

Fryčer, Jaroslav

Sémantique de la typographie dans le roman contemporain

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1978-1979, vol. 27-28, iss. D25-26, pp. [91]-101

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108474>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JAROSLAV FRYČER

SÉMANTIQUE DE LA TYPOGRAPHIE DANS LE ROMAN CONTEMPORAIN

Depuis le début du XX^e siècle, le roman tend à devenir un discours qui remplace souvent l'histoire, mode d'énonciation qui dominait le roman classique du XIX^e siècle.¹ Cette tendance générale — qui, bien sûr, n'exclut point d'autres modalités du récit littéraire — a été constatée et analysée par plusieurs historiens et théoriciens du roman moderne. R. M. Albérès et Michel Raimond considèrent à juste titre l'introduction du monologue intérieur qui, selon ce dernier, se définit entre autres «*grosso modo* par l'emploi de la première personne du singulier»,² comme l'un des traits caractéristiques de la transformation du genre romanesque au XX^e siècle. Cette technique ne peut être séparée d'une autre, non moins typique du roman actuel, celle du point de vue. Le romancier se place dans la pensée d'un personnage dont il découvre la vérité, les idées et les comportements les plus intimes. Au moment où ce personnage devient le narrateur du récit, nous assistons à la naissance d'une modalité moderne de l'«Ich-Erzählung» qui diffère sensiblement du «roman-confession» cultivé par certains auteurs au XIX^e siècle. Cette fois, il ne s'agit plus d'une vie, d'une aventure simplement racontée à partir du point de vue du narrateur qui en est en même temps le héros ou le témoin. Il s'agit d'un récit qui veut découvrir les structures mentales, les rêves ou les désirs de celui qui parle: il s'agit d'un roman-énigme, comme l'appelle R.-M. Albérès et que nous aimerions mieux appeler «roman-recherche», type dont l'œuvre proustienne est, dans la littérature française, l'exemple modèle.

Tout cela est une tendance bien connue dans l'évolution du roman contemporain; celui-ci, dans son ensemble, est en ce qui concerne les techniques narratives et les modalités du récit beaucoup plus riche et plus varié

¹ Nous comprenons «discours» et «histoire» au sens qu'Emile Benveniste donne à ces termes dans les *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard 1966, p. 238 et ss.

² *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel 1972; *La Crise du roman*, Paris, Corti 1966, p. 261.

que ne l'était son prédécesseur.³ Nous ne voulons pas essayer d'interpréter cette transformation du point de vue esthétique ou sociologique: ce qui nous intéresse, ce sont certains procédés dont la fonction a changé au cours de l'évolution du roman contemporain. Nous allons analyser des matériaux recueillis dans un certain nombre de romans français publiés entre 1970 et 1975, les exemples tirés des romans antérieurs à cette date ne nous serviront qu'à des buts de comparaison.

Toute œuvre littéraire en général est un acte de communication linguistique. L'œuvre littéraire est en même temps, et avant tout, une manifestation des émotions et des idées de l'artiste percevant certains faits de la réalité, un reflet esthétiquement transposé de la réalité ou la projection du moi créateur dans un univers imaginaire. Mais elle est aussi un acte de communication linguistique entre l'émetteur-auteur et le récepteur-lecteur ou auditeur.⁴ Cette conception de la création littéraire place le critique devant certains aspects jusqu'ici négligés de l'œuvre qu'il doit analyser et embrasser dans son interprétation complexe du texte qui reste toujours sa tâche suprême.

On le sait: tout énoncé linguistique est produit en un lieu et à un moment donnés, c'est-à-dire dans une situation spatio-temporelle qui comprend le locuteur, le récepteur, les actions qu'ils font au moment de la communication de même que divers objets et événements extérieurs. La situation est un des éléments indispensables qui permettent une compréhension complète et un décodage adéquat de l'énoncé. Au cours de la communication orale, certaines informations sont apportées par la situation et il n'est pas nécessaire de les expliciter par des procédés linguistiques. Or, la littérature comme énoncé écrit est en ce sens un langage hors situation parce que le lecteur n'est jamais physiquement présent à l'acte d'énonciation, que le producteur de cet acte soit le narrateur (dans le cas du récit à la 1^{re} personne) ou un personnage (dans le cas du récit à la 3^e personne). Par conséquent, l'écrivain doit recréer par les moyens du langage la situation extra-linguistique qui, dans un message oral, véhicule un certain nombre d'informations. Dans une œuvre littéraire, c'est en principe le rôle des descriptions, des propositions incises, des remarques explicatives, d'une façon générale de tout ce que dit le narrateur.

