

Et le thème s'est fait texte ... :
À propos d'un Essai d'Alexander Zholkovsky

CLAUDE BREMOND

Les vingt dernières années ont vu fleurir plusieurs essais remarquables de 'générativisme' appliqué aux textes littéraires. Les uns, comme ceux de Gerald Prince¹ ou de Thomas Pavel,² se sont plus ou moins directement inspirés des modèles chomskiens qui venaient de triompher en linguistique; d'autres, dans le sillage des recherches d'A.-J. Greimas, ont opposé au générativisme essentiellement syntaxique de l'école chomskienne un générativisme sémantique — voir à ce sujet l'article sur le 'parcours génératif' dans le 'dictionnaire' de Greimas et Courtès.³ Un troisième courant, dont les sources seraient à chercher du côté des formalistes russes, des textes théoriques de S.-M. Eisenstein et des sémioticiens de Tartu, est significativement représenté par les travaux d'Alexander Zholkovsky et de Youri Schleglov. Le sous-titre du récent ouvrage d'Alexander Zholkovsky, 'Toward a Poetics of Expressiveness',⁴ en précise l'inspiration: plus ou moins considérée par la linguistique traditionnelle comme un phénomène secondaire qui vient s'ajouter à un texte dont le sens est déjà donné par son élaboration sémantique et syntaxique, l'expressivité devient au contraire, dans la poétique de Zholkovsky et de Schleglov, le principe génératif de la construction du texte.

De sa construction *littéraire*, s'entend. Un texte peut être irréprochable sous le rapport du sens et n'avoir pourtant aucune valeur artistique: il désigne un objet, il énonce un thème, il pose une thèse, il articule

un raisonnement... . Un second texte peut dire la même chose et l'énoncer avec force, il acquiert une valeur littéraire proportionnelle à cette force. Tel est le principe de base de la poétique de l'expressivité: 'a literary text is an expressive embodiment of a nonexpressive theme' (p. 19).

Donné dans et par le texte, le thème d'une œuvre littéraire peut donc être conçu et formulé indépendamment de ce texte. La distinction de la forme et du fond, que beaucoup jugent aujourd'hui périmée, se trouve ainsi réhabilitée dans la formulation rajeunie d'une opposition entre les *procédés expressifs* et les *thèmes*. Pris en lui-même, le thème est un sens sans prise sur nos sens; pris en lui-même, le procédé expressif est une machine à émouvoir qui tourne à vide. En revanche, un thème opéré par un procédé expressif propose le même sens avec une intensité proportionnelle à la valeur et à l'opportunité du procédé.

Cette position a des racines lointaines. Ainsi que le souligne le préfacier du livre, Jonathan Culler, elle renoue avec la tradition aristotélicienne et la rhétorique classique qui concevaient la poétique comme un effort 'not to produce readings or interpretations but to understand how literary works are constructed to achieve the effects they do' (p. 9). Le sens du texte — son thème — est donné à l'intuition, et il l'est d'autant mieux que l'élaboration poétique de ce texte est plus réussie. Si le texte remplit bien sa fonction d'orchestration du thème, seuls les sourds (et ceux qui ne veulent pas entendre) échapperont à l'intuition du sens. De ce côté, donc, rien à chercher: la poétique n'a pas à se demander de quoi traite le texte, mais comment il s'y prend pour en traiter si bien. Reste en revanche à percevoir les secrets de cette efficacité, à analyser les instruments mis en œuvre dans l'orchestration du thème. De ce côté, nous avons beaucoup à apprendre: 'One lesson to be learned from linguistics is precisely how difficult it is to state explicitly what one already knows intuitively about one's natural semiotic behavior, and at the same time how pleasurable this work can be' (pp. 20-1).

Comment conduire et présenter ce travail d'analyse? Nous disposons d'un point de départ, le thème, d'un point d'arrivée, le texte, et nous nous interrogeons sur la chaîne des transformations qui opèrent le passage de l'un à l'autre. Le thème apparaît en effet comme l'élément invariant d'une série infinie d'élaborations textuelles possibles, chacune de ces élaborations se caractérisant par le recours à tel ou tel (ou tel et tel) procédés et par l'introduction, concomitante, de thèmes nouveaux, subordonnés au premier pour le mettre en valeur: 'An ED [Expressive Device] transforms thematic entity X into entity Y (or into

1 Gerald Prince, *A Grammar of Stories: An Introduction* (The Hague: Mouton 1973)

2 Thomas G. Pavel, *La Syntaxe narrative des tragédies de Corneille* (Paris: Klincksieck 1976)

3 A.-J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (Paris: Hachette 1979)

4 Alexander Zholkovsky, *Themes and Texts: Toward a Poetics of Expressiveness*. Trad. Alexander Zholkovsky, Kathleen Parthé, éd. Avec une introduction par Jonathan Culler (Ithaca and London: Cornell University Press 1984)

the complex entity YZQ...), which conveys the same theme as X with greater "force" (p. 25). En outre, les diverses élaborations d'un même thème peuvent, non seulement se juxtaposer comme des traitements alternatifs qui aboutissent à des textes différents, mais encore se superposer en chaîne, faire *boule de neige*, et aboutir ainsi à la production d'un texte unique, qui doit être conçu comme le résultat d'une série de transformations successives: le texte final coïncidera par exemple avec l'élaboration textuelle a" qui résultera de la transformation de l'élaboration textuelle a' qui était elle-même la première élaboration textuelle du thème a.

L'existence de cette chaîne de transformations est ce qui justifie le recours à un modèle *général*: au point de départ de la dérivation, la formulation 'métalinguistique' du thème, saisi au plus près de sa nudité essentielle; puis, par l'application successive de divers procédés expressifs et l'introduction de thèmes adventices, la complexification progressive, dans un ordre réglé, du thème premier; à chaque étape de la transformation, l'indication des procédés et des thèmes nouveaux mis en œuvre, et une formulation, aussi précise que possible, du texte virtuel provisoire auquel on est parvenu; enfin, au terme de la dérivation, le texte dans la richesse de ses développements et dans sa cohérence organique: l'unité dans la diversité.

Un exemple, qui n'a été choisi qu'en raison de son exceptionnelle brièveté, servira à illustrer la démarche. Un grand nombre de proverbes et de maximes brodent une variation sur le thème 'Chacun doit réfléchir à ses actions.' L'élaboration textuelle d'une forme turque de ce thème (analysée avec plusieurs autres, p. 100) peut être générée comme suit:

- 1) *division* en deux sous-thèmes, *pensée* et *action*, et mise en *parallèle* de ces deux éléments;
- 2) *concrétisation* d'un des sous-thèmes: *agir* se spécifie en *parler*;
- 3) *augmentation* d'un élément (*penser deux fois*) et établissement d'un *contraste* entre les deux éléments parallèles: '*penser deux fois, agir une fois*;
- 4) énoncé textuel (avec personnalisation par passage à la forme impérative): '*Pense deux fois, parle une seule.*'

Le champ des thèmes virtuellement offerts à l'artiste est illimité: toute espèce de message relatif, soit à la sphère référentielle (à la 'vie'), soit à la sphère du code (à la 'littérature'), toute chose susceptible d'inspirer à un artiste le désir de l'exprimer représente un thème en puissance. Aucune liste *a priori* ne peut en être dressée. Nous découvrons les thèmes au fur et à mesure que le monde (celui de l'expérience réelle ou son substitut, celui de l'expérience littéraire et artistique) nous les fait percevoir. Il en va différemment des procédés expressifs. Mettant

en jeu les ressorts fondamentaux de l'émotivité, ils relèvent de la compétence de tout homme et peuvent être considérés comme les universaux de l'élaboration textuelle. S'il est vrai que leur combinaison engendre des structures expressives de complexité croissante, ils ne s'en réduisent pas moins à un très petit nombre d'opérations élémentaires. Alexander Zholkovsky en recense dix: *concrétisation, augmentation, répétition, variation, division, contraste, coordination, combinaison, préparation, réduction* (p. 25).

Un glossaire, placé à la fin de l'ouvrage, les définit comme suit (à l'exception de la *coordination*, qui ne figure ni dans le glossaire ni dans l'index, mais qui semble y être remplacée par un synonyme, l'*harmonisation* — en anglais 'concord'):

- *Concrétisation*: substitution à une entité x d'une entité plus concrète x_1 qui contient toutes les propriétés de x avec adjonction d'un élément p, c'est-à-dire passage d'un cas général à un cas particulier: $x \rightarrow \text{concr. } x_1$.
- *Augmentation*: substitution à x de sa 'grande' variante x_1 , dépassant x sous quelque rapport (taille, intensité...): $x \rightarrow \text{augm. } x_1$.
- *Répétition*: substitution à x d'une série d'entités similaires: $x \rightarrow \text{rép. } x_1, x_2, \dots$.
- *Variation*: substitution à x de plusieurs de ses *concrétisations* différentes $x \rightarrow \text{var. } x_1, x_2, \dots$.
- *Division*: substitution à x de ses parties: $x \rightarrow \text{div. } x_1, x_2, \dots$.
- *Contraste*: substitution à x de la paire composée de x et de son contraire: $x \rightarrow \text{contr. } x$, anti-x.
- *Combinaison*: substitution aux entités x, y, d'une entité qui est une concrétisation de leur ensemble: $x, y \rightarrow \text{comb. } z$.
- *Harmonisation*: substitution à x, y, ..., du même nombre d'entités qui ont toutes la caractéristique p: $x, y \rightarrow \text{harm. } xp, yp, x, y \rightarrow \text{harm. } xp, yp$.
- *Préparation*: substitution à x d'une séquence de ses versions 'inadéquates' close par x lui-même: $x \rightarrow \text{prép. Pré-}x_1, \text{ Pré-}x_2, \dots, x$.

— *Réduction*: substitution à xP de sa partie x suffisante pour la reconstruction de xP (par le lecteur): xP réd. x.

Le mode d'action de quelques uns de ces procédés peut être illustré par l'exemple suivant: "love" can be CONCRETIZED as "sensual love"; can be AUGMENTED into "eternal love"; can yield a CONTRAST: "love and hate"; can be PREPARED by a sequence "sympathy — liking — love" or "hostility — love"; and so on' (p. 25).

La séparation de principe entre les *thèmes* et les *procédés expressifs*, que Zholkovsky considère comme l'innovation la plus originale de sa démarche, devrait conduire à postuler que tout procédé expressif peut s'appliquer à la mise en valeur de tout thème. En fait, ce principe a une portée surtout théorique. Dans les faits, une convenance 'naturelle' associe certains thèmes à certains procédés. Le thème 'la monotonie engendre l'ennui', par exemple, appelle comme de lui-même le procédé de la *répétition* (description d'une série de journées toutes semblables dans un roman, jeu d'allitérations dans le vers 'L'ennui naquit un jour de l'uniformité', etc.). Nous comprenons en effet que la répétition ne signifie pas en elle-même la monotonie et l'ennui qui en découle, car un procédé n'a pas de contenu thématique conceptualisé, mais qu'elle ne nous en communique pas moins l'impression et, par là, se qualifie pour doter le thème d'un accompagnement émotif, à la façon dont la musique 'accompagne' les paroles d'une chanson. L'affinité élective qui rapproche certains thèmes et certains procédés opère une sorte de sélection naturelle: ainsi elle privilégie les couples bien assortis qui tendent à saturer l'univers de la représentation littéraire: "Themes that predetermine recourse to a particular ED (such as "unity," "harmony," "conflict," and "regularity") seem to play a central role in the thematic universe of literary discourse, which can thus be said to see the world through the prism of expressive devices" (p. 26). De là le projet, inhérent à la 'poétique de l'expressivité', de procéder à un inventaire systématique de l'univers ainsi constitué: For each thematic entity, this dictionary must specify the "natural" ways of CONCRETIZATION, AUGMENTATION, and so on, which the expressive process can tap' (p. 26).

Par ailleurs, la comparaison des thèmes et procédés mis en œuvre dans une série de textes procédant d'une relative unité d'inspiration (œuvres d'une période, d'un auteur, d'une école...) fait apparaître des récurrences de situations, d'images, de schémas de composition intuitivement perçues comme caractéristiques de l'univers de cette période, de cet auteur, de cette école. La 'poétique de l'expressivité' (poetics of expressiveness [PE]) conçoit cet univers comme a derivational hi-

erarchy of his "invariant motifs," that is, of the recurrent expressive realizations of his central theme' (p. 19). Cette hiérarchie distingue en effet:

- le thème central (*Θίμν*): l'invariant thématique le plus général d'une œuvre;
- les motifs invariants (*Μίμν*): les manifestations récurrentes du thème central;
- l'univers poétique (PW): la dérivation de tous les motifs invariants à partir du thème central;
- le thème local (*Θλό*): 'that specific part of a text's theme which is not accounted for by the author's invariants' (p. 27).

Tel est, résumé dans ses grandes lignes, le modèle de génération du texte qu'Alexander Zholkovsky met à l'épreuve, en une série d'études remarquablement fouillées, à propos d'œuvres, de genres et de traditions variées: un projet cinématographique d'Eisenstein; un conte, un proverbe somaliens; des poèmes de Pouchkine ou de Pasternak, un trait d'humour anglais... Le grand mérite de ces analyses réside dans l'aisance avec laquelle elles rendent compte de l'organisation du texte en rayonnant, conformément à la méthode, de l'idée centrale supposée vers les détails les plus ténus. Le lecteur vérifie avec autant d'étonnement que de plaisir qu'il suffit en effet d'un petit nombre de procédés, très faciles à identifier, pour opérer la série des transformations successives qui jalonnent idéalement le passage du thème au texte. Du coup, il ne peut qu'accorder un préjugé favorable aux présupposés théoriques de la construction et souhaiter qu'une discussion serrée précise la portée des concepts mis en jeu. La distinction de principe entre les *thèmes* et les *procédés expressifs*, l'idée d'une 'convenance naturelle' qui associerait électivement certains thèmes majeurs à certains procédés, l'engendrement qui en résulterait d'une sorte de 'dictionnaire de la réalité', servant de base à la communication entre les créateurs et le public, etc. sont en ce sens des suggestions qui méritent la plus grande attention. De même, la liste des *procédés expressifs*, dont le rendement pratique est patent, mais qui demanderait une élaboration plus systématique et une confrontation plus soigneuse avec les tropes correspondants de la rhétorique traditionnelle. Enfin — et là réside sans doute l'interrogation la plus pressante — on aimerait en savoir davantage sur les notions les plus fondamentales mais aussi les plus énigmatiques: sur cette 'expressivité', par exemple, dont la recherche commande le travail d'élaboration du texte; puis encore sur la nature de cette 'force' que l'expressivité confère au thème et surtout, sur le

statut épistémologique de ce thème, qui n'existe que par et dans le texte, et qui paraît néanmoins si facile à localiser, conceptualiser, formuler sans risque d'erreur, en dehors de ce texte...

La dernière question, en particulier, paraît assez cruciale pour fournir le point de départ d'une éventuelle discussion. Où Alexander Zholkovsky trouve-t-il le thème dont il dérive le texte? À examiner les différentes études que son livre nous propose, nous discernons au moins trois cas:

1. Tantôt le thème est donné, le texte reste à construire. C'est le cas de la première étude, celle qui prend pour objet un scénario d'Eisenstein sur Dessalines. Nous sommes alors invités à nous placer dans la position du créateur qui choisit ou reçoit un thème et qui, dans le respect de certaines normes artistiques, techniques ou idéologiques, s'emploie à produire un texte qui réalise la mise en valeur maximale de ce thème. Cette problématique, au moins autant que celle de l'artiste et du poète, est celle de l'ingénieur en communication, du propagandiste et du publicitaire. Peut-elle être considérée comme représentative de la création littéraire en général? Elle a en tout cas valeur de modèle exemplaire pour le projet de Zholkovsky.

2. Tantôt nous ne disposons pas d'un thème extérieur au texte et donné avant lui, mais le texte énonce lui-même son thème. Cette situation se réalise typiquement dans le conte somalien: la succession des événements racontés resterait énigmatique si un personnage, se présentant lui-même comme le destin, n'en donnait le sens au dénouement. Ainsi que le relève l'auteur, 'the process of critical discovery starts with an intuitive groping for the theme of the text. Our task is somewhat easier, as the tale itself contains a formulation of its message' (pp. 86-7). En fait, nombre de textes livrent de cette manière un 'message' qui peut être compris comme énonçant en clair le thème dont le reste du texte est le développement. Toute la question est alors de savoir de quelle autorité dispose le texte pour signifier que son thème est ici et non ailleurs, ceci et non cela.

3. Tantôt enfin le thème n'est ni donné d'avance ni énoncé en clair dans le texte. Dès lors, il faut s'appuyer sur l'intuition du lecteur, sur sa 'compétence passive', pour appréhender le thème. Mais qu'est-ce que cette intuition? Comment opère-t-elle? Quelles garanties donne-t-elle? Dans le cas précédent déjà, il n'était pas évident que la procédure générative dût aller du thème au texte, par additions successives de procédés et de thèmes subsidiaires. Une procédure inverse, allant du texte au thème par élimination graduelle des thèmes accessoires et des procédés qui les introduisent, était également concevable. Mais

maintenant que le texte est notre seule donnée, force est de s'appuyer sur la compétence dite 'passive' du lecteur pour dépouiller le texte de ses atours et remonter, en une sorte de strip-tease mental, jusqu'à la nudité du thème...

Deux difficultés surgissent alors. La première, peut-être simplement méthodologique, consiste à se demander pourquoi la procédure générative devrait aller du thème au texte, par addition, en adoptant le point de vue de la compétence active du créateur, plutôt que du texte au thème, par soustraction, en adoptant le point de vue de la compétence passive du lecteur: avant de mimer l'acte créateur qui le conduit du thème au texte, le générativiste n'a-t-il pas dû, comme tout lecteur, procéder à un déchiffrement dans l'ordre inverse? Alexander Zholkovsky justifie son choix en alléguant que 'synthesizing procedures (in modeling in general in linguistics and poetics in particular) seem to be easier to formalize than those of recognition and discovery' (p. 28). Le débat sur les valeurs pédagogiques respectives d'une exposition analytique (comme dans les *Méditations* de Descartes) ou synthétique (comme dans ses *Principes*) était classique chez les épistémologues du siècle dernier. Sans compétence pour prendre parti, nous nous contenterons d'enregistrer, par delà toute considération de rendement pratique, que Zholkovsky admet l'équivalence des deux démarches.

La seconde difficulté est plus embarrassante. Elle concerne la nature même de cette 'intuition' qui livre le thème, aussi bien au lecteur naïf du texte qu'à son analyste générativiste. Tenant pour acquis que la mise en œuvre des procédés a pour but (et, en cas de succès, pour effet) de donner plus de force à l'expression du thème, nous pouvions nous croire en droit de postuler, dans le cas au moins de l'œuvre réussie, une sorte d'intuition inéluctable du thème, exemple de tâtonnements et d'incertitude.

Il se révèle que nous nous trompons. En réponse à la question 'Does PE impose just one "correct" interpretation on the analyzed text?' Alexander Zholkovsky répond:

Not at all. As a theory, PE is interested in providing a metalanguage for any reading: one important methodological contribution consists precisely in the realization that the typical object of modeling in poetics is the semiotic pair "a text - a reading." When it comes to interpretive practice, one naturally opts for more or less rich and/or representative readings - the most widespread, complete, consistent, and so on. (p. 28)

À la lumière de telles précisions, nous découvrons que l'intuition du thème, loin de s'imposer avec le caractère de l'évidence, a plutôt le statut d'une hypothèse, conjecturée à partir d'un certain nombre d'indices, et attendant sa validation d'un supplément d'enquête: la dérivation servira à mesurer le degré de vraisemblance de cette hypothèse en la comparant à plusieurs autres. À supposer que le thème soit x, le texte que j'ai sous les yeux peut s'expliquer par le recours aux procédés successifs a, b, c...; mais à supposer que le thème soit y, alors ce texte s'explique par la chaîne des procédés d, e, f... À moi de décider selon mes goûts. S'il met un panneau à l'entrée de son École, Alexander Zholkovsky ne devra donc pas y inscrire la devise 'Thema index sui' mais, plus modestement, 'Auberge espagnole.'

De là un paradoxe singulier, sur lequel il ne nous semble pas que l'auteur se soit beaucoup expliqué: s'il est vrai que l'application des procédés expressifs au thème a pour effet de conférer à celui-ci une force plus grande, comment se fait-il qu'à une élaboration de plus en plus poussée du texte ne corresponde pas une évidence de plus en plus indiscutable du thème? Zholkovsky assure d'une part que l'élaboration textuelle confère au thème une vigueur expressive dont, réduit à lui-même, il serait dépourvu. De l'autre, il reconnaît que le texte propose à l'intuition plusieurs interprétations thématiques possibles, comme si la mise en œuvre des procédés d'expression et l'introduction de thèmes adventices n'avaient pas pour effet de préciser et d'assurer la perception du thème, mais plutôt de l'obscurcir. Faut-il croire que le texte se superpose au thème comme une loupe semi-opaque qui cadre et grossit tel détail de sa cible, mais qui fait écran à la perception claire et distincte de l'ensemble?

Où chercher la racine de ce paradoxe, sinon dans la notion même d'expressivité, à laquelle Zholkovsky ne consacre peut-être pas toute l'attention requise. Prenons l'exemple simple de l'intonation 'expressive'. Une phrase prononcée avec colère est identifiée comme telle en ceci que je puis la comparer avec la même phrase, prononcée sans intonation particulière ou avec une autre intonation. Il est admis que je puis me référer à une expression 'neutre' de la phrase et, sur cette base qui correspondra à un degré O de l'intonation, construire le paradigme des intonations expressives (colère, bienveillance, mépris). Dans un tel exemple, le thème correspond à la phrase sans intonation particulière, immédiatement isolée par le récepteur qui pourra répondre: 'Tu pouvais me dire cela sur un autre ton.' Réponse qui implique que ce récepteur est spontanément remonté du texte (phrase + procédé expressif) au thème (phrase sans intonation particulière) et a placé ce

thème au point de départ de plusieurs dérivations possibles (colère, ménagement, déférence...).

Cette remontée correspond bien, *mutatis mutandis*, au processus d'extraction du thème littéraire, tel que l'envisage Zholkovsky, écrivant par exemple:

To talk sensibly about poetic expression one has to separate what is expressed ("theme") from what expresses it ("text") and from the correspondence between the two ("expressive device"). As a result, "theme" is placed at the start of the derivation, as if it existed apart from and prior to the text. (p. 24)

Le phénomène de l'intonation expressive, dans l'exemple simple que nous venons de présenter, semble ainsi très propre à illustrer le mécanisme de l'expression poétique, telle que la comprend Zholkovsky. L'intonation s'y superpose à l'énonciation sans en perturber les articulations phonétiques, sémantiques ou syntaxiques. Une phrase dite avec irritation, tant du moins que le locuteur ne s'étrange pas de colère, s'énonce en termes identiques à ceux d'une phrase dite avec bienveillance ou neutralité. La transcription graphique est la même. Intonation et gesticulation seront dans ce cas des éléments additifs qui soulignent l'intention du locuteur, mais qui ne touchent pas à la lettre du message. Le *thème* est explicite puisque coïncidant avec le *texte* même.

Il ne s'en faut pourtant pas de beaucoup pour que les choses se compliquent. Même dans notre exemple: les mots de la phrase proférée avec colère énoncent-ils le véritable thème, ou seulement le prétexte d'une animosité dont la source est ailleurs? Dire 'Je vous remercie' sur un ton sec correspond à un traitement du thème 'Je ne vous remercie pas', l'intonation servant ici à signaler le procédé de l'antiphrase... Dès lors, le texte fait écran au thème et la remontée du texte au thème pose les mêmes problèmes d'inférence ou, si l'on ose à nouveau risquer cette image, de strip-tease du texte, que ceux que nous avons rencontrés plus haut.

Peut-on encore dire que le recours à un procédé expressif a eu pour but, et éventuellement pour effet, de conférer une force accrue à la communication du thème? Tout dépend de ce qu'on met sous le mot 'force'. S'agit-il d'accroître les chances d'une communication proprement intellectuelle de cette idée à laquelle, selon Zholkovsky, s'identifie le thème? La réponse ne peut être que négative: toute transformation du thème par l'application d'un nouveau procédé expressif ajoute un nouveau risque d'erreur (par absence de décodage

ou décodage erroné). S'agit-il d'accroître, parallèlement à la communication de l'idée, le concernement affectif du destinataire? C'est déjà mieux dire, mais, même avec cette précision, le mot 'force' demeure ambigu. On peut, sans bergsonisme excessif, mettre en cause la métaphore d'une augmentation *quantitative* de l'expressivité par les procédés d'expression: en fait, chaque mode d'élaboration entraîne un changement qualitatif de la valeur du texte, l'expressivité variant selon le registre (sensoriel, émotif, intellectuel...) que le procédé stimule. Par voie de conséquence, il ne devrait pas y avoir lieu de considérer que l'énoncé abstrait du thème soit, en lui-même, dénué d'expressivité ou moins chargé d'expressivité qu'un énoncé plus concret: il est expressif *d'une autre façon*.

Compte tenu de ces précisions, la sphère de validité de la démarche générative qui nous est proposée se dessine plus clairement. Le postulat initial identifie le thème à une idée, abstraite et générale, à laquelle tous les éléments du texte (autres idées abstraites, mais aussi concrétisations et particularisations de ces idées) sont censées se subordonner comme autant de 'faire valoir'. Construire une dérivation, c'est donc tester la capacité d'une idée abstraite du texte à apparaître de façon plausible comme la finalité des autres idées et des autres éléments isolables du texte.

Mais comment concevoir cette subordination? Peut-on aller jusqu'à écrire, comme le fait Zholkovsky, que 'theme is defined as that invariant entity of which everything in the text is an expressive variation' (p. 24)? Reprenons l'exemple, donné par l'auteur, du thème 'amour'. Celui-ci, nous dit-on, peut donner lieu à une opération de *contraste* ('amour' vs 'haine') ou de *préparation* ('hostilité' → 'amour') qui renforceront sa vigueur expressive. Soit. Mais puis-je considérer que les portions de texte qui traitent de la haine ou de l'hostilité sont, en elles-mêmes, des variations sur le thème de l'amour? Evidemment non. Elles lui servent de repoussoir, et par là elles le mettent en valeur, mais elles ne l'expriment pas. En admettant que le thème de l'amour soit bien le thème central d'où le texte dans son ensemble peut être dérivé, il faut postuler qu'un jeu de marques sémiologiques intervient pour signifier le caractère subalterne des parties qui peignent la haine, pour la confiner dans son rôle de *faire valoir*: faute de quoi, les parties qui traitent de l'amour et celles qui traitent de la haine étant perçues comme représentant au même degré des variations expressives du thème central, celui-ci ne pourrait plus être l'amour (ni d'ailleurs la haine), mais le contraste entre amour et haine, le passage de la haine à l'amour. Autant dire que le procédé expressif du *contraste* serait alors érigé en

thème, tandis que les thèmes 'amour' et 'haine' seraient convertis en procédés expressifs de concrétisation ...

Les deux procédés expressifs que nous venons d'examiner — *préparation*, *contraste* peuvent être jugés représenter des cas particuliers, en ceci qu'ils introduisent dans le syntagme de l'œuvre des portions textuelles constituant, en marge du thème principal et se subordonnant à lui, des 'pré-thèmes' ou des 'antithèmes'. Il n'en reste pas moins que, dès qu'on aborde des textes un peu longs et complexes, ce genre d'inclusions se met à foisonner, rendant problématique le lien de subordination qui les met au service de l'hypothétique thème central... B est-il l'antithème du thème principal A ou A l'antithème du thème principal B? Y a-t-il même relation de contraste entre A et B? etc. Quand les marques sémiologiques de l'importance relative des fragments textuels et de leurs relations s'affaiblissent ou deviennent ambiguës, il n'est d'autre ressource, comme Zholkovsky lui-même en convient, que d'essayer un arbitrage entre plusieurs thèmes centraux possibles, et donc entre plusieurs dérivations qui entrent en concurrence avec des titres à peu près équivalents.

Le risque d'anarchie est encore aggravé par le surgissement inévitable de thèmes incontrôlés, parasites qui se glissent dans le sillage des autres à l'insu du créateur ou avec sa complicité inconsciente. Dans la première étude, 'Eisenstein's Generative Poetics', Zholkovsky analyse le projet de mise en scène étudié par le cinéaste avec ses disciples sur le thème du piège tendu par les Français à Dessalines. Eisenstein imagine l'élément mise en scène suivant: 'The priest ... embraces Djes-salines! ... and leads him over to the officers ...'. Pourquoi, se demande-t-il alors, l'accueil du prêtre doit-il se concrétiser dans une embrassade? Réponse: 'This embrace will also in a degree foreshadow the subsequent encirclement. Incidentally, embracing is the typical style of welcome in Latin America...' (p. 37). Soit. Mais jusqu'à quel point le cinéaste est-il assuré de conserver le contrôle des résonances de ce détail de mise en scène? Tient-il compte, et à quel niveau de conscience, de l'attraction qu'un autre baiser plus célèbre, celui de Judas, ne peut manquer d'exercer, en pays chrétien ou fraîchement déchristianisé, sur la perception du public? Nous soupçonnerions volontiers Eisenstein de s'empres-ser d'alléguer ce 'thème local' (la coutume latino-américaine) pour couper court à un scrupule inexprimé de ses assistants.

Sans trop nous attacher à évaluer l'importance propre de cet exemple, nous nous en servons pour montrer comment le procès génératif, au fur et à mesure que son développement l'éloigne de son thème central supposé, est fatalement conduit à intégrer des motifs chargés

de significations de plus en plus complexes, de plus en plus susceptibles de véhiculer, à côté des significations dont l'auteur veut les charger, des virtualités aux effets imprévisibles qui concurrencent ou corrompent, pour telle fraction du public, le thème à mettre en valeur. L'impert, mais aussi la limite et le danger de la méthode générative proposée par Zholkovsky, tiennent à ce qu'elle postule une soumission absolue des parties au tout, des moyens à la fin. Mais les conditions de l'élaboration d'un texte, quel qu'il soit, n'excluent-elles pas ce genre de perfection? Les matériaux mis en œuvre, et notamment les motifs chargés de spécifier ou faire valoir le thème, ne sont pas comparables aux pierres taillées, aux briques moulées, au béton amorphe dont l'architecte se sert pour réaliser l'édifice dont il a tracé le plan. Loin d'être par eux-mêmes dépourvus d'expressivité, ils véhiculent une foule de résonances que l'auteur capte et exploite de son mieux, mais qu'il ne peut se flatter de maîtriser entièrement.

Un autre problème posé par la méthode générative de Zholkovsky est celui du niveau de généralité et d'abstraction auquel, remontant du texte vers le thème, nous devons nous arrêter. Le scénario sur Dessalines ne rencontre pas cette difficulté, non plus que le conte somalien, et pour cause: dans les deux cas, ce niveau est fixé par l'énonciation du thème, soit hors du texte (pour le film), soit dans le texte (pour le conte). Déjà pourtant on peut remarquer qu'un spectateur du film, à supposer celui-ci achevé, n'eût pas été tenu de s'arrêter au niveau qui sert de point de départ à la dérivation de Zholkovsky: de l'anecdote sur la capture manquée de Dessalines, il aurait non seulement pu, mais même dû remonter à un substrat thématique de thèses marxistes sur la colonisation, l'exploitation de l'homme par l'homme, l'opium du peuple, l'alliance du sabre et du goupillon, le grand soir, etc. On n'aprendra pas à Zholkovsky que le *thème* dont part le cinéaste est le *texte* fourni par le propagandiste.

La question prend un relief particulier si l'on relève la constance avec laquelle les analyses de Zholkovsky font intervenir le procédé de la *concrétisation*. On voit aisément de quoi il s'agit: de la représentation d'un thème, non par l'énonciation de son essence abstraite, mais par la présentation d'un simulacre de sa réalité sensible et, le plus souvent sinon toujours, d'un cas particulier jugé exemplaire pour illustrer la règle générale. Mais ne serait-ce que parce que le passage de l'abstrait au concret s'accompagne d'un passage du général à l'individuel, la *concrétisation* entraîne le sacrifice de cet élément essentiel du thème qu'est la désignation de son degré de généralité: c'est le prix payé pour acheter cette force expressive particulière que, sous un autre

rapport, le procédé est susceptible de conférer au thème. Ainsi, une tragédie de Voltaire concrétise un thème *x* en racontant comment le jeune Séide, fanatisé par Mahomet, commet un parricide infâme. Le thème de ce texte est-il la malfeasance d'un imposteur particulier, auquel cas Voltaire a bien mérité la bénédiction du pape, ou celle de tous les fondateurs de religion, auquel cas le bûcher eût mieux convenu? Une telle ambiguïté n'est pas le résultat d'une perversion du procédé, elle résulte du procédé lui-même.

Souvent un message additionnel abstrait, juxtaposé à la concrétisation anecdotique du thème, sert à récupérer l'information perdue: on sait que la 'morale' joue ce rôle dans la fable, l'*exemplum*, le conte moralisé (dont le conte somalien analysé par Zholkovsky est un échantillon caractéristique). Mais ce n'est pas toujours le cas et, des lors, l'intuition se met à flotter. Soit la série des proverbes que Zholkovsky, sur les traces de Perniakov, classe comme 'synthématiques', c'est-à-dire comme représentant 'différent artistic variations on one and the same theme' (pp. 99-100). Le thème en question s'énonce 'Chacun doit réfléchir à ce qu'il fait' et, dans la liste de ses élaborations textuelles, figure le proverbe turc déjà cité: 'Pense deux fois, parle une seule.' Comment cette inclusion se justifie-t-elle? Selon Zholkovsky, 'parler' doit être considéré ici comme une concrétisation d' 'agir.' Mais qu'en savons-nous? Nous admettons volontiers que la parole est une spécification relativement concrète de la notion générale d'action, et nous comprenons très bien que Perniakov ait pu classer les proverbes concernant la parole dans la rubrique des proverbes concernant l'action. Nous ne concéderons pas si aisément que le proverbe turc nous met en garde contre toute espèce d'action irréfléchie. Pourquoi 'parler' représenterait-il ici une concrétisation d' 'agir' plutôt que 'parler' lui-même? Seul l'examen des circonstances d'emploi permettrait peut-être de trancher. En l'absence d'information sur ce point, on ne voit pas ce qui pourrait nous empêcher d'ériger 'parler' en *terminus a quo* du procès génératif: 'parler une fois' signifierait alors 'N'aie qu'une parole et tiens-la'; 'penser deux fois' indiquerait la précaution à prendre pour n'avoir pas à se dédire.

La difficulté est encore plus manifeste si nous examinons un autre proverbe turc cité à la fin de la même liste: 'L'homme a deux oreilles et une bouche; c'est pourquoi tu écouteras deux fois et parleras une seule.' Nous sera-t-il demandé d'admettre qu' 'écouter' concrétise 'penser' comme 'parler' concrétise 'agir'? Autant la perspective taxinomique d'un index des proverbes, où se plaçait Perniakov, rendait légitime un classement qui fait des maximes sur la parole une spécification des

maximes sur l'action, autant la perspective rhétorique, poétique, sémiologique où se place Zholkovsky nous paraît rendre déraisonnable l'intuition du thème à un niveau d'abstraction plus élevé que celui que requièrent les circonstances d'emploi les plus faciles à imaginer. Pourquoi postulerions-nous l'intervention d'un quelconque procédé d'expression là où le texte propose un couple (écouter/parler) en lui-même parfaitement digne de donner lieu à un précepte? Mais laissons cette vétille: nous avons voulu montrer combien reste incertaine la fixation du niveau d'abstraction et de généralisation où l'on doit se situer pour isoler le thème du texte lorsque aucune norme ne guide l'intuition.

L'importance littéraire de propositions textuelles nanties d'un certain degré de généralité nous conduit en outre à une interrogation sur le statut poétique de l'abstraction. Zholkovsky, nous l'avons vu, génère le texte en allant de l'abstrait au concret: son système admet un procédé expressif de la *concrétisation* – et ce procédé joue un rôle préminent dans l'élaboration du texte poétique – mais il n'envisage pas que l'opération inverse, celle de l'*abstraction*, puisse accéder au statut de *procédé expressif*. Dans cette perspective, l'inclusion d'énoncés généraux et abstraits, soit fortement codifiée dans certains genres (la fable, la maxime), soit plus libre dans tous les autres (théâtre, roman, essai, poésie lyrique...), correspond à une sorte de degré O d'élaboration du thème. Ils sont didactiquement utiles pour 'éclairer la lanterne' du lecteur, mais leur valeur poétique propre est nulle: au mieux, ils jouent le rôle de la clef de fer qui ouvre le coffre où le texte enferme ses trésors.

Cette position semble avoir pour elle le poids de la tradition rhétorique et poétique, qui opère classiquement un partage entre l'*idée*, réservée au philosophe ou au théologien, et l'*image*, qui serait le bien propre du poète; dans le système de Zholkovsky, dernier avatar en date de cette division des rôles, la génération du texte correspond à l'incarnation de l'idée en une image, tandis que la mise au jour du thème par l'analyse générativiste correspond à l'élucidation de l'idée. Mais cette conception nous paraît, en définitive, faire bon marché de la qualité proprement *esthétique* de certains recours à l'abstraction. Si en effet on accepte de prendre pour pierre de touche les pulsions qui accompagnent la lecture du texte, on concèdera qu'il existe un certain plaisir à être ému sans bien savoir pourquoi, mais un plaisir non moins certain à accéder à la conscience de ce qui nous émeut: ce second plaisir, que Zholkovsky semble vouloir réserver au générativiste qui analyse le texte (cf. pp. 20-1) peut fort bien être atteint dans une attitude con-sommation 'normale'. Prenons par exemple, dans le genre littéraire de

l'*essai* ou du *journal*, la méditation d'un moraliste qui note un fait divers et s'emploie à en dégager la philosophie: pourquoi, dans ce cas le fait divers ne serait-il pas qualifié pour fournir le thème, point de départ concret de la dérivation, et pourquoi les propositions générales qui concluent la méditation ne pourraient-elles pas avoir le statut de texte dérivé?

Objectera-t-on que nous confondons ici l'ordre chronologique d'élaboration du message (le moraliste a lu le fait divers dans un journal, puis il a pris sa plume, etc.) avec l'ordre génératif idéal du texte? Nullement. Le moraliste rumine peut-être depuis longtemps son idée, et c'est la lecture du fait divers qui lui a fourni l'occasion de la 'placer'. En revanche, c'est la loi même du *genre* que d'imposer un ordre tel que les conclusions donnent l'impression d'être découvertes par un mouvement de l'esprit qui part des faits observés, pris ainsi pour *thème* de réflexion, et en induit progressivement les considérations plus abstraites qui semblent en découler.

Soit encore le cas de la fable ésopique. C'est le genre lui-même qui impose la juxtaposition d'une anecdote concrète et d'une morale abstraite. Le plaisir d'un tel texte, pour ceux du moins qui en ont le goût, n'est pas plus lié à la force expressive que confère l'anecdote à la morale qu'à cette autre force expressive que confère la morale à l'anecdote: il réside plutôt dans la tension qui s'institue entre le pôle concret et le pôle abstrait, et dans le mouvement qui fait passer l'esprit d'un pôle à l'autre, sans préséance de celui-ci ou de celui-là.

Dans la double fable de La Fontaine, *Le Lion et le Rat*, *La Colombe et la Fourmi* (*Fables*, Livre deuxième, Fables xi et xii), le prologue propose une leçon morale d'un haut niveau de généralité ('Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde') induite d'un constat ('On a souvent besoin d'un plus petit que soi') et annonce son illustration par deux récits. Suit l'anecdote du Lion et du Rat, qui donne lieu à une conclusion morale supplémentaire: 'Patience en longneur de temps font plus que force ni que rage.' Puis le fabuliste enchaîne avec l'anecdote de la Colombe et de la Fourmi, sur laquelle s'achève la double fable.

Comment générer ces éléments de texte? On peut bien entendu, en suivant la voie frayée par Zholkovsky, induire le thème des termes du prologue: on considèrera alors que la leçon morale initiale est obtenue, par *réduction*, à partir d'un thème qui serait à peu près: 'Il ne faut pas manquer de mériter la gratitude de ceux qui sont en difficulté, même s'ils paraissent très faibles, car nous pouvons avoir un jour besoin de leur aide.' Chaque anecdote apparaîtra comme une *concrétisation* du thème, et leur juxtaposition en deux fables couplées sera interprétée

comme mettant en oeuvre le procédé de la *variation*, plus ou moins *répétitive* ou *contrastive* (L'autre exemple est tiré d'animaux plus petits).

Mais comment intégrera-t-on la morale particulière à la Fable xi: 'Patience et longueur de temps...?' La réponse n'est pas si aisée:

1) si l'on veut considérer *Le Lion et le Rat* isolément de *La Colombe et la Fourmi*, 'Patience et longueur de temps...' entre en concurrence avec 'Il faut, autant qu'on peut,....' pour fournir la leçon du texte. Belle illustration du procédé expressif de la *combinaison*, puisque la même concrétisation sert alors à spécifier deux abstractions. Mais la question reste posée de savoir si l'ordre chronologique des éléments dans le message (ici, la position de la morale *avant* ou *après* l'anecdote) est sans incidence sur leur position et leur fonction dans l'ordre idéal de la dérivation générative: 'Patience et longueur de temps...', que le lecteur perçoit comme obtenu par *abstraction* à partir de l'anecdote qui précède, a-t-il un statut identique à 'Il faut, autant qu'on peut...', que le lecteur perçoit comme thème donné d'emblée et *concrétisé* par l'anecdote qui le suit?

2) Par ailleurs, si on reconnaît que l'enchaînement des deux fables réalise une unité textuelle, la maxime relative à 'Patience et longueur de temps...' ne s'applique qu'à la première des deux fables: elle ne peut donc jouer le rôle d'un énoncé thématique permettant de générer les deux, ce qui la différencie de 'Il faut, autant qu'on peut...'. Il ne peut désormais s'agir que d'une réflexion incidente, greffée sur l'anecdote du Lion et du Rat, et nullement d'un thème central fournissant son point de départ, soit au texte dans son ensemble, soit à la fable *Le Lion et le Rat*. Quelle sera la fonction esthétique de cette réflexion incidente? On peut raisonnablement avancer que son effet est de rompre le monothémisme didactique de la fable ésopique, d'introduire un élément de fantaisie dans le discours: cet ingrédient textuel conjugué en somme le procédé de l'*abstraction* (par rapport à l'anecdote) avec celui de la *variation* (par rapport au thème didactique dans sa plus haute généralité).

On dit depuis longtemps qu'il n'y a de science que du général, et d'art que de l'individuel. Le procédé génératif mis en oeuvre par Alexander Zholkovsky s'inscrit dans cette tradition: la création artistique, telle qu'il l'entend, prend pour point de départ une entité abstraite et générale, puis en dérive, par une série ordonnée de spécifications successives, le texte individuel et concret. Ainsi s'opère en effet la synthèse des effets émotionnels qu'un ingénieur en communications, publicitaire ou propagandiste, peut massivement s'efforcer de produire. C'est de l'art, bien sûr. Mais est-ce tout de l'art? Le mouvement in-

verse, du concret vers l'abstrait, de l'individuel vers le général, doit-il être réservé au décryptage – embryonnaire dans le cas de la lecture naïve, exhaustif dans celui de la dérivation générative – que le connoisseur exerce à contre-courant sur le texte qui lui est soumis? Ce mouvement d'acquisition du savoir n'est-il pas celui qu'une foule de textes visent à reproduire, et le bonheur avec lequel ils le miment ne se mesure-t-il pas au plaisir qu'ils nous font? Pourquoi refuserait-on à ce plaisir, même un peu ascétique, la qualité d'une jouissance esthétique?

École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris