

QUAND LA LITTÉRATURE PARLE DE L'INTERACTION ET DE L'ACTION...

Quando a Literatura fala da interação e da ação...

Francine Cicurel

Doutora em Linguística e Fonética pela Université Paris III. Docente do
Departamento de Idioma da Université Paris III.
Université Paris III-Sorbonne nouvelle (UNIV – Paris)
Paris – França

Endereço

UFR Didactique du français langue étrangère
46 rue Saint-Jacques 75005 Paris

E-mail

francine.cicurel@univ-paris3.fr

Recebido em 07/06/2010

Aprovado em 10/06/2010

RESUMÉ

Lorsqu'on songe à la manière dont un locuteur est capable d'interagir avec un autre au cours d'une conversation, comment il peut simultanément décoder le message verbal et saisir l'ensemble complexe d'indices et de signes émis, on peut à juste titre s'interroger sur la genèse et la mise en place d'une telle compétence. Comment accomplissons-nous ces actions complexes, à quelles instances sommes-nous confrontés pour apprendre à exprimer et à lire les intentions et les émotions ? On se propose ici d'interroger la capacité humaine à effectuer une « lecture de l'autre » en partant de l'hypothèse suivante : une partie importante de la communication orale n'est pas verbalisée, et c'est *vers la littérature* que l'on peut se tourner pour avoir accès à des éléments qui font partie intégrante des échanges mais qui ne sont pas dits dans l'instance orale. *Nous proposons d'aborder l'interaction orale par le recours à des formes dialoguées écrites, textes qui imitent ou reproduisent les formes de l'interlocution orale. Le texte, par le biais de la mimesis¹ feint la production de paroles prononcées par des personnages, configure les manières dont un individu s'adresse à un autre. Ces « conversations écrites » (scénarios, dialogues de romans, dialogues philosophiques, histoires drôles, dialogues didactiques de méthodes, etc.) ont recours à une mise en fiction qui donne l'illusion de l'oralité.* Notre intention est de montrer que les formes écrites littéraires peuvent devenir un support privilégié pour une meilleure connaissance de l'oralité. En effet, il n'est guère aisé de travailler sur ce qui fait la spécificité de la communication orale – les stratégies conversationnelles, les actes indirects de parole, les sous-entendus, l'expression des sentiments, des intentions –, en se basant sur un oral dit authentique, car où trouver des locuteurs prêts à « s'abandonner » et livrer leurs émotions devant un magnétophone ? Les « formes écrites de l'oral » constituent ainsi des données précieuses pour découvrir ce qui est autour et concomitant à un échange verbal. Et c'est en grande partie grâce à la littérature que l'on peut découvrir le registre émotionnel et ses manifestations. Ainsi c'est par la « scripturalité » que le lecteur peut avoir accès aux intentions des personnages, à leurs manières de faire. Les paroles exprimées, les commentaires permettent de situer l'échange non seulement dans un contexte social, dans une typologie d'interactions mais aussi dans une logique psycho-affective des comportements.

Ao considerar como um falante é capaz de interagir com outro, durante uma conversa, como ele pode simultaneamente decodificar a mensagem verbal e apreender o complexo conjunto de índices e sinais emitidos, pode-se justamente perguntar sobre a gênese e o desenvolvimento dessa competência. Como podemos realizar tais ações complexas, que instâncias somos confrontados para aprender a expressar e a ler as intenções e as emoções? Nós nos propomos aqui a analisar a capacidade humana de realizar uma “leitura do outro” a partir da seguinte hipótese: uma parte importante da comunicação oral não é verbalizada, e é por meio da literatura que podemos ter acesso a elementos que fazem parte integrante dessa troca, mas que não são expressos no processo oral. Propomo-nos a abordar a interação oral através das formas de textos escritos dialogados que imitam ou reproduzem as formas de interlocução oral. O texto, através de mimese, finge a produção de palavras pronunciadas pelos personagens, define as formas pelas quais uma pessoa se dirige a outra. Essas “conversações escritas” (cenários, diálogos de romances, diálogos filosóficos, piadas, diálogos didáticos de métodos, etc.) utilizamos no desenvolvimento de uma ficção que dá a ilusão da oralidade. Nossa intenção é mostrar que as formas literárias escritas podem se tornar um suporte privilegiado para uma melhor compreensão da oralidade. Na verdade, não é fácil trabalhar com o que faz a especificidade da comunicação oral - as estratégias de conversação, os discursos indiretos da fala, as insinuações, a expressão de sentimentos, as intenções - com base numa oralidade dita autêntica, porque onde encontraremos falantes dispostos a “se abandonar” e libertar suas emoções diante de um gravador? “Formas escritas do oral” constituem, portanto, dados valiosos para descobrir o que está em torno (de) e concomitante numa troca verbal. E é em grande parte graças à literatura que podemos descobrir o registro emocional e suas manifestações. Assim, é por “forma escrita” que o leitor pode acessar as intenções dos personagens, seus modos de fazer as coisas. As palavras expressas, os comentários nos permitem determinar a troca não somente dentro de um contexto social, numa tipologia das interações, mas também em uma lógica psicoemocional dos comportamentos.

I DE L'ECRIT POUR L'ORAL

Il revient à Peytard (1982) d'avoir mis en évidence les traits spécifiques liés aux supports oral et écrit: à l'oral plusieurs types d'informations peuvent être données de façon *simultanée*. Face à un interlocuteur, j'entends et je comprends sa parole, je vois ses gestes et mimiques, je suis sensible au ton qu'il adopte, j'ai dans mon champ de vision le décor (salon, salle de conférences, autobus, etc.). Des signaux prosodiques permettent aux interlocuteurs de savoir à quel moment ils peuvent prendre la parole. Mais à l'écrit ces éléments, s'ils existent, ne peuvent être simultanés, ils doivent être donnés dans la *successivité*. Si l'écrivain veut configurer des informations *paraverbales* au lecteur, il ne peut les donner en même temps que le contenu verbal des paroles. La conversation lue est « muette », et c'est au lecteur d'imaginer les voix en s'arrimant aux indices du texte et en les reliant à son encyclopédie.

L'écrivain s'appuie sur la connaissance et l'expérience du lecteur dans la mesure où il lui *donne à entendre* un dialogue. La prosodie de ces discours supposés être tenus oralement doit être imaginée par le lecteur. C'est là un aspect de ce que Eco (1985) a appelé la *coopération du lecteur* par laquelle ce dernier comble les « blancs » du texte.

On sait de quelle manière l'intonation peut modifier le sens d'un énoncé oral. C'est à l'aide de commentaires entourant ou complétant les parties dialoguées que l'écrivain permet au lecteur de faire ce travail de restitution des conditions de communication.

Ainsi, en lisant la réplique extraite du roman de Patrick Modiano, *Quartier perdu*:

« – Ne vous inquiétez pas, mon vieux, j'aime bien les pizzas, lui ai-je dit brutalement, en français, et j'avais retrouvé, intact, après tant d'années, l'accent de mon village natal: Boulogne-Billancourt » (p.16)

le lecteur de Patrick Modiano comprendra certainement les commentaires sur le ton et la langue utilisés (*brutalement, en français*). Mais il risque de ne pas savoir que l'accent de Boulogne-

Billancourt est un accent populaire². L'accent lui-même n'est pas « reproduit » dans la réplique: la prononciation, les tons utilisés sont donnés sous forme de *descriptions* accompagnant l'échange et indiquant la variété de langue utilisée par le personnage.

A l'inverse, dans un autre passage au début du roman cité plus haut (p.16), Modiano choisit de laisser ses personnages parler l'anglais:

«Puis se tournant vers moi, il m'a dit :
 –You can trust me... it's the best pizzeria in Paris...I am fed up with french cooking...I'd like something different for a change...You sureley prefer a french restaurant ?
 – Not at all.»

Suivent quelques phrases toujours en anglais, non traduites. L'écrivain compte sur la compétence en langue étrangère de son lecteur. C'est là un procédé pour rendre par des moyens graphiques les particularités phoniques ou langagières du parler d'un personnage

Ainsi la dimension orale de la conversation peut être signalée à l'écrit de deux grandes manières:

- . par une reproduction et une imitation de la façon de parler des protagonistes (la *mimesis*)
- . par une série d'*indications scéniques* apparaissant dans le contexte du dialogue (la *diégésis*).

UNE CONSTRUCTION FICTIONNELLE

Bien des textes conversationnels ont recours à une mise en fiction donnant l'illusion d'une oralité vraisemblable. Comme on le sait, la fiction a pour trait caractéristique de ne pas se référer à la présence d'objets donnés dans l'ici maintenant de la situation.