A ce point de vue, le travail de l'écrivain consiste, en une certaine mesure, à compenser le manque de certains éléments de la communication orale. Dans les remarques suivantes, nous voulons attirer l'attention sur un moyen qui permet aux écrivains d'arriver à ce but: les différentes ressources typographiques. Il s'agit des signes de ponctuation et de certains artifices, tels l'emploi des caractères italiques, des caractères gras, des lettres capitales et des blancs qui, dans certains cas, peuvent aussi avoir la fonction de producteurs de sens.

³ Sur 60 romans français contemporains que nous avons analysés, 18 sont écrits à la 1^{ère} personne, 16 à la 1^{ère} et à la 3^e personne, 24 sont racontés par un narrateur objectif, le narrateur d'un roman s'adresse au lecteur à la 2^e personne et dans un roman, l'auteur utilise à la fois les trois personnes du singulier.

⁴ Nous avons proposé un modèle théorique de la communication dans la littérature dans notre étude «La littérature comme acte de communication», *Études romanes de Brno IX*, 1976, pp. 23-35.

Dans l'antiquité déjà, certains auteurs utilisaient l'écriture comme élément pictural sous forme de vers figurés, rhopaliques, pyramidaux ou, plus tard, sous forme de différentes modalités du calligramme.⁵ Mais cet emploi pictural de lettres n'est pas, pour le but du présent article, pertinent comme ne le sont pas non plus différents jeux de mots exprimés par les moyens typographiques auxquels s'adonnent aussi parfois les romanciers de notre temps: »Relevez sur le grand Livre de comptes les *recettes médicamenteuses*«; »faites-moi connaître l'amour je deviendrai une grande alTRUIstE« (RC, 79, 89);⁶ ou de simples jeux typographiques: »Chacun son rôle. Oui, il geint de + en +« (RL, 187). Nous allons étudier les ressources typographiques exclusivement en tant que procédés servant à recréer la situation, c'est-à-dire étudier leur valeur sémantique en tant que véhicules de certaines informations.

Les linguistes ont souvent mentionné le rôle de la typographie dans un domaine de significations qui ne sont pas directement transmissibles par l'écriture: celui de traits suprasegmentaux ou prosodiques. Ce sont les pauses, les accents, la mélodie et l'intonation de la phrase. En général l'écriture rend ces éléments de façon très approximative: »C'est ainsi le cas de la hiérarchie accentuelle, rendue si imparfaitement par l'usage occasionnel des italiques, de l'intonation, dont les traits saillants ne peuvent être que suggérés par notre ponctuation.«⁷ Mais ce qui, pour un linguiste, ne constitue qu'un problème théorique parmi tant d'autres, est pour un écrivain un phénomène de haute importance parce que les accents, l'intonation, le timbre de la voix ou les pauses traduisent les émotions des personnages, une parcelle de ce *je ne sais quoi* qui est au-delà de la réalité des apparences et qui, tout compte fait, est l'un des aspects essentiels de l'art.

Nombreux sont les témoignages de l'attention que les romanciers modernes prêtent aux phénomènes suprasegmentaux du langage. On pourrait citer des exemples amusants: »Elle roula le mot qualité entre des guillemets« (QZ, 98); »Vous savez, avant que nous habitions tous la ferme du Franc-Mâchon, *il y est demeuré seul près d'un mois, pendant qu'on procédait à des travaux dans le corps d'habitation*. Elle vient de dire ça en italiques, Angélique« (SA, 163), aussi bien que sérieux: »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...« (GT, 142); »Quel charme que ce bavardage! Ecrit, cela ne donne rien, mais je suis tout remué de m'en souvenir et de le reproduire« (DD, 146) — autant de preuves que ces auteurs apportent une grande attention aux traits prosodiques du langage et qu'ils conçoivent vraiment leurs romans comme un discours, comme une communication fictive avec le lecteur. Le procédé n'est pas neuf: *Jacques le Fataliste* ou *Tristram Shandy* étaient eux aussi écrits sous forme d'une conversation libre avec le lecteur mais le sens et

⁵ Voir à ce propos par ex. le beau livre de Massin, *La Lettre et l'Image*. Paris, Gallimard 1970.

⁶ Voir la liste des abréviations à la fin du présent article.

⁷ Martinet, André: *Langue et Fonction*. Paris, Denoël 1969, p. 148; voir aussi Mounin, Georges: *Clefs pour la linguistique*. Paris, Seghers 1971, p. 73.

la valeur esthétique du procédé dans le roman moderne sont, comme nous allons le voir, différents.

Dans ce domaine, l'une des tendances les plus nettes dans le roman moderne est de rendre différents traits suprasedgmentaux du langage non seulement par des propositions incisives ou par des commentaires du narrateur, donc de façon explicite, mais aussi par les seuls moyens de la graphie, c'est-à-dire de façon implicite. Un auteur contemporain caractérise la façon de parler d'un de ses personnages de ces deux manières possibles: de façon explicite — »L'alcool le mina, il vieillit [...] Il n'achevait plus ses phrases. Son langage finit par ressembler à ces messages hachés, morcelés, qu'envoient les navires en détresse«, et de façon implicite — »Oui Thuong... Elle s'est... La belle a disparu... Evadée comme dans les... Par la fenêtre des douches... Agile, cette beauté yun... mais elle n'ira pas loin... impossible de franchir les lignes... Cherchez-la, trouvez-la, sinon Biagini..., etc.« (CE, 215, 176).

Les romanciers du passé utilisaient les ressources typographiques avant tout pour mettre en relief le contenu sémantique de certaines expressions: «Ceux-ci se fâchèrent, et ils partirent. Mais *le coup était porté*» (FB, 20); «tant elle était vraiment *jeune fille*» (BC, 42), etc. Mais même dans le roman classique, on trouve parfois des exemples de l'utilisation de ces procédés pour rendre le ton, l'accent ou l'intonation de l'énoncé: italiques — «Julien ne pouvait que répondre à demi-voix: — *Voilà bien les gens riches!*» (SN, 53); parenthèses — «Je ne suis pas assez bête encore (quoique tu me crois bien bête, toi!)» (BC 12); décomposition graphique de la phrase — «[...] les paroles suivantes qu'il scanda par des gestes parlementaires: ,On-ne-fait-pas-pousser-les-cheveux! On-ne-les-teint-pas-sans-danger!« (BC, 151). En comparaison avec certains exploits typographiques de nos romanciers modernes, voilà un emploi assez modeste!

L'invention surtout de certains jeunes auteurs est dans ce domaine intarissable. Remarquons qu'ils ne s'efforcent pas de rendre les phénomènes suprasedgmentaux seulement dans le discours direct mais aussi dans le commentaire du narrateur, et que souvent il ne s'agit pas de souligner un simple accent mis sur un mot ou une coupure dans la chaîne parlée, mais parfois de donner une sorte de partition graphique des nuances affectives de la voix humaine. Dans ce but, on emploie le plus souvent les italiques, les lettres capitales et les points de suspension: «Si *vraiment* elle était une *vraie* Anglo-Indienne...» (OK, 89); «C'est un scarabée', dit-elle ,C'est quoi un scabarée?' ,Rabée', dit la jeune femme. ScaRAbée.» (BM, 199); «on n'entendait rien. ARCH, RIEN!» (RL, 198); «Attends un peu... mais oui... Monfalcone... ça m^e revient parce qu'on t'appelait la panthère» (OK, 88). Parfois les auteurs combinent plusieurs signes, par ex. les tirets et la répétition de lettres ou les lettres capitales: «Moi!... M-O-I...» (GA, 263); «Pau-li-i-i-i-ne! J'appuie exprs sur le NE. — Quoouoi?» (RL, 11). Certains auteurs ont même élaboré une hiérarchie de ces moyens d'après le degré de leur expressivité: «la ligne bleue des Vosges? la *ligne bleue des Vosges??* LA LIGNE BLEUE DES VOSGES???» (BB, 150—151).

Exceptionnellement les romanciers utilisent aussi, pour distinguer graphiquement ce qui est, dans le texte, le plus important, un procédé qui con-

siste en l'emploi de caractères de différentes grandeurs. On rencontre ce procédé dans les *Sept châteaux du roi de Bohême* de Charles Nodier, qui savait très habilement profiter de différentes possibilités offertes par la typographie: «Plagiaire! moi, plagiaire! — Quand je voudrais trouver un moyen pour me soustraire à ce reproche de disposer les lettres dans un ordre si

NOUVEAU» (NC, 115).

Dans le roman français d'aujourd'hui, cette technique n'est employée que rarement; on pourrait citer, à titre d'exemple, plusieurs pages des romans de Maurice Roche. *Codex* (RC) ou *Opéra bouffe* (RO) et des livres de Le Clézio.

Un autre cas particulier mérite aussi notre attention: la transcription, à l'aide de l'alphabet courant, d'énoncés phonétiquement déformés qu'il s'agisse de rendre la prononciation fautive d'un étranger, le chant, la prononciation argotique ou locale, ou certains défauts particuliers de prononciation. Le procédé a été souvent utilisé dans le passé: ««Ui! dit le baron. Montame, bermeddez-vis te barler t'iffires?» (BC, 244). Dans le roman actuel, l'emploi de ce procédé est beaucoup plus fréquent et plus varié: «Et je dis, à peine bégayant: ,Je je te revvois chachaque fois avec la rrage du mmaniaque qui irait ttous les jjjours au Louvre contempler la JJJoconde...» (BM, 35); «la musique dit une vieille berceuse: ,L'eau tout doucement cou-hou-le l'eau tout doucement s'en-hen-va toi qui n'aband-ho-onnas ja-ha-mais tu ne reviendras» (BM, 175). Mais chez les romanciers contemporains, nous trouvons parfois un emploi plus significatif, la transcription phonétique même dans le commentaire du narrateur quand il s'agit d'un récit à la 3^e personne: «Le p'tit farfouille dans le carnet. Y faut dire comme y marque tous les Nø, y s'y r'trouv'plus. Y s'mouille le doigt et y feuillette à toute viburrrre. Sa môman a piétiné sur ses scar-pions, nervée» (BM, 184—185); «Les pas s'éloignent en zigzags inégaux comme si l'effet du terrrrifiant sôleil l'avait déjà transformé son crââne en hamphert de l'horrrreur» (RL, 51). Il y a une interprétation plausible de cet emploi: certains auteurs contemporains considèrent le récit littéraire comme le message d'un acte de communication entre eux-mêmes et les lecteurs, comme une sorte de pseudo-conversation hypothétique et potentielle, et dans ce cas, leur effort pour rendre les traits suprasegmentaux n'a rien d'artificiel ou de formaliste.

Terminons cette partie de notre article par deux exemples qui montrent jusqu'où peut aller le travail du romancier dans ce domaine: «BIIING, BIIIng. BIIIng. BIIing. BIIing. BIIing. biiing. bing. bng. bg. b. [...] La cloche s'est tue.» (BM, 198); «Pourquoi deux menthes... POUrquoi deux menthes... POUrquoi deux menthes... POURquoi deux menthes... POURQUOI deux menthes [etc., etc.] POUR-QUOI DEUX menthes, et elle dit Mmmmm? et il dit Pourquoiideux-menthes...» (BM, 60—62). Dans ce domaine, la frontière entre un emploi conséquent d'un procédé et l'abus qu'on en peut faire, est parfois assez vague...

La typographie peut avoir également, dans un message littéraire, une autre fonction qu'on peut désigner comme situationnelle au sens propre

du mot. Dans un acte de communication parlée, les éléments essentiels de la situation sont l'espace et le temps, l'identité de celui qui parle et de celui à qui on parle, les gestes, la mimique, le comportement des interlocuteurs, les objets et les personnes dont on parle, etc. Tous ces éléments situationnels sont, le plus souvent, explicités directement par des moyens linguistiques. Dans le discours littéraire, il y a encore un autre élément situationnel qui constitue l'un de ses traits spécifiques. On le sait: depuis le début du siècle, depuis Proust, Gide et Joyce, le temps et l'espace du roman ont beaucoup changé par rapport à leur emploi et à leur intégration romanesque aux époques précédentes. Le récit ne suit plus, en général, une ligne chronologique continue, ou à la rigueur plusieurs lignes parallèles avec certains passages résumant sous forme d'exposition ce qui s'est passé avant le début de l'action du roman. Sa linéarité temporelle, qui est la forme d'existence de toute histoire et de toute «action», se décompose, se désintègre en une pluralité de niveaux temporels qui déferlent, se brisent et disparaissent au rythme des processus mentaux de la conscience du narrateur. Mais ce n'est pas tout: le récit dans le roman moderne revêt le plus souvent encore d'autres formes et modalités: les passages du récit objectif au niveau réel alternent avec les passages hypothétiques, le récit de ce que font et de ce que disent les personnages succède au récit de ce qui se passe dans leur esprit. Enfin le roman actuel est aussi très souvent un enchevêtrement de passages dont les narrateurs sont différents.

