

Contexte, compréhension et littéarité

Christian Vandendorpe

Université d'Ottawa

Texte publié dans

RS/SI, vol. 11, n° 1, 1991, p. 9-25.

Dans son emploi habituel, le terme «contexte» dissimule, sous une apparente neutralité, la croyance établie selon laquelle tout discours peut trouver sa validation ultime dans une réalité objective⁽¹⁾. Il s'agit là d'une forme d'aveuglement particulièrement tenace, par lequel l'énonciateur veut tenir pour réel et universel le lieu de référence de ses énoncés. Ce triomphe d'une subjectivité innocente est à rapprocher de l'illusion pré-copernicienne qui voyait le soleil comme un simple attribut de ce contexte premier - et donc impensé - qu'était le lieu occupé par l'observateur. La tendance la plus naturelle du sujet parlant est de croire en effet que le contexte possède une existence intrinsèque, qu'il est répertoriable en un ensemble de faits objectifs au moyen desquels les locuteurs pourront «désambigüiser» un énoncé. Parce qu'il réfère à un «déjà là» ou à un «déjà dit», le contexte est souvent hypostasié en une instance de nature supérieure au langage, et dont l'indiscutable réalité devrait pallier l'insuffisance des mots.

Avant l'invention du langage, le réel constitue une masse indifférenciée dont on ne peut par définition rien dire. Puis vient la nomination. Nommer un objet, c'est se l'approprier dans un mouvement de décontextualisation (ou plutôt de «déréalisation») première et fondatrice. Ce n'est qu'à partir du moment où un élément du réel reçoit un nom qu'il devient possible au locuteur de l'intégrer à ses schèmes de connaissances et donc d'en parler sans qu'il soit présent, de l'évoquer en dehors de son environnement naturel ou des conditions dans lesquelles il se manifeste. Chaque nouveau mot appris augmente ainsi le rayon d'action et la liberté du sujet, lui permettant de traiter un pan toujours plus vaste du monde comme simple «cosa mentale».

Dans cette optique, il est assurément possible de rapprocher contexte et code, comme l'a fait Antonio Gómez-Moriana dans une intéressante réflexion sur la spécificité du texte littéraire. Encore faut-il prendre bien soin de se démarquer d'une conception mécaniste du schéma de la communication, à défaut de quoi le risque serait grand de véhiculer implicitement une vision du langage où le contexte n'aurait toujours qu'un rôle ancillaire et supplétif par rapport à un code rigide et

souverain⁽²⁾. À cet égard, on rappellera la formule de Bakhtine, qui avait récusé par anticipation le fameux schéma de Jakobson:

Le code n'est qu'un moyen technique de l'information, il n'a pas de valeur opératoire et créatrice dans l'acquisition des connaissances. Le code -- c'est le contexte expressément établi, nécosé. (1984: 368).

Selon la conception bakhtinienne, le code serait donc le résidu figé d'une «parole» qui seule est vivante. Comme tel, il n'a de valeur opératoire qu'en fonction des réseaux cognitifs du sujet -- les contextes -- d'où il tire son existence et où il doit toujours retourner. Rejoignant les intuitions de Bakhtine, la pragmatique a mis en lumière les divers aspects du langage qui résistent à la codification pure et simple. Elle a ainsi montré que la référence au temps et à l'espace exige un vaste arsenal de ressources linguistiques. Le problème est plus complexe encore pour désigner la personne de l'énonciateur et celle de son interlocuteur, ainsi que pour prendre en compte leurs rôles et statuts respectifs: le langage ne peut pas fonctionner sans les formes pronominales du *je* et du *tu*, formes qui, à leur tour, ne peuvent se comprendre que par référence à leur contexte d'énonciation. Bref, l'ancrage contextuel reste intimement présent dans toute la dimension du langage rattachée aux déictiques: l'existence de cette classe de mots confirme que, s'il est possible de comprendre le langage «sans le support d'un contexte extra-discursif», il n'est guère possible de l'interpréter, ainsi que l'a noté Marilyn Randall (1990: 24). Corollairement, on doit bien admettre qu'il n'est pas possible de rejeter le contexte dans l'extra-linguistique, vu qu'il est implicite, dans la plupart de nos énoncés, par des déictiques ou des morphèmes grammaticaux⁽³⁾.

Je propose alors de définir le contexte non pas comme un équivalent du référent ou du réel objectif, qui s'opposerait au verbal, mais comme une réalité mentale déterminée par l'activité pensante d'un sujet placé en situation de production ou de réception d'un message. Cette réalité mentale est elle-même extrêmement fluide et s'apparente dans son fonctionnement à un concept à «géométrie variable». En effet, le contexte initial d'un énoncé peut toujours être resitué dans des contextes plus larges, qui s'emboîtent comme les dyades d'un réseau arborescent à extension indéfinie. Ce qu'il y a de commun à ces contextes gigognes, ce n'est pas le fait qu'ils réfèrent ou non à du matériau linguistique, mais leur rôle dans le processus d'intellection. Je ne reprendrai donc pas ici la distinction que l'on fait parfois, à la suite de Bar-Hillel, entre contexte situationnel et contexte textuel, ou cotexte, car au plan cognitif il s'agit toujours d'une seule et même chose⁽⁴⁾. Pour le lecteur, le contexte d'un énoncé est constitué par l'information verbale ou verbalisable au moyen de laquelle cet énoncé prend son sens ou devient réinterprétable. Ainsi que l'a très bien vu Leech, le contexte correspond à l'ensemble des connaissances, des expériences, des schèmes d'appréhension du monde que le sujet convoque dans sa mémoire de travail pour interpréter un élément donné:

I shall consider context to be any background knowledge assumed to be shared by speaker and hearer and which contributes to hearer's interpretation of what speaker means by a given utterance. (Leech, 1983: 13.)

