



HAL
open science

Du roman comme laboratoire d'une conscience critique du langage

Jérôme Cabot

► **To cite this version:**

Jérôme Cabot. Du roman comme laboratoire d'une conscience critique du langage. Assises des Lettres : Les humanités pour quoi faire ? Enjeux et propositions, LLA-Créatis & PLH, May 2010, Toulouse, France. hal-01548956

HAL Id: hal-01548956

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01548956>

Submitted on 28 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du roman comme laboratoire d'une conscience critique du langage

Conférence dans le cadre du colloque international « Assises des Lettres : Les humanités pour quoi faire ? Enjeux et propositions » (LLA-CREATIS / PLH, Toulouse, 27 mai 2010).

Le texte qui suit se veut une riposte aux coups de boutoirs idéologiques portés contre les sciences humaines dans leur fonction critique et à leur reconversion forcée en compétences monnayables. En toute immodestie, je voudrais à la fois aborder une esthétique de la réception du roman et énoncer un manifeste pour l'utilité sociale de l'enseignement de celui-ci. Mon ambition est donc triple :

- épistémologique : donner un sens à la fois herméneutique et social à la démarche du poéticien et du stylisticien ;
- pédagogique : examiner pourquoi et sous quel angle il est pertinent d'enseigner le roman ;
- militante et politique : convaincre de l'intérêt de la littérature romanesque, de sa lecture, de son enseignement, de son analyse scientifique dans *le monde tel qu'il est*.

En voici l'argument central : la lecture d'un roman représente une expérience littéraire (c'est-à-dire à la fois linguistique et symbolique) telle que le lecteur y exerce et y développe une conscience critique du langage. Non pas au sens d'une interrogation mallarméenne sur la langue, mais d'une mise en question des discours, c'est-à-dire des usages multiples, sociaux et individuels, qu'il peut être fait de cette langue.

La spécificité du traitement romanesque des discours, par opposition à tout autre fait humain, c'est que le roman y traite de son objet même, le langage : contrairement aux péripéties et aux descriptions, l'effet de mimesis est plus que jamais vivace quand le discours littéraire rapporte un autre discours. Bakhtine en a fait le cœur même de la définition du genre romanesque, depuis Rabelais qui en a donné très tôt une illustration magistrale : « *Ce n'est pas l'image de l'homme en soi qui est caractéristique du genre romanesque, mais l'image de son langage.* »¹

Par conséquent, l'hétérogénéité, le collage, la polyphonie, le dialogisme sont constitutifs du genre : « *le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues".* »² Le constat est particulièrement pertinent pour le roman postérieur à la Révolution française – depuis le « roman philologique » étudié par Philippe Dufour³ chez Balzac, Hugo, Flaubert, Zola, Proust, et au-delà, également chez Céline, Aragon, Cohen, Sarraute ou Chamoiseau.

¹ Mikhaïl BAKHTINE. *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, 1987, p.156.

² *ibid.* p.88.

³ Philippe DUFOUR. *La Pensée romanesque du langage*. Seuil, 2004. Voir aussi, du même auteur : *Le Roman est un songe*. Seuil, 2010.

Le roman philologique absorbe et confronte la diversité des discours (sociolectes, topolectes, idéologies, etc.). Et cette polyphonie, structurellement, englobe tout *a priori* ; il n'y a pas de déchet : les personnages épisodiques, les phrases neutres ou non informatives, les transactions de service, les idées reçues y jouent autant que les morceaux de bravoure et les scènes dramatiques. Le roman apparaît comme le genre total, un genre éponge, un genre italique, réalisant l'élaboration littéraire d'une matière non littéraire.

