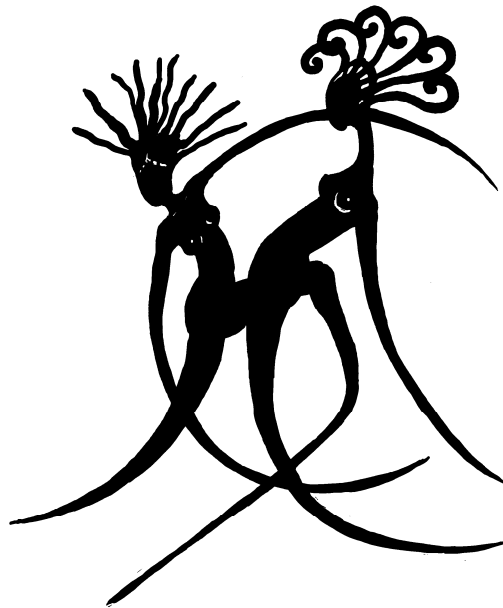


*Bulletin
de la*

SSA

Société de Styhstique Anglaise

*La grammaire et le style :
domaine anglophone
2008*



N° 30

© 2008 Société de Stylistique Anglaise
<http://stylistique-anglaise.org>
ISSN : 0240-4273

Illustration de couverture : « Carnaval »
de Gontran Lelasseux
(œuvre numérique)
Tous droits réservés.

Site Internet : <http://www.gontran-lelasseux.net/>.

Publié avec l'aide de la Société des Anglicistes de
l'Enseignement Supérieur (S.A.E.S) et du CREA,
Équipe d'Accueil n° 370,
Université de Paris X – Nanterre

Actes du colloque d'Aix-en-Provence
(17 & 18 novembre 2006, organisé par
Monique De Mattia-Viviès, Gilles Mathis
et Wilfrid Rotgé)

publiés avec le concours de la
Société de Stylistique Anglaise,
du LERMA (E.A. 853, Université de Provence) et du
CREA (E.A. 370, Université de Paris X - Nanterre)

Comité de lecture du volume

Bernard De Giorgi, Monique De Mattia-Viviès, Valérie
Kerfelec-Leclercq, Paul Larreya, Jean-Jacques Lecercle, Gilles
Mathis, Jacqueline Percebois, Mireille Quivy, Isabelle Richard,
Simone Rinzler, Wilfrid Rotgé.

Textes réunis par Monique De Mattia-Viviès

LE SENS LINGUISTIQUE EN LITTÉRATURE : SOURCE(S), DESTINATION(S), ET CONTENU*

Notre réflexion part d'un constat. Alors que la tradition narratologique pose l'existence d'une multitude d'entités pour rendre compte des actes d'écriture et de lecture d'une œuvre littéraire (traditionnellement l'auteur, l'auteur implicite, le narrateur, et leurs images sur l'axe de la réception), le linguiste décrit typiquement toute situation d'énonciation comme faisant intervenir un énonciateur et un (voire plusieurs) destinataire(s). Quelle est la validité des différents niveaux d'échange communicationnel postulés en narratologie ? En quoi correspondent-ils à l'énonciation qui préoccupe le linguiste, en quoi en diffèrent-ils ? L'énonciation épuise-t-elle la transmission du sens intenté en littérature ? Ces questions posent à leur tour celle du sens littéraire : quelle en est la source, la destination, le contenu ? Pour y répondre, nous mettrons en regard divers travaux en provenance de la narratologie, de la linguistique énonciative, et de la pragmatique.

Notre incursion dans le domaine narratologique représente un double enjeu. Il s'agit à la fois de présenter les différents niveaux postulés, et de montrer qu'il existe une asymétrie entre les motifs avancés pour les justifier. Pratiquer un ascétisme épistémologique rigoureux, à la manière de Gérard

* Nous voudrions remercier Jean-Jacques Lecercle et Emmanuelle Prak-Derrington pour leurs précieuses recommandations bibliographiques, ainsi que, plus généralement, les participants du colloque qui, par leurs commentaires sur la partie pragmatique que nous avons alors bien plus (et trop rapidement) développée, nous ont convaincu que la matière abordée requérait un travail à part.

