

Université Paris X - Nanterre

# TROPISMES

## N° 12

**WHITHER THEORY?  
OÙ VA LA THÉORIE ?**



2004

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

---

---

## **La complexité par le bruit : lecture de la complexité dans *The Adventures of Huckleberry Finn* et *The 42nd Parallel***

---

---

La réflexion que je proposerai ici portera sur la théorie de la complexité par le bruit ; j'en rappellerai les origines au croisement des sciences cognitives et de la théorie littéraire, et je tenterai d'en définir certains enjeux au moyen d'exemples pris dans deux grands romans américains.

Dans le milieu du XXème siècle des sémioticiens comme Umberto Eco et Iouri Lotman ont emprunté la notion de bruit à la théorie de l'information, théorie scientifique cherchant à évaluer la quantité d'information contenue dans un message et rendue célèbre notamment par les travaux de Norbert Wiener (*The Human Use of Human Beings*, 1950) et ceux de Robert Shannon et William Weaver (*The Mathematical Theory of Communication*, 1949). La théorie de l'information, dans son étude de la transmission, considère les messages comme des systèmes organisés, régis par des lois fixes de probabilité, mais dans lesquels peut s'introduire, sous forme de perturbation venant de l'extérieur ou d'atténuation du texte même (tous ces éléments entrant dans la catégorie " bruit ") un pourcentage de désordre, donc d'usure de la

### *La complexité par le bruit*

communication et d'augmentation de l'entropie (l'entropie étant la mesure négative de la signification d'un message).

Important cette réflexion dans le domaine esthétique, Lotman et Eco soulignent le rôle stratégique joué par le bruit (au sens de perturbation) dans l'œuvre littéraire. Dans *L'Œuvre ouverte* (1962), Umberto Eco, qui distingue l'information et la signification d'un message, insiste notamment sur l'idée que l'une des sources d'originalité du discours esthétique réside dans la rupture de l'ordre probable de la langue (qui est fait pour véhiculer des significations établies) et que cette rupture permet d'accroître le nombre des significations possibles : c'est là le type même d'information propre au message esthétique. Pour Eco le bruit est une indétermination motrice, constitutive à la fois de la stratégie d'écriture et de la stratégie de lecture. Selon lui :

*toute rupture de l'organisation banale suppose un nouveau type d'organisation, laquelle est désordre par rapport à l'organisation précédente, mais ordre par rapport aux paramètres du nouveau discours. L'art classique contrevenait à l'ordre conventionnel à l'intérieur de limites bien définies ; l'art contemporain a, entre autres caractères essentiels, celui de poser continuellement un ordre extrêmement improbable par rapport à l'ordre initial. (L'Œuvre ouverte, 87)*

Pour le sémioticien soviétique Iouri Lotman, auteur de *La Structure du texte artistique* (1970), le système littéraire possède en commun avec les systèmes vivants la capacité de transmuter le bruit en information. Le système transforme l'élément perturbateur à effet bloquant en élément activateur à effet proliférant. Selon lui, " tout fait individuel dans le texte artistique est le résultat d'une complexification de la structure fondamentale par des structures complémentaires. Il surgit en tant qu'intersection d'au moins deux systèmes, en recevant dans le contexte de chacun d'eux un sens particulier " (*Structure du texte artistique*, 120).

Noëlle Batt, dans son article " Cognition, littérature et complexité " paru dans *TLE 8*, apporte une précision importante en ajoutant que " le nouveau système engendré par l'élément-bruit se

Françoise Sammarcelli

développe souvent à un autre niveau que celui où il a surgi initialement” (Batt, 133). Elle va plus loin en effectuant aussi un pontage avec les travaux plus récents du biophysicien et philosophe Henri Atlan (en particulier *Entre le cristal et la fumée*, 1979 et “L’émergence du nouveau et du sens”, 1983) : ceux-ci ont attiré l’attention sur le fait que le bruit qui, au niveau de la transmission de l’information, a le sens d’une perte, peut avoir au niveau supérieur ou englobant une fonction positive : augmenter la diversité par suppression de redondances, accroître la complexité. Atlan fait alors intervenir la notion d’auto-organisation à partir du bruit. Dans les systèmes organisés (dans lesquels la transmission du message n’est qu’une fonction parmi d’autres) la variété introduite par le bruit peut devenir informative et porteuse de sens dans un autre contexte, c’est-à-dire un contexte émergent. Atlan a proposé une extension de ce principe aux systèmes sociaux, mais cette théorie a séduit de nombreux chercheurs en littérature de part et d’autre de l’Atlantique. Ainsi William Paulson commente les deux hypothèses qui sous-tendent son livre *The Noise of Culture* paru en 1988 :

*first, that literature is a noisy transmission channel that assumes its noise so as to become something other than a transmission channel, and second, that literature, so constituted, functions as the noise of culture, as a perturbation or source of variety in the circulation and production of discourses and ideas. (ix)*

Noëlle Batt suggère d’appliquer le principe de complexité par le bruit et le processus d’émergence par auto-organisation en trois points du système littéraire, à savoir le texte littéraire lui-même, la communication littéraire, le système littéraire dans son organisation interne (rapport entre une œuvre individuelle et le genre qui la gouverne) ou dans son organisation externe (rapports entre le système littéraire et d’autres systèmes : linguistique, culturel, social, etc) (Batt, 137). Je m’attacherai principalement ici au texte et à la communication littéraire, c’est-à-dire à la lecture, et je me propose d’explorer la portée heuristique de la théorie de la complexification par le bruit dans deux textes “canoniques”, *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884) et *The*

*La complexité par le bruit*

*42nd Parallel* (1930), premier volume de la trilogie *USA* (trilogie à laquelle la même démarche pourrait être étendue).

Par ailleurs le fait que ces textes appartiennent à deux époques et deux *épistémés* différentes conduit à deux formes distinctes d'émergence liées à deux rapports différents à la mimésis, et peut-être deux formes de conscience du texte – ce qui est une autre façon de dire que la productivité de cette théorie contemporaine ne se limite pas aux textes contemporains, mais peut tout aussi bien être testée dans des textes relevant d'une esthétique plus classique. Il me semble dans les deux cas que l'apport de la théorie n'est pas négligeable, car la notion de complexification par le bruit permet d'éclairer les nœuds, les zones d'indétermination, les points où les analyses achoppent. La lecture portera sur quelques passages ou problèmes qui semblent représentatifs et l'axe choisi m'amènera à examiner notamment le rôle des éléments extra-systémiques, en particulier sous l'angle du rapport entre l'intertextualité et le bruit.

Il convient d'abord de rappeler que la réception critique de *Huckleberry Finn* a fortement varié au fil du temps, en rapport avec l'évolution d'une pensée de l'ordre – linguistique et esthétique – et que ce roman a fait l'objet de ré-évaluations massives au XX<sup>ème</sup> siècle. Dans un premier temps le recours à la langue vernaculaire a provoqué un rejet de la part de l'élite ("*Huckleberry Finn* is rough, coarse and inelegant "1), une certaine conception de la littéarité en termes de beau style se trouvant mise à mal : c'est pourtant ce caractère vernaculaire même qui fait de Twain, selon l'appréciation de Mencken en 1913, "the true father of our national heritage "2. Première difficulté, donc. De plus, depuis sa publication, la logique d'ensemble de *Huck Finn* n'a cessé de poser problème aux critiques, en particulier dans la mesure où la dernière partie du roman déstabilise les lectures humanistes. Hemingway, déçu, dénonce une duperie ("cheating "3), Leo Marx trouve

1 Commentaire du Library Committee of Concord, Massachusetts, cité dans l'introduction de P. Coveney à l'édition Penguin Classics, 10.

2 Cité dans l'introduction à l'édition Penguin Classics, 12.

3 *Ibid.*, 37.

la fin longue et ennuyeuse (“ tedious ”, Marx 339), etc. Il faut attendre les années 1980 et les travaux sur la rhétorique de l'idéologie en acte chez Twain pour trouver une appréciation plus favorable<sup>4</sup>. Dans *Huckleberry Finn*, la réapparition du personnage de Tom Sawyer après le chapitre 31, le retour à un univers ludique dans le cadre de la ferme des Phelps où l'esclave Jim est retenu prisonnier, dérangent les lecteurs qui ont cherché à interpréter le roman comme un roman d'initiation (passage de l'innocence à l'expérience, évolution d'une relation entre l'adolescent blanc et l'adulte noir, construction d'une humanité commune). Ainsi, à un premier niveau, le comique de type burlesque ou parodique introduit par les farces de Tom Sawyer joue un rôle perturbateur en ce qu'il semble brouiller les enjeux éthiques et cela au profit d'une esthétisation souvent jugée superflue. Le problème est du reste la trajectoire non linéaire du roman. Pourtant, à bien y regarder, loin de simplement renvoyer aux codes de la littérature pour la jeunesse, et donc de refermer le texte sur du connu, les éléments comiques et les jeux verbaux ouvrent d'autres voies de réflexion. La distance ainsi créée fait aussi le jeu de la prise de conscience, mais celle-ci doit être comprise moins en termes d'assimilation d'un ordre humain donné (et de valeurs morales pré-construites) qu'en termes d'approche renouvelée de la complexité.

De façon plus générale on sait que les effets comiques introduisent du bruit ou du désordre dans le système. Dans *Huckleberry Finn* ils sont liés entre autres à la distance produite par une instance narrative qui s'abstient le plus souvent de juger (voire les débats sur la conscience et la Providence), mais aussi de sélectionner l'information : la décision quant au caractère pertinent ou non-pertinent de tel détail ou structure appartient donc au lecteur – d'où les pièges nombreux... De plus la difficulté tient à la définition du contexte et des rapports du local au global. Ainsi ce qui semble relever du non-sens au plan local peut produire un sens dans un contexte plus large. Le traitement du “ bruit ” au niveau du microtexte (chapitre 21 et seq)

<sup>4</sup> Cf. par exemple le volume *New Essays on Huckleberry Finn* dirigé par Louis J. Budd (Cambridge University Press, 1985). Je n'évoquerai pas ici les lectures féministes, ni les questions sur le racisme et la censure soulevées par les critiques afro-américains.

*La complexité par le bruit*

et au niveau de l'auto-organisation du système social (scène de la cérémonie chez les Wilks au chapitre 27), et la question du transcodage (au chapitre 38) relèvent de cette dynamique.

La séquence constituée par le chapitre 21 et le chapitre 22 est un bon exemple de la façon dont l'élément ludique qui ne semble pas porteur de sens à un niveau (élément incongru) peut être réinterprété à un niveau supérieur et révéler la richesse du regard critique. Ainsi l'épisode extra-systémique ou apparemment absurde nous conduit à repenser l'imbrication complexe des matériaux "légers" et sérieux dans le roman, et l'introduction du bruit révèle les limites d'une certaine organisation.

Le chapitre 21 contient un passage célèbre où Huck enthousiaste rapporte le monologue de Hamlet (*Hamlet*, Acte III, scène 1), tel qu'il a été déclamé sous ses yeux par un escroc qui se fait passer pour un acteur. En apparence, Twain a recours à une tradition comique du Sud (le détournement parodique des grandes tirades de Shakespeare était fort prisé par le public des petites villes). Ici la parodie prend la forme d'un pot pourri hilarant, collage de citations déformées. Le passage conserve un peu de la tonalité et du rythme du discours tragique, mais le texte semble se vider de son sens, et cela dès le début :

*To be, or not to be; that is the bare bodkin  
That makes calamity of so long life;  
For who would fardels bear, till Birnam Wood do come to Dunsinane,  
But that the fear of something after death  
Murders the innocent sleep,  
Great nature's second course,  
And makes us rather sling the arrows of outrageous fortune  
Than fly to others that we know not of,  
There's the respect must give us pause:  
Wake Duncan with thy knocking! I would thou couldst; [...]*<sup>5</sup>

L'intertexte shakespearien est mis à rude épreuve à coup d'interruptions et de juxtapositions arbitraires, puisque la mémoire

<sup>5</sup> Edition Penguin Classics, 198. Toutes les références de pages données dans le corps du texte renverront à cette même édition de *Huckleberry Finn*.

défaillante du pseudo-acteur lui fait mélanger les textes (fragments de citation tirés d'autres scènes de *Hamlet* d'une part, extraits déformés d'un autre texte). On s'aperçoit en effet bientôt qu'une partie des éléments parasites sont des citations de *Macbeth*, et que le passage fait l'amalgame de deux tragédies. Dans un premier temps la tonalité tragique semble ainsi être gommée par le contexte et s'effacer pour faire place au comique.

Il importe pourtant de percevoir que, de façon plus retorse, le texte parcourt bientôt le chemin inverse, car le passage abrupt du comique au tragique dans la fin du même chapitre et dans le suivant s'accompagne d'une remarquable recontextualisation. Le chapitre 21 se clôt sur la mort de l'ivrogne suicidaire Boggs, abattu en pleine rue par le colonel Sherburn qu'il avait provoqué ; le récit s'attarde alors sur la curiosité morbide des habitants de la petite ville qui se pressent autour du cadavre, sur la reconstitution de la scène par des témoins et sur la colère de la foule prête à lyncher l'assassin. Le chapitre 22 s'ouvre sur la vision de cette foule déchaînée à laquelle bientôt Sherburn tient tête... Boggs ne sera pas vengé. Le spectacle ne se joue donc plus sur une scène de fortune, mais bien dans la rue où l'événement se produit, et le texte examine les mouvements de foule à divers stades : " by-and-by somebody said Sherburn ought to be lynched. In about a minute everybody was saying it ; so away they went, mad and yelling..." (207). Or la longue tirade virulente de Sherburn, seul contre tous, réintroduit la rhétorique tragique, mais en déplaçant le débat sur la question de la lâcheté :

*"The idea of you thinking you had pluck enough to lynch a man! [...] The average man's a coward [...]. Your mistake is, that you didn't bring a man with you; that's one mistake, and the other is that you didn't come in the dark, and fetch your masks. You brought part of a man - Buck Harness, there - and if you hadn't had him to start you, you'd a taken it out in blowing."* (209)

La diatribe est efficace et bientôt la foule se disperse en silence, suivie de Huck qui ... va au cirque.

*La complexité par le bruit*

On voit que dans cette séquence l'imbrication des motifs conduit à une remotivation oblique : au thème du suicide se combine celui du meurtre, et la rencontre de *Hamlet* et *Macbeth* aboutit à une superposition du local et du global, de l'individuel et du général (impliquant d'ailleurs autant une condamnation de la culture du Sud que de la violence en tant que telle). Non seulement le rapport entre premier plan et arrière plan est constamment renégocié, mais il s'avère rétrospectivement que la zone de turbulence diégétique était préparée par la zone de turbulence produite par le brouillage citationnel. L'extra-systémique peut donc être intégré, mais dans un système plus complexe qu'il ne semblait de prime abord.

Au cœur de la section la plus contestée du roman, c'est-à-dire la dernière, qui raconte les efforts burlesques de Tom Sawyer et Huck pour libérer l'esclave Jim "dans les règles de l'art", les exemples abondent de passages apparemment gratuits, sur lesquels la lecture sérieuse bute, mais qui à mon sens font jouer la dynamique du bruit pour faire émerger une autre vision, un autre ordre. De ce point de vue, je crois qu'on règle un peu vite la question en limitant la lecture à la critique des codes romanesques et des romances historiques inspirées de Walter Scott. Ainsi, au chapitre 38 Tom Sawyer qui se pique de connaissances en matière d'héraldique invente un blason pour Jim devenu dans son discours "prisonnier d'état". Une stratégie de défamiliarisation est alors mise en place grâce à l'emploi inattendu d'un code ésotérique :

*"On the scutcheon we'll have a bend or in the dexter base, a saltire murrey in the fess, with a dog, couchant, for common charge, and under his foot a chain embattled, for slavery, with a chevron vert in a chief engrailed, and have three invected lines on a field azure, with the nombril points rampant on a dancette indented; crest, a runaway nigger, sable, with his bundle over his shoulder on a bar sinister: and a couple of gules for supporters, which is you and me; motto, Maggiore fretta, minore atto. Got it out of a book—means, the more haste, the less speed."*

*"Geewhillikins," I says, "but what does the rest of it mean?"*

*"We aint got no time to bother over that," he says, "we got to dig in like all git-out." (331-332)*

À travers le commentaire de Huck, le texte encode la perception de l'opacité. Voilà apparemment un discours qui ne veut rien dire, à part son étrangeté ostensible, et la question centrale du sens et de la référence, soulevée par Huck, semble non pertinente. À ce stade le lecteur a bien compris que ce qui est en jeu n'est pas l'expression d'une quelconque réalité extra-linguistique, mais l'effet de désorientation produit par l'accumulation anarchique des signes et leur résistance, le texte faisant jouer la référentialité contre elle-même. Les signifiants aux consonances étrangères (venus du français) sont employés dans le cadre d'une relation de pouvoir à deux niveaux : le jeu esthétique avec les termes techniques plonge Huck et Jim dans la perplexité, mais, de façon plus ironique, il confronte le lecteur aux limites de son propre savoir, ou peut-être, de sa propre curiosité. En effet il faut bien voir que la plupart des termes utilisés sont des termes héraldiques authentiques, désignant des couleurs (murrey, sable, gules) ou des formes (crest, bar sinister, fess, nombril, field). À y regarder de plus près, leur combinaison ici est d'autant plus subversive que l'emblème dit la condition de l'esclave mais, se faisant, se moque de la société esclavagiste et détourne la fonction implicite des armoiries (pas de passé familial, pas de lignée prestigieuse). Si le narrateur s'abstient de tout commentaire métalinguistique, c'est moins Tom Sawyer qui résiste que le texte même. À travers l'emboîtement complexe des signes – les signes linguistiques décrivant des signes iconiques (les armoiries) censés symboliser le statut de noble – le texte laisse entrevoir que l'émancipation de la pensée se fait bien “ in style ” (mais pas au sens où l'entend Tom). De surcroît la suite du roman recontextualise cet épisode. On verra en effet, lors de la scène de l'évasion, que le comportement de Jim ne dément pas son statut fictif de noble chevalier : il sort du registre comique dont il était prisonnier et fait preuve d'héroïsme en se sacrifiant pour sauver Tom. Contre toute attente, le blason (dont la description semble ralentir la diégèse) a une valeur proleptique ; l'élément à effet bloquant est devenu un instrument de prolifération du sens.

Non seulement le roman de Twain exploite de façon très variée la possibilité d'introduire du “ bruit ” dans le système par le biais du

*La complexité par le bruit*

comique, mais il invite le lecteur à prendre conscience de ce choix par une stratégie ambiguë de mise en abyme au chapitre 27.

Dans le chapitre 27, tiré de la section centrale du roman, l'action se passe dans une petite ville où deux escrocs tentent de détourner un héritage en se faisant passer pour les frères du défunt. Huck, ici simple témoin, décrit la cérémonie funéraire et raconte comment le début du sermon est brièvement perturbé par un chien ("straight off the most outrageous row busted out in the cellar a body ever heard ; it was only one dog, but he made a most powerful racket, and he kept it up, right along [...] the pow-wow and racket getting more and more outrageous all the time", 246) ; il s'intéresse alors particulièrement au rôle du croque-mort qui obtient rapidement le retour à l'ordre.

Le passage joue sur la discordance, et cela à plusieurs niveaux : la surface des choses, du point de vue d'un observateur extérieur, n'exprime pas forcément des sentiments authentiques – ainsi du chagrin supposément causé par la disparition de Peter Wilks, chagrin dont le récit inscrit les signes extérieurs mais ne valide pas l'existence : "there warn't no other sound but the scraping of the feet on the floor, and blowing noses – because people always blows them more at a funeral than they do at other places except church" (245, je souligne l'adverbe de causalité qui, comme souvent dans le discours de Huck Finn, renvoie à une lecture empirique et non à une intellection). L'interruption dévoile bientôt l'hypocrisie des coutumes, les habitants de la petite ville se laissant vite distraire de leur chagrin. De plus le maître de cérémonie lui-même fait signe : le croque-mort est en effet décrit comme un personnage de pantomime, il en a la démarche caricaturale, évoquée par la répétition insistante du verbe "to glide". Il est signe parmi des signes, doté d'une labilité emblématique, ce que le langage de Huck met bien en évidence, entre autres par le recours au néologisme introduit dans une série de superlatifs polysyllabiques : "He was the softest, *glidingest*, stealthiest man I ever see ; and there warn't no more smile to him than there is to a ham" (246, je souligne). Enfin on notera que, quand l'ordre l'emporte, les participants sont reconnaissants à celui qui fournit une explication sobre ("he [the dog] had a rat", 247), Huck redéfinissant à cette occasion les critères sur lesquels se fonde une réputation : "You could see it was a great

satisfaction to the people, because naturally they wanted to know. A little thing like that cost nothing, and it's just the little things that makes a man to be looked up to and liked " (247).

Or, le retour de l'ordre s'obtient au prix d'une violence à laquelle il est fait allusion indirectement : elle est en effet exprimée par des bruits (personne n'accompagne le croque mort à la cave et ne le voit agir), avant le retour à un silence inquiétant : " we heard a whack, and the dog he finished up with a most amazing howl or two, and then everything was dead still " – " *dead still* ", le silence qui règne est bien un silence de mort à tous les sens du terme. Huck Finn, laissant entendre la menace sous l'ordre apparemment restauré, nous permet aussi d'entrevoir l'autorité des signes tout en en mesurant la duplicité.

Avec ces exemples j'ai tenté de montrer que la théorie de la complexité par le bruit permet d'éclairer la façon dont les éléments perturbateurs enrichissent la communication littéraire, et comment le bruit, souvent lié à une pratique intertextuelle, est une indétermination motrice. L'émergence est moins celle d'un sujet moral que d'un sujet critique.

Plus de quarante ans plus tard, dans *The 42nd Parallel*, le jeu sur la désorganisation et sur la suppression des redondances instaure un autre régime en rapport avec l'esthétique moderniste. Le comique n'apparaît plus comme le principal vecteur du désordre et la problématisation des rapports entre le local et le global s'observe à tous les niveaux. Dans le roman de Dos Passos, l'ordre est constamment mis en question, la dénonciation de l'idéologie dominante trouvant sans doute son meilleur agent dans la forme fragmentée, les effets de déconnection et de montage produits entre autres par le passage inopiné d'un type de section à un autre (Newsreel, Camera Eye, Biographies, sections narratives apparemment plus conventionnelles mais de tonalité behavioriste), et par la discontinuité à l'intérieur des sections elles-mêmes : ainsi les Newsreel ou bandes actualités font défiler des micro-unités hétérogènes que seule la synchronie justifie – gros titres portant sur la politique intérieure ou extérieure, pages mondaines, bribes de culture populaire, chants, slogans, etc. Ainsi une stratégie peut fonctionner comme bruit par rapport à une autre, mais le

### *La complexité par le bruit*

déploiement de chaque nouveau système engendré par l'élément-bruit n'annule pas l'ancien. C'est la coexistence des systèmes qui crée la tension. L'interruption devient une technique généralisée (les diverses sections ne reviennent pas avec un rythme reconnaissable, le retour des séquences narratives consacrées à un même personnage fictionnel n'est lui-même pas garanti, comme le prouve la disparition du personnage de Mac, prolétaire aux vellétés d'engagement politique, vers la fin du roman). On pourrait avancer paradoxalement que le bruit en tant que perturbation fait quasiment partie du système du texte, en raison du choix de la fragmentation et de l'expérimentation avec le contexte (ou l'absence de contexte) qui fait passer au premier plan la réflexion sur les effets de médiation et les stratégies d'interprétation. Je m'intéresserai à l'évolution de ce système dans le texte : en particulier il me semble que, lorsqu'une forme de transgression est suffisamment acceptée par le lecteur, lorsqu'elle risque de devenir procédé et que sa redondance en gomme l'altérité, le texte introduit de nouvelles formes de perturbation.

Je m'attarderai sur la section intitulée " Camera Eye 25 ", vers la fin du roman (311-312), où c'est précisément l'ambiguïté de la distance esthétique qui est soulignée et la place de la culture qui est problématisée. Inspirés par la technique du courant de conscience, les courts passages de type " Camera Eye ", à contenu plus ou moins autobiographique, constituent des zones de perturbation personnelle qui fonctionnent comme contrepoints du reste du récit. L'absence de ponctuation, l'emploi des blancs typographiques, le jeu sur les sonorités, les effets de présentation plutôt que de représentation, créent l'impression d'une prose poétique. Le passage que j'ai choisi (qui n'est pas le dernier mais le 25ème sur 27) frappe par son caractère plus désarticulé et inscrit la tension et le malaise en juxtaposant les bruits du monde et le calme artificiel de Harvard où les étudiants sont tenus à l'écart de l'agitation environnante et en particulier de la contestation sociale (311-312). Il y est question de la fuite manquée ou de ce qui, dans le langage, pourrait fuir. La section débute justement *in medias res*, ou reprend comme après une interruption en milieu de nuit, par l'évocation lancinante d'un bruit, le bruit du tramway dans la nuit de Harvard :

Françoise Sammarcelli

*those spring nights the streetcar wheels screech grinding in a rattle  
of loose trucks round the curved tracks of Harvard Square dust hangs in  
the powdery arclight glare allnight till dawn can't sleep (311)*

On peut apprécier l'effet d'écriture mimétique dans ces lignes où le retour obsédant des phonèmes vocaliques ("streetcar wheel screech" repris dans "sleep") et des groupes consonantiques (spring, street, screech, loose trucks, curved tracks, square, sleep...), assorti du choix de mots lexicaux monosyllabiques produisant un rythme heurté par l'accumulation des accents, empêche le lecteur de reprendre haleine et tend à imposer le registre de la discordance.

Or ce premier registre est vite dépassé, pour laisser place à un collage d'images et d'échos de la vie à Harvard dominé notamment par l'image de la cloche de verre ("havent got the nerve to break out of the bellglass"). Le passage apparent à un texte plus articulé, à des unités plus isolables ("be interested in literature but remain a gentleman") n'est qu'un prélude à une autre forme de désarticulation qui correspond à un rejet décalé, une révolte venue trop tard ("I didnt know you could"). L'utilisation des noms propres à la place de noms communs (ou d'insultes) introduit des parasites dans la communication et contribue en particulier à perturber l'ordre syntaxique déjà compromis par la présentation typographique :

*four years I didn't know you could do what you Michelangelo  
wanted say  
Marx  
to all  
the professors with a small Swift break all the Greenoughs in the  
shooting gallery (312)*

La matérialité du signifiant s'affiche et devient matière à questionnement. Au-delà de la référence à Marx, un matérialisme dialectique se cache-t-il entre les lignes ? D'autre part, la culture isole-t-elle le sujet des débats du monde ? Et, contre toute probabilité, que fait ici la référence à Michel-Ange ? Suggère-t-elle que la forme doit être fondamentalement *mouvement* ? Le narrateur compense ainsi sa lâcheté passée par une violence qui s'exerce avant tout sur le langage

*La complexité par le bruit*

littéraire en cassant les automatismes. La culture fait bruit, ou joue contre elle-même (“ grow cold with culture like a cup of tea forgotten between an incenseburner and a volume of Oscar Wilde cold and not strong like a claret lemonade drunk at a Pop Concert in Symphony Hall ”). Certains noms propres deviennent des embrayeurs :

*and I hadnt the nerve  
to jump up and walk outofdoors and tell  
them all to go take a flying  
Rimbaud  
at the moon (312)*

S’agit-il de s’appropriier le nom propre, d’en faire un nom commun ? La révolte pourtant n’est que partielle car, après Marx, Rimbaud étonne moins. La rupture répétée est déjà moins rupture, les ouvertures ne sont peut-être que fugitives...

Au terme de ce parcours on perçoit bien que, de Twain à Dos Passos, les facteurs d’improbabilité ont varié, les tensions se sont redéfinies. Dans les deux cas, la mise en avant de l’importance du contexte et des effets de dé- et re-contextualisation affiche la littéarité même. Par ailleurs, si l’expérimentation intertextuelle revêt souvent une dimension idéologique, on observe la tendance du système à recréer de l’ordre à partir de perturbations et à s’enrichir d’autant. C’est dire que le texte comme lieu d’agencements et de réagencements nous invite peut-être aussi à penser les limites de l’émergence.

**SAMMARCELLI, Françoise**  
**Université Paris Sorbonne (Paris IV)**

Françoise Sammarcelli

**Ouvrages cités**

- ATLAN, Henri. *Entre le cristal et la fumée*. Paris : Seuil, 1979.
- ATLAN, Henri. “ L'émergence du nouveau et du sens ”. *L'Auto-organisation*. Dir. J.P. Dupuy & P. Dumouchel. Paris : Seuil, 1983. 115-130.
- BATT, Noëlle. “ Cognition, littérature et complexité ”, *TLE* 8, 1990. 125-140.
- DOS PASSOS, John. *The 42nd Parallel*. [1930]. New York : Signet, 1969.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. [1962]. Trad. fr. Paris : Seuil, coll. Points, 1965.
- LOTMAN, Iouri. *La Structure du texte artistique*. [1970]. Trad. fr. Paris : Gallimard, 1973.
- MARX, Leo. “ Mr. Eliot, Mr. Trilling and Huckleberry Finn ” ; repr. in *The Adventures of Huckleberry Finn*. Ed. S. Bradley, R. C. Beatty, E. H. Long & T. Cooley. New York : Norton Critical Edition, 1977. 336-349.
- PAULSON, William. *The Noise of Culture : Literary Texts in a World of Information*. Ithaca & London : Cornell University Press, 1988.
- TWAIN, Mark [Samuel Langhorne CLEMENS]. *The Adventures of Huckleberry Finn*. Ed. S. Bradley, R.C. Beatty, E.H. Long & T. Cooley. New York : Norton Critical Edition, 1977.
- TWAIN, Mark. *The Adventures of Huckleberry Finn*. [1884]. Ed. Peter Coveney. Harmondsworth, Middlesex : Penguin Classics, 1966.