Et c'est en cela que sa lecture est le vecteur d'une « *connaissance pratique* ». Cela tient d'abord à l'incarnation romanesque des discours par des personnages. Elle a pour première conséquence de permettre une réception à la fois investigative et empathique de ces discours. C'est, selon le terme de Vincent Jouve, le *lisant* qui opère ce mode de lecture, « *part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant* »⁴. Le lisant appréhende le personnage comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture. D'où le caractère crédible et agissant des discours des personnages, mobilisant notamment le jeu du code affectif. Leur incarnation, leur inscription dans une scène, leur intégration à un faire, à des intentions, ont pour effet de les rendre humains et crédibles, et en même temps de les relativiser. Le roman met en place une confrontation des discours nécessairement plus complexe que la position individuelle qu'adopte l'auteur parmi ces discours, en conférant par nature au lecteur le rôle d'interprète et d'arbitre investi.

Car la lecture d'un roman repose sur la fiction nécessaire suivante, propre à l'illusion référentielle : le personnage est censé être un sujet réel et parlant, de chair et de mots ; et même, le style de ses paroles est censé être le sien, avec d'autant plus de crédibilité qu'il est individualisé, différent de ceux d'autres personnages ou du narrateur. C'est pourquoi leur réception empathique invite le lisant à une investigation intuitive, en raison de ce que Vincent Jouve nomme la « *sursignification de l'être romanesque* »⁵ : dans le roman, rien n'est gratuit, tout est récupéré ou récupérable par l'interprétation du lecteur, « *tout, à des degrés divers, y signifie. Ceci n'est pas une question d'art (de la part du narrateur), c'est une question de structure : dans l'ordre du discours, ce qui est noté est, par définition, notable.* »⁶

Pour le lecteur, il n'y a rien dans le style d'un personnage qui ne soit dans son esprit, et rien dans son esprit qui ne soit exprimé par son style. C'est à partir de ce postulat informulé, inhérent à l'illusion romanesque, que le lecteur construit l'image d'une individualité du personnage, d'une conscience et d'un inconscient, d'une identité (psychologiques, idéologiques, socioculturels) – d'un

4 Jacques BOUVERESSE. *La Connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Agone, 2008.

5 Vincent JOUVE. *L'Effet-personnage*. PUF, 1992, p.81.

6 *ibid.* p.44.

7 Roland BARTHES. "Introduction à l'analyse structurale des récits", in Roland BARTHES et al. *Poétique du récit*. Seuil, 1977, p.17.

étymon spirituel (Spitzer).

La forme romanesque induit donc, structurellement, une *mise en examen* des discours des personnages. Le lecteur est d'autant plus requis de les interpréter quand, chez Flaubert ou Cohen par exemple, le roman apparaît plus comme un récit de paroles que comme un récit d'événements. Le texte est envahi par les paroles des personnages, du fait de l'importance du discours direct, mais aussi de leur présence dans le discours narratorial à travers les discours indirect et indirect libre, la connotation autonymique ou l'italique. Ces paroles contradictoires et disséminées sont constitutives de la « *composante d'indétermination [...] [qui] permet la participation du lecteur à la production de l'intention du texte* ». Le narrateur s'absente de l'événement pour ne le rapporter que dramatisé, c'est-à-dire vécu et réfléchi dans la conscience des personnages, raconté par le prisme de leurs discours (paroles ou pensées). Au-delà du fait, ce sont les mots que tel personnage met dessus qui sont soumis à l'attention du lecteur.

On peut observer cette hypersensibilité du lecteur aux discours dans le cas de mentions non-informatives, superflues ou redondantes en discours direct. Ainsi, les échanges phatiques ou les interactions de service, du fait de leur caractère fonctionnel et prévisible, sont souvent absents dans le roman, ou réduits au discours narrativisé – mais dès lors qu'ils accèdent au discours direct, ils deviennent sur-signifiants et revêtent une dimension (psychologique ou sociologique) qui excède le salut ou la transaction. Cette surinterprétation, relativement à la valeur conversationnelle courante d'une réplique anodine, tient au principe de pertinence : si le narrateur la rapporte textuellement au discours direct, c'est qu'elle dit plus que l'acte de langage rituel que la situation présuppose et que le discours narrativisé, le cas échéant, suffit à résumer. Énoncée dans l'*in vitro* de la fiction, elle dit tout les sous-entendus que le lecteur est invité à déduire d'une reproduction aussi manifestement littérale, au point d'être insistante.

