
Lire l'hésitation: vers l'expérience cognitive du genre narratif

Michele Morselli

The article aims at reinterpreting the generic theory developed by Todorov throughout *Introduction à la littérature fantastique*, *Typologie du roman policier* and *L'origine des genres*. Anticipating further developments of cognitive narratology, Todorov's categories can nowadays be fully operational for new research in genre studies. *Introduction à la littérature fantastique* suggests that the empathic relation between character and reader might constitute a zero degree of generic experience for the latter. By structuring along the plot, the recurring, empathic relation develops into models comparable to intertextual scripts underpinned by the same speech act. Every pragmatic macro-sequence being reduced to larger units of meaning, the reader can identify the generic recurrence of the speech act by inference. This permits to revisit the institutional concept of narrative genre from an experiential perspective: forms and modes of enunciation define the quality of the empathic relation between character and reader, while themes guarantee for the semantic recurrence of the fictional worlds where the empathic relation is set.

Keywords: *Genres – Narratology – Cognition – Empathy – Script*

«Les genres sont des classes, le littéraire est le textuel»¹. Ainsi, Todorov définit les genres comme des catégories réglant la relation entre texte et universel littéraire. Mais le concept de catégorie implique inévitablement un sujet qui soit capable d'identifier, interpréter et rendre opératoires les éléments de la textualité. Il paraît donc que le générique puisse se définir d'abord comme phénomène de la cognition avant que de la littérature. Certes, la généricité est textuellement *percevable* comme système hiérarchisé de recours formels, modaux et thématiques; mais on définirait ces éléments plutôt comme des conséquences – ou des prémisses – de la cognition générique réglant le rapport entre texte et sujet. Il faut donc rendre compte du principe autour duquel les choix formels, thématiques et modaux se structurent et se reconduisent, un degré zéro de la généricité qui puisse se déterminer sur base expérientielle. Il est en cette perspective que cet article vise à rendre compte des théories génériques de Todorov, dans l'effort de les rendre opératives au sein des théories littéraires contemporaines:

¹ T. Todorov, *L'origine des genres*, dans T. Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, pp. 44-60, pp. 47-48.

1) la relecture d'*Introduction à la littérature fantastique* à travers l'œuvre de Keen, Coplan et *alii*² suggère qu'il est dans la récurrence du rapport d'empathie narrative entre lecteur et personnage qu'il se situe le degré zéro de la généricité. De plus, celle-ci se trouve définie par le *fictional world* en entier: le statut chancelant des restrictions aléthiques devient une condition nécessaire pour que l'on puisse hésiter;

2) dans la deuxième section, le rapport entre empathie et expérience générique est étendu aux modèles génériques de *Typologie*. Il est en fonction de la relation empathique entre personnage et lecteur que l'on modélise la structure du texte, sa *relevance rule* se définissant au croisement entre les buts de lecture et ceux des personnages. Les textes génèrent ainsi des *scripts* intertextuels génériquement déterminés, résultat de l'expérience du monde fictionnel à travers la perception du personnage;

3) la troisième partie se focalise sur la relation entre les modèles génériques de la section précédente et l'acte du discours sous-jacent au texte. Dans *L'origine des genres*, Todorov soutient que tout texte est soutenu par un acte de discours qui le détermine génériquement, mais sans démontrer comment la compréhension du *speech act* puisse émerger du texte. Pourtant, le modèle textuel se structure en macro-séquences correspondantes à des superstructures à la fois sémantiques et pragmatiques: la capacité de réduire par inférence les macro-séquences pragmatiques en segments d'ordre majeur permet de parvenir à définir le genre du discours.

1. L'hésitation ou le degré zéro de l'expérience générique

Ainsi il s'ouvre *Introduction à la littérature fantastique* par Tzvetan Todorov:

L'hésitation du lecteur est donnée comme la première condition du fantastique. Mais est-il nécessaire que le lecteur s'identifie à un personnage particulier, comme dans *Le Diable Amoureux* et dans le *Manuscrit ?* [...] La plupart des ouvrages qui remplissent la première condition satisfont également la seconde³.

Le genre fantastique se définit d'abord par l'hésitation du lecteur, qui – dans la plupart des cas – peut coïncider avec l'hésitation représentée du personnage principal. À ces deux conditions, Todorov en ajoute une troisième: il faut qu'on refuse toute lecture poétique ou allégorisante du texte pour déployer sa potentialité référentielle et pouvoir donc s'immerger dans son monde fictionnel.

Au cours de cette première section, les trois catégories fondamentales du fantastique seront prises en compte pour deux finalités: d'un côté, on veut souligner leur extrême

² S. Keen, *Empathy and the Novel*, New York-Oxford, Oxford University Press, 2007; A. Coplan, *Empathetic engagement with narrative fictions*, dans «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», LXII (2004) n. 2, pp. 141-151; E.M. Koopman, *Empathic reactions after reading: the role of genre, personal factors and affective responses*, dans «Poetics», L (2015) n. 1, pp. 62-79; C. Bronzino, *Neuronarratologia ed empatia*, dans S. Calabrese (éd.), *Neuronarratologia. Il futuro dell'analisi del racconto*, Bologna, Archetipo Libri, 2009, pp. 205-24; M. Caracciolo, *Patterns of cognitive dissonance in reader's engagement with characters*, dans «Enthymema», VIII (2013) n. 1, pp. 21-37.

³ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 36.

fécondité dans les développements ultérieurs des théories littéraires; de l'autre, remarquer que leur récupération peut fournir des outils fonctionnels aux théories génériques contemporaines.

Venons d'abord à l'hésitation du lecteur. Une première considération s'impose: un texte fantastique est un récit où l'on hésite, mais pour Todorov c'est plutôt le texte qui véhicule de l'hésitation par choix formels et structurels, non pas le lecteur réel qui l'éprouve. Tout intérêt vers ce dernier paraît exclu du discours:

L'identification que nous évoquons ne doit pas être prise pour un jeu psychologique individuel: c'est un mécanisme intérieur au texte, une inscription structurale. Évidemment, rien n'empêche le lecteur réel de garder toutes ces distances par rapport à l'univers du livre [mon souligné]⁴.

Ainsi, rien ne peut certifier que le lecteur adopte le sens d'hésitation que le texte veut transmettre; il serait donc plus prudent de restreindre le domaine de discussion aux structures et aux processus formels qui véhiculent l'hésitation, comme le choix des temps verbaux et les modalisateurs de la voix narrative. On considère donc le fantastique moins un genre qui pousse le lecteur à hésiter qu'une structure textuelle à hésitation. Il ne peut pas être une émotion à définir un genre littéraire: au contraire de Lovecraft, qui définissait ses ouvrages par la terreur éprouvée par le lecteur, l'on refuse ici de qualifier des catégories textuelles par le sang froid de ce dernier: à tout lecteur correspondrait alors un degré de perception générique différent.

Pourtant, il paraît non seulement possible, mais plutôt nécessaire, d'étendre le discours au lecteur réel: la littérature *est proprement* l'ensemble de textes réels, catégorisés et perçus en genres par des sujets réels. Les catégories génériques étant partie intégrante de la communication littéraire entre individus, il faut alors que l'on prenne en compte la récurrence percevable d'un effet *déterminé* au sein des lecteurs, et non seulement les processus formels qui ont été mis en acte pour le véhiculer. N'oublions pas que le texte est une *structure intentionnelle*⁵: il est rédigé dans la conscience que le recours à des formes et thèmes vise à la production d'un effet *déterminé* au sein du lecteur. Ainsi, la pragmatique générale du texte n'est concernée que de manière exiguë par les différences d'attribution de *relevance* dans le processus de lecture individuelle⁶. Certes, il serait fou de prétendre que tout texte se lit toujours de la même manière; mais la divergence des *relevance rules* en perspective générique ne se mesure appréciablement que dans des communautés de lecteurs divergeant radicalement par culture ou époque. Dans une communauté de lecteurs définie, on peut prendre en compte les effets de lecture comme tout à fait isotopiques, déjà les locuteurs partageant le même système psycholinguistique et culturel. Ceci garantit une compréhension univoque des

⁴ Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* cit., p. 89.

⁵ Cf. D. Herman, *Narrative Theory and the Intentional Stance*, dans «Partial Answers», VI (2008) n. 2, pp. 233-60.

⁶ Cf. T. van Dijk, *Le texte: structures et fonctions. Introduction élémentaire à la science du texte*, dans A. Kibedi Varda (éd.), *Théorie de la littérature*, Picard, Paris, 1981, pp. 63-93, p. 77.

phénomènes qui – pour Todorov en premier – se veulent génériquement essentiels à partir du niveau verbal de la structure narrative. De l'autre côté, je n'exclue point que le recours à un même outil formel dans deux cadres énonciatifs différents puisse produire un effet différent; de même, et peut-être de manière plus intéressante, on pourrait atteindre le même effet par le recours à des systèmes d'outils formels différents. Cela justifierait les différences stylistiques – parfois considérables – entre auteurs que l'on rassemblerait également dans le même genre narratif.

Ainsi, il n'est pas seulement le cas de prendre en compte l'hésitation comme fait textuel, mais également de considérer ses conséquences au sein de la communauté des lecteurs: sans sens d'hésitation partagé, il serait impossible de parler de fantastique entre lecteurs. Mais il faut ajouter un autre élément: l'hésitation du lecteur se mesure par rapport à l'hésitation du personnage. Ainsi, l'*identification* du même sentiment au sein des deux – par sa fréquence d'un texte à l'autre – pourrait constituer le degré zéro de la généricité, en tant qu'*expérience* que le lecteur fait d'un rapport d'empathie récurrent vis-à-vis de textes et personnages différents. Ainsi les genres seraient moins une typologie des textes qu'une typologie d'expérience des lecteurs: en précédant toute forme institutionnalisée de connaissance générique, voire le discours critique ou la didactique, la relation empathique qui définirait le genre ne demande aucun autre type de compétence que la sémantisation du texte. Il s'agit d'une expérience que le lecteur *éprouve*, ensuite mémorise et finalement reconnaît par récurrence; en d'autres mots, la relation principale, la plus directe et immédiate, avec le texte. Il serait ainsi impossible de se passer des genres narratifs, toute narration impliquant au moins un personnage, avec lequel l'on ne peut qu'établir une forme de relation empathique, quelle qu'elle soit. Certes, Todorov ne définit pas la deuxième condition du fantastique comme obligatoire; il ne manque en effet d'apporter quelques exemples où le personnage n'hésite pas du tout. Cette remarque paraît anticiper de presque trente ans les recherches sur l'empathie narrative: l'éventail des processus empathiques dépasse largement la simple identification avec le personnage. Il se passe plutôt de la mise en acte de processus émotifs et cognitifs complexes, où des émotions de réponse, des stratégies résolutes, interprétatives ou anticipatrices sont mises en place de la part du lecteur. Il ne faut pas forcément d'hésiter *avec* le personnage; parfois, il est question d'hésiter *à propos* du personnage. Dans les deux cas, on comprend la valeur fondamentale de la médiation du narrateur – le véritable vecteur formel visant à façonner la réponse cognitive du lecteur. Ainsi Todorov anticipe l'importance que Keen attribuera au recours au narrateur qui dit «je» dans l'établissement d'une relation empathique entre personnage et lecteur réel. Il ne manque de souligner comment «en fait, seul ce qui dans le texte est donné au nom de l'auteur échappe à l'épreuve de vérité; la parole des personnages, elle, peut être vraie ou fausse, comme dans le discours quotidien»⁷. Hors, dans le cadre du récit fantastique, le narrateur qui dit «je» force le

