

LA «PSEUDO-ÉNONCIATION» DU TEXTE LITTÉRAIRE ISTRATIEN

Cecilia CONDEI

La communication scripturale pose d'emblée un problème crucial: entre la production du texte et la réception intervient un décalage temporel et spatial plus ou moins grand. L'information n'est donc pas immédiatement reçue, le partenaire n'est pas présent, n'est pas « en scène », ce qui éloigne de la part de celui-ci la possibilité d'avoir une rétroquestion immédiate, si le sens d'un syntagme (mot, etc.) lui reste moins clair.

La construction unilatérale qu'est la littérature nous impose une démarche spéciale, étant donné que la communication littéraire se développe à partir de la dialectique du probable et de l'imprévu sans cesse actualisés.

L'ensemble d'éléments qui constituent la situation d'énonciation se dispose autrement dans un texte littéraire que dans un échange ordinaire [6]. Cette différence est perceptible, au niveau discursif, à cause des traces que l'événement énonciatif laisse dans l'énoncé. La dissymétrie entre l'énonciation et la réception transforme le texte littéraire en l'écartant d'une interprétation univoque. En fait, l'idée que le texte littéraire est vide d'énonciateur est inexacte. En tant qu'objet de lecture, le texte « s'anime » dès que l'on prend un livre et que l'on l'ouvre. À ce moment précis le narrateur se met en mouvement. G. Genette [5, p. 237-249] voyait dans ce geste un acte de langage semblable à celui de la personne qui décrète « la séance est ouverte ». Au fil du temps, les pragmaticiens ont oscillé entre deux tendances, l'une qui accorde à la littérature le droit d'avoir des actes de langage spécifiques (directs ou indirects) et une autre, qui voit dans le discours littéraire beaucoup d'indices permettant de juger ses actes de langage comme imités.

L'étude des actes de langage indirects [1], [3, p. 24 et suiv] (réalisée par Searle) est reprise par Roland Éluerd, qui dispose sous forme de schémas [4, pp. 168-169] les quatre types d'énonciation. La distinction prend en compte, premièrement, le critère *énonciation littéraire / non littéraire*, puis le critère *énonciation sérieuse / non sérieuse*:

Énonciation sérieuse (vie réelle); type: 1)

Donne-moi le sel ! 2) Peux-tu me donner le sel ?

Énonciation non sérieuse (fiction, représentation...) type: 3) Donne-moi le sel ! (au théâtre, dans un roman...) 4) Peux-tu me donner le sel ? (au théâtre, dans un roman...)

On peut observer que l'énonciation de type 1) et 3) est encadrée dans *l'énonciation littéraire* pendant que l'énonciation de type 2) et 4) est encadrée dans la catégorie *énonciation non littéraire*.

Il est pourtant clair qu'une frontière presque impossible à réduire s'installe entre le discours littéraire et le discours non-littéraire. « Impossible à réduire » parce que le lecteur ou le spectateur sont isolés, sans contact direct avec la personne de l'auteur. Il y a, souvent, des siècles ou des continents qui les séparent. Alors, la « situation d'énonciation » qui nous permet de dégager la dimension temporelle, spatiale et personnelle s'organise selon des règles bien différentes de l'organisation de l'échange ordinaire. Le repérage est quelquefois impossible si on se rapporte à *l'histoire*, mais possible si on prend en compte la *scène de lecture*.

Regardant de près, on constate facilement que, dans un texte, l'énonciation est en même temps *médiatisée* et *différée*. L'énonciation fictionnelle (l'énonciation littéraire) autorise des détournements de la réalité, toute sorte d'invraisemblances (fausse datation, par exemple, ou livres signés avec un pseudonyme), elle instaure un système de signification à distance.