L'incarnation romanesque des discours produit cet effet de grossissement et de stylisation grâce à leur mise en situation. Dès lors, le langage n'est plus soumis à l'interprétation sur le plan seulement sémantique, mais aussi pragmatique. La mise en scène romanesque inscrit le discours dans un contexte, à la fois la situation d'énonciation des personnages interlocuteurs, la scène romanesque, et leur position historique, sociale, idéologique dans le monde romanesque. Et ainsi, en contextualisant doublement tout discours, elle le relativise : « *Chaque discours a son "propriétaire" – intéressé, partial. Il n'existe pas de discours "n'appartenant à personne", ne signifiant rien. [...] Ce n'est pas son sens direct, objectal, expressif qui importe pour la compréhension du discours (c'est une fausse apparence), mais son utilisation réelle et toujours intéressée par le locuteur, utilisation déterminée par sa position (profession, classe, situation concrète).* »⁸

⁸ Wolfgang ISER. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Mardaga, 1997, p.55.

⁹ Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p.213.

La durée romanesque permet de surcroît au lecteur d'appréhender cette mise en situation selon « ces deux points de vue : a) la situation comme résultat de rapports sociaux antérieurs, comme une donnée et, b) la situation comme un produit de l'activité des sujets, comme une construction. »¹⁰ Le dialogue est l'indice autant des relations préexistant (personnellement ou socialement) entre les personnages, que de ce qui se crée, se forme ou se déforme entre eux à ce moment-là.

Enfin, l'omniscience et l'ubiquité relatives du lecteur, ou du moins la position de surplomb qui est la sienne, ont pour conséquence de le placer à la croisée des discours, y compris le discours mental des personnages qui dans la vie nous est caché. Les jeux de collage, de *cut* et de montages alternés en sont un cas extrême, comme la scène des Comices dans *Madame Bovary*, ou dans *Belle du seigneur* les conversations entrelacées des tricoteuses, ou l'ivresse amoureuse d'Ariane et Solal alternant avec l'autosatisfaction du cocu Adrien. Cette contextualisation réciproque des discours, et par là ironique, a pour effet de laisser au lecteur le soin d'observer leur affrontement et leur dérision de l'intérieur. C'est toute la problématique bakhtinienne : « seul un langage unique, ne voisinant avec aucun autre, peut être non objectivé »¹¹.

Un roman tel que *Les Liaisons dangereuses* est exemplaire de cette position à la fois limitée et supérieure qui est faite au lecteur face à la variété et la circulation des discours épistolaires. La lettre XLVIII, que Valmont écrit sur les fesses de la courtisane Emilie, fait lire, après Emilie, à Mme de Merteuil, et destine *in fine* à la chaste Mme de Tourvel, représente un cas d'école de cette mobilité de points de vue que la mise en situation romanesque conduit le lecteur à adopter. Car cette lettre polysémique a trois destinataires, leur conférant trois rôles, leur tenant trois discours. Son feuilleté énonciatif somme le lecteur d'en apprécier la profondeur, sous peine de se cantonner à la candeur de Mme de Tourvel : il y exerce une conscience critique du langage, comme s'il voyait la platitude du discours amoureux avec des lunettes en 3D.