Assimilable à l'interprétant peircien (Givon, 1989: 73), il est ce donné cognitif sur le fond duquel s'exerce toute activité de compréhension du langage, et qui joue, vis-à-vis de cette dernière, un rôle de relance ou de stabilisation. À ce sujet, il est intéressant de rappeler que Greimas définissait le contexte comme une «unité du discours supérieure au lexème» (1966: 52). Cette conception n'a pas été reprise dans le *Dictionnaire* (Greimas et Courtés, 1979), peut-être parce qu'on avait aperçu les risques de réification inhérents à une telle équation. Tout en étant indispensable au bon succès des opérations de compréhension du discours, le contexte ne saurait en effet être assimilé comme tel à une instance sémantique de type discret, fût-ce au sommet d'une hiérarchie.

Vu l'importance du contexte dans la compréhension, son instanciation n'est pas laissée au hasard ni à la fantaisie du destinataire. Certes, dans la conversation courante ou, plus visiblement encore, dans le langage enfantin, le contexte d'un énoncé est souvent fourni par la situation, dont on prend pour acquis qu'elle est aussi intimement présente à la conscience de son interlocuteur qu'à la sienne propre. Il en va autrement à l'écrit, où toute phrase «complète» est normalement constituée de deux parties: l'une qui renvoie à un contexte quelconque (selon les écoles, cet élément est appelé sujet, thème ou topique) et l'autre qui apporte des précisions sur ce thème: c'est le prédicat, le rhème, le propos ou le commentaire (voir notamment Séchehaye; Thérien; Combettes). Mais, comme telles, les données linguistiques ne constituent pas pour autant «le» contexte, elles ne sont que des moyens d'activer celui-ci dans l'esprit du lecteur, en l'aidant à instancier les schémas ou schèmes de pensée adéquats.

Le cas échéant, le participant d'une communication sera encore plus explicite, en signalant à son interlocuteur que telle déclaration doit se comprendre dans le «contexte» de telle époque ou de tel système idéologique: façon de sommer l'autre de convoquer dans son espace cognitif les connaissances qui permettront une interprétation commune du texte en question.

Au cours de la lecture d'un texte, le processus de compréhension se situe donc à divers niveaux. Telle phrase peut introduire un nouvel élément contextuel ou jouer soit sur le contexte formé par la phrase antérieure, soit sur la synthèse que le sujet s'en est faite. Elle peut aussi faire intervenir les connaissances ou les expériences du lecteur et entrer en résonance avec d'autres textes (Vandendorpe, 1991).

La façon dont le langage interagit avec le contexte cognitif a été conceptualisée

notamment par Dan Sperber et Deirdre Wilson, dans la foulée des travaux de Grice sur l'implicite. Leur modèle, qualifié d'inférentiel, repose sur l'interaction des trois éléments clés que sont la **pertinence**, l'**effet de contexte** et l'**effort de traitement**. La notion d'effet de contexte est essentielle à leur description du processus de compréhension:

Au fur et à mesure que le discours se développe, l'interlocuteur recherche ou construit et traite un certain nombre d'hypothèses. Celles-ci forment un arrière-fond en modification permanente sur lequel sera traitée toute information nouvelle. (1986: 118. Ma traduction)

C'est l'effet de contexte qui sert à définir le concept de pertinence et à dégager un axiome essentiel à leur théorie, suivant lequel «toutes choses étant égales, plus importants sont les effets de contexte, plus forte est la pertinence» (p. 119). Combiné avec cet autre concept clé qu'est «l'effort de traitement», l'effet de contexte devient un instrument susceptible de rendre compte de la compréhension d'une façon fine et plausible: «toutes choses étant égales, plus est important l'effort de traitement, plus faible est la pertinence» (p. 124). Loin de considérer le contexte comme donné et fixé d'avance, selon les postulats de la pragmatique classique, ces auteurs soutiennent, de façon fort convaincante, que le contexte peut être choisi et soumis à des réajustements au cours même du processus de compréhension, compte tenu du principe de pertinence et de celui du moindre effort de traitement.

Même si ce modèle a été construit en fonction des interactions langagières, il m'apparaît des plus intéressants pour examiner l'oeuvre littéraire.

D'abord, la lecture d'un texte, au sens fort du terme, n'est jamais achevée, mais dépend de l'effort de traitement que l'on est prêt à mobiliser à cette fin. De même, la compréhension va varier selon les contextes particuliers que le lecteur choisira de convoquer mentalement, et qui peuvent être constitués par des expériences personnelles aussi bien que par des connaissances. Dans la mesure où celles-ci sont communes à une même catégorie de lecteurs, comme c'est le cas des grilles de lecture spécialisées (sémiotique, psychanalyse) et des idéologies (marxisme, féminisme), elles permettront de promouvoir plus facilement une lecture homogène et réputée «correcte» d'une oeuvre donnée. En corollaire, plus les grilles du lecteur seront variées et ses lectures critiques nombreuses, plus ce dernier sera susceptible de trouver des sens multiples à une même oeuvre, en faisant varier l'angle du prisme au travers duquel il l'examine.

En considérant le contexte comme l'apport particulier du lecteur, on peut dès lors circonscrire plus précisément le rôle de ce dernier dans la lecture. À l'étage le plus élevé du phénomène de compréhension du langage, la position du lecteur à l'égard d'une oeuvre, envisagée dans sa totalité, est comparable à celle d'un locuteur

confronté à un prédicat isolé: un terme lui est proposé, en l'occurrence l'oeuvre, dont il lui appartient de déterminer le «topique» ou le contexte, soit la proposition par laquelle elle devient compréhensible pour lui. Cette relation sujet-prédicat que l'on peut poser entre le contexte et l'oeuvre est à rapprocher de la dialectique question-réponse développée par Bakhtine. Dans une optique dialogique, en effet, il appartient au lecteur de poser la question à laquelle l'oeuvre répond et de décider de son sens: «J'appelle sens ce qui est réponse à une question. Ce qui ne répond à aucune question est dénué de sens» (Bakhtine, 1984: 366). En l'occurrence, le contexte de lecture d'une oeuvre envisagée dans son ensemble est formé par la question que l'on pose sur elle et l'horizon d'attente qu'on lui assigne: le sens jaillit au point de rencontre entre les attentes posées par le lecteur, soit le contexte qu'il a mobilisé, et l'oeuvre en tant que signifié global⁽⁵⁾. Ce contexte peut être construit dialectiquement par un jeu de rapports entre le lecteur et l'oeuvre, et donc apparaître comme façonné dans une large mesure par l'oeuvre même. Mais il peut aussi être projeté par le lecteur de propos plus ou moins délibéré, comme en témoignent, par exemple, des interprétations techno-scientifiques de la Bible, qui cherchent à voir dans l'échelle de Jacob un artefact lancé depuis un vaisseau spatial ou à reconnaître des extra-terrestres dans la personne des anges.

Littérature et jeu de contextes

Le contexte de réception instancié par le lecteur apparaît donc bien comme le point nodal de la compréhension d'un texte, et c'est là-dessus que va jouer diversement l'oeuvre littéraire. Encore faudrait-il admettre que la compréhension de celle-ci emprunte aux mêmes mécanismes que le «langage ordinaire». Reconnaisant avec Michel Picard la nécessité de «déplacer franchement l'énonciation dans la lecture» (1989: 83), je considérerai la lecture comme un acte auto-énonciatif au moyen duquel le lecteur met un énoncé en résonance avec les schèmes contextuels susceptibles d'en rendre compte. Évidemment, l'écrivain assure à son oeuvre une certaine autonomie en inscrivant dans le texte un nombre variable d'éléments nécessaires à la compréhension interne. Par divers procédés, il vise à produire chez le lecteur une configuration mentale déterminée susceptible de garantir que les effets de sens visés auront bien lieu - qu'il s'agisse des «macrostructures» de van Dijk et Kintsch ou des «espaces mentaux» de Fauconnier. La question est de savoir jusqu'à quel degré d'univocité dans la compréhension l'auteur va vouloir aller, ou quel niveau d'ambiguïté et de flou il pourra faire accepter à son lecteur, toutes décisions qui relèvent aussi, en partie, de l'esthétique littéraire et varient selon les cultures et les époques.

Comme le note Dominique Maingueneau à propos du récit traditionnel:

Le propre d'un récit classique, c'est justement de construire un réseau de relations dans le texte de manière que les références spatiales s'éclaircissent sans faire intervenir

la situation d'énonciation. (1986: 15)

Il en va de même, bien sûr, des autres paramètres du récit que sont le temps et les personnages. Ainsi, on trouve généralement en début de récit les coordonnées spatio-temporelles, éléments cognitifs particulièrement importants parce qu'ils permettent au lecteur de situer l'histoire par rapport à ses propres paramètres de temps et de lieu et lui fournissent un cadre à l'intérieur duquel valider ultimement les effets de sens engendrés par la lecture. En posant l'histoire dans l'ordre du vraisemblable, cela a peut-être pour effet de mobiliser plus activement l'ensemble des réseaux cognitifs que si les faits décrits étaient d'emblée installés dans l'impossible, obligeant ainsi le lecteur à convoquer dans son espace mental ses connaissances antérieures afin de les confronter aux données textuelles. Ce type de fonctionnement a été poussé à ses limites par une esthétique littéraire particulière, le réalisme, qui a connu son apogée dans le roman⁽⁶⁾.

Selon notre hypothèse, le réalisme serait une réponse historiquement datée à la problématisation du lecteur. Jusqu'à une époque relativement récente, en effet, le contexte de réception n'était guère problématisé par l'esthétique littéraire, pas plus que ne l'était la position de l'observateur dans l'astronomie pré-copernicienne. Les oeuvres de l'Antiquité reposaient sur un vieux fonds de mythes et de légendes qui formait le contexte de réception du lecteur collectif auquel elles s'adressaient: le lecteur de *Illiade* ou le spectateur d'*Oedipe Roi* connaissaient ces histoires depuis leur plus jeune âge et n'avaient donc pas besoin d'éléments contextuels pour les situer. Le lecteur individuel n'avait pas d'existence propre, confondu qu'il était avec une masse amorphe, un «auditoire» ou un «public lecteur», comme le note Louise Rosenblatt⁽⁷⁾. Mais lorsque les sociétés deviendront moins monolithiques et que les récits se diversifieront, l'écrivain ne pourra plus prendre pour acquis que son lecteur possède un contexte de réception identique au sien et il devra envisager des solutions originales pour assurer l'autonomie de son oeuvre. Cette prise de conscience semble s'être produite au moment où naît la modernité et que s'affirme l'individu. La ligne de fracture d'avec l'ancien monde pourrait avoir été tracée au XVI^e siècle. À cette époque, en effet, au moment où Montaigne développe une conception de la lecture qui tranche avec les théories antérieures par le rôle actif attribué au lecteur⁽⁸⁾, Cervantes met en scène un héros qui est peut-être la première victime connue de la lecture: c'est l'abus de celle-ci, on s'en souvient, qui avait «fait perdre le sens» au pauvre don Quichotte⁽⁹⁾. Le lecteur individuel, qui fait ainsi irruption dans l'horizon mental de l'écrivain, atteindra la consécration avec Sterne et Diderot (et ce, bien avant l'apostrophe baudelairienne, «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère», et ce sommet du genre que constitue *Si par une nuit d'hiver*, d'Italo Calvino). Par un effet d'entraînement, la prise de conscience de ce «tiers exclu» qu'a longtemps été le

lecteur amènera l'écrivain à développer une réflexion sur les mécanismes par lesquels s'opère la compréhension de la lecture, afin de donner à ses textes une «pertinence maximale», pour parler en termes sperbériens. Et l'on verra alors apparaître ces écrivains passionnés de l'explication et du détail vrai que sont Balzac et les romanciers de l'École réaliste. Réfléchissant sur les principes de cette École, qu'il a contribué à nommer, Champfleury les ramène à la pure et simple Réalité. Il en trouve les fondements dans la nature même de l'art: «L'Art n'est-il pas la communication à la foule de mes sensations personnelles? Je dois remuer, échauffer des coeurs, faire sourire ou pleurer des individus que je ne connais pas» (p. 8). Or, si le réalisme nous paraît si «naturel», c'est tout simplement, selon notre hypothèse, parce qu'il procède d'une volonté de faciliter la compréhension par une prise en compte très poussée des mécanismes cognitifs.