Du point de vue de la communication, le roman contemporain se compose en général d'une série de récits dont les coordonnées situationnelles sont différentes. Or, la typographie joue souvent le rôle de signal d'un changement de cette situation générale du récit, elle aide le lecteur à situer les niveaux de la narration. La forme primitive de l'emploi des ressources typographiques dans cette fonction est bien connue et on la rencontre dans le roman classique aussi bien que moderne: il s'agit des expressions empruntées aux langues étrangères, qui sont presque traditionnellement imprimées en italiques. Dans ce cas, la typographie signale que le mot imprimé en italiques appartient d'habitude à une autre communauté linguistique et qu'il n'entre pas dans le système linguistique du personnage: «Pourtant, je m'applique à mettre des *go* et des *did* là où il faut. Et des *get*, qui veulent dire n'importe quoi. Et *isn't*? à la fin des phrases, ce qui fait très chic, très british courant» (BD, 53). Cet emploi est en français si répandu qu'on peut le considérer comme conventionnalisé et faisant partie de l'usage courant.

Un autre emploi des italiques est moins conventionnalisé et apporte, par conséquent, du point de vue de la communication linguistique, une quantité d'informations plus grande que l'emploi précédent: il s'agit des expressions spéciales ou des citations de propos d'autres personnages, intercalées dans le récit, ou enfin des expressions qui sont courantes dans un autre milieu social ou professionnel que celui du locuteur. Dans ce cas, les moyens typographiques signalent un changement du narrateur ou indiquent que l'expression donnée appartient à un autre niveau stylistique que celui du récit. Ce procédé était courant dans le roman français classique, de nos jours, sa fréquence diminue. Citations: «Elle [= Madame Bovary mère] lui [= Emma] trouvait *un genre trop relevé pour leur posi-*

tion de fortune; le bois, le sucre et la chandelle *filai*ent comme dans une grande maison» (FB, 46); «En prononçant la parole si bien nés [Julien] s'anima d'un profond sentiment d'anti-sympathie» (SN, 76); différents niveaux stylistiques ou différentes couches du langage: «créature qui, suivant l'expression tourangelle, était un cœur d'or» (BC, 25); «Nous étions à l'étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeos» (FB, 1).

Dans le roman moderne, la typographie sert à distinguer de façon implicite différents niveaux du récit. Les romanciers du XIX^e siècle utilisaient le plus souvent une façon explicite. Dans *Madame Bovary*, chaque reprise du discours de M. le Conseiller Lieuvain, interrompu par de courts dialogues de Rodolphe et d'Emma, est introduite explicitement par une proposition incise: «il déclamait», »poursuit le Conseiller», «disait le Conseiller», «le Conseiller lisait toujours», etc., au total une dizaine d'incises (FB, 156—163). Ce procédé explicite est employé, bien sûr, aussi de nos jours: «Et la radio continue... *tout nus et tout bronzés*...» (BD, 154). Dans le roman contemporain, il semble que c'est l'autre procédé, implicite, réalisé par les seuls moyens typographiques, qui commence à prévaloir. Il serait assez difficile de hasarder une statistique précise, nous nous fions à notre simple expérience de lecteur: «Ça ne vous dérange pas, dit le chauffeur, si je mets la radio? et, sans attendre la réponse, il *il est huit heures voici nos informations de Bruxelles on apprend que des pirates de l'air*...» (BB, 176); «Elle lève les yeux vers moi, aussitôt je me plonge dans le dictionnaire. *Mor — Mos — Mos — Moz — Comment était-ce? Mour, c'est ça! Mourmansk, Mourmelon-le-Grand Mourmelon-le-Petit Mourzovk*...» (RL, 8). Parfois ce procédé marque la composition du roman tout entier. Dans un ouvrage récent (SR), le flot des pensées, des réflexions, du cours de la conscience du narrateur sont perpétuellement confrontés au souvenir des lectures d'enfance, avec des passages des *Voyages de Gulliver* et du *Livre de la Jungle*. Au début du livre, les citations sont assez longues et suivies, vers la fin, elles sont plus courtes, elles se composent de simples propositions ou même expressions tirées de ces deux livres et intercalées dans le texte et chaque fois imprimées en italiques. Dans un autre roman contemporain (PW), il y a trois niveaux du récit qui s'interpénètrent: l'histoire d'un pays et d'une société fictifs, l'autobiographie du narrateur et des textes retrouvés sur le père et la mère du héros. Chacun des trois niveaux est distingué typographiquement: le premier est imprimé en italiques, le deuxième en caractères normaux, le troisième en caractère gras. Enfin, dans un dernier roman que nous voulons citer à ce propos (DJ), les caractères normaux et les italiques marquent deux récits situés à différents niveaux temporels qui s'interpénètrent et dont l'un explique l'autre.