⁷ Todorov, *Introduction* cit., p. 88.

lecteur à déployer ce que l'on nomme⁸ aujourd'hui *metarepresentativity*, une compétence cognitive pour laquelle l'on classe les informations sous réserve d'être modifiées selon la source de provenance. Le narrateur au «je» ne représente pas forcément un énonciateur de vérité; il offre simplement au lecteur une perspective dont les informations ont un statut instable, à propos duquel l'on *hésite*. Il ne s'agit que d'un exemple: inutile de remarquer qu'il est un ensemble de choix formels qui produit de l'hésitation au sein du lecteur, non pas une seule forme. Pourtant, à travers l'expérience du genre, l'on peut renverser un des *topos* de la généricité: il n'est pas la reconnaissance des formes de la part du lecteur qui détermine le genre, mais *vice versa* c'est l'effet produit par les formes qui rend ces dernières imputables à une expérience générique précise. Ainsi, on reconnaît et on définit les choix formels comme génériquement déterminantes à partir de leur fonctionnalité au sein du rapport empathique entre lecteur et personnage.

Il serait pourtant impossible d'hésiter sans que l'expérience du personnage ne soit insérée dans un monde fictionnel: il est sur les restrictions aléthiques de ceci qui repose l'hésitation du personnage et, au second degré, du lecteur. Ainsi, l'expérience du rapport empathique s'amplifie jusqu'à s'imposer en tant qu'expérience *corporelle* d'un monde fictionnel: il est en mettant à l'épreuve la nature d'un monde fictionnel à travers la perception du personnage que le lecteur fait expérience du fantastique. Les catégories de l'«étrange» et du «merveilleux» prise en compte par Todorov ne seraient donc que des catégories sémantiques anticipant de deux décennies les théories sur les mondes fictionnels⁹. En particulier, la catégorie de l'étrange ne correspondrait qu'à un monde fictionnel tout à fait référentiel; au contraire, le domaine du merveilleux s'identifierait à des mondes fictionnels qui sont marqués par une variation par rapport au référent. Mais Todorov se pousse au-delà des théories des mondes sémantiques, et anticipe également les recherches sur l'expérience immersive des *fictional worlds*¹⁰. À travers l'expérience corporelle du monde fictionnel, le lecteur garde conscience – et mémoire – du statut génériquement déterminé des *fictional worlds* fantastiques: l'hésitation se réifie à travers la perception hésitante du statut des objets et des sujets qui habitent le monde fictionnel. Ainsi, les thèmes deviennent le véhicule de l'hésitation du lecteur. En ouverture à la deuxième section d'*Introduction*, Todorov parle de l'expérience sensible de la littérature pour toucher à la sémantique de l'œuvre: en particulier, il n'est pas question de classer les thèmes par leur statut sémantique tout court, mais par rapport à l'effet que les objets produisent sur le narrateur-personnage et, à travers lui, sur le lecteur. En d'autres mots, l'expérience des mondes fictionnels ne peut se détacher de la médiation de l'expérience que le personnage-narrateur en fait. Pour paraphraser Todorov, les thèmes ne résident pas dans la structuration d'une relation entre l'homme et le monde, mais plutôt de la structuration du rapport entre le personnage-narrateur, le

⁸ Cf. L. Zunshine, *Why We Read Fiction*, Columbus, OH, Ohio State University Press, 2006.

⁹ Cf. T. Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988; L. Doležel, *Heterocosmica: fiction and possible worlds*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1998.

¹⁰ Cf. R. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds*, New Heaven, CT, Yale University Press, 1993.

monde fictionnel qu'il habite et le lecteur: «classer tous les vampires ensemble, par exemple, implique que le vampire signifie toujours la même chose, quel que soit le contexte où il apparaît»¹¹. Mais quel est le contexte dont parle Todorov? Il ne s'agit que de l'expérience que le lecteur fait du monde fictionnel à travers le *medium* du narrateur-personnage: il est par rapport à ceci – et aux restrictions du monde fictionnel – qui se définit le rôle thématique du vampire. On peut s'attendre que le vampire soit véhiculé différemment par l'énonciation narrative selon que l'on se trouve dans un récit fantastique, dans un conte de fées, dans un roman gothique. Cela parce que les catégories d'ordre générique sont définies par l'expérience que l'on fait des mondes fictionnels: il ne se passe pas seulement d'éprouver, mémoriser et identifier une relation empathique récurrente, mais de le faire par rapport à un monde fictionnel également déterminé.