Genette, permet de limiter l'inflation du nombre d'entités invoquées pour l'acte de communication littéraire. Ce geste salutaire autorise le linguiste à nourrir l'espoir que cet acte puisse s'analyser *in fine* comme impliquant une énonciation fondamentale, aussi particulière soit-elle. La linguistique énonciative apporte, de surcroît, un appareil conceptuel capable de préciser certaines notions narratives, comme les enchâssements d'actes de parole. Mais son apport principal doit provenir de l'étude du mode écrit d'énonciation, où l'énonciateur se fait scripteur. Il demeure toutefois possible de communiquer du sens qui s'inscrit en surplus d'une énonciation. Le recours à des outils pragmatiques permet une première analyse de ce sens, et autorise, par là-même, une réconciliation entre le linguistique et le littéraire, entre les domaines de la grammaire et du style, qui traitent tous d'objets véhiculant du sens.

I. Une multitude de niveaux narratologiques

De Seymour Chatman, dont le grand œuvre, *Story and Discourse*, paraît en 1978, aux tenants d'une nouvelle narratologie qui se veut une psychonarratologie (Bertolussi et Dixon, 2003), le même schéma fondamental est traditionnellement avancé pour rendre compte de la structure narrative d'une œuvre, de la transaction communicationnelle qu'elle permet d'opérer :

Auteur (réel) → Auteur implicite → Narrateur → || → Narrataire →
Lecteur implicite → Lecteur (réel)

L'idée est que, tout comme l'auteur (réel) communique un contenu à son lecteur (réel), l'auteur implicite est en relation communicative avec un lecteur implicite, de même que le narrateur d'une œuvre par rapport à son narrataire. Le schéma fondamental proposé repose donc sur la symétrie et l'inversion ; il s'agit d'une structure en miroir.

Pour Chatman, toutefois, la relation entre l'auteur réel et l'auteur implicite, ainsi que celle entre le lecteur implicite et le lecteur réel, n'est pas une relation « immanente à la structure narrative, quoiqu'elle en soit responsable en dernière instance » (1993 [1978] : 267). Cette nuance se traduit par le fait que l'existence de la seconde entité (*implicite*) est sous-tendue par la première (« *réelle* »).

Dès lors, il est légitime de se demander si l'auteur implicite se situe véritablement à la source d'une communication, ou bien s'il ne faut pas lui refuser tout statut communicationnel, de même qu'à son image du côté de la réception, comme l'envisage Shlomith Rimmon-Kenan, pour qui (1983 : 88) : « the notion of the implied author must be de-personified, and is best considered as a set of implicit norms rather than as a speaker or a voice (i.e. a subject). » Cette conception de l'auteur implicite comme un construit théorique, par lequel le lecteur peut se faire l'idée d'une œuvre, n'est cependant peut-être pas si étrangère à la pensée de Chatman que Rimmon-Kenan voudrait le faire entendre. Celui-là se montre en effet très prudent à l'égard du niveau narratologique « implicite ». Mais laissons-là la controverse, et intéressons-nous aux origines de la notion, et à la figure de l'auteur implicite, telle que Wayne Booth l'a esquissée.

L'auteur implicite

Pour Booth (1983 [1961] : 70-71), tandis que l'auteur écrit : « he creates not simply an ideal, impersonal 'man in general' but an 'implied version of himself' that is different from the implied author we meet in other men's works. To some novelists it has seemed, indeed, that they were discovering or creating themselves as they wrote. » Ainsi, l'image que l'on se fait d'un auteur, sa version implicite ou induite, dépend de l'œuvre abordée. La présence que projette l'auteur dépend en outre du ton et du genre adoptés. Fielding projette des images de lui-même fort différentes dans ses grands romans comiques, comme *Tom Jones* et *Joseph Andrews*, et dans celui, bien plus sérieux, qu'est *Amelia*. Ces images sont, de plus, très particulières, puisque ce sont des images projetées dans un contexte de création littéraire.

Booth a aussi recours à la notion d'auteur implicite pour les textes ironiques où il y a lieu de s'interroger sur la fiabilité de l'instance narrative. Ce n'est pas à Swift qu'il faut attribuer les idées et les valeurs ostensiblement véhiculées dans *A Modest Proposal*, et ce serait une erreur de supposer que *Pale Fire* est un véritable reflet de la pensée de Nabokov. Dans les deux cas, postuler un auteur implicite permet d'éviter ces écueils.

Ce que la critique et la narratologie ont principalement retenu de cette notion d'auteur implicite, c'est que le lecteur reconstruit, pour chaque texte, un auteur tel qu'il est induit par ce texte, un auteur responsable, en outre, des opinions qui en émanent. Cet auteur implicite ne se confond pas, qui plus est, avec le narrateur. Or, comme le fait remarquer Genette (1983 : 96),

en recourant à cette notion, Booth voulait en premier lieu marquer une différence entre, disons, Fielding lui-même, et les divers énonciateurs de *Joseph Andrews* et de *Tom Jones*, à une époque où la distinction narrateur – auteur n’était pas très courante. Nous ne pouvons que souscrire à l’analyse de Michael Toolan, qui écrit (2001 : 66) : « In subsequent discussions of the implied author, the emphasis has tended to be on the word ‘implied’ : in Booth the emphasis seems to me to be far more on the word ‘author’. » La position de Rimmon-Kenan, illustrée par la citation qui figure à la fin de la section précédente, nous paraît symptomatique à cet égard.

