



HAL
open science

Configurations narratives

John Pier

► **To cite this version:**

John Pier. Configurations narratives. John Pier; Francis Berthelot. Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyses du récit, Editions des Archives Contemporaines, pp.173-197, 2010, 9782813000200. hal-03944330

HAL Id: hal-03944330

<https://hal.science/hal-03944330>

Submitted on 7 Feb 2023

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.

Pier, John, et Francis Berthelot (dirs.), *Narratologies contemporaines. Approches nouvelles pour la théorie et l'analyse du récit*, Paris, Éditions des Archives Contemporaines, 2010.

CONFIGURATIONS NARRATIVES

John Pier

GRAAT (E.A. 2113) Université François-Rabelais de Tours

CRAL

Depuis *Morphologie du conte* ([1928] 1965) où Vladimir Propp a identifié les 31 fonctions qui constituent la « structure » du conte, en passant par les grammaires et logiques narratives plus formalisées de la narratologie structuraliste des années soixante et au-delà, les théories des structures narratives ont été pensées globalement sur la base d'histoires ayant une ligne d'action unique¹. En gros, un ou plusieurs actants sont les agents passifs ou actifs d'événements dont les éléments sont ordonnés causalement et temporellement à partir d'un état initial jusqu'à un état final, en passant par un état de déséquilibre. Dans d'autres travaux, les chercheurs ont mis en évidence les manières dont les séquences narratives se combinent par enchaînement, enchâssement, entrelacement, etc. pour former des unités plus grandes. On a aussi montré que, des points de vue transformationnel, linguistique, sémiotique et cognitif, entre autres, de telles structures sont à la base de manifestations textuelles très variées qui vont de la simple anecdote au roman de grande envergure.

En pratique, cependant, l'analyse des récits sur la base de structures formalisables sous-jacentes n'a pas toujours été à la hauteur des attentes, et ceci en particulier dans le cas d'œuvres dont le détail textuel se montre récalcitrant à la formalisation. Cela ne veut pas dire pour autant que les méthodes de ce type soient inapplicables, puisque même dans le roman très complexe de Vladimir Nabokov, *Lolita* (1955), il est possible d'identifier des macrostructures narratives à l'échelle globale (qu'on pourrait résumer en disant, par exemple, qu'il raconte la détérioration psychologique de Humbert Humbert à la suite de la rencontre érotique avec la nymphette Lolita ou, si on adopte un autre point de vue, en disant qu'il met en scène la façon dont les obsessions sexuelles ayant pour objet une personne mineure peuvent mener à l'emprisonnement pour homicide), tout comme à l'échelle de ses structures intermédiaires ainsi qu'au niveau d'une multitude de séquences locales. Mais de telles structures sont par nature abstraites et réductrices, destinées à former « une couche de signification autonome, dotée d'une structure qui peut être isolée de l'ensemble du message : le *récit* », comme l'a souligné Claude Bremond². Il est sans doute possible d'extraire de l'œuvre si riche en allusions de Nabokov une telle « couche de signification autonome » avec la logique d'actions correspondante, mais on ne représente ainsi qu'une des dimensions du roman, dimension qui se trouve totalement submergée par d'autres couches de signification.

¹ Cet article est la traduction française de « Narrative Configurations » qui a paru dans *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, J. Pier (dir.), coll. Narratologia, vol. 4, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2004, pp. 239-268.

² BREMOND (1964, p. 4).

Lolita, comme l'œuvre de Nabokov en général, a bénéficié d'un nombre considérable de travaux de critiques littéraires qui, à la façon des détectives, s'emploient à chercher des sources, des allusions etc., et une lecture sérieuse du roman ne peut guère se passer de leurs contributions, bien que, souvent, elles souffrent des défauts inhérents à toute étude de sources. Les études plus récentes prennent en compte les approches intertextuelles³ et mettent ainsi en lumière les fonctions textuelles de ces traits parfois problématiques. C'est une étude de ce type que je me propose de mener ici.

En partant de l'idée d'Umberto Eco selon laquelle une histoire est l'actualisation par un lecteur (modèle) de fonctions narratives ou de cadres (« scénarios ») intertextuels déjà surcodés⁴, je vais montrer que, grâce à son caractère allusif, *Lolita* est un cas particulièrement riche en configurations de cadres intertextuels (ou *topoi*). Ce roman met en œuvre de nombreux cadres intertextuels d'envergure variable, qu'on peut identifier avec plus ou moins de facilité ; mais trois d'entre eux en particulier semblent jouer un rôle proéminent : l'amoureux endeuilé, activé par le poème de Poe « Annabel Lee » (1849) ; le *Doppelgänger*, activé par la nouvelle du même auteur « William Wilson » (1845) ; le triangle, activé par la nouvelle de Mérimée « Carmen » (1845). Ces cadres intertextuels tendent à converger les uns avec les autres, et bien qu'il leur arrive parfois de se recouvrir, ils ne peuvent pas être subsumés, structurellement ou thématiquement, sous un modèle englobant du type de celui décrit plus haut. On ne peut non plus dire que les récits qui déclenchent ces cadres intertextuels sont simplement « re-racontés » dans le roman, car la nature allusive de l'écriture de Nabokov semble prévenir toute clôture de ce genre.

Avant de nous tourner vers ces aspects de *Lolita*, il serait utile de clarifier la notion de « configuration narrative », notion qui rassemble d'un côté la configuration et les cadres, de l'autre la théorie des abductions d'Eco. C'est un outil puissant pour l'analyse de la dimension intertextuelle du discours narratif. L'idée qui sous-tend la configuration narrative est la suivante : de par la structuration des fonctions et des cadres narratifs, les histoires possèdent une configuration, tout en résultant elles-mêmes d'un acte de configuration ; l'intertextualité est donc une condition de la narrativité.

1. CONFIGURATION ET CADRES

Le concept de configuration, au sens narratif, a été introduit à l'origine par Louis O. Mink. Selon Mink, la configuration est un des trois modes de compréhension, à savoir, « un acte individuel de prendre-ensemble [*seeing-things-together*] [...] par lequel des éléments de la connaissance sont transformés en *compréhension*⁵. » Les trois modes de compréhension sont : 1) le mode théorique ou hypothético-déductif de la science ; 2) le mode catégoriel de complexes formels et de cadres conceptuels qui nous permettent de déterminer, selon la catégorie d'un objet, quel genre de chose il peut représen-

³ Voir en particulier COUTURIER (1993, pp. 63-107 et 175-185) et TAMMI (1999). Parmi les prédécesseurs utiles dans le contexte de la présente approche, voir BEN-PORAT (1976), PERRI (1978), AMOSSY (1980), SCHMID (1983), HEBEL (1991).

⁴ ECO ([1979] 1985, pp. 27-28).

⁵ MINK (1970, p. 553).

ter (exemple : en philosophie systématique) ; 3) le mode de configuration caractéristique des histoires, qui combine « des éléments dans un complexe unique et concret de relations⁶. » Ce dernier type fonctionne de telle sorte que

dans la compréhension configurationnelle d'une histoire qu'on a suivie, la fin est liée à la promesse du début, tout comme le début est lié à la promesse de la fin, et la nécessité des références qui pointent en arrière enlève, pour ainsi dire, la contingence des références qui pointent en avant. Comprendre la succession temporelle signifie la penser dans les deux directions à la fois [...]⁷.

La distinction cruciale ici est celle entre le fait de suivre une histoire en prévoyant ou en anticipant sur ce qui va suivre, « "tiré en avant" par l'intérêt, la compassion et la curiosité⁸ », et le fait d'avoir suivi cette même histoire, un acte qui relie entre eux les événements de façon rétrospective. Ainsi, par exemple, lorsque le Petit Chaperon Rouge (dans la version de Perrault) rencontre un loup dans la forêt en se rendant chez sa grand-mère, on peut faire un certain nombre d'hypothèses sur ce qui va suivre ; le nombre de possibilités se réduit d'un coup dès qu'on apprend que le loup court vite chez la grand-mère par un chemin, alors que la fille flâne tranquillement par un autre chemin, mais à la fin du conte, la nécessité de ces deux itinéraires nous apparaît comme évidente.

Paul Ricœur a adopté la notion de configuration de Mink ; mais, en accordant plus d'attention aux contraintes de la forme narrative, il l'a définie comme l'opération qui produit la « mise en intrigue » dans les textes narratifs, grâce à sa triple fonction de médiation : 1) médiation entre les événements ou les incidents et l'histoire prise comme un tout ; 2) médiation entre des éléments hétérogènes (agents, buts, moyens, etc.) et l'histoire, consistant en effet dans le passage du paradigmatique au syntagmatique ou, en un autre sens, du système à l'agencement ; 3) médiation comme « synthèse de l'hétérogène », c'est-à-dire la résolution – à travers différents aspects temporels – de la discordance physique de la succession linéaire des « maintenant », d'un côté, et la concordance temporelle de l'expérience humaine (une unité plurielle de passé, présent et futur), de l'autre. La mise en intrigue comprend ainsi à la fois une dimension chronologique ou épisodique qui incite le lecteur ou l'auditeur à se demander comment l'histoire va se poursuivre (les « références qui pointent en avant » de Mink) et une dimension non-chronologique ou configurationnelle, un acte de compréhension ou de « prendre-ensemble » configurationnel (que Ricœur met en relation avec le jugement réfléchi chez Kant) qui transforme les événements en une totalité signifiante ayant un « propos » ou un « thème » et un sens de clôture (un effet synthétique, plutôt que des « références qui pointent en arrière⁹ »).

Cet acte configurationnel ne fait pas partie des phénomènes liés au temps en soi ou des signes qui les représentent, mais fonctionne comme une des conditions de leur intelligibilité « en confrontant et en combinant de différentes façons à la fois la sé-

⁶ *Ibid.*, p. 551.

⁷ *Ibid.*, p. 554.

⁸ *Ibid.*, p. 546.

⁹ RICŒUR (1983, pp. 102-106).

quence et le modèle », permettant ainsi à un lecteur ou à un auditeur d'organiser les événements en une totalité¹⁰.

À la différence des narratologues qui tentent de formaliser les structures narratives sous-jacentes, Mink et Ricœur se concentrent sur la compréhension des histoires en tant qu'acte de configuration. Dans le cas de Ricœur en particulier, l'argument repose sur une complexe phénoménologie du temps (qui n'est pas le sujet du présent article), mais il semble aussi ne convenir qu'aux histoires à une seule ligne d'action, comme dans le conte du Petit Chaperon Rouge évoqué ci-dessus. Mais qu'en est-il de l'exemple suivant ?

...Le loup lui demanda où elle allait. « Je vais voir ma grand-mère pour lui amener des gâteaux que ma mère lui envoie. » « Eh bien, je veux y aller moi-aussi ! » Deux chemins divergeaient dans la forêt. « Lequel devrais-je prendre ? » se demanda le loup. Un des chemins était herbeux et non foulé. Après un moment d'hésitation, il dit à la fille de le prendre, pensant qu'elle allait sûrement cueillir des fleurs et courir après des papillons tout le long du chemin. Il était loin de se douter que cela allait tout changer.