« Un objet est imaginaire dès lors qu'il n'est pas donné mais qu'il peut être produit symboliquement dans l'imagination du destinataire »

Iser (1976) auteur de l'ouvrage *L'acte de lecture* place le concept de *fiction* au centre d'une esthétique de l'effet. Le texte littéraire est une « formation fictive », c'est une structure de communication. Ces remarques sur la configuration d'un contexte absent nous conduisent à aborder les propriétés du *discours de fiction*. On peut en effet se demander comment le texte « s'arrange » pour donner au lecteur de quoi fabriquer la représentation qui existera à l'issue de la lecture.

Le discours de fiction dépourvu de données contextuelles naturelles est tenu d'offrir au destinataire de l'énonciation des *indices* pour permettre à ce dernier de construire le contexte. C'est par le biais de descriptions (du décor au monde intérieur du personnage), de qualifications, par des manières de désigner, par des façons de parler que le lecteur peut interpréter les paroles et attitudes fictionnelles des personnages. Dans le passage suivant, on voit comment Modiano livre au lecteur une gamme très complète d'informations sur les circonstances dans lesquelles s'effectue une conversation entre un écrivain et un éditeur (Modiano, *Quartier perdu*, pp.15-16) :

« A la réception du *Concorde* j'ai demandé M. Yoka Tatsuké. Il m'attendait au « restaurant » du dix-septième étage. L'ascenseur glissait dans un silence d'ouate. Un hall tendu d'une moquette orange. Une inscription en lettres d'or courait sur le mur d'acier: « PIZZERIA PANORAMIQUE FLAMINIO », et une flèche indiquait la direction à prendre. Des hauts parleurs invisibles diffusaient une musique d'aéroport. Le garçon en veste bordeaux m'a indiqué une table, au fond, près de la baie vitrée.

Je me trouvais en présence d'un Japonais distingué au costume gris. Il s'est levé et m'a salué en hochant la tête. Il portait de temps en temps un fume-cigarette à ses lèvres et m'observait avec un sourire dont je me demandais s'il était ironique ou amical. La musique d'aéroport jouait en sourdine

« – Mr.Tatsuké, I presume ? lui ai-je dit
 – Please to meet you, Mr Guise. »

Le lecteur peut ainsi imaginer le contexte et suivre le mouvement du narrateur se rendant au lieu de la rencontre. Il découvre avec lui le décor et l'ambiance de l'hôtel, l'environnement sonore, puis la personne qui attend, son habillement, sa nationalité, ses gestes et son comportement.

On voit donc que l'écrivain compte sur la collaboration active du lecteur pour construire la scène, comment les indications para-conversationnelles sont indispensables pour aider le lecteur à donner du sens aux paroles échangées et à les mettre en contexte.

LITTÉRATURE ET « SAVOIRS INDIRECTS »

Comment la littérature permet-elle d'accéder aux savoirs ? Roland Barthes, dans *La leçon* donnée pour sa séance inaugurale au Collège de France le 7 janvier 1977, assigne une double fonction à la littérature :

– d'abord celle de prendre en charge des savoirs en leur donnant un place indirecte. Ainsi pour ce qui est du langage, elle le met en scène plutôt que l'utiliser ou le broyer dans une « machinerie de langage ». Selon Barthes, la littérature n'est pas ouvertement didactique, elle ne veut pas enseigner ni inculquer mais, l'air de rien, elle permet d'apprendre.

– l'autre force de la littérature, c'est sa force de représentation. Elle s'occupe de représenter le réel de ce qui n'est pas représentable. Or les hommes ne prennent pas parti de cette impossibilité, et ce refus produit la littérature. Barthes écrit cette phrase magnifique: « le réel est objet du désir » (p. 22).

C'est cette résistance du réel à se laisser capter qui pousse les hommes – écrivains et lecteurs à aller chercher le sens du réel à travers la représentation littéraire qu'ils en donnent.

L'exemple que je donnerai pour illustrer ce propos est celui des dialogues de romans et de la représentation qui est faite des modes interactionnels dans l'univers romanesque.

La linguistique interactionnelle observe les pratiques langagières et a permis d'apprendre bien des choses sur la manière dont communiquent les usagers d'un groupe.

On sait mieux grâce à ces recherches qu'il existe des *rituels* selon lesquels les locuteurs prennent la parole, produisent un acte de parole, l'atténuent, le préparent, mais ce que le chercheur - qui arrête son observation à la surface du discours - connaît mal, ce sont *les motifs d'action* des locuteurs, leurs sentiments, les interprétations qu'ils produisent. Comment, et où espérer construire une compétence interprétative, une capacité à anticiper, à prévoir, à changer de stratégies de communication et surtout à interpréter des émotions ?

La proposition de Barthes est alors à convoquer, car c'est bien la littérature qui nous offre ces « savoirs indirects ». Le texte romanesque, qui propose souvent à côté des dialogues à la fois ce que ressent la personne qui les énonce et comment celui qui les entend les interprète, permet au lecteur d'avancer dans la *compréhension du monde intérieur de l'autre* et probablement dans le sien propre.

Ni le cinéma (qui produit cependant des signes et des contextes pour aider l'interprétation) ni le théâtre qui fait appel à l'appareil didascalique n'ont le pouvoir qu'a le texte romanesque de permettre au lecteur de disposer d'une gamme interprétative de plus en plus large.

II L'ÉCRITURE COMME ACCÈS AUX ÉCHANGES CONVERSATIONNELS

Rappelons d'abord que sans les « scènes écrites » issues des textes romanesques, nous n'aurions que peu d'informations sur les usages conversationnels, du moins sur ceux qui sont antérieurs à la technique de l'enregistrement.

Nous soutenons ici l'idée que les dialogues littéraires permettent une approche de formes de communication orale très variées. Il est toujours difficile d'avoir accès à des conversations « naturelles »³ : comment constituer un corpus suffisamment riche pour inclure la gamme de situations orales auxquelles est confronté un locuteur ?

La conséquence en est que le corpus oral proposé à l'étude dans la linguistique des interactions est étroit. Les échanges sont le plus souvent réduits à ce qui est *prédictible*, ce qui ne donne pas une image satisfaisante de la richesse des rencontres de locuteurs. Nous nous proposons d'examiner

à la lumière des concepts propres à la linguistique interactionnelle des échanges qui ne peuvent se dérouler que dans la sphère du privé car par définition aucun interactant ne souhaite avoir de témoins : il s'agit de la dispute et de la confiance.

2.1 QUELQUES NOTIONS POUR L'ANALYSE DE L'INTERACTION

LE CADRE PARTICIPATIF

Comme on le sait, dans le cadre d'une linguistique des interactions, l'analyse d'une conversation commence généralement par la prise en compte du cadre participatif, c'est-à-dire du statut des locuteurs, elle se poursuit par la recherche des enjeux conversationnels, des actes de parole ou des stratégies pour faire aboutir une intention, du marquage du rituel social, du lien thématique et de la manière dont les tours de paroles se succèdent.

Nous proposons ici de mobiliser les notions de *cadre de participation* et de *convention de contextualisation*, afin de voir la manière dont ces aspects sont traités, à l'écrit, dans des situations de conflit ou de confiance.

Le cadre de participation est une notion proposée par Goffman (1987, trad.fr.) dans l'avant-propos de son ouvrage *Façons de parler*.

« Chaque fois qu'un mot est prononcé, tous ceux qui se trouvent à portée de l'évènement possèdent, par rapport à lui, un certain statut de participation » (p. 9)

La notion est reprise et développée par Kerbrat-Orecchioni (1990). Le statut participatif répond à un critère de présence physique. Mais on ne doit pas confondre à l'intérieur du « format de réception » les *participants ratifiés*, ceux qui émettent des signes d'engagement (postures du corps, regards, signaux de captation), et les *participants-témoins*, les spectateurs, présents par accident, par hasard, et dont la bienséance veut qu'ils émettent au contraire des signaux de désintérêt (il faut tenir compte d'une certaine malléabilité du statut des participants, car des participants non ratifiés peuvent le devenir en cours de l'interaction). Dans un autobus, je peux parler à celui qui m'accompagne, tout en sachant que ma parole est entendue par les voyageurs à proximité : dirais-je la même chose que dans un cadre privé ? Sans doute que non.

Un participant silencieux non ratifié n'en modifie pas moins l'interaction.

Dans la scène du roman d'Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* donnée plus loin, on découvre que la sévère réprimande faite à la narratrice se déroule devant témoins :

« Les quarante membres de la section comptabilité éclatèrent de rire. Je ne comprenais pas ».

L'esclandre se déroule en présence de quarante employés dont les seules manifestations d'engagement sont de regarder « avec stupéfaction » et de rire bruyamment, renforçant l'effet d'humiliation recherché.

Ainsi, le repérage du cadre participatif, l'observation du statut participatif des personnages permet une approche du cadrage dans lequel se déroule une interaction, mais on peut aller plus loin.

LES CONVENTIONS DE CONTEXTUALISATION

La notion de *contextualisation* est proposée par J.Gumperz (1989, trad.fr.) dans le cadre de la sociolinguistique interactionnelle. Dans cette conception *dynamique* de la mise en contexte, l'énonciateur sélectionne *durant* l'énonciation ce qui lui est nécessaire pour orienter son message. Un sourire, une intonation sont des indices que le sujet ne possède pas au départ, il les interprète au fil de l'interaction. Gumperz a décrit ce qu'il appelle « conventions de contextualisation » et qu'il définit comme les caractéristiques superficielles de la forme du message par lesquelles

« les locuteurs signalent et les allocutaires interprètent la nature de l'activité en cours, la manière dont le contenu sémantique doit être compris et la manière dont chaque phrase se rapporte à

ce qui précède ou ce qui suit [...]. Si la plupart d'entre eux sont utilisés et perçus dans la vie de tous les jours, ils ne sont guère remarqués et ne font presque jamais l'objet de discussions explicites. Ils doivent donc être étudiés non pas de façon abstraite mais en contexte et dans les processus où ils apparaissent » (p. 28).

Les informations contextuelles sont soit possédées au départ et permettent une appréhension des événements communicatifs, soit proviennent de l'interaction. C'est au cours du dialogue (ou de la lecture) qu'elles sont actualisées, le locuteur ou le lecteur s'en empare pour construire le sens. Un froncement de sourcil, un haussement d'épaules sont des indices que le sujet interprète au fil de l'interaction.

Le locuteur ou le lecteur en ont besoin pour donner du sens aux actions et attitudes de l'interlocuteur ou du personnage. Les indices peuvent être de l'ordre du *paraverbal* (gestes, mimiques, éléments prosodiques ou inscrits dans la langue (style, options lexicales et syntaxiques, expressions stéréotypées, ouvertures et clôtures conversationnelles)).

« – Mademoiselle Mori ?
– Appelez-moi Fubucki. »

est le court échange (p.12) qui révèle au lecteur d'A. Nothomb la manière apparemment amicale dont s'enclenche le lien entre la narratrice, employée d'une firme japonaise, et sa supérieure hiérarchique. Lien qui ne tardera pas à se détériorer.

Qu'un interlocuteur soit appelé par son nom ou son prénom constitue un indice qui notifie, établit ou renforce la relation avec lui, de même que les expressions routinières (*bon ben, je crois que je vais y aller*) peuvent signifier qu'on s'achemine vers une fin d'entretien.

La difficulté et/ou l'intérêt de ces signaux de contextualisation est que le locuteur lui-même n'est pas conscient de les émettre. Curieusement, ces indices qui permettent la communication sont en partie ignorés de ceux qui les émettent (*ah bon, j'avais l'air fâché !*). Or la littérature les écrit. Elle constitue un véritable réservoir d'indices de contextualisation.

2. 3 L'ÉCRITURE DE LA SCÈNE: UNE RÉPRIMANDE PROFESSIONNELLE

C'est au type de conflit, s'actualisant par une *scène*, que nous allons d'abord nous intéresser ; voir de quelle manière elle est « représentée » à l'écrit. Ce n'est sans doute pas un hasard que l'on parle de *scène*, terme propre au lexique du théâtre pour désigner une dispute bruyante. Elle possède à la fois une ritualisation (voir Kerbrat-Orecchioni 1992, chapitre « Coopération et conflit dans l'interaction ») et elle aime à s'emparer de procédés dramaturgiques.

Nous avons choisi de nous appuyer sur un passage d'un roman d'Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* mettant en scène une jeune employée d'une grande firme japonaise qui vient de commettre une faute professionnelle.

Dans le roman d'Amélie Nothomb apparaissent, au cours de la conversation conflictuelle, un nombre important d'indices à propos de l'expression, de l'attitude, des gestes des opposants. Les indices⁴ sont un ensemble d'« instructions » pour permettre au lecteur de décrypter une situation dont il lui faudra saisir les enjeux.