Critique de l’auteur implicite

Fort de ces précisions, nous pouvons désormais avancer des arguments qui tendent à montrer que distinguer un auteur implicite d’un auteur « réel » n’est pas plus pertinent qu’opposer, pour toute conversation ordinaire, un énonciateur implicite et un énonciateur « réel ».

1. Dans les textes ironiques tels que *A Modest Proposal*, il est désormais consensuel de traiter l’instance qui est cible de l’ironie comme un narrateur, et non comme un auteur implicite. De manière générale, l’analyse s’étend aux cas où l’instance narrative n’est pas fiable : c’est le narrateur qui n’est pas fiable, et l’on parle en anglais de *unreliable narrator*. Invoquer un auteur implicite n’apporte, ici, aucune lumière explicative.
2. Comment rendre compte des différentes instances autoriales d’un auteur, comme par exemple Fielding ? C’est là une des motivations essentielles de la notion d’auteur implicite. En fait, nous pourrions dire que l’image que projette un auteur est la contrepartie littéraire de l’image que tout locuteur projette lui-même lors de toute prise de parole. Il n’existe pas de communication sans projection. Tout comme un locuteur se situe dans des cadres socio-énonciatifs différents lorsqu’il parle à des amis proches et lorsqu’il s’adresse à un collègue ou à un commerçant, il n’est guère surprenant que tout auteur adopte un ton, un style, voire un caractère sensiblement original lorsqu’il s’essaie à un nouveau genre.
3. Il nous reste à prévenir d’une légitime objection. Que faire des exceptions notées par Genette (1983 : 101), pour lesquelles il est apparemment nécessaire de postuler un auteur implicite ? Ces exceptions couvrent toutes les situations d’énonciation frauduleuses (les apocryphes et les « fausses autobiographies », écrites par une

tierce personne). Suivant notre analyse, c'est l'image projetée par l'auteur qui est alors frauduleuse, tout comme l'est celle d'un locuteur qui cherche à se faire passer pour quelqu'un d'autre (c'est le ressort de l'espionnage : la couverture de l'espion représente toujours une identité fabriquée).

Nous sommes à présent en mesure d'énoncer ce que nous appelons *le théorème cognitif de réception communicative*. Malgré le titre donné à ce principe, nous n'avons pas la prétention de vouloir exprimer autre chose qu'un constat évident. Voici la formulation que nous proposons :

Théorème cognitif de réception communicative : la personne (les personnes) à qui s'adresse une énonciation reconstruit (reconstruisent) toujours une représentation de son auteur. Ce dernier peut vouloir tromper sur son identité ou son caractère, en manipulant l'image qu'il projette.

Ce théorème nous permet de ne pas recourir à la notion d'auteur implicite, qui apparaît alors comme une entité superflue (avec son image sur l'axe de la réception, le lecteur implicite). En vertu du principe épistémologique du rasoir d'Occam, selon lequel il ne faut pas postuler plus d'entités que celles qui sont strictement nécessaires à des fins explicatives, il est bon de se débarrasser de l'entité surnuméraire qu'est l'auteur implicite. Celui-ci étant conçu comme une trace laissée par l'auteur « réel », il procède de lui. Il s'agit d'un mode d'appréhension de ce dernier, qui ne justifie en rien l'attribution d'un statut communicationnel particulier.

De nouveaux ajouts

Si l'on met sur un pied d'égalité l'auteur implicite et les deux autres instances habituellement invoquées (l'auteur et le narrateur), il paraît arbitraire d'exclure d'autres entités, construites sur le même modèle que l'auteur implicite. L'auteur implicite étant l'auteur en tant qu'auteur projeté dans un texte, il n'est guère difficile de revendiquer, par analogie, le bien-fondé d'autres entités d'auteur « en tant que... ». Alexander Nehamas et Laurent Danon-Boileau ont ainsi proposé de distinguer *auteur* et *écrivain*, termes auxquels ils prêtent des acceptions différentes, mais qui participent de la même logique d'inflation théorique. La conception qu'a chaque auteur de ce couple est explicitée à l'aide d'une double définition apparaissant sous forme d'équations, suivie d'une illustration.

- A. Pour Nehamas (1987) :
écrivain = l'homme en chair et en os (l'auteur en tant qu'homme)
auteur = l'auteur tel qu'on le reconstruit à travers l'ensemble d'une œuvre

Lorsque l'on travaille sur un poète dont la voix évolue au fil des recueils publiés, notamment si ceux-ci sont d'inspiration autobiographique, la distinction peut se révéler des plus utiles. Pour comprendre les poèmes d'un recueil particulier, il faut pouvoir replacer ceux-ci dans le corpus global de l'auteur, ou tout du moins les comparer avec ses écrits précédents.

- B. Pour Danon-Boileau (1982) :
auteur = l'homme en chair et en os (l'auteur en tant qu'homme)
écrivain = l'auteur en tant que « mécanisme de production qui a pour résultat l'ensemble des énoncés d'un livre. » (p.42)

L'écrivain est un metteur en scène, un chef d'orchestre qui dirige les diverses voix narratives d'une œuvre. Dans *An Instance of the Fingerpost*, de Ian Pears, une série d'événements est racontée par quatre protagonistes, dont les quatre contributions écrites constituent le roman. L'ordre dans lequel celles-ci sont données relève du choix de l'écrivain, qui peut ainsi faire progresser le lecteur d'une interprétation assez simple des événements relatés, à une vision beaucoup plus riche et complexe – ce que n'aurait pas permis une organisation aléatoire de ce contenu (le film *Rashomon* de Kurosawa ressortit à une version cinématographique du même procédé).

Face à la prolifération de ces nouvelles entités narratives, qui ne sont pas strictement nécessaires pour notre propos, puisqu'elles constituent tout au plus des facettes de l'auteur, nous sommes tenté de reprendre l'appel de Genette : « A moi, Occam ! » (1983, 96). S'il est important, certes, de distinguer l'auteur sous ses différents aspects (que l'on peut tout à fait désigner à l'aide de termes techniques spécifiques), il est en revanche illégitime de conférer à ses aspects un statut communicationnel particulier. Le faire conduit, à terme, à une démultiplication des entités théoriques, qu'il n'est alors plus possible de contenir.

Une autre économie possible ?

Faut-il toujours postuler un narrateur en plus d'un auteur dans une œuvre littéraire ? Nous nous rallions une nouvelle fois à l'opinion de

Genette (1983 : 92), pour lequel il y a syncrèse dans certains cas, où « le narrateur extradiégétique se confond totalement avec l'auteur. » Ainsi, dans son « Poème sur le désastre de Lisbonne », Voltaire se désole du sort de tous les malheureux qui ont péri à la suite du terrible tremblement de terre. L'instance narratrice et l'auteur ne semblent faire qu'un dans ce poème. L'opposition pourrait bien être neutralisée.

L'observation remonte au moins à *Expression and Meaning* de John Searle, pour le cas singulier des énoncés dont il faut attribuer la parenté à un auteur :

Sometimes the author of a fictional story will insert utterances in the story which are not fictional and not part of the story. To take a famous example, Tolstoy begins Anna Karenina with the sentence "Happy families are all happy in the same way, unhappy families unhappy in their separate different ways." That, I take, is not a fictional but a serious utterance. It is part of the novel and not part of the fictional story.

Searle (1979, 73-74)

Si la thèse de Tolstoï avait figuré au début de l'un de ses essais, personne ne songerait à poser l'existence d'un narrateur. A moins d'un postulat d'exception romanesque (qu'il est possible d'avancer quoiqu'il contrevienne a priori au principe d'économie épistémologique d'Occam), il semble difficile de nier une transmission communicationnelle relativement directe, d'auteur à lecteur, comme elle se ferait dans un essai. On voit aussi, dans cette citation de Searle, affleurer la préoccupation anglo-saxonne touchant aux valeurs de vérité des énoncés fictifs, et de l'inscription des référents visés dans le monde extra-linguistique.

Nous voudrions suggérer que l'énonciateur qu'est l'auteur peut prendre à sa charge des énoncés fictifs, qu'il valide pour le monde fictionnel qu'il crée. Cette suggestion n'est d'ailleurs guère éloigné de certains traitements logiciens de la référence en littérature, comme celui proposé par Peter Lamarque et Sven Olsen (1994), suivant lequel la référence se fait indirectement, à l'aide de descriptions russelliennes (*Anna Karenina est un personnage créé par Tolstoï, qui...*). Ainsi, un auteur pourrait prendre à sa charge des énoncés sur le mode classique, mais aussi et surtout sur le mode fictif, dont il convient de reconnaître la spécificité. Partant, il n'est pas inconcevable que la syncrèse entre auteur et narrateur vaille également pour les narrateurs omniscients, qui sont particulièrement présents dans la

littérature du XIX^e siècle. Nous n'irons cependant pas plus loin que ces simples suggestions, sur lesquelles nous concluons notre analyse critique des entités postulées en narratologie.

2. L'énonciation en littérature

Une énonciation réussie implique une communication. Contrairement aux niveaux postulés en narratologie, tout niveau énonciatif a une contrepartie communicative. Mais qu'est-ce qu'une énonciation ? On pourrait dire qu'une énonciation est la production d'un ou de plusieurs énoncés dans un contexte donné, à l'attention d'un ou de plusieurs destinataires (définition très largement inspirée du lexique de Marie-Line Groussier et de Claude Rivière).

En vue de bien comprendre qui énonce dans une œuvre littéraire, il est utile de revenir sur la distinction de Danon-Boileau, entre *écrivain* et *narrateur* :

[L'écrivain] constitue à nos yeux le mécanisme de production qui a pour résultat l'ensemble des énoncés d'un livre. A cet égard – il n'est en aucun cas « support d'énoncé », ni origine de repérage... Il est logiquement antérieur au problème des supports énonciatifs... C'est lui qui est à l'origine des stratégies rhétoriques quand celles-ci se déploient sur des niveaux énonciatifs étanches les uns par rapport aux autres.

Danon-Boileau (1982, 43)

Nous reprenons un exemple de l'auteur pour illustrer le propos :

Il faisait un froid de canard. « J'ai la chair de poule », soupira Pierre.

Dans l'interprétation envisagée, la première phrase ne trahit aucunement le point de vue de Pierre ; par elle, le narrateur précise une donnée contextuelle, de façon plutôt neutre quoique maladroite. Le caractère drolatique de l'énoncé, pris dans son intégralité, provient du rapprochement incongru et fortuit de *canard* et de *poule*, désignant deux animaux, dans un espace syntagmatique réduit. L'exemple contient deux énonciations : celle du narrateur, et celle de Pierre qu'il rapporte – sans être conscient de l'effet ainsi produit. C'est à l'écrivain, au metteur en scène des énonciations, qui n'est pas énonciateur, que revient la responsabilité de l'effet stylistique créé, par juxtaposition de diverses énonciations. Cette fonction d'écrivain

(suivant la conception de Danon-Boileau) se situe au-dessus de l'énonciation à proprement parler, et elle permet ainsi de mieux cerner ce qu'est l'énonciation en littérature, a contrario.

Distinction locuteur/énonciateur et enchâssements énonciatifs :

Cette distinction, telle que la reprend René Rivara (2000 : 298), va nous conduire à mieux saisir encore ce que l'on entend par énonciateur en linguistique :

La linguistique énonciative pose une distinction fondamentale entre locuteur et énonciateur[...] et, de façon générale, entre situation de locution et situation d'énonciation. Le locuteur est l'être humain qui, à un moment donné, a la parole. Il est physiquement distinct de son destinataire. On doit clairement le distinguer de l'énonciateur dans des cas particuliers, par exemple lorsqu'il cite, c'est-à-dire rapporte littéralement les propos d'un autre, lequel sera « l'énonciateur rapporté » de l'énoncé cité.

Dans l'exemple de Danon-Boileau, Pierre est l'énonciateur rapporté, tandis que le locuteur correspond à l'instance à laquelle il faut attribuer la responsabilité des deux phrases produites. Naturellement, dans la situation posée par le récit, Pierre est lui-même locuteur, puisqu'on se trouve en présence de discours direct rapporté (Ducrot 1984 : 196). Si l'on se place au niveau de la « locution » qu'est la narration, cependant, il faut reconnaître l'existence de plusieurs énonciateurs, c'est-à-dire ici de Pierre, ainsi que du narrateur, qui exprime en outre quelques commentaires météorologiques.

La distinction entre locuteur et énonciateur est due à Oswald Ducrot, qui la défend dans son esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation (1984). Tandis que le locuteur est celui à qui il faut imputer la responsabilité d'un énoncé, l'énonciateur s'inscrit en creux de ce dernier. Il se voit accorder une place de choix dans la conception polyphonique de Ducrot, qui définit les énonciateurs comme des « êtres [...] censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles. » (1984 : 204) Dit autrement, toute focalisation relèverait directement d'une énonciation, de la part de l'entité par laquelle se produit la focalisation.