Ces mises en situation sont, du fait de l'empathie et de l'identification avec le personnage de roman, une expérience bel et bien vécue, sur le plan linguistique et symbolique, par le lecteur. En effet, la réception des discours en situation dans le roman ne sollicite pas seulement chez lui une maîtrise des codes littéraires, mais tout autant les normes comportementales, éthologiques et linguistiques que, en tant qu'être sociable et parlant, il a intégrées, et qui font partie de son répertoire conversationnel, de ses compétences sociales, de son vécu quotidien – même si celles-ci, partagées par tous pour un échange de service, sont moins évidentes pour les échanges de mondes sociaux clos, à l'instar de certaines gaffes mondaines chez Proust. Jean-Marie Schaeffer formule avec justesse l'analogie globale qui préfigure et conditionne la lisibilité des paroles romanesques :

¹⁰ Robert VION. *La Communication verbale*. Hachette, 2000, p.105.

¹¹ Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p.155.

nous devons pouvoir « *y accéder en nous servant des compétences mentales (représentationnelles) qui sont celles que nous mettrions en œuvre si l'univers fictionnel était l'univers dans lequel nous vivons. [...] il s'agit d'une conséquence directe du fait que nous ne disposons pas d'une compétence représentationnelle qui serait spécifiquement réservée aux fictions ; pour accéder à une modélisation fictionnelle, les seules compétences dont nous puissions nous servir sont celles dont nous nous servons par ailleurs.* »¹²

Ces normes éthologiques trouvent en outre à l'intérieur de la fiction une représentation stylisée dans les paroles de groupes, qui marquent le style de chacun des personnages par l'inscription de normes extratextuelles, de codes, de clichés, de valeurs, sur le mode de l'adoption volontariste, de la résurgence inconsciente ou du rejet. Les romans de l'ère bourgeoise posent la question de l'individu et du groupe. Flaubert, Proust, Cohen ou Sarraute mettent en scène la dégradation de l'idéal classique de la conversation dans le ronronnement de la parole cohésive, consensuelle et purement phatique, plate comme un trottoir de rue.

Les deux phénomènes concomitants, à partir du XIX^{ème} siècle, la fin de l'universalité du discours (scientifique, politique, etc.) et sa vulgarisation, constituent la toile de fond discursive du roman, qui ménage une place centrale à la seconde main, la citation, la récitation, le cliché, l'idée reçue, le prêt-à-parler, bref la Doxa : « *c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé.* »¹³ Sa répétition dans la vie sociale, redoublée pour le lecteur par sa répétition romanesque relayée par maints personnages, garantit son efficience et sa force de détermination : « *La Doxa, c'est l'opinion courante, le sens répété, comme si de rien n'était.* »¹⁴ Mais cette évidence aveuglante n'est pas possible dans l'éprouvette du roman : la doxa ne peut pas, structurellement, s'y insinuer *comme si de rien n'était*. Dans l'écrin du discours littéraire, elle s'y exhibe et se trahit. Ses indices les plus voyants sont les proverbes ou les clichés, dans le discours de personnages tels que Homais, les Verdurin ou Adrien Deume. Le cliché est indissociable de la production de masse, de la question du nombre, et de la place qu'y occupe le locuteur. C'est un grumeau de doxa, qui se signale au lecteur comme un fragment particulièrement pur de déjà-dit.

Outre les personnages bêtes et conformistes, un autre embrayeur efficace de cette attention métalinguistique est le personnage critique ou rêveur (le Narrateur proustien, Swann ou Solal), qui montre une écoute paradoxale, à la fois peu complaisante et très observatrice, source de connaissance. Cette connaissance aiguë inscrit empathiquement dans la diégèse l'attitude critique que le lecteur est invité à adopter face au babélisme romanesque. On retrouve cette problématique

¹² Jean-Marie SCHAEFFER. *Pourquoi la fiction ?*. Seuil, 1999, p.218.

¹³ Roland BARTHES. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, 1975, p.126.

¹⁴ *ibid.*, p.51.

du roman comme « *autocritique du discours* »¹⁵ jusque dans des récits relevant a priori d'une esthétique fort éloignée du roman philologique : ainsi, *Un Balcon en forêt* fait expérimenter au lecteur l'irréalité de la guerre par le halo ironique et poétique dont un personnage rêveur, Grange, entoure le sérieux de son vocabulaire, à travers l'italique, indice à la fois d'un discours autre et d'une polysémie¹⁶.