Depuis quelques décennies, cependant, cette convention du réalisme s'est trouvée remise en question. Il existe en effet une autre façon de réagir à la problématisation du lecteur et du contexte que celui-ci doit se donner pour comprendre: c'est de viser à l'effacement ou au brouillage systématique des indications de type contextuel. Ce changement de paradigme a pris force notamment sous les coups de boutoir du nouveau roman. Dans celui-ci, les indications de type chronologique sont de plus en plus souvent omises et le lecteur doit se reporter au paratexte ou à des indices extrêmement ténus disséminés dans le texte pour pouvoir faire une hypothèse sur le moment où sont censés avoir eu lieu les événements racontés. Il semble en revanche que le cadre spatial ait tenu bon plus longtemps, soit parce qu'il ne peut être aussi facilement déduit, soit à cause de la forte attraction qu'exerce sur les lecteurs la mention de lieux prestigieux ou, tout simplement, la puissance du «nom».

Ce changement d'attitude à l'égard des données référentielles est observable dans nombre d'oeuvres contemporaines et s'affirme de plus en plus comme la nouvelle norme en esthétique littéraire. Je m'attacherai à un petit texte de J.M.G. Le Clézio, tiré du corpus de nouvelles *La ronde et autres faits divers* (1982). Ce récit est d'autant plus intéressant pour notre exposé qu'il ne s'agit pas d'un texte à caractère expérimental mais d'une histoire susceptible de rejoindre un public assez large.

Une lecture des diverses nouvelles du recueil permet de constater que les indications de type spatio-temporel y sont infimes ou inexistantes. Impossible de décider, dans la plupart des cas, si telle histoire se passe en France, en Espagne, au Mexique ou ailleurs. Mais la raréfaction des indices contextuels ne se limite pas à ces grands points d'ancrage que sont les référents spatio-temporels. En examinant d'un peu plus près le récit éponyme du recueil, on découvre divers procédés textuels qui vont dans le même sens. Ainsi, les déictiques spatiaux sont

systématiquement employés de façon cataphorique, comme on le voit dès l'ouverture du récit:

Les deux jeunes filles ont décidé de se rencontrer là, à l'endroit où la rue de la Liberté s'élargit pour former une petite place. (p. 9)

Elle sait qu'ils sont là, partout, le long de la rue. (p. 14)

Ils sont là tous, Martine devine leur présence derrière les vitres des bars, dans les recoins de la rue que le soleil vide. (p. 15)

Dans ces extraits, le mot «là» ne renvoie à aucun endroit déjà nommé, et son contenu référentiel n'est explicité que dans les propositions qui suivent. Ce fonctionnement cataphorique, qui oblige le lecteur à se représenter comme déjà référencié un endroit qui ne l'est pas encore, n'est pas exclusif à Le Clézio. Ainsi, Maingueneau relève que

le plus souvent la récupération du référent des déictiques spatiaux se fait de manière moins immédiate, voire ne se fait pas du tout, surtout dans les romans récents, qui prennent parfois de grandes libertés avec les contraintes de la narration traditionnelle. (1986: 15-16)

De même, l'article défini va le plus souvent remplacer l'indéfini, comme la première phrase du récit, citée plus haut, nous en donne déjà un exemple avec «*Les deux jeunes filles*». Si l'on considère que «la valeur de base de l'article défini est l'expression de la notoriété» et que celui-ci accompagne un substantif «connu, ou supposé connu, par le locuteur» (Baylon et Fabre, 1978: 13), on aurait dû s'attendre à trouver le numéral employé seul: «*Deux*jeunes filles . . .», vu que celles-ci n'étaient pas encore connues du lecteur⁽¹⁰⁾.

Il faut toutefois remarquer que, si cet emploi littéraire de l'anaphorique existait avant le nouveau roman, il est devenu de plus en plus fréquent à l'ouverture d'un récit, où il semble avoir pour effet de créer un espace référentiel par une sorte de coup de force cognitivo-syntaxique. À cet égard, le procédé s'est substitué au traditionnel «Il était une fois...», que Weinrich analyse comme un «morphème-horizon [qui] sert à ériger un horizon d'attente» (1989: 83). Dans les deux cas, le lecteur est sommé d'ouvrir un espace imaginaire à l'histoire qui lui est racontée: il entre dans le temps et l'espace de la fiction. Avec la forme contemporaine, toutefois, l'auteur se donne la possibilité de démarrer son récit en pleine action en établissant d'entrée de jeu les personnages comme déjà connus et en les imposant comme tels à ses lecteurs.

Si ce fonctionnement est aujourd'hui tellement courant qu'il est à peine perçu ici comme abusif, on en ressent cependant beaucoup plus la force lorsqu'il sert à

introduire un autre actant essentiel de ce récit, qui nous est présenté par Martine:

Tout cela est à cause d'elle, d'elle seule: *la* dame en tailleur bleu attend l'autobus, sans regarder les jeunes filles, un peu comme si elle dormait. Elle a un visage rouge parce qu'elle a marché au soleil... (p. 15-16)

De prime abord, l'emploi du défini «la», reprenant le pronom «elle», fait croire que cette personne a déjà été nommée, ce qui peut inciter le lecteur médusé à retourner en arrière pour vérifier si c'est bien le cas. Mais sans succès, et cette «dame en bleu», dont la connaissance nous est imposée ici, restera pseudo-définie jusqu'à la fin du récit. On ne saura jamais non plus pourquoi elle est la coupable désignée par Martine dans l'extrait ci-dessus: en somme elle est blâmée pour sa seule existence, pour le fait d'être là. À noter aussi l'emploi cataphorique du pronom «elle», dont le référent ne sera nommé que dans la proposition suivante.

La constance et la convergence de ces divers procédés obligent à considérer qu'ils ne sont pas innocents, d'autant que, selon les grammairiens, on devrait assister au phénomène inverse, car «la langue actuelle tend à abuser de l'indéfini» (Baylon et Fabre, 1978: 11). Cet emploi spécifiquement littéraire des articles anaphorique et cataphorique (selon la terminologie de Weinrich, 1989) doit donc viser un effet bien précis. Selon la lecture que m'en suggère la grille de Sperber et Wilson, il s'agit d'obliger le lecteur à accepter comme déjà connue la personne ou l'objet ainsi actualisé, et de lui faire instancier des contextes correspondants sans avoir fourni aucune précision sur ceux-ci. Ce subterfuge linguistique peut avoir pour effet de bloquer l'accès à la représentation, ou du moins de le rendre aléatoire, et de tendre à favoriser une lecture dans l'ordre du signifiant, indépendamment des signifiés sous-jacents.

Par ailleurs, le fonctionnement pseudo-référentiel des déictiques va créer dans l'esprit du lecteur le sentiment d'être témoin de ce que disent et voient les personnages, d'être de connivence avec les filles, mais sans qu'il soit renseigné aucunement sur ce qui a précédé, sur ce qu'elles avaient en tête avant d'apparaître dans son «champ cognitif», et donc sur le projet qu'elles poursuivent. Il en résulte un déplacement assez sensible du fonctionnement narratif traditionnel. Le lecteur ne se trouve plus en présence d'une «réalité» réorganisée à son intention par un auteur attentif à ménager les transitions et à fournir les explications nécessaires: celle-ci lui est en quelque sorte livrée «à l'état brut», si tant est qu'une telle expression puisse avoir un sens en littérature.

Le traitement des noms propres est aussi remarquable à cet égard. Deux personnes seulement sont nommées dans cette nouvelle: Martine et Titi. La

proximité phonique entre les deux noms, le second semblant un simple diminutif du premier, tend à créer une certaine confusion au plan cognitif, comme si les deux filles n'en formaient qu'une (et, effectivement, elles se conjoignent dans un même actant). Les autres acteurs du récit seront désignés par des génériques: «la dame en tailleur bleu» (ou plus simplement «la dame en bleu», voire «la dame»), «le garçon», «le chauffeur». Cet effacement des patronymes est caractéristique de l'oeuvre de Le Clézio, et a été identifié par certains commentateurs comme «un premier lieu de fuite» (Lambert 1989: 85). Une telle économie contraste avec le luxe observé dans la grande période du roman réaliste, où les noms propres abondaient, en plus d'être souvent soigneusement motivés, ainsi que l'a montré Philippe Hamon.

Cette absence de noms propres peut avoir deux conséquences. La première est d'obliger le lecteur à se reporter constamment au repérage déictique pour identifier les personnages: si «la dame» peut acquérir une identité, ce ne peut être que par rapport à Martine, qui l'a identifiée comme sa victime. L'autre conséquence de cette absence de noms propres, c'est de faire sombrer les acteurs de cette histoire dans l'indifférencié, l'élimination du nom allant de pair avec l'effacement de la réalité psychologique individuelle qu'il recouvre. Autre façon d'interdire, là aussi, l'instanciation par le lecteur d'une représentation nette.

C'est à cette même intention qu'il faut probablement rapporter la proportion considérable de pronoms indéfinis, au moyen desquels sont rejetés dans une masse anonyme les personnages qui ne jouent qu'un rôle secondaire, ou même ceux qui viennent d'être personnalisés explicitement. D'où la forte incidence de pronoms indéfinis («on», «ça», «cela»):

Alors c'est Titi qui a dit qu'*on* allait leur montrer, qu'*on* ne se dégonflerait pas, et qu'ils pourraient aller se rhabiller, les types et les filles de la bande, et que Martine après *ça* n'aurait plus rien à craindre. (p. 11)

Une étude plus fine pourrait montrer que cette indétermination n'est pas un effet accessoire mais constitue le ressort même du récit. C'est grâce, en effet, aux mots très vagues utilisés pour référer au projet des deux filles («ça», «l'idée»...) que se construit un suspense en quelque sorte naturel, le lecteur étant laissé dans l'ignorance de l'intention des protagonistes jusqu'à la dernière page du récit où l'histoire s'éclaire d'une lumière crue et tragique.

Je ne m'attarderai pas sur le fonctionnement temporel, car le parti pris de Le Clézio pour le présent de l'indicatif est bien connu. Mais ce trait se combine ici puissamment avec les autres, l'emploi exclusif du présent aoristique ayant pour effet de fragmenter le temps en autant d'instantanés. Surtout, en évacuant le point de vue fixe de la narration classique, le présent permet ici une dominance

absolue du repérage déictique.

Tous ces procédés obligent le lecteur à se rattacher à des points d'ancrage mouvants, d'autant plus fluides que le point de vue narratif se modifie constamment. Il en résulte une sensation subliminale de vague quant aux contextes à instancier, ce qui peut engendrer un certain inconfort au plan cognitif, ou en tout cas une situation de lecture particulière. J'emploie le terme «subliminal» à dessein, car l'opération de lecture est hautement automatisée chez l'adulte (de même que tout phénomène perceptif routinier), si bien que l'on n'est généralement pas conscient des légers «accrocs» auxquels un texte peut obliger notre fonctionnement cognitif par rapport aux conventions habituelles - à moins, bien sûr, que l'on ne se soit entraîné à objectiver ses propres processus de lecture.

En outre, il faut noter que ces procédés n'empêchent pas le récit d'atteindre son effet sur le lecteur. En délaissant la description «objective», Le Clézio évite de distraire l'attention sur des détails anodins⁽¹¹⁾ et, surtout, il peut donner tout l'espace ainsi récupéré à une perception éminemment subjective de la réalité:

elle voit un instant la rue s'ouvrir, se précipiter sous les pneus qui la dévorent, tandis que les fenêtres explosent en mille miettes qui jonchent l'asphalte de petits triangles de verre. (p. 15)

Grâce aux nombreuses notations de ce type, le lecteur finit obligatoirement par s'installer à l'intérieur du système sensoriel de Martine: c'est par rapport à elle qu'il prend ses repères, ce qui l'amène à dépasser le stade de la complicité pour atteindre celui d'une sorte d'identification qui n'est ni voulue ni secrètement recherchée, contrairement à ce qui se passe avec le héros d'un récit traditionnel, mais subie. Le dénouement n'en sera que plus vivement ressenti.

Mouvances de la littérarité

La nouvelle de Le Clézio veut laisser à penser, voire laisser de l'impensé. En examinant «La ronde» à l'aide du modèle de Sperber et Wilson, on pourrait dire que ce récit fonctionne selon une forme «faible» de communication, qui choisit de suggérer plutôt que de dire et qui laisse toute latitude au lecteur quant aux contextes à instancier. Il l'invite à fixer lui-même les paramètres relatifs au temps, à l'espace et à nombre d'éléments constitutifs du récit (même le dénouement final laisse le lecteur dans le vague quant au sort de la fille). L'opération peut s'avérer aléatoire pour un jeune lecteur, dont la compréhension est intimement liée à la situation concrète, au point que l'on a pu montrer, par des études psychologiques fines, que celui-ci rapporte automatiquement un énoncé à sa situation immédiate⁽¹²⁾. Quant au lecteur sophistiqué, même si celui-ci est capable d'imaginer un contexte qui satisfasse le prédicat langagier le

plus incongru, le risque subsiste qu'il ne parvienne pas à actualiser un certain nombre d'éléments dans une représentation satisfaisante et que, en accord avec la deuxième loi de Sperber et Wilson, il juge «futiles» ces jeux d'écriture, manifestant par là que l'effort de traitement est excessif par rapport au résultat obtenu.

Mais le pari vaut d'être tenu, si l'on admet l'émergence d'une attitude différente à l'égard du sens. Pour un nombre croissant de lecteurs contemporains, le sens livré par une oeuvre littéraire ne doit plus être refermé sur lui-même, comme dans les romans de Balzac, où l'action des personnages était appelée par la situation spatiale et temporelle et la justifiait à son tour, dans une plénitude des plus gratifiantes, du moins pour qui était capable de repérer les divers codes culturels mobilisés par l'auteur -- avec l'inconvénient, noté par Barthes, que cette littérature était «guettée mortellement par l'armée des stéréotypes qu'elle porte en elle» (1970: 211). À une littérature qui jouait sur un «effet de contexte maximum» afin d'atteindre la «pertinence» la plus haute, a succédé une esthétique valorisant davantage «l'effort de traitement».

En cette «ère du soupçon», on se méfie des messages imposés d'en haut et qui pourraient paraître trop clairs. Le Clézio, qui a parfaitement compris cette aspiration et contribué à la diffuser par l'esthétique de ses romans, a poussé ici l'ironie jusqu'à prendre pour sujet de ses nouvelles des faits divers - déjections banalisées des médias, aux oppositions nettes et lumineuses - pour en faire des récits à forte dominance de flou, susceptibles d'engendrer chez le lecteur une vision de l'histoire brouillée mais pleine d'empathie pour ses protagonistes.

Ce changement de paradigme a été théorisé, entre autres, par Umberto Eco (1965; 1984). C'est aussi cette voie qu'Alain Robbe-Grillet proposait au nouveau roman dans son livre-manifeste:

des objets partiels ou détachés de leur usage, des instants immobilisés, des paroles séparées de leur contexte ou bien des conversations entremêlées, tout ce qui sonne un peu faux, tout ce qui manque de naturel, c'est précisément cela qui rend à l'oreille du romancier le son le plus juste. (1963: 178)

À la limite, selon cette esthétique, tout texte accéderait à la littérature dès lors qu'il serait déplacé de la situation qui en justifiait la production⁽¹³⁾. Le Clézio est familier de ces jeux de décontextualisation, et pas seulement dans ses textes de création. Ainsi, il a publié dans la même collection que «La ronde» une traduction des *Prophéties du Chilam Balam*, livre sacré du peuple maya, dont on aurait pu croire que la lecture serait surtout susceptible d'intéresser aujourd'hui des historiens ou des anthropologues. La préface qu'il lui consacre a les accents

d'un manifeste: «Les vrais livres sont magiques. Ils viennent de l'autre bout du temps, denses, pareils à des stèles. Ils sont chargés de symboles et de signes, comme écrits à l'intérieur d'un rêve, entre les passages noirs de l'oubli» (p. 7).

Cette attitude nouvelle à l'égard de l'oeuvre littéraire est parfois attribuée au fait que «l'écrivain, ne pouvant plus rivaliser [avec le cinéma] sur la voie de l'authenticité documentaire, se [serait tourné] vers la voie opposée, celle d'un récit fondé sur les omissions, les lacunes, le manque» (Clerc, p. 48)⁽¹⁴⁾. De toute évidence, il ne s'agit pas d'un fait individuel, mais d'un changement d'épistèmè. Le philosophe Henri Lefebvre analyse celui-ci comme une «chute des référentiels», un vaste «décrochage des signifiants et des signifiés» qui se serait produit au début du XX^e siècle (p. 209-266). Selon George Steiner, il s'agirait d'une véritable «crise du sens» qui affecte toute notre civilisation. Pour lui, la «rupture de l'alliance entre mot et monde constitue une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occident» (p. 121). Ce divorce entre langage et référent trouverait ses premières manifestations chez Mallarmé et Rimbaud⁽¹⁵⁾.

Selon notre lecture, il ne s'agit pas tant d'une crise que de l'ouverture d'un nouveau registre dans le fonctionnement du texte. En effaçant les contextes à l'intérieur même de son récit, plus précisément en les rendant opaques, l'écrivain contemporain fait franchir un pas supplémentaire à cette opération de décontextualisation première qu'est le langage et sur le développement de laquelle s'est fondée la littérature. Il ne se contente plus de différer des informations essentielles afin de créer chez le lecteur des attentes qui permettront l'anticipation d'une «bonne forme», procédé que connaissait déjà le roman grec⁽¹⁶⁾. C'est le fonctionnement linguistique lui-même, dans ce qu'il a d'automatique, qui est maintenant mis à contribution pour brouiller la représentation. L'instanciation, chez les divers lecteurs, d'un contexte aussi univoque et précis que possible est tenue pour nulle et non avenue, conséquence littéraire de la disparition de tout référent commun et stable à l'horizon de notre société. Il appartient alors au lecteur d'investir ses propres schèmes créateurs de sens, dans un effort de coopération redoublée (Eco 1984), voire de co-création, afin d'assurer le fonctionnement du jeu aléatoire qu'est la lecture.

Références

ADAM J.-M. (1989) «Pour une pragmatique linguistique et textuelle», dans C. REICHLER (éd.) *L'interprétation des textes*, Paris: Minuit, p. 183-222.

BAKHTINE M. (1984) *Esthétique de la création verbale*, Paris: Gallimard.

- BAR-HILLEL Y. (1970) *Aspects of Language*, Amsterdam: North-Holland.
- BARTHES R. (1968) «L'effet de réel», *Communications*, 11, 84-89.
- BARTHES R. (1970) *S/Z*, Paris: Seuil. Coll. Points.
- BAUSCHATZ C.M. (1980) «Montaigne's Conception of Reading in the Context of Renaissance Poetics and Modern Criticism» in S.R. Suleiman and I. Crosman, *The Reader in the Text*, Princeton University Press, p. 264-291.
- BAYLON C. et P. FABRE (1978) *Grammaire systématique de la langue française*, Paris: Nathan.
- BRANSFORD J.D. et K.E. NITSCH (1985) «Coming to understand things we could not previously understand», in H. SINGER et R.B. RUDDLELL, *Theoretical Models and Processes of Reading*, Lawrence Erlbaum, 81-122.
- BROOKE-ROSE C. (1981) *A rhetoric of the unreal*, Cambridge University Press.
- CHAMPFLEURY (1856) *Le réalisme*. Genève: Slatkine Reprints, 1967.
- CLERC J.-M. (1989) «Le cinéma et les images modernes dans *Le procès-verbal*», *Sud*, n° 85/86, 47-58.
- COMBETTES B. (1988) *Pour une grammaire textuelle*, Bruxelles, De Boeck-Duculot.
- DASCAL M. (1979) «Contextualism» in H. PARRET, M. SBISA & J. VERSCHUEREN (Eds) *Possibilities and Limitations of Pragmatics*, Amsterdam: John Benjamins.
- ECO U. (1965) *L'oeuvre ouverte*, Paris: Seuil.
- ECO U. (1984) *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris: Grasset.
- FAUCONNIER G. (1984) *Espaces mentaux*, Paris: Minuit.
- GADAMER H.-G. (1976) *Vérité et méthode*, Paris: Seuil.
- GIVON T. (1989) *Mind, code and context*, Hillsdale: L. Erlbaum.
- GOMEZ-MORIANA A. (1980) «Spécificité du texte vs vocation universelle de la littérature», *Mémoires de la société royale du Canada*, Quatrième série, Tome XVIII, 1980, p. 171-185.
- GREIMAS A.J. (1966) *Sémantique structurale*, Paris: Larousse.

- GREIMAS A.J. et J. COURTÉS (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris: Hachette.
- HAMON P. (1973) «Un discours contraint», *Poétique*, 1973, 411-445.
- JAKOBSON R. (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris: Minuit.
- LE CLÉZIO J.M.G. (1982) *La ronde et autres faits divers*, Paris: Gallimard, Coll. Le Chemin.
- LEECH G. (1983) *Principles of Pragmatics*, Longman.
- LEFEBVRE H. (1968) *La vie quotidienne dans le monde moderne*, Gallimard, Coll. Idées.
- LEVINSON S. C. (1983) *Pragmatics*, Cambridge University Press.
- LOWENTHAL L. (1957) *Literature and the image of man*, Boston: The Beacon Press.
- MAINGUENEAU D. (1986) *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris: Bordas.
- MEYER M. (1986) *De la problématique. Philosophie, science et langage*, Bruxelles: Mardaga.
- PAVIS P. (1987) *Dictionnaire du théâtre*, Paris: Editions sociales/Messidor.
- PICARD M. (1989) *Lire le temps*, Paris: Minuit.
- RANDALL M. (1990) *Le contexte littéraire. Lecture pragmatique de Hubert Aquin et de Réjean Ducharme*, Montréal: Le Préambule.
- RICOEUR P. (1986) *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris: Seuil.
- ROBBE-GRILLET A. (1963) *Pour un nouveau roman*, Paris: Gallimard, Coll. Idées.
- ROSENBLATT L. (1978) *The Reader, the Text, the Poem*, Southern Illinois University Press.
- ROSSUM-GUYON F. (1970) *Critique du roman. Essai sur «La Modification» de Michel Butor*, Paris: NRF.
- SÉCHEHAYE A. (1950) *Essai sur la structure logique de la phrase*, Paris: Champion.
- SPERBER D. et D. WILSON (1986) *Relevance. Communication and cognition*,

Cambridge: Harvard University Press.

STEINER G. (1991) *Réelles présences*, Paris: Gallimard.

THÉRIEN G. (1985) *Sémiologies*, Montréal: Université du Québec à Montréal.

VAN DIJK T.A. et W. KINTSCH (1983) *Strategies of Discourse Comprehension*, New York: Academic Press.

VANDENDORPE C. (1989) *Apprendre à lire des fables. Une approche sémiocognitive*, Montréal: Le Préambule.

VANDENDORPE C. (1991) «Lecture et quête de sens», *Protée*, vol. 19, n° 1, hiver 1991, p. 95-101.

WEINRICH H. (1989) *Grammaire textuelle du français*, Paris: Didier/Hatier.

NOTES

1. Une première version de ce texte a fait l'objet d'une communication au colloque «Contextualité et littérature», lors du XXXIIe Congrès de l'APFUCC.

2. Pour une critique des théories qui identifient langue et communication, voir Sperber et Wilson (1986: 172-176).

3. Cela a déjà été signalé par bien des pragmaticiens: "*Both Lyons and Ochs stress that context must not be understood to exclude linguistic features, since such features often invoke the relevant contextual assumptions*" (Levinson, 1983: 23).

A titre d'exemple, la part des éléments, liés à la personne de l'énonciateur, qui passe dans le discours n'est pas constante d'une langue à l'autre. Ainsi, les marques grammaticales exprimant la différence sexuelle sont quasiment inexistantes en anglais, alors qu'elles sont d'une redondance ineffaçable en français. Ce qui, dans une langue, est vu comme un élément contextuel secondaire est obligatoirement affiché dans l'autre, même s'il ne joue pas un rôle pertinent. Le sexe de l'énonciateur relèverait donc du «contexte» dans une langue et du texte dans l'autre?

La réflexion sur ce phénomène, à partir de la phrase anglaise *I hired a worker*, a amené Roman Jakobson à écrire que «les langues diffèrent essentiellement par ce qu'elles *doivent* exprimer, et non par ce qu'elles *peuvent* exprimer» (1983: 84).

4. Comme le note Marcelo Dascal, la notion de cotexte suscite autant de difficultés que celle de contexte: "*Are the silences in a conversation parts of the 'text' that constitutes the conversation? How many preceding and following utterances are to be considered a part of the relevant co-text?*" (1979: 156).

5. Nous rejoignons ainsi, mais à la suite d'un parcours différent, une position qui a été soutenue par divers philosophes. Ainsi, pour H.-G. Gadamer, la compréhension de textes se rapproche du dialogue (p. 226) parce que «l'interprétation contient toujours une référence essentielle à la question qui vous est posée. Comprendre un texte veut dire comprendre cette question» (p. 216). Cette position se retrouve aussi chez Michel Meyer: «Unifier, par la lecture, un texte, c'est lui trouver une problématique dont il est solution, une problématique qu'il indique plus ou moins littéralement.» (p. 254)

6. Selon Patrice Pavis, ce phénomène est également observable dans le théâtre des XVIII^e et XIX^e siècles où «la recherche de l'individu socialement marqué (drame bourgeois) et la prise de conscience de la nécessité d'une mise en scène entraînent un grossissement des didascalies» (1987: 205). Les didascalies sont au théâtre de l'époque ce que sont les détails «vrais» au roman réaliste, qui veut laisser le moins d'éléments possible à la fantaisie du lecteur/spectateur.

Sur les procédés du réalisme, on consultera Roland Barthes (1968), Philippe Hamon et Christine Brooke-Rose.

7. À cette époque, selon l'expression de Rosenblatt, «*The reader is usually cast as a passive recipient, wether for good or ill, of the impact of the work. He is still, in a sense, invisible, even when he is treated as a member of something referred to under such collective rubrics as "the audience" or the "reading public". Thus readers are viewe mainly en masse. . .*» (p. 4)

8. Comme le montre Cathleen Bauschatz, «*The belief in the active role of reader or listener, demonstrated in Montaigne's analogy with tennis, is not typical of earlier literary theorists, wether classical, medieval, or Renaissance.*» (p. 265)

9. Pour Leo Lowenthal, cette oeuvre a une portée encore plus vaste, car Cervantes s'efforcerait d'accréditer un nouveau principe, «qui consiste essentiellement, dans l'autonomie de la pensée et du sentiment individuels» (p. 22. Ma traduction).

10. Après avoir exposé le fonctionnement de l'article cataphorique, qui sert à présenter une situation non connue du lecteur, Harald Weinrich note que «Les auteurs contemporains dédaignent parfois cette technique d'exposition et commencent directement avec l'article anaphorique, "comme si" tout était déjà connu. Il en résulte pour le lecteur une situation de tension dès le début du texte - cf le début du roman *La Voie royale* d'André Malraux» (p. 215)

11. Tolstoï avait déjà noté que «la communication de la sensation ne coïncide pas avec la description des détails et est même dans une grande mesure empêchée par leur surabondance» (cité par Françoise Van Rossum-Guyon, p. 87).

12. Bransford et Nitsch notent ainsi que: «*Even older children have a strong tendency to understand information in terms of their immediate situation. For example, an adult will respond "true" to the proposition "Either it is raining outside or it is not." In contrast, children seek empirical support for the truth value of the statement: They will look to see whether it is actually raining or not.*» (1985: 87) et «*Young comprehenders seem to require considerable situational support in order to understand utterances. More sophisticated comprehenders appear better able to supply such information on their own.*» (1985: 89).

13. On trouvera une démonstration de cette position extrême dans *La mort de la littérature* (L'Herne, 1971). En juxtaposant des extraits anonymes d'annuaires, de dictionnaires et de documents administratifs, cet ouvrage produit un effet de "poésie" dont le constat sert de point de départ à une radicale remise en question des idées reçues jusqu'alors sur la littérature.

14. Mais déjà à l'époque de Champfleury, on pouvait invoquer la concurrence du daguerréotype. Or, pour le théoricien du réalisme, cette concurrence ne se posait même pas, car le daguerréotype n'était jamais qu'une «imitation» ou une «reproduction» de la nature alors que l'oeuvre d'art en était une «interprétation». Voir Champfleury, p. 92-93.

15. Umberto Eco a aussi relevé le rôle essentiel de Mallarmé dans la genèse d'une attitude nouvelle en Occident à l'égard du sens:

«Les affirmations de Mallarmé vont plus loin dans le même sens: "Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le suggérer... Voilà le rêve..." *Il faut éviter qu'une interprétation unique ne s'impose au lecteur: l'espace blanc, le jeu typographique, la mise en page du texte poétique contribuent à créer un halo d'indétermination autour du mot, à le charger de suggestions diverses.*» (1965: 22)

16. Voir notamment Héliodore, *Les Éthiopiennes* ou *Théagène et Chariclée*.