

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
GENEVIÈVE PRONOVOST

«ANALYSE DES NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE DANS LA *PETITE
MARCHANDE DE PROSE* DE DANIEL PENNAC»

SEPTEMBRE 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

À Renaud, mon amour «désamorçeur» de bombes,

avec qui la légèreté de l'être est particulièrement agréable à soutenir.

À Gaëtane et Jean-Noël, pour leur communicatif amour des mots et pour les petits cailloux qu'ils ont semés tout au long du parcours.

Merci à

Françoise «œil de faucon» et Alain Legoux pour leur générosité, leur enthousiasme et pour les encouragements des derniers instants.

Hélène Marcotte pour son professionnalisme et sa disponibilité toujours appréciés.

Nicolas Doré, notre sauveur informatique amical, ami remarquable sur lequel on peut compter à n'importe quelle heure du jour.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
TABLE DES MATIÈRES.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: PRÉSENTATION DE LA THÉORIE DES NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE.....	10
I. GÉNÉRALITÉS AUTOUR DES NIVEAUX DE COOPÉRATION.....	11
II. LE TABLEAU DES NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE : HISTORIQUE ET FONCTIONNEMENT	12
A) Les structures discursives.....	20
1- L'explication sémantique	20
2- Les topics.....	21
3- Les isotopies.....	22
B) Les structures narratives.....	24
1- Du sujet à la fabula.....	24
2- Les macropropositions	25
C) Prévisions et promenades inférentielles	26
1- Les disjonctions de probabilités	26
2- Les prévisions comme préfiguration de mondes possibles.....	27
3- Les promenades inférentielles	28
4- Fabulae ouvertes, fabulae fermées	30
D) Les structures de mondes	32
1- Définitions préliminaires.....	32
2- Les mondes possibles comme constructions culturelles.....	34
3- La construction du monde de référence	35
4- Le problème des propriétés nécessaires	35
5- Comment déterminer les propriétés essentielles	38
E) Les structures actanciennes et idéologiques.....	39
CHAPITRE II: BENJAMIN MALAUSSÈNE: L'HOMME ET LE SACRIFICE, UN TOPIC BIEN ÉTABLI.....	43
I. LES STRUCTURES INTENSIONNELLES (première séquence narrative : parties 1 à 3).....	44
II. LES STRUCTURES EXTENSIONNELLES (parties 1 à 3).....	56

CHAPITRE III: DE LA MEURTRIÈRE À L'ENQUÊTEUSE, DE L'ÉCRIVAIN AU JUSTICIER.....	60
I. LES STRUCTURES INTENSIONNELLES (deuxième séquence narrative : parties 4 à 7)	60
II. LES STRUCTURES EXTENSIONNELLES (parties 4 à 7).....	72
CHAPITRE IV: DE LA MEURTRIÈRE À L'ENQUÊTEUSE, DE L'ÉCRIVAIN AU JUSTICIER : ANALYSE SCHÉMATIQUE DE LA FABULA	83
CHAPITRE V: QUAND LE BOUC ÉMISSAIRE ET LE JUSTICIER NE FONT QU'UN	101
I. LES STRUCTURES INTENSIONNELLES (troisième séquence narrative : parties 8 et 9).....	102
II. LES STRUCTURES EXTENSIONNELLES (parties 8 et 9).....	106
CONCLUSION	113
ANNEXE 1 : NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE.....	123
ANNEXE 2 : PRÉSENTATION DES SYMBOLES NÉCESSAIRES À L'ANALYSE DE LA FABULA.....	124
BIBLIOGRAPHIE	126

INTRODUCTION

Daniel Pennac, professeur de français dans un lycée de la région parisienne, sait communiquer le plaisir du texte. En fait, comme le dirait Roland Barthes¹, il sait créer une *imprévision* de la jouissance du texte, c'est-à-dire faire croire au lecteur que les jeux ne sont pas faits et qu'il peut participer lui aussi à la construction du texte. Tout en recourant aux structures traditionnelles du drame, Pennac provoque la coopération du lecteur en établissant, parfois à l'improviste, des rapports complémentaires et/ou multidirectionnels entre les événements choisis et racontés. Par conséquent, il crée l'intérêt (la jouissance des mots), la curiosité et l'affection (brûlure) du lecteur. Cette démarche, il l'applique autant dans ses ouvrages pour adultes (la série des Malaussène, *La débauche*, *Le dictateur et le hamac*, etc.) que dans ses livres pour enfants (la série des *Kamo*, les biographies romancées). D'ailleurs, dans son essai intitulé *Comme un roman*, il traite de la reconquête du plaisir de lire, plaisir qui va à l'encontre de certains préjugés envers l'acte de lecture. Toutefois, il faut prendre conscience que, sans la coopération du lecteur qui se laisse délibérément happer par l'auteur, les romans de Pennac n'exerceraient pas le même

pouvoir d'attraction. Ces diverses considérations nous ont conduite à nous intéresser aux stratégies mises en place pour propulser le lecteur dans l'œuvre afin que ce dernier participe personnellement au travail de l'écrivain. Ces stratégies ont été étudiées et expliquées, entre autres, par Umberto Eco et les théoriciens de la réception.

Depuis l'arrivée, dans les années 1960, des théoriciens de la réception dans le monde de la théorie littéraire, les rapports au texte se sont grandement diversifiés. Comme nous le confirme Robert Barsky dans son ouvrage intitulé *Introduction à la théorie littéraire* : «Ils [les théoriciens de la réception] sont d'avis qu'il n'existe pas une seule et unique manière adéquate de lire une œuvre et de l'interpréter²». Le sémioticien Umberto Eco, par le biais d'études et de réflexions portant sur l'œuvre ouverte et l'œuvre en mouvement, a joué un rôle important dans la promotion des théories de la réception. En effet, selon lui, puisque l'œuvre ouverte manifeste une grande variété d'aspects et de résonances, elle place le lecteur devant une multitude de possibilités de lectures et d'interprétations. D'une certaine façon, il responsabilise le lecteur, lui donne le droit de participer à l'œuvre, de la faire sienne et de plonger dans son imagination afin de construire des mondes possibles pour lui attribuer un sens. C'est ce que Pennac, cette fois-ci en tant que pédagogue, véhicule dans son essai *Comme un roman*³. Il propose, entre autres, une liste des droits du lecteur⁴, acceptant, par le fait même, une certaine manipulation du texte en dehors du contrôle de l'auteur et prône le partage du plaisir de lire avec ses élèves versus l'effort et l'obligation qui tuent, selon lui, l'amour de la lecture et la gratuité du geste. Bref, comme le dit

¹ BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 11.

² BARSKY, Robert, *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 137.

³ PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Ed. Gallimard (coll. NRF), 1992, 175 p.

⁴ Droits imprescriptibles du lecteur selon Daniel Pennac : droit de ne pas lire, droit de sauter des pages, droit de ne pas finir un livre, droit de relire, droit de lire n'importe quoi, droit au bovarysme (maladie textuellement transmissible), droit de lire n'importe où, droit de grappiller, droit de lire à haute voix, droit de nous taire.

PENNAC, Daniel, *op. cit.* p. 145.

Michael Riffaterre : «le phénomène littéraire n'est pas seulement le texte, mais aussi le lecteur et l'ensemble des réactions possibles du lecteur au texte, énoncé et énonciation⁵». Toutefois, pour favoriser la coopération du lecteur, le texte doit respecter certaines règles. Cette réflexion nous ramène à l'ouvrage pré-cité de Barthes : «Écrire dans le plaisir m'assure-t-il — moi, écrivain— du plaisir de mon lecteur? Nullement. Ce lecteur, il faut que je le cherche, (que je le drague) sans savoir où il est⁶». En effet, pour que le lecteur s'approprie le texte, l'auteur doit donner la preuve, par la façon dont il est écrit, qu'il désire le lecteur et qu'il suscite l'ouverture de ses interprétations.

Eco explique que, pour comprendre ce qu'est une œuvre ouverte, il faut étudier le concept de poétique qui lui donne naissance. Les formalistes et les structuralistes entendaient par poétique un système de règles rigoureuses visant l'étude d'une œuvre. Comme le précise Didier Coste :

Pour les héritiers du Formalisme, de Jakobson, à *Tel Quel* et à Ricardou, la fiction, confondue avec la littérature, la fonction poétique ou l'écriture, consiste en l'auto-référence du texte. La fonction référentielle du langage, par laquelle celui-ci pointe des objets dotés d'une existence autonome dans son ailleurs, est compromise, diminuée, mutilée, voire abolie. Le signifiant règne. Le texte désigne son propre jeu, sa composition, tout au plus le travail d'écriture qu'il inscrit, le travail et la jouissance de lecture qu'il modèle⁷.

Eco, lui, voit plutôt dans le texte «un projet de message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives⁸». Soulignons qu'une œuvre est ouverte, comme le précise Eco, quand elle présente au lecteur plusieurs occasions d'interpréter le texte sans toutefois cesser d'être elle-

⁵ RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 9.

⁶ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 11.

⁷ COSTE, Didier, «Lector in figura; Fictionnalité et rhétorique générale», *Lectures, systèmes de lectures*, Paris, P.U.F., 1984, p. 11.

⁸ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 11.

même, c'est-à-dire le produit d'un artiste. La structure appartient donc à l'écrivain pour qui l'ambiguïté devient une fin. Le lecteur se sert de cette structure mise à sa disposition par l'auteur, se l'approprie et la réinvente en collaboration avec l'auteur qui le guide. L'œuvre est dite en mouvement quand sa forme est inachevée et que l'interprétant contribue à sa création⁹. Elle devient alors une source d'imagination, un devoir à accomplir, une énigme à résoudre. Le travail d'évocation de l'auteur vise directement le monde intérieur du lecteur pour en faire surgir des réponses neuves basées sur ses goûts, ses préjugés, ses tendances, sa culture. En fait, ce concept rejoint le principe du rhizome mis de l'avant par Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans le langage botanique, le rhizome est une : «tige souterraine des plantes vivaces qui porte des racines adventives et des tiges feuillées aériennes¹⁰». Les théoriciens Deleuze et Guattari ont adapté métaphoriquement ce terme à la littérature en comparant le principe d'interprétation d'un lecteur au rhizome : «Dans un rhizome, chaque trait linguistique ne renvoie pas nécessairement à un trait linguistique : des chaînons sémiotiques de toutes natures y sont connectés à des modes d'encodage très divers, chaînons biologiques, politiques, économiques [...] mettant en jeu non seulement des régimes de signes différents, mais aussi des statuts d'états de choses¹¹». Un rhizome établirait donc des liens entre les arts, les sciences, les luttes sociales, etc. Plus on augmente les connexions, plus les interprétations possibles sont multipliées.

Afin de mieux stimuler son lecteur, l'auteur utilise, selon Eco, le principe du Lecteur Modèle qui lui permet de tester l'efficacité des stimuli suggérés dans son œuvre. Ce dernier s'avère le fruit de l'imagination de l'auteur qui bâtit sa fabula en même temps qu'un ou plusieurs modèles de lecteurs qu'il juge compétents et aptes à interpréter son œuvre. En fait, l'auteur essaie

⁹ Cette ouverture, cette mouvance de l'œuvre sera mieux explicitée dans la partie portant sur la fabula ouverte et fermée.

¹⁰ *Dictionnaire de la langue française*, Le nouveau petit robert, Paris, Éditions Le Robert, 1995, p. 1982.

de se faire une image idéale de son lecteur afin de l'anticiper. L'auteur s'amuse alors à déjouer ces Lecteurs Modèles en envisageant différentes hypothèses : si je fais tel mouvement, mes Lecteurs Modèles devraient réagir de telle façon. «Il y a des signes qui nous font éviter les pièges, mais il en est qui en sont. Le Lecteur Modèle les connaît à l'avance, le lecteur réel les découvre au fur et à mesure qu'il avance dans le texte¹²». L'auteur met donc en place pour le Lecteur Modèle, non seulement des «séries de passages coopératifs» lieux d'évasions et d'ouvertures qu'il jugera efficaces, mais aussi toute une encyclopédie spécifique (un dictionnaire personnel, une compétence encyclopédique) qui déterminera la nature de sa coopération. À mesure que les scénarios sont installés, le Lecteur Modèle est raffiné, est complexifié au gré de la volonté de l'auteur qui met en place les outils pour figurer sa construction. De cette façon, guidé par l'auteur, le Lecteur Modèle s'approprie une partie des sens possibles du texte et participe à quelques scénarios que son auteur met en scène. Il est en constante évolution et Eco le voit comme un «*rapport de connaissance* au cours duquel se réalisent les ouvertures suscitées et dirigées par les stimuli, eux-mêmes organisés selon l'intention esthétique¹³». Cette conception du Lecteur Modèle se trouve à mi-chemin entre la conception du lecteur virtuel et celle du lecteur idéal¹⁴, deux concepts de Didier Coste :

On appellera lecteur virtuel celui dont le plan d'existence est sa *potentialité* et dont les traits, les caractères et les aspects peuvent s'incarner, ensemble ou séparément, dans une pratique humaine, sans que cette incarnation ait nécessairement eu lieu ou doivent nécessairement avoir lieu historiquement. Les conditions d'existence du lecteur virtuel sont définies par la métalittérature qui pose un certain système construit par elle comme modèle de réalité et qui, à l'intérieur de ce modèle dynamique, donne statut de réalité au texte littéraire. [...] Le lecteur virtuel est doublement limité : d'une part par la compatibilité des

¹¹ DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, *Rhizome*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1977, p. 19.

¹² MONGRAIN, Denis, «Quand lire, c'est faire: portraits et manifestations de l'instance lectorale dans la lecture littéraire» mémoire de maîtrise, UQTR, 1998, p. 33.

¹³ ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, *op. cit.* p. 59.

¹⁴ Le lecteur idéal est celui qui aurait vécu ce qui se passe dans le texte et donc qui en saisirait toutes les subtilités.

structures de l'expérience avec celles du discours métalittéraire, et d'autre part, par la décodabilité du texte considéré.

Le lecteur considéré sur le plan du souhait (appelé de ses vœux par un tiers) indépendamment de sa possibilité, est le lecteur idéal. Ses conditions d'existence, nullement pragmatiques, sont définies par la métalittérature sans aucune autre limitation que la cohérence interne du discours métalittéraire lui-même. Toutes les figures rhétoriques, qu'elles soient d'expression ou de pensée, si l'on considère ces catégories comme distinctes, peuvent, sans excepter même le paradoxe ou l'oxymoron, contribuer à des définitions originales du lecteur idéal¹⁵.

Comme nous pouvons le remarquer ici, le lecteur virtuel et le Lecteur Modèle sont tous les deux marqués par la potentialité; ils n'existent pas et n'existeront probablement jamais, mais leur caractère et leurs aspects s'impriment dans l'œuvre. Coste attribue la création du lecteur virtuel à la métalittérature qui propose un système construit par elle comme modèle de réalité au texte. Ce système permet de faire le parallèle entre les structures de l'expérience et celles du discours métalittéraire :

Si donc nous essayons de comprendre les effets causés et les réponses déclenchées par les œuvres littéraires, nous devons admettre la présence du lecteur sans aucunement déterminer d'avance son tempérament ou sa situation historique. Nous pouvons appeler ce lecteur, faute de mieux, le lecteur virtuel. [...] C'est un concept fermement enraciné dans la structure du texte. [...] C'est une structure textuelle prévoyant la présence d'un récepteur sans nécessairement le définir¹⁶.

Eco, lui, est beaucoup plus centré sur l'auteur qui se sert de cette métalittérature pour créer son Lecteur Modèle et influencer son lecteur.

Dans un même ordre d'idées, il faut être conscient que l'auteur fait le choix de certaines compétences en définissant et, ce faisant, en délimitant son Lecteur Modèle. Comme l'écrit

¹⁵ COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *op.cit.* p. 358-359.

¹⁶ *Ibid.*, p. 360.

Jonathan Culler : « La question n'est pas de savoir ce qui arrive aux lecteurs réels, mais ce qu'un lecteur idéal doit savoir implicitement pour lire et interpréter des œuvres d'une façon que l'on juge acceptable, conformément à l'institution de la littérature¹⁷ ». Les choix de l'écrivain influenceront bien entendu la conception du Lecteur Modèle et, parallèlement, l'écriture. Pour exécuter le texte, faire l'œuvre et la structurer, le lecteur réel doit être capable de saisir les ouvertures créées par l'auteur et donc avoir des points communs avec le Lecteur Modèle. Comme nous l'indique Eco : « L'auteur possède plusieurs moyens à sa disposition : le choix d'une langue [...], le choix d'un type d'encyclopédie [...], le choix d'un patrimoine lexical et stylistique donné [...]. Beaucoup de textes révèlent immédiatement leur Lecteur Modèle en présupposant *apertis verbis* une compétence encyclopédique spécifique¹⁸ ». Toutefois, en effectuant ces choix, non seulement l'auteur se révèle, mais il révèle ce qu'il croit être un bon lecteur et fait ses choix selon ce qu'il pense avoir lui-même comme compétences en tant que lecteur. Donc, on peut en arriver à la conclusion que le Lecteur Modèle est créé à l'image de l'auteur lui-même. Rappelons que le lecteur réel sera considéré comme un co-auteur de l'œuvre s'il est capable, par sa lecture, de saisir les ouvertures du texte :

Son comportement se caractérise par différents degrés d'activités, de conscience ou d'autonomie. La nature du texte littéraire défini comme l'objet d'un tel lecteur varie aussi selon la combinaison particulière d'activité, de conscience et d'autonomie qu'il se trouve incarner. On notera par exemple qu'un haut degré d'activité de la part du lecteur empirique relativise le texte ou le complexifie (le « jeu intelligent », offre alors d'innombrables combinaisons de coups). Un faible degré de conscience transforme le texte en un produit de l'inconscient¹⁹.

¹⁷ Ibid., p. 367.

¹⁸ Ibid., p. 68.

¹⁹ Ibid., p. 362-363.

Le lecteur réel sera gagné ou, à tout le moins séduit et conduit vers l'œuvre, si le Lecteur Modèle lui ressemble donc s'il possède des capacités communes avec l'auteur²⁰. Malgré tout, l'auteur doit aussi prévoir les possibles carences encyclopédiques du lecteur réel et mettre en place des stratégies pour rattraper ce dernier aux moments opportuns. Bref, le Lecteur Modèle aide l'auteur à vérifier et à expérimenter le plus parfaitement sa propre trame²¹ et les conditions de réception du texte. Pour faire œuvre avec l'auteur, l'interprétant-créateur passe à travers une série de niveaux de coopération, niveaux de coopération d'une part tissés par l'auteur avec l'aide de son Lecteur Modèle (structures intensionnelles) et, d'autre part, tissés par le lecteur lui-même lors de son actualisation et de son interprétation du texte (structures extensionnelles). Comme le dit Wolfgang Iser : «Dans un texte littéraire, les «étoiles» sont fixes; ce sont les lignes qui les joignent qui sont variables. L'auteur du texte peut, bien sûr, exercer une influence considérable sur l'imagination du lecteur, [...] Mais aucun auteur digne de ce nom n'essaye jamais de mettre le tableau complet sous les yeux de son lecteur²²». Finalement, l'écrivain et le lecteur deviennent complices sans être dépendants l'un de l'autre. Il peut toutefois arriver que le lecteur réel déjoue le Lecteur Modèle, entraînant ainsi des disjonctions-surprises.

Tout au long de ce mémoire, nous nous efforcerons de démystifier les différents niveaux de coopération textuelle à travers lesquels les lecteurs voyagent lors de leur lecture. En d'autres mots, nous chercherons à savoir comment un lecteur s'approprie l'œuvre lue, et ce, à travers la

²⁰ «On peut dire que l'auteur, en écrivant, se choisit un lecteur», écrit Élisabeth Ravoux Rallo. Toutefois, on pourrait rajouter que l'auteur se choisit comme lecteur.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, p. 144.

²¹ Parlant de la théorie de Eco, E. Ravoux-Rallo écrit : «Seul le lecteur modèle, modèle au sens mathématique du terme, construit par l'auteur, peut faire fonctionner parfaitement le texte, être capable de coopérer à l'actualisation textuelle de façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable d'agir interprétativement comme lui a agi générativement»

²² COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *op.cit.* p. 359.

théorie des niveaux de coopération textuelle qu'Umberto Eco a présentée dans *Lector in fabula*²³. Nous illustrerons nos dires à l'aide du roman de Daniel Pennac *La petite marchande de prose*²⁴, le troisième roman policier de la série des Malaussène. Cette œuvre romanesque nous semblait propice à ce genre d'analyse puisque le lecteur est introduit dans un récit où foisonnent les péripéties, les histoires d'amour, les intrigues policières, les meurtres sordides, le tout vécu par une époustouflante galerie de personnages. Les différentes fabula in fabula qui, dans le dénouement, deviennent complémentaires, propulsent le lecteur dans des mondes possibles entraînant assurément sa coopération. Au chapitre premier, nous présenterons quelques précisions théoriques et généralités autour du modèle d'Eco, le tableau des niveaux de coopération textuelle ainsi qu'une explication des structures prédominantes essentielles à la bonne compréhension de notre analyse. Les chapitres deux, trois, quatre et cinq seront consacrés à l'application de la théorie des niveaux de coopération textuelle au texte *La petite marchande de prose*. Nous analyserons donc les structures intensionnelles et extensionnelles des trois séquences narratives qui composent le texte. Par cette étude, nous désirons valider les théories de Eco portant sur la coopération du lecteur en appliquant ses propositions théoriques à un roman policier. Ainsi, nous espérons mieux cerner, tout d'abord, le rôle joué par l'auteur et le processus mis en place par celui-ci, ensuite, l'exploration par le lecteur de la trame narrative de type policier au cours de sa lecture coopérative.

²³ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, 315 p.

²⁴ PENNAC, Daniel, *La petite marchande de prose*, Paris, Éditions Gallimard, coll. Folio, 1989, 403 p.

CHAPITRE I
PRÉSENTATION DE LA THÉORIE DES NIVEAUX
DE COOPÉRATION TEXTUELLE.

Afin de mieux situer notre recherche et de l'arrimer à celles d'Umberto Eco, il nous apparaît essentiel de présenter les principaux paramètres sur lesquels repose la théorie des niveaux de coopération textuelle. Nous présenterons et expliquerons donc systématiquement tous les niveaux de coopération en reprenant les mêmes divisions que celles utilisées par Eco dans *Lector in fabula*. Ce chapitre premier nous permettra de cerner et de définir les concepts qui seront employés dans les chapitres ultérieurs et qui sont essentiels à la compréhension de l'analyse.

I. GÉNÉRALITÉS AUTOUR DES NIVEAUX DE COOPÉRATION

Tout d'abord, penchons-nous sur une définition du texte. Selon Eco, un texte peut se définir comme «un artifice syntaxico-sémantico-pragmatique dont l'interprétation prévue fait partie de son propre projet génératif²⁵». Autrement dit, les structures narratives, discursives, actanciennes et idéologiques d'un texte déterminent le comportement interprétatif du lecteur. Comme le dit Coste : «En outre la lecture littéraire est un processus inextricablement constitué par et constitutif de son objet, tandis que le lecteur littéraire, séparable de son objet (sans que cela fasse de lui nécessairement un sujet), le délimite et le construit pour commencer — et pour finir²⁶». Le texte est donc perçu comme un système comportant plusieurs ouvertures et connexions qui nous indiquent où l'auteur a stimulé la coopération de son Lecteur Modèle. Lorsque le lecteur réel, habilement guidé par l'auteur, se heurte à une de ces ouvertures, sa coopération est donc sollicitée.

En second lieu, précisons, toujours selon Eco, qu'un texte apparaît sous la forme d'une manifestation linéaire : ce qui existe a déjà été généré, l'auteur a déjà dit ce qu'il voulait transmettre. Eco nomme «manifestation linéaire d'un texte sa surface lexématique. Le lecteur applique aux expressions un système de règles linguistiques pour transformer les expressions dans un premier niveau de contenu (structures discursives)²⁷». Bien entendu, pour qu'un lecteur soit capable d'actualiser un contenu, l'auteur doit, au préalable, s'être référé à un code

²⁵ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, *op. cit.*, p. 84.

²⁶ COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *op. cit.* p. 355.

²⁷ *Ibid.*, p. 90.

linguistique existant et à une encyclopédie existante. Ce qui nous intéresse, nous, ce ne sont pas les «*phases génératives à travers lesquelles un projet de contenu est devenu expression*²⁸», mais plutôt les mouvements coopératifs utilisés par le lecteur pour inventer le texte avec l'auteur. «La lecture est toujours d'un texte, tandis que le lecteur peut ne pas lire et demeurer lecteur, lecteur arrêté, emballé ou égaré; aucune contradiction là-dedans, il suffit d'un détraquement du mécanisme, d'une perte de contrôle²⁹». Le lecteur joue donc son rôle qui consiste à lire et à créer un lien entre lui et le texte au-delà du contexte d'écriture. Pour tisser ce lien, interpréter le contenu du texte, en retirer des leçons morales et philosophiques, du plaisir ou un apprentissage, le lecteur n'a aucunement besoin de se référer au contexte d'écriture dans lequel l'écrivain a baigné. Le texte possède en lui seul tout ce qui est nécessaire à sa réalisation. Le schéma des niveaux de coopération textuelle (annexe 1) est orienté dans cette perspective.

II. LE TABLEAU DES NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE : HISTORIQUE ET FONCTIONNEMENT

Le tableau des niveaux de coopération textuelle (annexe 1) est inspiré du modèle de niveaux textuels proposé par Janos S. Petöfi. Ce chercheur examine, dans un même mouvement, les problèmes extensionnels, ce qui est généré par le lecteur, et les problèmes intensionnels, ce qui est généré par l'auteur et son texte. En effet, dans son tableau, Petöfi tente d'intégrer des éléments suggérés par d'autres approches théoriques. Il fait donc la synthèse entre deux univers

²⁸ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Milan, *op.cit.* p. 85.

²⁹ COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *op.cit.*, p. 355.

de discours : celui de Algirdas Julien Greimas, qui accentue l'aspect intensionnel de l'œuvre³⁰, et celui de Teun A. Van Dijk, plus attentif aux valeurs pragmatiques, donc extensionnelles de l'œuvre³¹, même s'il veut faire la synthèse entre les deux univers de discours. Dans son tableau réalisé à partir de celui de Petöfi, Eco refuse toutefois de représenter l'ordre des phases du processus coopératif. Les flèches vont dans plusieurs directions, ce qui suppose un va-et-vient constant entre les structures discursives et narratives (structures intensionnelles) et les extensions parenthésisées et les prévisions et promenades inférentielles (structures extensionnelles). Les structures idéologiques, quant à elles, ont une influence sur les structures actancielles et les structures de mondes. Ces dernières influencent aussi les structures actancielles. En fait, il n'y a pas de processus ou de route à suivre pour atteindre la coopération : «L'inscription de la figure trace au lecteur des chemins, mais il n'y a pas qu'un seul sens dans lequel ils puissent être parcourus (ou bien elle donne des directions mais n'impose pas la ligne droite plutôt que la courbe, la voie terrestre plutôt que la voie maritime)³²». Tous les niveaux peuvent être atteints à n'importe quel moment de la lecture. C'est pourquoi le tableau souligne l'interdépendance entre les cases plutôt qu'un cheminement logique à respecter. La seule contrainte hiérarchique de ce schéma se situe au niveau de la manifestation linéaire du

³⁰ En parlant de Greimas, Pierre Glaudes et Yves Reuter écrivent : « La catégorie de rôle thématique, [...] nous paraît essentielle. Elle permet de préciser les qualifications de l'acteur, en l'intégrant à une catégorie socioculturelle qui rassemble des traits liés aux représentations collectives [...]. À cet égard, elle joue un rôle clé dans la lisibilité d'une histoire dont elle détermine le degré de prévisibilité. (*Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 31-72). Didier Coste, lui, parle plutôt de métalittérature, dans laquelle un nombre fini d'actants sont en rapport sur le mode de certaines tensions; sa syntaxe relie les situations à leurs transformations narratives; et elle réserve un savoir terminal, sinon ultime, à la façon du suspens narratif.

³¹ En parlant de Greimas, Eco dit : Le cadre théorique « de Greimas est de type linguistique, il accentue l'aspect intensionnel, il s'intéresse davantage aux valeurs sémantiques qu'aux processus pragmatiques. Celui de Van Dijk est plus attentif aux valeurs pragmatiques, il accentue l'aspect extensionnel, il est redevable de la sémantique et de la pragmatique d'origine anglo-saxonne. Mais même Van Dijk, comme du reste Petöfi qui essaie de fait la synthèse entre les deux univers de discours, tient compte des recherches greimassiennes et de toute la tradition structuraliste [...]». ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, op.cit., p. 106.

³² COSTE, Didier, «Lector in figura; Fictionnalité et rhétorique générale», op. cit., p. 14.

texte. Celle-ci est divisée en deux aspects : les circonstances d'énonciation, qui s'intéressent, en bref, à l'auteur et au contexte social de l'œuvre, et l'encyclopédie qui est le système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit. En effet, pour susciter la coopération d'un lecteur, il faut un texte, écrit par un émetteur vivant dans un contexte socio-historique spécifique (circonstances d'énonciation), et qui répond à un système de règles linguistiques précises. Attardons-nous maintenant aux circonstances d'énonciation et à l'encyclopédie afin de mieux comprendre le rôle que ces deux éléments tiennent dans le tableau des niveaux de coopération.

Comme nous pouvons le voir dans le tableau des niveaux de coopération textuelle, les circonstances d'énonciation se rapportent à l'émetteur lui-même et au contexte dans lequel son texte a été écrit. Les circonstances d'énonciation amènent le lecteur à actualiser le contenu d'un texte, à effectuer un premier investissement de sens en construisant une première métaproposition du type : « Ici il y a (il y avait) un individu humain qui a énoncé le texte que je suis en train de lire en ce moment et qui demande (ou ne demande pas) que j'assume qu'il est en train de parler du monde de notre expérience commune³³ ». Le lecteur actualise donc un niveau de contenu et prend conscience qu'un individu a énoncé le texte qu'il est en train de lire et que cet auteur, par le biais des éléments qu'il a choisis d'inclure dans son texte, veut s'engager dans une relation avec lui. C'est à ce moment que les circonstances d'énonciation entrent en jeu. À l'oral, cette opération se réalise presque instantanément. En effet, le ton de voix, les gestes, la situation sociale de la personne qui parle permettent à l'interprétant de vite saisir les circonstances d'énonciation et d'entrer ou non en relation avec le locuteur. Ce contact visuel direct lui donne des indices sur le type de réponse auxquels attend l'émetteur et sur la façon avec laquelle lui, l'interprétant, doit réagir. La réponse de l'interprétant sera suivie d'une réaction verbale ou non verbale du locuteur

³³ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, op.cit., p. 93.

qui guidera l'échange en déterminant le ton de la conversation. Ces éléments sont absents de l'échange écrit. Comme nous le mentionne Franc Schuerewegen : «La relation texte-lecteur exclut ce que Iser appelle, avec Erving Goffman (1967), la *Face-to-Face situation* qui caractérise toute forme d'interaction sociale : outre qu'il se trouve dépourvu de *feed-back*, c'est-à-dire des effets d'autorégulation qui réduisent continûment l'ambiguïté de la conversation ordinaire ou quotidienne, le lecteur confronté au texte est "sans cadre commun de référence" (Iser 1985 : 295) avec ce qu'il va lire, d'où le caractère "asymétrique" du rapport entre récepteur et récit³⁴». Le lecteur a besoin de plus de temps pour saisir les circonstances d'énonciation et doit sortir des structures intensionnelles mises en place par l'auteur, faire une extension pour formuler sa métaproposition et établir ou non un lien avec l'auteur et le type de texte (roman, ouvrage scientifique, historique...) qu'il lit. On s'en doute bien, ces circonstances peuvent influencer la coopération du lecteur qui relie alors ses propres perceptions du monde à celles que l'auteur lui révèle à travers le contexte social ou historique, l'époque de la production, ses intentions et les structures idéologiques qui sont mises en place dans son œuvre. Cette étape amène aussi le lecteur à se questionner sur le type d'encyclopédie auquel recourir. Par exemple, la première partie du chapitre de *La petite marchande de prose* nous décrit l'irruption agressive d'un écrivain mécontent dans le bureau de Benjamin Malaussène, employé dans une maison d'édition. La scène se déroule dans un bureau où il y a un fauteuil, un téléphone, une lampe, etc., de sorte que le lecteur peut établir que l'histoire est contemporaine et qu'il ne s'agit probablement pas d'une lecture scientifique ou historique, mais bien romanesque. Bien entendu, le jeu coopératif se complexifiera lorsque le lecteur essaiera de cerner, au cours de sa lecture, l'intention de l'auteur par rapport à son sujet (héros); il voudra circonscrire, dès les premiers instants, les origines et la nature des personnages et événements. Cela l'obligera à créer des extensions parenthésées.

³⁴ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception». *op. cit.*, p. 328.

Comme les personnages, les objets ou les concepts, de même que leurs propriétés ne sont pas totalement définis, catégorisés et actualisés d'entrée de jeu, les premières actualisations sont mises entre parenthèses. C'est pourquoi Eco nomme ces applications préliminaires de l'information par le lecteur «extensions parenthésisées». Le lecteur effectue des liens référentiels primitifs entre l'énoncé et sa propre expérience grâce au dictionnaire de base. En effet, comme nous le verrons au paragraphe suivant, le lecteur se servira de son encyclopédie, «mémoire collective, postulée par l'analyse, où se trouveraient stockés les divers "on dit" et "on sait" qui circulent dans un certain contexte socio-culturel³⁵», afin de déduire les éléments présupposés par le texte. Toutefois, «l'appartenance de ces individus à un monde défini, "réel" ou possible est laissée en suspens³⁶» et ne sera actualisée que dans les structures de mondes possibles, qui sont des mondes cachés, c'est-à-dire mis entre parenthèses dans les ouvertures. Cette identification provisoire permettra au lecteur de réaliser de nouvelles extensions, de rajuster son tir, si par la suite des divergences s'introduisent entre sa propre expérience et l'information fournie par le texte. Le langage peut aussi entraîner des divergences. Par exemple, dans la première partie du premier chapitre de *La petite marchande de prose*, Pennac décrit l'agresseur de Benjamin comme un géant tout droit sorti d'un conte de fées :

J'étais en train de me demander où j'avais lu ça quand le géant a fait irruption dans mon bureau. La porte n'avait pas encore claqué derrière lui qu'il était déjà penché sur moi :

— C'est vous, Malaussène?