A travers ces deux types de personnages locuteurs et auditeurs, bêtes ou critiques, la forme, le style même des paroles, apparaissent comme une composante essentielle de l'intrigue, et un élément-clé de la représentation des relations humaines et sociales, dans un rapport complexe de la parole individuelle avec le discours collectif, tendu entre distinction et conformité, qui ne peut en retour qu'aiguiser la sensibilité linguistique du lecteur en tant que sujet social et locuteur : « *Blessure narcissique humiliante : je ne suis pas tout à fait maître de mon langage. Il émane du discours social et y renvoie : le dialogue réaliste opère dans la mention.* »¹⁷

Pour résumer, le lecteur ne pourra plus dire innocemment « Je t'aime » après Solal, ni employer sérieusement un cliché après l'avoir entendu dans la bouche de Homais : « *Les langages introduits et les perspectives socio-idéologiques (...) sont révélés et détruits comme étant des réalités fausses, hypocrites, intéressées, bornées, de jugement étriqué, inadéquates. [...] C'est pourquoi prédominant de multiples formes et degrés de stylisation parodique des langages introduits, qui [...] confine à une récusation de presque tout ce qui est directement et spontanément sérieux (le vrai sérieux consiste à détruire tout faux sérieux, tant pathétique que sentimental, et se place à la limite d'une critique radicale du mot en tant que tel).* »¹⁸

Le réinvestissement du roman dans la sphère sociale des discours est donc une perte d'innocence et de sérieux. Comme l'illustrent les normes éthologiques, le monde symbolique construit par la fiction s'appuie sur son homologue, le monde symbolique de la représentation courante du réel. Or, « *ce que nous considérons comme le monde réel n'est qu'une construction symbolique parmi d'autres, qui accède au titre de version orthodoxe du monde pour des raisons d'ordre essentiellement sociologique.* »¹⁹ Si bien qu'en retour, puisqu'il n'y a aucune différence de nature entre l'appréhension, toujours symbolique et construite, du monde social et celle du monde romanesque, et tout particulièrement dès lors que le discours romanesque traite des discours, le monde fictionnel informe, transforme, infléchit la représentation de son homologue dit réel. Il exerce une influence puissante sur la perception et la transmission des paroles d'autrui sur le plan

¹⁵ Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p.224.

¹⁶ Voir Jérôme CABOT. "La désertion par les mots. L'impossible référence et la réception parodique du vocabulaire de la guerre dans *Un Balcon en forêt*". *Revue des Lettres Modernes*, Série Julien Gracq n°5, 2007, p.81-96.

¹⁷ Philippe DUFOUR. op. cit., p.129.

¹⁸ Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p.132-133.

¹⁹ Lorenzo BONOLI. "Fiction et connaissance". *Poétique*, n°124, novembre 2000, p.493.

extra-littéraire²⁰, sur le *devenir-conscient*²¹. C'est par cette relation poreuse et interactive entre le texte et le monde, entre discours des personnages et discours sociaux, que la fiction remplit un rôle cognitif.

L'importance du rôle des discours rapportés est dès lors évidente, comme fragments de la réalité sociale et verbale : ils sont pré-compris dans l'expérience que le lecteur a du monde et appréhendés à travers ses normes – et ces normes et discours se trouvent augmentés d'un surcroît de lisibilité par leur transfiguration romanesque, « *qu'on peut dire indivisément révélatrice et transformante à l'égard de la pratique quotidienne ; révélatrice, en ce sens qu'elle porte au jour des traits dissimulés, mais déjà dessinés au cœur de notre expérience pratique ; transformante en ce sens qu'une vie ainsi examinée est une vie changée, une vie autre.* »²²

Par l'application de cette conscience critique du langage à tout autre discours social, hors des discours romanesques où elle s'est forgée comme dans un laboratoire, le *sens* du roman s'accomplit en *signification* existentielle, et le rapport du lecteur au langage en est transformé.