Il est possible de lire ce passage (inventé par moi) tout simplement comme faisant partie d'une variante du conte, une version particulière de la *fabula* commune à tous les contes consacrés au Petit Chaperon Rouge. Pourtant, certains lecteurs pourront constater que cette version comporte un trait particulier : elle contient trois vers (légèrement adaptés) du poème de Robert Frost, « The Road Not Taken » (1916). Bien que le loup ait l'intention de manger la petite fille, il n'est pas le ravisseur rusé que nous connaissons du conte traditionnel mais, à l'instar du personnage du poème de Frost, se montre quelque peu indécis, ce qui est souligné dans ce passage par l'utilisation du discours indirect libre. Dans le poème, le personnage est ambivalent quant à son choix du chemin herbeux non foulé, et aurait presque souhaité prendre l'autre chemin, même si, en considérant les choses rétrospectivement, il ne semble pas mécontent ; le loup en revanche s'est trompé en envoyant la fillette sur le chemin agréable, car la route qu'il prend s'avère pleine d'obstacles qui gâchent ses plans, donnant à l'expression « tout changer », qui introduit dans le passage un élément d'omniscience narrative, un sens de regret et de déception chez le loup – ce qui est étranger au poème.

Cet exemple, qui représente une fusion entre deux textes, témoigne d'un type de configuration qui n'est pas pris en considération par Mink ou Ricœur. Bien que la version hybride du conte possède « un complexe unique et concret de relations », ces relations ne peuvent être saisies que de manière insatisfaisante si on ne tient pas compte de la présence du poème de Frost dans l'histoire. Confrontée à cette version du conte, l'appropriation de l'acte configurationnel par Ricœur¹¹ semble moins adaptée à la problématique de la pluralité textuelle que ce que Eco appelle une « poétique d'ouverture ». Selon Eco, la poétique d'ouverture est caractéristique de l'œuvre litté-

¹⁰ RICŒUR (1980, p. 179) ; cf. RYAN (1991, p. 264).

¹¹ Cette appropriation correspond au principe de « clôture » textuelle, s'opposant à celui de l'« ouverture » du texte, lequel « consiste dans la proposition d'un monde susceptible d'être habité », donc dans la « transcendance immanente au texte » ou bien dans l'« intentionnalité » du texte décelée au cours de l'acte de lecture. Cf. RICŒUR (1984, pp. 150-151).

raire dans la mesure où elle offre une *liberté d'interprétation*, du moins dans la limite des interprétations prévues par l'œuvre elle-même : « toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et "close" dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est "ouverte" au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée¹². »

La configuration narrative, telle qu'elle fonctionne dans l'exemple inventé ou dans des œuvres comme *Lolita*, requiert ainsi – plus que les théories élaborées par les deux philosophes – une approche fondée sur les propriétés textuelles et intertextuelles. Du point de vue textuel, il est possible d'identifier la dimension configurationnelle avec les macrostructures sémantiques, chacune étant dotée d'un thème, en sorte que leur traitement cognitif s'effectue par des opérations d'inférence qui les relient à des situations de discours et des considérations pragmatiques¹³. Le développement de tels modèles textuels globaux (bien que sans référence à la notion d'actes de configuration) a été entreprise par des chercheurs travaillant dans les domaines de la linguistique textuelle, des sciences cognitives et de l'intelligence artificielle sous la forme de *cadres* (connaissance de base de concepts tels que les anniversaires), de *schèmes* (des séquences d'événements et d'états liés entre eux par le temps, la proximité et la causalité), de *plans* (des modèles globaux d'événements et d'états ayant un but précis) et de *scripts* (des routines préétablies auxquelles on a recours dans des situations particulières)¹⁴. Ces critères ont aussi été adoptés par un certain nombre de narratologues. David Herman, quant à lui, parle de « répertoires d'expérience » qui incluent des *cadres statiques* ou *schématiques* (états et situations), et il les oppose aux *scripts dynamiques*, définis au sens restreint comme « des séquences stéréotypées d'actions qui forment une part cruciale de la connaissance du monde qu'ont les êtres humains » et en un sens plus large comme « les liens entre des représentations dynamiques, déjà stockées, liées à la vie de tous les jours ». Dès lors qu'ils sont intégrés aux récits, les scripts définissent la *narrativité* des histoires, tandis que la manière dont les récits sont orientés vers des séquences et des actions stéréotypées caractérise le degré de *narrativité* que possède un récit¹⁵. Conçues en termes de cadres et de scripts, les séquences narratives reflètent ainsi des processus cognitifs, clarifiant les aperçus donnés par les modèles narratifs formalisés et schématiques antérieurs en les adaptant à la cognition humaine¹⁶.

Ici, les cadres ne seront pas analysés en termes cognitifs, mais plutôt en accord avec ce que Eco appelle l'« encyclopédie » : un postulat sémiotique ou une hypothèse régulatrice, à savoir la connaissance du monde ou la compétence culturelle orientée par le texte, qui rend possible l'interprétation sémantique tout en prenant en considération les facteurs contextuels et circonstanciels des énoncés. C'est sur cette base que l'encyclopédie, à la différence du « dictionnaire », nous permet d'établir une relation entre deux ou plusieurs cadres afin de désambiguïser une séquence comme la suivante :

¹² ECO ([1962] 1965, p. 17).

¹³ ADAM ([1984] 1999, pp. 16-20).

¹⁴ Cf. SHANK et ABELSON (1977) ; pour un résumé utile, voir BEAUGRANDE et DRESSLER (1981, pp. 90-91).

¹⁵ HERMAN (2002, pp. 89-90 ; citation p. 382 n. 2) ; cf. JAHN (1999, p. 174).

¹⁶ JAHN (1997). Jahn est parmi les premiers à avoir envisagé une « narratologie cognitive ».

John dormait lorsque soudain il fut réveillé. Quelqu'un était en train de déchirer l'oreiller¹⁷.

Les critères nous permettant de conclure que John dort sur cet oreiller particulier ne peuvent pas être dérivés du seul dictionnaire, qui contient des informations purement catégoriales, ni non plus d'un arbre structuré hiérarchiquement pour l'analyse des sémèmes /dormir/ ou /oreiller/ : pour interpréter cette séquence d'énoncés et la rendre intelligible, il faut recourir à une représentation encyclopédique qui comprend non seulement une analyse componentielle des sémèmes contenus dans cette représentation, mais aussi une sémantique dans laquelle sont incorporés des traits pragmatiques¹⁸. C'est sur cette base qu'émerge un principe fondamental de la sémiotique textuelle d'Eco : structurellement parlant, un cadre est identique à un sémème, et un sémème est un « texte virtuel », tout comme un texte correspond à « l'expansion d'un sémème¹⁹. »

À la lumière de ces considérations, il faut maintenant faire une distinction critique. Les *cadres communs* sont les cadres qui structurent la connaissance encyclopédique à laquelle on a recours dans les activités de la vie de tous les jours (la séquence d'actions constituée par un dîner au restaurant, le fait de prendre un bain, etc.), tandis que les *cadres intertextuels* sont des *topoi*, parmi lesquels figurent les schèmes narratifs, actualisés sous la forme de signes (« textes » au sens large) et dont on ne peut dissocier la lecture d'autres textes et donc la pluralité de cadres²⁰. C'est pour cette raison que la compétence intertextuelle est inhérente à l'encyclopédie²¹.

Dans son premier sens, nous dirons que la configuration de cadres intertextuels représente un « prendre-ensemble » qui ne correspond pas tant à « un complexe unique et concret de relations » ou à la mise en intrigue établissant la médiation entre des éléments ordonnés chronologiquement pour la compréhension d'une totalité signifiante, qu'elle ne relève de l'actualisation et de la configuration de cadres multiples dans un récit. À ce niveau, la configuration de cadres intertextuels correspond à un principe de composition – les parties, pourrait-on dire, qui ne sont pas réductibles à leur intégra-

¹⁷ Eco (1984, p. 70).

¹⁸ Le dictionnaire et l'encyclopédie ont été étudiés d'abord par Eco en tant que « théorie des codes » ; cf. Eco ([1968] 1972, p. 55ss et *passim* ; 1976, pp. 48-150 ; [1984] 1988, pp. 239-273). Depuis, ils ont subi un certain nombre de modifications. Tandis que ses derniers écrits abordent le sujet à partir d'une théorie « contractuelle » de la signification, l'idée de base reste que « [l]es défenseurs d'une représentation dictionnaire soutiennent que cette représentation [l']organisation catégorielle d'une sémantique compositionnelle] tient compte de relations qui sont internes au langage et ils font abstraction des éléments de connaissance du monde, alors qu'une connaissance encyclopédique présupposerait une connaissance extralinguistique » (Eco [1997] 1999, pp. 230-231).

¹⁹ Eco ([1979] 1985, p. 104) ; cf. Eco (1979, p. 175).

²⁰ Cf. Eco ([1979] 1985, pp. 105-108).

²¹ Une « encyclopédie intertextuelle » est mise en place quand des textes citent d'autres textes et qu'une connaissance de ces textes cités est présupposée (Eco [1984] 1988, pp. 109-110). Ce point s'applique tout aussi bien à un écrivain comme Borges, qui nous rappelle que les textes « cités » n'ont pas besoin d'exister empiriquement. Tandis que les théories de l'intertextualité se sont développées dans des directions fort divergentes, l'affirmation de Julia Kristeva selon laquelle « tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », n'a pas perdu son potentiel riche pour la théorie littéraire (KRISTEVA [1966] 1969, p. 146).

tion dans le tout : pris ensemble, les cadres intertextuels de l'amant endeuillé, du *Doppelgänger* et du triangle, ainsi que leurs actualisations dans *Lolita*, correspondent soit à moins soit à plus que des thèmes synthétisants tels que la détérioration psychologique du protagoniste ou les conséquences des obsessions sexuelles.

2. ABDUCTION

Il est évident que le traitement des cadres intertextuels requiert un pouvoir de discernement supérieur et suppose un recours plus vaste à des éléments pertinents de l'encyclopédie que les cadres communs. Pour mieux comprendre les mécanismes mis en œuvre, il sera utile de revenir à notre version expérimentale du Petit Chaperon Rouge et de l'examiner dans les termes du système d'abductions d'Eco, elle-même dérivée de la conception inférentielle du signe et des opérations logiques de déduction, d'abduction et d'induction élaborée par Peirce²².

Les *abductions hypercodées* surviennent de façon (semi-)automatique lorsque, dans un contexte d'énonciation concret et soumis aux contraintes d'un co-texte donné, le raisonnement va des lois générales aux cas particuliers de telle façon que la conclusion d'une hypothèse coule plus ou moins de source. Comme on l'a déjà montré, un sémème est « un texte virtuel » et un texte l'« expansion d'un sémème ». Dans ces conditions, dès qu'on a identifié le thème d'un texte, on « en conclut » que ce thème s'appliquera d'office au texte entier, nonobstant des réajustements ultérieurs. C'est en ce sens qu'on peut dire que les histoires actualisent des fonctions narratives pré-hypercodées, correspondant au passage du « type » à l'« occurrence ». Ainsi, les mots « Il était une fois le Petit Chaperon Rouge... » initient ce qui, pour la plupart des lecteurs, est une séquence toute faite d'actions possédant une structure actantielle et un thème précis, des propriétés génériques spécifiques et – selon les conditions historiques, sociologiques et psychologiques – un trait particulier ou une raison justifiant qu'on la raconte.

Quand aucune règle fiable et prévisible n'est à notre disposition, il est nécessaire de chercher une alternative plausible. C'est ce qui a lieu dans les *abductions hypocodées* (abduction en un sens proche de celui de Peirce), qui se caractérisent par un mouvement de l'inférence vers une règle probable. Le processus d'identification d'une topique ou d'un thème s'effectue de cette façon ; mais les abductions hypocodées peuvent aussi avoir lieu dans un « parcours inférentiel » à l'extérieur du texte, dont le but est de sélectionner un cadre approprié déjà actualisé dans d'autres contextes, comme par exemple dans le cas de la vraisemblance. Il est important de souligner qu'une *fabula* est construite grâce à la circulation entre les éléments « tout faits » fournis par les abductions hypercodées et les alternatives plausibles adoptées grâce au processus d'abduction hypocodée²³. Un lecteur du Petit Chaperon Rouge dans la version de

²² Ce résumé est tiré essentiellement d'ECO ([1990] 1992, pp. 253-285) ; cf. ECO ([1984] 1988, pp. 49-52). Voir aussi PIER (2003, pp. 87-93).

²³ Du mouvement de va-et-vient entre les deux types d'abduction résulte un processus proche de ce que Jonathan Culler appelle la « naturalisation », grâce à laquelle « l'étrange ou le déviant est ramené à un ordre discursif de manière à ce qu'il paraisse naturel » (CULLER 1975, p. 137). Plus récemment, le concept a été

Perrault notera non seulement que la petite fille prend le chemin long et le loup le chemin court, mais aussi que ce choix est déterminé par un stratagème du loup : « Moi, je prendrai ce chemin-ci et toi tu prendras celui-là – nous verrons qui arrive en premier ». Cette course est-elle un jeu d'enfants ? En fin de compte, non, et comme le prouve le résultat, confirmé par la morale, l'imprudente fillette s'est fait avoir par la fourberie du loup, avec des conséquences fatales : « les loups les plus gentils sont les plus dangereux ». Dans la version de Grimm, en revanche, il n'est pas question d'un jeu, mais d'une promesse de la petite fille d'aller directement chez sa grand-mère. Est-ce une vraie promesse ? Non. Cependant, une fois mangée puis sauvée, et le loup puni en bonne et due forme, la fillette repentante jure de ne plus jamais désobéir à sa mère.

Les deux contes sont faits de séquences d'événements qui activent des abductions hyper- ou hypocodées. En plus, chacun comprend un cadre crucial – dans une version, un jeu ; dans l'autre, une promesse – dont le système de règles propre est adopté, du moins provisoirement, dans le processus de lecture. Le fait que les contes incluent ces cadres – cadres constituant des phénomènes sociaux indépendamment des contes eux-mêmes – parle en faveur de l'idée que l'actualisation des histoires se produit grâce à l'assemblage de cadres, et ce de manière nécessairement intertextuelle.

Qu'arrive-t-il si, en procédant par abduction hypocodée, on ne trouve aucune alternative convenable ayant fait ses preuves pour expliquer un détail problématique du texte ? Dans ce cas, comme un détective tentant d'élucider un crime en émettant plusieurs hypothèses (résolution d'une énigme), ou comme un homme de science imaginant une loi générale pour expliquer des faits nouveaux (conjecture), il sera nécessaire d'inventer une règle. Eco qualifie ce type de conjectures d'*abduction créative*, puisque dans ces cas on ne peut compter sur aucune règle ou explication préexistante et solidement établie, mais seulement sur des « suppositions justes » nourries par l'expérience antérieure. Les abductions créatives impliquent sans aucun doute un effort abductif plus exigeant que les abductions hyper- ou hypocodées, et par conséquent elles mettent en marche une procédure plus élaborée pour l'évaluation inductive d'hypothèses, appelées *méta-abductions* par Eco : l'univers possible esquissé par l'abduction créative correspond-il à l'univers « réel »²⁴ ? De ce point de vue, les abductions d'ordre inférieur sont les plus « naturelles », celles qui s'intègrent le plus facilement au monde de l'expérience, tandis que les abductions créatives, par lesquelles on cherche à accommoder l'inconnu ou à élucider l'inexplicable, peuvent conduire, dans les cas extrêmes, à un changement de paradigme. À la différence des opérations de déduction, d'abduction et d'induction en logique, on ne peut faire une distinction nette entre les quatre types d'abduction définis par Eco, particulièrement dans des situations de communication réelle. Quoiqu'il en soit, il semble bien que les abduc-

reformulé par Monika Fludernik sous le terme de « narrativisation » : « la reconnaissance d'un texte en tant que narratif [qui] caractérise un processus d'interprétation grâce auquel on perçoit [certains] textes comme des récits » (FLUDERNIK 1996, p. 313). Pour des réflexions qui partagent ces préoccupations du jeu entre le supposé et l'imprévisible, voir les recherches de Michael Toolan sur la surprise et le suspens générés par l'intrigue (TOOLAN [1988] 2001, pp. 99-103, et 2004). Pour des réflexions sur la curiosité et le suspens dans la construction de séquences narratives, voir la contribution de Raphaël Baroni ici même ainsi que BARONI (2007).

²⁴ Cf. ECO ([1990] 1992, pp. 281-285).

tions hypercodées et les abductions hypocodées, qui prédominent dans la communication de tous les jours et dans la construction des *fabula*, soient plus stables que les abductions créatives et les méta-abductions, qui entrent en jeu dans les zones de conjecture, d'incertitude et de risque, et qui jouent également un rôle important dans les phénomènes esthétiques.

Un cas de ce genre figure dans la version hybride du Petit Chaperon Rouge, où l'on peut observer les quatre types d'abduction. Les abductions hypercodées et hypocodées suffisent pour esquisser les grandes lignes de l'histoire que tout le monde connaît, mais il est peu probable que les lecteurs ne connaissant pas le poème de Frost saisissent l'impact des trois vers extraits du poème. Pourtant, ceux qui ont l'intuition qu'il y a dans le conte un élément insolite vont se poser un certain nombre de questions. Certaines (par exemple, pourquoi le loup hésite-t-il sur le choix de chemin à prendre ?) donneront lieu à la quête d'explications plausibles (abductions hypocodées), tandis que d'autres (par exemple, comment s'explique la présence du discours indirect libre dans ce conte ?) amèneront les lecteurs à s'engager dans un processus de raisonnement par abduction créative. L'éventail des réponses possibles à ce genre de questions sera diminué grâce au raisonnement méta-abductif si l'on découvre que les vers problématiques sont tirés du poème de Frost et qu'un nouveau réseau de significations résulte de la fusion entre le conte et le poème.

Quoiqu'artificiel, cet exemple permet néanmoins de s'interroger sur les problèmes suivants : 1) comment les irrégularités ou les anomalies sont-elles perçues dans un texte qui est par ailleurs familier ; 2) comment les éléments intrusifs incitent-ils à une analyse plus attentive ; et 3) comment procéder pour expliquer ces caractéristiques. Ces trois démarches constituent ensemble les étapes d'abduction créative et de méta-abduction mises en œuvre dans la perception de l'intertextualité. Eco a étudié l'abduction dans les œuvres de Voltaire et de Conan Doyle²⁵ et aussi de Borges²⁶, mais ceci principalement dans le but d'illustrer comment fonctionne le raisonnement abductif ; et alors que les quatre types d'abduction font partie de sa théorie de communication textuelle, et qu'il les utilise brillamment dans son analyse d'une nouvelle d'Allais²⁷, il ne les applique pas à des textes affichant l'intertextualité hautement allusive qui nous préoccupe ici. En fait, le type de raisonnement méta-abductif dont il est question se trouve dans la théorie et l'analyse de l'intertextualité en poésie dues à Michael Riffaterre, même si celui-ci ne parle pas de sa méthode en ces termes. Il est également vrai que les analyses de Riffaterre sont consacrées de manière presque exclusive à la poésie, les mots ou les expressions qui garantissent l'unité du poème faisant l'objet d'une attention particulière ; ceci rend difficile l'application des démarches analytiques mises au point par Riffaterre aux textes caractérisés d'abord par des fonctions narratives, l'unité formelle de ces textes, lorsqu'elle existe, ne gravitant généralement pas autour d'un mot ou d'une expression. En dépit de ces restrictions et de

²⁵ *Ibid.*, pp. 265-285.

²⁶ Eco (1986).

²⁷ Eco ([1979] 1985, pp. 260-292).

différentes réserves exprimées par d'autres chercheurs, la théorie de Riffaterre permet bel et bien d'éclairer les points énoncés ci-dessus.

Le premier point concerne l'amorce de la lecture intertextuelle :

Il s'agit d'une intertextualité que le lecteur ne peut ne pas percevoir, parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message dans ce qu'il a de littéraire, c'est-à-dire son décodage selon la double référence. Cette trace de l'intertexte prend toujours la forme d'une aberration à un ou plusieurs niveaux de l'acte de communication : elle peut être lexicale, syntaxique, sémantique, mais toujours elle est sentie comme la déformation d'une norme ou une incompatibilité par rapport au contexte. Donc une non-grammaticalité, au sens large du terme. Non seulement elle s'impose au lecteur parce qu'elle lui rend la tâche difficile, parce qu'elle le gêne, mais elle lui fait pressentir qu'à cette difficulté correspond une solution, qu'une norme est la contrepartie de cette anomalie. Il faut ici souligner que cette perception se manifeste avant même que la solution soit trouvée : l'aberration constatée dans un texte est une présomption de grammaticalité ailleurs. Ailleurs, c'est-à-dire dans l'intertexte²⁸.

Malgré la spécificité et l'objet des préoccupations de Riffaterre et le fait qu'avec le terme de « non-grammaticalité » il souhaite mettre l'accent sur le « blocage de la communication »²⁹ opéré par l'intertexte, le terme de « traces » me semble préférable, non seulement parce que les non-grammaticalités du discours indirect libre, par exemple, ne sont pas forcément liées à la problématique de l'intertextualité, mais aussi parce que la compétence linguistique nécessaire pour la détection des non-grammaticalités n'est aucunement limitée à la poésie et que la compétence linguistique ne coïncide pas à tous les égards avec la compétence narrative (dans le cas des récits visuels, par exemple). Les traces apportent avec elles « la présupposition d'un intertexte »³⁰, en sorte que lorsqu'elles sont analysées de façon adéquate, elles s'avèrent être des variantes d'une même matrice structurelle. Dans ce cas, l'intertextualité est « obligatoire », par opposition à « aléatoire³¹ », cette dernière étant exemplifiée par les citations, les allusions et « les ressemblances purement superficielles d'expression ou de topique » qu'on ne peut considérer comme des variantes d'une même structure³². Le décodage structurel opéré par le lecteur est lié de façon explicite par Riffaterre à l'abduction peircienne : « Pour le lecteur, la corrélation des correspondances fonctionnelles a un caractère provisoire, puisque celle-ci se modifie au fur et à mesure qu'il découvre de nouvelles lois d'encodage et ce, jusqu'à ce qu'il parvienne à restituer intégralement les structures qui génèrent le texte (il réalise ainsi une *abduction*, au sens que Peirce donne à ce terme)³³. » Pourtant, on peut objecter que, d'un point de vue méta-abductif, une structure n'est pas une donnée, et par conséquent que s'il n'y a pas de structure générative ou inhérente commune à, disons, « Le Petit Chaperon Rouge » et « The Road Not Taken », le processus de lecture intertextuelle enclenché par la cita-

²⁸ RIFFATERRE (1980b, pp. 5-6).

²⁹ *Ibid.*, p. 6 n. 4.

³⁰ *Ibid.*, p. 18. Et selon le même auteur : « Le texte littéraire [est] un ensemble de présuppositions d'autres textes » (RIFFATERRE, 1979, p. 496).

³¹ RIFFATERRE (1980b, p. 5).

³² RIFFATERRE (1980a, p. 627).

³³ RIFFATERRE ([1979] 1983, p. 212).

tion non marquée dans notre exemple hybride ne serait pas dissipé de ce fait. Dans ces conditions, les configurations narratives constituent un potentiel de signification pour l'intertextualité aléatoire que Riffaterre semble nier³⁴.

Deuxièmement, Riffaterre distingue entre deux niveaux de lecture : 1) la lecture heuristique (qui est linéaire, allant du début jusqu'à la fin, centrée sur la signification des mots, des expressions et des propositions et sur la dimension référentielle du langage, mais pendant laquelle on rencontre des non-grammaticalités) ; 2) la lecture rétroactive ou herméneutique (l'étape de révision à rebours, d'établissement des équivalences dans un décodage structurel visant à découvrir la matrice)³⁵. Cette lecture double, ou plutôt en deux étapes, peut être rapprochée de ce que Eco appelle « une lecture naïve et une lecture critique, [la] lecture critique [étant] une représentation et une interprétation de ses propres procédures interprétatives [...]»³⁶, se rapportant respectivement aux deux types de Lecteur Modèle : le « lecteur sémantique » et « le lecteur sémiotique ou critique³⁷. » Pour les enjeux présents, il sera opportun de reformuler les deux lectures de Riffaterre comme suit :

* La lecture heuristique (ou naïve) engage des abductions d'ordre inférieur dans la mesure où, par exemple, « Il était une fois... » déclenche la supposition que la suite du texte sera un conte présentant toutes les caractéristiques génériques conventionnelles. À une telle abduction hypercodée, il faut ajouter les abductions hypocodées comme lorsque, rétrospectivement, on se rend compte que le défi du loup concernant la course n'est pas un jeu ou que le Petit Chaperon Rouge manque de mourir parce qu'elle ne tient pas sa promesse. Les abductions hypocodées sont sollicitées également par les traces intertextuelles (par exemple, les fragments de « The Road Not Taken » introduits dans *Le Petit Chaperon Rouge*, initiant un mouvement de va-et-vient entre les deux textes).

** La lecture sémiotique (ou critique), qui implique des abductions d'ordre plus élevé et qui, tout comme la lecture heuristique, incorpore les références qui pointent en avant et les références qui pointent en arrière de Mink, intervient le plus souvent lorsqu'on essaie d'élucider l'aspect intertextuel et qu'on cherche à accommoder d'une manière ou d'une autre des éléments hétérogènes. Les citations (explicites ou non), les emprunts, les allusions et autres traces intertextuelles incitent à la fois à un parcours inférentiel (abductions hypocodées) et à des conjectures (abductions créatives), mais

³⁴ Une observation du même ordre vaut également pour l'intertextualité de Gérard Genette, qui comprend la citation, le plagiat et l'allusion : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre » (GENETTE 1982, p. 8). Dans ce système, l'intertextualité représente le plus faible des cinq degrés d'abstraction, d'implication et de globalité définissant la « transtextualité » : « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*ibid.*, p. 7). Notons, cependant, que les effets de la coprésence de textes peuvent être diffus et sont susceptibles de s'étendre bien au-delà du co-texte immédiat.

³⁵ RIFFATERRE ([1979] 1983, pp. 17-18).

³⁶ ECO ([1979] 1985, p. 261).

³⁷ ECO ([1990] 1992, pp. 36-38).

ils demandent également à être validés par les procédures « évaluatrices » des méta-abductions³⁸.

Troisièmement, Riffaterre associe ces deux niveaux de lecture à deux systèmes sémantiques : 1) « le *sens*, lorsque les mots signifient à travers leur relation biunivoque avec la réalité non-verbale » ; 2) « la *signifiante*, lorsque les mêmes mots signifient à travers leur relation aux invariants structuraux³⁹. » En fait, la *signifiante* se divise en deux concepts sémiotiques étroitement liés. D'abord, elle ne correspond pas à la somme totale des sens, mais représente « une nouvelle segmentation du texte⁴⁰ » provenant d'« un saut de référence à référence qui sans cesse repousse le sens vers un texte absent de la linéarité⁴¹ » ; en ce sens, la *signifiante* se rattache à la *sémiosis*, c'est-à-dire l'action du signe qui est le résultat des relations entre le *representamen*, l'objet et l'interprétant. Dans son second sens, la *signifiante* est définie comme « le vrai sujet du poème, ce qu'il veut vraiment dire : elle apparaît lors de la lecture rétroactive, lorsque le lecteur se rend compte que la représentation (ou *mimésis*) se réfère, en fait, à un contenu qui demanderait une tout autre représentation dans la langue non-littéraire⁴². » Cette « autre représentation », décrite aussi comme étant « ni dans le texte, ni dans l'intertexte, mais à mi-chemin des deux, dans l'interprétant⁴³ », correspond à l'interprétant en un sens proche de l'observation d'Eco selon laquelle « l'interprétant [est] une autre représentation qui se réfère au même objet⁴⁴ », qu'il s'agisse d'un autre système de signes (traductions, synonymes), du même système de signes (périphrase, expansion), de l'indexicalité ou de la connotation⁴⁵.

Il y a un parallèle évident entre le « sens » de Riffaterre et le « dictionnaire » d'Eco, d'une part, et entre la « signifiante » et l'« encyclopédie », d'autre part, bien que ce parallèle ne soit que partiel : le « sens » est à prendre au sens dénotatif, tandis que le dictionnaire renvoie à l'information catégorielle contenue dans les sémèmes. Plus im-

³⁸ Le caractère méta-abductif de la lecture rétroactive de Riffaterre apparaît clairement avec le traitement des signes duels (c'est le cas de deux textes qui existent simultanément, comme dans les calembours) : 1) dans ces cas, le signe se réfère à un paradigme qui doit être reconnu ; 2) si le paradigme n'est pas reconnu, il sera nécessaire de se référer en arrière en remontant à l'indice ; 3) « toute correction faite en remontant à l'homologue le plus proche établit le texte parallèle, le texte "fantôme" à l'intérieur duquel se justifie la seconde appartenance sémantique du signe – celle qui est syntaxiquement acceptable. [...] Le texte fantôme peut prendre corps tangiblement dans des dérivations actualisées, créées pour les besoins de la cause ; [il] peut également s'incarner dans des stéréotypes virtuels mais tout préparés qui sont à la portée de la compétence linguistique de n'importe quel lecteur [...] » (RIFFATERRE [1979] 1983, pp. 119-121). Notons à ce propos que dans le système de Ricoeur il n'existe aucun équivalent réel à la lecture rétroactive ou « critique », puisque la compréhension culmine dans un acte de synthèse qui intègre la séquence et la structure en une totalité.

³⁹ RIFFATERRE (1980a, pp. 625-626).

⁴⁰ RIFFATERRE ([1979] 1985, p. 43).

⁴¹ RIFFATERRE ([1979] 1983, p. 25).

⁴² *Ibid.*, p. 211 n. 3.

⁴³ RIFFATERRE (1980b, pp. 14-15).

⁴⁴ ECO ([1968] 1972, p. 66).

⁴⁵ RIFFATERRE ([1979] 1983, p. 225 n. 2).

portant pour la lecture intertextuelle, pourtant, est le fait suivant : bien que la signifi-
fiance et l'encyclopédie soient toutes deux fondées sur les principes d'interprétant et
de sémosis, l'encyclopédie est une notion plus large, dans la mesure où elle comprend
un réseau d'interprétants soumis aux contraintes d'un univers discursif tendant vers
une sémosis illimitée, c'est-à-dire une chaîne d'interprétants potentiellement infinie,
chacun des interprétants possédant son signe antécédent et son signe conséquent⁴⁶.
En tant que telle, l'encyclopédie, principe sémiotique régulateur, est trop générale pour
être opérative dans les textes réels, et pour cette raison il est préférable, en parlant de
configurations narratives, d'adopter la notion de signifiante en un sens proche de celui
de Riffaterre : un interprétant produit par le croisement d'au moins deux textes, mais
contenu en tant que tel dans aucun de ces textes. Exemple : le sens de regret et de
déception produit par la fusion du « Petit Chaperon Rouge » et de « The Road Not
Taken ».

Comme nous l'avons vu plus haut, la configuration des cadres intertextuels est un
« prendre-ensemble », c'est-à-dire l'actualisation ou la configuration de cadres mul-
tiples dans un récit. Dans son deuxième sens, la configuration des cadres intertextuels
correspond à la signifiante, et donc au résultat d'une série d'opérations abductives et
du traitement des traces intertextuelles au cours de la lecture heuristique et de la lec-
ture sémiotique. Dans la discussion de *Lolita* qui suit, nous verrons comment la confi-
guration au premier sens du terme émerge pour l'essentiel des convergences et des
divergences des cadres intertextuels de l'amant endeuillé, du *Doppelgänger* et du triangle,
alors que la configuration au deuxième sens du terme résulte d'autres opérations de
surcodage.

3. CADRAGE INTERTEXTUEL

Une étude complète de ces deux aspects de la configuration dans *Lolita* dépasserait
de loin les limites de cet article, et je ne suivrai donc que quelques-unes des pistes de
réflexion exposées plus haut. Parmi les trois cadres intertextuels (ou *topoi*) que j'ai
distingués, le plus visible est celui de l'amant endeuillé. Comme dans le cas des
autres cadres, cependant, les œuvres qui activent ce cadre ne sont pas reproduites de
manière fidèle, mais ont tendance à être prises dans des dérives apparemment sans
liens entre elles, s'entrecroisant et fusionnant avec d'autres traits du roman, et
néanmoins s'éloignant de toute forme fixe pour former encore d'autres figures de
coïncidence aux aspects multiples. S'il est vrai que « Annabel Lee », plus que tout
autre texte, se rapproche du statut d'« hypertexte » de *Lolita*⁴⁷, ses effets sont éparpil-

⁴⁶ Cf. ECO ([1984] 1988, pp. 108-109) : « Dans le processus de *sémosis illimitée* que Peirce fonde et décrit, il est impossible d'établir le signifié d'une expression, c'est-à-dire d'interpréter cette expression, si ce n'est *en la traduisant* en d'autres signes (qu'ils appartiennent ou non au même système sémiotique) de façon à ce que l'interprétant rende compte de l'interprété sous quelque rapport, mais aussi de façon à ce qu'il fasse connaître quelque chose de plus de cet interprété ».

⁴⁷ Bien que lié au texte dont il s'inspire par une relation d'« hypertextualité », le roman ne peut être subsumé réellement sous aucun des deux modes principaux de cette relation. Par un processus de transposition diégétique, le poème subit une transformation « sérieuse » (par opposition à « ludique » ou « satirique ») au début du roman dans le récit de Humbert concernant ses années de jeunesse sur la Côte

lés à travers tout le roman et se croisent avec de multiples autres œuvres à un degré tel que tout texte centralisateur, quelque utile qu'il puisse être pour guider le lecteur à travers différentes portions du roman, n'a de pertinence que provisoire. Étant donné le cadre théorique esquissé ci-dessus, la démarche la plus pertinente semble être d'examiner comment les manifestations des abductions de niveau inférieur – les trois cadres intertextuels, mais aussi deux mises en abyme critiques et certains traits génériques qui servent aussi à surcoder le roman – sont absorbées et transformées par des abductions de niveau plus élevé.

3.1 Prendre-ensemble

On peut identifier de nombreux indices créant un lien explicite entre *Lolita* et « Annabel Lee » : non seulement l'Annabel Leigh de la jeunesse de Humbert sur la Côte d'Azur qui sert de modèle pour la rencontre, vingt-trois ans plus tard, du protagoniste avec Lolita (« la "gratification" du désir de toute une vie, et la délivrance de cette obsession "subconsciente" due à une idylle enfantine inachevée avec l'initiale petite Miss Lee⁴⁸ »), mais aussi toutes sortes d'évocations, comme par exemple le fait d'appeler la nymphette comme on appelle à voix haute un enfant qui s'est perdu (« Lo-lii-ta » [p. 29/9]), ou encore le télescopage du nom de Dolores Haze avec celui d'Annabel Lee (« Annabel Haze, alias Dolores Lee, alias Lolita » [p. 253/167]), tout comme des emprunts presque littéraires au poème et recontextualisés (« [...] ma doucette – ma vie, mon épouse » [p. 84/47] ; cf. « Annabel Lee » de E. A. Poe, vers 39 : « my darling, my darling, my life and my bride »), « la quête [en compagnie de Lolita] d'un Royaume au Bord de la Mer, d'une Côte d'Azur Sublimée » (p. 252/167), etc. De manière plus générale, les éléments de l'amant endeillé, extrapolés de façon informelle à partir du poème (le poète se souvenant d'un amour d'enfance situé dans un passé féerique, protégé par des forces célestes ; cruellement séparé de sa bien-aimée par la mort, le poète dans son âme lui reste fidèle, et il continue à communier avec elle, même dans sa tombe), apparaissent à différents moments dans le roman et sont une source importante de surcodage.

Malgré de tels points de convergence, les œuvres divergent de façon perceptible sur d'autres détails. Par exemple, Lolita ne meurt pas comme enfant des suites d'un coup de froid (Annabel Lee) ni de typhus (Annabel Leigh), mais comme jeune fille mariée

d'Azur ; en même temps, le roman peut être considéré comme un « épilogue allographique », c'est-à-dire un sous-type d'imitation, représenté par la continuation, écrite par un autre auteur, de l'histoire du protagoniste dans sa phase post-endeillée (cf. GENETTE 1982, p. 231ss). Cette ambiguïté typologique sert à mettre en évidence la dynamique des configurations dans *Lolita*. Dans *Feu pâle* (1962), en revanche, les configurations sont produites par les mises en relation complexes du poème de John Shade et du commentaire de Charles Kinbote, le statut « paratextuel » de l'un par rapport à l'autre restant dans un état de flux perpétuel (cf. PIER 1992).

⁴⁸ NABOKOV ([1955] 2001, p. 252) ; cf. NABOKOV ([1955] 1991a, pp. 166-167) pour la référence correspondante à *The Annotated Lolita*. Désormais, chaque référence à *Lolita* sera indiquée dans le texte par le numéro de page suivie de la référence à l'édition anglaise et, si cela semble pertinent, aux annotations de Appel (dans *ibid.*, pp. 319-457) ainsi qu'à APPEL (1967a, 1967b, 1968) et PROFFER (1968) ; je suis largement redevable à ces annotations et commentaires, même si certains de leurs résultats m'ont conduit à les compléter par mes propres investigations.

de 17 ans lors de la naissance de son bébé, alors qu'elle était « morte » pour Humbert trois ans plus tôt au moment de son enlèvement par Claire Quilty (p. 22/4). Un autre point tout aussi important est que des éléments n'ayant aucun rapport au cadre de l'amant endeillé entrent en jeu, comme lorsqu'il est dit que « Mrs Leigh, femme poudrée » (la mère d'Annabel), était « née Vanessa van Ness » (p. 33/12). Ce nom résonnant n'est nullement une simple curiosité phonétique car, comme la plupart des traits onomastiques dans les textes de Nabokov, on en trouve des réverbérations dispersées dans différentes parties du roman et même dans d'autres œuvres de l'auteur, alors qu'il évoque aussi des œuvres d'autres auteurs.

En premier lieu, il fait écho à des noms comme « John Ray, Jr. », l'auteur moralisateur de l'avant-propos et l'éditeur du mémoire de Humbert, dont l'homologue historique, un naturaliste du XVII^e siècle connu pour son système de classification des insectes, évoque le travail de Nabokov en tant que lépidoptériste. Comme on peut s'y attendre, Nabokov rejette tout lien auctorial avec cette figure marginale mais multiforme, affirmant dans « À propos d'un livre intitulé *Lolita* » (en appendice à l'édition de 1958) que « Après avoir usurpé l'identité du suave John Ray, le personnage qui, dans *Lolita*, rédige l'avant-propos, tout commentaire venant directement de moi risque de paraître au lecteur – de me paraître à moi-même, en fait – comme un pastiche de Vladimir Nabokov parlant de son propre livre » (p. 459/311). Mais Vanessa van Ness évoque aussi Humbert Humbert, lui-même descendant de William Wilson, et, par l'intermédiaire du quasi-homonyme français *ombre ombre* (en anglais *shade, shadow, darkness*), John Shade, auteur du poème « Feu pâle », ainsi que d'autres personnages d'« ombre » – notamment « Vivian Darkbloom », anagramme de Vladimir Nabokov, mais aussi auteur de « My Cue », une biographie à paraître mentionnée dans l'avant-propos (p. 22/4), et maîtresse du dramaturge Claire Quilty – double de Humbert ; encore non spécifié à ce moment-ci, le sujet de cette biographie se précise beaucoup plus tard lorsque Lolita, pendant sa dernière rencontre avec Humbert, déclare « J'aimerais encore mieux retourner avec Cue » (p. 414/279) : « Cue » est le surnom de Quilty, et en fait ce dernier donne beaucoup d'indices (*clues*) concernant son identité que Humbert cependant n'arrive à déchiffrer qu'en ce moment tardif du roman. Vivian Darkbloom apparaît aussi ailleurs dans le corpus de Nabokov : elle est l'auteur des « Notes à Ada » (ajoutées à *Ada*) et la descendante alphabétique de « Vivian Calmbrood », l'auteur supposé d'une pièce de théâtre russe inachevée de Nabokov. Bref, autant de faits qui justifient l'affirmation de Couturier (1993) concernant la « tyrannie » de Nabokov en tant qu'auteur et la suggestion de Appel (1967b) selon lequel *Lolita* serait « un spectacle de marionnettes ».

En un autre sens encore, Vanessa van Ness renvoie de façon indirecte à « Cadenus et Vanessa » (1713) de Jonathan Swift. Dans le commentaire consacré à quelques vers de « Feu pâle » de Shade (« Ma sombre Vanesse aux zébrures carminées, mon / Papillon admirable et béni⁴⁹ ! »), Kinbote cite le poème de Swift (« *Lorsque soudain Vanessa épanouie / Apparut comme l'étoile d'Atalante*⁵⁰ »). Par l'enchaînement des citations, « Dark-

⁴⁹ NABOKOV ([1965] 1991b, p. 70, vers 270-271).

⁵⁰ *Ibid.*, p. 202.

bloom » est invoqué de nouveau, mais Kinbote renvoie aussi de façon explicite à « l'inévitable allusion à *Vanhomrigh, Esther*⁵¹ ! » : il s'agit en fait de Hester Vanhomrigh, une admiratrice passionnée de Swift morte jeune et rivale d'Esther Johnson, elle-même l'amante enfantine de Swift et le modèle de Stella, dont l'existence littéraire est célébrée par *Le Journal de Stella* (1710-13). Dans le poème de Swift, Vénus amène Pallas à doter la nymphe Vanessa d'attributs mâles, la rendant ainsi indésirable pour les deux sexes (cf. vers 441-444), et l'intense aversion que le Humbert nympholeptique ressent à l'égard de la mère d'Annabel, Vanessa, s'explique dans une certaine mesure par son identité onomastique partielle avec la Vanessa de Swift. En ce qui concerne Stella, elle fait partie d'une longue lignée d'amantes enfantines de poètes parmi lesquelles figurent la Béatrice de Dante et la Laure de Pétrarque (cf. p. 43/19), mais aussi la Virginia de Poe et la Lolita fictive de Humbert (« Oh, Lolita, tu es ma petite fille, comme V. était celle de Poe et B. celle de Dante [...] » [p. 168/107]). Pourtant, la principale connexion reste Poe, parce que lui et Humbert sont des amants endeuillés, ce dernier allant jusqu'à se faire enregistrer à l'hôtel *The Enchanted Hunters* sous l'identité de « Dr. Edgar H. Humbert et sa fille » (p. 185/118).

Pour finir, *Feu pâle* de Nabokov, bien qu'il ait été écrit et publié seulement après *Lolita*, ouvre encore – par une de ces « coïncidences » typiques de cet auteur – une autre perspective sur Vanessa van Ness. La citation de Swift contient les mots « Vanessa Atalanta », qui est le nom scientifique du Rouge Admirable⁵², un membre de la famille de papillons nymphalides, et ce n'est pas par hasard si Vanessa Leigh, comme les papillons, est « poudrée ». De ce détail, on peut tirer la conclusion qu'au sens figuré (et en laissant de côté les allusions classiques), Madame Leigh est la forme adulte d'une « nymphe » (du grecque, *numphê* : jeune mariée, épouse) – c'est-à-dire, la larve (ou *pupa*) d'un insecte à une étape intermédiaire de sa métamorphose. Cette subtile analogie renvoie à une importante métaphore structurale dont on peut raisonnablement supposer qu'elle est corroborée par de nombreux détails textuels : de même que la « nymphette » Lolita subit une métamorphose (en tant que personnage et en tant que construction intertextuelle), de même le roman *Lolita* est le résultat d'une série de métamorphoses, suggérant qu'il y a une relation d'isomorphie entre le personnage et le roman.

L'intrusion de « Vanessa van Ness » dans le cadre hypercodant de l'amant endeuillé renvoie à nos réflexions théoriques sur les configurations narratives dans la mesure où une lecture « naïve » se complète par une lecture « critique » capable de rendre compte d'éléments nouveaux et réfractaires. Grâce au raisonnement par abductions créatives et méta-abductions, il est possible de déterminer comment le traitement de ces mots parasites donne lieu à un « prendre-ensemble » susceptible de les accommoder à leur contexte immédiat, tout en y ajoutant de nouveaux sens et signifiances, et comment ce traitement rayonne vers l'extérieur pour relier ces éléments à d'autres parties du roman, contribuant ainsi à son extraordinaire complexité compositionnelle.

Poe est bien évidemment l'auteur le plus perceptible dans *Lolita*, et l'introduction d'éléments empruntés au poème « Annabel Lee » tend très tôt à projeter le corpus de

⁵¹ *Ibid.*

⁵² « corrompu plus tard en Le Rouge Amiral » (*ibid.*).

Poe sur d'autres parties de l'œuvre. Ces attentes sont cependant souvent détournées. À un moment clé, Humbert dit à Lolita : « "Et maintenant, hop hop hop, Lenore, sinon tu vas être toute mouillée." (Une tornade de sanglots gonflait ma poitrine) » (p. 310/207). S'agit-il ici de la Lenore de « The Raven » (« Le corbeau ») (1849), l'homologue un peu plus âgée d'Annabel Lee, ou peut-être de celle du poème « Lenore » (1849) ? Ici de nouveau un indice qui échappe facilement à l'attention mérite une relecture, car, comme Nabokov lui-même l'a expliqué dans son commentaire sur *Eugène Onéguine* (1825-1832) de Pouchkine, « hop-hop-hop, Lenore » est tiré d'une ballade populaire, traduite dans de nombreuses langues, du poète romantique Gottfried August Bürger, intitulée « Lenore » (1773) : « Und hurre, hurre, hopp hopp hopp ! » (vers 149). Ce vers fait son apparition lorsque la figure fantomatique de Wilhelm, qui est mort, presse sa bien-aimée Lenore de monter à cheval avec lui afin de l'emmenner vers son lit nuptial mortuaire – un deuil qui renverse celui de l'amant endeuillé dans le corpus de Poe. Une fois identifié, le poème de Bürger induit un processus d'abduction hypocodée, mettant en lumière d'autres détails comme par exemple la « tornade de sanglots » qui emplit la poitrine de Humbert (*Sturm und Drang*), le « Porte-moi là-haut, s'il te plaît. Je me sens toute romantique ce soir » (p. 311/207) de Lolita, et en particulier sa demande, quand elle fait du vélo, de s'en aller : « Partons tout de suite. Repartons pour un long voyage. Mais cette fois nous irons là où moi je veux aller, d'accord ? » (p. 310/207). Ce projet, sans équivalent dans la version de l'amant endeuillé de Poe, mais central dans le poème de Bürger, annonce le long voyage en voiture à travers l'Amérique qui finira avec l'entrée à l'Hôpital Elphinstone de Lolita, atteinte d'une « fièvre » (p. 358/240) ; néanmoins, ce n'est pas sur son lit d'hôpital qu'elle meurt (comme elle l'aurait fait si *Lolita* avait suivi Bürger de plus près), mais « en couches », trois ans plus tard (p. 22/4). Cet écart par rapport au thème de l'amant endeuillé, tel qu'il se présente chez Poe et chez Bürger, suggère que l'itinéraire de Lolita suit une logique qui lui est propre.

Mais en est-il bien ainsi ? Humbert conduit une Lolita fébrile à l'hôpital, « poursuivi par un Erbkönig hétérosexuel », et c'est dans cet hôpital que la fille sera enlevée quelques jours plus tard par Quilty : « Tandis que j'avais le dos tourné, on m'enleva ma fille ! » (p. 359/240). C'est un moment critique dans le roman, non seulement parce que le couple sera séparé pour la première fois après deux ans et qu'il ne se reverra plus qu'une seule fois, brièvement, trois ans plus tard, mais aussi parce qu'avec la référence non-voilée au poème « Erbkönig » (1782) de Goethe, un nouveau facteur pénètre discrètement dans le réseau des circonstancés. Le poème de Goethe présente un père qui ramène son fils chez lui à cheval par une nuit d'orage, et raconte comment l'enfant, à la différence du père, entend la voix du roi des aulnes qui l'appelle et meurt d'un coup de froid lorsqu'ils arrivent⁵³. Contextualisé ainsi, l'enlèvement de Lolita par Quilty, « un Erbkönig hétérosexuel », s'éloigne sensiblement du cadre de l'amant endeuillé, car une des conséquences de l'apparition de ce troisième protagoniste, le rival de Humbert, est qu'on assiste à une transition vers les cadres du triangle et du *Doppelgänger*, tous deux préfigurés dans la première partie du roman.

⁵³ Voir MEYER (1988, pp. 26-31 et 215-217) pour de précieux commentaires sur les répercussions des poèmes de Bürger et de Goethe dans le poème de Pouchkine.

Une étude exhaustive du roman devrait étudier cette transformation de plus près que je ne puis le faire ici. Pour les besoins de la présente analyse, je me permettrai néanmoins de tirer quelques conclusions qui me paraissent pertinentes. Alors que du point de vue de l'étude des sources, il est vrai que « le contexte de l'œuvre citée (déformée, ou parodiée) n'a pas de pertinence directe pour les personnages ou les situations dans *Lolita*⁵⁴ », c'est ce même « manque de pertinence » des détails textuels, leur détournement à des fins plus ou moins étrangères aux « sources », qui déclenche un processus par lequel ces anomalies sont résolues sous la forme de ce qui a été identifié comme un des traits caractéristiques de l'écriture de Nabokov en général : desseins, congruences et coïncidences⁵⁵. Indépendamment du choix des termes, les opérations en jeu ici ressemblent de façon frappante à celles des différents degrés de raisonnement abductif qui conduisent à des configurations narratives.

3.2 Signifiante

En mettant l'accent sur le cadre de l'amant endeuillé, nous avons vu que l'une des principales fonctions des trois cadres intertextuels consiste à hypercoder le récit, que le caractère intrusif de certaines allusions a un impact significatif sur la manière dont ces cadres sont actualisés, mais aussi que ces cadres tendent à se croiser à certains moments critiques. Les cadres constituent cependant seulement un type d'hypercodage parmi ceux qu'on rencontre dans *Lolita*, les autres types les plus pertinents pour la discussion actuelle étant la mise en abyme et le genre.

Une mise en abyme clé paraît très tôt sous la forme de trois entrées que Humbert, pendant qu'il se trouve dans sa cellule de prison, transcrit de *Who's Who in the Lime-light* : le comédien Roland Pym (cf. Arthur Gordon Pym de Poe) ; Claire Quilty ; Dolores Quine (*Lolita* est le diminutif espagnol de Dolores) (p. 61/31-32). Ainsi, bien que l'amant endeuillé domine la première partie du roman, la problématique du triangle fait discrètement son entrée en scène à ce moment-là, dessinant déjà les grandes lignes des relations entre Humbert, Quilty et Lolita qui s'affirmeront dans la diégèse primaire par la suite. Cependant, les membres du trio de *Who's Who* ne font pas partie d'une diégèse commune, et comme ils ne sont reliés entre eux par aucune « histoire », ces relations restent pour le moment en grande partie non-spécifiées. Ce triangle potentiel et quelque peu formel – façonné par Humbert pour des raisons que l'on peut analyser à l'aide des références qui pointent en avant et des références qui pointent en arrière de Mink – se distingue par le fait que l'obscur et insaisissable Quilty, dont Humbert connaît l'identité au moment où il écrit son mémoire, alors que dans la chronologie des événements il ne la découvre qu'au moment de sa dernière rencontre avec Lolita⁵⁶, fait partie des deux triangles. En effet, le triangle tel qu'il est consacré par la tradition littéraire s'affirme sous la forme de José, Lucas, Carmen⁵⁷, puisque Humbert

⁵⁴ PROFFER (1968, p. 19).

⁵⁵ Cf. TAMMI (1985, p. 19).

⁵⁶ « elle prononça [...] le nom que le lecteur perspicace a deviné depuis longtemps » (p. 403/271-272).

⁵⁷ Voir PROFFER (1968, pp. 45-53) pour un commentaire sur le triangle Aleko/amant tsigane/Zemfira du poème de Pouchkine « Les Tsiganes » (1827), œuvre bien connue de Mérimée ; cf. TAMMI (1999, pp. 54-55).

fait plus d'une fois un lien entre Lolita et Carmen et que la situation de l'amant jaloux constitue un lien évident entre « Carmen » et *Lolita*, mais aussi, de manière moins explicite, par le biais d'Onéguine, Lenski, Olga⁵⁸. Cependant, ici encore l'actualisation des cadres est partiellement démentie par les détails du texte qui donnent naissance à des parcours inférentiels et à des conjectures issues d'abductions d'ordre plus élevé. Lolita, associée en général à Annabel Lee jusqu'au moment où elle est enlevée par Quilty, après quoi elle se voit associée en partie à la Lenore de Poe et à celle de Bürger, mais aussi au garçon emporté par l'*Erlkönig*, commence dès ce moment-là à se métamorphoser en Carmen-Zemfira, tissant donc des liens avec « Les Tsiganes » de Pouchkine. Mais Lolita connaîtra-t-elle le même destin que les deux filles tziganes ? Cette attente, soulevée par une abduction hypocodée fondée sur une connaissance de l'« encyclopédie », sera contrecarrée, car en fait c'est Quilty que Humbert va tuer, ce dernier ayant été « doublé » par le dramaturge-ravisseur pratiquement depuis le moment de sa première rencontre avec Lolita. En fin de compte, il s'avère donc que la « tromperie » qui pousse José à tuer Carmen ou Aleko à tuer Zemfira prend une forme complètement différente dans le roman de Nabokov, le lecteur ayant été induit en erreur par une fausse inférence et contraint soit à envisager une autre alternative (qui sera confirmée ou non) soit, plus radicalement, à faire une conjecture d'un autre genre – celle de la tromperie du lecteur, par exemple. Quelle que soit la conclusion, on voit se mettre en place une reconfiguration progressive du texte et de l'hypercodage fourni par les cadres intertextuels, cette reconfiguration concernant moins les détails locaux (comme dans le cas du « prendre-ensemble » étudié précédemment) que des fragments de texte plus importants.