Il faut pourtant clarifier un dernier aspect. Il serait quand même faux de restreindre l'expérience de la lecture à l'immersion totale (outré que totalisante) dans les mondes narratifs: par contre, elle est à la fois un processus formel – la reconnaissance de signes et des formes – aussi bien qu'imaginatif¹². Pour que l'on puisse comprendre que le texte fantastique requiert une opération de *brain imaging*, il faut également que l'on développe une compétence générique de la dimension référentielle de la parole narrative, ce qui marque la différence entre le fantastique et des formes génériques comme la poésie ou des pratiques énonciatives comme l'allégorie:

Pour pouvoir, donc, à la lecture d'un texte, construire un univers imaginaire, il faut d'abord que ce texte soit en lui-même référentiel; à ce moment, l'ayant lu, nous laissons travailler notre imagination, en filtrant l'information¹³.

Les deux – poésie et allégorie – présentent au lecteur des mondes fictionnels qui peuvent relever les mêmes restrictions d'un monde merveilleux. Pourtant, on est capable de comprendre que le discours poétique est complètement intransitif, aussi bien que le discours allégorique est symbolique. L'on se trouve entre deux extrêmes: d'un côté la parole qui indique elle-même; de l'autre, la parole qui renvoie à un référent complètement externe, autre. Bref, aucun des deux ne requiert de produire des mondes référentiels dont il faut garder expérience générique. Parfois, il peut être une prérogative générique celle ne pas produire mondes fictionnels. Il peut donc arriver que les modalités d'accès aux mondes fictionnels se définissent, à travers la reconnaissance de certains processus formels, par une interdiction totale à la sémantisation. Dans le premier cas, ce sont rime et mètre qui exhortent le lecteur à ne pas prendre en compte la dimension référentielle du *fictional world* poétique. De l'autre, d'éléments comme l'identification de personnages nommés à partir de vices et vertus, faisant soupçonner la dimension métaphorique du discours. Les capacités prises en compte ici sont loin d'être

¹¹ Todorov, *Introduction* cit., p. 108.

¹² Cf. L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Berne, Peter Lang Editeur, 1994.

¹³ T. Todorov, *La lecture comme construction*, dans Todorov, *Les genres du discours* cit., pp. 86-98, p. 90.

à aprioristiques comme le voudrait Todorov; elles relatent également d'une forme expérientielle qui se stratifie à travers la lecture et l'enseignement.

2. Modéliser l'expérience: typologies textuelles et schémas narratifs

Ainsi, on a défini le degré zéro de la généricité comme relation empathique entre personnage et lecteur. Pourtant, on n'a pas encore pris en considération que ce rapport, loin d'être statique, s'établit et se modifie à travers l'intrigue – et donc, syntaxiquement, il est déterminé par la structure de l'œuvre. Comme il le suggère Todorov: «si l'œuvre littéraire forme véritablement une structure, il faut que nous trouvions, à tous les niveaux, des conséquences de cette perception ambiguë du lecteur par quoi se caractérise le fantastique»¹⁴. Il faut donc rendre compte de la manière dont structure textuelle et effet générique interagissent dans le détail.

Déjà dans *Introduction*, Todorov ne manque de souligner la suprématie organisatrice représentée par la structure narrative du texte: «connaissant la structure de l'œuvre littéraire, on devrait pouvoir, à partir de la connaissance d'un seul trait, reconstruire tous les autres»¹⁵. Mais parler de connaissance se révèle profondément problématique. Déjà, de la perspective du lecteur, il est douteux d'identifier dans la structure littéraire l'élément d'accès le plus immédiat à l'œuvre. Tout en faisant appui sur un cadrage *top down*, la lecture demeure quand même un processus *bottom-up*: ainsi, on ne peut avoir réellement conscience de la structure d'un texte qu'à sa conclusion. Raphaël Baroni parvient même à mettre en doute l'existence objective de la structure textuelle sans la perception du sujet qui en fait expérience: «Il apparaît aujourd'hui nécessaire de souligner le fait que cette séquence textuelle n'existe pas en soi, qu'elle n'a d'existence que dans la mesure où elle est perçue par une conscience»¹⁶. On pourrait également différencier des types de structure narrative selon la fonction du sujet qui la prend en compte, celle qui préside à la rédaction du texte et celle qui est identifiée et mémorisée par le lecteur ne devant pas coïncider *a fortiori*.

Certes, «les contraintes pragmatiques de l'énonciation dirigent en effet la sélection des événements 'racontables'»¹⁷: la perspective ainsi adoptée est celle de rédaction, mais il ne vaut pas de moins pour le lecteur au moment où il est appelé, en résumant l'intrigue du texte, à fournir une première ébauche de la structure textuelle sous-jacente à la narration. Il demeure pourtant le problème d'identifier et de hiérarchiser les événements centraux et périphériques constituant la structure textuelle pour le lecteur. Pour ce qui concerne le récit fantastique, Todorov définit sa structure comme chronologiquement linéaire, parvenant à la révélation finale par dévoilements progressifs, alternés par des retours à

¹⁴ Todorov, *Introduction* cit., p. 81.

¹⁵ *Ivi*, p. 80.

¹⁶ R. Baroni, *Compétence des lecteurs et schèmes séquentiels*, dans «Littérature», CXXXVII (2005) n. 1, pp. 111-26, p. 123.