L'utilisation des ressources typographiques que nous venons de mentionner constitue une sorte de transition entre les procédés traditionnels adoptés par certains romanciers déjà dans le passé, et un emploi moderne qui est, à notre avis, le plus significatif de la fonction que la typographie a de nos jours dans la structure du récit. Nous pensons aux différents procédés typographiques utilisés comme signaux d'un changement de niveau temporel ou narratif du récit. Le procédé n'est pas, bien sûr, généralement

adopté par tous les romanciers contemporains parce que la plupart des écrivains préfèrent expliciter ces changements par des moyens du langage (une autre méthode, elle aussi très répandue, consiste à ne pas signaler ces changements du tout, ce qui fait parfois du récit une énigme assez laborieuse à déchiffrer). L'analyse des moyens typographiques dans ce domaine permet de bien voir le fonctionnement intérieur du texte littéraire et le rôle que la typographie peut jouer dans la genèse du sens de l'œuvre littéraire.

L'un des traits du roman moderne, on le sait, est la désagrégation de la chronologie et de l'«objectivité» du récit. La composition de celui-ci qui fait de la plupart des romans français d'aujourd'hui un enchevêtrement d'épisodes antérieurs et parfois postérieurs au niveau temporel de base, d'une part, et le mélange des passages réels, oniriques, réflexifs ou hypothétiques d'autre part, rend la compréhension du roman de plus en plus difficile. Les auteurs facilitent au lecteur — à un degré variable bien sûr — le déchiffrement de leurs romans par plusieurs procédés qui signalent un changement du niveau narratif du récit: explicitation par une indication temporelle, par des thèmes fixes qui introduisent toujours le même niveau narratif ou par des thèmes de transition qui eux aussi peuvent marquer le passage d'un niveau à un autre.

Certains romanciers français contemporains utilisent dans cette fonction aussi des ressources typographiques qui deviennent ainsi des éléments à la fois produisant le sens et participant à la composition du récit. Dans un roman récent, le narrateur, en attendant à l'aéroport le départ de son avion, se souvient de sa vie passée. Ces *flash-backs* sont imprimés en italiques: «des enfants s'étaient précipités vers la grande baie vitrée qui donnait sur la piste d'atterrissage, le nez sur une gigantesque paroi de verre j'avais envie de grimper et tout glissait je cognais dans le verre de toute ma rage j'y faisais deux trous béants [...] et je ne m'élevais pas, sans doute un avion en train de se poser...» (BB, 117—118). Dans un autre roman, l'auteur emploie deux procédés dont la fonction est différente. Les souvenirs d'enfance ou de jeunesse — rédigés à la 1^{re} personne — sont séparés du récit de base par un blanc beaucoup plus large que ceux qui divisent les chapitres du roman — par ex. le passage expliquant comment Frank — le narrateur — s'est lié à la Révolution (DI, 41—46). Les parenthèses, dans ce même roman, comprennent le commentaire de ce qui se passe au niveau narratif: «Ça fait longtemps que tu vis dans ce pays? [...] (Si je lui réponds, je vais encore écorcher, sous le cuir d'un caïd de *thriller*, une peau sensible de *caballero* [...])» (DI, 16—17). Dans la même fonction, certains auteurs utilisent différents signes de ponctuation — par ex. les tirets ou les points de suspension. Dans le roman déjà cité de Rezvani, les points de suspension séparent le passage temporel du passé au présent et inversement, ou du niveau réel du récit au rêve du narrateur (RL, par ex. 133—136; 245—246).

Pour terminer, nous voulons mentionner encore deux procédés particuliers. Ils jouent le même rôle que dans les cas précédents, mais la typographie y sert en même temps à véhiculer encore d'autres informations. Dans le roman cité, Rezvani supprime la ponctuation dans les passages de rêves extatiques et de visions fantasmagoriques du narrateur. Le

retour au niveau réel du récit est marqué par la réintroduction de la ponctuation: «Lenteur presque végétale Tension tout à fait particulière quelque chose dans le genre des germinations nocturnes Et soudain dans toute cette langueur l'explosion inattendue de nos rires. Nous voilà gambadant.» (RL, 168; la ligne de partage est située entre «nocturnes» et «Et soudain»); «nous avons découvert les collines, les arbres et les ruisseaux de notre nouveau monde. Oui à perte de vue la terre ne sera plus qu'un immense et rassurant labyrinthe de béton. Des murs des planchers des plafonds des portes des couloirs des escaliers des sorties de secours vers d'autres escaliers...» (RL, 170). La suppression de la ponctuation suggère dans ce cas aussi l'image visuelle du cours brisé et chaotique que suit la conscience du narrateur.

Enfin le même auteur emploie encore un autre procédé qui est à la fois le signal visuel d'un changement du niveau du récit et l'image typographique des moments qui se situent aux confins du rêve et de la réalité. Le passage du souvenir onirique des funérailles de sa mère à la réalité du réveil matinal du narrateur est marqué par la décomposition sémantique et graphique des mots: «Une grosse larme roule le long de son nez et tombe sur sa main. Vas-y papa pleure! Vas-y papa pleure! Vas-y papa! vas-y papa vas-y papa vasy papa vasy papa vasy papa vasy papa vasy papa vasy papavasy papavasy papavasy papa va! Rire du pic et cris grotesques des geais nasillards au moment où les premiers rayons du soleil frappent les collines d'en face. Je me lève et me traîne tristement jusqu'à la fenêtre» (RL, 108). La fonction de la typographie dans les derniers exemples cités est complexe et elle concerne plusieurs domaines du sens du texte littéraire.

Le problème de la typographie dans le roman peut paraître de moindre importance pour l'interprétation du texte littéraire parce que dans la littérature, tout compte fait, il s'agit d'autres choses que des différentes manières dont on peut utiliser les ressources typographiques. Néanmoins, on l'a vu, le rôle de l'aspect graphique du récit a changé au cours de l'évolution du roman au XX^e siècle. Ce qui était secondaire pour Balzac ou Flaubert, ne l'est plus pour tel romancier contemporain; les exemples cités l'ont prouvé — croyons-nous — de façon convaincante. En tout cas, la typographie chez certains auteurs participe à la création et à l'organisation du texte littéraire.

La conception du roman a considérablement changé au cours du XX^e siècle par rapport aux époques précédentes. D'un tableau d'une tranche de vie ou d'une analyse psychologique il est devenu un roman de recherche au sens le plus large du mot. On sait aussi quels changements ont subis les techniques narratives au cours de cette évolution: l'agencement dramatique a été remplacé par la coulée parfois inarticulée de la conscience du narrateur, le continu a fait place au discontinu, la langue est devenue très souvent l'objet même de l'activité créatrice du romancier qui aujourd'hui a souvent des ambitions poétiques.

Nous rappelons ces faits notoires pour essayer de trouver la place qu'occupe la typographie dans cette nouvelle conception du roman. L'emploi de différentes ressources typographiques comme productrices de sens signale encore une autre transformation du genre romanesque: celui-ci

tend à devenir un discours, une conversation fictive et hypothétique du narrateur avec le lecteur. Dans le récit conçu comme message dans l'acte de communication linguistique entre le narrateur et le lecteur, la typographie a une double fonction: *expressive* dans la mesure où elle sert à rendre certains traits suprasegmentaux du discours, et *distinctive* dans la mesure où elle aide à situer le récit à différents niveaux narratifs. Dans ce double emploi, la typographie doit être considérée comme un *indice* qui renvoie non pas à un acte, mais à une circonstance ou à une situation nécessaires à la compréhension du texte.

Le fonctionnement de la typographie dans le récit témoigne encore d'un aspect de l'évolution du roman contemporain: de la tendance à y remplacer l'explicite par l'implicite. Elle est fort prononcée par ex. dans la détermination spatio-temporelle des romans contemporains qui, dans la plupart des cas, doit être reconstituée sur la base de quelques allusions indirectes intégrées dans le texte. Il n'entre pas dans notre propos d'étayer cette idée par des exemples concrets: le phénomène est d'ailleurs bien connu. La typographie dans la fonction que nous venons d'analyser souligne ce caractère implicite du texte littéraire aidant l'auteur à éviter nombre d'informations explicites sur l'aspect suprasegmental et situationnel du discours. Dans ce cas, la typographie donne au romancier la possibilité de suggérer la diversité des accents et des intonations de l'énoncé parlé sans l'intermédiaire de l'appareil explicatif et explicite d'une part, et de situer différents niveaux narratifs de son récit sans indications et précisions superflues d'autre part. N'oublions pas non plus que la perception esthétique d'un texte qui n'est pas surchargé de remarques et commentaires situationnels, doit nécessairement être différente de la perception de textes à caractère explicite. Mais c'est un autre problème qui mériterait des réflexions particulières. Quoi qu'il en soit, l'étude de la typographie — considérée dans ses rapports avec d'autres éléments constitutifs du récit — peut permettre de mieux suivre le fonctionnement intérieur et la genèse du sens du texte littéraire.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- BB — Benoziglio, Jean-Luc: *La boîte noire*. Paris, Éditions du Seuil 1974
 BC — Balzac, Honoré de: *Grandeur et décadence de César Birotteau*. Paris, Cornard 1913
 BM — Benoziglio, Jean-Luc: *Le midship*. Paris, Éditions du Seuil 1973
 CE — Charrière, Christian: *L'enclave*. Paris, Fayard 1971
 DB — Dormann, Geneviève: *Le Bateau du Courrier*. Paris, Éditions du Seuil 1974
 DD — Dutourd, Jean: *2024*. Paris, Gallimard 1975
 DI — Debray, Régis: *L'indésirable*. Paris, Éditions du Seuil 1975
 DJ — Duranteau, Josane: *La belle Indienne*. Paris, Stock 1975
 FB — Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris, Charpentier 1922
 GA — Grainville, Patrick: *L'abîme*. Paris, Gallimard 1974
 GT — Gracq, Julien: *Un beau ténébreux*. Paris, Corti 1945
 NC — Nodier, Charles: *Les sept châteaux du roi de Bohême*. Paris, Victor Lecou 1852
 OK — Olivier-Lacamp, Max: *Lé Kjef*. Paris, Grasset 1974
 PW — Perec, Georges: *W ou le souvenir d'enfance*. Paris, Denoël 1975
 RC — Roche, Maurice: *Codex*. Paris, Éditions du Seuil 1974

- RL — Rezvani: *Les années Lula*. Paris, Flammarion 1968
 RO — Roche, Maurice: *Opéra bouffe*. Paris, Éditions du Seuil 1975
 QZ — Queneau, Raymond: *Zazie dans le métro*. Paris, Gallimard 1959
 SA — San-Antonio: *Faut être logique*. Paris, Éditions Fleuve noir, 1967
 SN — Stendhal: *Le Rouge et le Noir*. Paris, Calmann-Lévy 1922
 SR — Séguier, Marcel: *La reddition*. Paris, Fayard 1974

SÉMANTIKA TYPOGRAFIE V SOUČASNÉM ROMÁNE

Literární text plní vedle své specifické funkce estetické i řadu funkcí dalších, společných všem jazykovým projevům, mezi nimiž i komunikativní. Je tedy možno chápat literární dílo také jako zvláštní formu sdělení v komunikačním aktu mezi mluvčím-autorem a adresátem-čtenářem, případně posluchačem. Při tomto pojetí literárního textu se kritika musí zabývat i některými jeho aspekty, které z jiných hledisek zůstávají při interpretaci díla stranou.

Každé sdělení nabývá plného významu jen v konkrétní situaci, která je při ústní komunikaci obsažena implicitně v jejím časoprostorovém určení. Literární text z tohoto hlediska je sdělením mimo situaci, a ta v něm musí být proto různými prostředky suplována. Nejčastěji k tomuto účelu používají autoři jazykových prostředků — popisů, autorských komentářů, narážek atd. Vedle toho však současní romanopisci užívají některých postupů implicitních pro vyjádření určitých situačních prvků. Mezi tyto prostředky patří i využití typografie u tištěných literárních textů.

Vysoká je frekvence využití typografických prostředků (různých typů a velikostí písma, opakování písmen, interpunkčních znamének atd.) ve vyjádření přízvuků, odstínů, intonací a temp mluvené řeči, tedy prvků suprasegmentálních, a ve vyjádření výrazů, které nepatří do jazykového systému mluvčího (přejatá slova) nebo patří do jiné stylové roviny (dialektismy, citace, odborné výrazy atd.). Tohoto postupu je ovšem ve francouzštině běžně používáno a je do značné míry zkonvencionalizováno. Příznakový pro moderní využití typografie je postup druhý, odlišování pasáží s různými situačními souřadnicemi: pasáží z různých časových rovin, rovin reálných a hypotetických, snových, reflexivních atd. Vývoj soudobého francouzského románu, na jehož materiálech je studie zpracována, ukazuje, že typografie v něm je často prvkem podléjícím se na významové výstavbě textu, a to jednak ve funkci expresivní (zachycení suprasegmentálních prvků), jednak distinktivní (při rozlišování různých narativních rovin příběhu).

