

LA LITTÉRATURE COMME ACTE DE COMMUNICATION

JAROSLAV FRYCER

Trois éléments participent, dans le domaine de la littérature, à la création artistique et à sa réalisation: l'auteur, l'œuvre et le lecteur. Or, assez longtemps différents systèmes critiques favorisaient une ou deux au plus composantes de cette triade: le rapport auteur → œuvre (de Sainte-Beuve jusqu'à la psychocritique et la critique psychanalytique), l'œuvre elle-même (différentes formes du structuralisme littéraire qui veut dégager certaines lois de la création littéraire à l'intérieur du seul texte), ou le rapport entre l'œuvre et la réalité extralittéraire (différentes formes de la critique sociologique). Le lecteur pouvait avoir l'impression qu'il était, dans ce voisinage, un parent pauvre et que, tout compte fait, la recherche critique et la création artistique pouvaient se passer de lui.

A partir de 1950 environ, les essais pour intégrer le point de vue du lecteur dans l'interprétation des œuvres littéraires deviennent plus fréquents. Arthur Nisin rédige son livre *La littérature et le lecteur*¹ et plusieurs critiques commencent à consacrer au rapport œuvre → lecteur des remarques particulières qui vont de brèves mentions marginales (par ex. Robert, van Rossum-Guyon) jusqu'aux analyses spéciales du problème (citons avant tout Martinet, Mounin, Todorov).² Il ne s'agit pas de dire que les critiques d'avant-guerre aient négligé totalement le problème de la perception de l'œuvre littéraire par le lecteur. Roman Ingarden avait déjà analysé différentes concrétisations de l'œuvre littéraire par le public³ et parmi les théoriciens de «l'école de Prague», qui d'ailleurs pouvaient renouer avec les études du plus grand critique tchèque F. X. Šalda, Jan Mukařovský avait examiné le conditionnement historique, social et culturel de la perception de l'œuvre littéraire, ce qui est le sujet souvent traité aussi par Felix Vodička.⁴

Si brèves que soient les remarques que nous venons de faire, elles mon-

¹ Paris, Éditions universitaires 1959.

² Pierre R. Robert: *Jean Giono et les techniques du roman*, Univ. of California Press 1961; Françoise van Rossum-Guyon: *Critique du roman*, Paris, Gallimard 1970; André Martinet: *A Functional View of Language*, Oxford, Clarendon Press 1962; Georges Mounin: *La Communication poétique précédé par Avez-vous lu Char?* Paris, Gallimard 1969; Tzvetan Todorov: *Littérature et signification*, Paris, Larousse 1967.

³ Dans son livre *Das literarische Kunstwerk*, 1931.

⁴ F. X. Šalda: «O tzv. nesmrtnosti díla básnického» (Sur la prétendue immortalité de l'œuvre poétique), 1928; Jan Mukařovský: «Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty» (Fonction esthétique, norme et valeur comme faits sociaux), 1936;

trent que ces critiques examinaient avant tout la perception esthétique de l'œuvre littéraire et les différentes manières que peut avoir le public d'interpréter les « messages » poétique et humain du texte littéraire, questions évidemment d'une haute importance pour tout historien de la littérature. L'évolution récente de la sémiologie et les recherches faites, surtout par les linguistes, dans le domaine de la communication linguistique, posent aussi certaines questions nouvelles aux critiques et aux théoriciens de la littérature. Le récit étant à la fois un mode de communication linguistique et le point de départ de l'œuvre littéraire, on peut entreprendre une analyse du texte littéraire, au moins du texte littéraire narratif, en le considérant aussi comme une forme de la communication linguistique, et revoir le rapport auteur → œuvre → lecteur à partir d'un point de vue nouveau. Comme l'a fait remarquer Harold Whitehall,⁵ les théoriciens américains pratiquent cette approche de l'œuvre littéraire fondée sur les résultats de la psychologie behaviouriste et de la théorie de l'information depuis l'époque d'entre-deux-guerres. En Europe par contre et notamment en France, on commence seulement à voir les premiers signes d'un intérêt de la critique littéraire pour ce sujet.

Essayons de remettre en question le rapport auteur → œuvre → lecteur et de l'analyser à partir de la conception du texte littéraire comme acte de communication. Comme tant de fois, nous serons obligé de demander l'éclaircissement de certains aspects du problème à la discipline qui a déjà élaboré un appareil conceptuel et terminologique relativement fixe: la linguistique. Et comme tant de fois, nous serons obligé de prendre garde à un écueil dangereux qui guette tout critique imprudent, à savoir le danger de transporter mécaniquement la terminologie et les concepts linguistiques dans la théorie de la littérature.

La première question qui se pose est évidemment celle-ci: peut-on considérer la littérature comme un acte de communication linguistique? De prime abord, il semble que rien ne peut troubler une réponse clairement affirmative. Dans le schéma triadique auteur → œuvre → lecteur, on peut remplacer les termes et obtenir un schéma bien connu de la théorie de la communication: émetteur → message → récepteur. Dans la réalisation d'une œuvre littéraire, il y a toujours quelqu'un (auteur, émetteur) qui, à travers un canal (œuvre, message), transmet certaines informations à quelqu'un (lecteur, récepteur). En appliquant ce schéma à l'analyse d'une œuvre littéraire, on constate cependant très tôt que le texte littéraire accuse certains traits particuliers qui en font un mode spécifique du message linguistique.⁶

Tout d'abord, du point de vue purement formel, on ne peut appliquer à la littérature le schéma behaviouriste de l'acte de communication du type stimulus-réponse, dans lequel les partenaires sont alternativement locuteur et auditeur: A → B → A. Qu'on nous excuse de répéter ces idées trop bien

Felix Vodička — différents textes recueillis dans le livre *Struktura vývoje* (La structure de l'évolution), Praha, Odeon 1969.

⁵ Dans le recueil d'études *Sound in Poetry*, Columbia University Press 1957.

⁶ Dans le présent article, nous prenons seulement en considération, pour des raisons pratiques, des textes narratifs et écrits.

connues, mais toute réflexion théorique sur notre problème doit commencer par là: dans la réalisation d'une œuvre littéraire, nous avons bien aussi les usagers A et B, mais tandis que A (l'auteur) est une personne concrète et le plus souvent connue, B (le lecteur) est indéfini et multiple et on n'attend généralement pas de lui une réponse verbale. La communication littéraire est donc une communication unilatérale et potentielle qui se réalise au moment où un lecteur ouvre et commence à lire le livre que l'auteur a destiné à la publication. En ce sens, l'œuvre littéraire rappelle le message contenu dans un discours à la radio ou à la télévision qui, lui aussi, ne se réalise qu'au moment où quelqu'un déclenche son appareil et commence à écouter.

En revanche, une œuvre littéraire en tant que message linguistique obéit à une condition qui est nécessaire pour que le langage puisse devenir l'instrument de la communication intersubjective.⁷ L'une des fonctions essentielles du langage dans l'œuvre littéraire est sa faculté de re-produire la réalité. Tout comme dans n'importe quel dialogue, l'émetteur (l'auteur) fait renaître par son discours une réalité et l'expérience qu'il a de celle-ci, et le récepteur (le lecteur) re-produit, à travers ce discours, cette réalité et cette expérience. Ainsi, l'œuvre littéraire remplit deux conditions sans lesquelles on ne pourrait la considérer comme permettant la communication linguistique: il y a toujours un émetteur et un récepteur (si potentiel soit-il) et l'une des fonctions du langage littéraire est son pouvoir de re-produire la réalité.

Beaucoup plus important est l'ensemble des problèmes liés à la qualité du message littéraire, c'est-à-dire à la question suivante: qu'est-ce qui est, à vrai dire, transmis de l'écrivain au lecteur par le truchement du langage? Il est évident que le contenu du message littéraire ne se résume pas à son contenu informationnel: il se réalise à plusieurs niveaux. Sur les six fonctions possibles que propose la classification de Roman Jakobson, on peut en général, dans tout énoncé littéraire, en distinguer quatre — l'émotive, la conative, la poétique et la référentielle — souvent cinq — avec la fonction phatique — et parfois même les retrouver toutes les six — avec la fonction métalinguistique (par ex. dans le genre du «roman sur le roman»), ce qui est plutôt exceptionnel dans un message non-littéraire.

Eric Buyssens⁸ relève un autre trait spécifique du message littéraire, qui concerne la motivation de celui-ci. L'art en général, dit-il, est avant tout conditionné par le besoin de l'artiste de s'extérioriser, de manifester certaines émotions devant la réalité; le caractère sémique de l'art est secondaire. George Mounin dit même: «Longtemps le poème a été une communication. Aujourd'hui, parce que celle-ci échoue assez souvent, poètes et critiques lui assignent d'autres missions. Ce serait une espèce d'objet produit sans intention de communiquer, pour s'extérioriser...»⁹ Cependant, ces idées soulèvent certaines questions et demandent une réflexion complémentaire. On peut sans doute reconnaître qu'une œuvre d'art naît

⁷ Voir à ce propos Émile Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard 1966, pp. 25 et ss.

⁸ Dans son livre *La communication et l'articulation linguistique*. Presses universitaires de Bruxelles — Presses Universitaires de France, 1967, voir pp. 23-24.

⁹ *La Communication poétique* . . . , p. 246.

de la nécessité intérieure de l'artiste, de son besoin de manifester ses expériences; mais l'artiste, dans notre cas l'écrivain, commence à écrire — au moins à l'époque actuelle et dans une situation normale — avec l'intention d'être publié et lu. On peut même se poser la question de savoir ce qui est primaire dans l'acte créateur d'un artiste: est-ce le besoin qu'a celui-ci de s'extérioriser ou est-ce son intention de partager ses émotions et de les transmettre aux lecteurs?

Quoi qu'il en soit, tous les linguistes s'accordent pour dire que le message dans l'œuvre littéraire a plusieurs niveaux et qu'il est, par conséquent, un mode spécial du message linguistique. Nous allons, dans ce qui suit, proposer, en tenant compte des observations précédentes, un modèle théorique de l'œuvre littéraire considérée comme élément de l'acte sémique.

Du point de vue linguistique, il y a dans chaque œuvre littéraire un niveau de communication au sens propre du mot: à travers les énoncés, l'auteur transmet au lecteur une certaine quantité d'informations. Au début du *Père Goriot*, on lit une description du héros tel qu'il était à la première époque de son séjour chez Madame Vauquer. Les phrases telles que: « Habituellement vêtu d'un habit bleu barbeau, il prenait chaque jour un gilet de piqué blanc, sous lequel fluctuait son ventre piriforme et proéminent, qui faisait rebondir une lourde chaîne d'or garnie de breloques. Sa tabatière, également en or, contenait un médaillon plein de cheveux . . . », etc., fournissent au lecteur, à ce niveau, une certaine somme d'informations: à l'époque donnée, le père Goriot portait une lourde chaîne d'or et une tabatière d'or. Comme ces informations sont transmises au lecteur intentionnellement, on peut appeler ce niveau la communication directe et volontaire. L'œuvre littéraire comme signe linguistique est ici sens signifiant et la réalité à laquelle ce signe réfère (il est sans importance que ce référent existe réellement ou qu'il appartienne au monde fictif créé par l'imagination de l'auteur) est son sens signifié:

œuvre littéraire

<u>signe linguistique</u>	→ référent
sens signifiant	→ sens signifié

Mais, on le sait, tout énoncé dans une œuvre littéraire fonctionne au moins à deux niveaux: comme moyen qui transmet des informations et comme indice, c'est-à-dire comme fait révélateur d'un autre fait (étant donné le sujet du présent article, nous laissons de côté l'étude de l'énoncé du point de vue de l'effet esthétique qu'il produit). Dans les phrases citées, « une chaîne d'or et une tabatière d'or » sont les signes d'une intention non exprimée qui apparaît au moment où l'on considère le motif pour lequel l'auteur a employé ces mots dans le texte. Les mots « chaîne », « tabatière » sont des signes dont le sens est constitué par certains objets de la réalité extra-linguistique. Mais ces objets signifient aussi: ils sont le signe d'une certaine situation sociale et économique du père Goriot au moment de son arrivée chez Madame Vauquer; en même temps ils donnent à soupçonner un aspect de la vie privée du héros. Le sens signifié devient à son tour sens signifiant qui, cette fois, renvoie à quelque chose qui n'est pas explicité par les moyens linguistiques. On peut appeler ce niveau du message

la communication indirecte et volontaire (parce que ce sens indiciel est voulu par l'auteur).

Dans le livre cité, Eric Buysens s'oppose à ce que l'interprétation des mobiles ou causes qui nous font comprendre cette communication indirecte, soit considérée comme faisant partie de l'acte de communication linguistique. Cette interprétation serait l'affaire de la psychologie, non de la linguistique. Certes, entre ces deux niveaux de la communication, il y a une différence très nette qui concerne le code. Dans le cas de la communication directe, il y a un code, c'est-à-dire un système de conventions socialisées, qui nous permet d'imaginer, sous les mots « chaîne d'or » et « tabatière d'or » certains objets. En revanche, il n'y a pas de code qui demande que la « chaîne d'or » ou la « tabatière d'or » soient les signes de telle ou telle situation sociale de celui qui en est le propriétaire. Dans ce cas, on parle d'herméneutique, c'est-à-dire d'un système de signes contingents, dont la socialisation est relâchée. Les deux objets décrits par Balzac peuvent aussi bien signifier par ex. le snobisme, ou l'« esprit galantin » (ce qui est d'ailleurs l'interprétation erronée de Madame Vauquer), etc.¹⁰ Dans le cas des œuvres littéraires, l'herméneutique n'est pas le plus souvent réellement obscure. Comme il s'agit de sens intégrés plus ou moins consciemment dans le texte, l'auteur a intérêt à les rendre clairs par différentes tricheries stylistiques, narratives, contextuelles, etc.

Nous avons donc affaire, dans la littérature, à des messages dont la qualité est essentiellement différente de ceux qui sont l'objet de la communication comprise au sens strictement linguistique. Tandis que dans cette dernière un message renferme plutôt exceptionnellement une communication indirecte, c'est un sens indirect qui est transmis par la plupart des énoncés littéraires, à la limite par tous. Même la plus simple indication temporelle ou spatiale dans un roman est un indice. Celui-ci ne doit pas forcément participer au développement du récit: très souvent il a une fonction évocatrice, caractérielle, productrice d'une certaine atmosphère, etc.¹¹

La première phrase du *Père Goriot* a sans doute une fonction indicuelle très nette: « Madame Vauquer née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Genève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marcel. » L'indication spatiale « rue Neuve-Sainte-Genève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marcel » a pour tout lecteur connaissant bien Paris et son histoire une puissante force évocatrice: on voit tout de suite l'ambiance, le caractère du coin, la clientèle possible de la pension, les gens qui fréquentent Madame Vauquer, leur situation sociale, mondaine, etc. Qu'on compare le sens de ces expressions dans le contexte du roman avec celui qu'elles pourraient avoir dans un dialogue entendu dans une rue ou chez un épicier:

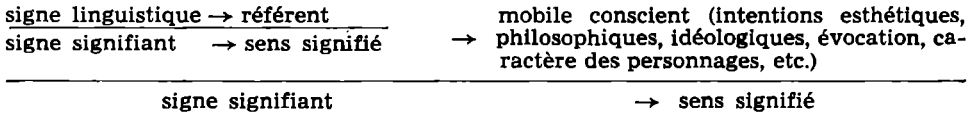
« Pouvez-vous me dire où se trouve la rue Neuve-Sainte-Genève? —

¹⁰ Sur le code et l'herméneutique, voir par ex. Pierre Guiraud: *La Sémiologie*. Paris, P.U.F. 1971.

¹¹ Cf. à ce propos la définition de l'indice, formulée à partir d'un autre point de vue, par Roland Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, pp. 1-27.

Bien sûr, c'est entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marcel. » Toute la différence est là. Le degré de la puissance évocatrice dépend ici, naturellement, entre autres, du degré de la connaissance que le lecteur a de Paris, mais c'est un problème sur lequel nous allons bientôt revenir.

Pour illustrer ce niveau de la communication littéraire, nous avons choisi deux exemples très simples. En réalité, tout écrivain réalise, à l'aide des indices, différentes intentions plus complexes d'ordre esthétique, philosophique, idéologique, moral, etc. La fonction évocatrice et situationnelle que nous venons de mentionner, n'est qu'une parmi plusieurs fonctions possibles des indices. Nous pouvons ainsi compléter le schéma précédent par le niveau de la communication indirecte volontaire :



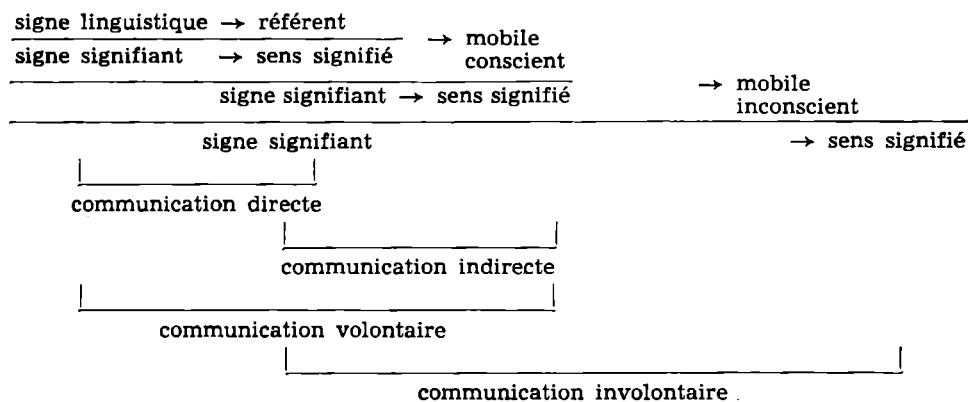
L'analyse de l'œuvre littéraire du point de vue du rapport qu'elle établit entre l'émetteur et le récepteur ne peut pas en rester là. On le sait: chaque œuvre d'art dépasse son créateur en ce sens que l'intention ou le projet de l'auteur ne sont jamais identiques à la pluralité des sens compris dans son œuvre. Toute œuvre littéraire dit toujours un peu plus que son auteur n'avait l'intention de dire. Les linguistes tiennent aussi compte de ce niveau de communication mais ils le chassent du domaine de la linguistique, et comprennent d'ailleurs le phénomène de façon différente. Georges Mounin dit que «le message véhicule généralement, en plus de son contenu proprement linguistique, des indices ou des symptômes qui renseignent l'auditeur sur le locuteur lui-même, sans que celui-ci ait l'intention de les communiquer.»¹² Par exemple, la voix renseigne souvent sur l'âge, l'origine géographique, l'état d'âme, etc. du locuteur. D'autres linguistes (par ex. Eric Buysens) rappellent à ce propos l'exemple de l'écriture qui, elle aussi, peut être une manifestation involontaire du caractère de celui qui écrit.

Les renseignements produits involontairement par le message écrit ou oral que les linguistes mentionnent, ne sont pas pertinents pour celui qui lit une œuvre littéraire (dans le cas des textes imprimés d'ailleurs, ils ne sont pas transmis). Quand nous parlons des sens présents dans les textes littéraires sans l'intention de l'auteur, nous pensons à autre chose. Ce qui est pertinent dans la lecture critique de l'œuvre littéraire, ce sont les structures psychiques qui se révèlent involontairement par l'emploi de certains procédés et moyens linguistiques, par la fréquence des images et des thèmes qui reviennent sous la plume de l'auteur sans qu'il s'en rende compte. Plusieurs courants modernes de la critique littéraire sont fondés sur la recherche de ces messages inconscients contenus dans les œuvres littéraires. Ch. Mauron, créateur de la psychocritique, tente de révéler certaines relations existant à l'état latent entre les mots par la superposition des textes d'un auteur. Ainsi il a découvert à travers le réseau des analogies et des

¹² *Clefs pour la linguistique*. Paris, Seghers 1968, p. 51.

associations obsédantes, l'importance du trauma de deuil chez Mallarmé.¹³ Jean-Paul Weber cherche, par une analyse des symboles et des analogies, à déceler une hantise ou un thème unique, dont la source serait dans quelque événement, en général oublié, de l'enfance de l'écrivain. Il croit ainsi avoir découvert ce thème obsessionnel chez Vigny dans l'Horlogé, chez Hugo, dans la Tour aux Rats, chez Valéry, dans la Noyade parmi les Cygnes, etc.¹⁴ Dans notre thèse sur Proust, nous avons essayé d'interpréter certains procédés techniques comme une manifestation involontaire de l'effort qu'a fait l'auteur pendant toute sa vie, à cause de sa santé, de sa situation sociale, de sa race, etc. pour redéfinir ses rapports avec les hommes et avec les choses.¹⁵ Une histoire d'une partie de cette critique vient d'être résumée par Anne Clancier dans son livre *Psychanalyse et critique littéraire*.¹⁶

Les résultats de la psychocritique, de la critique thématique, psychologique, etc. peuvent souvent être contestés. Un fait reste pourtant indiscutable: toute œuvre littéraire est aussi un message involontaire, inconscient, qui est un témoignage sur différents aspects du moi créateur de l'écrivain. A ce niveau, l'œuvre littéraire révèle les ambitions cachées de son auteur, sa «vision du monde», ses préjugés de classe, ses obsessions, bref certaines structures psychiques qu'il dévoile sans le vouloir. Une connaissance approfondie de la biographie de l'auteur ainsi que des études psychologiques aident le lecteur à déchiffrer ce niveau de signification d'un texte littéraire. Comme dans toute œuvre littéraire l'auteur restructure la réalité à partir de son point de vue en choisissant certains éléments suivant son projet artistique et humain, le message involontaire est nécessairement présent dans tout texte littéraire; nous pouvons l'intégrer à juste titre dans notre schème. Ainsi nous obtenons un modèle théorique de l'œuvre littéraire qui, du point de vue de la communication, se réalise à trois niveaux:



¹³ *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris, Corti 1963.

¹⁴ *Genèse de l'œuvre poétique*. Paris, Gallimard 1960.

¹⁵ *La genèse du sens dans A la recherche du temps perdu*. Études romanes de Brno VI, 1972, pp. 7–67.

¹⁶ Paris, Privat 1973.

Le rapport écrivain → œuvre → lecteur est donc bien un mode particulier de la communication linguistique, une communication potentielle et unilatérale qui se réalise à trois niveaux: communication volontaire directe, communication volontaire indirecte et communication involontaire.

La conception de l'œuvre littéraire comme message dans l'acte de communication inter-subjective permet de reconsidérer certains aspects du texte littéraire à partir de points de vue nouveaux. Nous allons maintenant essayer de relever certains domaines où cette conception peut enrichir les méthodes de la critique littéraire. Disons dès le début qu'il s'agira avant tout des possibilités de renouveler l'analyse de l'ensemble des aspects concernant la composition de l'œuvre littéraire et les différents moyens que l'auteur a à sa disposition pour construire son récit.

Le niveau du dialogue constitue un cas particulier de la communication littéraire: le dialogue est le moyen de communication entre deux ou plusieurs personnages du récit. Pris dans son ensemble, il sert à l'auteur à communiquer avec le lecteur. Le dialogue peut nous fournir quelques exemples de la possibilité qu'il y a d'adopter dans la pratique les points de vue exposés dans le présent article.

Le dialogue littéraire reproduit, sous une forme écrite, un discours parlé. On le sait: l'écriture, n'établissant pas un lien direct entre les mots et le message, est ce qu'on appelle une sémie substitutive.¹⁷ Aux phénomènes du discours parlé sont substituées des lettres et en lisant, le lecteur doit, à son tour, substituer à celles-ci les phénomènes du langage parlé et ainsi déchiffrer le sens du message. Or, dans le langage parlé, il y a certains éléments qui ne sont pas directement transmissibles par l'écriture. En ce sens, l'écriture est un moyen imparfait pour rendre toutes les qualités du discours parlé. Capable de bien transmettre le «contenu» d'un discours, elle ne peut rendre par ses propres moyens — ou elle ne peut le faire qu'en partie — certains éléments que Troubetzkoy appelait les faits linguistiques marginaux et qu'on désigne aujourd'hui par les termes de traits prosodiques ou d'éléments suprasegmentaux. Les énumérations de ces éléments diffèrent d'un auteur à l'autre. Georges Mounin cite: l'intonation, l'accent, l'allongement d'une voyelle, le renforcement d'une consonne et le reste est dissimulé sous un modeste «etc.». Ducrot et Todorov ont mis sur leur liste: le timbre, la hauteur, l'intensité et la durée, Dubois, Giacomo et Guespin parlent de l'accent dynamique, de l'accent d'intonation et de la durée. De façon plus générale, on peut dire, avec D. Laroche-Bouvy, qu'il s'agit des pauses, des accents et de la mélodie de la phrase (ou de l'intonation), «c'est-à-dire de l'ensemble des coupures et de la somme des changements de hauteur et d'intensité d'une unité syntaxique».¹⁸

L'écriture dispose, pour rendre les éléments suprasegmentaux, d'un registre assez limité de moyens: la ponctuation, certaines ressources typographiques comme les différents types de caractères d'imprimerie, les capitales, etc. L'écrivain a, en plus, à sa disposition des moyens linguistiques pour rendre ces éléments explicites. L'étude du roman classique et du

¹⁷ Voir Eric Buysens, *op. cit.*, p. 45.

¹⁸ *Clefs pour la linguistique*, Paris, Seghers 1968, pp. 71 et ss.; *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil 1972, pp. 228 et ss.; *Dictionnaire de*

roman moderne montre que les romanciers du passé utilisaient ces moyens assez modestement. Chez Balzac, par ex., on trouve quelques mots en italiques, une ponctuation traditionnelle — points d'interrogation, d'exclamation ou de suspense, tirets, etc., et des propositions incises simples: «demanda vivement la présidente, répondit effrontément Madeleine».

En revanche, quelle étonnante variété trouvons-nous de nos jours dans les ouvrages narratifs: «vuvurre Zazie; hurla Turandot; surhurlèrent de nouveaux flics; répondit succinctement Charles; dit Turandot d'une voix émoullente», etc. (Queneau: *Zazie dans le métro*). Et en ce qui concerne l'autre possibilité, les auteurs contemporains se livrent parfois à de véritables orgies graphiques. Citons quelques exemples tirés du roman *Midship* de Jean-Luc Benoziglio.¹⁹ Par l'écriture phonétique, l'auteur rend la prononciation emphatique d'une chanson: «L'eau cou-hou-le, s'en-hen-va, ja-ha-mais,» etc. (p. 175). Par d'autres moyens, il veut saisir le renforcement progressif d'une voix: «Madame dit la voix en criant de plus en plus, Madame? MADame?? MADame??? MADame???? MADAME????? MADAME?????» (p. 173). De façon analogue, l'auteur représente l'affaiblissement d'un son: «BIIING, BIIING. BIIIng. BIIing. BIIing. BIIing. biiing. bing. bng. bg. b. [. . .] la cloche s'est tue.» (p. 198).

Pourquoi les romanciers du passé utilisaient-ils ces procédés de façon si modérée et pourquoi les romanciers modernes portent-ils parfois une attention si particulière à cet aspect de leurs romans? C'est sans doute parce que ces derniers conçoivent le rôle de l'écrivain à partir d'un point de vue différent de celui de leurs prédécesseurs, c'est que dans leur vision du monde, certains éléments ont acquis une nouvelle place et que ce qui pour Balzac ou Stendhal était secondaire, ne l'est plus pour Butor, Le Clézio, Beckett ou Claude Simon. D'ailleurs, et on peut le leur reprocher, ne portent-ils pas — et dans le présent article nous-même avec eux — à ces éléments une attention que ceux-ci ne méritent pas? Passons la parole à Julien Gracq qui répondra à notre place. Dans un de ses romans, il reproduit les paroles de ses personnages, mais tout d'un coup, il interrompt leur dialogue en disant: «Je m'aperçois ici que je rendrai fort mal l'ambiance si particulière de cette conversation si je ne note soigneusement les temps de repos, les cassures, ce perpétuel et brusque passage du désinvolte au sérieux et même au grave, si je ne souligne ces mimiques d'Allan à chaque instant si désorientantes.»²⁰ Si un grand romancier français d'aujourd'hui consacre une attention aussi particulière à ces éléments qu'il veut communiquer au lecteur, comment le critique littéraire pourrait-il les négliger?

La conception de l'œuvre littéraire qui est l'objet de nos réflexions soulève aussi un ensemble important de questions concernant le problème de la situation dans la littérature. On sait que les énoncés dans l'acte de communication linguistique sont émis dans une certaine situation qui est la

linguistique, Paris, Larousse 1973; «Remarques sur les fonctions des éléments supra-segmentaux en français», *Études de linguistique appliquée*, 3, juillet-septembre 1971, p. 15.

¹⁹ Paris, Seuil 1973.

²⁰ *Un beau ténébreux*. Paris, Corti 1945, p. 142.

condition nécessaire pour le déchiffrement de leur sens. Ce sont des circonstances données qui permettent « au récepteur d'identifier le message déterminé que l'émetteur essaie de lui transmettre ». ²¹ Les définitions de la situation sont on ne peut plus nombreuses et variées. Pour Luis J. Prieto, ce sont « tous les faits connus par le récepteur au moment où l'acte sémique a lieu et indépendamment de celui-ci ». ²² Pour André Martinet, c'est l'ensemble des éléments extralinguistiques perçus et présents dans l'esprit du sujet parlant au moment de la communication. John Lyons dit que c'est une situation spatio-temporelle particulière qui comprend le locuteur, l'auditeur, les actions qu'ils font au moment de la communication et divers objets et événements extérieurs. Citons encore deux ouvrages encyclopédiques: Hartmann et Stork — « Those features of the external world in relation to which an utterance or text has meaning »; Ducrot—Todorov — « l'ensemble des circonstances au milieu desquelles se déroule un acte d'énonciation ». ²³ Or, l'écriture appartenant en ce sens au langage supplée-t-il, dans une œuvre littéraire, la situation extralinguistique nécessaire pour rendre possible le déchiffrement complet du sens de n'importe quel message. Dans ce qui suit, nous allons proposer un schéma général du problème de la situation dans la littérature qui devra être approfondi par les études spéciales. Pour l'instant — croyons-nous — il suffira d'indiquer certaines possibilités sans avoir l'ambition d'épuiser le sujet.

Parmi les conditions nécessaires à la compréhension d'un message littéraire, il sera utile de distinguer deux grands groupes: celles qui doivent être satisfaites pour qu'une communication littéraire soit possible, et celles qui permettent au lecteur l'identification des personnages, de leurs paroles, de leurs actes, etc. Nous appellerons les premières « les présuppositions ». Elles embrassent non seulement les conditions les plus élémentaires — c'est-à-dire la capacité du récepteur de lire, d'identifier les mots aux objets qu'ils désignent, la connaissance de la langue dans laquelle l'œuvre littéraire est écrite, etc. — mais aussi toutes les connaissances générales du lecteur en matière de culture, de nature, de science, diverses croyances, etc. Pour les secondes, nous adoptons le terme de « situation ». Celle-ci est formée par l'ensemble des conditions situationnelles qui permettent au lecteur d'identifier certains phénomènes qui se réalisent au niveau narratif du récit: qui parle, à qui on parle, quels sont les personnes et les objets dont on parle, leurs gestes, leur mimique, quelle est l'ambiance dans laquelle se déroule l'action, etc. On trouve cette division fondamentale chez plusieurs linguistes. Charles Bally distinguait déjà dans la « situation » deux couches: l'ambiance matérielle où se déroulent nos discours, d'une part, et toutes les circonstances connues des interlocuteurs, d'autre part. ²⁴ I. Bellert parle des pré-

²¹ Luis J. Prieto: *Messages et signaux*. Paris, P. U. F. 1966, p. 15.

²² *ibid.*, p. 17.

²³ *A Functional View of Language*, Oxford, Clarendon Press 1962; *Linguistique générale*, Paris, Larousse 1970; *Dictionary of Language and Linguistics*, London Applied Sciences LTD 1972, p. 52; *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil 1972, p. 417.

²⁴ *Linguistique générale et linguistique française*. II^e éd. Bern, A. Francke 1944, p. 44.

suppositions culturelles et de civilisation (nos «pré-suppositions») qu'elle appelle «connaissance du monde» (wiedza o świecie) et des pré-suppositions au sens étroit du mot (notre «situation»).²⁵ Mais on n'en a pas jusqu'ici tiré toutes les conséquences pour l'analyse de l'œuvre littéraire.

En ce qui concerne les conditions dites pré-suppositions, il est nécessaire d'y satisfaire pour que le lecteur puisse interpréter le sens historique, social, culturel, philosophique, etc. du message littéraire. En partie elles sont nécessaires à l'identification adéquate du référent des signes linguistiques dont est composée une œuvre littéraire — atmosphère du récit, situation sociale et mondaine des personnages, etc. Parmi toutes ces conditions, il y en a un certain nombre dont l'écrivain suppose *a priori* la connaissance chez son lecteur: il n'explique pas qui était Louis XIV, Richelieu ou de Gaulle. En revanche, il ressent parfois le besoin d'expliquer, surtout dans les romans historiques, la manière de vivre d'une couche sociale, et dans les romans qui puisent leur sujet dans l'actualité, certains phénomènes de la vie moderne peu connus. Citons quelques exemples tirés d'un roman français contemporain: «Raymond avait fait sa P. M. S. . . . c'est-à-dire sa préparation militaire supérieure; Alors il y a l'U.N.C.A.L., bien sûr, l'U.N.C.A.L., l'organisation stal des lycéens.» Parfois ces notes explicatives concernent les phénomènes du langage: argotisme, expression spéciale, etc. — «Qui se défonce . . . Marie-Hélène n'aimait pas cette expression dont les étudiants usaient pour désigner les drogués.»²⁶ Il est évident que l'intérêt porté par l'écrivain à ce niveau de son œuvre détermine considérablement l'aspect communicatif du texte.

Parmi les éléments qui constituent ce que nous avons appelé la situation, les plus importants sont: la détermination spatiale et temporelle du récit, la caractéristique et l'extérieur des personnages, l'identité de celui qui parle et de celui à qui on parle, et aussi l'ensemble des références à tout ce qui a déjà été dit dans l'œuvre (ce qu'on peut appeler aussi le contexte). Le langage littéraire étant un langage hors situation, l'écrivain doit recréer dans son texte la situation extralinguistique. Pour le faire, il a à sa disposition avant tout des moyens linguistiques, c'est-à-dire qu'il peut introduire la situation dans le texte sous forme de contexte linguistique.²⁷ C'est ce qui a amené André Martinet à dire que la communication romanesque «se réalise par de purs moyens linguistiques» et est, en ce sens, «autosuffisante»²⁸ Les auteurs du guide alphabétique *Linguistique*²⁹ relèvent certains caractères propres du langage en situation (par ex. l'utilisation des moyens de communication non-linguistique, des énoncés a-syntaxiques, etc.) et disent, entre autres: «Un certain nombre de procédés linguistiques ne peuvent être utilisés qu'en situation, en particulier les termes dits shifters.» Mais on sait que l'écrivain peut employer avec pertinence des termes comme «je, ici, là-bas, hier, demain» justement grâce à la situation qu'il recrée dans son œuvre.

²⁵ Dans le recueil *O spójności tekstu* (Sur la cohérence du texte), Warszawa 1971, pp. 47-76.

²⁶ Roger Ikor: *Le Tournoi des Innocents*. Paris, A. Michel 1972, pp. 176, 110, 186.

²⁷ Voir à ce propos Françoise van Rossum-Guyon, *op. cit.*, pp. 31-33.

²⁸ Cité par F. van Rossum-Guyon, p. 33.

²⁹ Sous la direction d'André Martinet. Paris, Denoël 1969, pp. 64 et ss.

Plusieurs moyens peuvent être utilisés pour recréer la situation dans un ouvrage littéraire. On peut les classer en cinq groupes :

1. les séries d'images dans les bandes dessinées dont le texte est mis dans des « bulles »;
2. les séries d'images qui accompagnent les textes abrégés d'œuvres littéraires (dans les journaux ou dans les revues);
3. les illustrations faites par l'auteur lui-même (par ex. Henri Monnier, Sainte-Exupéry, etc.);
4. les illustrations faites par un dessinateur;
5. les moyens linguistiques.

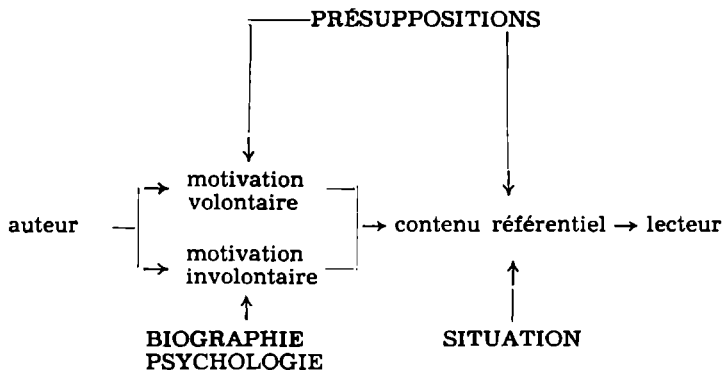
Il est évident que ce sont ces derniers qui retiendront avant tout l'attention du critique intéressé à ce problème. Comme c'était le cas pour la catégorie précédente, il existe une grande différence dans l'utilisation de la situation d'un auteur ou d'une époque à l'autre. Comparons par ex. un roman balzacien, où l'action est dès le début déterminée avec précision du point de vue spatial aussi bien que temporel, avec certains romans contemporains. Citons l'exemple d'un roman récemment publié.³⁰ Son lecteur doit reconstituer seul la situation spatio-temporelle et se contenter des remarques parcimonieuses dispersées dans le roman de la première à la dernière page. Où se passe l'action du roman? On ne sait pas — c'est une région fictive quelque part à la proximité de l'île de Java, de Chine et de Singapour — ce qui n'est d'ailleurs déjà pas mal comme renseignement. Mais en ce qui concerne le temps de l'action, il n'y a que des indications indirectes qui peuvent nous orienter, par ex. le fait que l'armée des Yuns est équipée de jeeps, de mitraillettes et de mitrailleuses. A part cela, une seule indication directe: l'action se passe après une guerre.

Un autre exemple: dans la littérature narrative du passé, on sait toujours de quoi et de qui on parle — une syntaxe simple est au service de cette clarté du texte. Comparons avec ce caractère explicite certaines techniques du roman moderne qui déroutent souvent le lecteur, qui renforcent le caractère vague et opaque du récit: «L'hiver, ce n'est pas trop long; elle tombe vite; les bagnoles vont encore au pas vers Saint-Cloud qu'elle est déjà là, mais dès avril-mai, la Seine la tire plus lentement vers Le Havre, et je rentre plus tard à la cagne, quand elle est bien installée . . . » Mais qui ou quoi est cet «elle»? Le lecteur ne l'apprend qu'à la fin de cette longue phrase: c'est «la nuit».³¹

On peut représenter les rapports entre les différents niveaux de l'œuvre littéraire et les conditions qui rendent possible son interprétation de la manière suivante:

³⁰ Christian Charrière: *L'enclave*. Paris, Fayard 1971.

³¹ Pierre-Robert Leclercq: *Malagure*. Paris, Calmann-Lévy 1973, p. 16.



Dans le présent article, nous avons voulu proposer un modèle théorique de l'œuvre littéraire considérée comme un message dans l'acte de communication linguistique, et en même temps donner une brève revue des possibilités par lesquelles cette conception peut enrichir la méthodologie de la critique littéraire. C'est ce qui explique le caractère peut-être trop rapide des remarques précédentes qui devront être précisées et approfondies par des études spéciales. En tout cas, une chose est certaine: la critique littéraire devra plus souvent tenir compte du lecteur et le considérer comme un élément nécessaire dans la réalisation de l'œuvre littéraire. Et la conception de celle-ci qui vient d'être exposée nous semble être un des chemins possibles qui peut aider la critique littéraire à intégrer le point de vue du lecteur dans la recherche critique.