¹⁷ R. Baroni, *Le rôle des scripts dans le récit*, dans «Poétique», CXXIX (2006) n. 1, pp. 105-26, p. 106.

l'ordre référentiel. Cela paraît établir une corrélation directe avec l'effet d'hésitation envisagé par le fantastique: ils sont les chancèlements progressifs du rapport d'hésitation entre lecteur et personnage qui définissent les éléments nodaux de la structure narrative. Ainsi, l'on peut définir le principe hiérarchisant les étapes de l'intrigue: dans l'élaboration mémorielle de l'expérience immersive, la *preference rule* du lecteur s'établit à partir des épisodes qui conduisent à une résolution de la tension produite par le rapport empathique qu'il développe avec le personnage. Les événements fondamentaux de l'intrigue se définissent donc au croisement entre les intérêts de lecture et la quête du personnage, ce qui ne correspond pas forcément à une identification totale des deux, comme l'on verra dans la suite.

Pourtant, Todorov ne manque par contre de souligner comment les récits résumés d'un texte – étape préliminaire de la modélisation typique - ne seront jamais identiques l'un à l'autre parce qu'ils décrivent non le *fictional world* proprement dit, mais la construction qu'il produit dans la psyché de chaque individu. On a déjà discuté du fait que la cognition individuelle n'est pas, au contraire de ce que soutenu par Todorov, si imprévisible que cela. Admettre que l'intentionnalité narrative produit des effets comparables parmi lecteurs différents produit des conséquences également sur le plan des structures perçues: le développement de relations empathiques équivalentes entre lecteurs engendre des lois de *relevance* également comparables dans l'identification d'une structure textuelle récurrente. En dépit du fait que tout lecteur individuel puisse appliquer des lois de *relevance* différentes à un seul texte, au niveau de la compréhension globale l'on constatera une concordance considérable entre les usagers de la langue¹⁸. Ainsi, non seulement il est possible que des résumés d'un même texte coïncident, mais également que, parmi une communauté de lecteurs, on puisse identifier des récurrences structurelles parmi textes différents et, par conséquent, les modéliser en typologies abstraites: ainsi, une expérience générique récurrente, déterminée par une série d'actions également récurrentes, peut se structurer en modèle textuel.

Il est proprement le concept de modèle narratif générique qui est au cœur de *Typologie du roman policier*. Ici Todorov explique comme à tout genre correspondrait une structure identifiable selon l'effet qu'elle produirait au sein du lecteur: les concepts de généricité, lecture et structure se trouvent ainsi indissolublement liées. On distingue les catégories de roman à énigme, roman noir et *thriller* selon la position qu'ils occupent entre les pôles des effets de curiosité et *suspense*: la première se définit par un intérêt à remonter des effets aux causes; la deuxième, en revanche, des causes à l'effet. Le roman à énigme est entièrement du côté de la curiosité; le roman noir se trouve entre les deux; le *thriller* du côté du *suspense*. Mais Todorov n'explicité pas que curiosité et *suspense*, comme l'hésitation fantastique, constituent le résultat d'un rapport empathique entre lecteur et personnage, véhiculé par les choix formels du narrateur. Dans le roman à énigme, le lecteur est aussi curieux que le détective: comme lui, il veut connaître l'identité et le mobile du meurtre. Le but du lecteur et celui du personnage coïncident. Dans le roman noir, d'habitude le lecteur

¹⁸ Cf. van Dijk, *Le texte cit.*

connait plus que le détective: celui-là donc craint pour la réussite des plans criminels, aussi bien que pour la sécurité du héros. Le *suspense* n'est pas un processus d'indentification complète comme la curiosité: engendré par un décalage d'information, elle implique, de la part du lecteur, l'anticipation craintive des conséquences dramatiques pour les personnages. Tout l'intérêt se focalise donc sur la confirmation ou l'infirmité des conséquences néfastes que l'on attend.

Ainsi, il est autour de la relation empathique établie vis-à-vis du personnage qu'il se détermine l'identification d'un modèle narratif. Le roman policier à énigme se détermine par une structure qui, tout en suivant la linéarité temporelle de l'enquête, est marquée par une tension régressive vers la représentation des antécédents du meurtre. Ils ne sont remarquables que les épisodes qui visent à fournir une explication possible, même si partielle, des causes du crime. Dans le roman noir, la structure s'établit sur un équilibre entre curiosité et *suspense*: dans le modèle, l'on souligne comment la narration de la découverte du coupable est alternée par la mise en scène des dangers qui concernent le détective. Au contraire, le *thriller* se définit entièrement par l'intérêt linéaire vers la résolution des conséquences possibles d'un crime virtuel: les démarches principales seront individuées par l'alternance des épisodes qui soulignent l'inévitabilité du drame et ceux qui la démentissent. À toute relation empathique, il correspond alors une situation initiale, un certain développement et une conclusion. On n'est plus dans le cadre du résumé; il ne se passe pas de rendre compte des éléments structuraux d'un texte mais d'envisager une récurrence telle au point qu'elle puisse être modélisée par séquences abstraites et reconnaissables. Il faut pourtant rendre compte en détail du processus qui va de l'individuation des séquences fondamentales d'un texte à leur modélisation générique.