Selon Vincent Jouve, « *La signification se rapporte à l'absorption, par le lecteur, du sens dans son existence. [...] le lecteur est lui-même constitué d'une certaine façon lors de la constitution d'une réalité étrangère.* »²³ Les phénomènes d'identification, d'empathie, de référence à la vie, de conversion du discours romanesque dans la vie concrète, sont un acte de signification, un investissement existentiel que les romans suscitent et nourrissent. Il convient d'en assumer le bovarysme, et de prendre en compte, dans la critique comme dans l'enseignement, ce fonctionnement empathique, identificatoire, transformateur de la lecture de romans, sans quoi on ne lirait que de la poésie d'une part, et d'autre part des traités de psychologie. La conférence de Jauss intitulée « Petite apologie de l'expérience esthétique » en défend vigoureusement l'idée : « *L'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale précisément si la relation du public à l'œuvre d'art [...] ne s'ouvre pas sur cette expérience de l'autre qui s'accomplit depuis toujours, dans l'expérience esthétique, au niveau de l'identification esthétique spontanée qui touche, qui bouleverse, qui fait admirer, pleurer ou rire par sympathie, et que seul le snobisme peut considérer comme vulgaire. [...] C'est précisément dans ces phénomènes d'identification, et non au stade ultérieur d'une réflexivité esthétique affranchie d'eux, que l'art transmet des normes d'action.* »²⁴

L'efficacité critique du roman se fait par immersion et imprégnation. Le roman philologique

²⁰ Mikhaïl BAKHTINE. op. cit., p.157.

²¹ Wolfgang ISER. op. cit., p.284.

²² Paul RICŒUR. *Temps et récit* (3). Seuil, 1991, p.285.

²³ Vincent JOUVE. op. cit., p.24.

²⁴ Hans Robert JAUSS. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, 2001, p.161-162. Voir aussi Jacques BOUVERESSE. op. cit.

« expose le langage. Il ne pense pas à la façon du philosophe, ni de la science du langage (rhétorique, grammaire générale, ou historique, ou comparée, sémantique...). A l'écart des visées systématiques, le roman cultive la pensée passim, pour reprendre le mot d'Hugo, latente, à méditer (son inachèvement est sa force : c'est une pensée qui provoque la réflexion). Le roman philologique ne conceptualise pas, il raconte le langage. »²⁵

Et c'est précisément dans ce « racontage » que réside sa force cognitive, imaginaire, politique et sociale. C'est pourquoi je revendique, dans la lecture du roman et dans son étude du collège à l'université, la place centrale de la jubilation (le plaisir de se faire raconter une histoire) et de la subversion existentielle (le fait d'en ressortir changé). Elles permettent à mon sens non seulement de désacraliser la lecture et l'étude des textes, mais aussi de leur donner du sens, une implication sociale et un lien fort avec l'expérience vécue, indissociablement, de lecteur et d'animal social²⁶. La jouissance et le réinvestissement y constituent à la fois une évidence de l'expérience de lecteur, un cadre épistémologique de l'analyse du style et un choix méthodique de la démarche scientifique.

Le roman n'est pas une tour d'ivoire, une monade poétique ou une bulle de littéarité, mais une caisse de résonance des discours sociaux, un porte-voix ou une éponge, dont la substantifique moelle est l'expérience de ce que parler veut dire. La Babel romanesque propose une configuration possible des multiples usages du langage. Elle la dramatise. Elle suscite chez son lecteur, à la fois, la reconnaissance des stéréotypes discursifs les plus éprouvés et le dépaysement de discours inouïs. Elle lui rapporte la parole mondaine et la parole solitaire, le social et l'intime, l'idéologie et l'utopie. Enfin, avec le discours intérieur des personnages, la polyphonie donne au chœur romanesque une *profondeur de chant* impossible dans la vie, en rapportant ces pensées secrètes qui échappent d'ordinaire à la perception du lecteur, à l'exception des siennes propres dans lesquelles il est enfermé et auxquelles le roman le renvoie de façon critique et relativiste.

Le roman permet pour le lecteur, l'élève, l'étudiant un retour fécond vers l'intime comme vers le monde dont sont issus les discours : c'est une école critique. Le lecteur se fait les griffes *in vitro* sur une mise en situation stylisée, dramatisée et empathique du langage, et revient à ses propres usages de la parole (fût-elle intérieure), à son propre environnement discursif, dessillé, dénié, plus jamais innocent. Cette Babel stylistique est pour le lecteur une école de la relativité et du décentrement linguistique, social, idéologique et symbolique. Si bien que Todorov y voit « *la meilleure préparation à toutes les professions fondées sur les rapports humains* »²⁷ – mais au-delà, à la vie d'adulte, de citoyen, d'individu libre, conscient et critique. Jauss donne un prolongement

²⁵ Philippe DUFOUR. op. cit., p. 301.

²⁶ Voir Jacques BOUVERESSE. op. cit., p.123 ; aussi Yves CITTON. *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*. Editions Amsterdam, 2007.

²⁷ Tzvetan TODOROV. *La Littérature en péril*. Flammarion, 2007, p.89.

vingtiémiste à cette poétique philologique et bakhtinienne : « *l'expérience esthétique (...) a assumé, en face d'un monde de plus en plus voué à la fonctionnalité, une tâche qui jamais encore dans l'histoire des arts ne lui était échue : opposer à l'expérience étioyée et au langage asservi d'une société de consommateurs la perception esthétique comme instance de critique du langage et de création [...].* »²⁸ En 2008, Yves Citton en exprime ainsi la toujours brûlante actualité : « *les études littéraires sont souvent aujourd'hui les mieux placées pour déjouer les illusions dans lesquelles nous baigne l'idéologie économiste et productiviste régnante, pour nous faire comprendre l'économie des affects sur laquelle reposent nos sociétés de contrôle, pour nous faire critiquer tous les discours d'autorité (politique, scientifique, (pseudo-)philosophique) qui prônent la soumission aux institutions et aux tendances "naturelles" du néolibéralisme dominant.* »²⁹

Au-delà de la dimension patrimoniale de notre littérature passée, l'enjeu est donc politique, qu'Yves Citton appelle une « *société littérisée* » : « *une certaine attitude herméneutique faite d'exploration patiente, attentive, amoureuse, interventionniste, reconfigurante des messages qui circulent entre nous et en nous (...) pour nous apprendre à cultiver notre sensibilité aux nuances qu'écrasent les urgences de la communication, pour nous donner les moyens d'une analyse critique des textes qui nous programment, pour nous permettre de développer des modes de non-consommation des objets culturels ainsi que de non-oppression de soi-même et d'autrui (...).* »³⁰ L'analyse du roman constitue une école d'universalité, d'esprit critique, d'attention métalinguistique à la relativité et à la dimension implicite des discours ; et en cela, elle s'inscrit contre l'usage *basic* de la langue (comme on parle de *basic english*), qu'il soit techniciste ou publicitaire, comme instrument d'une communication transparente et irénique, simple vecteur du commerce et de la doxa.

Jérôme CABOT, 27 mai 2010

Vidéo de la conférence :

<https://www.canal->

[tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/du_roman_comme_laboratoire_d_une_conscience_critique_du_langage_jerome_cabot.6271](https://www.canal-tv.fr/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/du_roman_comme_laboratoire_d_une_conscience_critique_du_langage_jerome_cabot.6271)

²⁸ Hans Robert JAUSS. op. cit., p.160.

²⁹ Yves CITTON. "Il faut défendre la société littéraire", *Revue Internationale des Livres et des Idées*, mai-juin 2008, p.7.

³⁰ *ibid.*, p.8.