

JAROSLAV FRYČER

LA «SITUATION» DANS LA COMMUNICATION LITTÉRAIRE

La communication littéraire, c'est-à-dire la communication entre l'émetteur-auteur et le récepteur-lecteur ou auditeur, et dont le message est le texte littéraire, est une variante particulière de la communication linguistique. Elle obéit, d'une part, à certaines conditions spécifiques de la production des textes littéraires,¹ mais, d'autre part, son fonctionnement est aussi déterminé par certaines circonstances qui la relient avec toute communication linguistique. Parmi celles-ci, les deux conditions nécessaires qui rendent possible le décodage adéquat d'un texte littéraire sont la connaissance de certaines «présupposition» et la nécessité de «situer» le contenu du message littéraire dans un réseau de coordonnées spatio-temporelles et narratives. Nous avons déjà abordé le problème des présuppositions en littérature,² dans le présent article, nous voulons rappeler quelques problèmes de la «situation» dans la communication littéraire.

La première difficulté à laquelle on se heurte en étudiant notre problème dans n'importe quel genre de communication linguistique, est la définition de la situation. Non qu'elle soit inexistante; au contraire, il y en a trop et chacune reflète une conception de cette catégorie nécessaire au décodage de tout énoncé.³ Pour le but des présentes réflexions, il suffira de retenir ce qui est plus ou moins commun à toutes les définitions linguistiques de la situation: à savoir que c'est l'ensemble des circonstances indépendantes de l'énonciation et qui rendent possible le décodage adéquat de l'énoncé qui en est le produit. Comme le lecteur d'un texte littéraire est en général dans une autre situation que les personnages du roman, c'est-à-dire que pour lui le texte littéraire est en dehors de la

¹ Voir notre article «La littérature comme acte de communication». *Études romanes de Brno* IX (1977), pp. 23—35.

² «Les présuppositions dans la communication littéraire». *Études romanes de Brno* XI (1980), pp. 9—16.

³ Une revue très modeste de ces différentes définitions et conceptions figure dans l'article cité dans la note 1. pp. 32—33.

situation réelle, le problème de la situation dans la communication littéraire se manifeste sous une forme autre que dans une communication non-littéraire.

Dans la production et la réception du texte littéraire, on peut distinguer en principe trois genres fondamentaux de situation qui concernent les trois éléments principaux de la communication littéraire: la situation de l'émetteur-auteur au moment où il produit le texte, la situation du récepteur-lecteur au moment où il lit (éventuellement écoute) le texte, et la situation du récit (c'est-à-dire du signifié dont le signifiant est le texte). L'un des traits spécifiques de la communication littéraire — et en même temps la raison de ce que cet aspect mériterait une attention particulière — est que ces trois situations sont par définition différentes. La situation de l'auteur ou du lecteur, sans vouloir contester son importance pour la qualité du texte littéraire et de sa réception, ne constitue pas l'objet de nos remarques qui sont orientées sur le fonctionnement intérieur du texte et sur le rapport message — lecteur. Aussi, n'allons pas les commenter de façon détaillée.

La situation de l'auteur embrasse toutes les circonstances à l'instant de la production du texte littéraire:⁴ d'une part c'est le « moment » où le texte a été conçu et écrit (le contexte historique et artistique de l'époque, la vie de l'auteur, etc.) et, d'autre part, la situation concrète dans laquelle le texte a été rédigé. La première catégorie est, bien sûr, d'une très haute importance pour l'interprétation du contenu artistique, philosophique ou idéologique du récit mais son analyse relève plutôt de la biographie et de l'histoire de la littérature. La seconde catégorie de la situation de l'auteur trouve exceptionnellement son reflet dans le texte même. Rezvani dans l'un de ses premiers romans (RL) introduit cette situation à deux reprises: « un jour un homme assis à la place précise où je me trouve en ce moment en train d'écrire... » (169); « Exactement comme moi en ce moment en train d'écrire... » (245). Dans ces deux cas, on peut, avec certaines réserves, parler de la situation de l'auteur (il s'agit bien d'un livre dont l'action est racontée par le personnage nommé Rezvani et fondée sur certaines données autobiographiques vérifiables) mais en général, il est assez difficile de distinguer, dans de pareils cas, la situation de l'auteur de celle du narrateur.