Sans nécessairement souscrire à cette vision maximaliste, qui fait une part très belle à l'énonciateur (qui, sinon, pourrait éprouver certaines difficultés à se démarquer du locuteur), il convient de prendre acte de la possibilité, très souvent exploitée en littérature, de construire des enchâssements énonciatifs, au sein d'une même « locution ». Il apparaît naturellement, de plus, que la « locution » primaire d'une œuvre littéraire est en réalité une écriture, et non pas une production verbale.

Le paradigme de la lettre

Le linguiste qui s'intéresse à la littérature a ainsi pour devoir de s'interroger sur l'énonciation atypique qu'implique le mode écrit en général, et l'écriture littéraire en particulier, qui met en relation une source et plusieurs destinataires, ou bien un destinataire idéalisé, qu'Umberto Eco (1990) qualifie de « modèle ». Quel type d'énonciation l'écriture présuppose-t-elle ?

En nous inspirant de l'article de Catherine Kerbrat-Orecchioni sur « L'interaction épistolaire » (1998), nous pouvons brosser, à grands traits, un tableau qui détaille les différences majeures qu'impliquent l'utilisation du médium oral, et le recours à l'écrit :

oral :

1. La communication passe par le canal oral, et elle peut éventuellement impliquer un recours au domaine gestuel.
2. Son caractère est (souvent) improvisé.
3. La situation spatio-temporelle est partagée : le cadre spatio-temporel est le même pour tous les participants, qui jouissent d'une « accessibilité perceptive mutuelle ».
4. L'interaction entre les participants correspond typiquement à un réseau d'influences mutuelles, exercées par les uns sur les autres.

écrit :

1. La communication passe par le canal écrit ; elle se caractérise par une perte de l'intonation, sauf en ce qu'elle est rendue par la ponctuation, et une absence de gestuelle.
2. Son caractère est prémédité (dans les cas typiques, il est possible de modifier ses énoncés, d'y revenir)
3. La situation spatio-temporelle n'est pas partagée : le cadre spatio-temporel diffère en fonction du pôle de communication où l'on se situe (scripteur ou destinataire) ; celui du scripteur est favorisé.

4. Il n'y a pas de véritable interaction, pas de possibilité de régulation du discours.

Cette liste de traits demeure très sommaire, éludant notamment le problème de la réception multiple. Elle a pourtant le grand mérite d'attirer l'attention sur le fait qu'à l'écrit, la situation d'énonciation revêt un caractère pour le moins singulier. Tout se passe comme si elle se dédoublait, pour renvoyer à la situation spatio-temporelle du scripteur ou bien à celle du destinataire.

En ce qui concerne le trait de référence à une situation spatio-temporelle (trait 3), il est important de remarquer que se donner comme repère la situation du destinataire est tout à fait envisageable, et pas uniquement dans un contexte épistolaire. C'est notamment la stratégie qu'emploie Italo Calvino, dans l'incipit de son roman *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, Si par une nuit d'hiver un voyageur. Détends-toi. Concentre-toi. Ecarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. La porte, il vaut mieux la fermer ; de l'autre côté, la télévision est toujours allumée. Dis-le tout de suite aux autres : « Non, je ne veux pas regarder la télévision ! » Parle plus fort s'ils ne t'entendent pas : « Je lis ! Je ne veux pas être dérangé. »

Evidemment, le problème lié à un tel choix est que le scripteur peut se tromper lorsqu'il réfère à la situation du destinataire. Si, par exemple, il n'y a pas de télévision dans le logement du destinataire, la référence à cet objet ne peut pas s'effectuer. En fait, plutôt que dire que la situation d'énonciation se dédouble, on pourrait défendre l'idée qu'elle est alors distendue, et que l'on peut référer avec un présent au moment constitué par l'écriture ou par la lecture. Les deux situations, bien que séparées sur l'axe physique du temps, entretiennent un lien intime, qui transcende cette séparation, comme s'il existait une porte spatio-temporelle entre scripteur et lecteur, niant leur distance. Pour prendre une métaphore quantique, c'est comme si ces situations étaient deux particules, liées après un premier contact, s'éloignant l'une de l'autre : une manipulation de l'une des deux particules entraîne un changement identique au niveau des propriétés de sa partenaire. Cette analogie nous permet d'introduire un nouvel exemple, dans la continuité de la métaphore proposée, puisqu'il touche à la physique du temps.

Does Time Flow ?

From the perspective of sentient beings, the answer seems obvious. As I type these words, I clearly feel time flowing. With each keystroke, each now gives way to the next. As you read these words, you no doubt feel time flowing, too, as your eyes scan from word to word across the page. Yet, as hard as physicists have tried, no one has found any convincing evidence within the laws of physics that supports this intuitive sense that time flows. In fact, a reframing of some of Einstein's insights from special relativity provides evidence that time does not flow.