Considérons les trois modèles que l'on vient de présenter. Deux sur trois, le roman à énigme et le roman noir, se définissent par une situation initiale isotopique: la découverte d'un meurtre. Mais des cadres thématiquement identiques se différencient génériquement par les modalités d'accès aux mondes fictionnels qu'ils engendrent. On garde différemment mémoire du même cadre à partir de la relation empathique que l'on entretient avec le personnage-*medium*. Les cadres intertextuels (et génériques) n'ont pas le même statut des *frames* que l'on identifie dans la vie réel. Ils sont déterminés non seulement par ce qu'ils représentent mais également par les modalités d'*embodiment* dans leurs univers narratifs, véhiculées par le moyen de choix formels différents. Ainsi, les deux situations initiales du roman à énigme et du roman noir se différencient par la relation empathique qu'ils imposent au lecteur: par exemple, dans le premier cas, l'impossibilité d'accéder à l'activité cognitive du détective déterminera, au sein de lecteur, la nécessité de produire une interprétation autonome du crime. Dans l'autre, l'accès aux soupçons du détective – et la conscience que les malfaiteurs se trouvent encore en liberté – feront frémir de *suspense* le lecteur. On s'attendra donc par la suite un enchaînement d'épisodes radicalement différent: une enquête qui procède par le progressif embrouillage du mystère d'un côté, de l'autre une série d'affrontements visant à découvrir et arrêter les véritables coupables. Ainsi, quand on détermine un *frame* par une relation émotive, l'on est également en train d'engendrer un horizon d'attente vis-à-vis des développements de

l'intrigue qui vont suivre: tous les épisodes de la narration visant à résoudre le rapport empathique entre personnage et lecteur constitueront les *nuclei* de la structure narrative sous-jacente au texte. Par exemple, au sein du roman à énigme, l'on n'identifiera que les progressifs embrouillages du mystère comme éléments nodaux génériquement déterminés. Au cas où les attentes soient respectées, du texte particulier, on peut donc tirer par récurrence une structure progressive identifiable et modélisable, un schéma récurrent qui réside plus dans la cognition du lecteur que dans le texte même: à tout rapport émotif-cognitif on peut donc faire correspondre une série enchaînée de séquences qui progressent vers la résolution de la relation empathique. De plus, il n'est pas seulement question de modéliser le texte, mais d'*anticiper* les développements narratifs à partir de la modélisation: ainsi, les typologies de Todorov ne constituent que l'effet textuel de formes mémorielles, dont la *relevance* des séquences est établie à partir de la relation empathique entre lecteur et personnage. Il se passe plutôt de *scripts* intertextuels – phénomènes de la cognition du lecteur – que de structures formelles préexistantes à l'expérience du texte: ils constituent le résultat d'un horizon d'attente à plusieurs reprises confirmé par l'adéquation de l'enchaînement des épisodes narratifs aux nécessités imposées par la relation empathique.

On nécessite pourtant d'un corollaire. Dans la première section, on a dit que la relation empathique entre personnage et lecteur se définit également par les restrictions du monde fictionnel dans lequel se déroule l'action; ce qui est important de souligner maintenant c'est que les restrictions des *fictional worlds* imposent également des contraintes au développement de l'action et, par conséquent, à déterminer la genericité d'un texte. Par exemple, on ne pourrait jamais éprouver du *suspense* pour un détective qui – grâce à des pouvoirs surnaturels de clairvoyance – peut anticiper les dangers que les criminels lui préparent. Il ne peut pas y avoir, au sein du roman noir proprement dit, du merveilleux: il en suit que la situation de danger devra se résoudre par un combat, par une épreuve héroïque ou par un stratagème qui laisse le public aussi stupéfait que les autres personnages. Ainsi, on peut remarquer une continuité entre la notion de cadre, *script* et la modélisation générique des mondes fictionnels: la possibilité d'établir un *script* se définit également par la récurrence des restrictions qui gouvernent le *frame*, ou – en d'autres mots – l'anticipation de la suite se définit par ce que l'on peut s'attendre ou pas du monde dans lequel se déroule l'action.

3. Du modèle générique à l'acte de parole et retour

Dans notre réflexion, *frames* et *scripts* ne constituent pas simplement des entités thématiques, mais plutôt une émanation expérientielle du texte, combinant la sémantisation du monde fictionnel de la part du lecteur au système émotif-cognitif qu'il y est lié. Ainsi, le souvenir des processus d'*embodiment* passés fournit un moyen de reconnaître les suivants et d'en anticiper la suite. De même, il s'agit d'une expérience que l'on ne saurait comment classer sinon que de manière sémantique: nos scénarios ne

coïncident pas strictement ni avec la structure syntaxique du discours, ni – au moins apparemment – avec sa structure pragmatique; et pourtant évoquer un genre ne signifie pas rappeler à toute occasion le *script* qu'il engendre. On nécessite d'un concept plus économe.

Pour rendre compte de la complexité du phénomène, il faut que les autres dimensions de la structure textuelle soient considérées: la dimension syntaxique du texte ayant déjà été prise en compte, cette dernière section va se concentrer sur le rapport entre la dimension sémantique du *script* intertextuel et sa réduction par rapport à la pragmatique du texte.