Si la situation de l'auteur peut rarement se manifester par des moyens linguistiques (dans les préfaces ou commentaires, dans les interventions autobiographiques, etc.), la situation du lecteur est purement extratextuelle. Les deux aspects qu'on y peut distinguer — le moment de la lecture et la forme sous laquelle le texte se présente au lecteur, c'est-à-dire le livre comme objet — n'influence pas en général la qualité du décodage; ils peuvent trouver, à la rigueur, un certain écho dans l'intensité et l'émotion avec lesquelles le lecteur accepte le récit. Ce n'est pas seulement la sociologie qui s'intéresse aux problèmes du livre comme objet et à la psy-

⁴ Les remarques suivantes seront basées sur l'analyse du roman français contemporain qui, par sa diversité thématique aussi bien que linguistique et morphologique, fournit des matériaux permettant d'arriver à certaines conclusions générales.

chosociologie de la lecture. Nombreux sont les écrivains eux-mêmes qui ne sousestiment pas l'influence du « physique » du livre sur celui qui lit: « Quant à moi, je suis venu insensiblement à ne plus dédaigner le physique des livres. J'admire et je caresse volontiers un de ces volumes de grand prix qui se rangent avec les plus beaux meubles, et les égalent »;⁵ « Mais quand nous étions plus jeunes, le livre ne se séparait pas pour nous de ce qu'il nous disait [. . .] nous étions assis le tenant à la main, et, regardant ses pages, nous ne le séparions pas de la douceur de ses minces feuillets, de leur fine odeur et de bonne couverture solide qui le fermait de ses coins d'or.»⁶ Il n'est pas sans importance, bien sûr, si le livre que nous lisons est un livre de poche ou un volume élégant relié en cuir, si nous le lisons à la gare en attendant le train, ou le soir, assis dans une chambre plongée dans une pénombre recueillie, mais tout cela ne participe pas à la construction du texte littéraire que nous lisons . . .

L'objet propre de nos remarques sera donc la situation du récit et l'analyse de différentes façon : dont elle participe à la genèse du texte littéraire. On le sait: la trame purement épique d'un récit — que ce soit un roman psychologique ou de cape et d'épée — est au fond assez mince et elle se peut résumer à un schéma très simple (voir différents dictionnaires des œuvres). La plus grande partie du texte littéraire est consacrée à l'explicitation de différentes circonstances dans lesquelles est située « l'histoire » du livre. Parmi ces circonstances, la situation occupe sans aucun doute la place la plus importante: une large part de tout texte littéraire est donc réservée aux passages qui, par les moyens linguistiques, substituent dans le monde fictif de la littérature ce dont, dans la vie réelle, on ne parle généralement pas. La situation peut être exprimée par plusieurs moyens — à partir des illustrations jusqu'aux séries d'images dans les bandes dessinées —, mais comme notre principal objectif est de suivre la genèse du texte littéraire et le fonctionnement intérieur de celui-ci, nous ne prenons en considération que la situation rendue par les moyens linguistiques.

Ces dernières années, les problèmes de la situation en littérature ont été souvent débattus par les critiques littéraires.⁷ Les conclusions théoriques auxquelles on est arrivé permettent d'inventorier certaines possibilités sur la façon de recréer la situation dans le texte littéraire. Plusieurs méthodes analytiques sont possibles pour le faire: Mme Rossum-Guyon dans le livre cité examine différents procédés à l'intérieur des deux grandes catégories noétiques, « le vérifiable » et « le vraisemblable ». Nous avons choisi un autre procédé, à savoir l'analyse à l'intérieur de différents aspects de la réalité extra-littéraire qui pénètre dans le texte, formant la situation du récit.

D'après les deux faces du processus de la production du texte littéraire, on peut distinguer la situation de l'énonciation et de l'énoncé. Dans la

⁵ Paul Valéry: *Livres* (1923). *Oeuvres* II, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1251.

⁶ Marcel Proust: *Jean Santeuil*. Bibliothèque de la Pléiade, p. 368.

⁷ Citons un livre pour tous: *Critique du roman* par Françoise Rossum-Guyon, Paris, Gallimard 1970 qui comprend certaines réflexions précieuses sur l'aspect théorique du problème et quelques analyses concrètes des textes de Butor.

première catégorie nous proposons d'insérer tout ce qui concerne le personnage du narrateur et le processus de narration. Dans la situation de l'énoncé, il sera possible de distinguer les données situationnelles relatives au temps, à l'espace, aux personnages et à l'ambiance.

Avant d'entrer en détail dans l'analyse de ces catégories, rappelons qu'il y a des romans dont l'action est en une large partie hors de la situation ou de quelques-uns de ses aspects (une absence complète de la situation dans un récit est pratiquement impensable). Il s'agit en principe des textes narratifs organisés autour des relations entre les personnages ou parfois autour de ce qui se passe dans la conscience du narrateur (ou d'un personnage). Le roman DT est centré sur les relations qui, successivement, s'étendent et se compliquent. Comme tout, dans ce roman, repose sur des rencontres de caractères, la situation spatio-temporelle se réduit à quelques vagues remarques indiquant qu'on est à Paris et à une époque plus ou moins contemporaine. Presque tout ce qui constitue le contenu du roman FM, se passe dans la conscience du narrateur qui est (peut-être) le symbole du Mal rongé la santé psychique et physique de toute l'humanité. Les personnages n'y ont pas de visage, de caractère, le seul endroit tant soit peu précis, est un hôpital (et encore c'est un établissement assez bizarre: on n'y trouve jamais la chambre ou le malade qu'on cherche). SR présente un autre cas du manque de situation dans le roman. Ici, la situation spatiale et temporelle est omniprésente mais ce qui manque presque complètement, c'est la situation du héros. On n'apprend rien sur lui, il n'est qu'un œil de caméra enregistrant le monde ou, en revanche, une conscience en train de se reconnaître. Ce ne sont pas des exemples exceptionnels dans le roman français d'aujourd'hui, mais les textes où la situation représente un des éléments constitutifs, peuvent être considérés comme les cas « normaux ».

Dans notre classification des différentes catégories de la situation, nous avons introduit la situation de l'énonciation bien qu'elle ne concerne qu'une partie des romans seulement, ceux racontés par le narrateur à la première (éventuellement à la deuxième) personne. Comme c'est la perspective narrative dominante dans le roman français contemporain (d'après nos lectures, nous évaluons le pourcentage de romans rédigés entièrement ou partiellement à la première personne, à 55-60 %), cette division est à notre avis pleinement justifiée. La situation de l'énonciation se manifeste sous deux aspects différents: la situation du narrateur et de la narration.

Tout ce qui concerne le narrateur, c'est-à-dire le personnage qui « parle » au lecteur ou à un autre personnage (plus rarement aussi à lui-même), est révélé en général successivement par le procédé que Marcel Schwob appelait la « description progressive », et le plus souvent de façon indirecte parce que « qui de nous éprouve le besoin de dire, à un moment ou à un autre: 'Je suis en France' ou 'Je vis en Inde' à des personnes qui se trouvent avec nous et que nous connaissons bien? »⁸ L'ennui c'est que le lecteur n'est pas la personne que le narrateur connaît bien et c'est pour-

⁸ Henri Micciolli: «Alain Robbe-Grillet. La Jalousie.» *Le Français dans le Monde*, no 92, oct. — nov. 1972, p. 31.

quoi celui-ci se voit obligé de dévoiler, bon gré, mal gré, qui il est et comment il est. Par souci de crédibilité et d'authenticité, le romancier ne peut pas en général adopter la méthode qu'on peut, à la rigueur, accepter dans le récit à la troisième personne: « Il claqua des talons, s'inclina devant sa propre image [dans la glace] et prononça la phrase sacramentelle: „Je suis le lieutenant Olaf de Brucker du Troisième Mercenaire de Ligne' » (CE, 9). Le plus souvent, on découvre l'identité, le caractère et l'extérieur du narrateur par bribes parsemées dans le roman tout entier de sorte que parfois c'est la dernière page qui complète le portrait du personnage principal par le dernier trait de pinceau. Dans CM, nous apprenons à la page 51 que la narratrice a passé sa licence de philo, plus tard qu'elle est mariée et mère de trois enfants (60), que son nom de jeune fille était Drapeau (67), qu'elle gagne son pain en écrivant des textes publicitaires (189), etc.

Les procédés concrets grâce auxquels le lecteur découvre pas à pas l'identité, le caractère et l'extérieur du narrateur sont très variés et vont des informations transmises directement (« Qu'ant à moi, je m'appelle Cécile de Norfolk... » DT, 156) jusqu'aux données qui demandent un certain effort ou certaines connaissances pour être comprises (dans CP, le narrateur est mis en rapport avec les événements à l'époque des généraux Salan et Massu). Quels que soient les procédés pour présenter le narrateur, ce personnage central peut revêtir aussi des formes particulières. Il peut être tout à fait anonyme (c'était le cas déjà cité de FM) ou son identité peut être plus ou moins embrouillée ou mise en question: la plus grande partie de DT est rédigée à la troisième personne et racontée par un narrateur omniscient, au fond traditionnel. A la page 150, la perspective narrative passe de « il » à « je » et l'identité de celui qui est le véritable narrateur devient confuse. Tout d'abord c'est Henri qui apparaît comme l'auteur du texte précédent. Mais six pages plus loin, une certaine Cécile de Norfolk complique la situation en disant que tout n'est pas vrai dans ce qu'Henri a dit. Et le dernier alinéa du livre (157) ajoute le comble à l'incertitude sur l'identité du narrateur: « Arrêtez vos conneries! Le livre, c'est moi qui l'ai écrit: il sort d'ici, dit le clochard en tapant sur un vieux magnétophone. Je l'ai trouvé dans une boîte à ordure et sur la bande, il y avait ça.»

Dans tous les cas cités, les narrateurs étaient situés dans un réseau de données situationnelles vraisemblables sinon vérifiables, et la fonction de la première personne narrative était, entre autres, d'assurer à l'histoire une certaine crédibilité et authenticité. En revanche, assez nombreux sont les romans où le narrateur à la première personne n'est pas garant de la véracité du récit et où il devient la voix narrative permettant de tisser une histoire complètement fantastique ou rêvée. Le narrateur d'un roman récent se trouve dans un monde vraisemblable, dans une forêt, dans les montagnes, mais il raconte une histoire tout à fait fantastique: sa transformation progressive en un arbre (RA). L'histoire et la situation dans laquelle elle est placée, se divise parfois en deux parties dont l'une a un caractère réel ou vécu, l'autre purement fantastique. Dans un roman de Robert Sabatier, il y a un monde où l'on visite des cafés, on demande l'addition, on serre la main, et il y en a un autre où l'on fait des voyages

fantastiques, où l'on parle à des personnages absents et où, par ex., l'équateur existe réellement « comme un serpent double marcheur ayant une tête à chaque extrémité et se dévorant lui-même » (ST, 98). A cette catégorie appartient entre autres l'un des plus grands succès du roman français des dernières années, *l'Imprécatteur* de V.-R. Pilhes (PI). Finalement, il y a des romans où le narrateur est situé dans un monde du possible de la vie humaine: ce sont des récits où les souvenirs sont interchangeableables et où les narrateurs ont le choix de dire n'importe quoi et où ils discutent eux-mêmes ce qu'ils viennent de dire: « Elle est ronde, cette place. Non, elle n'est pas ronde. Pourquoi ai-je dit qu'elle était ronde? » (MC, 7); « Jean-Pierre dit quelque chose à Françoise. Par exemple, il lui parle de son Leica M 5, ou de la 250 F 11 Kawasaki qu'il envisage d'acheter » (BJ, 113). Dans tous ces cas le narrateur et sa situation dans un monde fantastique donne une vision poétique de la réalité ou il accentue par l'arbitraire de son récit la discontinuité du monde (s'il n'est pas au service d'un regard ironique et critique sur la société, comme c'est le cas du roman cité — PI).⁹

On ne peut finalement oublier une dernière forme du narrateur à la première personne qui est typique du roman contemporain et dont l'interprétation est d'une haute importance pour la caractéristique du roman d'aujourd'hui: le narrateur qui, par certains aspects, se rapproche ou même s'identifie avec l'auteur. Les exemples de ce procédé sont si nombreux et les techniques servant à le réaliser sont si variées et soigneusement travaillées qu'on a parfois tendance à oublier l'un des impératifs méthodologiques de la critique moderne disant qu'on ne doit pas identifier le narrateur avec l'auteur. Pourtant le nombre de narrateurs à la première personne qui portent certains traits de l'auteur, est important et signale une tendance que la critique constate, dans le roman français contemporain, depuis plusieurs années: le renouvellement du roman par l'autobiographie.¹⁰

La manifestation extérieure la plus simple de cette technique narrative est le nom du narrateur qui est entièrement ou au moins partiellement identique avec celui de l'auteur: la narratrice de CP s'appelle Hélène Cixous, de RL — Rezvani, de RI — Dominique Rolin et celui de SY porte au moins le prénom de l'auteur: Guy. Mais ceci peut être un signe tout à fait extérieur, n'impliquant pas nécessairement un statut autobiographique du récit. Ce procédé est utilisé parfois dans les romans dont l'action est très fantastique et dont le fond purement autobiographique est probablement assez mince (PI, CP): dans ces cas, qui rappellent encore le fameux « Madame Bovary, c'est moi! », cette technique peut être interprétée comme signe du fond vécu non au niveau événementiel mais émotif ou affectif.

⁹ Ces dernières remarques parlent de la situation qui appartient, dans notre classification, à la situation de l'énoncé. Nous en parlons à propos du narrateur parce qu'elle détermine, dans certains cas, la réalisation concrète de cet élément principal du récit.

¹⁰ Voir par ex. *Positions et oppositions sur le roman contemporain*. Paris, Klincksieck 1971 ou l'article de Jean Thibaudeau dans *Théorie d'ensemble*. Paris, Seuil 1968.