To understand this, let's return to the loaf-of-bread depiction of space-time introduced in Chapter 3.

Brian Greene, The Fabric of the Cosmos (2004 : 129-130)

Après avoir illustré son propos en référant à sa propre situation (*As I type these words...*), le scripteur change de système de repérage en adoptant la perspective du destinataire (*As you read these words...*). Apparaît ensuite l'impératif *let's return*, qui concerne à la fois scripteur et lecteur, dans leurs présents respectifs. L'énonciateur entretient la fiction d'une situation d'énonciation « normale », sur le mode oral. Le seul repère qui est commun au scripteur et à son lecteur, c'est le livre, pris comme une entité abstraite. Lorsque l'énonciateur parle de la description de l'espace-temps en tant que miche de pain (*loaf-of-bread description of space-time*), il réfère à une description qui figure dans l'amont textuel, tout autant pour lui-même que pour son destinataire. Cet amont est à la fois temporel et spatial. L'espace abstrait que le livre fonde est ainsi un site où s'opère une condensation pluridimensionnelle, où espace et temps se confondent, et où scripteur et lecteur peuvent se rencontrer. Si le scripteur opte pour un repère autre que cet espace abstrait, alors il doit choisir d'effectuer ses repérages à partir de sa propre situation, ou bien de la situation du destinataire. Ces deux derniers cas sont les plus fréquents. La rencontre du scripteur et d'un lecteur dans l'espace-temps particulier du texte est peut-être ce qui distingue fondamentalement la situation d'énonciation pour le mode écrit, mode qui lie la situation du scripteur à celle du destinataire, à travers le lieu du texte.

Les développements qui précèdent constituent une ébauche de caractérisation de la situation d'énonciation, pour l'énonciation fondamentale d'une œuvre. Cette caractérisation nous conduit à nous poser la question suivante : si un auteur reste distinct du locuteur primaire (qui est alors narrateur, comme Pip dans *Great Expectations*), tout en demeurant

metteur en scène des énonciations, conserve-t-il la capacité de communiquer ?

3. La réponse pragmatique : communication et énonciation

Si l'on se place d'un point de vue pragmatique, au-delà des véritables locutions, du sens peut encore se trouver communiqué, par inférences. Pour José Garcia Landa (2004), ce sens est véhiculé *de manière officieuse*. Il s'inspire, pour son propos, de la distinction de Erving Goffman (1981) entre *allocutaires officiels* et *allocutaires officieux* : contrairement aux premiers, ceux-ci ne sont pas des participants ratifiés de la communication. Il s'agit, par exemple, de personnes qui écoutent aux portes une conversation, sans que ceux qui parlent se rendent compte de leur présence et de leur interception de la communication. Ces allocutaires officieux se différencient donc des allocutaires officiels, à qui l'on peut s'adresser directement, ou indirectement – comme lors d'un débat radiodiffusé, où les intervenants discutent entre eux, tout en gardant à l'esprit les auditeurs, auxquels ils veulent aussi transmettre leurs idées.

Pour Garcia Landa, la communication officieuse d'un sens littéraire est un cas de transaction sémantique, avec une interaction officieuse au-dessus d'une locution, au-dessus du niveau de narration. Cette transaction implique à la fois la source et le récepteur. C'est ainsi que Garcia Landa étend la conception de Goffman, dans laquelle seul l'allocutaire peut recevoir le qualificatif d'officieux. Un texte ironique comme *A Modest Proposal* de Swift fournit une illustration du fonctionnement communicatif proposé : au-delà de l'échange qui semble véritablement avoir lieu, entre le narrateur – cible de l'ironie – et l'ensemble des lecteurs auxquels il s'adresse, l'auteur (implicite ou non) se moque tout autant de l'énonciateur qu'il met en scène que de ses idées, destinant son ironie à l'appréciation du lecteur effectif. Le parallèle avec la notion d'allocutaire officieux est frappant : un transfert sémantique se produit par-dessus un niveau de communication qui est privilégié. Il ne faut toutefois pas pousser l'analogie trop loin : l'échange entre le locuteur naïf de *A Modest Proposal* et ses destinataires potentiels est en fait simplement représenté ; c'est une fiction d'échange communicationnel, sur laquelle vient se greffer une signification ironique. En revanche, un allocutaire officieux intercepte un échange se produisant. Ainsi, même sans revenir sur la lecture critique de Kerbrat-Orrechioni (2002, 18-25) du format de réception goffmanien, dont s'inspire

le travail de Garcia Landa, il y a lieu de s'interroger sur le bien-fondé de l'extension du concept originel.

Il faut donc reconnaître que la contribution de Garcia Landa relève plus de la description que de la théorisation d'un mécanisme pragmatique. Nous avons déjà donné le détail d'un tel mécanisme pour un des grands types de l'ironie (Simonin 2006), dans le cadre de la théorie de la pertinence, en nous appuyant sur le concept d'ostension délibérée (*ostensive showing*) de Tim Wharton. Dans l'essai de Swift, le metteur en scène de l'énonciation du narrateur naïf choisit de montrer délibérément celle-ci à son lecteur, pour lui communiquer son intention ironique, et sa jubilation dans la satire.

Il est vraisemblable que le concept d'ostension délibérée s'applique à d'autres formes de communication littéraire, mais qu'elle n'épuise pas cette dernière. Notre mise en regard de la narratologie, de la linguistique énonciative et de la pragmatique, se conclut donc sur la question de la reconnaissance (et de la théorisation) des différents mécanismes pragmatiques permettant un échange communicationnel au-delà d'une locution, représentée ou réelle.

Conclusion

Même s'il est nécessaire de reconnaître dans une œuvre l'existence d'un narrateur différent de l'auteur, l'auteur (que l'on peut envisager sous différents angles) est une entité nécessaire, non seulement en vue de rendre compte de l'agencement du texte (c'est là son rôle de mise en scène), mais aussi parce que l'auteur a la possibilité de communiquer au-dessus du niveau principal d'énonciation narrative. Il nous semble donc que les différents niveaux que l'on doit postuler en narratologie et en linguistique puissent être (ré)conciliés.

Olivier SIMONIN
Université de Paris 13

Bibliographie

- BERTOLUSSI, M. et Dixon, P.**, *Psychonarratology*. CUP, Cambridge, 2003.
- BOOTH, W. C.**, *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. The University of Chicago Press, Chicago, (1961) 1983.
- CHATMAN, S.**, *Story and Discourse*. Cornell University Press, Ithaca and London, (1978) 1993.
- DANON-BOILEAU, L.**, *Produire le fictif*. Klincksieck, Paris, 1982.
- DUCROT, O.**, *Le Dire et le dit*. Editions de Minuit, Paris, 1984.
- ECO, U.**, *The Limits of Interpretation*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1990.
- GARCIA LANDA, J. A.**, « Overhearing narrative ». J. Pier (ed.) *The Dynamics of Narrative Form*. Walter de Gruyter, Berlin, 2004, 191-214.
- GENETTE, G.**, *Nouveau Discours du récit*. Seuil, Paris, 1983.
- GOFFMAN, E.**, *Forms of Talk*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1981.
- GROUSSIÉ, M.-L., et Rivière, C.**, *Les Mots de la linguistique*. ophrys, Paris, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C.**, « L'interaction épistolaire ». J. Siess (éd.) *La Lettre entre réel et fiction*. SEDES, Paris, 1998, 15-36.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C.**, « Double adresse et récepteur multiple ». J. Siess et G. Valency (éds) *La double Adresse*. L'Harmattan, Paris, 2002, 15-40.
- LAMARQUE, P., et OLSEN, S. H.**, *Truth, Fiction and Literature: A Philosophical Perspective*. The Clarendon Press, Oxford, 1994.
- NEHAMAS, A.**, « Writer, text, work, author ». A. J. Cascardi (ed.) *Literature and the Question of Philosophy*. The John Hopkins University Press, Baltimore, 1987, 265-291.
- RIMMON-KENAN, S.**, *Narrative Fiction : Contemporary Poetics*. Routledge, London, 1983.
- RIVARA, R.**, *La Langue du récit : Introduction à la narratologie énonciative*. L'Harmattan, 2000, Paris.
- SEARLE, J. R.**, « The logical status of fictional discourse ». J. R. Searle (ed.) *Expression and Meaning*. CUP, Cambridge, 1979, 58-75.

Olivier Simonin

SIMONIN, O., « Ironie : Voie étrange et voix étrangères ». *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise* 27. Université Paris X, Nanterre, 2006, 27-44.

SPERBER, D., et WILSON, D., *Relevance: Communication and Cognition*. 2nd édition. Blackwell, Oxford, (1986) 1995.

TOOLAN, M., *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*. 2nd édition. Routledge, London and New York, (1988) 2001.

WHARTON, T., *Pragmatics and the Showing-Saying Distinction*. University of London Doctoral Dissertation, London, 2003a.

WHARTON, T., « Natural pragmatics and natural codes ». *Mind and Language* 18, 2003b, 447-477.