Quand on parle de genre, il n'est pas à la structure textuelle que l'on doit faire référence *a fortiori*: certes, les «contraintes génériques agissent prioritairement sur les plans de textes (parties du plan plus ou moins obligatoires) et sur les rangs linguistiques inférieurs»¹⁹; pourtant «la textualisation de ces unités linguistiques dans des plans de texte structurés est le résultat d'une contrainte communicative de plus haut niveau»²⁰. Cela signifie que le texte répond à une fonction pragmatique qui détermine sa finalité et en affecte la structure séquentielle. Dans *L'origine des genres*, Todorov soutient que la généricité ne se révèle pas seulement au niveau d'effet textuel, ni de typologie de structure narrative. Si l'on considère la question de l'origine *systématique* des genres, tout genre se définit par un acte de parole qui – à travers des processus de transformation et amplification – se structure en discours: il serait par conséquent l'identité de l'acte de parole qui catégorise les textes. Mais l'analyse de Todorov ne vise point à l'exhaustivité pour ce qui concerne la structuration de l'acte de parole en discours; la liste des transformations présentées à titre d'exemple ne contient que quelques cas tirés de la tradition Lubas. Sans compter un amalgame de catégories dont on ne rend pas compte: les allers et les retours dès la fonction pragmatique du discours à la structure syntagmatique du texte se multiplient sans que la relation entre les deux ne soit éclaircie. De plus, contrairement à *Introduction*, la perspective adoptée par Todorov est celle du locuteur du discours, non pas de l'allocutaire: il ne prend pas en compte comment on *perçoit* l'acte de discours sous-jacent au texte au cours de la lecture, mais comment produire un message selon une *praxis* catégoriale. Je me demande à ce point s'il soit possible 1) de rendre opérative la théorie de Todorov en démêlant l'amalgame méthodologique qui la soutient; 2) de ré-détailler dans sa pratique; 3) de la rattacher à l'ensemble que l'on a jusque-là tracé en renversant la perspective dans le sens de l'allocutaire du discours.

Considérons les travaux de Jean Michel Adam et André Avias autour de généricité et macro-propositions²¹ que l'on vient de citer. Tout en partageant la démarche de Todorov, les deux se chargent pourtant d'un renversement en perspective de lecture: l'unité textuelle déterminant la généricité du discours se situe au niveau de la macro-

¹⁹ J.-M. Adam, *Macro-propositions, séquences et plans de texte: discussion des propositions d'André Avias*, dans «Semen», XXXVI (2013) n. 1, en ligne.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cf. A. Avias, *Composition textuelle. Du plan de texte à la macro-proposition*, Paris, L'Harmattan, 2014; J.-M. Adam, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999; J.-M. Adam, *Les textes: types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997.

proposition, entre l'énoncé et le texte global; il serait la modélisation de l'ordre des macro-structures qui permettrait au lecteur d'identifier le genre. Mais si d'un côté Avias et Adam offrent une théorie de la modélisation textuelle en lecture, de l'autre leur attention à la dimension syntagmatique du texte ne démêle point la relation problématique entre *praxis* et structure textuelle ouverte par Todorov.

Il faut peut-être revenir à van Dijk pour éclaircir la question: dans son *Le texte: structures et fonctions*, il distingue entre superstructures et macro-structures textuelles. Les unes se réfèrent aux unités syntaxiques du texte, les autres en indiquent les unités sémantiques. La distinction de van Dijk n'étant déterminée que par une nécessité de clarté, les deux catégories sont indissolublement entrecroisées dans la définition de généricité textuelle: «Un tel schéma [de superstructure] ne joue pas seulement un rôle dans l'organisation du contenu global [macrostructure] du texte mais définit en même temps le type de texte»²². Pourtant, il faut ajouter une dernière variable qui concerne la pragmatique du texte.

Il est nécessaire ici d'introduire des macrostructures pragmatiques afin de pouvoir parler de la fonction globale d'un texte. [...] ces macro-actes de langage sont dérivés de séquences d'actes au moyen de macro-règles, comme nous l'avons vu auparavant pour le contenu du texte²³.

Ainsi, les structures syntaxiques, sémantiques et pragmatiques du discours constituent un *système* d'interdépendance, contribuant de manière synergétique à déterminer la généricité du texte.

Van Dijk postule aussi la possibilité de réduire progressivement les macro-propositions syntaxiques et sémantiques jusqu'à en obtenir une se référant à l'ensemble textuel: «des macro-propositions formées de page à page, de chapitre à chapitre, peuvent à leur tour être réduites par les macro-règles à des propositions d'un ordre supérieur»²⁴. Dans le détail, on supprime toutes les propositions qui ne sont pas des conditions à l'interprétation des propositions suivantes (suppression); l'on remplace une séquence par une proposition impliquée par chacune des propositions de la séquence (généralisation); ou, encore, l'on remplace une séquence par l'évènement global auquel la séquence fait référence (construction).

Les structures étant entrelacées de manière indissoluble, les mêmes activités cognitives nécessaires pour la réduction thématique et syntagmatique du texte peuvent être prises en compte pour la réduction des macro-propositions pragmatiques. Par suppression, généralisation et construction, le lecteur parvient à déterminer ce que le texte lui *demande* d'imaginer, ou – en d'autres mots – de l'actualiser en monde fictionnel à travers la perception du ou des personnage(s). Ainsi, le lecteur parvient à établir l'acte de discours sous-jacent au texte, voire la fonction qui, par récurrence, détermine la catégorie pragmatique du genre discursif. Il faut remarquer comment les opérations individuées par van Dijk soient effectuées par inférence: ce n'est qu'au lecteur – et au lecteur

²² Van Dijk, *Le texte* cit., p. 77.

²³ *Ivi*, p. 83.

²⁴ *Ivi*, p. 74.

seulement – de comprendre quelle est la fonction de la séquence et, en montant de niveaux à niveaux, parvenir à l'identification de l'acte discursif. Si la structuration de l'acte de discours en texte pourrait se qualifier d'opération *virtuelle*, un cadrage pré-rédactionnel qui ne correspond pas forcément aux démarches de la mise en texte, par contre la compréhension du *speech act* global est un phénomène effectif dont la lecture ne saurait se passer.

Pour l'instant, deux de points que l'on désirait prendre en compte ont été partiellement éclaircis: 1) les catégories de Todorov peuvent être rendues opératives à travers Adam, Avias mais surtout van Dijk; 2) on a considéré de manière plus détaillée (même si non exhaustive) les processus qui sont mis en acte, de la part du lecteur, dans la détermination du *speech act* textuel par voie d'inférence. Il reste pourtant à définir la relation entre la théorie de l'origine systématique de genres de Todorov et le reste de ses théories génériques.

Déjà, la modélisation du *script* intertextuel nécessite d'une mise à point. Au début de cette section, on a avancé qu'il n'est pas seulement à partir des macro-propositions sémantiques qu'il se structure; la mémoire du lecteur est concernée également par la prise en compte des aspects syntaxiques, mais surtout pragmatiques des séquences textuelles. De plus, il est uniquement à travers une réduction par inférence du *script* intertextuel que le lecteur parvient à identifier le *speech act* générique sous-jacent à l'expérience textuelle. Il est *ce dernier* qui rend compte – à la conclusion de la lecture du texte – de l'expérience générique du récit, et non pas le *script*, encombrant et volumineux. Comme le dit Todorov par rapport au fantastique,

L'acte de parole que l'on trouve à la base du fantastique est donc, même en simplifiant un peu la situation, un acte complexe. On pourrait réécrire sa formule ainsi: 'je' (pronom dont on a expliqué la fonction) + verbe d'attitude (tel que 'croire', 'penser' etc.) + modalisation de ce verbe dans le sens de l'incertitude [...] + proposition subordonnée décrivant un évènement surnaturel²⁵.

Il s'agit d'un acte complexe, résultat de longues opérations d'inférence qui se déploient au cours de la lecture du texte; pourtant, il nous paraît clair que l'acte de parole «je hésite à propos de», tiré du modèle narratif du fantastique, *coïncide* avec l'effet empathique-cognitif souhaité au sein du lecteur. Remarquons que l'acte de parole se structure autour du pronom «je» que l'on ne saurait l'identifier sinon à un «je» mixte, résultant du rapport empathique entre lecteur et personnage: celui qui accomplit l'action de croire ou penser avec hésitation correspond à la fois au personnage-narrateur et au lecteur. C'est proprement le texte qui demande au lecteur de s'immerger dans le monde fictionnel, en définissant également les modalités qui règlent le processus. Mais comment interpréter cette identité? Cela confirme simplement qu'il est donc l'expérience du degré zéro de la généricité de la part du lecteur qui établit, régit, et influence le processus d'inférence sous-jacent à la détermination de l'acte du discours et qui, encore avant, détermine la

²⁵ Todorov, *L'origine* cit., p. 58.

réduction et la modélisation de la structure textuelle dans la triple dimension. Ce qu'on a déterminé de manière intuitive comme degré zéro de la généricité – la récurrence d'une relation émotive-cognitive entre lecteur et personnage(s) – pourrait effectivement constituer le principe hiérarchisant les autres composantes de l'objet obscur et encore univoquement indéfinissable que l'on qualifie de genre narratif.

4. En guise de conclusion

Au cours de l'article, on a suggéré que l'empathie du lecteur détermine un type de modélisation générique, de laquelle il est possible d'inférer l'acte du discours sous-jacent au texte, ce dernier coïncidant avec la relation de départ. Certes, on peut avancer une critique: la théorie générique de Todorov se trouverait ainsi renfermée dans un cercle herméneutique. Mais à la circularité de mon exposition il ne coïncide pas forcément une circularité procédurale: ce que l'on a présenté de manière linéaire est en réalité le résultat d'opérations qui sont mises en acte simultanément, et qui relèvent un seul acte d'accès au texte. Les moyens de catégorisation générique pris en compte sont tous également valables de manière indépendante; mon but était par contre de suggérer qu'ils sont peut-être tous soutenus et hiérarchisés par le même principe expérientiel. La catégorisation générique s'enracine dans l'expérience cognitive du texte, par immersion dans son monde fictionnel, à travers le rapport empathique que l'on établit avec un ou plusieurs personnages. Avant toute formalisation, le genre serait d'abord la répétition d'expériences fictionnelles dont le lecteur garde mémoire et en conserve les compétences. Il est à partir de cela que l'on identifie et hiérarchise la récurrence de formes, modes et thèmes à l'intérieur du système générique: si formes et modes d'énonciation définissent les conditions des relations empathiques vis-à-vis des personnages, par contre la récurrence des thèmes s'enracine dans les caractéristiques des mondes fictionnels que l'on visite. Il est donc sur base expérientielle que l'on pourrait définir les relations institutionnelles réglant les conséquences de la généricité dans le fait textuel. Le genre se voudrait d'abord comme rencontre inattendue de l'identique dans le différent, souvenir déplacé d'un monde et d'un sentiment, la découverte d'un nouveau passage secret vers un endroit que l'on croyait perdu, isolé par les bornes d'un texte.