Il y a en revanche des livres où une certaine identité du narrateur avec l'auteur est exprimée par l'emploi d'éléments autobiographiques vérifiables (et nous ne pensons pas seulement aux romans dont le caractère autobiographique est explicitement signalé, par ex. YA ou LT). Les rapports entre le narrateur et l'auteur y sont suggérés par tout un réseau d'allusions indirectes et parfois bien sophistiquées... Dans PR, on peut trouver tout un ensemble de liens entre ces deux personnages. Pilhes a été élevé en Ariège par sa grand-mère maternelle (notice biographique) et le narrateur fréquente à Paris ses compatriotes, les Torlusois. Leur pays d'origine n'est pas précisé directement mais par le patois de leurs chansons et de leurs conversations qui est proche du catalan et du provençal. Le narrateur parle de son oncle (mort en 14—18) et dont il porte le prénom et le roman est dédié à « René Marcel Pilhes décédé en 1918 », fils de la grand-mère de l'auteur. Et si les années de naissance de ces deux êtres diffèrent (le narrateur — 1939, Pilhes — 1934), les jours au moins sont très proches l'un de l'autre: l'écrivain est né le 1^{er} juillet, le narrateur le 2 du même mois. Le lecteur du roman français contemporain peut souvent s'amuser en cherchant de parails rapports entre le personnage fictif — le narrateur, et le personnage réel — l'auteur (on peut lire, de ce point de vue, par ex. PW, BC, ML et combien d'autres!).

La seconde catégorie de la situation de l'énonciation concerne le processus de narration. Il s'agit d'abord de toute indication de la situation dans laquelle se trouve le narrateur en racontant son histoire. Les procédés les plus fréquents sont les interventions passagères du narrateur dans le récit, donc des éléments utilisés depuis le temps presque immémorial.¹¹ Même dans le roman contemporain les remarques de ce genre sont loin d'être exceptionnelles (« c'est une gageure que de vouloir écrire tout cela, sagement assise derrière une table. Comment ressusciter, à onze heures du soir, un matin d'il y a si longtemps? » DF, 77) et elles donnent parfois au récit le caractère d'une conversation fictive avec le lecteur ce qui est un phénomène qui vaudrait une étude sociologique (« Vous allez me dire, patient confident: ,Ah Maître, ne vous lai . . .', je vous interromps tout de suite, vous avez trop de bonté . . . », DE, 266; « C'est pourquoi, lecteur — je dirai même cher lecteur si tu ne vois pas d'inconvénient, — tu ne dois pas considérer que je me conduis en romancier habile . . . », TL, 8), une conversation dans laquelle le narrateur, tout comme dans un dialogue réel, utilise même des gestes: « Avec du papier de toilette roulé en boule, j'efface le ,Dehors les métèques' écrit au feutre noir en lettres hautes comme ça » (BC, 190).

Aux éléments situationnels de l'énonciation que nous considérons comme typiques du roman contemporain, appartiennent les remarques qui déterminent le statut narratif du récit. Assez rares sont les romans écrits à la première personne dont l'action se déroule comme une sorte d'aventure à laquelle le lecteur assiste comme le spectateur à la projection d'un film. Les narrateurs au contraire prennent le plus souvent soin d'indiquer, dès le début de leur récit, ce qu'ils ont l'intention d'écrire. Même

¹¹ Voir par ex. le livre de Jens Rasmussen *La prose narrative française du XV^e siècle*. Copenhague, Munksgaard 1958.

aujourd'hui encore, il y a des romans où le narrateur est l'éditeur d'un texte retrouvé, d'un récit raconté par un autre personnage, ce qui est le procédé hérité du passé, connu depuis la Renaissance. Dans AR, la première partie du roman est conçue comme une édition avec les notes, commentaires, etc. Mais le plus souvent, le narrateur est lui-même le producteur du texte: il écrit un livre (« Ce livre . . . est la vérité de ma jeunesse, » LT, 12), rédige un journal (« J'écris ce journal pour qu'un jour il reste, en leur mémoire, » CP, 71) ou raconte tout simplement son histoire à un personnage appartenant au monde fictif du récit (le narrateur de BS raconte ses histoires à un certain Patrik et Jean-Pierre).

Voilà les aspects de l'Ich-Erzählung au fond traditionnels, connus depuis longtemps. Ce que nous considérons comme moderne dans le roman d'aujourd'hui, c'est le statut narratif réellement ou fictivement autobiographique. Dans ce genre de récit, le narrateur reconstitue son passé et relate les résultats de cette activité à un personnage, plus souvent au lecteur, de façon explicite (« Prends mon récit, lecteur, si tu veux bien, comme je te le donne . . . » DI, 125) ou implicite (« Je parle de notre grand frère Raymond, je raconterai plus tard, rien ne presse, » BD, 16). De plus en plus souvent, les narrateurs réalisent leur plongée dans le passé sans s'adresser formellement à qui que ce soit, personnage ou lecteur. Ils revivent le passé pour « eux-mêmes » (« Je me penche aujourd'hui, tant et tant d'années après, sur ces vies disparues, je les regarde au futur . . . » AV, 15) et ce ne sont que certains éléments parfois assez discrets qui font voir que le récit est, en fin de compte, adressé à quelqu'un qui devrait le lire (tels par ex. certains détails qui n'ont le sens que dans la mesure où ils sont destinés à quelqu'un qui ne les connaît pas, c'est-à-dire au lecteur: « L'appartement . . . était immense et court, haut de plafond, un peu délabré . . . » JJ, 29).

Nous nous sommes attardé sur la situation de l'énonciation, c'est-à-dire du narrateur, parce que le narrateur à la première personne peut être considéré comme l'élément typique du roman moderne, qui, du point de vue de notre sujet, n'a pas été jusqu'ici traité de façon détaillée. En ce qui concerne la situation de l'énoncé, nous pouvons être plus bref parce que celle-ci a déjà été l'objet de plusieurs études spéciales. Nous proposons de distinguer quatre catégories de cette situation — celles concernant le temps, l'espace, les personnages et l'ambiance. Nous n'allons pas entrer en détails en les analysant: il suffira de rappeler certaines généralités et quelques traits caractérisant avant tout leur emploi contemporain.

Le temps comme élément constitutif de base de tout récit est nécessairement omniprésent dans chaque texte littéraire. Différentes possibilités de la construction chronologique de la narration ont été bien des fois analysés et classifiés. Les études de G. Poulet, J. Pouillon, E. Staiger, C. Müller et de tant d'autres ont introduit certains concepts qui consistent jusqu'à nos jours la base de toute réflexion sur le temps du récit: le temps de l'histoire (erzählte Zeit) et le temps du récit (Erzählzeit), les temps « internes » et « externes »,¹² ou d'un autre point de vue la « posi-

¹² Par ex. Ducrot-Todorov: *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris, Seuil 1972, p. 398 et ss.

tion temporelle » du récit ultérieure, antérieure, simultanée ou intercalée, etc.¹³

Ce sont des concepts opératoires pour l'examen de la construction temporelle du récit. Mais nous analysons le temps comme élément situationnel de la narration, c'est-à-dire comme le réseau de coordonnées temporelles dans lesquelles l'auteur ou le narrateur situe l'histoire racontée. De ce point de vue, les coordonnées temporelles peuvent être relatives ou absolues (vérifiables). Parmi les premières, il faut citer, d'une part, toutes les indications appartenant à la catégorie de shifters (embrayeurs): hier X aujourd'hui, auparavant X après, etc., d'autre part les indications se rattachant à certains événements extralittéraires mais non vérifiables: l'action de MM est située dans les années 1970 mais après une catastrophe nucléaire dont la date appartient — espérons qu'elle y appartiendra toujours — à la fiction.

Les coordonnées temporelles vérifiables situent l'action par rapport à un événement historique ou à une date précise. En principe, il s'agit des opérateurs réalistes qui pourraient être interprétés comme éléments assurant l'authenticité ou la vraisemblance du récit. Mais ce n'est pas toujours le cas: il y a des romans où la situation temporelle précise est en une position directe avec une action purement fantastique. Le temps de PI est assez précisément déterminé: l'action se passe après le coup d'état au Chili et au début de la crise de pétrole, mais au niveau événementiel, l'histoire est parfois complètement fantastique sinon absurde (ce qui n'exclut point, évidemment, un fond réaliste du livre en tant qu'image artistique d'une certaine époque et de ses problèmes politiques et économiques). Les données temporelles absolues peuvent être explicitées directement par les dates précises (« J'ai quarante ans. Nous sommes le 13 juin 1970 et je marche... », PV, 137) ou par le renvoi à un événement historique précis (l'action de CP se passe à l'époque de la guerre d'Algérie). Mais le plus souvent — et ceci paraît être l'un des traits caractéristiques du roman moderne — les auteurs évitent des indications directes du temps vérifiable et celui-ci doit être reconstitué parfois sans difficultés (dans RC le héros, Jules, a à peu près 70 ans et à l'époque de l'état vichyste il avait 36 ans: l'action se passe donc entre 1965 et 1970 environ), parfois on doit compter et chercher les points de repère (dans BA, on apprend, pas à pas, que Charles Guérin est mort 30 ans avant la naissance de Florence qui a maintenant 31 ans: le niveau temporel de base est ainsi 61 ans après la mort du poète, donc l'an 1968). On aura l'occasion de constater le même phénomène en parlant de l'espace: tout porte à croire que les auteurs modernes ont presque horreur de nommer directement certaines choses — ils cherchent des procédés très compliqués ou même parodiques pour ne pas être obligés de les dire ouvertement.

En parlant de la construction spatiale, nous n'allons pas nous intéresser à la fonction de l'espace dans l'œuvre littéraire, par ex. aux différents emplois de cette catégorie du récit chez Balzac, Flaubert ou dans le nou-

¹³ Voir Gérard Genette: *Figures* III. Paris, Seuil 1972, p. 229 et ss.

veau roman, mais uniquement à l'espace en tant que fonction de la situation extralittéraire du récit. Une fois de plus, il sera utile de distinguer la situation spatiale relative, c'est-à-dire celle qui ne met pas l'action en rapport avec un espace réellement existant (les shifters — ici, là, dehors, en haut, etc. ou les descriptions des espaces fictifs — chambres, rues, villes, nature, etc.), et la situation spatiale vérifiable, celle qui met l'action en rapport avec les lieux réels. La première, relative, est l'affaire plutôt des analyses stylistiques et de l'interprétation du texte littéraire. La situation spatiale absolue est — comme c'était aussi le cas du temps — l'objet de tout un ensemble de procédés par lesquels la réalité vérifiable pénètre dans la construction du texte littéraire. L'éventail de ces procédés va à partir des indications précises et directes (dans MV, il y a toute une géographie exacte des environs du lac d'Annecy), à travers les indications non moins précises mais indirectes (dans CT, il s'agit d'un pays an Amérique du Sud, cinq fois plus grand que le pays des ancêtres en Europe, d'un pays qui a 2 770 741 km² et 25 millions d'habitants, etc., sans que l'Espagne et l'Argentine soient nommées), jusqu'au mélange bizarre des données vérifiables avec les lieux fictifs (dans AO, il y a les endroits existants réellement mais disposés librement au gré de la fantaisie de l'auteur: le Cassiquiare, qui en réalité relie l'Orénoque avec le Rio Negro, se trouve dans le roman à la frontière de l'Equateur et du Pérou — 212). Parfois, l'espace réel devient l'objet d'un jeu ironique de l'auteur (« La ville, c'est une ville très connue des bords de la Loire avec un château sur la hauteur. Je n'ai pas envie de dire son nom parce qu'aussitôt elle ne m'appartiendrait plus... Le nom de la ville, je le garde secret. A. V... — le nom de la ville ne commence pas par un V mais je n'aime pas écrire: A X... » — PV, 36).

Comme la situation concernant l'ambiance (c'est-à-dire tout ce qui accompagne l'action du récit et n'est lié ni au temps, l'espace, ni aux personnages — il pleut, le soleil brille, l'air est étouffant, l'atmosphère du mystère envahit le château, etc.), ne demande pas, à notre avis, un commentaire particulier, la dernière que nous voulons rappeler est la situation relative aux personnages. Celle-ci se divise tout naturellement en deux catégories: c'est, d'une part, l'extérieur et le caractère des personnages, d'autre part, la description de leurs paroles, mimique et gestes. Du point de vue situationnel s'y ajoute encore un troisième aspect, à savoir l'identité de celui qui parle et agit, qui, elle aussi, doit être explicitée, dans le texte littéraire, par les moyens linguistiques de préférence. Tous les manuels de rhétorique comprennent des chapitres consacrés à différents procédés servant à rendre l'extérieur et le caractère de personnages ce qui nous permet de passer assez rapidement sur ce problème.

Qu'il suffise, à ce propos, de constater que dans la littérature moderne, les procédés utilisés pour situer un personnage sont de plus en plus variés, fins et parfois amusants. Notre propos n'est pas de discuter leurs fonctions — ici s'ouvrent, à la critique littéraire, des horizons à notre avis larges et inexplorés: nous voudrions tout simplement signaler certains traits en ce sens typiques de la littérature d'aujourd'hui. Rappelons, à titre d'exemple, qu'au lieu d'indiquer explicitement l'identité d'un personnage, dans un dialogue, on emploie de plus en plus souvent différents

niveaux stylistiques du parler (voir les phrases coupées et simples de Claire et compliquées de Didier dans CF, on une technique courante de nos jours, l'emploi de différents « tics » linguistiques pour indiquer indirectement l'identité d'un personnage), le caractère voulument confus de personnages qui souvent deviennent un simple œil de caméra ou une conscience en train de s'authentifier (un exemple pour tous — SR), le rôle toujours croissant des éléments supra-segmentaux ou prosodiques dans la caractéristique des personnages et de la situation, rendus tantôt par des moyens typographiques,¹⁴ tantôt linguistiques (voir n'importe quel roman de San-Antonio: « nostalgise l'Engelure; sincérise mon ami; gentilise Bérurier — SB », etc.).