La situation d'énonciation avec ses repères (énonciateur, co-énonciateur et les embrayeurs) ne se borne pas, dans le cas d'une œuvre littéraire, à ce qu'on lui attribue traditionnellement, c'est-à-dire *date* et *lieu de publication*. Avec D. Maingueneau, nous emploierons la notion de *scénographie* [7, p. 28] comme « l'inscription légitimante d'un texte stabilisé » [8, p. 123]. La scénographie s'organise en relation avec la *scène littéraire* « qui confère à l'œuvre son cadre pragmatique, associant une

position d'“auteur” et une position de “public” dont les modalités varient selon les époques et les sociétés » [8, p. 124]. Cela est bien perceptible, par exemple, dans la scénographie « déléguée » [8, p. 130]. Le principe est celui de l'emboîtement. C'est le cas du récit de Panaït Istrati, « Cosma », inclus dans le cycle « La vie d'Adrien Zograffi ». Adrien, personnage principal, âme vagabonde, évoque devant le lecteur sa rencontre avec Jérémie qui lui raconte, à son tour, les événements de sa vie. Le lieu est la maison d'oncle Anghel, juste après la mort tragique de ce dernier, après avoir consommé ce que la religion orthodoxe appelle « le repas des morts », le repas en l'honneur de la personne décédée. Le lecteur lui, est “présent” à ce repas. La scénographie de l'œuvre n'est ni celle du narrateur extradiégétique, ni celle du narrateur intradiégétique, c'est en fait une interaction entre les deux.

(1). JÉRÉMIE traîna Adrien, horrifié, dans le cabaret en ruines. Là, il hissa sur la longue table poussiéreuse une besace fort chargée, qu'il avait jetée par terre en entrant, de la besace il tira un pain d'un kilo, un gros morceau de jambon entrelardé, un énorme oignon et un coutelas. Puis, prenant place sur le banc, l'incroyable personnage écrasa l'oignon d'un coup de poing, éventra le pain en long et en large, déchiqueta le lard et, faisant signe à Adrien de l'imiter, il se mit à s'envoyer sous la dent d'énormes bouchées. (...)

«À toi, Adrien, qui as des épaules pour supporter la vie, je vais te raconter l'histoire de Cosma, mon père.»

*
* * *

«Le plus ancien de mes souvenirs se passe au commencement de la terre, la terre lointaine de ma plus lointaine enfance, voici soixante-dix ans révolus. Et lorsqu'on peut se souvenir d'une chose vécue à soixante-dix ans de distance, c'est là le commencement de la terre.

«J'étais assis sur un tronc d'arbre et je me mirais dans un lac, pareil à un petit chien de trois semaines qui regarde bêtement les moucherons voltiger à sa barbe. Autour de moi, forêt d'arbres droits (...) (Panaït Istrati. **Oncle Anghel**)

Entre la séquence descriptive, préparant l'entrée dans l'histoire et l'histoire proprement-dite se placent une réplique adressée au personnage Adrien et un espace blanc qui vise le public. Ce blanc a un double rôle: il coupe le discours et change la voix.

Une scène énonciative dégageée dans la

structure d'un texte littéraire se construit en rapport avec ce texte, le narrateur lui-même n'étant qu'un être purement textuel.

Il est à souligner une distinction impossible d'éviter: *cotexte* / *contexte*, comme différence entre *contexte verbal* et *contexte situationnel*, tout comme l'importance de la prise en compte du *champ littéraire*, complexe de « rituels contraignants, dont le genre est la manifestation la plus nette: ce n'est pas seulement un simple fragment de langue maternelle qui est consommé, mais une comédie de boulevard, un roman policier, etc., au-delà, de la littérature » [9, p. 10-11]

Parmi les modalités de dramatisation énonciative impliquant le narrataire se trouvent les formules d'adresse et les différentes formes discursives utilisées pour montrer la politesse. Ce qui nous intéresse c'est le pronom *vous* (le vouvoiement, en général) qui accentue l'exclusion ou qui réalise la mise à distance. Le jeu des personnes concernées par *vous* permet de dégager le nombre de participants à l'interaction et, en même temps, la personne directement visée par la réplique.

(2) [Trois personnages, Stavro, Mikhaïl et Adrien (protagonistes du récit de Panaït Istrati intitulé *Stavro*) se trouvent engagés dans un dialogue rapide, une dispute, sur un vice dévoilé par le comportement de Stavro, vice qui peut bien briser leur relation amicale. Le comportement de Stavro attire la désapprobation de Mikhaïl qui le condamne sévèrement ainsi que sa perversion en train de se propager, exigeant de la part du coupable des excuses]

“Oui, je présenterai sincèrement des excuses à Adrien... Sincèrement, mais pas humblement... Et pas tout de suite, mais lorsque vous^(a) m'aurez écouté...

Vous^(b) dites: «perversion», «violence», «vice». Et vous^(c) croyez m'écraser sous la honte (...). Mon bon Mikhaïl! (...) C'est pour vous^(d) donner, moi, l'homme immoral, une leçon de vie à vous^(e), qui êtes des personnes morales, surtout à vous^(f), Mikhaïl, qui ne la connaissez pas toute, comme vous^(g) le pensez peut-être (...) Le jugé de qui? Cela vous^(h) reste à voir” (Panaït Istrati, **Kyra-Kyralina**).

En considérant les « vous », nous constatons que **a**), **e**), **h**) sont des « vous » qui incluent Adrien et Mikhaïl, également, pendant que **b**), **c**), **f**), **g**) dirigent l'échange vers Mikhaïl. Ce qu'il y a sous **d**) est interprétable en rapport avec **e**), sa position de frontière permettant, selon nous, le changement de la direction de l'échange d'un groupe de deux

personnes vers une seule personne, Mikhaïl, qui est, d'ailleurs, visée d'une façon plus directe qu'Adrien.

L'amitié entre Stavro et Adrien se constitue comme thème principal de ce récit, inclus par Panaït Istrati dans le cycle *Kyra-Kyralina*. Dans le dialogue entre les deux s'était installée depuis longtemps la familiarité, (ils se tutoient), bien que Stavro soit plus avancé en âge que son ami. L'incident dont il est question, passé en pleine nuit, change le rapport et Stavro commence brusquement à vouvoyer Adrien. C'est par la forme pronominale que la mise à distance est réalisée au niveau discursif, forme qui ne garde rien de sa valeur de politesse.

(3). [Stavro] "À vous aussi, Adrien, je vous demande pardon de l'offense que je vous ai faite..." (Panaït Istrati, **Kyra-Kyralina**).

La distanciation sociale est aussi marquée par l'emploi des formes pronominales, comme dans l'extrait suivant, au début duquel nous avons placé, entre crochets, quelques indications indispensables à la compréhension de nos formes raccourcies.

(4). [Pénétrant dans la chambre d'une auberge, où il reçoit accueil pendant la nuit, Stavro rencontre une personne inconnue avec laquelle il doit partager la chambre. Les premières discussions se bornent au thème de *punaises*. Stavro demande]:

"- Des punaises? (...) Qu'est-ce que c'est que ça?

- Tu ne sais pas ce que c'est que des punaises? Eh bien, tu l'apprendras cette nuit. Mais, dis donc, où as-tu couché jusqu'à présent pour ignorer cela?" (Panaït Istrati, **Kyra-Kyralina**).

Le fait que les deux se considèrent sur le même plan social leur permet de se traiter comme des égaux et d'adopter rapidement le statut de *tu* dans leur dialogue.

Une valeur bien grêlée est celle de *vous* qui se constitue comme *marque de généralité*, le « vous » étant non pas la somme de *tu+tu+tu* etc., mais une multitude de personnes qui portent un trait commun.

(5). [Profondément déçu, à cause du comportement des gens, Stavro repousse brutalement Barba Yani]:

"- Laissez-moi tranquille, vous tous, *les hommes*, avec votre pitié et votre cœur! ... J'en ai assez goûté! ... Je veux mourir seul! ... (Panaït Istrati, **Kyra-Kyralina**).

Vous qui généralise peut avoir trait à l'encadrement d'une personne dans un groupe qui distancie l'énonciateur, qui ne l'inclut pas, mais qui laisse la trace d'une valeur évaluative.

(6). [La mère s'adresse à l'oncle Dimi, qui

maltraitait souvent sa femme]:

— Ivrogne! ... Tant que vous êtes amoureux vous tirez une langue d'une aune pour avoir la jeune fille et quand vous l'avez, ce n'est plus qu'une chienne! ... (Panaït Istrati. **Codine**)

Si dans (5) *vous* a une valeur généralisante, dans (6) il marque l'inclusion du personnage dans un groupe bien défini (les êtres masculins) rapidement incriminé.

Organisées à partir de l'activité énonciative, les marques de l'inscription spatiale ou temporelle prennent des valeurs différentes à chaque énonciation, mais bien sûr sans changer les règles de l'ancrage.

(7). Il y avait longtemps que Dimi était parti. Adrien tenait maintenant son regard fixé sur le faite des roseaux, qui devait se pencher bien plus fortement au retour à cause des gros fagots que l'oncle traînait avec lui. Le mouvement se dessinait de très loin, puis il devenait de plus en plus distinct. (Panaït Istrati, **Codine**)

"Maintenant" prend corps dans la temporalité narrative, par rapport au déroulement simultané de la narration et de la lecture.

(8). Les vacances arrivèrent. Il était convenu entre Codine et moi que jamais nous ne nous montrerions ensemble dans le quartier, afin de ménager ma mère qui ne se doutait de rien. Mais je pouvais maintenant aller librement m'asseoir sur les bancs du cabaret d'Angéline et observer mon ami à l'aise. (Panaït Istrati. **Codine**)

(9). Alors je compris que parmi tous ces gens devant les portes, il ne se trouverait personne pour intervenir et sauver un homme de la mort, personne pour éviter de nouveaux travaux forcés à un forçat. Dans cette course, ce mortel manège, les deux victimes de la vie montraient des visages devenus inhumains: Codine, la nuque et l'oreille droite sous le sang qui coulait de son chapeau (...). Voici que rasant mon trottoir, Codine avance le bras et frappe dans le dos... (...) Mais le coutelas n'a fait que déchirer le veston de haut en bas, étoffe et doublure — et maintenant les deux battants de la veste flottant en l'air, le traqué court en désespéré, haletant, chancelant. (Panaït Istrati, **Codine**)

Dans ces deux fragments (8 et 9), les indications temporelles s'organisent en fonction du moment et du lieu des événements narrés. Les deux « maintenant » aident à placer l'évocation des

événements et instaurent une certaine relation entre les plans de la narration. Le lecteur, bien qu'il se situe dans un autre temps, se voit invoqué, même impliqué.

Les marques de la deixis se disposent tenant compte des coordonnées du texte, ce qui nous autorise de parler de la *deixis textuelle* [10, p. 109], « celle qui réfère au texte en ce que son énonciation déploie un certain volume spatio-temporel », comme nous allons voir dans :

(10). Il ne se tua point. Mais il mourait tous les jours, en absorbant sans cesse de petits verres de son eau-de-vie la plus forte. Il devint son meilleur client.

Le processus de la décomposition de cet homme, père affectueux, bon citoyen, homme de foi, est la plus lugubre des tragédies que l'auteur de ces lignes ait connues. On n'en lira ici que le commencement. La fin, — tristesse qui meurtrit le cœur, — trouvera place ailleurs.

Le garçon mort, il demanda que les funérailles et l'enterrement se fissent dans son village. Ils furent suivis par tous les habitants, et quand les fusils tirèrent leur salve, au moment de la descente du cercueil, tous en larmes se jetèrent à genoux. (Panaït Istrati, **Oncle Anghel**)

Nous soulignons premièrement, une très intéressante valeur de « on », qui concerne cette fois-ci le lecteur, puis le fait que le narrateur intègre tout simplement le lecteur dans la scène par le changement de direction de ses paroles et par la création d'une brèche dans le fil de la narration. Le *on* est, en fait, le lecteur désigné sous une forme générique. Le deuxième paragraphe représente l'intervention d'une voix qui n'est pas celle du narrateur principal, mais celle de *l'auteur* déguisé en narrateur, pour donner quelques détails non pas à un public qui *écoute*, puisqu'il utilise le verbe *lire*, mais à un *public-lecteur*. Selon nous, il y a ici une marque de l'inscription de la *pseudo-énonciation* du texte littéraire. Le *ici* implique l'acte de lecture du texte, ici, « dans les pages qui vont venir comme objet de lecture ». Il est intéressant de citer l'opinion de F. Cossuta [2, p. 218]: « le philosophe doit assumer une forte continuité textuelle en même temps qu'une cohérence solide, au point que le lecteur devrait être à la fois totalement concentré dans le "présent" d'une analyse et en même temps totalement conscient de tout ce qui précède. Lire nous oblige ainsi à un mouvement accéléré de

récapitulation, d'anticipation ».

(11) Ma mère voulait m'expédier à la campagne, chez les oncles, mais je m'y opposai: Codine m'intéressait plus que la campagne. Il battait maintenant sa mère tous les soirs et la jetait, de nuit, hors de la cour. Comme il faisait très chaud, elle restait là jusqu'au jour, accroupie sur le gros caillou devant sa porte. (Panaït Istrati, **Codine**)

(12). [À Athènes, dans un restaurant, Adrien rencontre un inconnu qui lui raconte son histoire]:

À l'âge de dix ans, j'ai quitté l'école. Je me suis embauché comme garçon d'épicerie. Je volais du pain et des anchois, que je portais la nuit à mes parents, mais les pauvres vieux sont morts, malgré mes anchois, et je suis resté seul.

Maintenant, j'ai treize ans. Autour de moi, tout un monde de frères... frères de la même graine que mes aînés, les parvenus et les autres. (Panaït Istrati. **Le pêcheur d'éponges**).

Ces deux derniers exemples diffèrent par la construction que l'acte énonciatif réalise à partir de leur statut et de leur fonctionnement ; (11) et (12) présentent des récits à la première personne, le *point de vue* se limitant à un seul témoin, le narrateur. Le « maintenant » du récit rétrospectif (12) change le point de vue initial et la focalisation indirecte fait place à quelques passages de narration simultanée (j'ai treize ans. Autour de moi, tout un monde de frères, etc.)

À partir de nos éléments (extraits de l'œuvre de Panaït Istrati), on peut bien entrevoir les différences entraînées par *l'énonciation littéraire* qui doit stocker, archiver ses inscriptions, que ce soit au niveau des *déictiques* ou au niveau du *point de vue* du narrateur qui, lui-aussi, rencontre de grosses difficultés à garder constamment le même point de vue devant ses lecteurs. Le texte littéraire apparaît pour D. Maingueneau [9, p. 10], comme un « "pseudo-énoncé" qui ne communique qu'en pervertissant les contraintes de l'échange linguistique », opinion à laquelle nous avons adhéré et que nous avons explicitée à partir du texte d'un écrivain roumain d'expression française, largement connu dans l'espace littéraire occidental dans la première moitié du siècle précédent.

RÉFÉRENCES ET NOTES

- 1 Bloomfield les appelle « discours déplacés » et Ducrot « actes de langage dérivés ».
- 2 COSSUTA, FRANÇOIS, 1989, *Éléments pour la lecture des textes philosophiques*, Paris, Bordas.
- 3 DUCROT, OSWALD, 1979, “Les lois de discours”, dans *Langue française*, n°42, Bloomfield, Leonard, 1969, *Le langage*, tr. J. Gazio, int. F. François, Payot (Language, New York, 1933).
- 4 ÉLUERD, ROLAND, 1985, *La pragmatique linguistique*, Paris, Nathan.
- 5 GENETTE, GÉRARD, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », dans *Poétique*, n°78, avril, 1988.
- 6 JEANDILLOU, JEAN-FRANÇOIS, 1997, *L'Analyse textuelle*, Paris, Armand Colin, ch. “Le texte comme modèle abstrait”.
- 7 MAINGUENEAU, DOMINIQUE, 1987, *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette.
- 8 MAINGUENEAU, DOMINIQUE, 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod.
- 9 MAINGUENEAU, DOMINIQUE, 1997, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod.
- 10 Voir MAINGUENEAU, DOMINIQUE, 1991, *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette.