

RICHARD SÖRMAN

Quelques réflexions sur l'utilité d'une théorie de la communication dans le cadre de l'enseignement en littérature

Il semble y avoir un accord général aujourd'hui dans les débats sur la théorie littéraire pour dire que la littérature représente un cas particulier d'usage de la langue où l'expression elle-même, c'est-à-dire le contenant de l'information communiquée, prend une importance qu'elle n'a pas pour l'ordinaire dans la communication standard. Par exemple, dans son récent ouvrage *Principes de la théorie littéraire*, Jean Bessière affirme que la littérature se laisse définir *par contraste* à la communication ordinaire : « La présentation que constitue l'œuvre [littéraire] se caractérise selon un jeu de contraste avec le statut du discours, telle qu'il se définit dans la communication standard – celle-ci suppose contexte et adresse explicites. » (Bessière 2005: 26) Bessière parle ici de contexte et d'adresse ; ailleurs il parle d'information, d'énonciation et de compréhension. Ce qu'il dit est essentiellement que la compréhension de l'information est obtenue, dans la communication ordinaire, au moment même de l'énonciation ou du moins grâce à des connaissances portant sur les circonstances de l'énonciation. Dans la communication littéraire, par contre, l'œuvre, écrit Bessière, « fait de l'information et de l'énonciation une dualité, et les construit sous le signe d'une différence paradoxale de l'une et de l'autre. Elle exclut, en conséquence, que la compréhension de l'œuvre soit figurée ou possible selon la compréhension qu'implique la communication standard. La compréhension figurée par l'œuvre, la compréhension de cette œuvre ont pour condition le constat de la dualité de l'énonciation et de l'information. » (Bessière 2005: 27)

L'un des mérites du livre de Jean Bessière est d'envisager la littérature comme une forme particulière de *communication verbale*. C'est notre impression, en effet, que la perspective communicative a été trop absente de la recherche et de l'enseignement en littérature et en théorie littéraire, et nous croyons qu'un modèle approprié de la communication peut fournir un instrument précieux pour décrire, *au niveau conceptuel et explicatif*, non seulement la littérature en tant que telle, mais encore, et peut-être surtout, la critique littéraire – dont Bessière ne parle qu'indirectement. C'est un fait que bien souvent les manuels de critique littéraire s'adressant à un public universitaire ne présentent pas de théorie d'ensemble des pratiques associées à l'écriture et à la lecture permettant de saisir, dans une perspective unitaire, aussi bien les composants constitutifs de la littérature que les mécanismes les plus

fondamentaux de la lecture et de la recherche en littérature¹. Certes, on trouvera, dans beaucoup de livres, des discussions sur le problème de l'identification de la littérature ou de la soi-disant « littérarité », mais il semble quand même motivé de parler d'un certain manque de descriptions de la littérature et de la critique littéraires faites dans une perspective cohérente et véritablement explicative.

La présente étude tire son origine d'un travail pédagogique mené pendant presque dix ans sur la théorie et la méthode en critique littéraire. Ayant toujours souhaité pouvoir présenter aux étudiants un seul modèle fondamental d'explication auquel autant que possible des phénomènes observés et des problèmes discutés puissent être rapportés, nous croyons avoir trouvé un tel modèle – imparfait et provisoire bien sûr, comme la plupart des modèles explicatifs – dans un schéma synoptique de la communication verbale justement. Comme nous avons déjà indiqué qu'un théoricien de la littérature comme Jean Bessière parle de celle-ci en termes de communication, notre propos ne consiste pas à dire que personne n'a compris avant nous que l'on peut parler de la littérature en termes de communication, mais que l'on a peut-être sous-estimé la vertu explicative de cette perspective et les possibilités qu'il y a à améliorer les modèles existants. Nous aurons lieu de montrer, en fait – et nous commencerons par là – que nous ne sommes pas le premier à avoir proposé une description de la littérature ou de la critique littéraire à l'aide d'un modèle de la communication verbale, mais aussi que certaines des objections que l'on a pu faire et des hésitations dont on a pu rendre compte s'expliquent, à notre sens du moins, par le fait que les modèles proposés n'étaient pas suffisamment élaborés pour mettre au jour les éléments les plus caractéristiques de la communication littéraire. Après une brève introduction, la discussion sera menée sous forme d'une démonstration de quelques différences importantes entre ce que l'on peut, d'une manière un peu simplificatrice bien sûr mais quand même pertinente, nommer en termes d'une critique « traditionnelle » (humaniste, érudite) et une « nouvelle » critique moderne, et nous approfondirons l'examen de ces différences au moyen d'une analyse succincte des notions *contexte*, *réfèrent* et *sens*.

1. La communication selon Roman Jakobson

Dans ses *Essais de linguistique générale*², Roman Jakobson a présenté, au début des années 60, ce que l'on nomme couramment dans le domaine des études littéraires comme le premier modèle de la communication verbale (voir 1963: 209-248). Selon

¹ À titre d'exemples, nous citerons (nous nous limitons ici au domaine francophone) : Moreau, 1960, *La Critique littéraire en France* ; Maurel, 1998, *La Critique* ; Bergez, 1999, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* ; Ravoux Rallo, 1999, *Méthodes de critique littéraire* ; Thumerel, 2000, *La Critique littéraire* ; Roger, 2001, *La Critique littéraire*.

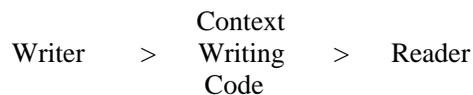
² Plus précisément dans le chapitre dix des *Essais* : « Linguistique et poétique ». Cet essai a d'abord paru en anglais sous le titre « Closing statements : Linguistics and Poetics », dans T. A. Sebeok (éd.), *Style in Language*, New York, 1960.

les termes de Jakobson, la communication consiste essentiellement d'un *destinateur* qui transmet un *message* à un *destinataire*. La communication suppose ou implique également un *contexte* auquel elle se rapporte (Jakobson dit que le contexte est parfois appelé « référent », mais il considère ce terme comme trop ambigu) ; la communication nécessite en plus un *code* linguistique dont les deux communicants puissent se servir, et il doit finalement y avoir quelque forme de *contact* physique sous forme, par exemple, d'air vibrant ou de papier écrit pour que le message du destinateur puisse parvenir au destinataire. À l'aide de ces six notions, Jakobson propose le schéma suivant :



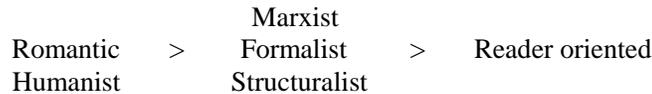
Si nous prenons ce modèle célèbre comme point de départ de notre discussion, c'est parce qu'il a souvent été retenu comme modèle paradigmatique de la communication dans le domaine de la théorie et de la critique littéraires. C'est ce qu'on voit par exemple dans la quatrième édition de *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*³ (Selden, Widdowson, Brooker, 1997) où les auteurs proposent de saisir les différences essentielles entre différentes écoles critiques justement à l'aide du modèle de Jakobson.

Voulant exemplifier dans leur introduction la possibilité d'employer la théorie en général (« theory ») pour décrire et comprendre la critique littéraire, les auteurs, Peter Widdowson et Peter Brooker, présentent le modèle de Jakobson, même s'ils en proposent tout de suite quelques modifications qu'ils voient comme nécessaires pour pouvoir l'appliquer à la littérature. Ayant ainsi substitué le terme *writing* à ceux de *message* et de *contact*, ils proposent le modèle suivant (1997: 5) :



Widdowson et Brooker affirment ensuite que beaucoup d'orientations critiques ont ceci en commun qu'elles focalisent leur intérêt sur un élément choisi du processus de la communication, ce qui permet aux auteurs de reformuler leur schéma en situant une orientation critique à la place de chacun des éléments du modèle précédent (1997: 5) :

³ L'introduction que nous allons citer a été écrite par Widdowson et Brooker.



Les auteurs expliquent : « Romantic-humanist theories emphasize the *writer's* life and mind as expressed in his or her work ; "reader" theories (phenomenological criticism) centre themselves on the *reader's*, or "affective", experience ; formalist theories concentrate on the nature of *writing* itself ; Marxist criticism regards the social and historical *context* as fundamental ; and structuralist poetics draw attention to the *codes* we use to construct meaning. » (1997: 5)

Widdowson et Brooker s'engagent ainsi sur un chemin dont nous avons nous-même pu constater la fécondité dans des situations concrètes d'enseignement : saisir les traits distinctifs qui séparent les orientations majeures de la critique littéraire sur la base d'une vision de la littérature comme communication verbale. Le problème est toutefois que cette discussion initiale menée par les auteurs de la quatrième édition de *A Reader's Guide*, se situant donc dans l'introduction, n'est jamais reprise ou approfondie dans les chapitres qui suivent et qu'elle ne structure pas du tout la présentation d'ensemble du livre. La théorie de la communication est prise comme un exemple parmi d'autres de l'utilité de la théorie tout court dans la critique littéraire, et les auteurs affirment même que cette approche spécifique n'est pas sans connaître certaines limites : « It is noteworthy in what we have outlined above that none of the examples are taken from the contemporary theoretical fields of feminism, post-structuralism, postmodernism, postcolonialism and gay, lesbian or queer theory. This is because all of these, in their different ways, disturb and disrupt the relations between the terms in the original diagram ». (1997: 5-6)

Cette reconnaissance des limites impliquées dans l'application du modèle de Jakobson est à notre sens bien significative. Le problème n'est cependant pas, dirions-nous, que ces tendances contemporaines de la critique universitaire anglo-saxonne que nomment Widdowson et Brooker seraient plus difficiles à décrire au moyen d'un modèle de la communication que les écoles plus traditionnelles⁴, mais que le modèle de Jakobson est dès le départ trop rudimentaire pour mettre au jour les composantes les plus caractéristiques de la communication littéraire et par là de la recherche en littérature.

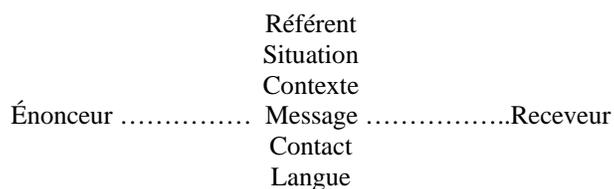
⁴ Cette idée est à notre sens à prendre comme un exemple de la tendance *mystificatrice* qui existe dans certains milieux de la recherche littéraire. Si des orientations critiques comme le féminisme et ou le « postcolonialisme » peuvent dans un premier temps apparaître comme plus difficiles à décrire à l'aide d'un schéma de la communication, ce n'est pas parce qu'elles « disturb » ou « disrupt » les relations entre ses termes de quelque manière mystérieuse et jusque-là inexplorée, mais parce qu'elles ne se manifestent pas sous forme d'un intérêt spécifique pour tel ou tel élément isolé du processus de la communication. N'importe quel travail en critique littéraire peut être compris comme relevant du féminisme ou de quelque théorie sur la colonisation et ses effets sur la littérature dès que son auteur se propose de mettre le matériel étudié (le texte, l'auteur, le contexte, les receveurs...) en rapport avec des questions qui intéressent les féministes ou les théoriciens du monde postcolonial.

2. La communication selon Baylon et Mignot

Dans un livre d'introduction à la sémantique du langage, Christian Baylon et Xavier Mignot proposent une correction du modèle de Jakobson⁵ qui à nos yeux apparaît comme fort pertinente pour la description conceptuelle de la littérature et de la recherche en littérature, même si nous verrons qu'elle n'est pas sans comporter, elle aussi, des limites importantes. (Voir Baylon et Mignot, 1995: 8-14)

Selon Baylon et Mignot, c'est surtout la notion de *contexte* qui est ambiguë chez Jakobson, et ils proposent, en conséquence, de la diviser en trois : le *référént* peut désigner ce qui fait l'objet du message, ce dont il s'agit dans le message ; la *situation* peut désigner la situation concrète dans le temps et l'espace dans laquelle la communication a lieu ; le *contexte* peut désigner, d'une manière plus précise cette fois, les messages verbaux qui entourent le message considéré, c'est-à-dire ceux qui viennent avant et après⁶. Baylon et Mignot proposent également une substitution du terme *code* par celui de *langue* pour la raison que le premier connote l'idée d'un code technique, employé pour transformer une langue humaine naturelle en langue construite. De même, les termes *destinateur* et *destinataire* présentent, selon Baylon et Mignot, l'inconvénient de suggérer l'idée d'une communication nécessairement intentionnelle, alors que la communication verbale peut se produire de manière complètement fortuite (ce qui est souvent le cas dans la communication littéraire, pouvons nous ajouter) : celui qui reçoit le message n'est pas nécessairement ceux ou celui à qui il fut une fois en premier lieu destiné. Et puisque les termes, régulièrement employés à propos de la communication, d'*émetteur* et de *récepteur* désignent à l'ordinaire des machines plutôt que des êtres humains, Baylon et Mignot proposent que nous nous servions, « faute de mieux » (1995: 13) des termes *énonceur* et *receveur*.

À partir de ces modifications – dont nous ne rendons pas compte ici de l'ensemble des motivations –, Baylon et Mignot proposent le schéma suivant :



⁵ Comme tant d'autres l'ont fait avant eux. Voir par exemple Umberto Eco, *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, 1972.

⁶ Les sémanticiens appellent souvent ce contexte « cotexte » : « Le contexte d'une séquence, c'est en effet son environnement verbal, ou extra-verbal. Lorsqu'il s'agira du seul contexte verbal, nous parlerons régulièrement de "cotexte" ». (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 35)

Ce que nous pouvons dire maintenant au sujet plus précis de la communication littéraire, c'est que le *réfèrent* désigne ce dont il s'agit dans le texte, ce dont le texte parle, ce à quoi le contenu du texte se réfère ; que la *situation* est la situation concrète dans le temps et l'espace dans laquelle la communication entre auteur et lecteur a lieu ; et que le *contexte* se constitue par les messages qui entourent le message qui nous intéresse.

La question est pourtant de savoir si nous avons vraiment trouvé le meilleur modèle possible pour décrire les traits les plus caractéristiques de la littérature et de la critique littéraire en tant que pratiques engageant une communication verbale. Selon les auteurs de *A Reader's Guide*, il serait difficile de décrire les orientations contemporaines à l'aide du schéma de Jakobson, et nous leur donnerons partiellement raison même si nous ne sommes pas d'accord sur les arguments qu'ils invoquent⁷. Les corrections proposées par Baylon et Mignot ont le mérite de nous permettre d'être bien plus précis dans la description des aspects communicatifs de la littérature et de la critique littéraire, mais nous croyons que l'on peut aller encore plus loin (il faut bien sûr ne pas oublier que le livre de Baylon et de Mignot est une *introduction* à la sémantique où les auteurs parlent de la communication en général et non pas de la communication spécifiquement littéraire). Du moins, c'est ce que nous croyons avoir découvert en cherchant à identifier, dans le cadre de notre enseignement, les différences qui séparent ce que l'on a pu envisager comme une critique érudite ou « traditionnelle » d'une « nouvelle » critique moderne.

3. Critique ancienne et nouvelle

Si nous nous permettons donc de parler d'abord d'une critique « traditionnelle », « érudite », « humaniste », « positiviste » ou même « romantique », que nous proposons donc de comprendre ici dans quelques-unes des différences qu'elle présente par rapport à une critique plus moderne, la théorie de la communication nous permet d'affirmer – et c'est déjà un pas important dans la compréhension de la critique littéraire universitaire – que son ambition générale consiste à vouloir *resituer les textes étudiés dans leur situation de communication originaires*.

On peut dire que la critique traditionnelle se compose de deux orientations principales : la critique biographique et la critique historico-littéraire, et il est sans doute motivé de penser que l'énonceur fournit le point de référence principal pour la critique biographique et que la situation de l'énonciation fournit celui de la critique historique, mais cela n'empêche pas que l'ensemble des éléments constitutifs de ce qui fut une fois une communication originaires entre énonceur et receveur peuvent faire, et font habituellement, l'objet de ce type de recherches.

⁷ Voir note 4.

À employer les termes de Baylon et de Mignot, on dira en effet que la critique traditionnelle étudie les *langues* dans lesquelles les textes ont été écrits⁸, qu'elle restitue les moyens de *contact* originaires par l'établissement d'éditions historiquement correctes⁹, qu'elle étudie la vie et la psychologie de l'énonceur du message¹⁰, cherchant à mettre cette vie et cette psychologie en rapport avec les messages que l'énonceur a formulés¹¹, qu'elle s'emploie à décrire la *situation* historique, géographique, culturelle, sociale, politique, etc. de l'énonciation¹², qu'elle étudie le *contexte* originnaire de l'énonciation du message, mais aussi ce que l'on peut comprendre comme le contexte originnaire de sa réception¹³, qu'elle s'évertue à identifier les *référénts* historiques auxquels la communication a renvoyé – surtout si les auteurs se sont servis de modèles réels pour leurs personnages ou de milieux réels comme par exemple le Paris de Balzac ou la Normandie de Maupassant¹⁴ –, et que, finalement,

⁸ Dans son *Histoire de la littérature française* (1902), Gustave Lanson inclut un sous-chapitre sur le « Caractère de l'ancien français : dialectes. Vue général du développement de la langue » (2-7), un chapitre sur « La langue française au seizième siècle » (347-352), et un chapitre sur « La langue française au dix-septième siècle » (399-406).

⁹ Aujourd'hui, ce travail peut consister à rétablir un contact avec la forme originnaire du message au moyen de l'Internet. Voir par exemple l'édition en ligne de l'intégralité de l'édition originale du roman de Madeleine et de Georges Scudéry, *Artamène ou le Grand Cyrus* (<http://www.artamene.org>).

¹⁰ L'auteur d'une biographie récente sur Voltaire ouvre sa conclusion en demandant : « Who was Voltaire ? What sort of person was he ? In himself, in his dealings with others, in his writings. What was his place in history ? » (Pearson, 2005: 395)

¹¹ Comme le fait Jacques Van Den Heuvel dans son livre sur les contes philosophiques de Voltaire : « La lumière, dit l'auteur dans son introduction, a été braquée le plus vivement possible sur cet aspect du conte voltairien qui est projection symbolique de la personnalité de son auteur à différentes époques de son existence, transposition d'une expérience vécue ». (Van Den Heuvel, 1998: 11)

¹² Cette *situation* de l'énonciation est souvent décrite en termes des « conditions » de l'énonciation. Par exemple, dans une histoire littéraire sur le XV^e siècle italien, l'auteur demande : « Si figura il lettore, giunto a questo punto, le condizioni letterarie d'Italia intorno al 1460 ? » (Rossi: 214), après quoi il donne toute une série d'informations sur des sujets jugés pertinents comme par exemple l'humanisme des érudits, la position de l'italien par rapport au latin, l'évolution de l'imprimerie typographique, la situation politique à Rome et à Florence et l'influence exercée par les auteurs les plus importants. (Voir Rossi: 214- 283)

¹³ Dans une préface (la plupart des préfaces obéissent aux conventions de la critique érudite) écrite pour *La Princesse de Clèves*, Antoine Adam compare à plusieurs reprises le chef d'œuvre de Mme de Lafayette, paru en 1678, aux deux romans qu'elle avait publiés avant ainsi qu'à des romans contemporains écrits par d'autres auteurs : « Dès la première œuvre qu'elle eût publiée, elle avait tendu à s'affranchir des routines à la mode. *La Princesse de Montpensier*, parue en 1662, allait beaucoup plus loin dans le sens de la vérité que Segrais n'avait fait dans ses *Nouvelles françaises*. » « Le roman de *Zayde*, en 1669, faisait, il est vrai, de fâcheuses concessions à la tradition romanesque. » « Mais *Zayde* n'en offrait pas moins un intérêt neuf. » « Par cet aspect de son roman [*Zayde*], Mme de Lafayette faisait œuvre fortement originale. Elle était prête à écrire *La Princesse de Clèves*. » (Adam, 1966, 17 pour toutes les citations).

¹⁴ Dans une préface au *Père Goriot*, on peut lire : « Si l'action pousse ses prolongements dans le faubourg Saint-Germain des Restaud, des Beauséant et des Langeais, et dans la chaussée d'Antin de Nucingen, l'essentiel se déroule sur la montagne Sainte-Geneviève, dans une pension bourgeoise comme Balzac en avait sans doute connue, à l'emplacement même où il situe la pension Vauquer. Il lui prête plutôt l'apparence d'une autre pension voisine, tenue par une dame Vimont, et où avait habité une demoiselle Vauquer dont la famille était en relation avec celle de Balzac, comme l'a découvert Mlle Madeleine Fargeaud. » (Citron, 1966: 12) À propos de cette dimension référentielle de l'œuvre de Balzac, on consultera par exemple Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, 1999 ou Jeannine Guichardet, *Balzac*, « *Archéologue de Paris* », 1999.

elle cherche à identifier les premiers *receveurs* du message, ceux auxquels celui-ci fut éventuellement une fois destiné¹⁵. Il n'est donc pas suffisant de dire, comme le font Widdowson et Brooker dans *A Reader's Guide*, que la critique traditionnelle focalise sur l'auteur, même si c'est sans doute partiellement vrai, il faut ajouter, dirons-nous, que la caractéristique la plus générale de la critique traditionnelle est de travailler sur les éléments constitutifs de ce qui avait été une fois un moment de communication originel.

Or, ce qu'il y a de véritablement important ici est peut-être que ces considérations sur une première communication entre énonceur et receveur nous rappellent le fait très fondamental pour tout notre raisonnement que la littérature, comme toute communication écrite ou de quelque manière documentée, fonctionne à l'ordinaire – ce n'est pas une règle absolue – comme une *communication différée*. *Verba volant, scripta manent* : le texte écrit permet d'énoncer et de recevoir un message verbal à des moments se situant parfois très loin l'un de l'autre dans le temps. Lorsque nous lisons aujourd'hui les textes de Rousseau, par exemple, cela fait au moins plus de 230 ans que les messages que nous recevons ont été formulés. Ce sont les qualités uniques du texte écrit comme moyen de contact qui rendent possible la communication différée. Ce sont également ces qualités du texte écrit qui tendent à faire de l'étude universitaire de messages littéraires une étude de langues étrangères ou historiques (puisque les messages peuvent avoir été formulés dans des langues au départ ignorées par les receveurs), mais aussi une étude d'histoire biographique, politique, sociale, culturelle, littéraire, etc.

La tendance dominante chez la critique traditionnelle à vouloir lire les textes historiques à l'aide de connaissances portant sur l'auteur et l'histoire littéraire met bien en évidence à quel point la réception de n'importe quel message verbal est orientée par les connaissances que nous avons non seulement sur l'énonceur, mais en plus sur la situation, le contexte et le receveur originaire de l'énonciation. Pour saisir le sens du message, la critique traditionnelle cherche donc des informations portant sur la situation générale de la communication originaire : qui a écrit le message ? Quelles furent ses intentions ? Dans quel contexte ? Dans quelle situation ? Pour qui le message fut-il destiné ? N'empêche que ce rôle déterminant joué par le retardement dans la communication littéraire apparaît comme encore plus important à prendre en compte du moment que l'on se propose de décrire les traits caractéristiques d'une critique moderne.

En effet, si encore une fois nous nous permettons de parler d'une « nouvelle » critique littéraire, qui dans une large mesure fut conçue, ou du moins définie, en

¹⁵ Voir par exemple C. E. J. Caldicott, *La Carrière de Molière: entre protecteurs et éditeurs*, 1998. Nous aurions pu continuer à multiplier ainsi les exemples soutenant la validité de nos propos, mais un tel matériel de vérification aurait demandé trop de place. Nous nous limiterons désormais aux renvois qui nous semblent indispensables.

opposition avec ce qui dans une perspective historiquement assez limitée apparaissait comme une critique traditionnelle à l'Université, nous dirons que cette « nouvelle critique » (au départ française et datant des années 60 donc, mais aujourd'hui majoritairement plutôt anglo-saxonne¹⁶) se caractérise par le fait que le lecteur professionnel, loin d'avoir pour ambition principal de réinstaller le message dans un premier schéma de communication, s'y regarde comme étant lui-même le *receveur primaire du message* : ce n'est plus par rapport au receveur originaire que l'œuvre est abordée et commentée, mais par rapport à ce receveur moderne du message que représente le critique lui-même.

En effet, lire les œuvres du passé à l'aide de notions et de théories contemporaines, c'est se proposer d'analyser et de reformuler la forme et le contenu des œuvres dans des perspectives partiellement inconnues par les auteurs des textes et leurs publics originaires. Il ne faut pas penser ici que les interprétations modernes doivent nécessairement être radicalement différentes des interprétations historisantes, mais c'est un fait que le lecteur moderne se permettant de commenter des textes historiques dans un langage par exemple psychanalytique, marxiste, féministe, post-moderne ou postcolonial se pose lui-même comme une sorte de receveur primaire du message puisqu'il fait de sa propre réception et des possibilités d'interprétation qu'elle comporte le point de référence principal de sa lecture.

Par exemple, dans un ouvrage récent sur le théâtre de Molière, *Molière and Modernity*, Larry Riggs avance que sa lecture, modernisante dans la mesure où l'auteur s'inspire d'une vision postmoderne de l'histoire ainsi que d'un soi-disant « ecocriticism » existant aujourd'hui dans le monde universitaire américain, implique un refus d'une tradition critique devenue canonique ainsi qu'une valorisation de la propre unicité en tant que lecteur du XXI^e siècle : « A canon is a double mediation, or screen : it recruits us into a system of readings that separates us both from the works and from ourselves as unique, situated, motivated readers. The authorized interpretations are always vouched for by an implicit Authorized Other, who has already, authoritatively, read the works. » (Riggs, 2005, preface: p. iv) Autrement dit, pour être *original*, il est indispensable, dit Riggs de manière implicite, d'être de quelque manière *originel* ou *originaire*. Le refus de reconnaître la validité d'un canon critique est en même temps un refus d'accepter la validité d'une série de lectures précédentes aussi bien que l'expression d'une volonté de se poser comme receveur primaire du message : qu'est-ce que Molière peut avoir à *me* dire dans la situation et le contexte dans lesquels *je* l'écoute ? Comment son œuvre peut-elle être lue dans une situation et un contexte différents non seulement de ceux de son énonciation, mais en plus de ceux des réceptions précédentes ?

On voit ici que la *situation* et le *contexte* de la communication commencent à être plus difficiles à circonscrire. Car, et c'est peut-être le point le plus important de

¹⁶ Ce n'est donc pas le « New Criticism » anglo-saxon des années 30 qui nous intéresse ici.

notre discussion, comment parler d'une *seule* situation et d'un *seul* contexte de la communication du moment que nous avons affaire à une communication différée aussi bien dans le temps que dans l'espace ? Peut-on vraiment parler d'une situation et d'un contexte, comme le font Baylon et Mignot, lorsqu'un lecteur du XXI^e siècle reçoit des messages énoncés il y a parfois plusieurs centaines d'années dans une sphère culturelle peut-être radicalement différente ? Il est assez évident que la réception du message peut avoir lieu dans une situation bien différente de celle de l'énonciation, et que tout texte littéraire qui survit à l'oubli et à la destruction sera reçu dans des situations toujours plus distantes – du moins dans le temps, mais aussi dans l'espace dans la mesure où l'espace change d'aspect avec l'évolution du temps¹⁷ – de la situation de son énonciation.

Ainsi l'intelligence d'une différence essentielle entre critique traditionnelle et critique moderne nécessite-t-elle un autre modèle de la communication verbale que ceux que Jakobson et à sa suite Baylon et Mignot ont proposés, et c'est ce modèle que nous avons tenté de formuler nous-même pour nous en servir dans notre enseignement. En effet, pour être à même de mieux saisir ce qu'il faut peut-être comprendre comme quelques-unes des conditions les plus déterminantes de la critique littéraire, nous ne pouvons plus nous référer à une seule situation et à un seul contexte de la communication : du moment que nous disons que la critique moderne – ou une partie de la critique contemporaine – a pour ambition de lire les textes historiques dans d'autres situations et d'autres contextes que ceux dans lesquels ils ont été écrits, nous devons proposer un modèle qui permette de visualiser cette possible différence entre contexte/situation de départ et contexte/situation d'arrivée. Voilà pourquoi nous introduirons les deux notions d'*énonciation* et de *réception* sans pour autant enlever celles d'*énonceur* et de *receveur*. Voici le schéma (à compléter) que nous proposerons :

	SITUATION CONTEXTE		SITUATION CONTEXTE	
		RÉFÉRENT		
ÉNONCEUR	ÉNONCIATION	MESSAGE	RÉCEPTION	RECEVEUR
		LANGUE		
		CONTACT		

¹⁷ Le Paris d'aujourd'hui n'est plus tout à fait le Paris de Balzac ou celui de Zola.

C'est toujours le message qui est au centre du modèle. Ce qu'il y a de nouveau est que l'aspect temporel de la communication est intégré dans le modèle du fait que nous avons maintenant deux termes désignant des *actions* et marquant les deux *moments* différents de l'*énonciation* et de la *réception* justement du message¹⁸. En fait, si nous disons, avec Baylon et Mignot, que la *situation* est la situation dans le *temps* et l'espace dans laquelle la communication a lieu, et que le *contexte*, ce sont les messages qui viennent *avant* et *après* le message considéré, il faut reconnaître que l'énonciation et la réception du message sont des processus qui *se déroulent dans le temps* (puisque les messages seront toujours énoncés et reçus dans une successivité les uns après les autres), et ce temps de la communication doit nécessairement être pris en compte et visualisé¹⁹.

Ce sera maintenant dans un premier temps au moyen d'une discussion sur la notion de *contexte* que nous tenterons d'approfondir notre compréhension de la littérature et de la critique littéraire comme pratiques engageant une communication et par là d'expliquer encore mieux quelques différences importantes entre la critique érudite et une critique moderne ayant voulu proposer quelque chose de différent.

4. Contextes de la communication

À suivre la définition proposée par *Le Robert*, le « contexte » d'une certaine phrase d'un roman par exemple apparaît comme relativement simple à saisir : « Ensemble du texte qui entoure un élément de la langue (mot, phrase, fragment d'énoncé) et dont dépend son sens, sa valeur. » (*Le Grand Robert*, 1986) Or, si nous imaginons par hypothèse que nous ne lisons que cette phrase isolée du roman, est-il toujours pertinent de penser que c'est « l'ensemble du texte qui entoure » le passage que nous lisons qui constitue le véritable contexte de celui-ci ? Beaucoup de monde dirait

¹⁸ Il mérite d'être noté que cette transformation des termes *énonceur* et *receveur* en *énonciation* et *réception* serait moins facile à opérer si l'on gardait les termes de Jakobson : *destinateur* et *destinataire*. Dans le modèle de Jakobson, le destinataire ne semble accomplir aucun acte lorsqu'il enregistre le message qui lui a été destiné.

¹⁹ Quelqu'un de nos lecteurs dira peut-être qu'un tel modèle où les deux moments de l'énonciation et de la réception sont inclus existe déjà puisque Catherine Kerbrat-Orecchioni a proposé un schéma où elle trouve place pour les deux notions d'« encodage » et de « décodage ». (Voir Kerbrat-Orecchioni, 1980: 19) Or, outre que ce modèle semble être demeuré inconnu dans les milieux littéraires, il présente le désavantage de ne pas faire état de ce que Kerbrat-Orecchioni appelle l'*environnement* (voir note 6) de la communication, c'est-à-dire de ce que nous appelons, à la suite de Baylon et Mignot, « situation » et « contexte ». En plus, le manque d'attention porté, dans le schéma de Kerbrat-Orecchioni, au problème du retardement impliqué dans la communication écrite nous autorise à ne pas nous y attarder. Parlant d'« encodage » et de « décodage », Kerbrat-Orecchioni introduit la dimension temporelle dans son modèle puisqu'il n'y a rien qui dise que l'encodage et le décodage doivent avoir lieu en même temps, mais sa vision de la communication semble quand même être celle d'une communication immédiate. Nous sommes à la recherche d'un modèle adéquat à la description de la communication spécifiquement littéraire, et là il nous semble que le retardement de la communication ainsi que l'existence d'une double situation et d'un double contexte sont si importants qu'ils doivent être nommés et visualisés.

probablement, de manière spontanée, que oui, et que la phrase isolée aura été lue « arrachée de son contexte ». Le problème est cependant que ce contexte si l'on veut voulu ou idéal, et pour beaucoup peut-être évident, ne peut plus guère être considéré comme le contexte *authentique* dans lequel le message est effectivement reçu par le lecteur. Comme nous l'avons dit, Baylon et Mignot proposent que « contexte » soit entendu comme les messages qui viennent avant et après le message considéré, ou plus exactement comme « les énoncés précédant et parfois suivant l'énoncé communiqué » (Baylon et Mignot, 1995: 12) ce qui nous invite à penser qu'il s'agit pour eux de nommer les messages *réellement* précédant et suivant le message dans les deux situations concrètes de l'énonciation et de la réception.

Ainsi semble-t-il nécessaire de faire la distinction entre deux types de contextes. D'une part, nous avons ce que l'on peut envisager comme un *contexte idéal*, parfois voulu par l'énonceur parfois reconstruit par quelqu'un d'autre, contexte que nous avons tendance à envisager comme le « vrai » contexte d'un message : le passage entier ou le roman dans son ensemble pour la phrase isolée. D'autre part, nous avons un *contexte authentique* – du moins d'un point de vue communicationnel – dans lequel le message est réellement énoncé et reçu. Constatons à ce propos que les deux termes « avant » et « après » ainsi que les termes « précéder » et « suivre » peuvent désigner aussi bien une antériorité et une postériorité graphiques et visibles dans un texte qu'une antériorité et une postériorité temporelles dans l'énonciation ou dans la réception d'un message. Or – et c'est important –, du point de vue de l'usage réel de la langue, qui est toujours un usage temporel, une action se déroulant dans le temps²⁰, ce que l'on peut donc appeler l'« environnement » d'un message doit toujours être identifié à son environnement effectif au moment de l'énonciation ou de la réception : si je ne lis qu'une seule phrase isolée d'un roman, le reste du roman ne peut pas être considéré comme le contexte authentique du message que je reçois. C'est l'avantage de notre modèle que d'explicitier cette dimension événementielle de toute énonciation et réception d'un message, et de montrer que *contexte* peut aussi être entendu comme désignation d'une antériorité et d'une postériorité temporelles, et donc toujours réelles, effectives, dans l'acte même d'énoncer ou de recevoir un message. Il faut préciser que les deux types de contextes peuvent très bien converger : il n'y a rien qui empêche qu'une poésie dans son ensemble devient le contexte authentique de la réception d'une partie isolée de cette poésie, mais alors il faut considérer que le contexte idéal *est devenu* le contexte authentique, *ce qui n'était pas du tout nécessaire*, ni au niveau de l'énonciation ni à celui de la réception.

²⁰ « [L'énonciation] est donc par essence historique, événementielle, et, comme telle, ne se reproduit jamais deux fois identique à elle-même. » Jean-Claude Anscombe et Oswald Ducrot, 1976. « L'argumentation dans la langue », *Langages* 42, p. 18. Cité par Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980: 15. Cette remarque doit être valide également pour la *réception* de l'énoncé.

Pour ce qui est du contexte authentique du message au niveau de l'énonciation, c'est un fait que les messages qui en réalité ont précédé et suivi le message que nous lisons dans un texte, c'est-à-dire les autres messages énoncés par l'énonciateur, peuvent être de n'importe quelle nature (lettres, articles, discours, conversations, d'autres phrases que l'éditeur aura peut-être choisi d'omettre...), et que l'environnement textuel – le contexte idéal donc – dans lequel est situé un message ne reflète peut-être pas du tout le processus réel de la mise en texte du message : le fait que nous pouvons lire une poésie en deux minutes sans penser à autre chose qu'au texte que nous lisons ne signifie pas que le processus de la réception reflète celui de l'énonciation. C'est le domaine de travail aujourd'hui de la soi-disant « critique génétique » que de montrer qu'il existe un « avant-texte » derrière le texte, que le texte que nous lisons est le produit final d'un travail de production, d'énonciation, de mise en texte consistant entre autres à écarter des contextes originaires auxquels le lecteur ordinaire n'aura jamais accès²¹.

La différence entre contexte idéal et contexte authentique est encore plus évidente au niveau de la réception. Comme nous l'avons dit : on peut très bien lire une phrase isolée d'un roman – et peut-être la citer dans une étude littéraire²² – sans avoir lu ou sans avoir l'intention de lire le roman dans sa totalité. On peut pareillement lire un seul roman (et le roman peut donc lui aussi être envisagé comme *un* message) et se prononcer sur son contenu sans avoir lu les autres romans du même auteur. Il est assez évident qu'un spécialiste des formes du théâtre du XVII^e siècle qui a passé toute sa vie à lire Racine et un philosophe s'intéressant aux problèmes de la liberté et de la détermination dans l'action humaine mais plutôt ignorant quant au théâtre français du XVII^e siècle auront de grandes chances de faire des lectures sensiblement différentes d'un texte comme *Phèdre*. Le texte – le message – sera exactement le même : *Phèdre*, le contexte reconstruit et idéal sera le même : les autres pièces de Racine, mais le contexte authentique dans lequel le message aura été reçu, c'est-à-dire lu, relu et étudié ne sera probablement pas tout à fait le même dans les deux cas : au cours de la lecture et des relectures, le spécialiste du théâtre consultera peut-être les autres pièces de l'auteur ainsi qu'une littérature secondaire de type « littéraire » alors que le philosophe choisira peut-être pour sa part de consulter une littérature portant sur la notion de « tragique » comme dénomination d'une problématique des limites de la volonté et de l'action individuelles²³.

À qui dira que ces raisonnements sont au fond inutiles puisque la « bonne lecture » demande quand même qu'un message soit interprété dans son « vrai » contexte, à savoir, probablement, le contexte idéal, on répondra que le problème est

²¹ Pour une ample introduction à ce domaine, lire le chapitre « critique génétique » par Pierre-Marc de Biasi dans Bergez, 1999: 5-40.

²² Voir à ce propos le livre de Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, 2007.

²³ Pour un aperçu des lectures différentes que l'on a pu faire de Racine justement, on consultera Jean Rohou, *Avez-vous lu Racine? Mise au point polémique*, 2000.

seulement qu'il existe un accord général aujourd'hui pour dire que la spécificité de la communication littéraire consiste, comme nous l'avons dit dans notre introduction, à autonomiser le texte en tant qu'énoncé par rapport à toute forme de détermination contextuelle ou situationnelle qui permettrait, ou obligerait, de dire que son information est évidente et univoque. Jean Bessière écrit à ce propos : « La dissociation [caractéristique pour la littérature] de l'information et de l'énonciation n'est pleinement fonctionnelle que si l'œuvre est donnée pour explicitement sous-déterminée par rapport à tout contexte. C'est pourquoi cette dissociation n'est pas séparable du jeu de la quantité : la dissociation exclut la compréhension de l'information de l'œuvre suivant un contexte d'information auquel soit strictement liée une telle compréhension. Cela explique que l'œuvre soit toujours à interpréter. » (Bessière, 2006: 30) C'est-à-dire que l'une des raisons pour lesquelles la plupart des critiques littéraires considèrent qu'il est toujours légitime de relire et de réinterpréter les œuvres du passé même si ces œuvres ont déjà été lues et commentées d'innombrables fois, c'est que le contenu n'est habituellement pas considéré comme quelque chose de déterminé et d'absolument déterminable²⁴.

Ce que Jean Bessière n'écrit pas mais que nous pouvons ajouter en fonction de ce que nous venons de dire sur les deux moments différents de l'énonciation et de la réception, c'est que cette sous-détermination du contenu d'une œuvre littéraire a pour corollaire une légitimation et une valorisation de tout contexte de réception différent de celui de l'énonciation. Lorsque nous disons qu'il est toujours motivé de relire les grandes œuvres du passé et que les vrais classiques sont les textes qui survivent à l'oubli, nous disons non seulement que la grande littérature est celle qui se détache le plus facilement de la situation et du contexte de son énonciation, mais aussi que la situation et le contexte dans lesquels nous allons à notre tour recevoir les messages énoncés sont légitimes et même parfois pertinents pour la saisie de l'information. Donc, s'il est vrai que la littérature se caractérise par une dissociation de l'énonciation et de l'information, il doit aussi être vrai – et notre modèle de la communication nous permet de le voir plus facilement – qu'elle se caractérise par une valorisation potentielle de tout lieu possible pouvant fournir la situation et le contexte de sa réception²⁵.

²⁴ Dans l'introduction à son *L'Œuvre ouverte*, Umberto Eco écrivait : « Pour définir l'objet de tous ses textes [qui suivront dans son livre], nous recourons à une notion sur laquelle la plupart des esthétiques contemporaines s'accordent : l'œuvre d'art est un *message* fondamentalement *ambigu*, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant. Que cette condition soit propre à toute œuvre d'art, c'est ce que nous essaierons de montrer dans le second essai (intitulé *Analyse du langage poétique*) ; dans le premier essai et dans les suivants, on verra comment cette ambiguïté devient aujourd'hui une *fin* explicite de l'œuvre, une valeur à réaliser de préférence à toute autre ». (Eco, 1962: 9) Eco souligne.

²⁵ Ce que nous disons ici sur les deux *contextes* authentiques de l'énonciation et de la réception est aussi vrai pour les deux *situations*, mais cela semble beaucoup moins contestable du fait que l'on ne s'imagine pas habituellement qu'un texte en tant que tel existe dans une seule situation.

5. Référents et sens de la communication

Or, pour comprendre les causes et les implications de la si importante sous-détermination du sens de l'œuvre littéraire, qui selon beaucoup de théoriciens contemporains confèrent à l'œuvre littéraire sa véritable littéarité, il faut également dire deux mots sur le *référent* et le *sens*. C'est notre expérience, en effet, que le modèle de la communication que nous avons présenté permet également de mettre au jour, comme nous avons essayé de le faire dans notre enseignement, quelques-unes des composantes les plus fondamentales de la problématique du référent et du sens – qui est essentiellement un problème de la pluralité du sens – tel qu'elle apparaît dans le domaine de la critique littéraire.

Comme Jean Bessière le répète régulièrement à propos de la sous-détermination du sens de l'œuvre littéraire, une des caractéristiques distinctives de la communication littéraire est l'importance que l'on y donne à la *forme* ou à l'*expression* du message au détriment de son contenu : le référent, l'information, le sens, le contenu ne semble pas avoir le même statut dans la communication littéraire que dans la communication ordinaire. Cette idée remonte à Roman Jakobson et au texte sur la fonction poétique que nous avons déjà cité. En effet, la présentation faite par Jakobson du schéma de la communication sert principalement d'introduction à une discussion sur ce que l'auteur envisage comme les différentes « fonctions » de la langue. Dans la littérature, c'est la « fonction poétique » qui domine, et celle-ci apparaît, dit Jakobson, lorsque l'accent est mis sur « le message lui-même » (c'est-à-dire sur ce que l'on peut aussi décrire comme la forme ou l'expression du message au lieu de son information). Selon Jakobson, cette fonction poétique « met en évidence le côté palpable des signes, [et] approfondit par là même la dichotomie fondamentale des signes et des objets. » (Jakobson, 1963: 218) Si l'on veut c'est à cause de cet accent mis sur le message lui-même, c'est-à-dire sur l'énoncé lui-même, que le contenu du message n'est presque jamais considéré comme évident dans la communication littéraire et qu'il apparaît toujours comme légitime de l'interpréter dans de nouvelles perspectives. Or, peut-être faut-il nuancer un peu cette idée de l'importance de l'accent mis sur l'énoncé lui-même en suggérant que la perte d'importance que subit le référentiel par rapport à l'énoncé ne doit pas être compris comme un effet d'une mise en valeur de l'énoncé, car il semble possible de dire exactement le contraire : c'est parce que le référent perd de l'importance, ou parce qu'il n'a plus le même statut ou la même fonction que dans la communication ordinaire, que l'on tend à mettre l'accent sur l'énoncé.

Constatons à ce propos que lorsque Balzac parle d'un personnage qu'il nomme « Rastignac » ou lorsque Victor Hugo décrit un personnage qu'il nomme

« Jean Valjean », les deux auteurs emploient des dénominations qui en tant que telles n'ont pas de référents concrets dans la réalité. On peut tout compliquer et il est sûr qu'un auteur peut avoir une personne réelle comme modèle d'un personnage littéraire et que tout monde fictionnel se nourrit du monde réel, mais nous pouvons quand même dire qu'il « existe » des personnages littéraires qui en réalité n'existent pas et qui n'ont jamais existé. L'inexistence des référents spécifiques des textes fictionnels a pour première conséquence que nous ne pouvons pas vérifier l'exactitude de la représentation que nous nous faisons des personnages littéraires au moyen d'une comparaison de la représentation avec le référent lui-même : il n'y a pas d'objet réel derrière le signe permettant de corriger la conception éventuellement « erronée » que nous pouvons nous faire du personnage. Si nous pouvons dire que le référent de la représentation perd de l'importance dans la communication littéraire au profit de l'énoncé, cela doit dans une certaine mesure être parce que la littérature renvoie à des référents qui souvent n'existent pas et qu'il peut par conséquent apparaître comme inutile de s'interroger sur la « véritable » psychologie d'un personnage ou sur des éléments de son existence dont nous ne pouvons rien savoir du fait que le texte (qui toujours donne des informations limitées) n'en parle pas.

Il faut reconnaître toutefois que la fictionnalité a presque toujours des limites. Un personnage fictif peut vivre dans une maison fictive, mais ce personnage et cette maison peuvent néanmoins être situés dans une ville ou même sur une adresse de cette ville qui existent réellement. La fiction se nourrit donc presque toujours de la réalité, elle se situe dans un cadre relevant du monde réel, et parfois c'est cette réalité elle-même qui retient l'intérêt des chercheurs désirant travailler sur des choses objectivement vérifiables²⁶. Tout au début du *Père Goriot*, le narrateur du roman se demande si l'histoire qu'il va raconter sera « comprise au-delà de Paris ». « Le doute est permis, poursuit-il. Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge ». (Balzac, 1966: 25) Il est sans doute vrai qu'un lecteur suédois du XXI^e siècle, par exemple, peut avoir du mal à se représenter toutes les « particularités » du texte de Balzac typiques pour la société parisienne de la première moitié du XIX^e siècle, mais ce qui est également vrai est que cette limitation n'empêche pas le même lecteur d'aller au-delà du « particulier » pour chercher le « général ». Il existe en effet une autre forme de réalité que celle de toutes les petites particularités du monde référentiel de Balzac, et c'est la *réalité générale* ou *universelle* à laquelle ses textes se réfèrent. Il n'y a guère besoin, par exemple, de passer des mois à s'informer sur la société de la Restauration pour comprendre que *Le Père Goriot* décrit la situation, d'application largement universelle, d'un jeune homme hésitant entre idéalisme et cynisme. Rappelons ici que pour Aristote, la littérature (la « poésie ») était plus élevée que l'histoire réelle pour la raison qu'elle

²⁶ Voir note 14.

racontait le général alors que l'histoire ne pouvait que rendre compte du particulier. (Voir Aristote, 1990: 42 (1451 b)) Le poète parle de ce qui pourrait vraisemblablement avoir lieu selon les principes de fonctionnement généraux de la réalité, alors que l'historien doit s'en tenir à des événements particuliers s'étant réellement produits.

Il faut ainsi réviser ce que nous venons de dire et constater que ce n'est peut-être pas tout à fait vrai que le référentiel en tant que tel aurait moins d'importance dans la communication littéraire que dans la communication standard, mais que les messages littéraires nous invitent habituellement à focaliser notre intérêt sur un certain type de référents, à savoir sur les référents de valeur universelle. Dans une étude récente sur le statut du référent dans la littérature, Björn Larsson avance justement : « Un texte peut être fictionnel à un niveau, par exemple au niveau des référents spécifiques, tout en étant "vrai" par rapport au monde réel à un autre niveau, par exemple celui des sentiments, de la vision du monde ou des idées. » (Larsson 2007: 81) C'est un fait que beaucoup de lecteurs professionnels de messages littéraires tendent à vouloir saisir surtout la réalité générale à laquelle leurs textes peuvent être mis en rapport – la leçon « fondamentale » de l'œuvre, ce dont il s'agit « au fond ». Il est habituellement moins question, pour une critique véritablement interprétative du moins, de reconstruire un peu naïvement le « vrai » Rastignac que de réfléchir sur ce qu'un tel personnage en réalité inexistant peut symboliser, représenter ou exemplifier²⁷. Il faut bien noter que ces référents généraux sont des *référents réels et existants* même s'ils peuvent être plus difficiles à définir et à circonscrire que les référents spécifiques – mais souvent inexistantes. S'il nous est impossible de rencontrer Rastignac dans la rue, nous pouvons très bien rencontrer ou faire l'expérience de phénomènes universels comme par exemple l'idéalisme et le cynisme.

Constatons à sujet que dans leur *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov ouvrent leur présentation du problème de la référence en faisant remarquer qu'une communication langagière peut justement renvoyer à des référents *fictifs* : « La communication linguistique ayant souvent pour objet la réalité extra-linguistique, les locuteurs doivent pouvoir désigner les objets qui la constituent : c'est la *fonction référentielle* du langage (le ou les objets désignés par une expression forment son référent). Cette réalité n'est cependant pas nécessairement *la* réalité, *le* monde. Les langues naturelles ont en effet ce pouvoir de construire l'univers auquel elles se réfèrent ; elles peuvent donc se donner un *univers de discours* imaginaire. L'île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon. » (Ducrot et Todorov, 1972: 317) Or, ce que Ducrot et Todorov ne disent pas, c'est qu'il doit raisonnablement y avoir quelque rapport entre les mondes fictifs et le monde réel. Même si l'île au trésor spécifique dont il est question dans le

²⁷ Björn Larsson parle à ce propos de la « typicité » des personnages littéraires. Voir Larsson 2007: 78.

roman de Stevenson n'existe pas dans le monde réel, il existe des îles dans le monde et il existe des trésors. Tout univers fictionnel doit dans un certain degré être construit sur la base du monde réel tel que nous le connaissons, même lorsque l'auteur va jusqu'à renverser quelques-uns de ses principes les plus fondamentaux (en introduisant des animaux qui parlent des langues humaines ou des machines permettant de voyager dans le temps...). Donc, même si les référents spécifiques auxquels les textes fictionnels renvoient n'existent pas, c'est bien sur la base d'une reconnaissance du monde réel que toute lecture interprétative est menée. Et dans le choix entre les différents types de référents que les textes véhiculent, ce sont habituellement les référents abstraits (désignés par les « thèmes ») tel que par exemple (parmi mille possibles) le corps, le pouvoir, le regard, la perte, le désir, etc. qui en fin de compte attirent l'intérêt principal des critiques littéraires, plutôt que les îles et les trésors²⁸.

On dira peut-être que nous avons oublié la communication et sa description, mais ce n'est pas du tout le cas. Comme nous l'avons vu, la notion de référent fait partie aussi bien des modèles proposés par Jakobson et Baylon/Mignot que du modèle que nous avons proposé nous-même. Or, la question qui fera voir l'utilité des changements que nous avons voulu introduire dans le schéma de la communication à ce propos est celle du statut du *sens* par rapport au référent.

On aura peut-être noté, puisque c'est quand même remarquable, que la notion de *sens* ne se retrouve ni dans le modèle de Jakobson ni dans celui de Baylon et Mignot. Jakobson n'en parle même pas, mais Baylon et Mignot motivent ce manque en affirmant : « À la notion de sens, la logique moderne a trouvé bien des inconvénients. Le sens n'a de réalité que dans le domaine psychologique, qu'on ne savait pas comment aborder, sinon avec des méthodes intuitives et sans rigueur. » (Baylon et Mignot, 1995: 34-35) Baylon et Mignot écrivent de même qu'il « n'y a de sens que dans le cerveau des communicants [sic] » (1995: 12) et en tirent la conclusion que le sens n'est pas un élément observable faisant partie de la communication verbale. Nous croyons que c'est une erreur de ne pas inclure la notion de sens dans le schéma de la communication – surtout si l'on veut s'expliquer le fonctionnement de la critique littéraire –, et nous croyons que le fait d'introduire les deux *actions* de l'énonciation et de la réception dans ce schéma nous permet de l'y inclure et de montrer comment il diffère du référent.

Rappelons d'abord à ce propos qu'il existe deux conceptions dominantes du sens²⁹ selon lesquelles celui-ci doit être compris soit comme la voie d'accès au

²⁸ La question de la référentialité du langage littéraire demanderait énormément de précisions pour être traitée plus à fond. Pour une étude portant de manière plus spécifique et plus approfondie sur cette question, nous renvoyons volontiers à Larsson 2007. L'argument principal de Björn Larsson est que la non-existence des référents spécifiques de messages littéraires n'empêche pas du tout le langage littéraire de connaître une forte tendance référentielle.

²⁹ Ou de la *signification*, nous ne faisons pas de différence ici entre les deux.

réfèrent, soit comme la représentation mentale que l'individu se fait du réfèrent. (Voir Baylon et Mignot, 1995: 35-36) Le sens du terme « chien » n'est pas un chien réellement existant, mais la représentation mentale que l'on se fait du chien et qui permet aux communicants de mettre le mot en rapport avec le réfèrent. Si le sens peut être compris comme la représentation que l'on se fait du réfèrent ainsi que comme une sorte de voie d'accès au réfèrent, il s'ensuit, semble-t-il, que la réception d'un message littéraire peut être considérée comme particulièrement caractérisée par un travail de *signification* (au sens actif de « donner du sens à »), où la représentation subjective que le receveur se fait du réfèrent compte plus que le réfèrent lui-même (souvent inexistant dans sa particularité), et où le receveur se conçoit par conséquent comme constamment engagé sur la voie d'une *quête* du réfèrent. Ce travail de « signification », de décodage ou tout simplement d'interprétation si l'on veut, est donc lui aussi une action se déroulant dans le temps et doit par conséquent être introduit aussi bien au niveau de l'énonciation (qui implique bien sûr elle aussi un acte interprétatif) qu'au niveau de la réception. C'est en d'autres termes encore une fois le fait d'introduire les deux notions d'énonciation et de réception qui nous permet de visualiser la subjectivité impliquée dans la communication littéraire. Et encore une fois s'agit-il de montrer que le message en lui-même n'a pas de sens, mais que ce sens apparaît au moment où le message est énoncé et reçu.

Nous pouvons ainsi compléter notre modèle, ce qui ne veut pas dire qu'il soit complet, en ajoutant *attribution de sens* (au lieu du terme trop ambigu « signification ») à côté de « réfèrent » :

	SITUATION CONTEXTE		SITUATION CONTEXTE	
	ATTRIBUTION DE SENS	RÉFÉRENT	ATTRIBUTION DE SENS	
ÉNONCEUR	ENONCIATION	MESSAGE	RÉCÉPTION	RECEVEUR
		LANGUE		
		CONTACT		

L'avantage de notre schéma est cette fois de visualiser que le sens ne peut guère être considéré comme une propriété inhérente au message lui-même, mais qu'il fait toujours l'objet d'une *attribution* – faite sur la base de l'information contenue dans le message bien sûr – de la part des communicants et qu'il demeure toujours dans une

étroite relation avec la situation et le contexte (authentique) dans lesquels le message est énoncé et reçu.

Il faut éviter de penser que cette double attribution de sens implique que deux communicants ne puissent pas tomber plus ou moins d'accord sur le sens à attribuer : les significations qu'ils repèrent dans un texte peuvent être sinon entièrement identiques du moins suffisamment assimilables pour qu'ils puissent en discuter. N'envisageons donc pas la critique littéraire comme un « dialogue de sourds³⁰ » où la subjectivité nous empêche de tomber jamais plus ou moins d'accord sur le sens à attribuer. Pour ce qui est du référent, celui-ci existe bien sûr indépendamment des mots qui en parlent (du moins tant qu'il s'agit d'un référent réel). Mais son identification – et non pas son existence donc – doit elle aussi être le résultat d'un travail d'interprétation. Disons que le référent relève de la réalité objective à laquelle le contenu peut être rapporté, il est ce dont il s'agit dans le texte, mais que ni l'auteur ni nous-mêmes en tant que critiques ne pouvons en parler qu'au moyen du sens.

6. Conclusions

Comme nous avons dit au départ, il manque habituellement dans les manuels de critique littéraire un modèle d'explication cohérent permettant de parler en même temps de la littérature et de la critique littéraire. Peut-être le schéma de la communication tel que nous l'avons formulé ici peut-il fournir la base d'un tel modèle. Nous avons essayé de montrer à quel point ce schéma peut être utile dans l'enseignement en l'appliquant à la question de la différence entre critique traditionnelle et nouvelle critique moderne, et nous avons choisi de focaliser sur les notions de contexte et de sens/référent pour approfondir notre compréhension du schéma et de la différence entre les deux orientations qui nous intéressaient. Nous ne prétendons pas avoir présenté un schéma complet de la communication littéraire, et il existe beaucoup d'aspects de cette communication que nous n'avons pas discutés ici. Nous savons aussi qu'une problématique générale comme celle de la référence et du sens demande des distinctions et des précisions que nous n'avons pas faites ici. C'est l'utilité de notre modèle de la communication qu'il s'agissait de démontrer et nous sommes conscients que certains problèmes spécifiques ont été traités de manière plutôt sommaire.

D'un point de vue pédagogique, l'avantage d'une théorie de la littérature comme communication nous semble évident : elle permet d'envisager l'ensemble des pratiques et phénomènes impliqués dans ce que nous n'appelons parfois que « littérature » et de visualiser le processus dans lequel ces pratiques et phénomènes interagissent et fonctionnent les uns par rapport aux autres. Le schéma permet de

³⁰ Voir à ce propos la critique que nous avons adressée contre les livres de Pierre Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd ?* 1998 et *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*, 2002, dans « Mördaren som Shakespeare missade », 2003 : http://www.svd.se/kulturnoje/understrecktet/artikel_114131.svd

mieux voir la dynamique de la communication littéraire dans son ensemble ainsi que de repérer visuellement, et donc intellectuellement, les différents éléments de base sur lesquels différentes orientations critiques peuvent focaliser leur intérêt, mais aussi, c'est ce que nous espérons avoir montré, de mieux expliquer certains problèmes caractéristiques de la critique littéraire comme la subjectivité de la lecture et la pluralité du sens. Nous avons ici parlé beaucoup d'enseignement en théorie littéraire, mais la théorie de la communication est bien sûr applicable à tout enseignement en littérature où l'on se permet de problématiser les rapports entre auteur, texte et lecteur.

Pour exemplifier, nous avons tenté d'identifier, à l'aide de notre schéma, quelques différences importantes entre critique traditionnelle et nouvelle critique moderne. Il semble évident que les porte-bannières de la nouvelle critique des années 60 ont avancé la double nécessité de détacher les textes historiques de leurs contextes et situations d'énonciation ainsi que de considérer leurs référents dans de nouvelles perspectives interprétatives. L'attribution de sens demeure évidemment dans un étroit rapport avec le contexte et la situation dans lesquels le message est reçu et interprété. On voit par exemple que Roland Barthes, dans son célèbre *Sur Racine* (1963), opère une dissociation du texte avec son origine énonciative en même qu'il formule ses interprétations à l'aide d'autres sciences humaines que la seule recherche en littérature³¹. C'est-à-dire que si Racine a écrit des pièces portant sur des conflits familiaux et sociaux, il doit être légitime et scientifiquement correct, selon Barthes, pour un lecteur moderne de décrire ce qu'il rencontre dans les textes à l'aide des domaines de la science humaine (en l'occurrence psychanalyse et marxisme) qui se proposent de décrire les principes transhistoriques de ce type de conflits. Comment expliquer la légitimité d'une telle approche sinon en disant que Racine et certains auteurs en sciences humaines semblent renvoyer leurs lecteurs vers les mêmes référents ?

Dans *Pourquoi la nouvelle critique ?*, Serge Doubrovsky consacrait un chapitre justement au problème du rapport entre la critique littéraire et les sciences humaines écrivant entre autres : « Pour qu'une philosophie ou une œuvre d'art gardent quelque valeur au-delà des circonstances particulières qui les ont vu naître ou [...] au-delà du cadre spatio-temporelle [entendons situation et contexte de l'énonciation] où elles s'inscrivent, il faut bien qu'il y ait, au cœur de l'histoire, une

³¹ Faisons ici remarquer que la littérature n'est en dernier ressort qu'un *moyen spécifique d'expression* (tout comme la musique et la peinture par exemple) permettant de communiquer en principe tout ce qu'un être humain a la capacité de formuler au moyen de la langue. Parlant des « sciences humaines » en général, on fait trop rarement la différence entre d'une part les domaines s'occupant d'un aspect spécifique de la réalité humaine (la langue pour la linguistique, la psyché pour la psychologie, la collectivité humaine pour la sociologie) et d'autre part les domaines s'intéressant à ce qui n'est qu'un *moyen* particulier d'expression comme par exemple la littérature pour la critique littéraire ou la peinture pour l'histoire de l'art.

*dimension transhistorique de l'être et du comprendre*³² ». (Dobrovsky, 1966: 168)
À notre sens, « l'être » peut ici être compris comme le référent et le « comprendre » comme le sens. Il est peut-être vrai qu'il existe des dimensions « transhistoriques » chez les deux, mais il doit en principe être justifié de faire une distinction provisoire entre les référents qui restent tels quels (relativement bien sûr) à travers le temps – du moins les référents de type universel – et les sens se modifiant en fonction par exemple des connaissances que nous avons sur les référents. Disons finalement à ce propos que ce que la théorie littéraire se propose d'expliquer est peut-être dans une large mesure justement les principes généraux d'une communication étendue dans l'espace et le temps, et que c'est justement une telle explication que nous avons voulu entamer avec notre modèle de la communication.

Références

- Adam, Antoine, 1966, « Préface » à Madame de Lafayette : *La Princesse de Clèves*. Paris: Flammarion.
- Aristote, 1990. *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Balzac, Honoré de, 1966 [1834]. *Le Père Goriot*. Paris: Flammarion.
- Barbérès, Pierre, 1999. *Le Monde de Balzac*. Paris: Kimé. 1re éd. 1973.
- Barthes, Roland, 1963. *Sur Racine*. Paris : Gallimard.
- Bayard, Pierre, 1998. *Qui a tué Roger Ackroyd ?* Paris: Minuit.
- Bayard, Pierre, 2002. *Enquête sur Hamlet. Le Dialogue de sourds*. Paris: Minuit.
- Bayard, Pierre, 2007. *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?* Paris: Minuit.
- Baylon, Christian et Xavier Mignot, 1995. *Sémantique du langage*. Paris: Nathan.
- Bergez, Daniel et alii, 1999. *Introduction aux méthodes pour l'analyse littéraire*. Paris: Dunod.
- Bessière, Jean, 2006. *Principes de la théorie littéraire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Caldicott, C. E. J., 1998, *La Carrière de Molière : entre protecteurs et éditeurs*. Amsterdam: Rodopi.
- Citron, Pierre, 1966, « Préface » à Balzac : *Le Père Goriot*. Paris: Flammarion.
- Dobrovsky, Serge, 1966. *Pourquoi la nouvelle critique ?* Paris: Mercure de France.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, 1972. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Le Seuil.
- Eco, Umberto, 1965. *L'Œuvre ouverte*. Paris: Le Seuil (original en italien : Bompiani, 1962).
- Eco, Umberto, 1972. *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Mercure de France (Milan, 1968).
1986. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris: Dictionnaires le Robert.

³² Dobrovsky *souligne*.

- Guichardet, Jeannine, 1999. *Balzac, "Archéologue de Paris"*. Genève: Slatkine Reprints. 1^{re} éd. 1986.
- Jakobson, Roman, 1963. *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1980. *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris: Armand Colin.
- Lanson, Gustave, 1902. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette.
- Larsson, Björn, 2007. « La tentation référentielle et le langage de fiction » in *Les Images du réalisme français : esthétique, réception et traductions scandinaves* (ed. Svane, Brynja et Nøjgaard, Morten). Studia Romanica Upsaliensia 71. Uppsala: Uppsala University Library: 66-94.
- Maurel, Anne, 1998. *La Critique*. Paris: Hachette.
- Moreau, Pierre, 1960. *La Critique littéraire en France*, Paris : Armand Colin.
- Pearson, Roger, 2005. *Voltaire Almighty*. Londres: Bloomsbury.
- Ravoux Rallo, Élisabeth, 1999. *Méthodes de critique littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Riggs, Larry, 2005. *Molière and Modernity*. Charlottesville: Rockwood Press.
- Roger, Jérôme, 2001. *La Critique littéraire*, Paris: Nathan.
- Rohou, Jean, 2000. *Avez-vous lu Racine? Mise au point polémique*. Paris: L'Harmattan.
- Rossi, Vittorio. *Il Quattrocento* (vol. 5 de *Storia Letteraria d'Italia*). Vallardi: Milan. Pas d'indication de l'année d'impression.
- Scudéry, Georges et Scudéry, Madeleine [1649-1653]. *Artamène ou le Grand Cyrus*. <http://www.artamene.org>.
- Selden, Raman, Widdowson, Peter et Brooker, Peter, 1997 (1^{re} éd. 1985). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*, Londres et New York: Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf.
- Sörman, Richard, 2003, « Mördaren som Shakespeare missade », in *Svenska Dagbladet*, 16/10 2003: http://www.svd.se/kulturnoje/understrecket/artikel_114131.svd
- Thumerel, Fabrice, 2000. *La Critique littéraire*. Paris: Nathan.
- Van den Heuvel, Jacques, 1998. *Voltaire dans ses contes*. Genève: Slatkine Reprints. 1^{re} éd. 1967.