Un squelette immense avec une forme approximative autour. Des os comme des massues et le taillis des cheveux planté au ras du pif.

— Benjamin Malaussène, c'est vous?

Courbé comme un arc par-dessus ma table de travail, il me maintenait prisonnier dans mon fauteuil, ses mains énormes étranglant les accoudoirs. La préhistoire en personne. J'étais plaqué à mon dossier, ma tête s'enlisait dans mes épaules et j'étais incapable de dire si j'étais moi. Je me

³⁵ *Ibid.*, p. 334.

³⁶ *Ibid.*, p. 94

demandais seulement où j'avais lu cette phrase : «*La mort est un processus rectiligne*», si c'était de l'anglais, du français, une traduction...³⁷.

L'énoncé revêt un caractère invraisemblable qui met le lecteur sur ses gardes : la scène est-elle rêvée par le héros ou bien réellement vécue? Quel est le type de texte que je lis? D'ailleurs, l'attitude du héros vis-à-vis de l'agresseur (au départ, une inactivité totale, Benjamin est troublé par une phrase dont il cherche l'origine et, ensuite, une participation aux actes de vandalisme dans son propre bureau) contribue à valider le caractère invraisemblable ou onirique de la scène; deux caractéristiques qui pourraient délimiter les mondes possibles de la fabula en cours. Le lecteur cherche à concevoir comment un être humain normalement constitué peut rester calme, passif devant une attaque aussi violente dirigée contre lui et, finalement, prendre part à la destruction de son bureau afin d'y mettre un terme. C'est là une divergence entre sa propre expérience et ce qui est énoncé dans le texte qui pourrait l'obliger à s'adapter aux multiples mondes possibles de la fabula. Le lecteur demeure prudent jusqu'à ce qu'il détienne des «traces, au niveau des structures discursives, qui l'induiront à reconnaître le type d'acte linguistique qu'il est en train d'expérimenter³⁸». Lorsque le lecteur connaîtra le rôle que joue Benjamin Malaussène aux Éditions du Talion, il sera en mesure d'effectuer les rajustements nécessaires. Il effectuera de nouvelles actualisations dans un monde possible où les lois sont de plus en plus définies, donc il se trouve ainsi orienté vers l'unicité et la cohérence qui guideront ses choix. Bref, le géant violent deviendra un être humain malheureux devant un constat d'échec et sera consolé par Benjamin Malaussène lui-même.

³⁷ PENNAC, Daniel, *La petite marchande de prose*, op. cit. p. 15.

Finalement, arrêtons-nous au concept d'encyclopédie dont nous avons traité dans le paragraphe précédent. Pour déduire, analyser et créer des liens entre le texte et sa propre expérience le lecteur doit, bien entendu, savoir lire la langue dans laquelle le texte est écrit. Il doit déchiffrer les lexèmes et faire les liens sémantiques nécessaires à l'aide de son propre lexique. Le lecteur exécute des amalgames élémentaires et provisoires. Toutefois, le concept d'encyclopédie chez Eco dépasse le simple fait d'associer des mots ou des expressions avec les connaissances linguistiques du lecteur. En effet, Eco inclut dans le principe d'encyclopédie certaines connaissances sociales et culturelles bien ancrées et auxquelles des expressions ou des mots renvoient par tradition, c'est-à-dire des postulats lexicologiques : «La gamme des actes illocutionnaires rencontrés dans les énoncés fictionnels est fondamentalement la même que celle des énoncés "sérieux" : assertions, interrogations, commandements, etc. "car sinon, pour lire une œuvre de fiction, le locuteur d'une langue devrait la réapprendre complètement, étant donné que toute phrase de la langue aurait à la fois un sens fictionnel et un sens non-fictionnel"³⁹». L'encyclopédie, ensemble de nos savoirs sur le monde et des stéréotypes qui déterminent l'opinion du lecteur à un moment de l'histoire. Tout écart avec ce qui est véhiculé par la norme socio-culturelle exige un surcroît de travail de la part du lecteur. Donc, la langue obéit à un système de lois auxquelles le lecteur se plie pour déchiffrer le texte et, de son côté, ce même lecteur possède une compétence encyclopédique qui renvoie à cette langue et par le biais de laquelle il peut faire des liens non seulement linguistiques, mais sociaux et culturels. On peut effectuer un lien entre le concept d'encyclopédie de Eco et celui de «répertoire implicite» de Wolfgang Iser. À ce sujet, Franc Schuerewegen écrit :

Iser semble bien associer le répertoire à ce que la terminologie traditionnelle appelle le «contenu» de l'œuvre, c'est-à-dire tout ce qui du hors-texte fait retour dans le texte : des présences intertextuelles, bien

³⁸ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception». *op. cit.*, p. 94.

³⁹ COSTE, Didier, «Lector in figura; Fictionnalité et rhétorique générale», *op. cit.*, p. 12.

évidemment, mais aussi et surtout des «normes sociales et historiques», le «contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu» (1985 : 128). Iser souligne que, lors de son intégration au livre, le répertoire sélectionné subit «une déformation cohérente» qui en modifie sensiblement le caractère. «Absorbé» par le texte, l'élément connu perd sa référence originaire pour ne plus signifier que dans la configuration textuelle elle-même. De la sorte, le familier est *défamiliarisé* en tant qu'élément textuel et le lecteur se voit contraint à réévaluer ce qui a fait l'objet d'une disqualification normative, d'une «dévalorisation du connu» (Iser 1976 : 138), dont l'importance peut varier selon l'œuvre ou le genre en question⁴⁰.

Par exemple, dans la première page de *La petite marchande de prose*, l'auteur écrit : «J'étais en train de me demander où j'avais lu ça quand le géant a fait irruption dans mon bureau⁴¹». Le lecteur sait que le mot «géant» renvoie à plusieurs propriétés sémantiques : homme, vivant, de sexe masculin et qui possède une particularité biologique : une très grande taille. Il peut aussi associer le mot «géant» aux contes merveilleux de son enfance (par exemple, *Jack et le haricot magique*), où les géants sont considérés comme des êtres reclus, qui n'aiment pas à être dérangés et qui deviennent agressifs si quelque chose leur déplaît. Donc, le lecteur associe aussi des capacités d'action au géant en question. Toutefois, il peut associer cette expression à une hyperbole qui se voudrait ici une exagération volontaire pour désigner une personne humaine grande et forte. Par contre, à ce stade de lecture, le lecteur ne sait pas encore lesquelles de ces propriétés il doit actualiser. Il les gardera donc en mémoire et en actualisera certaines quand le texte le lui demandera. C'est au stade des structures discursives qu'il effectuera son passage du possible à l'acte et qu'il arrêtera ses choix.

⁴⁰ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», *op. cit.*, p. 327.

⁴¹ PENNAC, Daniel, *La petite marchande de prose*, *op. cit.*, p. 15.

A) Les structures discursives

1- L'explication sémantique

À cette étape, le lecteur décode le texte. Comme nous l'avons mentionné plus haut, c'est au stade des structures discursives que le choix des propriétés sémantiques à actualiser s'exécute. En effet, il est impossible de prendre en compte, lors du déchiffrement du texte, toutes les propriétés sémantiques (sémème) que renferment un mot et une expression (lexème). Les traits sémantiques reliés à une unité lexicale restent emmagasinés par l'encyclopédie du lecteur qui les actualise aux moments opportuns. Certaines propriétés sont instantanément actualisées – ce que Eco appelle des propriétés actualisées – et les autres sont narcotisées, gardées en banque dans l'encyclopédie. Comme le précise Eco : «En agissant ainsi, il [le lecteur] aime ou *privilégie* certaines propriétés tandis qu'il garde les autres *sous narcose*. [...] Cependant, une propriété narcotisée n'est pas une propriété éliminée. Elle n'est pas explicitement affirmée, mais elle n'est pas non plus niée⁴²». Par exemple, dans le roman étudié, nous savons que Benjamin possède un chien. À ce dernier, l'encyclopédie du lecteur associe des propriétés sémantiques (quatre pattes, des griffes, un corps poilu, une gueule avec des dents, des organes vitaux, un système circulatoire à sang chaud, etc.) qui permettent au chien de fonctionner normalement dans le monde où il vit. Comme nous le dit Eco : «Ainsi, un monde narratif emprunte des propriétés du monde "réel", et, pour faire cela sans gaspillage d'énergie, il met en jeu des individus déjà reconnaissables comme tels, sans les reconstruire propriété par propriété⁴³». Par contre, certaines propriétés anatomiques devront prendre, à un moment du roman, une importance capitale. Ces particularités seront alors

⁴² ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, op.cit., p. 109-110.

⁴³ *Ibid.*

privilégiées par le lecteur. En effet, on apprend que Julius, le chien, souffre d'épilepsie et que ses crises surviennent quand son maître (Benjamin Malaussène) est en danger. Les crises du chien deviennent donc un signal de malheur, un mauvais présage. Ces nouvelles propriétés physiologiques seront donc considérées par le lecteur. Si, au cours de l'histoire, le chien s'était mis à parler pour avertir les membres de la famille Malaussène du danger que court son maître, le lecteur aurait été obligé de considérer cette caractéristique. Précisons que, lorsqu'une propriété se révèle un accroc au monde «réel», le lecteur s'adapte et oriente sa lecture différemment. Il imagine alors un monde alternatif toujours ancré, de près ou de loin, dans son monde de l'expérience et dans son encyclopédie. C'est alors qu'il crée des topics, c'est-à-dire des ouvertures de «réception», des espaces d'accueil des mondes possibles.

2- Les topics

«Comment alors un texte, en soi infini, peut-il générer les interprétations que sa stratégie a prévues?⁴⁴» Grâce au topic. Tout d'abord, il faut mentionner que c'est le «lecteur qui décide où il doit élargir ou stopper le processus d'interprétabilité⁴⁵». C'est le topic, un schéma hypothétique proposé par le lecteur, qui lui permettra de cerner le fil conducteur du texte. En effet, grâce à ses actualisations et malgré la linéarité du texte, le lecteur est en mesure de formuler une hypothèse coopérative. Bien entendu, plusieurs topics seront construits au fur et à mesure que se déroulera la lecture et que la direction des actualisations sera précisée. Par le biais du topic, le lecteur formule le thème⁴⁶ du texte, son idée générale : «Déterminer le topic signifie avancer une

⁴⁴ *Ibid.* p. 111.

⁴⁵ *Ibid.* p. 110.

⁴⁶ Ici, le mot topic est utilisé au lieu du mot thème pour éviter qu'on confonde «schéma hypothétique proposé par le lecteur» (topic de Eco) avec le terme thème considéré par Tomasevskij comme une part du contenu du texte, ce que Eco appelle, lui, *fabula*. Eco veut éviter que le mot thème incorpore, comme chez Scaglov et Zolkovskij, certaines valeurs du texte qu'il considère comme faisant partie des structures idéologiques. Le mot thème n'a pas non plus le même sens que chez Iser. Chez Iser, on considère le mot thème plutôt comme ce qui occupe l'avant-plan dans le champ visuel du lecteur.

hypothèse sur une certaine régularité de comportement textuel. Ce type de régularité est aussi ce qui fixe — croyons-nous — tant les limites que les conditions de *cohérence d'un texte*⁴⁷». C'est répondre, en se basant sur les indices contenus dans le texte, à la question suivante : De quoi parle-t-on dans ce texte? Ainsi, le lecteur fixe-t-il les limites d'un texte et s'oriente-t-il grâce aux priorités qu'il relève pendant sa lecture. Cette orientation et la reconstruction du topic qui en découle sont subtilement guidées par les titres, les sous-titres, les expressions disposées par l'auteur dans son texte. Toutefois, il est faux de penser que le titre d'un écrit révèle toujours son topic. Souvent, le titre sert d'instrument à l'auteur pour raconter autre chose, remettre en question les règles préétablies. Ainsi, l'auteur peut s'amuser à tromper son lecteur car il sait que ce dernier utilisera cet indice comme indicateur de topic. Bien entendu, l'hypothèse (topic) du lecteur peut s'avérer fautive. On remarque alors que, si le texte se révèle complexe et linéaire, sa lecture n'est jamais linéaire. «Iser souligne à plusieurs reprises le caractère contraignant de la *linéarité* textuelle, et partant, l'importance des lois temporelles auxquelles se soumet la lecture : le récepteur ne pouvant saisir simultanément tous les aspects du livre, son point de vue se déplace «au fur et à mesure que les segments des différentes perspectives forment tantôt le «thème» et tantôt «l'horizon»⁴⁸». C'est le même principe pour le topic qui peut demander une certaine recherche ou prendre un nouveau sens à mesure que l'écrit se révèle au lecteur. Le lecteur hasarde alors son propre topic lorsqu'il croit avoir amassé assez d'indices pour le formuler. Il arrive aussi que certains textes possèdent plusieurs topics. On établit alors une hiérarchie ou un ordre de priorités entre les topics.

3- Les isotopies

Après avoir formulé un ou des topics, le lecteur soumet le texte à des règles de cohérences

⁴⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», *op. cit.*, p. 328.

interprétatives qui le mèneront à déterminer des isotopies⁴⁹. Où réside la différence entre topic et isotopie ?⁵⁰ «Le topic est un phénomène pragmatique tandis que l'isotopie est un phénomène sémantique. Le topic est une hypothèse dépendant de l'initiative du lecteur qui la formule d'une façon quelque peu rudimentaire, sous forme de questions⁵¹». La formulation des isotopies, qu'on considère comme des propriétés sémantiques d'un texte, prouve que le lecteur dessine un parcours de sens au travers du texte, qu'il soumet ce dernier à sa propre évaluation pour débroussailler un chemin ou des chemins qu'il considère comme le fil d'Ariane qui le mènera au cœur sémantique du texte. Bien entendu, «*les règles de cohérence changent*, selon que l'on veut déterminer des isotopies discursives ou narratives, désambiguïser des descriptions définies ou des phrases et mettre en acte des co-références, décider de ce que font des individus déterminés ou établir à combien d'histoires différentes peut donner naissance la même action des mêmes individus⁵²». Comme nous le savons déjà, les isotopies seront formulées différemment selon les lecteurs selon leur encyclopédie et en fonction de leur compétence à saisir les différentes voies que veulent lui faire prendre les topics. La définition du lecteur littéraire de Mircea Marghescu nous semble appropriée pour appuyer la recherche de sens qu'Eco s'efforce d'expliquer par le biais des isotopies : «Non seulement le lecteur *lit* en situation, mais en quelque sorte il *est* une situation où le message atteint une plénitude de sens. L'apport irréductiblement personnel du lecteur à la construction du sens est fonctionnellement identifiable à l'interprétation

⁴⁹ Eco se défend bien d'associer au mot «isotopie» la même définition que Greimas. Pour Greimas, une isotopie peut désambiguïser, comme chez Eco, l'ensemble des phrases qui forment un texte, mais peut aussi désambiguïser certaines phrases ou syntagmes nominaux qui, décontextualisés, permettent de créer de nouveaux amalgames sémantiques. Ce phénomène, Eco l'appelle, lui, les *sélections contextuelles*. De plus, Eco ne croit pas que les mêmes règles de cohérence doivent s'appliquer aux différents niveaux textuels afin de définir un parcours de cohérence.

⁵⁰ Il existe plusieurs types d'isotopies; nous reviendrons sur cette notion lors de l'analyse plus poussée du texte.

⁵¹ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, op.cit., p. 117.

⁵² *Ibid.* p. 128.

situationnelle, et la «lecture» à un mode de détermination situationnelle⁵³». Les lexèmes, actions et descriptions des personnages, toujours placés stratégiquement par l'auteur, aident le lecteur à circonscrire des topics et des isotopies. Toutefois, soulignons que, peu importent les résultats qui en découleront, les ficelles sont encore, à ce stade-ci du processus de coopération, tirées en grande partie par l'auteur.

B) Les structures narratives.

1- Du sujet à la fabula.

À la suite de l'actualisation du niveau discursif, c'est-à-dire d'un certain parcours de sens, le lecteur se retrouve aux frontières des structures narratives du texte. Il est maintenant en mesure de formuler des *macropropositions* en se servant de ses acquis discursifs. En fait, formuler des macropropositions, c'est «être en mesure de synthétiser des portions entières de discours⁵⁴». Pour ce faire, il est essentiel de se familiariser avec le concept de «sujet» et celui de «fabula» tels que les concevaient les formalistes russes, afin de cerner l'opposition qui en découle.

«Le "sujet", c'est l'histoire telle qu'elle est racontée, telle qu'elle apparaît en surface, avec ses décalages temporels, ses sauts en avant et en arrière, ses descriptions, ses digressions, ses réflexions entre parenthèses⁵⁵». La fabula, selon les formalistes, «c'est le schéma fondamental de la narration, la logique des actions et la syntaxe des personnages, le cours des événements ordonné temporellement. Elle peut aussi ne pas être une séquence d'actions humaines et porter

⁵³ MARGHESCOU, Mircea, *Le concept de littérature*, La Haye, Mouton, 1974, p. 23.

⁵⁴ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur, op.cit.*, p. 130.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 131.

sur une série d'événements qui concernent des objets inanimés ou même des idées⁵⁶». Bref, elle plonge au cœur de l'histoire afin de réaliser des connexions plus profondes. Le lecteur effectue donc une transition entre les structures discursives, dont il a exécuté les actualisations nécessaires, et les structures narratives, pendant lesquelles il formulera des macropropositions. À ce niveau, le lecteur construit un texte en réaction au texte lu. Son texte est fait de macropropositions. En faisant des liens avec un autre niveau textuel (niveau narratif), ces macropropositions structurent et solidifient le parcours de sens du texte et font partie de la fabula.

2- Les macropropositions

À mesure que se déploient la ou les macropropositions du texte, c'est-à-dire la trame sémantique profonde du texte, les topics se construisent différemment ou se modifient, les ouvertures de réception se déplacent. Ce qui était tantôt ouvert ne l'est plus. L'ouverture est soudainement autre part. En effet, les suppositions et les hypothèses du lecteur fondées au niveau discursif sont validées ou contredites par le texte et le poussent donc vers un autre niveau de recherche sémantique. Remarquons que le va-et-vient entre les structures discursives et narratives est constant. Comme le dit Eco :

Diverses théories textuelles soutiennent que les macropropositions narratives ne constituent en fait qu'une *synthèse* ou une contraction des micropropositions exprimées au niveau des structures discursives. Or, si cela est vrai dans la majeure partie des cas [...], il y a beaucoup de situations où les macropropositions narratives *élargissent* les micropropositions discursives⁵⁷.

Il faut comprendre que, puisque le texte se lit pas à pas, les macropropositions se présentent au lecteur comme en devenir. Le lecteur actualise les macropropositions paragraphe par paragraphe,

⁵⁶ *Ibid.*, p. 130.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 131.

ce qui l'amène, à mesure que les changements surviennent, à prévoir la nouvelle orientation des événements. Les macropropositions sont indispensables au lecteur, car elles lui permettent de faire le pont entre les structures discursives ou des possibilités du discours (histoire en surface) et la structure des mondes ou les actualisations possibles (prévisions du lecteur). Il devient donc essentiel d'analyser et de synthétiser les événements de la fabula. Bien entendu, pour ce faire, le texte narratif doit remettre en question ou déjouer les prévisions du lecteur pour susciter de nouvelles promenades inférentielles sur lesquelles nous reviendrons plus loin.

C) Prévisions et promenades inférentielles

C'est ici que débutent les structures extensionnelles du tableau des niveaux de coopération textuelle. Grâce à l'auteur et après avoir actualisé certaines propriétés des structures discursives et narratives, le lecteur avancera des hypothèses, formulera des scénarios. Il fera donc des prévisions et exécutera des promenades déductives à travers le texte afin de vérifier si ses théories sont vraies.

1- Les disjonctions de probabilités

Les disjonctions de probabilités surgissent à chaque fois que l'auteur propose une nouvelle action ou une nouvelle idée. Cette coupure dans le rythme lectoral entraîne un changement narratif et contrevient aux prévisions du lecteur. Ce dernier essaiera alors, afin de reconstruire efficacement son topic, son isotopie ou sa macroproposition, de prévoir ce qui va se passer dans la suite du texte. La disjonction crée un vide dans lequel le lecteur peut voir une panoplie de mondes possibles. La disjonction peut aussi s'introduire dans le texte par le concept du «blanc». À première vue, le «blanc» est un espace vide dans le texte, mais en y réfléchissant, cet espace est plein, comme le dit Eco, des prévisions du lecteur. Le monde possible est donc

plein, meublé par le lecteur lui-même. Pour Karlheinz Stierle, «le blanc n'est qu'un simple stimulus, un mécanisme de déclenchement qui disparaît en tant que tel dans l'acte de lecture⁵⁸». Précisons que les disjonctions ne viennent pas seules. Elles sont introduites par des signaux textuels, aussi appelés signaux de suspense. Ils servent à souligner au lecteur qu'une importante disjonction sera rencontrée. Par exemple, dans le roman étudié, les signaux de suspense sont régulièrement amenés, entre autres, par la division en chapitres et par l'ajout ou le retrait soudain d'un actant du schéma actanciel. Effectivement, ces événements coïncident souvent avec des situations de jonction ou de brisure de la fabula.

2- Les prévisions comme préfiguration de mondes possibles.

Au moment où le lecteur devient en attente, il fait des prévisions : «Le Lecteur Modèle est appelé à collaborer au développement de la fabula en anticipant les stades successifs⁵⁹». Bien entendu, les états de la fabula viendront ou non, en cours de lecture, confirmer ce que le lecteur croit, désire, souhaite. Ces prévisions sous-tendent donc le processus d'interprétation. Le lecteur prévoit une certaine succession d'événements et se hasarde à formuler, le plus rationnellement possible et en se basant sur ses déductions (enchaînement causal que le texte semble lui présenter), des hypothèses sur la structure de mondes possibles. Précisons cependant que cette suite d'événements n'est pas nécessairement réelle, mais bien possible. Son actualisation dépend donc des attitudes et des aptitudes de la personne qui la propose. Finalement, le dénouement du récit vérifie la dernière anticipation du lecteur et valide ou non ses capacités prévisionnelles. Comme nous l'avons mentionné dans les lignes ci-dessus, quand un lecteur est au stade des structures discursives, il actualise ou narcotise des propriétés. Certaines de ces propriétés

⁵⁸ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», *op. cit.*, p. 332.

⁵⁹ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, *op.cit.*, p. 145.

rejoignent son expérience (ses constructions culturelles) et son encyclopédie (qui règle et définit le monde réel : monde de références), tandis que d'autres propriétés ne les rejoignent en rien : par exemple, des animaux qui parlent. Toutefois, il faut être conscient que, pour s'adapter au monde de la fabula qu'il interprète, le lecteur se base sur son propre vécu, qui devient essentiel à la compréhension du monde fictif. Contrairement à ce que les Formalistes croient, le monde fictif passe par la référence puisque l'imagination ne produit pas ex nihilo, la réalité est son tremplin.

Les Formalistes croient que la fiction, en tant que telle, échappe à la référence; nous pensons au contraire que la référence est une dimension nécessaire de la communication. Opération de désignation d'un autre du langage, appel d'une présence, fût-ce celle du propre lecteur (elle est déjà impliquée par le seul fait de l'énonciation), son succès peut varier, ainsi que la distance qu'elle cherche à traverser; les plans sur lesquels elle crée (croit rencontrer) la présence peuvent différer selon les discours, les codes, les croyances, mais il n'y a pas de discours sans référence⁶⁰.

Les référents sont donc nécessaires au lecteur puisqu'ils lui permettent de comprendre la logique propre de la fiction. Bref, le monde narratif puise toujours plus ou moins dans les mondes réel et référentiel afin de produire des connexions de sens chez le lecteur. Les mondes possibles se divisent donc en deux sections : ceux qui se trouvent en accord avec nos attitudes propositionnelles et ceux qui ne le sont pas. Toutefois, cette situation peut évoluer. En effet, lorsqu'un lecteur a le courage d'ouvrir son monde référentiel à la dimension des mondes possibles et alternatifs, la possibilité de concevoir d'autres mondes à partir du sien s'offre à lui.

3- Les promenades inférentielles

Afin de construire ses prévisions du déroulement des événements, le lecteur *sort du texte*. Il active alors une hypothèse basée sur un topo d'induction et de déduction. Le lecteur se sert donc des indices du texte (induction) et formule une hypothèse pour déduire la suite des

⁶⁰ COSTE, Didier, «Lector in figura; Fictionnalité et rhétorique générale», *op. cit.*, p. 12-13.

événements : lorsque «x» arrive, «y» survient... En effet, pour bâtir une prévision à partir d'une disjonction d'un texte narratif, le lecteur prend comme prémisse son expérience en accord avec les lois du monde «réel» dans lequel il vit⁶¹ et son encyclopédie. À l'aide de ces deux outils, il comparera l'état précis de la fabula du texte narratif où il se situe dans sa lecture (habituellement un point de disjonction où une ouverture de réception est créée) avec ce qu'il a déjà lu ou vécu antérieurement. À ce moment, le lecteur essaiera en quelque sorte d'appliquer une recette, un «scénario commun» au texte qu'il lit afin d'en tirer la conclusion, la plus valide possible. Le lecteur cherche des issues dans le «déjà-dit» ou le «déjà-lu». Ces échappées hors du texte, Eco les nomme *promenades inférentielles*. Elles se traduisent par le fait qu'un lecteur coopératif et dégourdi essaye d'actualiser, d'anticiper la fabula. Ces promenades inférentielles sont particulièrement présentes dans le roman moderne qui les provoque. À ce sujet Eco précise : «Le roman contemporain, tissu de non-dit et d'espaces vides, confie la prévision du lecteur à des promenades bien plus aventureuses. Jusqu'à admettre, comme nous le verrons, plusieurs prévisions mutuellement alternatives et pourtant toutes gagnantes⁶²». Toutefois, il ne faut pas oublier que ces anticipations sont guidées par le texte (l'auteur) qui fait pression sur le lecteur pour orienter ses prévisions dans la direction qu'il entend et ainsi subtilement le déjouer. Rappelons-nous du Lecteur Modèle qui a, en quelque sorte, éprouvé la trame narrative avant le lecteur. Grâce au Lecteur Modèle, l'auteur a reconstitué «l'horizon d'attente» du lecteur qui, selon Hans Robert Jauss, se compose de trois facteurs : «(i) l'expérience préalable que le public a du genre dont relève le texte littéraire", (ii) "la forme et la thématique d'œuvres antérieures"

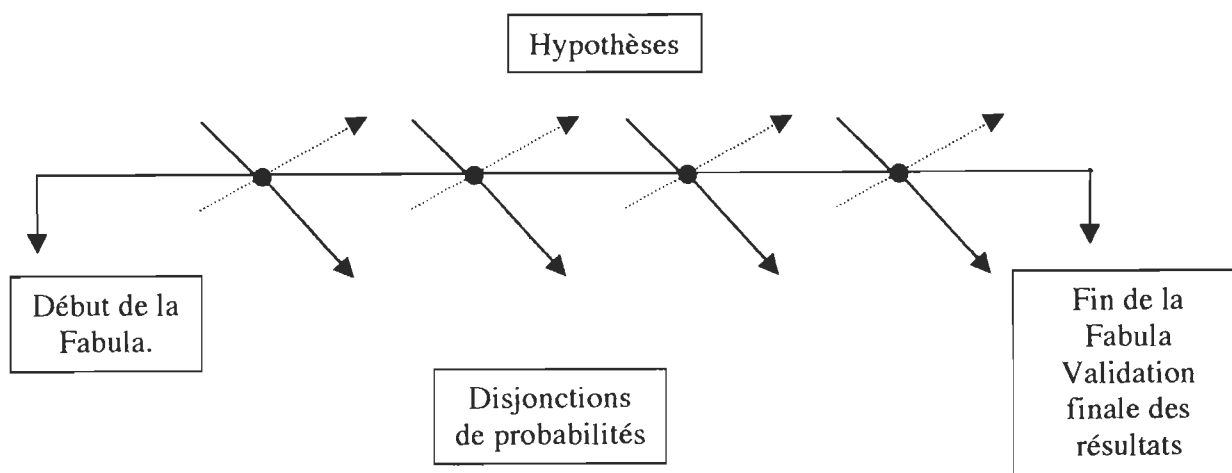
⁶¹ Nous reviendrons sur cette notion dans la partie consacrée à la structure des mondes.

⁶² ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, op.cit.,p. 152.

dont l'œuvre nouvelle "présuppose la connaissance", c'est-à-dire ce que d'autres appelleraient la compétence intertextuelle et (iii) "l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne"⁶³». Le texte laisse ainsi le soin au lecteur de combler cet espace avec ce qu'il possède comme acquis et c'est alors que naît un chapitre fantôme sur lequel, d'ailleurs, l'auteur ne revient pas. Les chapitres fantômes sont les histoires non racontées qui sous-tendent l'histoire racontée et que le lecteur recrée obligatoirement pour construire le fil de cette dernière. Dans *La petite marchande de prose*, il n'y a pas de chapitres fantômes, c'est-à-dire de texte à côté du texte. En effet, la fabula de ce roman relève de la fabula fermée, l'axe est continu (bien que non chronologique) et, par le fait même, tout y est, à un moment ou à un autre, raconté, révélé.

4- Fabulae ouvertes, fabulae fermées

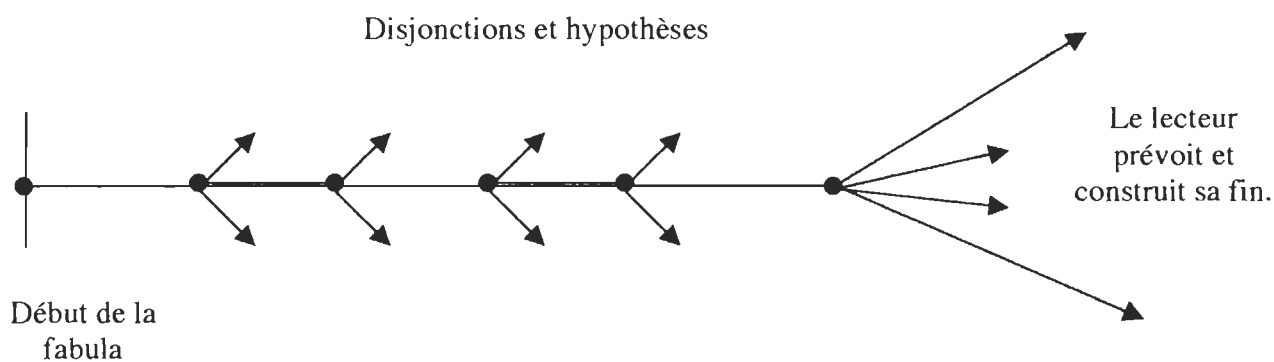
Eco illustre ainsi la trame narrative:



⁶³ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», *op. cit.* p. 324. Voir l'ouvrage de Jauss intitulé *Pour une esthétique de la réception*.

Nous constatons ici qu'à chaque disjonction, une hypothèse est posée par le lecteur. Cette hypothèse est vérifiée à mesure que l'histoire avance. Résultat : la trame narrative confirme ou non les prévisions du lecteur, rejette ponctuellement celles qui ne correspondent pas à sa trame narrative et trace une ligne continue. La fabula se révèle donc fermée, car elle élimine, à sa fin, toutes les interrogations possibles, c'est-à-dire que son dénouement est fixé et que l'auteur a révélé au lecteur tous les indices possibles afin que ce dernier puisse confirmer ou non ses dernières prévisions.

Pour sa part, la fabula ouverte possède une ouverture à l'état final. Bien entendu, cette fabula comporte aussi des disjonctions qui entraînent des prédictions plus subtiles et stratégiques, lesquelles prédictions ne sont pas nécessairement validées tout au long de la trame narrative. En effet, ces disjonctions servent plutôt à préparer le lecteur à construire sa propre fin. Elles forment un tout et l'auteur les a disposées en fonction de son Lecteur Modèle. Les ouvertures de la fabula ouverte servent donc, en quelque sorte, à nourrir le lecteur avant que celui-ci se mette à l'œuvre. Elles sont les matériaux qui serviront à bâtir un tout, une fin, à l'image de la coopération du lecteur. En effet, un lecteur très coopératif, partageant des caractéristiques du Lecteur Modèle, réussira tout seul à bâtir une fin à la fabula. Voici la représentation schématisée d'une fabula ouverte:



Bref, le lecteur doit utiliser les indices révélés au cours du roman pour formuler une prévision finale qui ne sera jamais confirmée. Le jeu de sens est plus élaboré dans une fabula ouverte.

D) Les structures de mondes

1- Définitions préliminaires

Comme nous avons déjà parlé des prévisions du lecteur, il devient essentiel maintenant d'aborder la structure des mondes possibles. En effet, les deux concepts sont intimement liés puisque qui dit prévisions dit construction d'un monde hors de la fabula, monde qui se veut une anticipation de cette fabula donc caractérisé comme possible. Par exemple, dans *La petite marchande de prose*, lorsque Benjamin est victime d'une tentative d'assassinat, le lecteur coopérant peut prévoir deux propositions principales : Benjamin meurt assassiné ou bien Benjamin échappe à la mort. Le lecteur envisage donc l'une ou l'autre des deux propositions. Lorsque la fabula, affirmera ou contredira une des deux prévisions, celle qui sera rejetée restera «l'ébauche d'une autre histoire qui aurait pu arriver (et qui narrativement n'est pas arrivée)⁶⁴».

Partons de la prémisse que, pour Eco, un monde possible n'est pas un «ensemble *vide* mais bien un ensemble *plein*, ou, pour employer une expression courante dans ce qui est écrit à ce propos, un monde *meublé*⁶⁵». Ce monde est peuplé des personnages délimités par des propriétés (essentielle ou nécessaires)⁶⁶ que le lecteur a actualisées selon leurs possibilités d'association avec le monde de son expérience et son encyclopédie. C'est cette délimitation qui lui permettra de prévoir la suite des événements puisqu'il se sera ajusté aux différences existant entre son monde et celui du texte. Comme l'affirme Coste :

⁶⁴ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur, op.cit.*, p. 157.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

⁶⁶ Nous aborderons ces concepts dans la section consacrée aux propriétés (voir D4).

Umberto Eco, lui, grâce à la conjonction de la notion de Lecteur Modèle, d'un approfondissement de celle d'encyclopédie, et d'une théorie des mondes possibles comme constructions culturelles, met en œuvre tous les instruments d'une explication rationnelle de la fictionalité comme (co)-opération : «Un monde culturel est meublé mais il n'est pas pour autant substantif. Dire qu'un tel monde plein peut être décrit par le moyen d'individus et de propriétés ne signifie pas qu'on lui attribue une quelconque substantialité» (16). Ainsi la référence est-elle libérée. La «réalité», qu'elle soit palpable, naïvement crue, scientifiquement attestée, ou historiquement attestable, n'est plus que l'un des lieux vers lesquels pointe la référence, celui nommément, auquel on attribue une «substantialité», «on» étant le sujet qui prend en charge une partie ou une version du savoir social⁶⁷.

Par exemple, le roman étudié se déroule à Paris, dans le quartier de Belleville. Le lecteur sait que, géographiquement, Belleville existe et qu'il s'agit d'un quartier populaire et multi-ethnique de Paris. Cette information suit les mêmes règles que celles de son monde «réel». Toutefois, si Pennac mentionnait que Belleville est le quartier le plus huppé de Paris, le lecteur, sachant que cette information ne concorde pas avec le monde «réel», accepterait l'idée et choisirait une nouvelle attitude interprétative incluant cette divergence d'avec le monde «réel». Il accepterait que le Paris du livre n'ait pas nécessairement les mêmes caractéristiques que la ville qu'il connaît. Comme le dit Coste : «le fictif est intentionné, le réel n'y est pour rien. En fait, il faut ajouter à ce panorama "conceptuel" l'étrange couple ennemi que forment fiction et représentation; la fiction est tantôt et à la fois antireprésentation, représentation du possible, révélation, prophétie, plus vraie que nature; excès en somme de la représentation, elle en tire les ficelles et la produit⁶⁸». Toutefois, il n'y a pas que le lecteur qui possède la capacité d'entrer dans des mondes possibles, de prévoir la suite des événements. Les membres de ce monde, les personnages du texte qui subissent des actions et en accomplissent peuvent adopter, eux aussi,

⁶⁷ COSTE, Didier, «Lector in figura; Fictionnalité et rhétorique générale», *op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 17.

des attitudes propositionnelles. Ils ont aussi leur propre monde délimité par les propriétés des autres personnages :

En d'autres termes encore : le lecteur imagine un monde censé correspondre à celui du récit dans lequel le personnage à son tour imagine un monde censé correspondre aux divers désirs, souhaits, attentes, etc. qui incitent à agir les différents membres du personnel narratif. Afin de rendre compte de l'interaction entre ces trois plans, Eco élabore une technique de formalisation assez sophistiquée que résumant — grossièrement — les quatre catégories suivantes : (i) W_n signifiant le monde possible affirmé par un auteur dans un récit N ($W_n S_1$ représentant la séquence 1 de N); (ii) W_{nc} : le monde possible imaginé par un personnage c ; (iii) W_r : le monde possible que se représente le lecteur coopérant et enfin (iiii) W_{rc} : le monde possible que le lecteur R attribue aux croyances du personnage c ⁶⁹».

Par exemple, à l'hôpital, Benjamin Malaussène croit que sa conjointe, Julie Corrençon, tue pour le venger (W_{nc}). Le lecteur comprend, un peu avant Malaussène (W_r), que l'un des états de la fabula est présenté comme vrai à un personnage, tandis que l'autre est présenté comme faux au lecteur (W_{rc}).

2- Les mondes possibles comme constructions culturelles.

Un monde possible se construit par l'addition de propriétés essentielles et accidentelles, physiques et psychiques entrant en relation les unes avec les autres. Ce sont ces propriétés qui forment des individus et le monde dans lequel ils vivent. Comme nous l'avons déjà mentionné, le texte se base sur les lois du monde «réel» pour construire le monde de sa fabula. Il ne définit pas toutes les propriétés qui se cachent derrière tous les lexèmes d'un texte, même si ces propriétés sont «fantomatiquement» présentes, gravées dans l'encyclopédie du lecteur. Il laisse le soin au lecteur d'user de ses capacités sémantiques pour établir la fonction et la composition de chaque

⁶⁹ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», *op. cit.*, p. 335. Cette méthode sera celle utilisée lors de l'application au texte.

chose. Lorsqu'il y a divergence entre le monde «réel» et le monde narratif, le texte le souligne et le lecteur s'adapte. Il serait impossible de créer un monde totalement indépendant et autonome puisque, comme le dit Eco : «Un monde possible se superpose abondamment au monde "réel" de l'encyclopédie du lecteur⁷⁰». En effet, pour imaginer, passer au-delà du connu, il faut du connu. Il est plus facile de comparer pour transformer. Le monde «réel» est donc la base, la rampe de lancement du monde possible. Il devient alors facile d'imaginer d'autres mondes à partir du nôtre.

3- La construction du monde de référence

Comme nous l'avons vu au paragraphe précédent, le monde possible est une construction culturelle. Toutefois, cette construction culturelle est elle-même fortement influencée par l'encyclopédie du lecteur et, par conséquent, s'avère limitée. Lorsque dans un texte, par exemple un conte, un lecteur juge une propriété comme «irréelle», c'est parce que son encyclopédie la juge ainsi. La divergence entre son monde et celui de la fabula est trop grande et il est impossible de combler le vide. Si ce lecteur possédait une autre encyclopédie, d'autres croyances, un autre niveau de savoir scientifique ou social, cette propriété se révélerait peut-être vraisemblable.

4- Le problème des propriétés nécessaires

On peut classer les propriétés privilégiées en trois ordres : les propriétés nécessaires, les propriétés essentielles, les propriétés accidentelles. Les propriétés nécessaires, particulièrement soulignées par l'auteur pour faciliter la compréhension du lecteur (par exemple, l'évolution d'un personnage), possèdent une essentialité topico-sensible, c'est-à-dire qu'elles se révèlent utiles à la formation des topics : par exemple, la propriété d'accoucher, de pouvoir se marier, de vivre en

⁷⁰ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur, op.cit.*, p. 168.

famille, d'avoir un emploi, d'entrer en relation avec... Bien entendu, c'est le contexte textuel qui détermine, avec la coopération du lecteur, quelles sont les propriétés qui doivent absolument être actualisées pour former le corps sémantique du texte et fixer les limites du monde possible et celles qui sont moins importantes sémantiquement.

Les propriétés essentielles, qui reviennent avec constance tout au long de l'histoire sont, pour leur part, extrêmement stables et changent très peu : par exemple, être un homme ou une femme possédant des caractéristiques physiques et psychologiques précises. Logiquement, les propriétés essentielles ne peuvent contredire les propriétés nécessaires puisqu'elles sont liées sémantiquement. Expliquons-nous. Si entre Clara (c) et C'Est Un Ange (a) vaut la relation nécessaire (N) qui apparaît dans la fabula comme la propriété d'avoir accouché de ... (cNa), elle est sémantiquement liée à une propriété essentielle puisque, dans l'encyclopédie du lecteur, seules les femmes peuvent porter et mettre au monde les enfants. Donc on ne peut concevoir que Clara ait accouché de C'Est Un Ange (propriété nécessaire) sans accepter le principe (validé par le réel) qu'elle est une femme (propriété essentielle). Ce principe est un exemple de structure fantôme d'un texte.

Toutefois, juger des propriétés à privilégier ou à narcotiser pour en arriver à actualiser les structures discursives n'est pas toujours évident. Pour y arriver, le lecteur devra poser des hypothèses sur le *topic* ou les *topics* contenus dans le texte. C'est lui qui, guidé par l'auteur, établira quelles seront les propriétés qui devront être prises en considération. Les autres propriétés seront narcotisées volontairement ou involontairement par l'auteur et narcotisables par le lecteur. Pour expliquer ce principe Wolfgang Iser, lui, parle du concept de stratégies :

Pour expliquer le principe de stratégies, Iser s'appuie sur le «principe de perspective» dont joue, selon lui toute lecture (1985 : 180) et qui

détermine la façon dont le lecteur découvre le texte dans sa dimension linéaire : plutôt que de se présenter comme une totalité, comme une *Gestalt* immédiatement accessible, l'œuvre exploite la tension constante entre ce qui dans le champ visuel du lecteur occupe «l'avant-plan» et ce qui se trouve dans le «fond», entre ce que Iser appelle le «thème» de la lecture et ce qu'il nomme l'«horizon» (1985 : 175). Ainsi, lorsqu'un segment du texte devient thématique, c'est-à-dire, lorsqu'il entre dans le champ de regard du lecteur, les autres disparaissent dans un arrière-plan d'où ils continuent cependant à agir sur la conscience lisante. Les stratégies constituent une entité dynamique : elles orientent et dirigent le lecteur lors de sa traversée du texte⁷¹.

Les propriétés nécessaires ne sont pas automatiquement essentielles, tandis que les propriétés essentielles le sont. Conséquemment, les propriétés essentielles peuvent devenir nécessaires et vice versa. Par exemple, dans *La petite marchande de prose*, le fait d'avoir retrouvé deux doigts dans la planque du tueur est une propriété nécessaire à l'histoire, elle veut faire croire au lecteur que Julie Corrençon a été touchée par les balles de Van Thian. La propriété devient essentielle quand, au laboratoire de police, on découvre que les deux doigts appartiennent à un homme. Le lecteur est obligé de reconsidérer toutes ses prévisions en privilégiant cette propriété nécessaire devenue essentielle.

Les propriétés accidentelles, elles, ont très peu d'impact sur le déroulement de l'histoire et sur la formation des topics. En quelque sorte, elles fournissent des détails aux propriétés nécessaires sans toutefois changer le cours des événements textuels. Toutefois, les propriétés accidentelles peuvent changer le cours des prévisions du lecteur puisque leur importance dans la trame narrative est parfois difficile à déterminer. Afin de mieux comprendre la différence entre les deux types de propriétés (nécessaires et accidentelles), analysons l'exemple suivant. Au début de la neuvième partie du troisième chapitre on retrouve Benjamin Malaussène dans le bureau du commissaire divisionnaire Coudrier. Comme Benjamin Malaussène est bien connu des autorités

⁷¹ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», *op. cit.*, p. 328.

policières et qu'il pourrait être accusé du meurtre, Coudrier préfère l'avertir de se tenir loin de l'enquête. La rencontre se déroule dans le bureau du commissaire divisionnaire, décoré style empire, un détail sur lequel l'auteur reviendra souvent tout au long du roman (p. 89, 90, 94, 219, 228, 281). Pourtant, dans cette partie, le topic dominant est : le héros pourrait être accusé de meurtre; selon Coudrier, il doit se faire oublier. Il y a un sous-topic : un meurtre a été commis et on ne connaît pas le meurtrier. Le fait que le divisionnaire Coudrier (cou) rencontre (R) Benjamin Malaussène (b) est une propriété nécessaire à la trame narrative (couRb). Toutefois, que le bureau soit décoré style empire est une propriété plutôt accidentelle par rapport au topic narratif, au corps sémantique du texte. Le bureau aurait pu être décoré de style baroque, cela n'aurait pas changé la trame de fond de l'histoire. Toutefois, ce qui est fantôme, c'est que le commissaire divisionnaire Coudrier aime se retrouver dans un décor de style empire, car il est lui-même l'empereur de la police parisienne. C'est un conquérant qui ne se laisse pas bernier par les premières impressions et qui est prêt à tout pour mener à bien une enquête. D'ailleurs, c'est lui qui, dans les autres romans, a innocenté Benjamin Malaussène, même si toutes les apparences étaient contre lui. Le fait que le bureau soit décoré en style empire donne donc au lecteur des précisions qui lui permettent de caractériser davantage l'individu qu'est le commissaire divisionnaire Coudrier et de coopérer par déduction.

5- Comment déterminer les propriétés essentielles

Les propriétés essentielles doivent être choisies pour leur capacité de délimiter un *profil* du monde dans lequel se déroule le texte narratif. Ainsi, grâce aux propriétés essentielles qui seront mises en place par l'auteur et associées sémantiquement aux propriétés nécessaires par le lecteur, il sera possible de formuler un topic. C'est pourquoi Eco affirme que : «L'essentialité

d'une propriété est topico-sensible⁷²», c'est-à-dire qu'elle permet au lecteur de faire un lien entre le réel et le possible. C'est en faisant ce type de liens, par le biais des trois sortes de propriétés, que le lecteur parvient à délimiter le monde du texte narratif.

E) Les structures actancielles et idéologiques

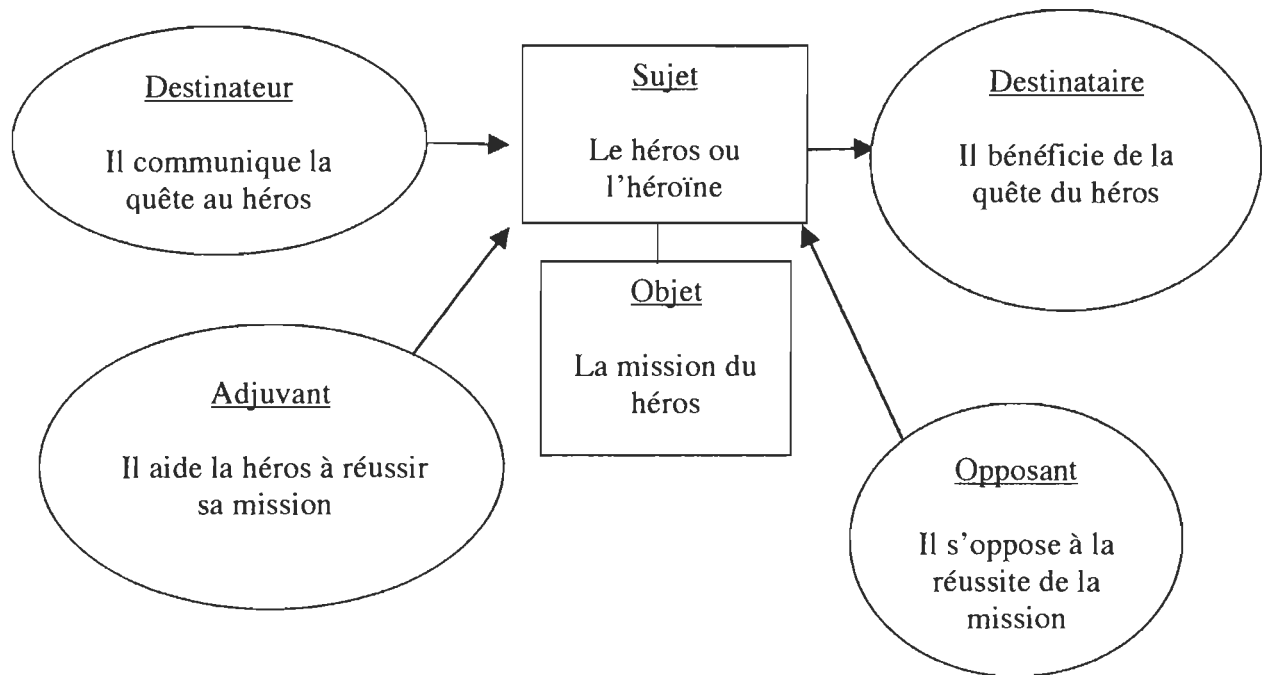
Lorsque son périple à travers les structures intensionnelles et extensionnelles est bien amorcé, le lecteur s'avère en mesure de bâtir un schéma actanciel afin de dresser un portrait du rôle de chacun des actants. Évidemment, cette démarche ne peut être menée à bien par le lecteur avant que ce dernier ait actualisé les structures discursives. De plus, même si les structures actancielles sont considérées comme intensionnelles, on remarque qu'il est difficile, pour le lecteur, d'établir le schéma actanciel du texte sans, au préalable, avoir donné naissance à quelques prévisions qui lui sont propres et donc d'avoir coopéré en remplissant les "blancs" du texte. En effet, c'est tout d'abord en cernant les propriétés nécessaires et essentielles des personnages, puis, en imaginant leur future influence dans la trame narrative, que le lecteur coopératif parvient à dessiner un schéma général des grandes oppositions du récit. Précisons que sa construction du schéma actanciel est grandement influencée par son encyclopédie, imprégnée de codes et de normes socio-culturelles. Yves Reuter appuie bien ce propos en affirmant que «[...] le personnage joue un rôle décisif, que ce soit au niveau de la diégèse, de la narration ou de la mise en texte. Il peut être défini comme une "unité intégrée" dans le récit, qui intègre elle-même des unités de niveaux inférieurs, s'organise en système avec les unités de même niveau et permet de construire les configurations sémantiques du texte⁷³». Donc, au fur et à mesure qu'il actualise des propriétés, le lecteur bâtit une structure actancielle qui met en oppositions les

⁷² *Ibid.* p. 180.

⁷³ GLAUDES, Pierre, Yves REUTER, *Le personnage*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. Que sais-je), 1998, p. 41.

différents acteurs. Eco, dans sa théorie des niveaux de coopération textuelle, propose le schéma actanciel de Greimas :

Schéma actanciel de Greimas



Notons que, dans ce schéma, certains personnages (acteurs) remplissent différents rôles (actants) et peuvent se retrouver dans plusieurs cases différentes à la fois. Eco approuve aussi la théorie de Greimas qui associe un actant à plusieurs acteurs. Quelle est la différence entre actant et acteur? «Les actants sont des forces agissantes, abstraites et communes à tout récit, de façon sous-jacente. Quant aux acteurs, qui existent potentiellement en nombre infini, ce sont les «incarnations» des actants, spécifiques à chaque histoire en particulier, les «personnages» individualisés et qualifiés (personnes, objets, idées...)»⁷⁴. Bref, Greimas et Eco nous font remarquer qu'il est possible que les acteurs (personnages) changent de rôle actanciel au cours de l'histoire ou en tiennent plusieurs

⁷⁴ *Ibid.*, p. 46.

à la fois. Contrairement aux personnages (acteurs), le nombre d'actants est restreint. Le schéma actanciel se révélera donc un autre moyen utilisé par le lecteur pour réduire le texte et percevoir de façon plus poussée de nouveaux liens et de nouvelles oppositions sémantiques.

Une fois la charpente actancielle mise en place, le lecteur passe au niveau des structures idéologiques. Comme nous le savons déjà, à chaque rôle du schéma actanciel est associé un actant. Puisque l'axiologie est constitutive de l'encyclopédie, le lecteur associera une connotation axiologique, un jugement de valeur à chaque acteur afin d'actualiser les structures textuelles profondes «Bon vs méchant, Vrai vs Faux...⁷⁵». À ce propos, Michael Riffaterre affirme ceci : Il est question de «rationalisation, c'est-à-dire décodage, plus extrapolation à partir du décodage, en fonction de modèles — d'idéologie, par exemple — que le lecteur a en lui⁷⁶». Comme nous le dit Eco : «La compétence idéologique n'agit pas nécessairement comme un frein à l'interprétation, elle peut aussi fonctionner comme un stimulant. Et, parfois, elle amène à trouver dans le texte des choses dont l'auteur était inconscient mais que le texte véhiculait d'une certaine manière⁷⁷». Pour en arriver à ses fins, le lecteur devra, en quelque sorte, rebrousser chemin. Il dépouillera donc chacun des personnages de sa propre personnalité pour le réduire, comme Eco le précise, à des oppositions actanciennes. Bien entendu, comme nous l'avons déjà mentionné, ces rôles ne sont pas nécessairement fixes à toutes les étapes de l'intrigue. Un personnage peut passer d'une opposition à l'autre, au courant de la lecture, selon l'introduction de nouveaux acteurs, selon le cours des événements, selon les indices de suspense que l'auteur installe stratégiquement et, bien sûr, selon les prévisions du lecteur. Dans le même ordre d'idées, lorsqu'une esquisse de schéma est mise en place dans l'esprit du lecteur, elle influence à son tour ses prévisions et ses

⁷⁵ *Ibid.*, p. 229.

⁷⁶ RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1979, p.9.

⁷⁷ ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, *op.cit.*, p. 230.

promenades inférentielles. C'est de cette façon que le lecteur déterminera l'infrastructure du texte. Toutefois, comme nous le mentionne Eco : «[...] la charpente profonde est le résultat final d'une inspection critique et [...], comme telle, elle ne survient qu'à une phase avancée (et réitérée) de lecture⁷⁸».

Maintenant que nous avons mis en place le cadre conceptuel de notre analyse, passons à l'application au texte. Pendant cette application, nous nous efforcerons de mettre en pratique, dans *La petite marchande de prose*, les théories de Eco. Le chapitre II sera donc consacré à l'analyse complète des parties 1, 2 et 3 du roman.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 228.

CHAPITRE II
BENJAMIN MALAUSSÈNE: L'HOMME ET
LE SACRIFICE, UN TOPIC BIEN ÉTABLI

Dans ce chapitre, nous analyserons, tout d'abord, comment le lecteur actualise les différentes structures intensionnelles dans les parties 1, 2 et 3 (chapitres 1 à 18) du roman de Daniel Pennac, *La petite marchande de prose*. En effet, nous essayerons de comprendre les stratégies mises en place par Pennac pour permettre au lecteur de formuler un premier topic. Puis, nous nous attarderons à la formulation des isotopies et d'une première macroproposition. Une interprétation du schéma actanciel et des structures idéologiques complètera l'actualisation des structures intensionnelles. En deuxième lieu, nous nous attarderons aux structures extensionnelles en présentant et décortiquant chacune des disjonctions de probabilité qui conduisent le lecteur à effectuer des promenades inférentielles et des prévisions.

I. LES STRUCTURES INTENSIONNELLES (première séquence narrative : parties 1 à 3)

Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre, au début de sa lecture, le lecteur décortique la surface lexématique qui forme le texte pour faire des amalgames sémantiques. C'est à ce moment qu'il crée des liens entre sa propre encyclopédie et celle du roman. Grâce à cette encyclopédie et à l'actualisation des structures discursives, le lecteur devient en mesure soit de *privilégier* certaines propriétés, qu'il actualisera en temps voulu et si le texte l'y oblige, soit de les garder *sous narcose*. Ces propriétés lui permettront, lors de l'actualisation des structures extensionnelles, de délimiter le ou les monde(s) possible(s) dans lesquels se déroule la fabula. C'est donc une étape importante au cours de laquelle le lecteur s'ajuste au type de lecture qu'il est en train de réaliser.

Les trois premières parties de *La petite marchande de prose* ne présentent pas au lecteur des personnages, des lieux et les objets aux propriétés invraisemblables auxquelles le lecteur devrait ajuster son monde de référence. En fait, les personnages correspondent assez bien à l'encyclopédie du lecteur puisque ce sont des êtres humains dits anatomiquement «normaux» (avec deux bras, deux jambes, un cerveau...). En ce qui concerne les lieux et les objets décrits dans le texte, le lecteur peut les retrouver dans son quotidien (un bureau où le héros travaille, des livres, un presse-papier, un téléphone, une maison où une famille vit, une prison, etc.). De plus, les règles sociales formelles et informelles en vigueur dans le roman sont celles de la majorité des sociétés contemporaines (il y a une institution qui fait régner la justice, les criminels sont punis, les hommes et les femmes se marient, etc.). En fait, ce sont les situations dans lesquelles les personnages se placent qui sont inusitées. Ces situations sont tellement loufoques qu'elles ne

peuvent pas être aléatoires, même si c'est ce que l'auteur essaie de nous faire croire. Par exemple, il est plutôt curieux que ce soit toujours sur Benjamin Malaussène que retombent les pires maux de l'univers. Non seulement il est bouc émissaire de métier, ce qui en soi est peu commun, mais il risque d'être faussement accusé de meurtre. Puis, lorsqu'il incarne la personnalité d'un écrivain célèbre, on voudra l'assassiner. En outre, comme nous le soulignerons dans le troisième chapitre, les phénomènes «paranormaux» jouent aussi un rôle déterminant dans l'histoire, ce qui peut demander au lecteur plus réaliste un ajustement au niveau des structures de mondes. En effet, ce que Thérèse lit dans les cartes se révélera vrai, ce que le Petit rêve (il fait le cauchemar qu'un médecin s'en prend à Benjamin) se réalisera et les crises d'épilepsie de Julius, le chien, prédiront avec justesse qu'il arrive quelque chose de grave au héros. Pennac se sert de ces phénomènes comme indices de suspense⁷⁹ pour non seulement préparer le lecteur à des disjonctions, mais aussi pour nourrir ses prévisions. Les éléments inusités, qui créent des situations inhabituelles, deviennent essentiels au fonctionnement de l'histoire. En effet, les prédictions de ces personnages font percevoir au lecteur comment pourrait se dérouler la suite des événements. Le lecteur, guidé par ces informations, orientera ses prévisions et promenades inférentielles dans ce sens, ce qui permettra à Pennac de le surprendre par la suite du récit. Bref, les éléments inusités rendent le texte non seulement fictif, mais fantaisiste. C'est pourquoi le lecteur n'a aucune difficulté à considérer *La petite marchande de prose* comme un texte romancé qui n'a pas comme principal objectif l'explication d'un phénomène scientifique ou historique.

Certains des procédés employés par Pennac dans ce récit relèvent du roman policier. En effet, *La petite marchande de prose* recèle les éléments traditionnels propres au roman policier : un meurtre, des vols, une enquête policière, un détective qui résout une énigme, etc. En outre, le

⁷⁹ Nous allons revenir sur ce concept un peu plus loin.

fait que tous les éléments, avec des indices souvent inhabituels et hétérogènes, soient liés les uns aux autres pour former un tout cohérent et conduire à la résolution du crime est particulier au roman policier. Et l'intrigue policière est d'autant plus captivante, ici, que la trame narrative nous présente les différentes sections de la fabula de façon non linéaire. Le lecteur doit constamment effectuer l'aller-retour entre plusieurs histoires parallèles (l'histoire de Julie, l'histoire de Benjamin, l'enquête de Coudrier et Van Thian, la vie de la famille Malaussène), ce qui l'oblige à faire des promenades inférentielles, à formuler des prévisions pour tenter de replacer l'ordre des éléments de la fabula et découvrir le fil conducteur. Toutefois, au début d'une lecture, pour comprendre le fil d'un récit policier ou autre, le lecteur doit formuler une première hypothèse concernant son contenu. Présentons donc un bref résumé des trois premières parties afin de mieux déterminer le premier topic du roman.

Au début du récit, Benjamin, découragé à la suite d'une violente altercation avec un écrivain mécontent, décide de laisser son emploi aux Éditions du Talion. Toutefois, ce duel, digne de David et Goliath, n'est pas la seule raison qui désespère notre héros et qui le pousse à remettre sa démission. En effet, sa sœur préférée, Clara, se marie le lendemain avec un directeur de prison beaucoup plus âgé qu'elle, ce qui déçoit au plus haut point notre personnage principal. Il démissionne donc puisque, sans Clara, il ne voit pas comment il affrontera l'avenir. L'assassinat du futur époux, au petit matin, crée tout un émoi et défait les plans de la famille Malaussène. Benjamin apprend ensuite que Clara est enceinte. Il décide alors d'accepter la proposition de sa patronne : être payé pour jouer sur la scène publique le rôle d'un écrivain célèbre qui désire garder l'anonymat. Sa conjointe, Julie, en désaccord avec cette décision, le quitte. Comme nous pouvons le constater, Pennac installe stratégiquement son histoire sur des

bases dramatiquement humaines. Il veut que le lecteur soit touché par cette famille originale de même que par le rôle que le héros joue dans sa famille et dans la société :

Les amoureuses ont réponse à tout et les frères aînés restent seuls avec leurs soucis : ma sœur préférée va se marier demain avec un maton chef. Voilà. Pas mal, non? Si on ajoute à ça que ma mère s'est tirée il y a quelques mois avec un flic, amoureuse au point de n'avoir pas donné un seul coup de téléphone depuis, on obtient un joli portrait de la famille Malaussène. Sans parler des autres frères et sœurs : Thérèse qui lit dans les astres, Jérémie qui a foutu le feu à son collège, le petit aux lunettes roses, dont le moindre cauchemar devient réalité, et Verdun, la toute dernière, hurlante dès la première seconde comme la bataille du même nom⁸⁰.

Ce même lecteur est appelé à vivre et à comprendre, par le biais de la narration, ce qui régit le rôle d'un bouc émissaire dans une société, c'est-à-dire porter sur ses épaules les torts du monde. Cette compréhension se révèle essentielle au récit. D'ailleurs, plusieurs sémèmes, liés, placés par l'auteur dans la bouche de personnages influents, permettent de bien saisir le rôle dévolu à Malaussène :

Elle me l'avait expliqué trente-six fois : parce que j'étais, selon elle, un bouc émissaire né, que j'avais ça dans le sang, un aimant à la place du cœur, qui attirait les flèches...
La compassion mon garçon, la compassion, vous avez un vice rare : vous compatissez⁸¹.

Ces ficelles narratives, tirées par l'auteur, mais interprétées par le lecteur, mettent en place le premier topic, qui naît de ce drame humain.

Comme nous allons le voir au cours des prochains chapitres, dans *La petite marchande de prose*, nous avons identifié un topic évolutif. Ce dernier prend trois formes différentes selon le

⁸⁰ PENNAC, Daniel, *La petite marchande de prose*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 20.

⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

niveau d'interprétation du lecteur. Le topic formulé par le lecteur se métamorphose donc à mesure que l'histoire se déroule et surtout à mesure que les différents personnages entrent en scène. Attardons-nous au premier topic interprété par le lecteur dans les parties 1, 2 et 3. Au cours de la lecture des chapitres 1 à 18, si le lecteur se pose la question : de quoi parle ce texte?, il peut affirmer que l'auteur raconte l'histoire d'un homme, Benjamin Malaussène, soutien de famille et bouc émissaire (il recueille les protestations des écrivains dont les manuscrits sont refusés aux Éditions du Talion), qui accepte de jouer le rôle d'un écrivain célèbre auprès du public afin d'assurer le bonheur de sa famille. Voyons comment Pennac s'y prend pour conduire le lecteur à cette première interprétation.

Au cours des trois premières parties, l'accent est mis sur la description des qualités humaines du héros. Ce dernier est dépeint au lecteur comme un homme généreux, d'une pure bonté, quasi-naïve même, qui se dévoue corps et âme pour le bonheur des siens. Idéologiquement parlant, Benjamin Malaussène, incarne l'esprit de sacrifice. Ce topic est donc formulé en fonction de l'actualisation des propriétés nécessaires du héros : le don de soi, la générosité que celui-ci démontre envers les autres malgré le nombre de malheurs qui l'affligent (mariage projeté de Clara avec un directeur de prison, mort du futur époux de Clara qui se révèle enceinte, démission des Éditions du Talion, départ de sa conjointe Julie...). Benjamin Malaussène est en désaccord total avec le mariage de sa soeur, puis avec la proposition de la reine Zabo, sa patronne, qui lui demande d'incarner un écrivain populaire sur les tribunes publiques, mais il finit par s'y plier pour le bonheur de sa famille. Soulignons d'ailleurs l'importance des liens familiaux et, peut-être plus encore, de la solidarité humaine dans le récit de Pennac. Comme nous l'indique Philippe Hamon : «La bande est le lieu d'embrayage et de débrayage entre les personnages. Ils se regroupent et se repoussent selon les brouilles et les réconciliations... Ce qui tend à

désindividualiser le personnage d'une bande, c'est qu'il tend à être la partie d'un tout⁸²». La bande Malaussène fait équipe avec le héros : elle l'accompagne dans toutes ses épreuves, mais elle ne joue pas le rôle de personnage associé. La tribu se caractérise plutôt comme une micro-société : Benjamin en est le chef et le responsable et il symbolise la sécurité Clara, pour sa part, représente la douceur maternelle et le calme, tandis que Thérèse se caractérise par la rigidité, la froideur et le mysticisme. Jérémy et Verdun peuvent être associés à des révolutionnaires sceptiques et colériques, tandis que Julie Corrençon représente l'amour conjugal. Quant au Petit, il est assimilé à l'enfance et à la naïveté. On remarque que la famille immédiate et la famille adoptive (celle de Ben Tayeb) apportent à Benjamin tout ce dont il a besoin pour être heureux et que ce sont en elles qu'il puise la valorisation, qui lui manque dans son travail.

On remarque qu'un autre élément joue un rôle important dans la mise en place du premier topic : les épigraphes. Ces phrases sont tirées du roman même et insérées sous les titres des parties. Elles servent à susciter des prévisions et promenades inférentielles chez l'interprétant qui essaie ainsi de deviner la suite des événements. Mais, que sont ces fameuses épigraphes? Ce sont de courtes citations qui donnent un aperçu de ce qui se passera dans la suite de la lecture. En voici un exemple :

I

LE TABLIER DU BOUC

— *Vous avez un vice rare, Malaussène :
vous compatissez*⁸³.

Nous observons, en ce qui concerne la première séquence narrative, que les épigraphes viennent largement appuyer les intuitions du lecteur, ce qui le rassure sur ses capacités d'interprétant.

⁸² HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Éditions Presses Universitaires de France, 1984, p. 80.

⁸³ PENNAC, Daniel, *La petite marchande de prose*, Paris, Éditions Gallimard, 1989, p. 35.

Ainsi, la première partie montre bien que Malaussène est un bouc émissaire familial et sociétaire compatissant. La deuxième partie, quant à elle, confirme le désaccord de Benjamin par rapport au mariage de Clara :

II

CLARA SE MARIE

*Je ne veux pas que Clara se marie*⁸⁴.

Cette épigraphe explique au lecteur les raisons de l'impulsivité du geste de Benjamin Malaussène (démission) et de sa lassitude. Le lecteur comprend mieux comment un être aussi mesuré, patient et généreux que Benjamin Malaussène, puisse avoir commis un acte aussi irresponsable: il a un grand chagrin. L'épigraphe met en relief ce que le lecteur avait probablement déjà compris, soit que le héros est vraiment très attaché à sa sœur et qu'il ne veut pas qu'elle quitte la maison puisqu'il a l'impression de perdre une partie de lui-même : «...mon duvet d'âme s'en allait⁸⁵». La troisième épigraphe présente, pour sa part, un Malaussène se dévouant corps et âme (en fait, il s'applique à renier sa propre personnalité pour emprunter le corps et l'âme de quelqu'un d'autre en étant crédible) pour le bonheur de Clara :

III

POUR CONSOLER CLARA

— *Et quels sont vos projets, monsieur
Malaussène?*
— *Consoler Clara*⁸⁶.

Cette épigraphe est en lien direct avec celle de la deuxième partie, elle confirme que Benjamin est prêt à tout pour ne pas perdre sa sœur et pour qu'elle soit heureuse. Pour assurer le bonheur de Clara, il acceptera de devenir quelqu'un d'autre, un sacrifice majeur qui souligne sa supériorité

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35

⁸⁶ *Ibid.*, p. 79.

morale. Le lecteur se laisse alors de plus en plus entraîner par le drame humain. La confiance s'installe, renforcée par le fait que les épigraphes n'ont pas, jusqu'à présent, contredit les attentes du lecteur. Ce dernier se sent sécurisé puisque l'auteur semble conforter ses prévisions au fil de la lecture et le préparer aux disjonctions importantes. Alors il se laisse porter. Comme nous le verrons plus tard, cette routine épigraphique deviendra, dans les parties qui suivront, une stratégie pour mieux décontenancer le lecteur.

Avant de passer aux isotopies, abordons les stratégies utilisées par Pennac pour obliger le lecteur à narcotiser certaines propriétés pourtant essentielles au roman, ce qui lui permettra d'ailleurs de déjouer ce lecteur plus efficacement. On peut constater que Pennac ne ménage pas son héros, bien qu'il le dote de qualités humaines fort valorisantes. Les épreuves auxquelles ce dernier doit faire face lui demandent une grande maîtrise de lui-même. Toutefois, ce n'est pas pour rien que Pennac nous dresse un portrait attachant de Malaussène et qu'il utilise un narrateur autodiégétique — Benjamin Malaussène lui-même —, pour nous faire entrer dans l'univers malaussénien. En plaçant le lecteur au centre des angoisses, des états de conscience et des pensées du héros, l'auteur prend le lecteur par les sentiments et, surtout, peut se permettre de ne pas décrire les événements qui se déroulent à la prison de Champrond, dirigée par Clarence de Saint-Hiver, ou encore ce qui se passe aux Éditions du Talion. Pennac se concentre sur le héros et entraîne le lecteur à sa suite. Le lecteur est plongé dans le quotidien émotionnel d'un héros qui semble être le pilier de l'histoire. Ce dernier occupant toute la place principale, le lecteur ne se doute donc pas de sa disparition à la fin de la troisième partie. Julie est aussi mise en retrait du récit lorsqu'elle quitte Benjamin, ce qui ne permet pas au lecteur de mesurer l'ampleur que prendra ce personnage dans le reste du roman. Le lecteur met donc sous narcose les propriétés qui la concernent. De plus, précisons que ces propriétés, que le lecteur a actualisées avant le départ de

Julie, sont aussi modelées par la vision du narrateur autodiégétique. En effet, si le lecteur n'a actualisé qu'un nombre restreint de propriétés concernant Julie, c'est à cause du narrateur autodiégétique. Il présente Julie comme une conjointe attentionnée et tendre, dont il est très amoureux, et la considère comme un port d'attache, un élément stable dans sa vie. Il est aussi question d'elle comme d'une journaliste chevronnée qui n'a pas froid aux yeux, une femme émancipée. On décrit enfin brièvement son physique, mais le lecteur ne s'attarde pas à ces détails, puisque ce n'est pas ce sur quoi le narrateur met l'accent, occupé par ses malheurs. Plus tard, lorsque le lecteur découvrira les talents d'enquêtrice de Julie (elle emprunte divers déguisements pour mener son enquête et possède un sens de la déduction développé), il devra réactualiser certaines propriétés du personnage, entre autres son apparence physique et sa témérité. L'actualisation et la narcotisation des propriétés de Clarence de Saint-Hiver sont elles aussi influencées par le narrateur. Comme Benjamin déteste l'amoureux de sa sœur et qu'il met l'accent sur cette information lorsqu'il en parle, le lecteur a tendance à narcotiser la philosophie du personnage et celle de son institution (une prison où les prisonniers se réconcilient avec la vie et où ils prouvent leur existence par l'art et non par la violence), ainsi que l'influence de Clara sur les prisonniers, philosophies et influence qu'il deviendra essentiel d'actualiser dans les parties 6 et 7 pour comprendre le dénouement de l'histoire.

À partir du topic discursif énoncé plus tôt, nous avons dégagé une première isotopie : l'isotopie identitaire. Selon *le Petit Robert*, l'identité, c'est «le fait, pour une personne, d'être tel individu et de pouvoir être légalement reconnue comme tel sans nulle confusion grâce aux éléments qui l'individualisent (état civil et signalement). C'est aussi le caractère de ce qui demeure identique à soi-même donc ce qui fait qu'une personne reste fidèle à ses choix

idéologiques et aux traits culturels qui confèrent de l'individualité à son groupe ethnique⁸⁷». Comme nous l'avons mentionné brièvement plus haut, cette identité, Benjamin Malaussène l'a perdue. Il l'a perdue au profit de sa famille (Clara) ainsi que du ministre Chabotte, en acceptant de devenir JLB et de jouer ce rôle sur les tribunes publiques. C'est cette perte d'identité qui fait naître l'isotopie identitaire. Ajoutons à cela que, selon Julie, Benjamin n'a jamais été lui-même :

- Ah! Bon? Parce que je ne suis pas moi-même?
 - Jamais! pas une seconde! tu ne l'as jamais été! Tu n'es pas le père de tes enfants, tu n'es pas le responsable des coups que tu prends sur la gueule et tu vas jouer le rôle d'un écrivain pourri que tu n'es pas! Ta mère t'exploite, tes patrons t'exploitent, et maintenant ce salaud⁸⁸.

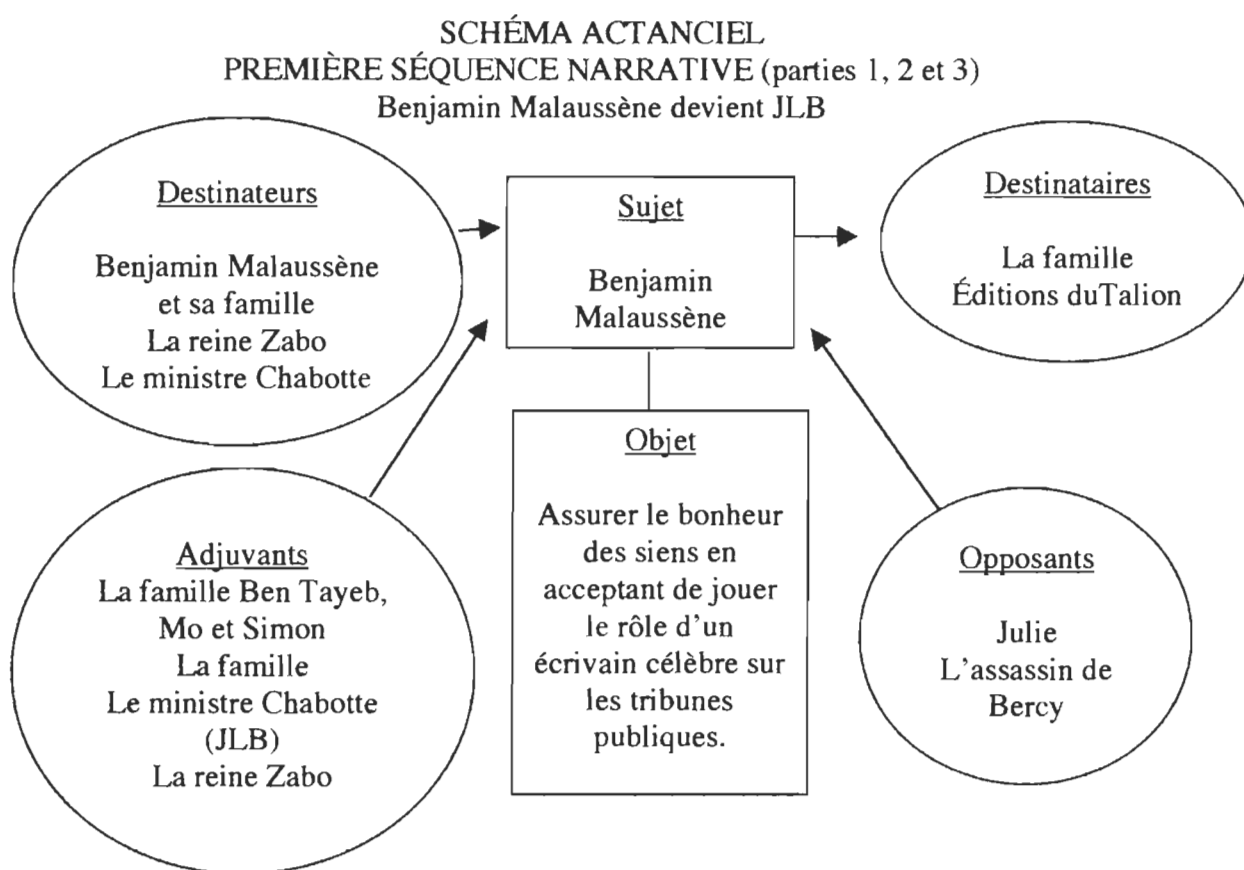
L'isotopie identitaire fera surface en troisième chapitre puisque c'est un élément récurrent dans plusieurs chapitres. En effet, ce n'est pas seulement Benjamin Malaussène qui souffre de problèmes identitaires, certains personnages adopteront une nouvelle identité ou bien emprunteront celle d'un autre. Dans cette première séquence narrative, soulignons le fait que le ministre Chabotte, supposément JLB, refuse de se présenter comme tel sur les tribunes publiques. Les employés des Editions du Talion s'efforceront donc de transformer Benjamin Malaussène en JLB comme le ministre Chabotte imagine lui-même l'écrivain. Ces échanges d'identités portent à confusion, mettent la puce à l'oreille du lecteur et s'inscrivent bien dans le cadre d'un roman policier.

Comme nous l'avons mentionné dans notre premier chapitre, lors de l'actualisation des structures discursives et narratives, le lecteur est en mesure de formuler des macropropositions.

⁸⁷ *Dictionnaire de la langue française*, Le nouveau petit Robert, Paris, Éditions Le Robert, 1995, p. 1122.

⁸⁸ PENNAC, Daniel, *op. cit.*, p. 117.

Ces dernières consistent en une synthèse de grandes parties de discours sémantiquement plus élargies que les simples topics. Le lecteur doit avoir compris ce qui se trame en profondeur et avoir actualisé non seulement ce que le texte dit, mais aussi ce qu'il sous-entend. La première macroproposition, formulée à partir de la lecture des trois premières parties du roman et de la recherche de sens qui en découle, pourrait se lire comme suit : *La petite marchande de prose* raconte l'histoire d'un homme empreint de bonté, mais sans identité propre, qui joue les boucs émissaires et se fait exploiter tant sur le plan professionnel que dans sa vie privée. Toutes ces considérations amènent le lecteur à créer un premier schéma actanciel, basé sur celui de Greimas, afin de mieux comprendre les rapports qui existent entre les personnages⁸⁹.



⁸⁹ Le schéma actanciel final de l'analyse ne survient qu'à une phase avancée de lecture. Comme nous le précise Eco : «Nous savons, du moins quand la reconstruction critique est effectuée, qu'un texte a ou devrait avoir telle structure actancielle, mais nous pourrions difficilement dire à quelle phase de la coopération le Lecteur Modèle est invité à l'identifier» (*Lector in fabula*, p. 229). Nous avons donc décidé d'élaborer quatre schémas actanciels distincts correspondant aux trois séquences narratives de *La petite marchande de prose*.

Comme nous l'avons déjà souligné au chapitre premier, les structures idéologiques se révèlent quand la charpente actancielle est investie de jugements de valeurs et que les rôles véhiculent des oppositions axiologiques. Développons un peu cette structure même si plusieurs de ses éléments ont été abordés dans la présentation du topic, de l'isotopie et de la macroproposition.

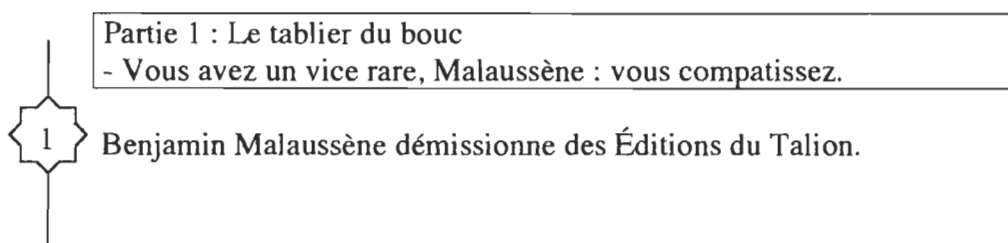
La première séquence narrative s'intéresse surtout au héros du récit. Par la propriété de bouc émissaire, Pennac s'applique à magnifier son héros qui devient le centre de l'histoire. L'auteur cherche à distinguer immédiatement le personnage du reste des communs mortels. Il veut persuader le lecteur de la supériorité du personnage principal et, du même coup, charger de connotations négatives les actants qui s'opposent au héros. Pennac veut convaincre le lecteur de la bonté fondamentale du héros et met tout en œuvre pour arriver à ses fins. Les expériences et les épreuves attireront peut-être la sympathie des lecteurs. Toutefois, tout au long du récit, la vision du lecteur se transformera lentement. Au fil des pages, le Benjamin martyr (victime, bouc émissaire) deviendra un Benjamin Saint Homme. En effet, Malaussène souffre, mais il souffre par amour pour son prochain et cette souffrance est amplifiée par la description qu'il en fait. Il croit que cette ouverture sur sa fragilité lui attirera la reconnaissance, l'attention et l'amour de ses pairs. Pennac fait prendre conscience à ses lecteurs que, dans un monde où la superficialité, la force et le bien paraître occupent une place prééminente, les apparences peuvent être trompeuses. Ce héros n'a rien d'un individualiste ou d'un matérialiste, deux valeurs qu'il rejette. Son rôle de soutien de famille, prêt à tout sacrifier pour le bonheur des siens, même une carrière d'avocat ou sa propre personnalité, nous prouve bien cet état de fait. Malaussène remet aussi en cause certains préjugés racistes véhiculés dans la société française. En effet, le personnage évolue dans un monde multiethnique (Belleville est un quartier multiethnique, la famille de Ben Tayeb est musulmane) et semble le produit de plusieurs cultures qui cohabitent dans le respect.

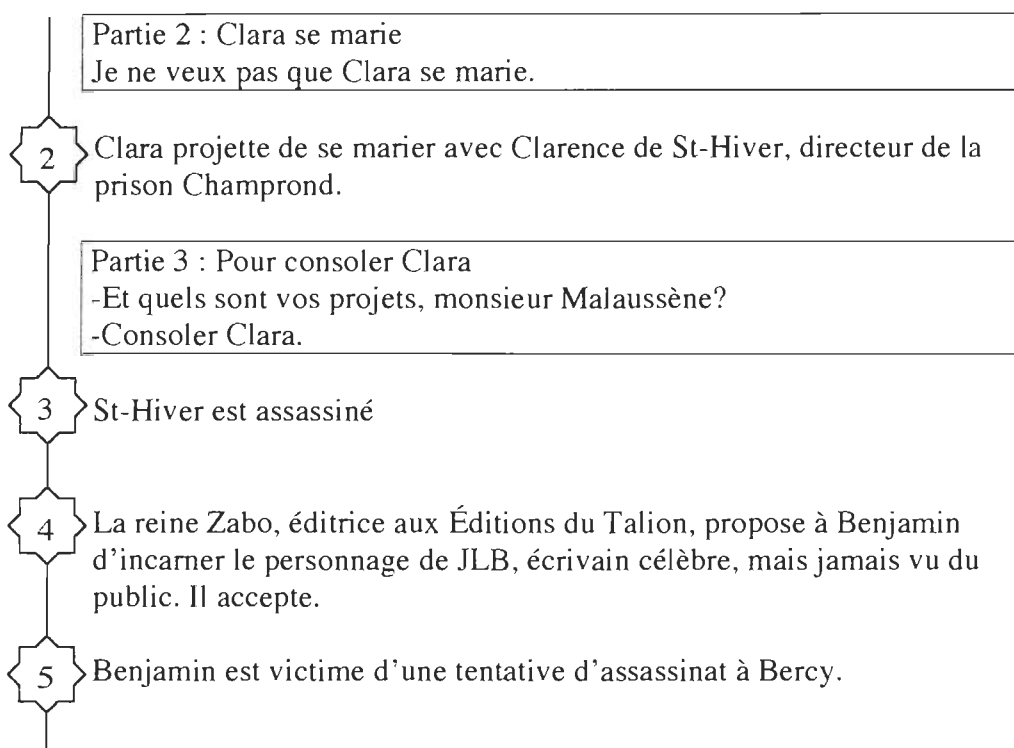
Le lecteur, ensorcelé par le narrateur autodiégétique, a tendance à adopter les jugements de valeur du héros. Clarence de Saint-Hiver ne lui inspire pas confiance. Malgré ses apparences angéliques et sa philosophie irréprochable, le directeur de prison semble transpirer le mensonge. Saint-Hiver sera d'ailleurs perçu comme l'instigateur des problèmes de Benjamin, donc négativement. La proposition de la reine Zabo et du ministre Chabotte sera aussi mal perçue puisqu'elle semble receler un piège. Ces deux éléments anéantiront le Saint Homme qu'est Benjamin Malaussène. Cette première séquence narrative sert donc à préparer la suite du récit : elle est, à elle seule, un signal de suspense.

II. LES STRUCTURES EXTENSIONNELLES (parties 1 à 3)

Pour débiter, observons le schéma des disjonctions prévisionnelles que nous avons relevées dans la première séquence narrative de la fabula de *La petite marchande de prose*. Dans chacun des rectangles du graphique seront présentés les titres des parties ainsi que les épigraphes s'y rapportant. Entre ces rectangles, nous retrouvons des étoiles qui correspondent aux disjonctions prévisionnelles, c'est-à-dire à une action ou un événement qui peut entraîner le lecteur à prévoir quelle sera la prochaine disjonction (rupture) qui fera changer l'orientation du récit. À la suite du graphique, nous expliquerons l'importance de chacune des étoiles dans l'orientation des prévisions du lecteur.

LES DISJONCTIONS PRÉVISIONNELLES DE LA FABULA PREMIÈRE SÉQUENCE NARRATIVE (parties 1, 2 et 3)





Au début du roman, le lecteur essaie de prévoir comment Benjamin Malaussène s'y prendra pour régler ses problèmes tout en gérant son angoisse. En se basant sur les titres des parties et sur les épigraphes, le lecteur s'est habitué à une certaine trame qui, tout au long de la première séquence narrative, le sécurise. Toutefois, la cinquième disjonction vient ébranler ses certitudes et peut décevoir ses attentes. Lorsque le lecteur réalise que Benjamin est probablement mort, ses perspectives changent. À partir de ce moment, il ne se demande plus comment Benjamin se débrouillera dans la peau de JLB, mais bien qui l'a tué et pourquoi.

Pour mieux comprendre et expliquer les promenades inférentielles, reportons-nous au schéma des disjonctions prévisionnelles. Lorsque Benjamin démissionne des Éditions du Talion (étoile 1), le lecteur, qui connaît le destin du héros pennacien et/ou qui a bien défini le terme de bouc émissaire, attendra avec impatience le prochain événement inculquant Benjamin des torts de

l'humanité. Puis, l'annonce du mariage de Clara (étoile 2) et plus encore l'assassinat de Saint-Hiver (étoile 3) surprennent le lecteur. C'est à partir de ce moment que les signaux de suspense prendront réellement leur place. Rappelons que les signaux de suspense correspondent à l'état d'attente du personnage et, par le fait même, du lecteur. Ces signaux servent à préparer le lecteur à une disjonction de probabilité. Ils disposent donc des éléments nécessaires qui donnent des indices au lecteur qu'un changement surviendra prochainement sans pourtant lui révéler la nature de ce changement. Comme le dit Eco : «[...] les attentes du lecteur sont suggérées par la description des situations explicites d'attente, souvent angoissée, du personnage⁹⁰». En ce qui concerne *La petite marchande de prose*, on remarque que, entre l'annonce du mariage de Clara et l'assassinat de Saint-Hiver, Benjamin vit et communique au lecteur une longue attente. Le mariage de sa sœur est difficile à accepter et le héros passe au travers d'une crise existentielle. En effet, il n'a plus de travail, ne dort plus, est déprimé, ne veut pas prendre son bain ni s'habiller la journée du mariage, etc. De plus, le voyage en voiture pour se rendre à la prison où se déroulera le mariage est particulièrement long, à cause des embouteillages. Tous ces éléments sont mis en place pour affiner la curiosité du lecteur tout en le préparant à la disjonction 3 : la mort de Saint-Hiver. Puis, la proposition de la reine Zabo (étoile 4) survient et ne surprend guère le lecteur. Connaissant la signification de l'expression «bouc émissaire», le lecteur s'attendait à ce que son héros tombe dans un nouveau piège. La ronde des signaux de suspense recommence : Benjamin rencontre le ministre Chabotte (le supposé JLB), il lit l'œuvre de JLB, il se transforme physiquement et psychologiquement, subit des entrevues. Toutes ces étapes se réalisent dans l'angoisse et le négativisme du héros qui les critique. En fait, ces signaux préparent la prochaine disjonction. En effet, la tentative d'assassinat sur Benjamin à Bercy (étoile 5) vient déjouer les prévisions du lecteur. D'ailleurs, elle marque la fin de la troisième partie et un changement de

⁹⁰ ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 145.

narrateur. Grâce aux signaux de suspense qui ponctuent toute cette partie, le lecteur pouvait prévoir un tournant dans la narration et cela surtout parce qu'au salon du livre de Bercy, l'angoisse de Benjamin Malaussène est à son comble. Il ne se sent pas lui-même, déteste la façon de penser du personnage qu'il joue et se montre particulièrement peiné du départ de Julie. Le lecteur s'attend à ce que le héros craque sous la pression. Toutefois, il ne prévoyait pas perdre le pilier de l'histoire. Le lecteur doit alors faire le deuil des bons moments passés avec le héros et formuler plusieurs hypothèses et questions : pourquoi? Par qui? Chabotte aurait-il regretté son choix et aurait-il assassiné Benjamin? Est-ce que cet assassinat serait un coup de publicité pour faire vendre plus de livres, comme on le voit dans certains films ou récits policiers (promenade inférentielle)? L'assassin de Benjamin est-il le même que celui de Saint-Hiver? Qui sera la prochaine victime?... Ce qui ressemblait jusqu'ici à un roman, à la fois fantaisiste et tragique, verse maintenant dans l'intrigue policière.

CHAPITRE III
DE LA MEURTRIÈRE À L'ENQUÊTEUSE,
DE L'ÉCRIVAIN AU JUSTICIER

Le troisième chapitre sera consacré à l'analyse de la deuxième séquence narrative (parties 4 à 7, chapitres 19 à 45). À la fin du chapitre 18, Benjamin Malaussène est victime d'une tentative d'assassinat, ce qui provoque instantanément, dès l'ouverture du chapitre 19, un changement de narrateur. La fabula prend une autre orientation; les prévisions du lecteur aussi. Voyons ce qu'il ressort de l'analyse des structures intensionnelles et extensionnelles de cette deuxième séquence narrative.

I. LES STRUCTURES INTENSIONNELLES (deuxième séquence narrative : parties 4 à 7)

Lorsque le lecteur se rend compte, à la fin de la troisième partie, que Malaussène est victime d'une tentative d'assassinat, le topic est reformulé. En effet, en troquant le narrateur

autodiégétique pour un narrateur omniscient, Pennac sort abruptement de la trame narrative dont il avait, pourtant, soigneusement disposé les balises. Il laisse entendre au lecteur la possibilité que le héros soit décédé. La page de présentation de la quatrième partie, quant à elle, lui propose une nouvelle épigraphe qui ne suit pas le modèle auquel le lecteur avait été habitué :

IV

JULIE

COUDRIER : *Dites-moi, Thian, jusqu'où peut aller une femme quand elle a décidé de venger l'homme qu'elle aime?*

VAN THIAN : ...

COUDRIER : ...

VAN THIAN : *Au moins, oui*⁹¹.

Cette fois-ci, l'épigraphe ne se rapporte pas à Benjamin, ce qui vient conforter les intuitions du lecteur quant à la mort du héros. Elle nous présente un extrait d'une discussion entre le commissaire divisionnaire Coudrier et l'inspecteur Van Thian. Toutes les règles préétablies dans l'esprit du lecteur sont alors remises en question : il n'est plus guidé par la voix intérieure de Benjamin et il doit revenir sur sa lecture pour réactualiser le lien qui unit Van Thian et Coudrier (le premier est un policier retraité de l'escouade de Coudrier et le second est le commissaire de police). Comme Van Thian habite avec la famille Malaussène, qu'il connaît bien la propension de Benjamin à se retrouver dans des situations délicates (voir *La fée carabine* du même auteur) et qu'il est au courant des derniers événements survenus dans la famille, il est normal que Coudrier ait fait appel à lui. Guidé par l'épigraphe et par le titre du chapitre, le lecteur formule une hypothèse : Julie venge-t-elle l'homme qu'elle aime? Cette hypothèse installe les bases d'un nouveau topic : la vengeance de Julie Corrençon. Pennac délaisse momentanément le drame humain pour verser dans l'intrigue policière.

⁹¹ PENNAC, Daniel, *op. cit.*, p. 173.

À la quatrième partie, le lecteur est entraîné dans l'enquête de Julie. Il remarque rapidement que, partout où la journaliste va, un assassinat se produit. La jeune femme, soupçonnée de meurtres, est donc traquée par les autorités policières et doit maquiller son identité pour continuer son enquête. À la partie 5, Pennac introduit un second revirement de situation qui surprend l'interprétant : Benjamin n'est pas mort, mais gît plutôt dans un coma dépassé. Ces nouvelles informations sont à l'origine de l'élaboration d'un deuxième topic. Toujours à la question : de quoi parle-t-on dans ce texte?, le lecteur serait maintenant tenté de répondre : c'est l'histoire d'une femme, Julie, qui décide de venger son amant en éliminant toutes les personnes qui ont contribué, de près ou de loin, à son exploitation, puis à la tentative de meurtre dont il a été victime. Ces données deviendront prioritaires dans le cheminement interprétatif du lecteur. L'importance de certaines propriétés sémantiques présentées dans les trois premières parties sera alors minimisée. Ainsi, certains événements, comme la démission de Benjamin, le mariage et le deuil de Clara, le nouvel emploi du héros, qui avaient pris une place prépondérante au sein des trois premières parties, seront réévalués. Le lecteur les considérera comme des causes de la tentative d'assassinat du personnage principal.

La survie de Benjamin, quant à elle, change totalement la perception du lecteur par rapport à l'histoire. Non seulement souhaite-t-il, maintenant connaître l'identité du meurtrier de JLB, mais il espère aussi la guérison du héros. Comme le disait Eco : «ce faisant, il (le lecteur) configure un cours d'événements possible ou un état de choses possible⁹²». À la fin de la partie 6, après avoir retrouvé deux doigts dans la planque du tueur, les autorités policières découvrent que

⁹² ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Milan, Éditions Grasset et Fasquelle, 1985, p. 146.

l'assassin n'est pas Julie, mais un criminel de sexe masculin. D'ailleurs, c'est Julie elle-même qui est la première à découvrir l'identité du tueur puisque celui-ci la suit et emprunte ses déguisements afin de faire croire qu'elle est la meurtrière. Finalement, le lecteur apprend que Chabotte n'est pas JLB, que le vrai JLB est un prisonnier de Champrond prénommé Alexandre, à qui Clara avait laissé l'exemplaire publié d'une des œuvres qu'il avait lui-même écrites. Chabotte volait les manuscrits d'Alexandre Krämer pour faire fortune, ce qui a poussé ce dernier à tuer. Encouragé par la reine Zabo et par Julie, Krämer est en train d'écrire ses mémoires. Ces dernières jettent les bases du troisième topic qui sera officialisé en troisième séquence narrative : *La petite marchande de prose* raconte l'histoire d'un prisonnier-écrivain (Alexandre Krämer) qui, s'étant fait voler ses manuscrits et son identité, décide de tuer les responsables du préjudice qu'il a subi et les employés au service de la maison d'édition fautive.

Une deuxième isotopie peut être formulée à partir du deuxième et du troisième topic : l'isotopie de l'exploitation qui relie le bouc émissaire au justicier. Expliquons-nous. Comme nous l'avons mentionné dans l'analyse des structures idéologiques au deuxième chapitre, Benjamin est la représentation du Bien. Pennac le souligne dans les trois premières parties du roman. Benjamin s'occupe de sa famille (frères et sœurs), travaille aux éditions du Talion comme bouc émissaire et ira même jusqu'à emprunter la personnalité d'un écrivain qu'il n'estime pas pour assurer l'avenir des êtres qui lui tiennent à cœur. Quand Krämer demande à Julie pourquoi Benjamin avait emprunté l'identité de JLB, elle répond :

Pour consoler sa sœur, pour constituer une dot à l'enfant de sa sœur, pour distraire sa famille et s'amuser lui-même, parce que c'est un tempérament tragique qui joue à s'amuser, ne s'amuse jamais vraiment mais se marre bien quand même... un connard qui a fini par se faire tuer à force de ne pas être un tueur!⁹³

⁹³ PENNAC, Daniel, *op. cit.*, p. 361.

Julie va même jusqu'à associer le rêve de son père, le gouverneur Corrençon, à Benjamin : « "je rêve d'une humanité qui n'aurait à cœur que le bonheur de son voisin de palier", proclamait le gouverneur. Benjamin était ce rêve⁹⁴ ». Sa mère, d'ailleurs, exploite cette bonté en lui abandonnant ses enfants à mesure qu'elle les met au monde. Malheureusement, cette bonté, ce don de soi profitent à d'autres qu'à sa famille. En effet, Chabotte, par le biais des Éditions du Talion, se sert de la naïveté de Malaussène pour abuser de lui. La deuxième isotopie est donc formulée à partir de ces multiples situations où le héros se laisse exploiter, insoucieux des conséquences que cela peut avoir.

D'une certaine façon, en acceptant de jouer le rôle de JLB sur les tribunes mondiales, Malaussène décide de mourir, de mettre sa propre personnalité de côté pour faire vivre sa famille. Dans cette perspective, et faisant suite aux structures idéologiques du deuxième chapitre, Malaussène est un Christ nouveau genre pour qui la mort de Saint-Hiver et l'enfant à naître de Clara deviennent le Calvaire. Plus tard, tout comme Jésus-Christ, il ressuscitera grâce aux organes de son assassin que son corps ne rejettera miraculeusement pas. Son rôle de bouc émissaire vient ainsi ajouter à son héroïsme. En effet, Benjamin Malaussène devient le bouc émissaire non seulement des Éditions du Talion et de Chabotte, mais aussi d'Alexandre Krämer (JLB). Selon René Girard, auteur de l'ouvrage *Le bouc émissaire*, lorsque les hommes souffrent, le culturel s'efface, les rapports humains se désagrègent et l'être humain redevient une bête. Deux choix s'offrent alors aux hommes. Soit ils blâment la société dans son ensemble, soit ils s'acharnent sur des individus qui paraissent nocifs pour différentes raisons. On veut éliminer les impurs et les traîtres⁹⁵. Or, Benjamin est considéré comme un traître par Alexandre Krämer puisqu'il lui vole

⁹⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁹⁵ GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1982, 298 pages.

son identité et s'approprie son œuvre. C'est donc Malaussène qui est jugé responsable des malheurs de Krämer. Ainsi, si Benjamin se révèle un bouc émissaire dont on exploite la générosité et la naïveté, Alexandre Krämer, lui, joue le rôle du justicier qui se venge de l'exploitation qu'il a subie. Il agit en «redresseur de torts, vengeant les innocents et punissant les coupables⁹⁶». Soulignons qu'il s'est transformé en assassin à force d'injustices et de frustrations : à son premier séjour en prison, ses parents lui dérobent son héritage. Lors de son deuxième séjour, ses frères lui prennent sa femme et, à son dernier, c'est son œuvre littéraire qui se volatilise au profit de Chabotte et de Saint-Hiver. L'assassinat devient, pour lui, la seule façon de régler ses problèmes. D'ailleurs, une phrase de la reine Zabo, adressée à Alexandre Krämer, résume bien la philosophie de ce dernier : «Je ne suis pas un tueur moi, je ne résous pas les problèmes en les supprimant⁹⁷». Alexandre tue ses frères jumeaux et sa femme puis, seize ans plus tard, Clarence de Saint-Hiver, le ministre Chabotte et le jeune Gauthier des Éditions du Talion en plus de faire une tentative de meurtre sur Benjamin et une autre sur Calignac, lui aussi employé aux éditions du Talion. Il incarne donc, dans ce roman, le rôle du justicier, de l'exploité qui s'efforce de se faire justice.