Une autre mise en abyme cruciale qui tend elle aussi à envahir de nombreux éléments de la diégèse mais qui, à la différence du triangle assemblé par Humbert à partir d'extraits tirés des biographies de *Who's Who*, ne coïncide avec aucun des trois cadres intertextuels structurant le roman, provient du résumé d'une pièce de théâtre vaguement symboliste écrite par Quilty : *The Enchanted Hunters* (pp. 300-302/200-202). Pour le dire de manière succincte, c'est l'histoire de Diane⁵⁹, l'enchanteresse des sept chasseurs (cf. « Blanche Neige et les sept nains »), parmi lesquels un Jeune Poète (Quilty). Or, la pièce tout comme sa mise en abyme se croisent de différentes façons avec d'autres aspects du roman : d'abord, la pièce, intitulée à un moment donné de manière erronée mais néanmoins révélatrice *The Hunted Enchanters* (p. 294/196), renvoie au nom de l'hôtel, *The Hunted Enchanters*, où Humbert (mais aussi Quilty) avait été « ensorcelé » par Lolita (p. 183ss/117ss) ; ensuite, Lolita a joué le rôle de Diane lors d'une représentation de la pièce de théâtre à l'école ; enfin, plusieurs jours après une répétition en présence de l'auteur, elle a quitté la ville de manière précipitée avec Humbert pour un voyage en voiture à travers les États-Unis – voyage qui, comme nous l'avons déjà vu, évoque également la « Lenore » de Bürger et l'*Erlkönig* de Goethe. Ces différents points ne sont certainement pas des coïncidences. Par ailleurs, la pièce est liée au contexte théâtral de la précédente mise en abyme : Quilty, par exemple, est connu pour *The Little Nymph*, qui « fit une tournée de 22.000 kilomètres

⁵⁸ Voir MEYER (1988, p. 16ss) pour les parallélismes complexes entre *Lolita* et *Engène Onéguine*.

⁵⁹ Déesse de la chasse et de la chasteté dans la mythologie grecque.

et fut représentée 280 fois [...] » (p. 62/31) – ce qui présage avec une précision aussi étonnante que suggestive le voyage en voiture de Lolita avec Humbert ; Quilty est aussi l'auteur de *The Lady who Loved the Lightning*, pièce écrite en collaboration avec Vivian Darkbloom – anagramme (comme il l'a déjà été signalé) de Vladimir Nabokov et un autre exemple de la manière dont, dans *Lolita*, la problématique du *Doppelgänger* se résout, par le biais du contrôle auctorial, en de multiples séries de redoublements et de reflets, plutôt que de suivre le développement qui lui est souvent réservé par la psychanalyse. Les deux mises en abyme, l'une se positionnant par rapport aux principaux cadres intertextuels du roman, l'autre non, projettent leurs effets à la fois en avant et en arrière, contribuant ainsi à la mise en place de structures textuelles dont seule une lecture critique ou sémiotique peut établir l'existence. Ce sont elles et d'autres effets de miroir qui illustrent le mieux le processus de la sémosis dans *Lolita*.

L'exubérance verbale se manifeste dans le roman de bien d'autres façons encore, mais c'est Humbert lui-même qui en résume parfaitement la teneur lorsque, incarcéré pour le meurtre de Quilty, il déclare dans son mémoire : « Oh, ma Lolita, je n'ai que des mots pour jouer ! » (p. 62/32). Ce « jeu avec les mots », dont les formes rappellent certaines techniques développées par Lewis Carroll et James Joyce, atteint un de ses sommets avec l'« érudite et cryptogrammique traque » (p. 372/250) qui se déroule pendant le voyage en voiture à travers l'Amérique lorsque Quilty, le « démon » qui prend en chasse le couple, se fait enregistrer dans des hôtels près de ceux où le couple est logé sous un éventail ahurissant de « pseudonymes insultants à mon intention [celle de Humbert] » (p. 370/248). En effet, on pourrait lire de nombreuses parties de l'œuvre, voire le roman entier, comme une « érudite et cryptogrammique traque ». Mais du point de vue de l'interprétant, il est tout aussi intéressant d'observer comment Humbert – incapable lorsqu'il examine les registres des hôtels d'identifier l'auteur des « insinuations moqueuses » (p. 369/248), jusqu'au moment où, trois ans plus tard (juste avant le meurtre), il en est informé par Lolita – interprète de travers les « indices », tout en donnant des indications, volontaires ou non, permettant au lecteur de faire le lien entre ces indices et d'autres parties du texte⁶⁰.

Je me limiterai à un seul exemple qui montre comment des inférences quelque peu divergentes entre le lecteur et l'auteur du mémoire sont mises en branle. Quilty s'inscrit à Chestnut Lodge sous le nom de « Ted Hunter, Cane, NH » (p. 374/251). Comme il s'agit de l'établissement dans lequel le couple lui aussi séjourne, Quilty, paraît-il, profite de certaines largesses de la part de Lolita lors de la visite de Humbert chez le coiffeur. On notera par ailleurs que ce pseudonyme est un anagramme à la fois

⁶⁰ Maurice Couturier, considérant *Lolita* comme un « récit d'enquête », propose une double lecture du roman : « la première lecture est une lecture à la fois poétique, par identification avec Humbert narrateur, et érotique, par identification avec Humbert acteur ; la seconde, qui commence avant même que la première ne soit achevée, est une lecture d'enquête portant sur le discours narratif de Humbert, dont on a compris qu'il était fait pour nous duper. [...] Cette enquête n'a d'autre but que d'apporter une réponse à la question suivante : quels sont les indices qui auraient pu nous permettre de connaître plus tôt la nature du crime pour lequel Humbert a été emprisonné, ainsi que de découvrir le nom de sa victime ? » (COUTURIER 1993, pp. 177 et 181). Si on se borne à l'intrigue principale, cette analyse est correcte ; mais, selon les critères que j'ai adoptés ici, le réseau de signification de cette œuvre dépasse sensiblement le cadre de l'intrigue proprement dite.

de « Enchanted Hunter » – Quilty est l'auteur de la pièce dans laquelle il est aussi, figurativement parlant, le septième chasseur – et de « Hunted Enchanter », laissant entendre que Quilty, « enchanteur », est « chassé » par Diane/Lolita ; en même temps, le pseudonyme constitue pour Humbert une référence oblique (et blessante) à l'hôtel The Enchanted Hunters. Le fait, d'ailleurs, que l'anagramme contienne le nom « Cane » (Caïn) n'est pas moins important, car Humbert, après l'enlèvement de Lolita, prétend être « libre de pourchasser le fugitif, libre d'exterminer mon frère » (p. 367/247), et en effet adoptera par la suite le rôle d'« Abel ». Dotés donc d'un contenu sémantique relativement peu spécifié, les noms propres et les noms de lieux qui apparaissent dans l'« érudite et cryptogrammme traque » ne sont pas hypercodés de la même manière que le cadre de l'amant endeuillé, par exemple, mais se trouvent distribués de façon à ce qu'« un saut de référence à référence [...] sans cesse repousse le sens vers un texte absent dans la linéarité⁶¹. » C'est donc grâce aux conjectures opérées par les abductions créatives que ces noms se voient transformés en des interprétants fonctionnant à l'intérieur d'un réseau textuellement déterminé de signes antécédents et conséquents, donnant ainsi naissance à des significations qui ne sauraient être inférées dans le cadre d'une lecture heuristique.

Partant de la suggestion d'Eco selon laquelle une histoire est l'actualisation par le lecteur (modèle) de fonctions narratives ou de cadres intertextuels pré-hypercodés, nous avons pu déterminer comment l'actualisation se réalise grâce à la configuration de cadres multiples en un ensemble de relations, et du même coup comment cette configuration se produit comme le résultat d'abductions d'ordre supérieur au cours du traitement des traces intertextuelles. Un autre facteur déterminant de l'hypercodage textuel qui contribue à la configuration narrative est le genre. Dans le cas de *Lolita*, de nombreux aspects semblent relier l'œuvre au conte de fée, et de fait nous avons déjà rencontré certaines des caractéristiques principales de ce genre dans le commentaire ci-dessus : la métamorphose, dans la mesure où les personnages et le texte sont multi-formes, transformés perpétuellement par les inflexions résultant de détails à fonction allusive ; la tromperie, non seulement dans les actions des personnages, mais aussi par le biais de l'introduction du cadre du triangle ainsi que des fausses pistes dans lesquelles Humbert et le lecteur se laissent mener ; l'enchantement, produit par toutes sortes d'« ensorcellements » et d'évocations de personnages enchanteurs et enchantés, Lolita elle-même étant une « nymphe ». Ceci ne signifie cependant pas que ces éléments transforment *Lolita* en un conte de fée, car bien que Nabokov soit connu pour avoir dit « Les grands romans sont surtout de grands contes de fée⁶², » il est évident que, comme le Pays des Merveilles de Carroll, le roman de Nabokov s'aventure dans des domaines qui poussent les limites de ce genre jusqu'à son point extrême, voire au-delà. Dans le conte de fée traditionnel, la métamorphose, la tromperie et l'enchantement constituent des thèmes, mais à la lumière de l'analyse présente, il serait erroné de conclure que *Lolita* est une histoire qui développe ces thèmes⁶³. Certes, dans

⁶¹ RIFFATERRE ([1979] 1983, p. 25).

⁶² Selon Appel dans NABOKOV ([1955] 1991a, p. 347).

⁶³ C'est donc avec un mélange d'approbation et de sérieuses réserves que je lis l'affirmation suivante : « La simplicité de l'« histoire » de *Lolita*, telle qu'elle est, c'est-à-dire son « intrigue » au sens conventionnel du

la mesure où *Lolita* peut être considéré comme un conte de fée, il sollicite les abductions hypercodées associées à la formule « Il était une fois... ». Mais comment ces attentes génériques peuvent-elles être réconciliées avec le surcodage généré par les cadres intertextuels de l'amant endeuillé, du *Doppelgänger* et du triangle, sans parler des innombrables traces intertextuelles dont l'œuvre fourmille ? C'est ici que se trouve le nœud du problème de la configuration narrative, car la tentative de réconcilier entre eux ces éléments incommensurables se réalise, comme l'attestent nos analyses, à partir d'un raisonnement abductif plutôt que sur la base du postulat d'une structure unifiante. Ceci est vrai en particulier en ce qui concerne le traitement des traces intertextuelles qui nous permet de déterminer la pertinence des poèmes de Bürger et de Goethe, par exemple, ou celle des abductions permettant d'établir des liens entre les principaux cadres intertextuels. Ceci étant le cas, la métamorphose, la tromperie et l'enchantement ne fonctionnent plus de la même façon que dans les contes de fée : grâce à la réarticulation résultant des intersections spécifiques à *Lolita*, ils sont déplacés vers des significations qui ne sont pas l'expression directe de thèmes prédéterminés ou de l'« histoire » racontée par le roman, mais se situent entre leur acceptations pré-hypercodées et leurs actualisations déterminées intertextuellement.

Les configurations narratives mettent en évidence la nécessité de circuler entre la théorie et les détails textuels, même si cet échange est parfois désordonné, dérangent ou irritant. Plutôt que d'être générées par un ensemble abstraitif et réducteur de procédures pour déterminer la structure centrale d'un récit donné, et moins encore de constituer les caractéristiques formelles généralisables à tous les récits ou à certaines classes de récits, les configurations narratives représentent des actes interprétatifs induits par les signes textuels composant des récits individuels – le raisonnement abductif qui permet à la fois d'actualiser les cadres intertextuels et de déterminer la pertinence et les fonctions des traces intertextuelles. Il est bien entendu risqué de tirer des conclusions générales à partir de l'analyse partielle d'une seule œuvre⁶⁴, mais il semble néanmoins que les configurations narratives, dont la théorisation est issue d'une réflexion sur la sémiotique textuelle et l'intertextualité, offrent un ensemble convaincant de critères pour une analyse narratologique capable d'inclure dans le raisonnement les conséquences du décalage entre la théorie et le fonctionnement des récits individuels. En effet, alors que l'éventail des théories narratologiques ayant fleuri ces dernières années va des approches plus anciennes « centrées sur le texte » jusqu'aux approches plus récentes « orientées vers le contexte » et d'un pôle « sur-théorisé » vers un pôle « sous-théorisé⁶⁵ », les configurations narratives semblent partager certaines préoccupations avec chacun des pôles de ces deux axes. Et bien que les configurations narratives ne constituent pas une théorie de l'interprétation, elles se rapprochent d'une conception « heuristique » de la narratologie, notamment au niveau de la découverte et de la description des traits textuels pertinents pour la compréhension des récits⁶⁶. Cet article a

terme, peut être paraphrasée en trois phrases, et les thèmes de la tromperie, de l'enchantement et de la métamorphose sont apparentés au conte de fée. » (*ibid.*, p. 346)

⁶⁴ Bien que cette façon de procéder soit récurrente depuis la *Poétique* d'Aristote.

⁶⁵ Voir la contribution d'Ansgar Nünning ici-même.

⁶⁶ Voir KINDT et MÜLLER (2003a) pour une discussion de la narratologie comme « outil heuristique ».

débuté par une présentation de la distinction faite par Mink entre les trois manières selon lesquelles la connaissance se transforme en compréhension : le mode théorique ou hypothético-déductif de la science ; le mode catégoriel de la philosophie systématique ; le mode configurationnel du récit. Les configurations narratives, comme notre analyse de *Lolita* l'a montré, se réalisent grâce au traitement abductif des traces et des cadres intertextuels, ouvrant ainsi la voie à une narratologie intertextuelle.

Traduit par Ioana Vultur

BIBLIOGRAPHIE

- ADAM Jean-Michel. [1984] 1999. *Le Récit*, 2^e éd. Paris, PUF.
- AMOSSY Ruth. 1980. *Les jeux de l'allusion littéraire dans Un beau ténébreux de Julien Gracq*, Neuchâtel, La Baconnière.
- APPEL Alfred, Jr. 1967a. « Lolita : The Springboard of Parody », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* vol. 8, pp. 205-241.
- . 1967b. « Nabokov's Puppet Show », *New Republic*, CLVI, 14 janvier 1967, pp. 27-30 ; 21 janvier 1967, pp. 25-32.
- . 1968. « The Art of Nabokov's Artifice », *Denver Quarterly* III, pp. 25-37.
- BARONI Raphaël. 2007. *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Le Seuil.
- BEAUGRANDE Robert de et DRESSLER Wolfgang. 1981. *Introduction to Text Linguistics*, Londres/New York, Longman.
- BEN-PORAT Ziva. 1976. « The Poetics of Literary Allusion », *PTL. A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* vol. 1(1), pp. 105-128.
- BREMOND Claude. 1964. « Le message narratif », *Communications* n° 4, pp. 4-32.
- BÜRGER Gottfried August. [1773] 1987. « Lenore », in G. et H. Häntzschel (dir.), *Sämtliche Werke*, Munich/Vienne, Carl Hauser, pp. 178-182.
- COUTURIER Maurice. 1993. *Nabokov, on la tyrannie de l'auteur*, Paris, Le Seuil.
- CULLER Jonathan. 1975. *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell UP.
- ECO Umberto. [1962] 1965. *L'Œuvre ouverte*, trad. C. Roux de Bézieux et A. Boucourechliev, Paris, Le Seuil.
- . [1968] 1972. *La structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, trad. U. Exposito-Torrigiani, Paris, Mercure de France.
- . 1976. *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana UP.
- . 1979. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana UP.
- . 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*, Bloomington, Indiana UP.
- . [1979] 1985. *Lector in fabula, ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. M. Bouzahier, Paris, Bernard Grasset.
- . 1986. « Abduction en Uqbar », *Poétique* n° 67, pp. 259-268.
- . [1984] 1988. *Sémiotique et philosophie du langage*, trad. M. Bouzaher, Paris, PUF.
- . [1990] 1992. *Les limites de l'interprétation. Essai*, trad. M. Bouzaher, Paris, Bernard Grasset.
- . [1997] 1999. *Kant et l'ornithorynque*, trad. J. Gayraud, Paris, Bernard Grasset.

Configurations narratives

- FLUDERNIK Monika. 1996. *Towards a 'Natural' Narratology*, Londres/New York, Routledge.
- FROST Robert. [1916] 1946. « The Road Not Taken », in *The Poems of Robert Frost*, with an Introductory Essay « The Constant Symbol » by the Author, New York, Random House, p. 117.
- GENETTE Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil.
- GOETHE Johann Wolfgang. [1782] 1984. « Der Erbkönig », in E. Trunz (dir.), *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe*, 14 vols., Munich, H. C. Beck, t. I, pp. 154-155.
- HEBEL Udo J. 1991. « Towards a Descriptive Poetics of *Allusion* », in H. F. Plett (dir.), *Intertextuality*, Berlin/New York, W. de Gruyter, pp. 136-164.
- HERMAN David (dir.) 1999. *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State UP.
- 2002. *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln/Londres, University of Nebraska.
- JAHN Manfred. 1997. « Frames, Preferences, and Reading of Third-Person Narratives: Towards a Cognitive Narratology », *Poetics Today* vol. 18(4), pp. 441-468.
- 1999. « "Speak, Friend, and Enter": Garden Paths, Artificial Intelligence, and Cognitive Narratology », in D. Herman (dir.), pp. 167-194.
- KINDT Tom et MÜLLER Hans-Harald. 2003a. « Narrative Theory and/or/as Theory of Interpretation », in KINDT et MÜLLER (dir.) 2003b, pp. 205-219.
- (dir.) 2003b. *What is Narratology? Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*, Berlin/New York, W. de Gruyter.
- KRISTEVA Julia. [1966] 1969. « Le mot, le dialogue et le roman », in *id.*, *Séméiotiké. Recherches pour une sémanalyse. Essais*, Paris, Le Seuil, pp. 143-172.
- MÉRIMÉE Prosper. [1845] 1987. « Carmen », in *id.*, *Nouvelles*, M. Crouzet (dir.), Paris, Imprimerie nationale, II, pp. 157-207.
- MEYER Priscilla. 1988. *Find What the Sailor has Hidden. Vladimir Nabokov's Pale Fire*, Middletown (CT), Wesleyan UP.
- MINK Louis O. 1970. « History and Fiction as Modes of Comprehension », *New Literary History* vol. 3(1), pp. 541-558.
- NABOKOV Vladimir. [1955] 1991a. *The Annotated Lolita*, publié avec préface, introduction et notes par Alfred Appel, Jr., 2^e éd. (1^{ère} éd. 1970), Londres, Penguin.
- [1962] 1991b. *Fen pâle*, trad. R. Girard et M.-E. Coindreau, Paris, Gallimard.
- [1955] 2001. *Lolita*, trad. et préface M. Couturier, Nouvelle traduction révisée, Paris, Gallimard.
- PERRI Carmela. 1978. « On Alluding », *Poetics* vol. 7, pp. 289-307.
- PIER John. 1992. « Between Text and Paratext: Vladimir Nabokov's *Pale Fire* », *Style* vol. 26(1), pp. 12-32.
- 2003. « On the Semiotic Parameters of Narrative: A Critique of Story and Discourse », in KINDT et MÜLLER (dir.) 2003b, pp. 73-97.
- PLETT Heinrich F. 1991. *Intertextuality*, Berlin/New York, W. de Gruyter.
- POE Edgar Allan. 1978. *Collected Works of Edgar Allan Poe*, Th. O. Mabbott (dir.), 3 vols., Cambridge, MA/Londres, The Belknap Press.
- POUCHKINE Eugène. [1825-1832] 1975. *Engene Onegin. A Novel in Verse*, traduit du russe avec un commentaire par V. Nabokov, 4 vols., 2^e éd. révisée (1^{ère} éd. 1965), Princeton, Princeton UP.
- PROFFER Carl R. 1968. *Keys to Lolita*, Bloomington/Londres, Indiana UP.
- PROPP Vladimir. [1928] 1965. *Morphologie du conte*, suivi de *Les transformations des contes merveilleux* et de E. Méletinski, *L'étude structurale et typologique du conte*, trad. M. Derrida *et al.*, Paris, Le Seuil.
- RICŒUR Paul. 1980. « Narrative Time », *Critical Inquiry* vol. 7, pp. 169-190.

- 1983. *Temps et récit*, t. I, Paris, Le Seuil.
- 1984. *Temps et récit*, t. II : *La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil.
- RIFFATERRE Michael. 1978. *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Indiana UP.
- [1978] 1983. *Sémiotique de la poésie*, trad. J.-J. Thomas, Paris, Le Seuil.
- 1980a. « Syllepsis », *Critical Inquiry* vol. 6, pp. 625-638.
- 1980b. « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n° 215, pp. 4-18.
- 1979. « La syllepse intertextuelle », *Poétique* n° 40, pp. 496-501.
- 1985. « The Interpretant in Literary Semiotics », *The American Journal of Semiotics* n° 3, pp. 41-55.
- RYAN Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington/ Indianapolis, Indiana UP.
- SCHANK Roger C. et ABELSON Robert P. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding. An Inquiry into Human Knowledge Structures*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum.
- SCHMID Wolf. 1983. « Sinnpotentiale der diegetischen Allusion. Aleksandr Puškins Posthalternovelle und ihre Prätexte », W. Schmid et W.-D. Stempel (dir.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Numéro spécial de *Wiener Slavistischer Almanach* n° 11, pp. 140-187.
- SWIFT Jonathan. [1713] 1984. « Cadenus and Vanessa », in A. Ross et D. Woolley (dir.), *Jonathan Swift*, Oxford/New York, Oxford UP.
- TAMMI Pekka. 1985. *Problems of Nabokov's Poetics. A Narratological Analysis*, Helsinki, Suomalainen Tiedakatemia.
- 1999. *Russian Subtexts in Nabokov's Fiction. Four Essays*, Tempere, Tempere UP.
- TOOLAN Michael. [1988] 2001. *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*, 2^e éd. révisée, Londres/New York, Routledge.
- 2004. « Graded Expectations: On the Textual and Structural Shaping of Readers' Narrative Experience », in J. Pier (dir.), *The Dynamics of Narrative Form. Studies in Anglo-American Narratology*, Berlin/New York, W. de Gruyter, pp. 215-237.