Nous sommes loin de vouloir affirmer que tout ce qui vient d'être dit est neuf et inédit. Mais tous les éléments constitutifs du texte que nous avons appelés situationnels et qui, jusqu'ici, ont été analysés pour la plupart à partir d'autres points de vue, acquièrent une fonction autonome dans la structure du texte littéraire, une fois analysés comme éléments de la communication littéraire. Le présent article n'a voulu que signaler certains aspects de la situation dans la communication littéraire et proposer leur classification qui pourrait servir de point de départ aux études plus approfondies. Car la situation, c'est-à-dire l'élément qui, du point de vue quantitatif, constitue la plus grande partie de la plupart de textes littéraires, mériterait à juste titre une attention particulière.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

(Tous les romans cités ont été publiés à Paris)

- AO — Arnaud, Georges: *Les oreilles sur le dos*. Julliard 1974 (1953)
 AR — Arrivé, Michel: *Les remembrances du vieillard idiot*. Flammarion 1977
 AV — Aubin, Claude: *La vie qu'on peut*. Seuil 1980
 BA — Bosquet, Alain: *L'amour bourgeois*. Grasset 1974
 BC — Benoziglio, Jean-Luc: *Cabinet portrait*. Seuil 1980
 BD — Beck, Béatrix: *La décharge*. Sagittaire 1979
 BS — Besson, Patrick: *Je sais des histoires*. Seuil 1974
 CE — Charrière, Christian: *L'enclave*. Fayard 1971
 CF — Clesca, Bernard: *La fête profane*. Grasset 1975
 CH — Cayrol, Jean: *Histoire de la mer*. Seuil 1973
 CM — Cardinal, Marie: *Les mots pour le dire*. Grasset 1975
 CP — Croussy, Guy: *Ne pleure pas, la guerre est bonne*. Julliard 1975
 CS — Cixous, Hélène: *Portrait du soleil*. Denoël 1973
 CT — Capelle, Anne: *La dame Tango*. Belfond 1977
 DE — Ducharme, Réjean: *Les enfantômes*. Gallimard 1976
 DF — Dormann, Geneviève: *La fanfaronne*. Seuil 1959
 DI — Duranteau, Josane: *La belle Indienne*. Stock 1975
 DT — Dumayet, Pierre: *La tête*. Grasset 1980
 FM — Féron, José: *Mus rattus*. Laffont 1976

¹⁴ Voir notre article «La sémantique de la typographie dans le roman contemporain». *SPFFBU* (Studia minora fac. philosophicae univ. brunensis) D 25/26, 1978/1979, pp. 91—101.

- JJ — Josselin, Jean-François: *Quelques jours avec moi*. Grasset 1979
LC — Léger, Jack-Alain: *Capriccio*. Laffont 1978
LT — Lanzmann, Jacques: *Le tétard*. Laffont 1976
MC — Marceau, Félicien: *Creezy*. Gallimard 1972 (1969)
ML — Modiano, Patrick: *Livret de famille*. Gallimard 1977
MM — Merle, Robert: *Malvil*. Gallimard 1972
MV — Modiano, Patrick: *Villa triste*. Gallimard 1975
PD — Prou, Suzanne: *Les dimanches*. Calman-Lévy 1979
PI — Pilhes, René-Victor: *L'imprécateur*. Seuil 1974
PR — Pilhes, René-Victor: *La rhubarbe*. Seuil 1978 (1965)
PV — Perry, Jacques: *La ravenala*. A. Michel 1978
PW — Perec, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*. Denoël 1975
RA — Rémy, Jean-Charles: *L'arborescence*. Denoël 1976
RC — Rambaud, Jean: *Le cirque à Jules*. Stock 1972
RI — Rolin, Dominique, *L'infini chez soi*. Denoël 1980
RL — Rezvani: *Les années Lula*. Flammarion 1968
SB — San-Antonio: *Béru et ces dames*. Presses Pocket 1974 (1967)
SD — Sabatier, Robert: *Dessin sur un trottoir*. A. Michel 1974 (1964)
SR — Séguier, Marcel: *La reddition*. Fayard 1974
SY — Sitbon, Guy: *Yves et Véronique*. Grasset 1976
TL — Toesca, Maurice: *Le libraire amoureux*. J.—J. Pauvert 1975
YA — Yourcenar, Marguerite: *Archives du Nord*. Gallimard 1977