Nous en venons donc à la conclusion que l'isotopie identitaire, dont nous avons parlé au deuxième chapitre, et l'isotopie de l'exploitation ne s'annulent pas réciproquement; elles ne sont pas en rapport d'exclusion, mais en rapport de complémentarité. Rappelons-nous que la première isotopie que nous avons formulée concernait la perte d'identité de Benjamin Malaussène. La deuxième, elle, soulignait l'exploitation qui relie le bouc émissaire et le justicier. Comme

⁹⁶ *Dictionnaire de la langue française*, Le nouveau petit Robert, Paris, éditions Le Robert, 1999, p. 1239.

⁹⁷ PENNAC, Daniel, *op. cit.* p. 362.

l'exploitation qu'ont subie les deux antagonistes est intimement associée à la perte de leur identité, la première isotopie complète la deuxième. Ajoutons à l'isotopie identitaire que Krämer a aussi perdu son identité au profit du ministre Chabotte. D'ailleurs, comme l'explique Clarence de St-Hiver, lors du premier souper chez les Malaussène, c'est parce qu'il a perdu son identité que Alexandre Krämer tue :

Ils tuent, disait St-Hiver, ils tuent non pas, comme la plupart des criminels, pour se détruire eux-mêmes, mais au contraire pour prouver leur existence, un peu comme on abattrait un mur, ou comme on écrirait un livre... la plupart sont dotés de ce qu'il est convenu d'appeler un tempérament créatif...⁹⁸

Notre héros et son antagoniste partagent donc plusieurs points en commun, ce qui fait que, d'une certaine façon, leurs identités s'apparentent. Pennac s'évertuera d'ailleurs à les confondre. Notre héros, en bon comédien et malgré toute la réticence que lui inspire ce jeu, s'efforce de se transformer physiquement et psychologiquement en JLB. Rappelons-nous que le fameux JLB s'avère être, en fait, nul autre que Alexandre Krämer. Les rôles se trouvent donc inversés : Benjamin (le lecteur de JLB) devient l'écrivain JLB et Alexandre Krämer (le vrai JLB) devient, par le biais du livre que Clara a laissé en sa possession, le lecteur de JLB. Finalement, Alexandre devient, au Palais Omnisports de Bercy, son propre spectateur, c'est-à-dire, le spectateur de celui qui lui a volé son identité.

Tout comme Benjamin, Alexandre possède aussi des talents de stratège et de comédien :

Ce qui n'empêche que le jeune Krämer avait ça dans le sang, l'arnaque, le grand vertige du dédoublement. Une passion qui faisait toute l'épaisseur du deuxième dossier. Arnaque à l'assurance-vie, contrôle fiscal bidon, arnaque à l'expertise pinardière, nouvelles ventes frauduleuses de biens

⁹⁸ *Ibid.*, p. 323.

immobiliers... cinq ans ferme, cette fois-ci. Quand le président lui a demandé de justifier ses actes, «difficilement explicable pour un enfant qui n'a manqué de rien», Krämer a répondu, très poli :
 «Précisément, monsieur le Président, c'est une affaire d'éducation, je suis d'un milieu irréprochable, on ne peut donc par me reprocher d'en appliquer l'enseignement⁹⁹».

D'ailleurs, si Benjamin a revêtu la peau de JLB en quelques semaines, Alexandre, lui, emprunte les différentes personnalités de Julie pour commettre ses actes criminels et faire croire à tous que la journaliste est la meurtrière. De plus, tout comme Benjamin, Alexandre est amoureux de Julie. Il en est amoureux depuis qu'il l'a vue, à Bercy, juste avant que Benjamin reçoive une balle en plein front, et attend le moment propice pour lui déclarer son amour. On remarque qu' Alexandre aimerait prendre la place de Benjamin dans le cœur de Julie, tout comme Benjamin lui a volé la sienne sur la place publique. En dernier lieu, détail intéressant, physiquement parlant, les deux hommes sont aussi compatibles. En effet, comme nous l'avons mentionné plus tôt, Benjamin bénéficiera des organes d'Alexandre pour survivre. Bizarrement, le corps de Benjamin ne rejettera pas les organes de Krämer, phénomène extrêmement rare et complexe qui est expliqué par le docteur Marty, en fin de roman :

- La question de rejet... pourquoi mon organisme accepte-t-il si bien les cadeaux de Krämer?

[...]

-Vous voulez une réponse technique?

-Quelque chose que je puisse faire semblant de comprendre.

[...]

-Kramer et vous étiez histocompatibles.

-Ce qui veut dire?

-Que les antigènes tissulaires de Krämer étaient identiques aux vôtres.

-Ça arrive souvent?

-Jamais, sauf chez les jumeaux, les vrais¹⁰⁰.

⁹⁹ PENNAC, Daniel, *op. cit.*, p. 327.

¹⁰⁰ *Ibui.*, p. 394.

Benjamin Malaussène et Alexandre Krämer seraient-ils jumeaux? Par le biais de cette hypothèse, Pennac sème le doute chez le lecteur même si, en septième partie, il précise que le jumeau de Krämer n'a jamais vu le jour, éclipsé par Krämer lui-même. Ainsi, au cours d'une opération survenue vers l'âge de dix ans, les médecins trouvent une boule de chair et de poils, embryon du frère jumeau de Krämer, lovée autour de son cœur. Alexandre Krämer aurait souffert d'anthropophagie embryonnaire dans l'utérus de sa mère, pendant la grossesse. Pennac nous affirme même que : «C'était un enfant de dix ans (Alexandre). Amputé de la moitié de lui-même¹⁰¹». En se sauvant de prison, seize ans après le meurtre de sa femme, Caroline, et de ses frères, Krämer est donc choqué par les images de cet homme, JLB, qui semble s'être approprié son statut d'écrivain et qui lui rappelle ce jumeau avec qui il aurait dû partager sa vie. Il décide alors de tuer JLB comme il a mangé son frère. Lorsque Alexandre Krämer meurt à son tour, il redonne naissance à Benjamin et continue de vivre en lui. Cette théorie vient encore ajouter à la justesse des isotopies identitaire et d'exploitation : les deux hommes se complètent, ne font qu'un malgré leur place d'opposants dans le livre.

Comme au deuxième chapitre, l'analyse des premières structures discursives et narratives permet au lecteur de mettre en place un schéma actanciel représentant les nouveaux rapports qu'entretiennent les personnages entre eux. Observons que, contrairement au schéma actanciel des trois premières parties, la deuxième séquence narrative oblige à la création de trois schémas actanciels. En effet, dans les parties 4 et 5, le schéma se divise pour illustrer, comme la fabula, les deux intrigues se déroulant parallèlement : la vengeance de Julie et la survie de Benjamin. Puis, à mesure que certaines informations sont actualisées dans les parties 6 et 7 (le lecteur

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 345.

apprend que Julie n'est pas la meurtrière), le schéma actanciel de la première intrigue se transforme. Observons ces schémas avant de faire le point sur les structures idéologiques.

SCHÉMA ACTANCIEL
DEUXIÈME SÉQUENCE NARRATIVE (parties 4 et 5)
 Schéma de la première intrigue : la vengeance de Julie.

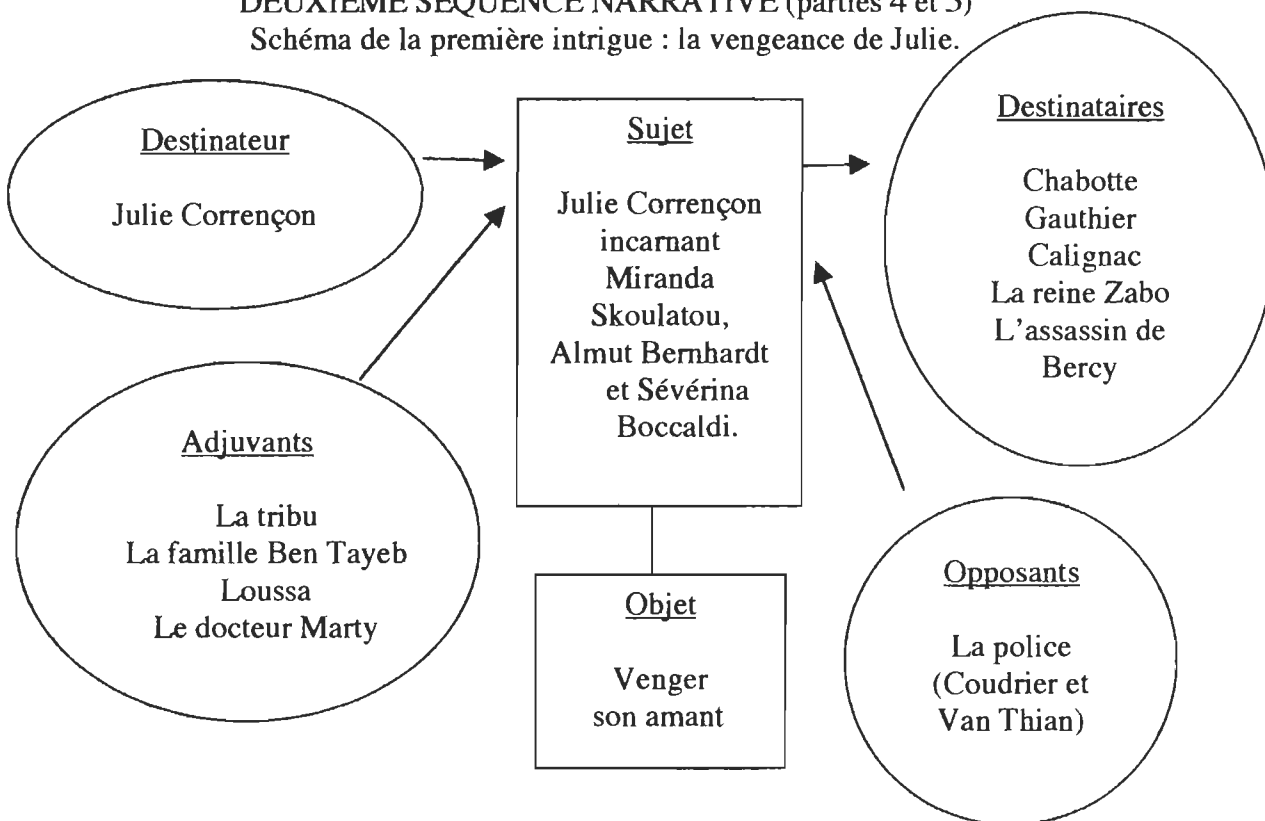
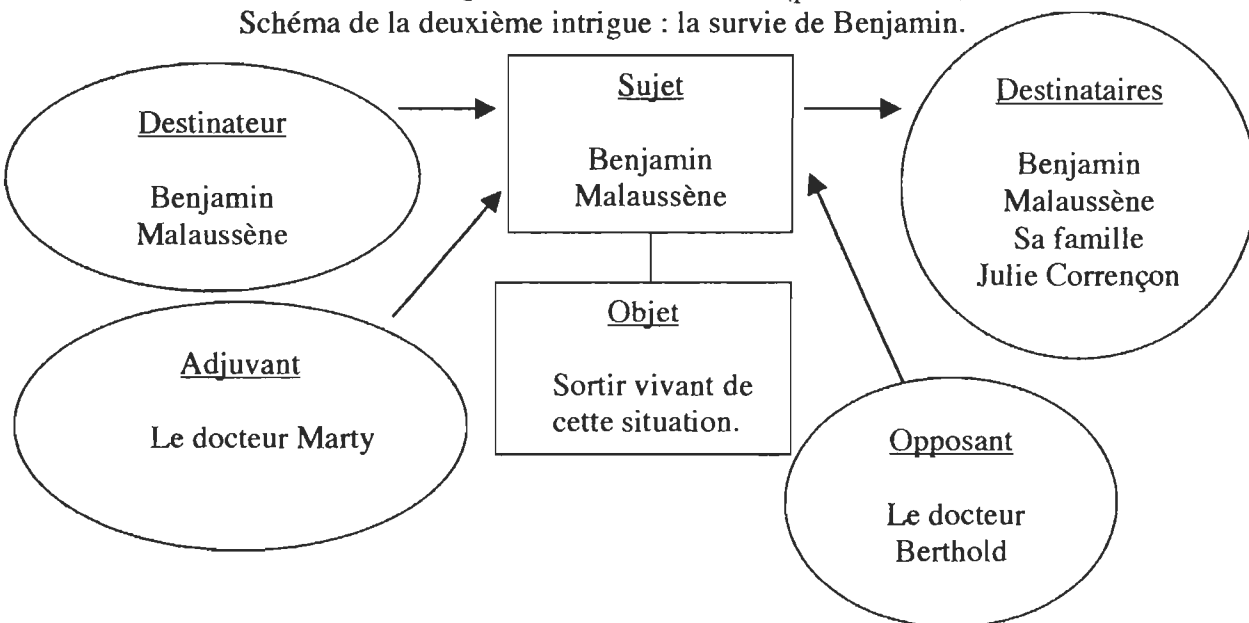
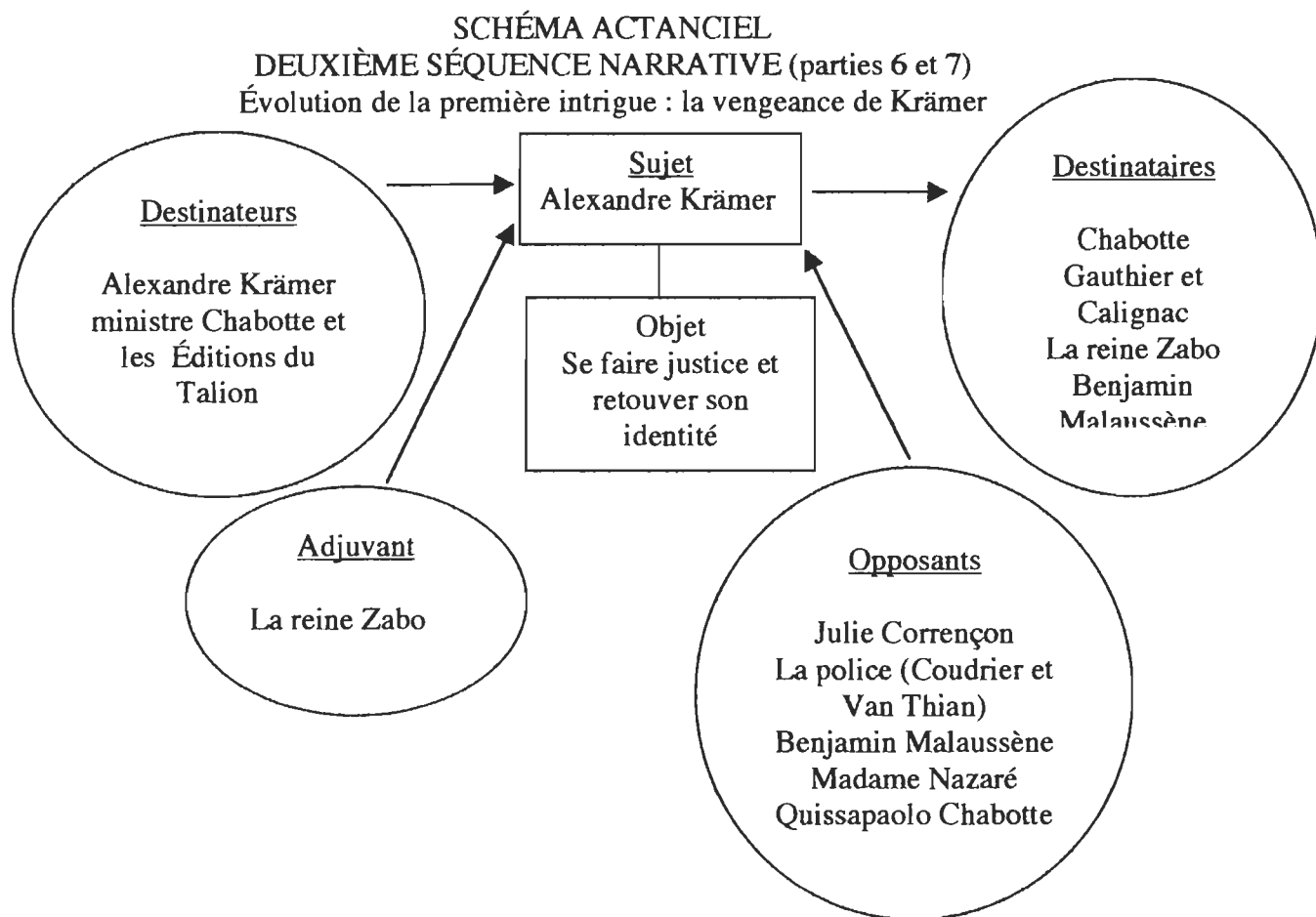


SCHÉMA ACTANCIEL
DEUXIÈME SÉQUENCE NARRATIVE (parties 4 et 5)
 Schéma de la deuxième intrigue : la survie de Benjamin.





À mesure que le Lecteur chemine au travers des séquences narratives, le schéma actanciel se transforme. Rares sont les actants qui jouent un unique rôle actanciel, certains personnages allant même parfois jusqu'à occuper quatre rôles, comme c'est le cas de Benjamin Malaussène, qui se retrouve à la fois sujet, opposant, destinataire, destinateur tout selon le moment de la fabula. Penchons-nous sur le cas de Julie Corrençon pour mieux illustrer ce phénomène.

Pennac s'est beaucoup servi de cet actant. Julie devient un indice de suspense à elle seule qui, conséquemment, influence la formulation des hypothèses actanciennes par rapport aux états de la fabula. Par exemple, au début de la deuxième séquence narrative, Julie incarne trois nouveaux personnages : Miranda Skoulatou, Almut Bernardt et Sévérina Boccaldi. Bien entendu, lorsque le lecteur prend conscience de la supercherie, il se voit dans l'obligation d'adapter son

schéma actanciel, avec Julie comme nouveau sujet. Soulignons, d'ailleurs, que cette dernière occupe, à un moment ou l'autre de la lecture, presque tous les rôles du schéma actanciel original. En effet, au début du roman, elle incarne le rôle de l'opposante, puisqu'elle est complètement en désaccord avec le fait que Benjamin renie sa propre personnalité pour jouer le rôle d'un écrivain. Elle s'oppose donc à notre héros en ne lui offrant aucun support et en se retirant complètement de sa vie. Puis, en deuxième séquence narrative, Julie occupera non seulement le rôle du sujet, mais aussi celui du destinataire, c'est-à-dire de l'héroïne qui se confie une mission. Bien entendu, lorsque le lecteur comprend que le tueur n'est pas une femme, le rôle de Julie est réinterprété. Elle joue, dans les parties 6 et 7, le rôle d'opposante. Étant amoureuse de Malaussène, elle s'oppose à la mission de Krämer, même si elle essaiera de canaliser la vengeance du tueur en entraînant ce dernier dans le Vercors où, aidée par la reine Zabo, elle le soignera et lui suggérera d'écrire ses mémoires afin de se faire justice.

À mesure que la fabula progresse, les personnages revêtent des caractéristiques qui obligeront le lecteur à hiérarchiser ses propres valeurs. La coupure entre la première et la deuxième trame narrative bouscule le lecteur, l'obligeant à mettre sur pied un schéma idéologique lié aux nouveaux schémas actanciels. La façon dont Pennac guide son lecteur dans l'association des connotations axiologiques est semblable à celle qu'il utilise pour construire sa fabula. En effet, à certains moments de la fabula, Pennac oriente son lecteur en lui faisant miroiter certaines propriétés des principaux personnages, propriétés qui l'amèneront à formuler des jugements de valeur en rapport avec ces dernières. Puis, tout comme la fabula, ces jugements de valeur seront réévalués aussi vite qu'ils ont été formulés, comme si Pennac disait au lecteur que rien n'est jamais gagné, que tout est toujours à recommencer, qu'un personnage n'est ni noir ni blanc. Par la non-linéarité de la fabula et par la présentation des personnages, Pennac montre

que les apparences sont trompeuses. Par exemple, dans les parties 4 et 5, selon sa perspective idéologique, le lecteur associe Julie soit à la vengeance meurtrière, impardonnable et empreinte de folie, soit à la justice, celle qui défend les opprimés. Julie tue; certes, elle va à l'encontre d'un des sept commandements de Dieu dans la religion chrétienne, mais elle tue pour rendre justice à l'homme qu'elle aime, qui est considéré comme un Saint Homme et qui s'appliquait à faire le bien autour de lui. Elle semble appliquer la loi du Talion (œil pour œil, dent pour dent) de l'Ancien testament, une forme de barbarie en opposition avec les enseignements du nouveau testament prônant le pardon et auxquels Benjamin Malaussène est associé. La civilité des humains semble remise en question par le récit et le lecteur est tenté d'approuver ces meurtres. La police viendra rééquilibrer le tout en tant que gardienne des valeurs morales et en faisant prendre conscience au lecteur que Julie commet des gestes inacceptables. La lecture des parties 6 et 7 déplace ces connotations axiologiques d'un seul coup quand le lecteur apprend que Julie n'est pas la meurtrière. Ces considérations seront alors associées au tueur : Alexandre Krämer. Dans un seul personnage, le lecteur peut donc percevoir le bien et/ou le mal tout en remettant en question les valeurs de la société.

II. LES STRUCTURES EXTENSIONNELLES (parties 4 à 7)

Commençons par observer le tableau des disjonctions de la deuxième séquence narrative avant de les analyser. Il est bon de rappeler qu'à partir de la partie 5, cette deuxième séquence narrative divise la fabula en deux intrigues parallèles. Au début de la deuxième séquence narrative (partie 4), la fabula se détourne du héros pour se fixer sur l'enquête de Julie et sur celle de la police. Toutefois, à la cinquième partie, le lecteur assiste au retour de la famille Malaussène dans la fabula et Benjamin, entre autres, y reprendra sa place par le biais des monologues en

coma dépassé. En effet, dès qu'il comprend que Malaussène n'est pas mort, mais bien dans le coma, le lecteur se demande non seulement qui lui en veut, mais comment le héros s'en sortira vivant. Bien entendu, les enquêtes de Julie, de Coudrier et de Van Thian ne sont pas mises de côté, ce qui fait que le lecteur coopère à deux intrigues de front : l'intrigue concernant la survie de Benjamin Malaussène et celle portant sur son assassinat. Remarquons que ces deux intrigues ne sont pas indépendantes l'une de l'autre, à certains moments elles se complètent et s'alimentent, ce qui a pour effet de présenter au lecteur des morceaux du casse-tête afin qu'il prévoit les disjonctions possibles du texte. Par exemple, c'est par un monologue de Benjamin Malaussène et non par le biais de l'enquête policière que le lecteur apprend que Chabotte n'est pas JLB et que c'est Clara qui a fait lire un roman de JLB à Alexandre Krämer. Détail auquel le lecteur aura donc accès avant les policiers, ce qui lui permettra de prévoir la suite des événements. Les deux intrigues finiront, en troisième séquence narrative, par se rejoindre : le tueur démasqué redonnera vie à la victime. Daniel Pennac n'arrête donc jamais de stimuler son lecteur et c'est pourquoi le roman ne se termine pas au moment où la première intrigue est résolue (étoiles 22 et 24). À la lumière de ces affirmations, observons maintenant les disjonctions de la deuxième séquence narrative.

LES DISJONCTIONS PRÉVISIONNELLES DE LA FABULA : DEUXIÈME SÉQUENCE NARRATIVE (parties 4, 5, 6, 7)

Partie 4 : Julie
Coudrier : Dites-moi, Thian, jusqu'où peut aller une femme quand elle a décidé de venger l'homme qu'elle aime?
Van Thian : ...
Coudrier : ...
Van Thian : Au moins, oui.

6 Sévérina Boccaldi, Miranda Skoulatou et Almut Bernhardt espionnent le ministre Chabotte.
- Almut Benhardt enlève le ministre.

7 Le ministre Chabotte meurt.

8 C'est Julie qui incarne les personnages de Sévérina Boccaldi, Miranda Skoulatou et Almut Bernhardt.

9 Gauthier, employé des Éditions du Talion, meurt.

10 On tente un assassinat par balle sur Calignac, employé aux Éditions du Talion, pendant les funérailles de Gauthier.
-La police réplique (fusillade), espérant tuer Julie.

Partie 5 : Le prix du fil
Quand la vie ne tient plus qu'à un fil, c'est fou le prix du fil.

11 Benjamin n'est pas mort, il est en coma dépassé.
-Les docteurs Marty et Berthold ne s'entendent pas sur les chances de survie de Malaussène.

12 On retrouve deux doigts et trois perruques dans la planque où le tireur était caché.
-Les policiers sont persuadés que ce sont les doigts de Julie.

13 Le Petit fait un cauchemar et Julius, le chien, fait une crise d'épilepsie. La famille Malaussène pense que quelque chose de grave se déroule à l'hôpital. Après une courte visite à l'hôpital, cela semble une fausse impression.

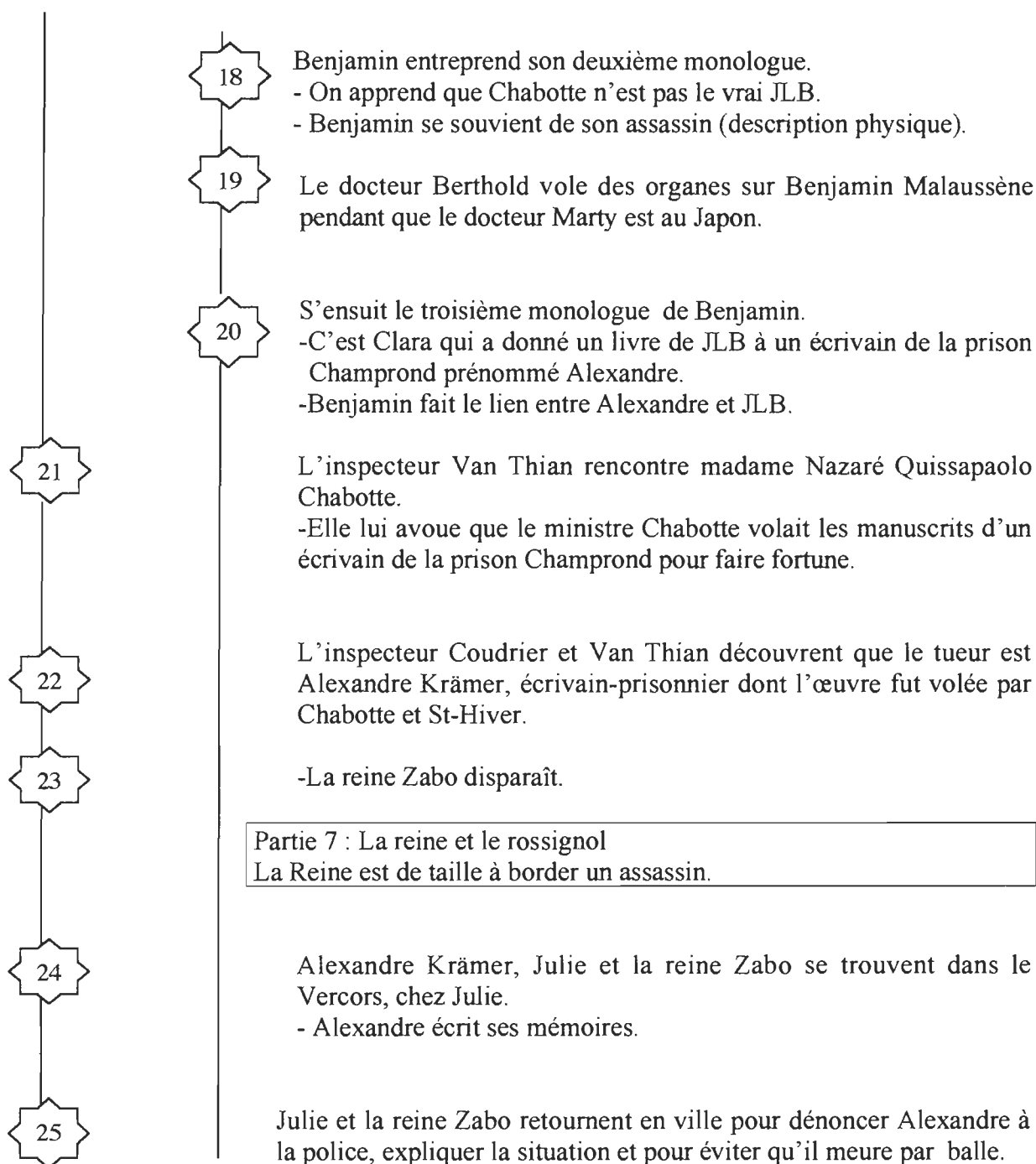
Partie 6 : La mort est un processus rectiligne
Où est-ce que j'ai bien pu lire ça?

14 Analyse au laboratoire de police : les deux doigts arrachés lors de la fusillade n'appartiennent pas à une femme, mais à un homme.

15 Julie était présente, déguisée en policier, lors de la tentative d'assassinat sur Calignac.

16 À la police, on pense que Julie couvre quelqu'un qui tire à sa place.
- On pense à Pastor, l'amant de la mère Malaussène et ancien policier. L'hypothèse est vite exclue : Pastor est mauvais tireur.

17 Julie se retrouve face à face avec le tueur dans un des appartements qu'elle a loué sous une fausse identité.



Tout d'abord, faisons un bref survol de cette deuxième séquence narrative. Rappelons que c'est à partir de la quatrième partie que Pennac abandonne son narrateur autodiégétique pour mettre en place les deux enquêtes : l'enquête policière et celle de Julie Corrençon. Ces deux

enquêtes se diviseront en plusieurs petites trames narratives qui s'interrompent réciproquement ou qui seront interrompues par la famille Malaussène lorsque celle-ci prendra part à l'histoire (à partir de la partie 5). Par exemple, dans la partie 6, le lecteur se retrouve au cœur de l'enquête policière (étoile 16), prend part à celle de Julie (étoile 17) et assiste à un monologue en coma dépassé (étoile 20). Cette présentation des événements crée des espaces vides qui obligent le lecteur à remettre les événements en ordre grâce à ses propres liens logiques et entretient le suspense par le biais de l'attente. À partir de la quatrième partie, cette attente et l'incertitude du lecteur seront maintenues entre autres par un nombre important de prolepses et d'analepses. Parallèlement, la logique des actions, la syntaxe des personnages et la temporalité des événements deviendront, à certains moments stratégiques, des signaux de suspense. Toutes ces stratégies auront pour effet de distribuer pêle-mêle des indices dans l'histoire. Analysons chacune des disjonctions pour prouver nos dires.

Au début de la quatrième partie, lorsque le lecteur apprend que derrière Miranda Skoulatou, Sévérina Boccaldi et Almut Bernhardt se cache Julie (étoile 8), il doit revenir en arrière pour réactualiser les propriétés et l'identité réelle de ces personnages. L'assassinat de Chabotte (étoile 7), qui a eu lieu quelques jours auparavant, prend lui aussi une toute autre signification puisque le lecteur s'imagine qu'il a été perpétré par Julie, qui aurait tenu Chabotte responsable de la proposition que la reine Zabo a faite à Malaussène. Puis, quand il actualise que Benjamin est en coma dépassé (étoile 11), le lecteur doit effectuer un retour dans le passé puisque c'est seulement à ce moment (début de la partie 5) qu'il apprend ce qui est advenu du héros après la tentative d'assassinat. Chronologiquement, la discussion entre le docteur Marty et le docteur Berthold sur les chances de survie du héros (étoile 11) s'est probablement déroulée avant la mort de Chabotte, celle de Gauthier et les funérailles de ce dernier (étoiles 7, 9 et 10), c'est-à-dire

quelques heures après l'arrivée de Malaussène à l'hôpital. Pourtant, la discussion est présentée après les décès des deux hommes et oblige non seulement le lecteur à recréer l'ordre des événements, mais à combler les espaces vides qui se sont créés entre la tentative d'assassinat et la rencontre des médecins à l'hôpital. De plus, de nouvelles prédictions seront formulées en rapport avec la survie du héros.

Remarquons qu'au début de la cinquième partie, le jeu coopératif se complique. En effet, le lecteur doit tirer profit des deux intrigues qui s'entrecoupent continuellement. Par exemple, la discussion entre les docteurs Marty et Berthold (étoile 11) est la suite logique de la tentative d'assassinat (étoile 5), tandis que la découverte des deux doigts dans la planque du tueur (étoile 12) est la suite des funérailles de Gauthier (étoile 10). Le lecteur s'imagine alors que Julie a perdu deux doigts dans la fusillade et actualise cette propriété. De plus, il essaie de prévoir qui sera sa prochaine victime et essaie de passer en revue toutes les personnes en lien avec les Éditions du Talion : la prochaine victime sera-t-elle Loussa, la reine Zabo, Calignac ?

Le cauchemar du Petit et la crise d'épilepsie de Julius (étoile 13) sont deux signaux de suspense qui préparent le lecteur au vol des organes de Malaussène par Berthold (étoile 19). Le lecteur s'inquiète pour le héros dont il sait la survie menacée. Encore ici, ses prévisions vont bon train : la discussion entre Marty et Berthold (étoile 11) lui ayant mis la puce à l'oreille, il se demande si Berthold ne serait pas en train de tuer Malaussène. La confirmation de la malhonnêteté de Berthold (étoile 19) viendra confirmer ses appréhensions.

La partie 6 s'ouvre sur Coudrier et Van Thian qui découvrent que les deux doigts arrachés au tueur lors de la fusillade n'appartiennent pas à une femme (étoile 14). En effet, comme Julie a

assisté à la fusillade déguisée en policier (étoile 15), les doigts ne peuvent lui appartenir. Le lecteur doit alors réévaluer ses prévisions et son schéma actanciel pour essayer d'identifier le meurtrier. Plus tard, l'hypothèse que Pastor, l'amant de la mère Malaussène, se venge (étoile 16) orientera ses prédictions en introduisant un nouveau nom dans le schéma actanciel. Soulignons que, quand le lecteur apprend que Julie n'est pas la meurtrière (étoile 15), un retour sur la fabula s'impose à lui. Le lecteur prend conscience que l'auteur a introduit intentionnellement un espace vide entre l'enlèvement du ministre par Julie (étoile 6) et la mort du ministre (étoile 7) pour l'induire en erreur. D'ailleurs, Julie se retrouvera face à face avec le tueur (étoile 17), ce qui confirmera son innocence et introduira un nouveau signal de suspense dans la fabula : l'attente du lecteur sera de nouveau amplifiée par cette rencontre. En fait, ce signal de suspense (étoile 17) prépare le lecteur à l'identification du tueur par Coudrier et Van Thian (étoile 22). C'est aussi à ce moment (étoile 22) que les deux enquêtes se rejoignent : Julie et la police arrivent aux mêmes conclusions.

Entre le moment où Julie rencontre le tueur (étoile 17) et celui où les deux policiers identifient ce dernier, l'auteur fait patienter le lecteur de toutes sortes de façons. Il lui fait vivre deux monologues en coma dépassé, signaux de suspense pendant lesquels, entre autres, il lui apprendra que Chabotte n'est pas JLB (étoile 18) et que c'est Clara qui a donné un livre de JLB à un prisonnier nommé Alexandre (étoile 20). Ici, Pennac ne promène plus seulement le lecteur entre les deux types d'enquête, il le guide entre les intrigues qui s'alimentent l'une et l'autre en informations : Malaussène, sur son lit d'hôpital, fournira des informations nécessaires à l'identification du tueur, donc aux enquêtes de la police et de Julie. Le lecteur est en train de faire sa propre enquête et il est le seul à posséder certains renseignements sur l'identité du tueur. C'est d'ailleurs à partir de ce moment qu'il essaie d'effectuer un parallèle entre la description que

Malaussène fait du tueur (étoile 18) et celle que Julie en fait (étoile 17). Il veut cerner des propriétés qui pourraient l'aider à identifier le tueur s'il le croise dans le reste du récit :

Bien que sa main droite fut emmitouflée dans un chiffon sanglant, le grand garçon pâle et raide qui se tenait debout devant Julie, revolver au poing, n'était pas Jean-Baptiste Pastor. Julie ne l'avait jamais vu¹⁰².

«Un héros de JLB, je te dis. Un combattant éternellement jeune, éternellement beau, du *réalisme libéral*. Voilà à quoi ressemble le type qui m'a assassiné¹⁰³».

Quand le héros lui révélera que JLB est un prisonnier auquel Clara avait donné un exemplaire du prolifique auteur (étoile 20), le lecteur amorce un parallèle entre la mort de Saint-Hiver, le directeur de la prison où était enfermé Alexandre, et la tentative d'assassinat sur Benjamin. Deux événements qui semblaient indépendants auparavant.

Toutefois, il n'a pas encore toutes les informations pour résoudre l'énigme : il ne sait pas ce que le ministre Chabotte vient faire dans l'histoire ni pourquoi c'est Saint-Hiver qui a perdu la vie. Toutes ces interrogations seront résolues par l'identification du tueur (étoile 22) qui, rappelons-le, est une conclusion partielle des enquêtes. Dans la suite de sa lecture, le lecteur associe la disparition de la reine Zabo (étoile 23) au complot de Saint-Hiver et de Chabotte et prévoit la mort de la patronne de Malaussène. Quand il apprendra qu'Alexandre se trouve dans le Vercors, chez Julie, avec la reine Zabo (étoile 24), ses prédictions seront déjouées, il innocentera la reine de toute culpabilité et comprendra mieux, par le biais des mémoires d'Alexandre, les raisons pour lesquelles Krämer a tenté d'assassiner Malaussène. Ces affirmations viendront donc

¹⁰² PENNAC, Daniel, *op.cit.*, p. 295.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 302.

confirmer ou contredire les prévisions du lecteur par rapport à la mort de Saint-Hiver et à la tentative d'assassinat sur Malaussène; la première intrigue se résout. Toutefois, la survie de Malaussène, elle, n'est pas assurée. Finalement, le fait que Julie et la reine Zabo laissent Alexandre seul dans le Vercors (étoile 25) ouvre la porte à de nouvelles prédictions. Le lecteur se demande s'il n'est pas risqué de laisser l'assassin seul au chalet de Julie. Il s'attend à un revirement de situation.

Comme dans la majorité des fictions, la non-linéarité de la fabula incite le lecteur à recréer l'histoire tout en réévaluant ses prédictions à mesure que de nouveaux outils d'interprétation lui sont fournis. En choisissant un narrateur omniscient qui raconte tour à tour les enquêtes de Julie et des policiers, Pennac élabore un tissu de non-dits. Ces derniers entraînent le lecteur, par le biais de la logique, vers des prévisions. Si Pennac avait plutôt décidé de suivre l'enquête d'Alexandre Krämer dès sa tentative d'assassinat sur Benjamin, tous ces non-dits n'auraient pas été créés et les promenades seraient restées inexistantes. De plus, Pennac met en scène, dès la cinquième partie, une nouvelle panoplie de personnages : Marty et Berthold, Pastor, Alexandre Krämer... Le lecteur doit donc reconstruire, mentalement, un schéma actanciel qui lui permettra de mieux cerner les intérêts de chacun. Certains personnages, comme Clarence de Saint-Hiver, Julie, la reine Zabo, Jérémy, madame Nazaré Quissapaolo Chabotte, avec lesquels le lecteur avait fait connaissance dans la première séquence narrative, doivent être réintroduits dans le schéma actanciel, où leur rôle d'actant sera parfois changé. Certaines propriétés de ces personnages seront actualisées et de nouveaux liens seront tracés, comme ceux existant entre Chabotte et Saint-Hiver. D'ailleurs, ces liens détruiront, dans l'esprit du lecteur, l'image angélique que Pennac s'efforçait d'attribuer au directeur de prison depuis le début du roman. Finalement, l'auteur va même jusqu'à utiliser le topo du faux inconnu, populaire dans la prose du

XIXe siècle, «où un personnage déjà nommé réapparaît en début de chapitre sous un aspect qui le rend méconnaissable jusqu'à ce que l'auteur dévoile de qui il s'agit¹⁰⁴». En effet, cette tactique sert à introduire Sévérina Boccaldi, Miranda Skoulatou et Almut Bernhardt comme de nouveaux protagonistes, histoire de mieux berner l'interprétant. La syntaxe des personnages étant complexe et non linéaire, le lecteur est continuellement plongé à l'intérieur de plusieurs *fabulae in fabula*. Autrement dit, plusieurs petites histoires, toutes porteuses de sens, se chevauchent : l'enquête policière, l'enquête de Julie, le périple d'Alexandre Krämer, la survie de Benjamin balisée par ses monologues en coma dépassé, etc. Ces *fabulae* s'interrompent et s'entrecoupent continuellement. On remarque que des espaces vides sont aussi créés par des digressions bien placées : par exemple, l'histoire de la reine Zabo par son nègre de Casamance, l'histoire du père de madame Nazaré Quissapaolo Chabotte, l'histoire du père de Julie, les visites de Loussa qui vient apprendre le chinois à Benjamin sur son lit d'hôpital, détournent l'attention du lecteur des deux intrigues principales. Toutefois, ces digressions, qui retardent le dénouement des choses, agissent elles aussi comme signaux de suspense. À travers elles, le lecteur cherche de nouveaux indices lui permettant de résoudre l'intrigue plus rapidement.

Tout au long de l'analyse des disjonctions de cette deuxième séquence narrative, on a pu observer que Pennac incite son lecteur, par le biais de différentes stratégies, à réaliser des prévisions et des promenades inférentielles. Comme nous l'avons précisé au premier chapitre, ces prévisions et promenades révèlent la construction d'un monde possible chez le lecteur. Toutefois, il est faux de croire que la *fabula* possède différents états, différents mondes. La *fabula* s'avère, à elle seule, un monde. Ce sont les personnages, le lecteur et l'auteur qui passent à travers différents mondes. Rappelons les propos de Eco, tirés de *Lector in fabula*, et qui se veulent une définition de monde possible :

¹⁰⁴ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 262.

Nous définissons comme monde possible un état de choses exprimé par un ensemble de propositions où, pour chaque proposition, soit *p*, soit non-*p*. Comme tel, un monde est constitué d'un ensemble d'*individus* pourvus de *propriétés*. Comme certaines de ces propriétés ou prédicats sont des *actions*, un monde possible peut être vu aussi comme un *cours d'événements*. Comme ce cours d'événements n'est pas actuel, mais possible justement, il doit dépendre des *attitudes propositionnelles* de quelqu'un qui l'affirme, le croit, le rêve, le désire, le prévoit, etc.¹⁰⁵.

Afin d'éclaircir ces propos, nous proposons, dans le chapitre suivant, un exemple d'analyse schématisée des parties 4, 5 et 6, qui constituent une étape riche de la fabula. Nous avons choisi d'analyser les structures de mondes des états de la fabula de cette séquence puisqu'elle renferme deux dénouements importants de l'histoire, c'est-à-dire celui concernant l'identité de l'assassin et celui qui révèle les intentions du docteur Berthold au sujet de Benjamin. Notre analyse des schémas de la fabula s'intercalera à la suite des explications des principales disjonctions (étoiles) et nous permettra de mieux comprendre les stratégies de Pennac pour susciter la coopération du lecteur. Toutefois, nous ne considérerons que les événements et attitudes propositionnelles indispensables au développement de la trame narrative mise en place.

¹⁰⁵ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 165.

CHAPITRE IV

DE LA MEURTRIÈRE À L'ENQUÊTEUSE, DE L'ÉCRIVAIN AU JUSTICIER :

ANALYSE SCHÉMATIQUE DE LA FABULA

Avant de commencer l'analyse, rappelons que, au début de la quatrième partie (à partir de la disjonction 8), le lecteur attend la vengeance de Julie. Il sait que la jeune journaliste est particulièrement bouleversée par l'assassinat. Le chapitre 20, qui raconte comment Julie a vécu la tentative d'assassinat sur son amant, prouve bien cet état de fait. Le lecteur s'attend donc à tout. De plus, la visite de Jérémie à Julie vient confirmer les intuitions du lecteur. Le frère de Benjamin veut effectivement venger ce dernier et vient demander l'aide de Julie qui, selon lui, est la seule personne capable de l'aider.

1. Schéma de la fabula des chapitres 19 et 20 ¹⁰⁶

P1 : Un individu effectue une tentative d'assassinat sur JLB alias Benjamin Malaussène.

P2 : Jérémie se rend chez Julie. Julie affirme Q1 et Jérémie affirme Q2.

Q1 : Julie veut comprendre ce qui s'est passé.

¹⁰⁶ Les symboles et leur représentation sont présentés en annexe du mémoire.

Q2 : Jérémy veut venger son frère.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitre 19

WnS1 P1 : assAb (JLB)

Chapitre 20

WnS2 P2 : jRjy. j affirme Q1. jy affirme Q2	WncS1 Q1 : jP Q2 : jyV
--	------------------------------

L'arrivée de Sévérina Boccaldi, de Miranda Skoulatou et d'Almut Bernhardt dans l'histoire ainsi que la mort du ministre Chabotte désarçonnent le lecteur (étoiles 6 et 7). Tout d'abord, l'identité de ces femmes pique sa curiosité. Qui sont-elles? Puisque Pennac les introduit comme de nouveaux personnages, c'est-à-dire en faisant une présentation détaillée de chacune d'elles, le lecteur est tenté de leur créer une place dans son schéma actanciel. Sachant que Julie veut se venger, il émet l'hypothèse que les nouvelles protagonistes se révèlent des amies de la journaliste et viennent l'aider à réaliser son plan. Puis, il se demande si ces kidnappeuses ne sont pas tout simplement des militantes politiques qui contestent le système d'incarcération de Saint-Hiver (la prison pour artistes) et qui, l'ayant tué, enlèvent et tuent celui qui a donné le feu vert au projet (le ministre Chabotte). Peut-être ces femmes sont-elles de ferventes admiratrices de JLB qui décident d'enlever celui qu'elles identifient comme le véritable JLB pour demander une rançon? Comme les trois femmes cherchent à enlever le ministre, le lecteur affirme que ces trois personnages se sont construit un monde possible dans lequel elles croient que le ministre est malhonnête. Le ministre, ayant prévu le coup, essayera en vain de s'enfuir. Cette tentative de fuite renforce l'idée de la possible malhonnêteté du ministre dans l'esprit du lecteur. Lorsque la fabula confirme la mort du ministre, le lecteur commence à soupçonner un complot bien plus grave que celui de la substitution de Malaussène à JLB.

2. Schéma de la fabula des chapitres 22 et 23

Disjonctions : étoiles 6 et 7.

P3 : Almut Bernhardt, Miranda Skoulatou et Sévérina Boccaldi espionnent le ministre Chabotte dans le but de Q3.

Q3 : Enlever le ministre Chabotte (JLB).

P4 : Almut Bernhardt enlève le ministre Chabotte (JLB)

P5 : Chabotte est assassiné.

REPRÉSENTATION SCHEMATIQUE

Chapitre 22

<p>WnS3 P3 : amsPmc. Elles prévoient Q3 P4 : aEmc (JLB)</p>	<p>WncS2 Q3 : amsEmc</p>
---	------------------------------

Chapitre 23

<p>WnS4 P5: mc meurt</p>

Continuons l'analyse des disjonctions de la deuxième trame narrative. Lorsque Pennac confirme que Julie incarne les trois personnages et qu'elle veut cacher sa véritable identité à la police (étoile 8), cela ne surprend guère le lecteur qui s'attendait, dès le début de la partie 4, à ce que Julie se venge. Hypothèse alors confirmée : Julie s'est vengée en tuant le ministre Chabotte, ce qui est très logique puisque c'est lui qui a entraîné Benjamin dans cette affaire. Considérant alors tous les non-dits et le fait que Julie est la dernière personne à avoir vu Chabotte (c'est elle la responsable de l'enlèvement), il est donc plausible que ce soit elle l'assassin du ministre. De plus, elle se déguise, ce qui prouve qu'elle ne veut pas qu'on la repère. Bien entendu, lorsque Julie se rend chez Gauthier, un employé des Éditions du Talion, de nouvelles prévisions naissent dans l'esprit du lecteur : Julie voudrait-elle éliminer tous ceux qui semblent avoir trahi Benjamin? Van Thian et Coudrier confirment cette prévision : ils ont découvert les fausses identités de la

journaliste et s'appliquent à prévoir tous ses faits et gestes. Même si le lecteur entretient un léger doute quant aux agissements de Julie (ce sont des actes très passionnels pour une femme qui, dans d'autres situations, a fait preuve d'un grand sang-froid), il se laisse tout de même duper par ses promenades inférentielles. Il se dit, par exemple, que la douleur peut parfois faire perdre la tête. Il se questionne toujours et se demande si la police découvrira l'«arnaque» ou non. Trois trames narratives sont donc, à ce stade de l'histoire, mises en place pour tromper le lecteur dans ses prévisions : le complot entourant la mort de Saint-Hiver, celui entourant la mort de Benjamin et celui de la vengeance de Julie. Comme le dit Eco : «On peut supposer que le lecteur avance simultanément les différentes hypothèses tout en percevant qu'elles sont incompatibles (ou compatibles) entre elles, mais qu'il garde son histoire ouverte, attendant de la fabula des confirmations dans l'un ou l'autre sens¹⁰⁷».

3. Schéma de la fabula des chapitres 24 et 25

Disjonction : étoile 8.

P6 : Julie incarne les personnages de Miranda Skoulatou, Sévérina Boccaldi et Almut Bernhardt. Julie se rend chez Gauthier, un employé des Éditions du Talion.

P7 : Rencontre entre le divisionnaire Coudrier et le policier Van Thian. Ils affirment Q4.

Q4 : Julie emprunte différentes personnalités pour venger son amant.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitre 24

WnS5

P6: ams=j
mRg

Chapitre 25

WnS6

P7 : vtRc. Ils affirment Q4

WncS3

Q4 : jVb=jAet

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 281.

À la mort de Gauthier (étoile 9), les prévisions du lecteur, qui se résument par l'hypothèse que Julie Corrençon est la tueuse, semblent vouloir se confirmer. De toutes façons, à ce stade de la fabula, l'auteur ne donne pas le choix : aucun autre personnage du schéma actanciel ne peut être soupçonné d'être le tueur. Le lecteur se sent sécurisé et remet donc de moins en moins en question ses promenades inférentielles.

Quand survient la tentative d'assassinat sur Calignac (étoile 10), les prévisions du lecteur semblent totalement vérifiées. Il se demande alors comment Julie s'y prendra pour assassiner la Reine Zabo et Loussa de Casamance si, bien entendu, la journaliste survit aux attaques de la police. D'ailleurs, l'interprétant doute de cet état de fait puisque c'est l'inspecteur Van Thian (excellent tireur) qui fait feu en direction de Julie lors des funérailles de Gauthier. Tout en tirant, il s'excuse et lui affirme, mentalement, qu'elle se sentira mieux après :

Thian savait la douleur d'être veuf. Il avait perdu sa femme, en son temps, la grande Janine, et Gervaise, la fille de Janine, que Thian avait portée comme Verdun, dans un baudrier en cuir, avait quitté Thian pour Dieu : nonne. À l'époque, Thian aurait souhaité qu'un bataillon de Mexicains abrégât son supplice.

-La vie est une longue agonie après la mort de l'amour¹⁰⁸.

Le lecteur croit que Julie est prête à tout pour venger son amour perdu. Guidé par son propre vécu cinématographique ou littéraire, il s'imagine que Julie veut mourir pour Benjamin.

4. Schéma de la fabula du chapitre 26

Disjonctions : étoiles 9, 10.

P8 : Gauthier est assassiné.

¹⁰⁸ PENNAC, Daniel, *op. cit.*, p. 237.

P9 : Une tentative d'assassinat est effectuée sur Calignac, un autre employé des Éditions du Talion. Van Thian fait feu sur le tueur en affirmant Q5.

Q5: Van Thian veut tuer Julie pour que le massacre soit terminé.

REPRÉSENTATION SCHEMATIQUE

Chapitre 26

WnS7 P8 : Ag P9 : Acl vt affirme Q5	WncS4 Q5 : vtAj
--	--------------------

La page présentation de la cinquième partie vient confirmer les impressions du lecteur. En effet, son titre (*Le prix du fil*) et l'épigraphe qui l'accompagne (*Quand la vie ne tient plus qu'à un fil, c'est fou le prix du fil!*) indiquent au lecteur que la journaliste est gravement blessée, mais toujours vivante. La tuerie continuera-t-elle? La journaliste a peut-être découvert qui a tué Saint-Hiver? Serait-ce Chabotte? L'idée d'un assassinat possible de la Reine Zabo et de Loussa de Casamance n'est pas complètement mise de côté.

Puisqu'il est convaincu de la justesse de ses prévisions, le lecteur est grandement déstabilisé en apprenant que Benjamin n'est pas mort : il est dans le coma (étoile 11). La fabula fait donc naître une fabula in fabula. Le lecteur revient sur sa lecture pour s'apercevoir qu'en effet, rien n'indique, à la partie 3, que le héros est mort de ses blessures bien que la balle lui ait fait littéralement exploser la tête. Les chances de survie du héros ne sont toutefois pas assurées puisque le docteur Berthold considère Malaussène comme cliniquement mort et veut le débrancher, ce qui augmente le suspense : un quatrième complot s'ajoute à l'intrigue. En effet, la proposition affirmant que Berthold assassinera Benjamin, exprimée successivement par Jérémy, Berthold et Benjamin, doit être prise en considération par le lecteur. Tout ce qui semble retenir Berthold, ce sont les arguments du docteur Marty qui, se fiant aux prédictions de Thérèse

(«Benjamin mourra dans son lit à 93 ans¹⁰⁹») et à la santé de Julius le chien (il fait une crise d'épilepsie à chaque fois que quelque chose d'important arrive à son maître), croit encore à la guérison du patient. Cette réaction n'est pas surprenante car, comme le précise lui-même le docteur Marty, les prédictions de Thérèse s'avèrent souvent vraies :

«[...] Trois fois. Il l'avait entendue prédire un attentat, trois ans plus tôt, qui avait eu lieu, en effet, le jour dit, à la seconde près. Et il l'avait vue, l'année précédente, faire glisser un vieillard dans la mort comme s'il avait eu son avenir devant lui¹¹⁰».

Malheureusement, Marty est attendu au Japon pour une série de conférences. Le lecteur se retrouve, comme le docteur Marty, devant un dilemme. Trois hypothèses se forment dans l'esprit du lecteur : Benjamin se fera assassiner par Berthold ou bien il restera dans le coma le reste de sa vie ou bien il guérira. Cependant, malgré tous les signaux de suspense que Pennac distribue allègrement, le lecteur prévoit, parce qu'il se fie à son expérience textuelle, que l'auteur ne démentira ni sa voyante ni le chien. À ce moment de l'intrigue, un fossé se creuse entre le monde de référence du lecteur et le monde fantaisiste du roman. Le fait que Thérèse, une voyante, et qu'un chien épileptique puissent prévoir le destin du héros ne valent que pour le monde de la fabula de *La petite marchande de prose*. Toutefois, ces informations obligeront le lecteur à adopter une autre attitude interprétative adaptée au monde de la fabula, grâce à laquelle il fera des prévisions en accord avec ce monde.

Lorsque les policiers retrouvent deux doigts et une perruque dans la planque où le tireur a effectué sa tentative d'assassinat sur Calignac (étoile 12), on se met à rechercher maintenant une jeune femme avec huit doigts. Le lecteur n'a aucune raison de remettre en cause l'identité de l'assassin. En effet, la perruque trouvée sur les lieux du crime renforce sa vision d'une Julie

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.237.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 239.

vengeresse. Les fausses preuves commencent leur travail stratégique dans l'esprit du lecteur et ses prévisions en sont confortées. Finalement, au cours du premier monologue de Benjamin en coma dépassé, le lecteur apprend que le héros entend tout ce qui se passe autour de lui. Il est heureux de replonger dans l'univers de celui auquel il s'était attaché en début de roman. La narration sera alors, jusqu'à la fin du roman, partagée entre Benjamin (narrateur homodiégétique) et un narrateur omniscient. Malgré sa peur de mourir, (il connaît les intentions de Berthold), Benjamin est, lui aussi, persuadé que Julie est la meurtrière. Le héros la supplie donc, mentalement, d'arrêter le massacre, ce qui a pour effet de renforcer les hypothèses du lecteur. Pennac ne donne aucun répit au lecteur, le stimulant à la moindre occasion. L'auteur accumule volontairement les faux indices pour induire son lecteur en erreur et l'entraîner dans une mauvaise direction. La reprise de contact avec le héros, au chapitre 30, pousse le lecteur à croire que les prédictions de Thérèse et le docteur Marty auront raison du plan du docteur Berthold.

5. Schéma de la fabula des chapitres 27, 28 et 30

Disjonctions : étoiles 11, 12.

P10 : Benjamin n'est pas mort.

P11 : Le docteur Marty et le docteur Berthold ne s'entendent pas sur les chances de survie de Malaussène. Jérémie affirme Q6. Thérèse affirme Q7.

Q6 : Berthold débranchera Malaussène dès que Marty sera en voyage.

Q7 : Benjamin mourra à quatre-vingt-treize ans dans son lit.

P12 : Marty rencontre la famille Malaussène pour la convaincre de la gravité de la situation. La famille garde courage et espoir malgré les circonstances. Marty prévoit Q8.

Q8 : Il n'arrivera rien à Malaussène pendant son absence.

P13 : La police retrouve seulement deux doigts et une perruque dans la planque du tueur.

P14 : Loussa se rend à l'hôpital pour voir Benjamin et affirme Q9

Q9 : Julie va assassiner la reine Zabo.

P15: Benjamin réaffirme Q4 et Q6.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitre 27

<p>WnS8 P10 : b n'est pas mort P11 : dmCdb jy affirme Q6 t prévoit Q7 P12 : dmRfm. Il affirme Q8</p>	<p>WncS5 Q6 : dbAb Q7 : b vivra jusqu'à 93 ans Q8 : b survivra.</p>
---	--

Chapitre 28

<p>WnS9 P13 : pl retrouve deux doigts de ass et une perruque P14 : lRb et affirme Q9</p>	<p>WncS6 Q9 : jAz</p>
--	----------------------------

Chapitre 30

<p>WnS10 P15 : b réaffirme Q4 et Q6</p>
--

Au chapitre 30, un nouvel indice de suspense s'annonce concernant la fabula in fabula. En effet, le Petit fait un cauchemar et Julius, une crise d'épilepsie (étoile 13). Le lecteur, adapté au monde fantaisiste de la fabula, ne peut laisser passer une si belle opportunité : quelque chose de grave se passe à l'hôpital. Il pense instantanément que Benjamin a été débranché par le docteur Berthold. Pourtant, lorsque la famille se rend à l'hôpital, l'état de santé du héros semble stable. Un doute subsiste fortement dans l'esprit de l'interprétant. Ces indices (la crise d'épilepsie de Julius et les cauchemars du Petit), Pennac les utilise depuis le début de la trilogie Malaussène; ce ne serait donc pas honnête ni habile de sa part de s'en servir maintenant comme fausse piste. Le promeneur inférentiel fait alors naître de nouvelles possibilités : Berthold aurait-il remis son plan à plus tard? Le suspense est à son comble quand le lecteur se retrouve à la page de présentation de la sixième partie : *la mort est un processus rectiligne*. Le lecteur ne peut s'empêcher d'imaginer la mort du héros.

6. Schéma de la fabula des chapitres 31 et 32

Disjonction : étoile 13.

P16 : Le Petit fait un cauchemar, Julius fait une crise d'épilepsie. Jérémie réaffirme Q5.

P17 : La famille Malaussène se rend à l'hôpital. Thérèse affirme Q9.

Q10 : La famille Malaussène peut rentrer chez elle.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitres 31 et 32

<p>WnS11 P16 : p fait un cauchemar (db) js fait une crise d'épilepsie jy réaffirme Q5 P17 : fm se rend à l'hôpital. t affirme Q10</p>	<p>WncS6 Q10 : fm peut rentrer chez elle.</p>
---	--

Le titre de la sixième partie : *la mort est un processus rectiligne*, ramène directement le lecteur en début de roman. En effet, quand Malaussène est attaqué par le géant-écrivain, il est déconcentré par cette phrase qui lui revient constamment en tête. Notre personnage principal se demande, depuis ce moment-là, où il a bien pu lire cette phrase. Comme le lecteur s'attend, même s'il y est très rébarbatif, à la mort prochaine de Malaussène et qu'il soupçonne quelque chose de ne pas tourner rond à l'hôpital, cette phrase vient appuyer ses prévisions.

Au chapitre 33, Pennac vient couper court aux prévisions du lecteur concernant le héros. En effet, il ouvre la partie 6 avec une forte disjonction reliée à l'enquête policière : l'analyse du laboratoire de police confirme que les doigts arrachés au tireur n'appartiennent pas à une femme. Le tueur est donc un homme! Quelle surprise pour le lecteur qui est obligé de faire fi des hypothèses déjà échafaudées. C'est alors que le lecteur prend conscience que ses propres prévisions ont été construites à partir de celles de la police. En effet, les indices laissés par l'auteur semblaient tous converger dans le même sens, mais cachaient toutefois beaucoup

d'espaces blancs. Ces espaces, le lecteur les a comblés lui-même par la création de mondes possibles afin de tracer une trame narrative sensée. Toutes ses hypothèses se révèlent donc fausses. Il se demande alors pourquoi Julie a emprunté différentes personnalités si elle n'a rien à cacher. Puis, ces considérations l'amèneront à penser que Julie couvre quelqu'un ou qu'on cherche à la piéger.

Finalement, au chapitre 34, le lecteur apprend que Julie a emprunté différentes personnalités tout simplement pour mener à bien sa propre enquête, être capable de comprendre et d'accepter le meurtre de Benjamin. Comme un homme suit Julie dans son enquête et se fait passer pour elle aux yeux des policiers, elle décide de poursuivre son enquête et de démasquer l'assassin en faisant le tour de ses appartements loués sous une fausse identité.

7. Schéma de la fabula des chapitres 33 et 34

Disjonctions : étoiles 14 et 15.

P18 : Rencontre entre Coudrier et Van Thian. Coudrier affirme Q11 et Q12.

Q11 : Les doigts n'appartiennent pas à une femme.

Q12 : Van Thian a voulu protéger Julie lors de la tentative d'assassinat sur Calignac. Il a laissé s'enfuir un tueur.

P19 : Julie affirme Q13.

Q13 : L'assassin veut lui faire porter le blâme. Elle part à la recherche du tueur.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitre 33

WnS12 P18 : cRvt. c affirme Q11, Q12	WncS8 Q11 : Les doigts n'appartiennent pas à une femme Q12 : vtPRj=ass s'est enfui
---	--

Chapitre 34

WnS13 P19 : j affirme Q13	WncS9 Q13 : assl j
------------------------------	-----------------------

Au commissariat, on cherche l'identité de l'assassin (étoile16). C'est alors que Van Thian et Coudrier, comme Julie, avancent l'hypothèse que l'assassin pourrait être Pastor, l'amant de la mère Malaussène¹¹¹. L'hypothèse est exclue puisque Pastor se révèle un mauvais tireur et n'aurait donc pas pu commettre ces deux tentatives d'assassinat. Puis, on apprend que Julie rencontre pour la première fois le tueur et qu'elle ne le connaît pas (étoile 17). Ici, on peut remarquer que le lecteur est en avance, dans sa propre enquête et dans ses prévisions, sur les policiers. Il sait que Julie ne protège pas l'assassin, mais qu'elle est plutôt, elle aussi, sa victime. Le lecteur prévoit que l'assassin ne laissera pas Julie entraver ses desseins. Cette hypothèse se révélera fautive puisqu'à la fin du chapitre 35, Julie tombe face à face avec le meurtrier qui, blessé, perd connaissance devant elle.

8. Schéma de la fabula du chapitre 35 et 36

Disjonctions : étoiles 16 et 17.

P20 : Rencontre entre Van Thian et Coudrier. Ils affirment Q14, Q15 et Q16

Q14 : Julie ne se rend pas puisqu'elle couvre l'assassin.

Q15 : L'assassin est peut-être Pastor, ancien policier et amant de la mère Malaussène.

P21 : Julie affirme Q15.

P22 : Julie rencontre l'assassin, ce n'est pas Pastor.

Q16 : L'assassin n'est pas Pastor puisqu'il ne sait pas bien se servir d'une arme.

¹¹¹ On demande à l'analyste-lecteur de faire un saut dans ses souvenirs concernant *La fée carabine* pour réactualiser le personnage de Pastor.

REPRÉSENTATION SCHEMATIQUE

Chapitre 35

WnS14 P20 : cRvt. Ils affirment Q14 et Q15 et Q16. P21 : j affirme Q15 P22 : jRass, ass≠ps	WncS10 Q14 : jPRass Q15 : ass=ps Q16 : ass≠ps. Ps ne sait pas tirer
---	--

C'est dans le deuxième monologue de Benjamin que l'histoire s'éclaircit vraiment. On apprend alors que le ministre Chabotte n'est pas le vrai JLB. Le ministre a seulement volé les manuscrits de l'écrivain. Le lecteur devine vite le lien existant entre les meurtres du ministre Chabotte et de Gauthier, la tentative d'assassinat sur Benjamin et sur Calignac, ce qui lui permet de formuler que l'écrivain volé se venge. Plus tard, Pennac lui révèle un aspect important du texte : la description physique de l'agresseur de Malaussène. Le lecteur essaie alors d'accoler cette description à un personnage qu'il connaît déjà pour s'apercevoir qu'un nouveau personnage vient de faire son entrée dans le schéma actanciel : un grand blond.

C'est le moment que choisit Pennac pour replonger son lecteur dans la fabula in fabula : la survie de Benjamin. On apprend donc que le docteur Berthold n'a pas débranché Benjamin, comme le craignait Marty, mais qu'il lui vole allègrement ses organes (étoile 19). Tous les signaux de suspense mis en place par les cauchemars du Petit et les crises d'épilepsie de Julius prennent enfin un sens : quelque chose de fatal pour le héros se déroule à l'hôpital. Belle trouvaille de Pennac qui a bien aiguillonné son lecteur avec Julius et le Petit, mais qui n'a pas démenti les prédictions de Thérèse. Toutefois, la survie du héros n'est pas encore assurée.

9. Schéma de la fabula du chapitre 37

Disjonctions : étoiles 18 et 19

P23 : Loussa se rend à l'hôpital et il lit à Benjamin une traduction de JLB.

Q17 : Benjamin affirme qu'il est en train de mourir à petit feu à cause de Berthold.

Q18 : Benjamin pense que Chabotte n'est pas le véritable JLB. Il a volé les manuscrits de l'assassin. Chabotte a trahi Benjamin.

Q19 : L'assassin est le véritable JLB et il se venge des employés des Éditions du Talion.

P24 : Berthold vole les organes de Benjamin pendant que Marty est en voyage.

REPRÉSENTATION SCHEMATIQUE

Chapitre 37

WnS15 P23 : lRb et lui lit une traduction de JLB P24 : db vole les organes de b.	WncS11 Q17 : b affirme que dbAb Q18 : b croit mc≠jlb, mc a volé manuscrits, mcCb Q19 : ass=jlbVet
--	---

Un troisième monologue du héros vient ajouter à la compréhension du lecteur. En effet, une grande partie du mystère entourant la mort de Chabotte est élucidée grâce aux souvenirs de Benjamin. On apprend que c'est Clara qui, ayant volé un livre de JLB dans la bibliothèque familiale, l'a offert à un prisonnier de Champrond, l'écrivain nommé Alexandre qui se trouve donc le vrai JLB. Il est alors facile, pour le lecteur, d'effectuer le lien entre JLB et Alexandre. Le lecteur formule l'hypothèse suivante : Clara a donné un livre de JLB à Alexandre. Ce dernier s'est aperçu qu'on lui avait volé son œuvre. Pour s'évader, il tue St-Hiver, le directeur de prison. Après, il se rend à Bercy éliminer Benjamin qui lui a dérobé son identité. Ensuite, l'écrivain suit Julie et, se servant de l'enquête de la journaliste, assassine tous les responsables du pillage : le ministre Chabotte et les employés des Éditions du Talion. On comprend alors que le ministre Chabotte a engagé Benjamin, par le biais des Éditions du Talion, pour jouer le rôle de JLB. De cette façon, si quelque chose tournait mal, ce ne serait pas lui qui serait blâmé. Plusieurs interrogations subsistent pourtant. Tout d'abord, nous savons déjà, depuis la rencontre entre Chabotte et Benjamin, en début de roman, que madame Nazaré Quissapaolo Chabotte n'a pas dit un seul mot depuis seize ans. Peut-être était-elle déçue que son fils devienne écrivain? Peut-être

avait-elle découvert que son fils volait les manuscrits de quelqu'un d'autre? Deuxièmement, soulignons que Alexandre Krämer est encore en liberté. Où est-il ? A-t-il tué Julie? Julie a-t-elle mis fin aux jours du tueur?

Une partie des réponses à ces questions est donnée grâce à la visite de l'inspecteur Van Thian à la mère du ministre (étoiles 21 et 22). Elle lui avoue, après beaucoup d'efforts, que son fils dérobait les manuscrits de l'écrivain-prisonnier de Champrond et ce, pour faire fortune. Riches de ces informations, les policiers se rendent vite à l'évidence : le tueur s'appelle Alexandre Krämer. Le commissaire-divisionnaire Coudrier retrace alors le passé criminel d'Alexandre. C'est à ce moment qu'on apprend que la Reine Zabo est disparue. Julie n'aurait-elle pas pu retenir Alexandre? Serait-elle prise en otage? Elle pourrait être utilisée comme monnaie d'échange par Alexandre pour faire chanter les autorités policières. La reine Zabo est-elle morte?

Nous remarquons que les indices insérés dans cette partie servent à confirmer plusieurs intuitions et hypothèses du lecteur. En effet, il est en mesure, à la fin de la partie 6, de tracer le fil conducteur de l'intrigue en créant des liens de cause à effet entre le vol des manuscrits commis par Chabotte, l'évasion d'Alexandre Krämer, la mort de Saint-Hiver, la tentative d'assassinat sur Benjamin et l'enquête de Julie. La fabula commence peu à peu à se refermer sur elle-même.

10. Schéma de la fabula des chapitres 38, 39 et 40

Disjonctions : étoiles 20, 21, 22 et 23.

P25 : Benjamin affirme Q20.

Q20 : Benjamin pense que Clara a donné un livre de JLB à un écrivain-prisonnier nommé Alexandre. JLB et Alexandre seraient la même personne.

P26 : Van Thian rencontre madame Nazaré Quissapaolo Chabotte. Elle affirme Q21.

Q21 : Chabotte a volé les manuscrits (Q18) d'un écrivain-prisonnier pour faire fortune.

P27 : L'inspecteur Coudrier et Van Thian affirment Q22 et Q23

Q22 : Chabotte n'est pas le véritable JLB. Il a volé les manuscrits de l'assassin (Q18). Chabotte a trahi Benjamin. L'assassin est le véritable JLB et cet assassin se nomme Alexandre Krämer.

Q23 : La reine Zabo disparaît.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitres 38 à 41

WnS16 P25 : b affirme Q20 P26 : vtRnqc. Elle affirme Q21 P27 : c+vt affirment Q22 et Q23	WncS12 Q20 : b pense que ca a donné un livre de JLB à ep=al et que JLB=al Q21 : Q18=pour faire fortune Q22 : Q18+ass=al Q23 : zE
---	--

Pour bien comprendre le titre de la septième partie, «La reine et le rossignol», on exige du lecteur une certaine recherche lexicale dans son encyclopédie. En effet, la difficulté ne se trouve pas dans le mot reine qui fait référence, le lecteur l'aura compris, à la reine Zabo, mais bien dans le mot rossignol. L'interprétant qui s'arrête au premier sens du mot : un oiseau de petite taille au chant varié, nagera dans l'incompréhension, puisqu'il n'y a pas d'oiseau dans le texte, ce qui aura pour effet de bloquer ses prévisions et promenades inférentielles. Par contre, si le lecteur fouille un peu, il découvrira qu'un rossignol, c'est aussi un livre invendu, sans valeur, qui reste donc perché sur les plus hautes tablettes des librairies. L'épigraphe, «La Reine est de taille à border un assassin», vient, pour sa part, rappeler la force de caractère de la reine Zabo et, ainsi, évincer toute hypothèse concernant son assassinat. Toutefois, l'action prévisionnelle du lecteur n'est pas pour autant étouffée. La reine, éditrice de métier, se retrouverait-elle devant l'obligation de publier un mauvais manuscrit pour ne pas mourir aux mains de l'agresseur? Alexandre, l'écrivain meilleur vendeur des Éditions du Talion, serait-il en train d'écrire un mauvais livre? Ce livre

révélerait-il l'implication de la Reine Zabo dans le plan de Chabotte, ce qui risquerait de faire scandale?

Au chapitre 42, Pennac apprend au lecteur que Julie a amené Alexandre dans sa maison du Vercors et y a convoqué la reine Zabo. En effet, le meurtrier est en train d'écrire son autobiographie, ce qui pourrait fortement intéresser l'éditrice des Éditions du Talion. Cependant, lorsque la patronne des Éditions du Talion lit le manuscrit, elle s'aperçoit qu'Alexandre est incapable d'écrire à la première personne du singulier, utilisant toujours, comme dans ses romans, la troisième personne. Comme nous l'avons mentionné plus haut, Alexandre a perdu son identité à mesure que sa vie s'est déroulée. Il ne sait plus qui il est et n'est donc pas capable d'utiliser le «je» dans son écriture. Le résultat s'en trouve, selon la reine, altéré et beaucoup moins crédible. Munie d'une autorité peu commune, elle convainc le meurtrier de recommencer son livre. C'est donc par le biais des mémoires d'Alexandre que Pennac donne la clé de l'énigme concernant les assassinats. On y apprend que St-Hiver a pu fonder sa prison grâce, entre autres, à l'argent rapporté par les œuvres de JLB. Alexandre a donc tué le directeur de prison parce qu'il s'est senti méprisé par ce dernier. Toutefois, contrairement à ce que l'on a pu penser, il a assassiné les autres personnages pour venger l'œuvre de St-Hiver. En effet, ce dernier n'a jamais mis un sou dans ses poches : il a tout investi pour créer une prison où les détenus seraient heureux. Comme son œuvre est à jamais détruite, Krämer l'a vengé.

11. Schéma de la fabula des chapitres 42 à 45

Disjonctions : étoiles 24 et 25

P28 : Alexandre Krämer écrit ses mémoires dans le Vercors. La reine Zabo l'interroge. Il affirme Q24 et Q25.

Q24 : Alexandre voulait se venger et venger Saint-Hiver; c'est pourquoi il a commis les meurtres.
Confirmation de Q22.

Q25 : Chabotte et Saint-Hiver ont volé les manuscrits d'Alexandre. Le premier pour faire fortune, le deuxième, pour faire fonctionner la prison de Champrond.

P29 : Julie affirme Q26 à la reine Zabo. Alexandre confirme Q26.

Q26 : Krämer est amoureux de Julie et voulait la compromettre en tuant.

P30 : Julie et la reine Zabo préparent la réinsertion carcérale de Krämer et repartent à Paris.

REPRÉSENTATION SCHÉMATIQUE

Chapitres 42 à 45

WnS17 P28 : al écrit ses mémoires. ZPal. Al affirme Q24 et Q25 P29 : j affirme Q26. al confirme Q26 P30 : j+z repartent vers Paris pour réinsérer al	WncS13 Q24 : alVal+sh. Confirmation de Q22 Q25 : mc+sh ont volé les manuscrits. Q21+sh pour faire fonctionner la prison Q26 : alLj et voulait la compromettre
---	--

C'est avec la fin de la partie 7 que s'achève notre exemple d'analyse schématique de la fabula. Comme nous avons pu le remarquer grâce à la répétition ou à la reformulation de certaines propositions, plusieurs stratégies sont mises en place pour guider les prévisions du lecteur. Il ne connaît pas précisément les étapes logiques ou chronologiques de la fabula, mais il comble les espaces vides à mesure que les indices pouvant lui permettre de résoudre l'énigme se précisent pour lui ainsi que pour les personnages. Passons maintenant à l'analyse de la dernière séquence narrative de *La petite marchande de prose*.

CHAPITRE V
QUAND LE BOUC ÉMISSAIRE ET
LE JUSTICIER NE FONT QU'UN

Dans ce chapitre, nous nous efforcerons d'analyser la formation des derniers topics, isotopies et macropropositions formulées lors de l'actualisation des structures intensionnelles des deux dernières parties (parties 8 et 9, chapitres 46 à 51). Ces actualisations devraient s'appliquer à tout le récit afin de lier les différentes intrigues entre elles. Puis, nous nous efforcerons d'analyser les disjonctions conduisant aux dernières prévisions et promenades inférentielles. Finalement, nous nous pencherons sur l'analyse schématique de la fabula dessinée par le récit *La petite marchande de prose*.

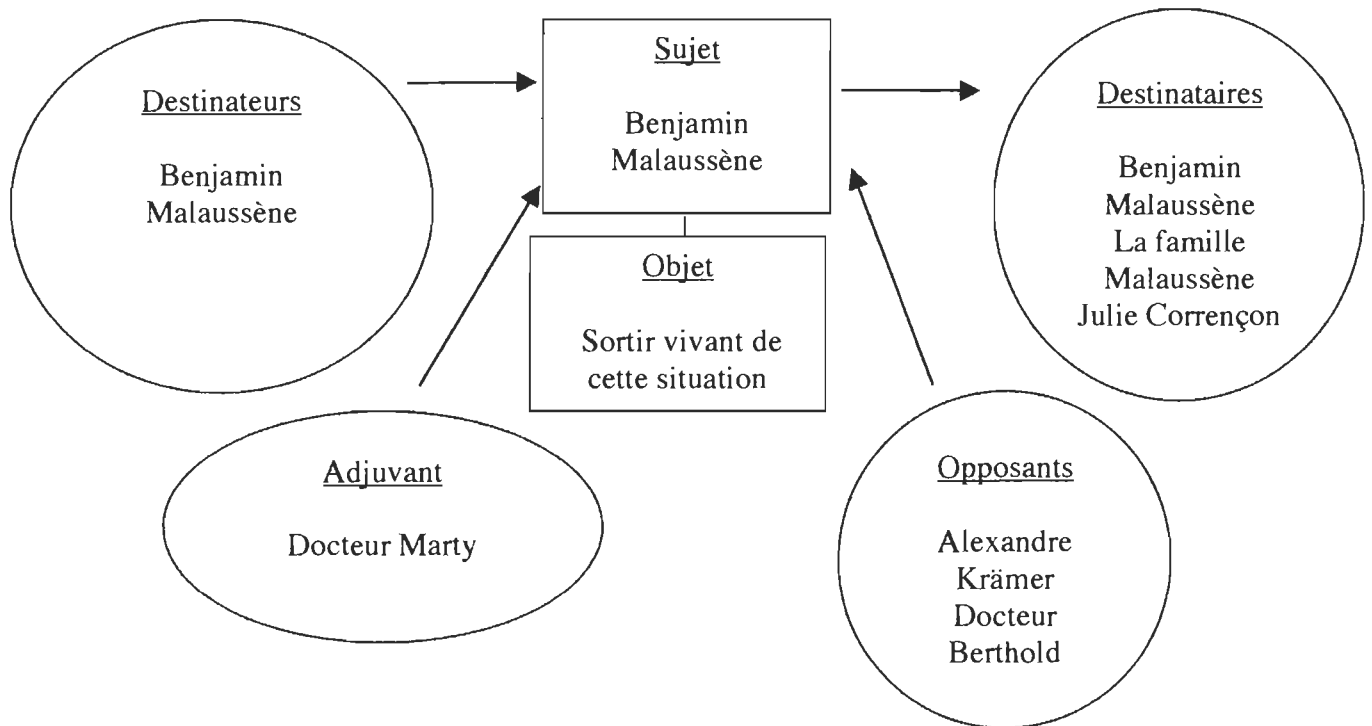
I. LES STRUCTURES INTENSIONNELLES (troisième séquence narrative : parties 8 et 9)

Le dernier topic, formulé de façon informelle en deuxième séquence narrative, sera affirmé officiellement au début de la huitième partie. En effet, l'actualisation des structures intensionnelles et extensionnelles de la deuxième séquence narrative a réorienté le travail du lecteur en ce qui concerne la réduction des scénarios. Le lecteur ne peut faire abstraction du fait qu'un nouveau personnage devienne le pilier du récit : Alexandre Krämer est la clé de l'énigme; l'élément central duquel tout part et tout finit. Le troisième topic est donc officialisé : *La petite marchande de prose* raconte l'histoire d'un prisonnier-écrivain (Alexandre Krämer) qui, s'étant fait voler ses manuscrits et son identité, décide de tuer les responsables de ces vols. Les actualisations des structures intensionnelles et extensionnelles s'orienteront désormais autour de ce dernier topic.

Une macroproposition globale naît au cours de la lecture de la troisième séquence narrative du texte (parties 8 et 9) : l'histoire de deux hommes, un bouc émissaire et un justicier qui, souffrant de problèmes identitaires et de l'exploitation qu'ils ont subie, retrouvent leur équilibre (la paix) en se fusionnant (en ne devenant qu'un seul être). On peut qualifier cette macroproposition de macroproposition globale puisqu'elle synthétise l'histoire et se confirme en fin de parcours. On remarque aussi que cette macroproposition est intrinsèquement liée à la formulation de la deuxième isotopie qui avait été créée à partir du deuxième topic et qui se résume ainsi : isotopie de l'exploitation qui relie le bouc émissaire au justicier. En effet, non seulement le bouc émissaire et le justicier sont liés, mais ils ne deviendront qu'un à la fin du récit.

Bien entendu, le schéma actanciel du roman évolue toujours au même rythme que le récit. Observons donc le schéma actanciel de la troisième séquence narrative pour mieux prendre conscience des nouveaux rôles qu'occupent les personnages et des oppositions qui les régissent.

SCHÉMA ACTANCIEL
TROISIÈME SÉQUENCE NARRATIVE (parties 8 et 9)



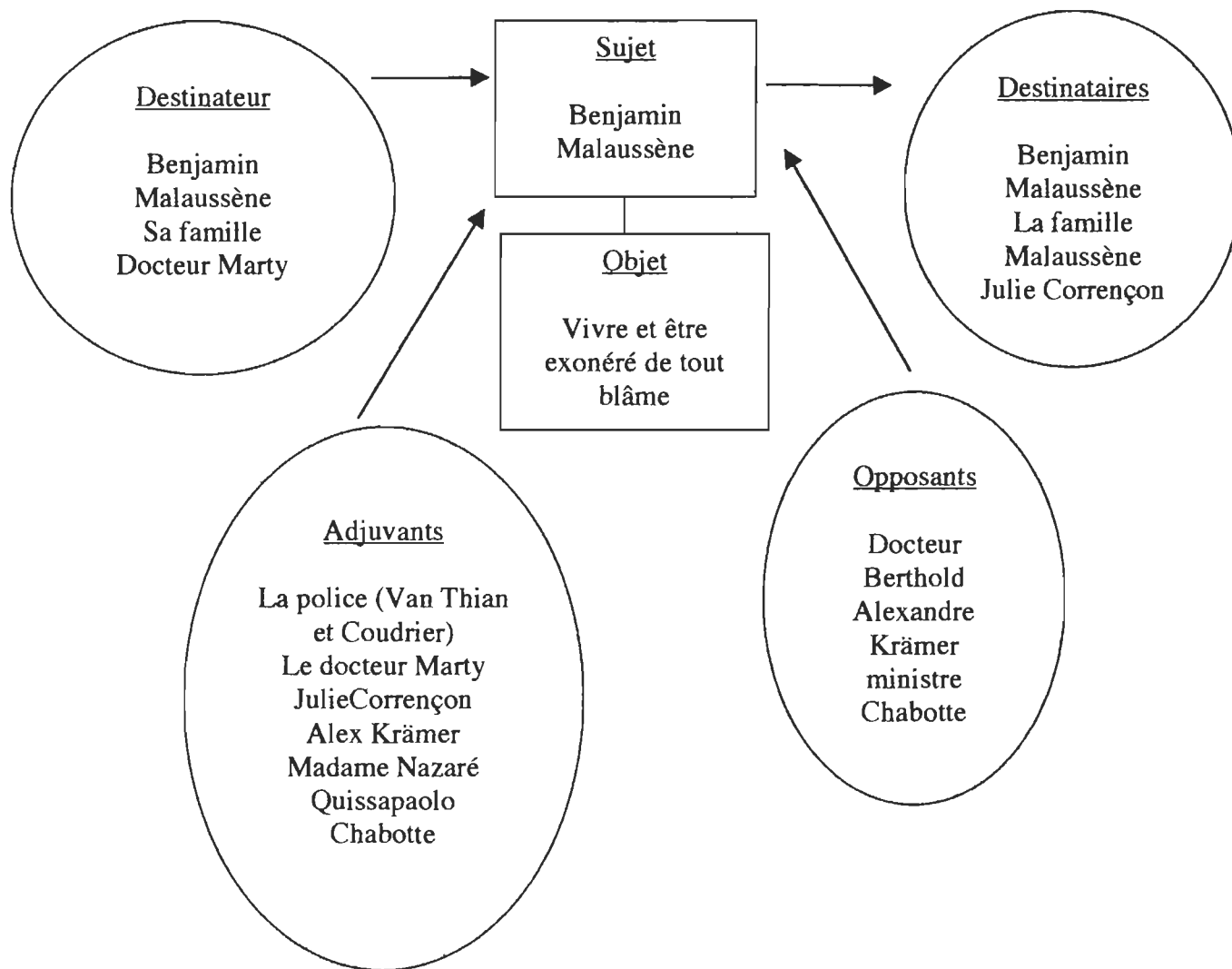
En fin de roman, quand le lecteur a démystifié l'intrigue complète, il est en mesure de formuler le schéma actanciel de tout le roman. Comme nous pouvons l'observer à la page suivante, dans ce schéma, Benjamin Malaussène a repris sa place de héros/sujet. En outre, l'histoire se termine bien et les bons (Benjamins et ses proches) sortent gagnants de cette aventure. Le cas du docteur Berthold, par contre, est marqué par la complexité puisque le docteur est à la fois un opposant (schéma global) et un adjuvant (parties 8 et 9). En effet, le retour de voyage du docteur Marty a fait échouer son plan machiavélique. Pour le punir de ne pas avoir tout à fait respecté leur entente (le docteur Marty avait fait promettre au docteur Berthold de laisser vivre Benjamin jusqu'à son retour), le docteur Marty l'oblige à mettre son talent de

chirurgien au service de la survie de Benjamin. C'est donc Berthold aidé de Marty qui a transplanté les organes de Krämer dans le corps du héros. Le chirurgien en retire, par la suite, beaucoup de gloire et de reconnaissance sans toutefois être pardonné de ses torts. En ce qui concerne les méchants/opposants, ils sont punis par la mort : Krämer, Chabotte et Saint-Hiver ont été assassinés, laissant les forces du bien triompher. Les adversaires de Benjamin Malaussène feront en sorte que l'ange gardien empreint d'innocence devienne l'ange-martyr et soit sali momentanément. Le lecteur assiste donc, tout au long du récit, à un combat entre le bien et le mal, entre les valeurs chrétiennes (père et mère tu honoreras, aime ton prochain, tu ne te vengeras point) et celles de la société mercantile (Chabotte) qui applique la loi du Talion (Krämer). Benjamin Malaussène, en bon bouc émissaire, est choisi comme principe d'explication et considéré, par ses adversaires, comme la cause des événements qui surviennent. Pour régler la situation, Krämer tente de lui enlever la vie. Il voit en Benjamin la figure de son existence brisée. On peut remarquer que Benjamin réussit là où Krämer a échoué : il a une famille et une femme qui l'aime. Quant à Chabotte, associé à la trahison, il se sert de Benjamin pour cacher sa cupidité et son vol, gestes dont il se sent coupable. Benjamin se trouve, par les valeurs pacifiques qu'il incarne, une victime facile et désarmée. La marginalité de Malaussène et ses valeurs suscitent le rejet. Ses qualités extrêmes: bonté, honnêteté font de lui une excellente tête de turc. René Girard nous avoue même que «très régulièrement, les foules se retournent contre ceux qui ont d'abord exercé une emprise exceptionnelle sur elles¹¹²». Les adversaires (Chabotte et Krämer) sont ténébreux et infernaux. Chabotte, fourbe, égoïste et machiavélique pousse Benjamin directement dans les griffes de Krämer. Rappelons qu'Alexandre se révèle, lui, le justicier dans cette affaire. Notre héros, bouc émissaire, victime, éminemment bon et altruiste, doit combattre une force machiavélique égale à la sienne : un justicier qui se venge de toutes les injustices qu'il a subies.

¹¹² GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1982, p. 32.

Benjamin est donc perfidement persécuté et se voit traiter de menteur, de meurtrier (Saint-Hiver) et de voleur. Le plan diabolique de Chabotte souille momentanément le Saint. Heureusement, ce dernier ressuscite et, affranchi de tout blâme, reprend sa place de bouc émissaire.

SCHÉMA ACTANCIEL DU ROMAN



À la lumière des schémas actanciels des deux dernières parties, nous pouvons avancer que Pennac agit avec le lecteur comme il agit avec ses personnages. Les romans pennaciens sont marqués par la fatalité : les personnages ne semblent pas avoir le contrôle sur leur vie et sur les événements qui marquent celle-ci. D'une certaine façon, ils sont victimes de leur destin qui finit par les rattraper. Par exemple, même s'il est considéré comme un Saint Homme, Benjamin

Malaussène est bouc émissaire et il le restera. D'ailleurs, son destin se trouve scellé par des prédictions : les affirmations de Thérèse, les crises d'épilepsie de Julius et les cauchemars du Petit. Celles-ci donnent au héros un caractère sacré, officiel en plus de sous-entendre qu'il a été sélectionné par une force supérieure. Notre personnage ne peut donc pas échapper aux épreuves pour lesquelles il a été choisi. Une main plus forte qu'eux guide les personnages, les oblige à agir ou à subir et fait triompher la vérité envers et contre tout. Pennac fait de même avec son lecteur. Il est la main qui guide ses prévisions, ses jugements de valeur, qui lui fait croire ce qu'il veut quand il le veut et qui s'amuse à le déstabiliser. Si le destin des personnages finit toujours par les rattraper, chez le lecteur, c'est le destin prévisionnel, écrit par Pennac, qui le rattrape. Ce qu'il prévoit est constamment remis en question par de nouvelles informations ou par de nouveaux événements qui provoquent l'effondrement de ses certitudes.

Passons maintenant à l'analyse des structures extensionnelles dans lesquelles nous nous appliquerons à évaluer la coopération du lecteur dans la résolution de l'intrigue de *La petite marchande de prose*. Pour ce faire, nous analyserons les disjonctions de la troisième trame narrative ainsi que le schéma de la fabula.

II. LES STRUCTURES EXTENSIONNELLES (parties 8 et 9)

La troisième séquence narrative révélera au lecteur la solution de l'énigme à résoudre : Benjamin Malaussène s'en sortira-t-il vivant? Rappelons que Julie et la Reine Zabo se rendent, à la fin de la septième partie, à son chevet, laissant, dans le Vercors, Alexandre à son manuscrit. De plus, elles souhaitent aller expliquer elles-mêmes les détails de l'histoire à la police afin que l'écrivain puisse continuer d'écrire en prison et ne soit pas abattu en revenant à la ville. Le lecteur

s'attend donc à retrouver les deux femmes en grande discussion avec le commissaire divisionnaire Coudrier et l'ex-policier Van Thian. Pourtant, comme l'indique le titre de la huitième partie, *C'Est Un Ange*, Pennac préfère le convier à la naissance du bébé de Clara. C'est l'épigraphe : «—*On l'appellera «C'Est Un Ange»¹¹³*», qui lui en donne l'indice. Cette coupure s'inscrit parfaitement dans la stratégie de déconstruction de la fabula que Pennac pratique depuis la deuxième séquence narrative. Le lecteur est donc projeté hors de l'intrigue principale pour assister à la venue au monde d'un nouveau membre de la famille Malaussène, ce qui aura pour effet d'accentuer le suspense. Le prénom du bébé fait référence à la représentation que Benjamin se fait, en début de roman, de son futur beau-frère, amant de sa sœur Clara. En effet, il compare sans cesse Saint-Hiver à un ange, tout en faisant grand usage du champ lexical se rapportant aux êtres célestes. Ces propriétés, qui avaient probablement été narcotisées par le lecteur, doivent maintenant être considérées. Toutefois, le lecteur peut aussi faire usage de ses promenades inférentielles et de ses croyances spirituelles pour imaginer que Benjamin mourra de ses blessures et que son âme se transformera en ange pour monter au ciel. Malgré toutes les prédictions de Thérèse, cette prévision serait crédible puisqu'une vie serait échangée contre une autre, ce qui reconstituerait un certain équilibre. Les disjonctions des parties 8 et 9 viendront confirmer ou infirmer ces prévisions.

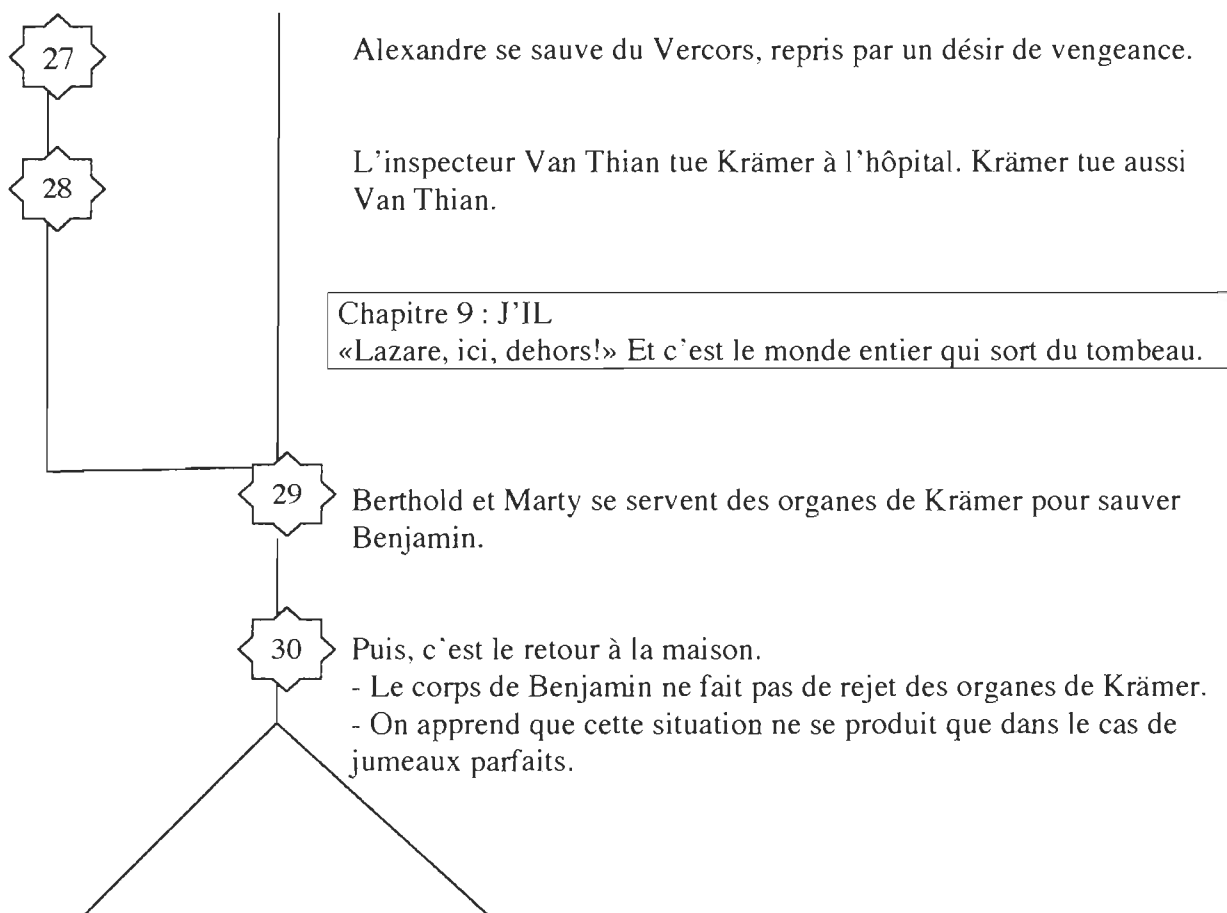
LES DISJONCTIONS PRÉVISIONNELLES DE LA FABULA : TROISIÈME SÉQUENCE NARRATIVE (parties 8 et 9)

Chapitre 8 : C'est un ange
- On l'appellera «C'Est Un Ange»



Clara accouche de C'Est Un Ange.
Le docteur Marty est revenu du Japon.

¹¹³ *Ibid.*, p. 367.



Le chapitre 46 s'ouvre sur l'anniversaire de Benjamin où tout le monde est présent, même Julie et la reine Zabo. Le lecteur, influencé par la famille Malaussène, est confiant quant à la guérison du héros. C'est ce moment précis que choisit le petit de Clara pour venir au monde. Pour le lecteur, les choses semblent vouloir rentrer dans l'ordre. Julie et la reine Zabo sont toujours en vie, la survie de Benjamin est assurée par le docteur Marty qui a mis fin aux manigances de Berthold, l'énigme de l'assassin des employés des Éditions du Talion est résolue et le meurtrier semble sous contrôle. La méfiance du lecteur s'estompe peu à peu.

Pourtant, le récit n'est pas terminé. En effet, Pennac a endormi son lecteur pour mieux le réveiller au chapitre 47. Il lui présente un Alexandre Krämer, repris par un désir de vengeance, qui se sauve du Vercors et va déterrer, dans un parc, l'arme de ses crimes (étoile 27). L'interprétant, pris de court, peut alors supposer qu'il ira tuer Benjamin ou la reine Zabo ou, tout

simplement, qu'il se suicidera. Alexandre Krämer prend le chemin de l'hôpital où il se faufile, habillé en infirmier. Le lecteur appréhende alors la mort du héros. En effet, l'assassin, amoureux de Julie, voudra peut-être éliminer son rival. Toutefois, lorsque Alexandre entre dans la chambre de Benjamin et qu'il aperçoit Julie, le lecteur pense plutôt que c'est sur elle que Krämer s'acharnera. Au dernier moment, l'inspecteur Van Thian abat ce dernier, mais y laisse sa vie (étoile 28). Ce dernier soubresaut rappelle au lecteur que, dans les romans policiers, rien n'est jamais gagné, qu'une petite information peut tout faire basculer... selon le bon vouloir de l'auteur.

Le titre du dernier chapitre fait référence à la difficulté, pour l'écrivain Krämer, d'écrire à la première personne du singulier et à la fusion du «je» et du «il» qui représentent ici Benjamin et Alexandre. Toutefois, l'épigraphie, elle, fait référence à Lazare, l'homme que Jésus a ressuscité dans le Nouveau Testament :

IX
J'il
«Lazare, ici, dehors!» Et c'est le monde
entier qui sort du tombeau¹¹⁴.

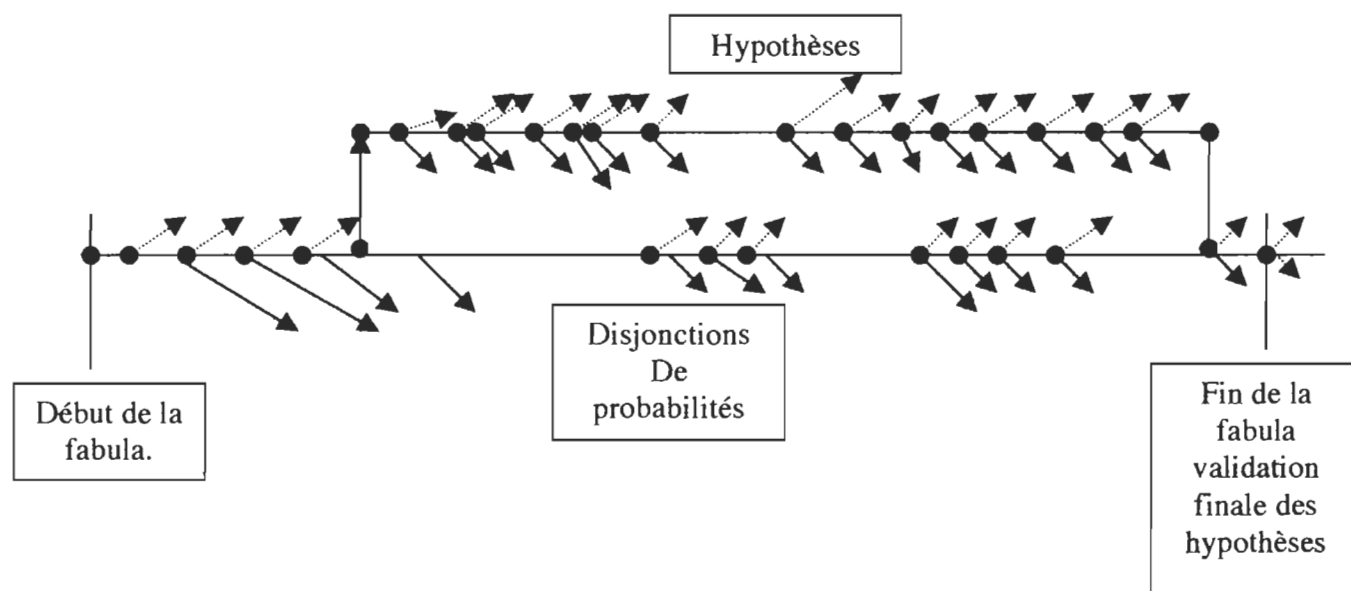
L'épigraphie indique donc au lecteur que le héros pennacien possède de grandes chances de survivre et vient, du même coup, conforter les prévisions que le lecteur entretenait au début du chapitre 46. Toutefois, dépouillé d'une grande partie de ses organes, le héros ne peut guère recouvrer la santé. Le lecteur essaie de déterminer comment Benjamin s'en sortira quand les dernières disjonctions du romans se présentent. C'est donc par le biais d'une entrevue que le

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 387.

docteur Berthold accorde à la presse que le lecteur apprend que les organes de Krämer ont été greffés sur Benjamin (étoile 29). Ainsi, quelques semaines plus tard, le héros, grâce aux dons bien involontaires de son agresseur, se retrouve à la maison, avec sa famille. Le dénouement du récit semble, à ce moment de l'histoire, complet, car tous les événements s'imbriquent les uns dans les autres. Le lecteur imagine qu'après avoir constaté la mort de Krämer, Marty et Berthold ont retiré les organes du corps de l'assassin pour les greffer au héros. En quelques semaines, celui-ci s'est donc remis sur pied et c'est pourquoi on le retrouve chez lui, à regarder l'interview télévisuelle de Berthold. Si on observe le graphique des disjonctions, on remarque que c'est à ce moment que les deux intrigues se rejoignent pour n'en former qu'une seule. L'intrigue policière se conclut avec la mort de Krämer, mais la mort de ce dernier permet la continuation de l'intrigue concernant la survie de Benjamin Malaussène, car le lecteur apprend qu'un corps greffé subit, habituellement, des rejets sauf dans le cas de jumeaux univitellins (étoile 30). Pennac le laisse donc, malgré tout, sur une interrogation : Krämer et Benjamin seraient-ils jumeaux? Cette interrogation permet au lecteur de formuler ses propres hypothèses sur la question, hypothèses qui ne seront jamais vérifiées. Le lecteur a donc le loisir d'imaginer ce qu'il veut : la mère de Malaussène aurait-elle eu une aventure avec le père de Krämer? Accouchant de jumeaux, se serait-elle sauvée avec un seul d'entre eux? La guérison de Benjamin serait-elle le fruit d'un hasard quasi miraculeux? Benjamin serait-il un receveur universel, nouvelle race d'êtres humains? La fantaisie reprend ses droits.

En conclusion de ce chapitre, analysons la fabula de *La petite marchande de prose* afin de voir s'il s'agit d'une fabula ouverte ou fermée. Précisons que, dans l'une ou l'autre des fabulae (ouverte ou fermée), ce n'est pas l'activité prévisionnelle, mais l'intensité de la coopération qui change. Celle qui est fermée demande la coopération du lecteur tout au long de la fabula, mais

cette coopération prend fin avec elle. La fabula ouverte, elle, commande sa coopération même après être terminée. Toutes les analyses effectuées dans les chapitres 2, 3, 4 et 5 nous amènent à penser, à première vue, que la fabula de *La petite marchande de prose* est fermée, puisque le mystère est élucidé, l'ennemi est puni par la mort et le héros est sauvé. L'équilibre de départ est donc rétabli. Le lecteur n'a pas le loisir total d'imaginer lui-même la fin de l'intrigue dans laquelle il a baigné depuis le début du récit. Autrement dit, l'auteur a répondu à la majorité des questions qu'il a suscitées. Par contre, comme on l'a souligné plus haut, avec l'histoire des jumeaux, Pennac crée une certaine ouverture en fin de fabula. Un mystère demeure, laissant le lecteur tirer lui-même ses conclusions. C'est pourquoi nous pourrions représenter la fabula de *La petite marchande de prose* comme suit :



On remarque aussi la présence d'une fabula in fabula. En effet, dans l'histoire de Benjamin Malaussène est insérée celle d'Alexandre Krämer. L'histoire du tueur est, en fait, une mise en abyme de l'ensemble du roman et de sa structure profonde : l'histoire d'un homme qui retrouve son identité perdue et qui renaît de ses cendres. Bien entendu, cette double fabula a besoin de plusieurs autres petits récits (l'histoire de Julie, de Loussa, de la Reine Zabo) pour

tisser des disjonctions dans lesquelles le lecteur viendra se perdre. Comme le dit si bien Umberto Eco : «Dieu aveugle ceux qu'il veut perdre. Ou il perd ceux qu'il veut aveugler¹¹⁵».

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 267.

CONCLUSION

Dans ce mémoire, nous avons tenté de retracer le plus fidèlement possible le parcours effectué par le lecteur à travers les niveaux de coopération textuelle, selon la théorie présentée par Umberto Eco dans *Lector in fabula* et appliquée au roman *La petite marchande de prose* de Daniel Pennac. Cette exploration et cette analyse des différents niveaux de coopération textuelle nous ont permis de mieux comprendre comment un lecteur construit le texte avec l'auteur, comment il participe à l'œuvre avec lui pour se l'approprier. Rappelons que Eco souligne bien qu'il n'existe pas un seul parcours de lecture qui permette d'actualiser les structures intensionnelles et les structures extensionnelles de l'œuvre. C'est plutôt le lecteur qui construit sa propre trame d'actualisation en voyageant constamment entre ces deux types de structures.

Effectuons donc un bref résumé du cheminement que nous avons réalisé afin d'appliquer la théorie des niveaux de coopération textuelle à *La petite marchande de prose*. Dans les parties 1 à 3, correspondant au chapitre 2 de notre mémoire, Pennac introduit le lecteur dans l'univers malaussèzien en se servant d'un narrateur autodiégétique pour en délimiter les contours. Le

lecteur, en utilisant ses compétences, détermine donc que *La petite marchande de prose* raconte l'histoire dramatique d'un homme, pilier de sa famille et bouc émissaire dans une maison d'édition, qui accepte de jouer le rôle d'un écrivain célèbre auprès du public afin d'assurer le bonheur des siens. Bien entendu, Pennac met tout en place pour que le lecteur comprenne bien le sens du terme «bouc émissaire» qui définit Benjamin Malaussène. Ce topic donne naissance à une première isotopie dans laquelle le lecteur cerne le personnage de façon plus profonde en lui attribuant des problèmes identitaires. En effet, Malaussène n'a jamais été lui-même et joue un rôle dans toutes les sphères de son existence. À la fin des trois premières parties, le lecteur est donc en mesure de formuler une première macroproposition qui fait la synthèse de sa recherche de sens : *La petite marchande de prose* est l'histoire d'un homme bon qui a perdu son identité propre, qui joue les boucs émissaires et se fait exploiter. Bien entendu, toutes ces considérations amènent le lecteur à se créer un schéma actanciel lui permettant de cerner les différentes oppositions axiologiques du récit. Le schéma actanciel de la première séquence narrative s'applique donc à opposer ou à allier le héros, Benjamin Malaussène, à certains personnages de son entourage. Ce schéma est très axé sur le héros, ce qui se reflète sur les structures idéologiques. En effet, Pennac magnifie son héros en le présentant comme la bonté incarnée, héros qui remet en question, par son altruisme, les valeurs de la société moderne. Au niveau des structures extensionnelles, dans cette première séquence narrative, le lecteur essaie de prévoir comment Benjamin réglera ses problèmes et quel sera le stratagème qui le rendra responsable de tous les torts de l'humanité. Par le biais de l'analyse des principales disjonctions des parties 1, 2 et 3, nous avons pu observer les différentes stratégies utilisées par Pennac pour surprendre son lecteur. Le narrateur autodiégétique et les épigraphes orientent et confortent les prévisions du lecteur. Le lecteur sent bien, toutefois, par le biais des signaux de suspense de la troisième partie,

que quelque chose de grave se prépare même s'il ne s'attend pas à une tentative d'assassinat sur le héros.

Dans le troisième chapitre (parties 4 à 7), le topic formulé au deuxième chapitre se transforme puisque l'auteur effectue une coupure dans la fabula en retirant son héros. L'accent sera mis sur l'enquête menée par Julie Corrençon, la conjointe du héros, et par la police sur l'assassinat de Malaussène. Guidé par les policiers et par le topo du faux inconnu, le lecteur s'explique tous les nouveaux meurtres par l'idée que Julie venge son amant. Un nouveau topic naîtra de ces considérations : *La petite marchande de prose* est l'histoire d'une femme, Julie Corrençon, qui, éprise de vengeance, élimine toutes les personnes qui ont contribué à la perte de son amant. Parallèlement, la réintroduction de Malaussène dans la fabula (grâce à des monologues menés en coma dépassé qu'il fait depuis l'hôpital) viendra créer une fabula in fabula. Le lecteur mène donc de front deux intrigues : la vengeance de Julie et la survie de Benjamin Malaussène. Il assiste à un revirement de situation majeur quand les policiers découvrent un indice prouvant que l'assassin est de sexe masculin. L'auteur brouille donc les pistes du lecteur quant à l'identité de l'assassin (première intrigue) et intensifie le suspense en lui dévoilant que le docteur Berthold vole les organes de Benjamin (deuxième intrigue). Finalement, en introduisant un nouveau personnage, Alexandre Krämer, dans le schéma actanciel, l'auteur oriente graduellement son lecteur vers le dénouement et vers l'unification des deux fabulae. À la septième partie, un dernier topic est formulé : *La petite marchande de prose* raconte l'histoire d'un prisonnier-écrivain qui s'est fait exploiter et décide de se venger.

Deux isotopies seront dégagées de la première et de la deuxième séquence narrative : l'isotopie identitaire et l'isotopie de l'exploitation qui relie le bouc émissaire (Benjamin

en accord avec le monde auquel il doit s'attendre; un monde dans lequel les cauchemars, les visions et les crises d'épilepsie prédisent avec justesse certains événements qui se produiront.

Finalement, au chapitre 5, le troisième topic, formulé à la fin de la partie 7 sera officialisé par le lecteur. Ce topic l'amène à effectuer une recherche de sens plus profonde qui se traduit par la formulation de la dernière macroproposition : *La petite marchande de prose*, c'est l'histoire de deux hommes, l'un bon et l'autre vengeur, qui se fusionnent pour retrouver l'équilibre. Cette macroproposition est confirmée par le dénouement de l'histoire et prouve bien comment Pennac réussit à lier habilement les deux intrigues de son roman. Il se sert de l'assassin pour redonner vie au héros. Le schéma actanciel de la première séquence narrative s'apparente donc à celui de la troisième séquence narrative en nous représentant Benjamin Malaussène comme le héros de l'histoire. L'équilibre revient : Benjamin Malaussène, mort au premier chapitre, renaît de ses cendres pour reprendre son rôle de héros en fin de parcours. Les opposants sont punis par la mort tandis que les adjuvants sont récompensés en retrouvant l'homme qu'ils aiment. Du côté des structures idéologiques, on peut affirmer que, dans ce roman, le lecteur assiste à une opposition constante entre les forces du mal et celles du bien. Les opposants, traîtres et machiavéliques, ont voulu souiller la figure sanctifiée du bouc émissaire, représentée par Benjamin Malaussène, homme pur et fondamentalement bon. Ils ont tenté de lui faire porter le poids de leurs péchés pour se déculpabiliser. Finalement, la mort du principal opposant redonne naissance au héros, ce qui est chargé de connotations axiologiques. L'analyse des structures extensionnelles nous révèle une fusion des deux fabulae ainsi qu'un enchaînement de signaux de suspense efficace jusqu'à la fin du roman. En effet, l'accouchement de Clara, la fuite d'Alexandre Krämer, font patienter le lecteur, l'incitent à prévoir pour ensuite mieux le surprendre aux dernières disjonctions.

Malaussène) au justicier (Alexandre Krämer). Ces deux isotopies permettent de faire des liens entre les deux protagonistes qui, en plus de vivre des problèmes identitaires importants, se sont fait voler leur personnalité au profit du cupide ministre Chabotte. Les deux personnages se révéleront donc exploités, l'un en raison de son talent d'écrivain et l'autre en raison de sa bonté. Alexandre décidera de se faire justice tandis que Benjamin conservera son titre de bouc émissaire. Bien entendu, la disparition et la réintroduction du héros dans le récit, l'accent mis sur Julie au début de la deuxième séquence narrative et l'arrivée du personnage d'Alexandre Krämer au milieu de cette même séquence auront des impacts importants sur le schéma actanciel, propulsant certains acteurs dans des rôles différents. Le schéma actanciel devra aussi s'adapter à la scission de la fabula en deux intrigues parallèles. Idéologiquement parlant, on remarque que la mouvance constante et rapide du récit, provoquée par Pennac, amène le lecteur à constater la relativité des notions de bien ou de mal. Toute cette mouvance est bien représentée dans les structures extensionnelles du troisième chapitre où les prévisions du lecteur sont en constante évolution ou reconstruction.

L'analyse de la représentation schématique de la fabula, que nous avons faite au cours du quatrième chapitre, nous fait prendre conscience de l'importance des faux indices comme rampe de lancement des prévisions du lecteur. En effet, guidé par ces fausses pistes, le lecteur comble les espaces vides dans le but de reconstituer linéairement la fabula. De cette façon, il prévoit la suite des événements jusqu'à la prochaine disjonction importante qui le surprend alors davantage. C'est aussi au quatrième chapitre que le lecteur doit effectuer une adaptation entre le monde fantaisiste de la fabula et celui de son monde de référence, de son encyclopédie. En effet, lorsque Thérèse, le Petit et Julius se prononceront sur l'avenir du héros, le lecteur orientera ses prévisions

À la lumière de nos analyses, nous devons reconnaître que le récit de Daniel Pennac *La petite marchande de prose* ne se révèle pas une «œuvre ouverte» ou «en mouvement» au sens où Eco la conçoit. En effet, la fabula de ce roman est si bien délimitée qu'elle ne laisse pas au lecteur une grande latitude pour faire œuvre avec l'écrivain : «C'est l'auteur qui, par des balises de lecture, dirige le lecteur. L'auteur «trace» ainsi le chemin qu'il désire voir emprunter par le lecteur¹¹⁶». Comme dans tout roman, le lecteur est amené— conduit, incité— à voyager à travers la fabula et à combler les espaces vides. De cette façon, oui, le lecteur s'approprie l'œuvre au sens de Eco. Toutefois, cette coopération, cette réécriture des «espaces blancs» est nourrie de tellement d'indices, qu'il devient impossible de départager la participation du lecteur de celle, trop généreuse, de l'écrivain. Nous constatons donc que les véritables «ouvertures», qui permettent au lecteur de «prêter des vies multiples¹¹⁷» à l'œuvre au fil de ses lectures, n'ont pas été percées dans cette fabula. On sent, tout au long du récit, la main de l'auteur guider le lecteur et le mener là où il a jugé bon de le faire voyager. Les *marqueurs de topics*, c'est-à-dire les *signaux* de *La petite marchande de prose*, sont tellement explicites que les hypothèses du lecteur sont presque formulées par l'auteur. Il est évident que le lecteur ne peut arriver, en fin de parcours, à une autre conclusion que celle prévue par Pennac et donc ne *signe* pas véritablement l'œuvre avec l'auteur. On peut se demander si les romans policiers peuvent se prêter à la fabula «ouverte». En effet, ce type de roman est bâti autour d'une ou de plusieurs intrigues. Il est donc difficile, dans ce cas, de construire une véritable fabula «ouverte» sans risquer de laisser le lecteur sur sa faim. Bref, le lecteur construit lui-même le texte de façon cohérente, certes, mais il s'aide du plan que l'auteur a prévu pour lui et des matériaux qu'il lui fournit au fur et à mesure qu'il progresse dans sa lecture.

¹¹⁶ MONGRAIN, Denis, *Quand lire, c'est faire: portraits et manifestations de l'instance lectorale dans la lecture littéraire*, UQTR, 1998, p. 19.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

Ces considérations nous amènent à remettre en question la notion même de liberté d'interprétation à laquelle Eco semble accorder une grande importance. Dans les faits, cette liberté nous apparaît plutôt réduite. En effet, comme nous l'avons mentionné, les interprétations du lecteur sont prévues par l'auteur. Donc, c'est le texte qui est mis en valeur et les interprétations du lecteur sont considérées comme des étapes à franchir pour arriver à un but précis et déterminé. Le lecteur a donc l'illusion du choix. Comme le dit Bertrand Gervais : «C'est le texte, la vedette; le lecteur est son faire-valoir. De toute façon, la notion même de Lecteur Modèle est contraire à cette liberté de lecture, à cette initiative interprétative¹¹⁸».

Le concept du Lecteur Modèle, ici introduit, présente une autre limite de la théorie des niveaux de coopération textuelle. Ce Lecteur dit Modèle «est condamné à passer à côté du réel¹¹⁹». Sa façon d'interpréter un texte est complète, parfaite, nous dirions même parfois visionnaire, puisque, comme il saisit la totalité des indices mis à sa disposition par l'auteur, ses prévisions sont particulièrement justes. Soulignons que le Lecteur Modèle réalise un va-et-vient constant et simultané entre les niveaux de progression et de compréhension du texte, ce qui est, en soi, tout un exploit. En effet, pour le lecteur réel, il devient très complexe, à la première lecture, de faire progresser le texte (avancer dans l'action), de le comprendre (l'approfondir pour le faire sien) et d'inventer un nouveau récit (faire des prévisions) à chaque disjonction. Bien entendu, le lecteur réel peut effectuer ce processus plusieurs fois pendant sa lecture, mais il ne peut le faire, comme le suggère Eco, toutes les fois qu'un nouveau signal de suspense se propose à lui.

¹¹⁸ GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 1993, p. 83.

¹¹⁹ SCHUEREWEGEN, F. «Théories de la réception», in *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, ouv. dir. par M. Delcroix et F. Hallyn, Paris, Duculot, 1987, p. 338.

En fait, si la théorie des niveaux de coopération est séduisante, c'est parce qu'elle englobe toutes les étapes que le lecteur traverse pour actualiser un texte; ce qui lui vaut ses lettres de noblesse. Le problème, c'est que toutes les étapes qui conduisent à la coopération du lecteur sont présentées comme si elles se réalisaient simultanément à la première lecture. Les capacités du lecteur réel sont ainsi surestimées et la théorie résiste parfois mal à l'application. En effet, pendant sa progression, c'est-à-dire pendant qu'il avance dans sa lecture, le lecteur élimine les éléments narratifs qui semblent les moins utiles à sa compréhension fonctionnelle. Autrement dit, il élimine les détails qui retardent le déroulement de l'histoire et qui ne lui semblent pas utiles pour comprendre la suite logique des événements. Bref, à ce stade, le lecteur, poussé par le suspense, a tendance à laisser dans l'ombre certaines traces importantes pour réduire la trame narrative. Comme on le sait, l'auteur se sert de cet effacement pour surprendre son lecteur dans la suite de son parcours. Le lecteur réel, selon Eco, récupérerait plus tard les traces éliminées précédemment pour les réactualiser et mieux comprendre leur influence dans la suite du texte. Ce qui implique nécessairement, comme nous l'avons démontré dans notre mémoire, que le lecteur décroche de l'intrigue, revienne sur sa lecture et actualise des propriétés mises de côté antérieurement. Selon Bertrand Gervais, ce processus le ferait passer du niveau de la lecture en progression (lecture axée sur l'action, plus rapide et moins précise) à la lecture-compréhension, une lecture qui s'effectue beaucoup plus lentement, qui conduit à l'approfondissement d'un savoir. Et ce passage à ce second niveau se ferait dès la première lecture. Cela implique une obéissance stricte au texte et à ses exigences de la part d'un lecteur plongé dans la poursuite d'une intrigue. C'est pourquoi, selon nous, la réalité est tout autre. Le lecteur réel, qui ne possède pas toutes les compétences du Lecteur Modèle, ne peut appliquer le principe de progression et de compréhension de façon maximale dès la première lecture. Il est parfois rebuté par une multitude de disjonctions auxquelles il devrait s'arrêter pour réfléchir et réactualiser le texte. Alors, il

triche : il fait semblant de comprendre pour privilégier la progression du texte en se disant que le texte finira bien par s'éclairer de lui-même. Cette tricherie, Bertrand Gervais l'appelle *illusion cognitive* : le lecteur fait mine de comprendre¹²⁰. Le lecteur cherche à faire le moins d'hypothèses possible puisqu'il est en progression et qu'il ne veut pas retarder l'action. Cette tricherie réduit donc beaucoup ses inférences et prévisions, ce qui va à l'encontre des réactions du Lecteur Modèle de Eco qui, pour bien coopérer, effectue toutes les inférences possibles. En fait, la théorie de Eco est basée sur le nombre et la qualité des inférences et prévisions que le lecteur fait. Grâce à elles, le lecteur réussit à coopérer et donc à s'appropriier l'œuvre. Malheureusement, pour s'approprier une œuvre, il faut la comprendre en profondeur et cette profondeur ne s'atteint pas à la première lecture. Résultat : la théorie de Eco est utopique, car le lecteur est à la fois dans une situation d'attente et dans une situation de production.

De plus, Eco tient pour acquis que dès que le lecteur attend, il prévoit. Mais pour cela il faut que le lecteur ait atteint un certain degré d'autonomie et qu'il soit assez à l'aise dans sa lecture pour avoir les capacités de prévoir. Certains lecteurs attendent tout simplement que le texte donne des résultats sans prendre le soin, le temps ou sans faire l'effort de prévoir. D'un autre côté, si les lecteurs étaient aussi coopératifs que Eco l'entend, ils ne seraient pas possible, pour un auteur, de les déconcerter. Comme le dit Bertrand Gervais: «Si à chaque événement présenté, le lecteur y va de ses prévisions, dont l'une ou l'autre s'avérera juste, comment peut-il être surpris? La présence de surprises narratives est la conséquence directe d'une absence de prévisions, le signe d'un manque d'initiative¹²¹». Cette prise de position est logique, mais un peu

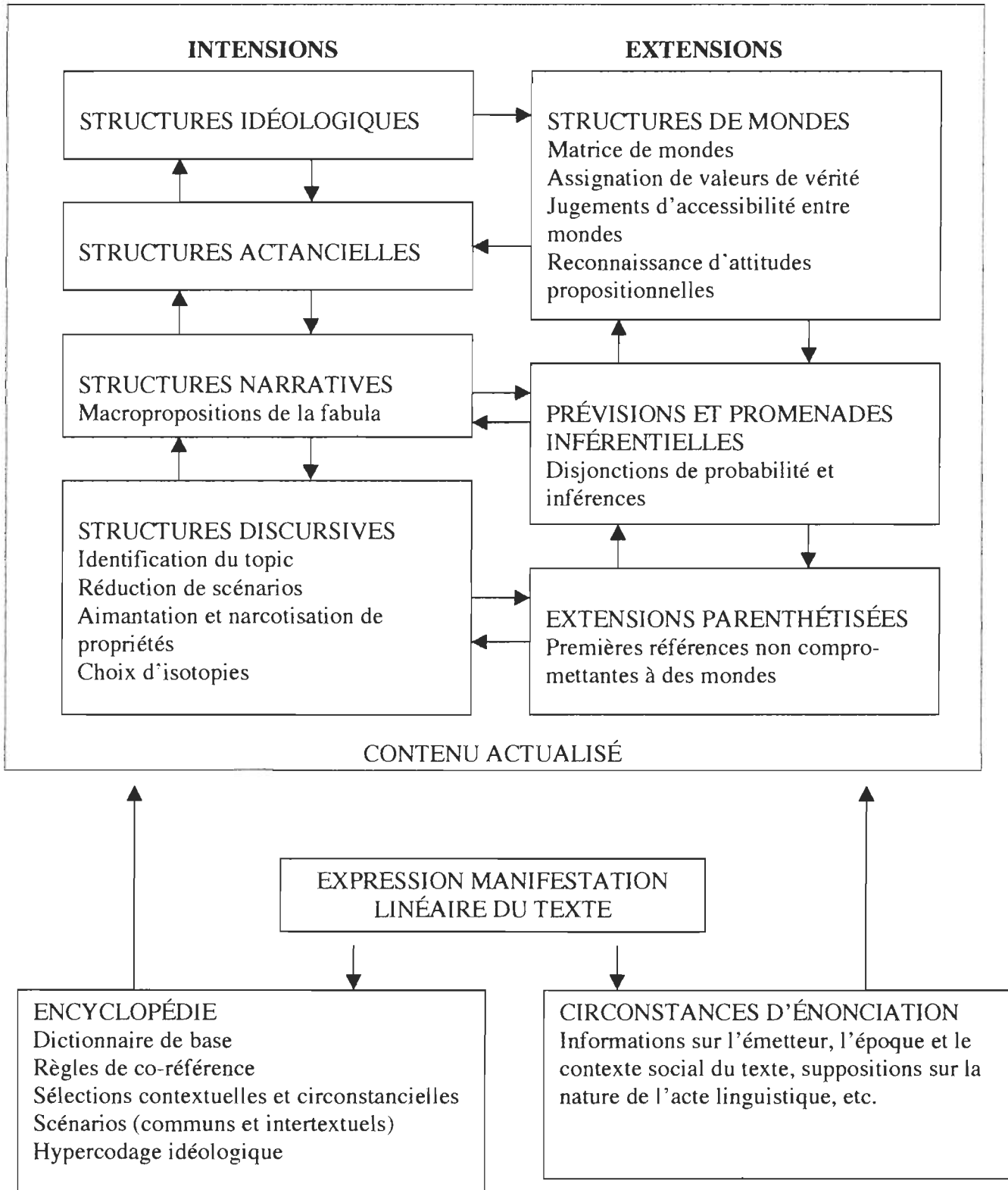
¹²⁰ GERVAIS, Bertrand, *op. cit.*, p. 67.

¹²¹ *Ibid.*, p. 86.

radicale. Il faut comprendre que le but de l'auteur est aussi de déjouer les prévisions du lecteur et que, conséquemment, ses stratégies ne lui sont pas toutes dévoilées. Par exemple, dans *La petite marchande de prose*, le lecteur a beau faire toutes les prévisions possibles sur l'identité du meurtrier, avant que le personnage d'Alexandre Krämer apparaisse dans le schéma narratif, il ne possède pas toutes les informations nécessaires pour effectuer des prévisions justes. C'est une stratégie de l'auteur pour provoquer la surprise. Le concept *d'illusion narrative* explique aussi ce principe. En effet, ce type d'illusion est provoqué par l'auteur qui, par sa narration, fait croire au lecteur ce qui n'existe pas vraiment. Par exemple, jusqu'à la sixième partie, le lecteur de *La petite marchande de prose* croyait savoir qui était le meurtrier des employés des Éditions du Talion, mais, finalement, il ne le savait pas. L'auteur lui a jeté de la poudre aux yeux. Toutefois, ces stratégies rendent l'auteur prescriptif ce qui réduit, encore une fois, la liberté de l'interprétant.

Enfin, il faut prendre conscience du fait que le mandat du lecteur influence beaucoup sa perception de la lecture. Ce mandat peut créer soit une tension soit au contraire un laxisme dans sa façon d'actualiser le texte. Dans la théorie d'Eco, les désirs du lecteur sont peu considérés et cependant ces désirs peuvent être multiples. En effet, quel est le but premier du lecteur? Se divertir, apprendre, analyser, critiquer, s'auto-évaluer par le biais de sa lecture? Ce sont ces mandats qui, une fois comblés, transforment ou non le lecteur en petit marchand de prose... coopératif.

ANNEXE 1
NIVEAUX DE COOPÉRATION TEXTUELLE



ANNEXE 2 : PRÉSENTATION DES SYMBOLES NÉCESSAIRES À L'ANALYSE DE LA FABULA.

Ces symboles seront présents tout au long de l'analyse puisqu'ils représentent les mondes de la fabula au travers desquels le lecteur et les personnages voyagent ainsi que les relations liant les propositions entre elles. Ces symboles sont tirés de *Lector in fabula* et sont présentés par Eco aux pages 273 à 277. Bien entendu, en ce qui concerne les symboles des individus, nous avons dû les adapter à notre récit.

Structures de mondes¹²²

WnSi : états de la fabula.

WncSi : mondes possibles construits par les personnages.

Remarque : Les structures WrSi ,WrcSi et WrccSi ne seront pas analysée dans ce mémoire¹²³.

Macropropositions¹²⁴

P sont les propositions qui décrivent les états de la fabula (WnSi)

Q sont les propositions qui décrivent les différents mondes possibles construits par les personnages (WncSi)

Symboles des individus¹²⁵

a : Almut Bernhardt

al : Alexandre Krämer

ass : assassin

b : Benjamin Malaussène

c : divisonnaire Coudrier

ca : Clara

cl : Calignac

db : docteur Berthold

dm : docteur Marty

ep : écrivain-prisonnier

et : employés des Éditions du Talion

fm : famille Malaussène

g : Gauthier

j : Julie

js : Julius

jy : Jérémy

¹²² ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 276.

¹²³ Voir le passage concernant les chapitres fantômes en page 30.

¹²⁴ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 273.

¹²⁵ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 276.

l : Loussa de Casamance
 m : Miranda Skoulatou
 mc : ministre Chabotte (JLB)
 mm : mère Malaussène
 nqc : Madame Nazaré Quissapaolo Chabotte.
 p : Le Petit
 pl : la police
 ps : Pastor
 s : Sévérina Boccaldi.
 sh : Clarence de Saint-Hiver
 t : Thérèse
 z : la reine Zabo
 vt : Van Thian

Propriétés nécessaires¹²⁶

A : être identifié par une relation d'assassinat
 C : être identifié par une relation de conflit
 E : être identifié par une relation d'enlèvement
 I : être identifié par la relation d'une identité empruntée
 L : être identifié par une relation de souffrance occasionnée par l'amour
 P : être identifié par une relation d'enquête
 PR : être identifié par une relation de protection
 R : être identifié par une relation dans un lieu donné
 V : être identifié par une relation de vengeance

¹²⁶ ECO, Umberto, *op. cit.*, p. 276.

BIBLIOGRAPHIE

1- Oeuvre étudiée

PENNAC, Daniel, *La petite marchande de prose*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1989, 403 p.

2- Autre ouvrage du même auteur.

PENNAC, Daniel, *Au bonheur des ogres*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1990, 286 p.

PENNAC, Daniel, *La fée carabine*, Paris, Gallimard (Coll. Folio), 1987, 310 p.

PENNAC, Daniel, *Comme un roman*, Paris, Gallimard (Coll. NRF), 1992, 175 p.

3- Articles sur Daniel Pennac et son oeuvre

ARMEL, Alette, «Daniel Pennac», *Le Magazine Littéraire*, sept. 1997, p. 96-103.

COSTE, Didier, «Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire», *Poétique*, Paris, septembre 1980, no. 43. p. 354-371.

CÔTÉ, Lucie, «Pennac, le tendre marchand de prose...», *La Presse*, samedi 12 mai, 1990, p. K-1.

REMI, Jacqueline, «Daniel Pennac: N'ayez pas peur des livres», *L'express*, no. 2139, 1992, p. 46-49.

TRUFFAUT, Serge, «Daniel Pennac, le jongleur de mots», *Le Devoir*, samedi le 19 mai 1990, p. D-2.

TRUFFAUT, Serge, «Une belle et amusante histoire de style», *Le Devoir*, samedi 24 février 1990, p. D-2.

VITOUX, Frédéric, «Un héros sous perfusion», *Le Nouvel Observateur*, no. 1316, 25 janvier 1990, p. 74.

4- Ouvrages théoriques et méthodologiques

BARSKY, Robert, *Introduction à la théorie littéraire*, Siente-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, 137 p.

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, 105 p.
- BERTHELOT, Francis, *Le corps du héros: pour une sémiotique de l'incarnation romanesque*, Paris, Ed. Fernand Nathan, 1997, 192 p.
- BOURNEUF, Roland et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 246 pages.
- CHEVALIER, Yves, *L'antisémitisme: le juif comme bouc émissaire*, Paris, Cerf, 1988, 464 pages.
- COSTE, Didier, «Lector in figura; Fictionnalité et rhétorique générale» dans *Lectures et systèmes de lectures (collectif)*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, 153 p.
- CULLER, Jonathan, *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1975, 215 p.
- DELEUZE, Gilles, Guattari, Félix, *Rhizome*, Paris, Ed. de Minuit, 1976, 74 p.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Ed. Bordas, 1969, 550 p.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle (coll. livre de poche), 1979, 298 p.
- ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965, 315 p.
- GERVAIS, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 238 p.
- GIRARD, René, *Le bouc émissaire*, Paris, Ed. Bernard Grasset, 1982, 298 p.
- GLAUDES, Pierre, Yves Reuter, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France (coll. Que sais-je), 1998, 127 p.
- GREIMAS, A. J., *Du sens*, Paris, Le Seuil, 1970, 188 p.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaire de France, 1984, 227 p.
- ISER, Wolfgang, *The implied Reade; Patterns of Communication in Prose fiction from to Beckett*, Baltimore, John Hopkins U.P., 1974, 405 p.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, 305 p.
- JUBIN, Philippe, *L'élève tête à claque*, Paris, ESF, 1988, 186 p.
- MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Presses pocket, 1990, 125 p.
- MARGHESCOU, Mircea, *Le concept de la littérarité*, La Haye, Mouton, 1974, 119 p.

MONGRAIN, Denis, «Quand lire, c'est faire : portraits et manifestations de l'instance lectorale dans la lecture littéraire» mémoire de maîtrise, UQTR, 1998, 125 p.

PETÖFI, Janos, *Vers une théorie partielle du texte*, Hambourg, Éd. H. Buske, 1975, 148 p.

RANK Otto, *Le mythe du héros*, Paris, Ed. Payot, 1983, 203 p.

RAVOUX-RALLO, Élisabeth, *Méthodes de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 1993, 207 p.

RIFFATERRE, Michael, *La production du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1979, p. 284 p.

SCHUEREWEGEN, Franc, «Théories de la réception» dans *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, ouv. dir. par Maurice Delcroix et Fernand Hallyn, Paris, Duculot, 1987, 391 p.

SCHUEREWEGEN, Franc, «Le lecteur et le lièvre. Comment lire Le Réquisitionnaire de Balzac?» dans *La lecture littéraire (collectif)*, Paris, Ed. Clancier-Guénaud, 1987, 328 p.

VAN DIJK, Teun, A, Macro-structures and cognition, mimeo (Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition, Carnegie Mellon University), Pittsburgh, 1976.