



Auteur(s) :

Brehm, Sylvain

Titre :

« La formation de l'imaginaire et son rôle dans la lecture »

Type de publication :

Articles des chercheurs

Date de parution :

2007

Résumé :

De nombreux travaux menés dans le cadre des théories de la lecture et de la réception ont montré que la lecture est un acte culturel.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

Sylvain Brehm. 2007. « La formation de l'imaginaire et son rôle dans la lecture ». En ligne sur le site de l'Observatoire de l'imaginaire contemporain. <<http://oic.uqam.ca/fr/publications/la-formation-de-limaginaire-et-son-role-dans-la-lecture>>. Consulté le 21 octobre 2020. Publication originale : (*Francophonies*. 2007. vol. 1, p. 117-129).

L'Observatoire de l'imaginaire contemporain (OIC) est conçu comme un environnement de recherches et de connaissances (ERC). Ce grand projet de Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, offre des résultats de recherche et des strates d'analyse afin de déterminer les formes contemporaines du savoir. Pour communiquer avec l'équipe de l'OIC notamment au sujet des droits d'utilisation de cet article : oic@labo-nt2.org

«La formation de l'imaginaire et son rôle dans la lecture»

De nombreux travaux menés dans le cadre des théories de la lecture et de la réception ont montré que la lecture est un acte culturel, déterminé par un «horizon d'attente» (Jauss), par une «compétence encyclopédique» (Eco) et, plus largement, par des «habitus» (Bourdieu), variables selon les époques et les groupes sociaux. À l'heure où la culture a cessé d'apparaître comme une entité homogène, unifiée autour d'un centre aisément identifiable, de nombreux textes littéraires engagent le lecteur à adopter une démarche heuristique, fondée moins sur la reconnaissance que la découverte et la reconfiguration d'éléments hétérogènes. C'est le cas, en particulier, lorsque le texte nous confronte à un monde méconnu ou lorsque la distance temporelle et/ou culturelle nous prive de toute expérience directe de ce monde et nous contraint à convoquer un ensemble de représentations imaginaires qui tiennent lieu de médiation.

Le roman de Michel Tremblay *Des nouvelles d'Édouard* présente, à cet égard, un intérêt particulier. Il relate le voyage d'Édouard, un Montréalais vendeur de chaussures et travesti, dans le Paris de l'immédiat après-guerre. Lecteur et cinéphile, ce personnage s'est forgé une «connaissance» de la France exclusivement grâce aux romans, aux films et aux chansons qui ont traversé l'Atlantique. Ce savoir n'a donc rien d'empirique ou de conceptuel. Au contraire, il se caractérise par un profond ancrage dans l'imaginaire, que je définirai ici comme un réseau dynamique de signes (images, sons, etc.) organisés et mobilisés selon les besoins et l'expérience de chaque sujet et qui structurent son rapport au monde. À ce titre, j'amorcerai ma réflexion en montrant comment l'imaginaire assume un rôle d'interface entre le sujet et le monde qu'il appréhende. Nous verrons alors pourquoi, dans le roman, la confrontation avec le réel aboutit à une sévère désillusion.

Puis, je montrerai que la désillusion d'Édouard, imputable à la distance culturelle, nous invite à interroger notre propre posture de lecture, dans la mesure où le texte de Tremblay nous oblige à notre tour à faire appel à un ensemble d'images, pour ne pas dire de *clichés*, se rapportant à la vie parisienne au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. En ce sens, j'entends montrer, à partir de l'exemple fourni par le roman de Tremblay, le rôle fondamental de l'imaginaire dans l'acte de lecture.

I. Un imaginaire captif

De la clôture à l'ouverture

Lecteur assidu, Édouard connaît et apprécie particulièrement l'œuvre d'écrivains français et québécois tels qu'Émile Zola, Honoré de Balzac et Gabrielle Roy. Toutes les indications relatives à ses lectures révèlent à quel point celles-ci médiatisent le rapport au monde de ce personnage. Dans la première partie du roman, par exemple, on apprend qu'Édouard se fait appeler «La Duchesse» en référence à la Duchesse de Langeais, héroïne de la nouvelle éponyme de Balzac. Outre le prestige conféré, dans le monde interlope de Montréal, par la connotation aristocratique d'un tel surnom, la référence est surtout d'ordre identificatoire. En effet, en lisant le texte de Balzac, Édouard - *alias* La Duchesse - s'est plu à voir une coïncidence entre sa propre destinée et celle du personnage balzacien:

Elle venait de lire *La Duchesse de Langeais* qu'elle avait trouvée à la fois ridicule et bouleversante, et ce mélange sublime et risible, de fatale richesse et de pauvreté voulue et flamboyante, ce chemin parcouru des salons de Paris où tout était possible sauf le salut, jusqu'au couvent des Baléares où rien n'était possible sauf le salut, l'avait remuée parce qu'elle avait réalisé que le chemin qu'elle avait à faire, elle, était exactement à l'inverse : Montréal n'était peut-être pas Majorque mais rien n'y était possible hors le salut et Paris devenait ainsi un but à atteindre au lieu d'une case de départ; aussi avait-elle choisi le nom de duchesse de Langeais dans l'espoir d'aboutir un jour là d'où la vraie duchesse de Langeais était partie (Tremblay 39-40).

D'une manière générale, cependant, Édouard s'est constitué un imaginaire assez homogène: les artistes canadiens français auxquels il fait référence sont Gratien Gélinas, Rose Ouellette (plus connue sous le nom d'artiste «La Poutine») et sa comparse Juliette Pétrie. Cet univers trouve un prolongement dans les romans de Zola et de Simenon, dans les films de Marcel Carné et dans les chansons de Lucienne Boyer. Édouard est moins sensible à la valeur institutionnelle des œuvres qu'à leur thématique. S'il aime particulièrement Simenon, c'est parce qu'il y retrouve souvent «le petit monde de Paris qui [l]e fascine tant» (88). De même, lire Zola permet de renouer, dans la fiction, avec l'univers familier des cabarets, des tripots et plus largement, avec une culture populaire (au sens littéral du terme).

Comme je l'ai mentionné plus haut, le cinéma et la littérature sont les principaux éléments constitutifs de l'imaginaire de La Duchesse. Ils assument une fonction essentielle en contribuant à la consolidation d'un système de représentations fondé sur l'adéquation parfaite entre une réalité largement méconnue et les attentes du personnage. Lorsqu'il s'installe dans un restaurant parisien, par exemple, Édouard se réjouit non pas de découvrir la gastronomie française mais plutôt de savourer un sandwich: «[l]e pain a l'air tellement important pour ce monde-là, *dans les films*, que je me suis toujours dit que ça doit être le bout du bout» (186).

Une telle naïveté peut faire sourire et l'attitude de La Duchesse rappelle, à certains égards, celle d'un autre personnage de la littérature, Don Quichotte, pour qui les livres forment l'unique source de savoir sur le monde. Édouard a l'impression constante d'évoluer dans un univers familier et réconfortant, où les signes rappellent toujours du

déjà vu ou du *déjà entendu*. L'imaginaire lui tient quasiment lieu d'encyclopédie, comme en témoigne ce passage extrait de son journal:

J'ai beau prétendre au titre de duchesse et rêver de revenir à Montréal plus snob, plus chiant, plus chic, plus désinvolte et plus insupportable que les Françaises elles-mêmes (j'espère qu'y'a pas une Française qui va lire ça un jour) c'est quand même le monde de Simenon que j'ai hâte de connaître.

Comme je vous l'ai expliqué avant mon départ, j'ai choisi de partir pour Paris sans me documenter; tout ce que j'en sais me vient des films en noir et blanc que j'ai vus et des romans en couleur que j'ai lus. Très naïvement, je l'avoue, je m'attends à croiser Simone Signoret déguisée en Casque d'or ou Arletty, dans son personnage de Garance. Les Français, quand y débarquent chez nous, cherchent bien les Indiens et Maria Chapdelaine, pourquoi je ne partirais pas, moi, à la recherche de Gervaise ou de Lucien de Rubempré! Paris, pour moi, est un fabuleux trésor folklorique dans lequel je vais pouvoir puiser à deux mains. Je sais que je risque d'être déçu; j'assume ce risque en me disant que de toute façon je m'arrangerai bien pour avoir du fun, quand même (88).

Édouard est un lecteur qui s'abandonne sans réserve à l'illusion référentielle et qui, de surcroît, aimerait croire que le réel est conforme à sa représentation fictionnelle. Celle-ci devient le référent à partir duquel le monde est appréhendé: «Chaque plaque de rue, chaque place qu'on traversait me rappelait un livre que j'avais lu, un film que nous avions vu; j'étais ému aux larmes» (215). Si l'imaginaire s'inscrit bel et bien au cœur du rapport qu'Édouard entretient avec le monde, cette relation n'a rien d'une interaction dynamique. Au contraire, La Duchesse se révèle incapable d'engager un processus de négociation et de reconfiguration de ses représentations imaginaires. La distinction établie entre les films *vus* en noir et blanc et les romans lus et *imaginés* en couleur témoigne de la prégnance de certaines caractéristiques du matériau imaginaire.

L'imaginaire, lieu d'un investissement affectif

Bien que nous soyons en présence d'un personnage de fiction et que le cas d'Édouard soit singulier, il permet néanmoins de saisir comment chaque individu élabore un univers imaginaire qui est investi dans chaque expérience esthétique. D'autre part, l'attitude

d'Édouard témoigne du puissant investissement affectif de l'imaginaire et de la valeur que chaque sujet attribue aux composantes de son propre imaginaire. En débarquant au Havre, par exemple, Édouard avoue candidement s'attendre «à trouver une ville blanche battue par les flots, des voiliers, des femmes, poings sur les hanches, qui vendent des poissons encore frétilants et des hommes gueulards, cigarette au bec et le pain français sous le bras» (175). La vive déception alors éprouvée procède précisément d'une incapacité à attribuer un *sens* et une *valeur* à ce qui ne s'intègre pas dans un horizon d'attente élaboré uniquement à partir d'une expérience de lecteur et de cinéphile.

À cet égard, il s'agit, pour La Duchesse, moins de découvrir que de reconnaître:

Au coin du boulevard et du Cours Chevalier de la Barre, j'ai entrevu ma première vraie vision de la France: un énorme café à la marquise bien rouge où une foule paisible sirotait un breuvage. Je me suis arrêté un instant pour bien regarder. C'est ça que j'étais venu chercher. Ça m'a un peu rassuré (179).

Ces propos sont éloquents dans la mesure où ils mettent au jour non pas le désir d'évaluer un rapport d'identité ou de dissemblance entre imaginaire et réel, mais plutôt la volonté de ne valoriser qu'une partie des objets du monde, ceux qui, précisément, sont *déjà* significatifs pour Édouard. C'est pourquoi, tout naturellement, La Duchesse se sent interpellée en traversant les quartiers du nord de la capitale:

On a monté la rue Pigalle (réalisez-vous ce que ça voulait dire pour moi?); on a traversé la Place Pigalle avec sa petite fontaine insignifiante, après avoir dépassé la devanture de chez Moune, le cabaret féminin le plus célèbre du monde; j'ai aperçu le Moulin-Rouge du coin de l'œil, à ma gauche, vers la Place Blanche; on a longé le boulevard Rochechouart puis le boulevard Barbès (215-216).

Ce passage met clairement en évidence la structure hiérarchique des composantes de l'imaginaire d'Édouard. Celui-ci valorise ce qui est porteur de sens pour lui et, symétriquement, confère du sens à ce qui a de la valeur à ses yeux.

Théoriquement, l'imaginaire est un lieu en perpétuelle reconfiguration, pour peu que de nouvelles expériences nous confrontent à la nouveauté et à l'altérité. Encore faut-il, toutefois, être apte à intégrer ces nouvelles expériences dans son propre horizon et accepter de remettre en question la cohésion de son système de représentations. Or, aucun film, aucun roman n'a préparé Édouard à découvrir les lieux les moins touristiques, les moins «typiques» de Paris. Aussi, la découverte des quartiers multi-ethniques de la capitale française ne peut-elle que le déconcerter :

Et tout à coup, sans que rien ne l'ait annoncé, je me suis retrouvé dans un grouillement de monde des plus bizarres, une foule d'étrangers, et quand je dis d'étrangers, je veux dire des gens de toutes les couleurs, pas des étrangers, comme moi, qui peuvent passer inaperçus: des Arabes, je pense, dans de longues robes rayées; des Noirs, grands luisants, avec des turbans sur la tête; des Blancs, aussi, bien sûr, mais burinés, frisés, plus petits, même, que les Français qui ne sont déjà pas très grands. Une foule joyeuse qui s'affairait square de la Chapelle autour d'un marché extérieur coloré d'où montaient des relents non seulement de nourriture mais aussi d'épices et de denrées exotiques, odeurs fortes et piquantes qui me firent éternuer à plusieurs reprises (253).

Relégué à une position d'extériorité, Édouard observe en spectateur un monde opaque, dépourvu de sens.

Au regard de ce qui précède, la décision d'Édouard de revenir précipitamment à Montréal apparaît motivée par l'incapacité de renouveler son propre système de représentations au contact de la réalité nouvelle qu'il découvre en arrivant à Paris. Or, cette expérience de l'altérité peut être vécue sur une autre scène : celle de la lecture. Le texte de Tremblay nous convie, en effet, à nous interroger sur la nature des *images* que nous convoquons lorsque sommes confrontés à la représentation textuelle d'un monde méconnu (ou que l'on a l'illusion de connaître).

II. Ce qu'on ne saurait dire, il faut l'imaginer :

Un monde à construire et à s'approprier

Dans *Le plaisir du texte*, Roland Barthes propose une distinction entre plaisir et jouissance fondée sur l'aptitude d'un texte à ébranler son lecteur. Envisagée du point de vue de l'acte lectural, cette opposition renvoie à deux postures: la première, est déterminée par une volonté de suivre un parcours fondé sur la reconnaissance du familier, ainsi que sur des pratiques de lecture éprouvées ; la seconde, au contraire, se caractérise par un attrait pour la nouveauté et par la remise en question des habitudes de lecture. La mésaventure d'Édouard, en ce sens, est comparable à celle du lecteur qui, croyant avancer sur un terrain déjà balisé, découvre un monde qui lui demeure étranger et qui résiste, partiellement du moins, au processus de sémiotisation. Il ne s'agit pas de valoriser l'une ou l'autre de ces attitudes, mais plutôt de préciser où se situe le seuil à partir duquel l'altérité devient un obstacle rédhibitoire lors de l'acte de lecture, comme le laisse entendre une remarque d'Édouard:

Je sais, écrit-il, que je ne dois pas m'attendre à trouver ici la même chose que chez nous, je me le suis répété toute la semaine, à bord du *Liberté*, mais *le dépaysement, s'il est trop grand, ne risque-t-il pas de noyer tout le reste?* (224)

Pour des écrivains tels qu'Édouard Glissant, l'opacité du texte est constitutive de l'expérience de la lecture, en tant qu'elle oblige à composer avec la différence culturelle plutôt qu'à essayer de la réduire à tout prix:

il ne suffit pas de "comprendre" une culture pour la respecter vraiment. Pour cela, il faut accepter que cette culture vous oppose quelque chose d'irréductible et que vous intégriez cet irréductible dans votre relation à cette culture (Glissant 129).

Il n'en demeure pas moins, comme le souligne Bertrand Gervais, que «la transparence intégrale du signe est une mort tout autant que son opacité absolue» (Gervais 218-219).

En effet, lire implique deux moments logiquement distincts : comprendre (construire un

objet de pensée) et interpréter (rendre signifiant cet objet, c'est-à-dire se l'«approprier» au sens où l'entend Paul Ricœur). La lecture apparaît ainsi comme une activité soumise à une tension entre la nécessité de faire sien l'objet que l'on élabore et la volonté d'intégrer la diversité, l'hétérogénéité, la différence.

Plusieurs travaux, que ce soit notamment ceux d'Umberto Eco ou ceux des théoriciens de l'École de Constance (dont Wolfgang Iser), ont tenté de rendre compte du processus de constitution du sens mis en œuvre par le lecteur. Les poétiques de la lecture d'Eco et Iser¹ ont, à cet égard, permis des avancées non négligeables. Pourtant, on peut reprocher à la plupart des théoriciens d'avoir négligé la composante culturelle et imaginaire de la lecture, car lire ne consiste pas seulement à élaborer une représentation du monde à partir des informations fournies par le texte, mais aussi à activer un imaginaire individuel et le faire entrer en résonance avec celui du texte. Le plaisir du texte, en ce sens, est intimement (mais non exclusivement) lié à la sensorialité de la lecture. En d'autres mots, la lecture, en tant qu'elle constitue une «expérience perceptive médiate, dont le support est imaginaire» (Ouellet 9), fait affleurer des affects, des souvenirs et des sensations associés à des images, des parfums et des sons. Ce sont justement toutes ces émotions que «La Duchesse» éprouve, au seuil même de la relecture, lorsqu'elle retrouve le journal dans lequel figure le récit de son voyage: «Rien qu'à le regarder, des images de Paris, des parfums (des odeurs, plutôt), des voix, des bruits lui revenaient et une envie de hurler la prenait» (Tremblay 34).

¹ Signalons qu'Iser s'est intéressé plus particulièrement à l'imaginaire, notamment dans *The fictive and the imaginary: charting literary anthropology*. Baltimore: J. Hopkins University Press, 1993.

Imaginaire et lecture

Dès lors, on peut se demander ce qu'évoque le Paris de l'après-guerre pour le lecteur du roman de Tremblay (paru, rappelons-le, en 1984). Que l'on soit Français ou Québécois, que l'on ait vécu à Paris ou qu'on y ait séjourné en tant que touriste, la ville décrite dans le roman présente un caractère méconnaissable pour de nombreux lecteurs. À ce titre, force est de constater que le texte place le lecteur dans une position analogue, dans une certaine mesure, à celle d'Édouard puisque, pour l'un comme pour l'autre, Paris ne peut être appréhendé qu'à travers l'activation d'un imaginaire façonné par le cinéma (pensons à des films tels que *Hôtel du Nord*, *Quai des Brumes*, *La traversée de Paris*), la musique (Édith Piaf, Maurice Chevalier), la photographie (Robert Doisneau). En ce sens, pour nous aussi, lecteurs contemporains, les images du Paris de l'après-guerre sont en «noir et blanc».

Le rôle décisif des représentations qui préexistent à la lecture et médiatisent le rapport au texte tient à une donnée incontournable du psychisme humain. Popper et Gadamer ont montré, dans le sillage d'Husserl, que toute expérience suppose une pré-compréhension du monde (de l'objet étudié et de son environnement). Gadamer, dans *Vérité et méthode*, ira jusqu'à réhabiliter la notion de «préjugé». Jean-Louis Dufays, pour sa part, systématise les relations entre stéréotypes et lecture en définissant les enjeux d'une réflexion renouvelée sur le concept de «stéréotype»:

Dès le seuil de la lecture, les stéréotypes sont mobilisées en tant qu'horizon d'attente: lire, c'est toujours en partie aller à la recherche de structures familières. La stéréotypie est donc "ce vers quoi le lecteur tend"; c'est elle qui permet d'établir avec le texte cette connivence dont toute lecture est confusément en quête; c'est grâce à elle qu'il est possible de situer l'inusité et de banaliser l'inédit (Dufays 169).

Cela ne revient évidemment pas à dire que toute lecture recherche exclusivement la conformité, la redondance et la transparence. Il s'agit plutôt d'observer que chaque sujet

tente toujours de réduire l'altérité, même partiellement, à partir des ressources imaginaires dont il dispose préalablement à la lecture. En lisant le roman de Trembay, par exemple, on fait appel à ce qui, pour soi, évoque Paris: des images, des sons, des couleurs, des odeurs. Même sans disposer d'une telle connaissance, il est possible d'élaborer des liens avec ce que l'on connaît, à l'instar d'Édouard, qui ferme un moment les yeux et se croit à Montréal, au parc Dominion.

En fait, la lecture est le lieu d'une interaction constante entre le monde du texte et celui du lecteur. Tout texte, même celui qui confronte le lecteur à une distance culturelle maximale, entre en résonance avec les composantes de l'imaginaire et en modifie la configuration. Cette interaction engendre un processus synthétique grâce auquel la rencontre entre le monde du texte et celui du lecteur donne lieu à l'élaboration d'une représentation imaginaire, déterminée à la fois par les éléments fournis par le texte et par le matériau imaginaire investi par le lecteur. Cette construction est le résultat de deux types d'opérations complémentaires. La première se caractérise par la mobilisation des éléments de l'imaginaire déjà organisés en systèmes cohérents. Cela peut être le cas, par exemple, lorsque l'on est lié à une culture par sa musique, sa littérature, sa gastronomie, etc. La seconde consiste à générer de nouvelles relations entre des éléments disparates, quitte à les libérer de leur ancrage référentiel pour produire des rapprochements inédits. C'est précisément ce genre de lien que crée Édouard en associant un lieu parisien à l'espace montréalais.

Cependant, ces opérations n'ont pas un caractère automatique. Il faut être *disponible* pour ce genre d'expérience, c'est-à-dire accepter de s'ouvrir à la diversité et à la nouveauté, de revivre des émotions intimes, parfois profondément enfouies, etc.

L'investissement diffère, par conséquent, selon les dispositions du lecteur et le type de texte lu. Le roman de Tremblay nous fournit, encore une fois, un exemple intéressant. Alors qu'il déambule dans les rues du nord de Paris, Édouard se demande pourquoi il éprouve une telle fascination pour un lieu évoqué par Zola alors qu'il n'éprouve aucun intérêt particulier pour les quartiers montréalais décrits dans certains romans québécois:

Je vis depuis vingt-quatre heures dans un roman de Zola!

Elles étaient toutes là, à deux pas : la rue des Poissonniers, la rue Myrha, la rue de la Goutte-d'Or, la rue Polonceau, la rue Labat. J'habite au cœur même du quartier de *L'assommoir*, entre la rue Marcadet et le boulevard Rochechouart!

[...] J'ai aimé avec autant de passion *Bonheur d'occasion*, de Gabrielle Roy, il y a quelques mois, et pourtant je n'ai jamais eu l'idée d'aller courir dans les rues de Saint-Henri, à la recherche de la famille Lacasse! Alors pourquoi le quartier de la Goutte-d'Or m'a-t-il fait tant vibrer? Parce qu'il est ailleurs? Parce que je croise Florentine Lacasse tous les jours alors que Gervaise, même si elle nous ressemble, fait partie de la culture de quelqu'un d'autre et que je peux m'apitoyer sur son sort sans me sentir coupable de son existence? Parce que Montréal m'appartient alors que Paris, jusqu'ici, n'était qu'un rêve décrit dans des dizaines de livres qui me faisaient rêver? (Tremblay 310-312)

Les questions soulevées par le personnage de Tremblay témoignent de la difficulté à comprendre le rapport si particulier qui se noue entre l'imaginaire d'un lecteur et un texte littéraire. Il n'existe certainement pas *une* réponse à ces questions, car les choix qu'elles appellent dépendent des motivations intimes de chacun. Néanmoins, quelle que soit la relation qui s'instaure entre le texte et le lecteur, «la fonction de communication» de l'expérience esthétique (Jauss 282) tient justement à cette opportunité qu'offre la lecture de favoriser la rencontre des imaginaires.

Bien qu'Édouard soit un personnage singulier à bien des égards, il agit comme le révélateur d'un certain nombre d'habitudes et d'attitudes propres à tout lecteur. Ses découvertes, ses errements et ses remises en question peuvent être considérés comme les étapes d'un parcours dont l'échec final sanctionne l'incapacité à inscrire son propre imaginaire au sein de la relation entre le monde et lui, c'est-à-dire à nouer un rapport d'interaction, de négociation et de reconfiguration entre le réel et *sa* représentation du réel. Par analogie, on peut dire que les désillusions de La Duchesse guettent tout lecteur qui ne parvient pas à s'engager dans cette expérience momentanée de dessaisissement, de vacillement, où l'on est enjoint de construire une représentation du monde fictionnel, familier ou déroutant, à partir d'un savoir et d'un imaginaire intimes ainsi que d'informations délivrées par le texte lui-même.

D'autre part, le roman de Tremblay révèle le caractère stéréotypé, autrement dit partagé par des ensembles de lecteurs, de certaines composantes de l'imaginaire. Celui-ci, en effet, est déterminé par le vécu et la sensibilité de chaque sujet, mais aussi par toutes les représentations qui circulent au sein d'une culture et, de plus en plus aujourd'hui, entre les cultures. La multiplication des canaux de diffusion et des supports, de même que l'instantanéité de la transmission de l'information, facilitent considérablement, aujourd'hui, la constitution d'horizons d'attente communs à des ensembles de lecteurs, dont les préoccupations, les pratiques et les savoirs diffèrent parfois radicalement, mais qui partagent un certain nombre de références se rapportant à un même objet. On peut y voir la menace d'un imaginaire uniformisé et appauvri ou, au contraire, l'élaboration de nouveaux *lieux communs* favorisant l'avènement d'un imaginaire partagé à la faveur duquel des communautés immatérielles de lecteurs «s'entre-lisent» (Quignard, 214).

Bibliographie

Dufays, Jean-Louis. *Stéréotype et lecture*. Liège: P. Madarga, 1994. [375 p.]

Gervais, Bertrand. «Presbytère, hiéroglyphes et dernier mot: pour une définition de l'illisibilité». *La lecture littéraire* 3 (1999) : 205-227.

Glissant, Édouard. «Le chaos-monde, l'oral et l'écrit». *Écrire la parole de nuit*. Paris: Gallimard, coll. «Folio», 1994: 111-130.

Iser, Wolfgang. *The fictive and the imaginary : charting literary anthropology*. Baltimore: J. Hopkins University Press, 1993. [347 p.]

Jauss, Hans Robert. «Postface: L'esthétique de la réception, une méthode partielle». *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, coll. «Tel», 1990 [1978]. [305 p.]

Ouellet, Pierre. *Poétique du regard*. Sillery (PQ) : Septentrion /Limoges (France) : Presses Universitaires de Limoges, 2000. [408 p.]

Quignard, Pascal. *Vie secrète*. Paris: Gallimard, 1998. [465 p.]

Tremblay, Michel. *Des nouvelles d'Édouard*. Montréal: Leméac / Arles: Actes Sud, 1997 [1984]. [322 p.]