La narratrice est en prise avec ses supérieurs hiérarchiques japonais qui l'admonestent et qui sont étonnés qu'elle ne cède pas plus vite. Elle a pris pour le nom d'une entreprise ce qui est terme générique pour désigner une société.

« Quelques minutes plus tard je l'entendis s'exclamer !
– Je n'y crois pas ! je n'y crois pas !
Il tourna les pages avec de plus en plus de frénésie. Puis il fut pris d'un fou rire nerveux qui peu à peu se mua en une théorie de petits rires saccadés. Les quarante membres du bureau géant le regardèrent avec stupéfaction.
Je me sentais mal.

Fubucki se leva et courut jusqu'à lui.

/.../

« Blème, elle m'appela.

– Qu'est-ce que c'est ? me demanda-t-elle sèchement en me montrant l'une de lignes incriminées.

Je lus :

– Eh bien, c'est une facture de la GMBH qui date de...

– La GMBH ? La GMBH ! s'emporta-t-elle.

Les quarante membres de la section comptabilité éclatèrent de rire. Je ne comprenais pas

– Pouvez-vous m'explique ce qu'est la GMBH ! demanda ma supérieure en croisant les bras.

– C'est une société chimique allemande avec laquelle nous traitons très souvent.

/... /Fubucki, elle, ne riait toujours pas. Son visage exprimait la plus terrifiante des colères contenues. Si elle avait pu me gifler, elle l'eût fait. D'une voix tranchante comme un sabre, elle me lança :

– Idiote, apprenez que GMBH est l'équivalent allemand de l'anglais ltd, du français S.A. Les compagnies que vous avez brillamment amalgamées sous l'appellation GMBH n'ont rien à voir les unes avec les autres ! ».

La scène de blâme public se déroule dans le cadre professionnel entre deux opposants ayant un rôle asymétrique (la « chef » et l'employée, étrangère de surcroît) et selon le « cycle agonal » en trois temps décrit par C. Kerbrat-Orecchioni (1992, p.146):

l'évènement déclencheur d'hostilités (généralement offense et ici bêtise inacceptable);
un processus d'escalade c'est-à-dire un « mécanisme d'engrenage mimétique avec surenchère »;

et une issue (conciliation ou rupture).

La logique interactionnelle est ici celle d'un réquisitoire qui se caractérise par une suite de questions sèchement posées par la supérieure hiérarchique. On remarque:

– que la scène est introduite par l'étonnement sarcastique d'un autre employé qui rend le lecteur curieux d'apprendre quelle est l'erreur commise par la narratrice ;

– que la réprimande est ascensionnelle: elle semble avoir pour but de ridiculiser « l'accusée », en la laissant s'enfoncer (*qu'est-ce que c'est ? pouvez-vous m'expliquer... n'avez-vous pas remarqué;*)

– qu'il s'agit d'une scène publique puisqu'il y a la présence de témoins : quarante employés assistant à la série de questions à laquelle est soumise la narratrice ;

– que les reproches vont jusqu'à l'injure: *idiote;*

– que les indications sur le ton de la voix et sur le corps sont nombreuses: *sèchement, s'emporta-t-elle, d'une voix tranchante comme un sabre, elle me lança;*

– que la gestuelle et la mine jouent un rôle important : *blème, la plus terrifiante des colères.*⁵

La montée du ton qui va jusqu'au hurlement semble être ce qui caractérise une « scène ». Outre les éléments paraverbaux, les « marqueurs agonaux » se trouvent également à l'intérieur du dialogue et sont exprimés par les actes de parole. Reprocher, ridiculiser, ordonner, s'exclamer, s'indigner sont autant de *taxèmes pragmatiques* qui indiquent la conflictualité des échanges.

Cet ensemble d'indices congruents et marqueurs d'une communication conflictuelle permet au lecteur de saisir ce que la narratrice peut ressentir au cours de la scène de réprimande et de juger qu'au fond elle ne manque pas d'audace lorsqu'elle ose résister – pour quelques temps – à son interlocutrice dans une tradition très contraire à l'esprit japonais.

Ainsi l'écriture mêle-t-elle avec ruse ce qui est description, ce qui est vu ou entendu dans le vif de l'interaction, et ce qui est supposé habiter la tête de l'un des interlocuteurs.

2. 3 LA CONFIDENCE

Dans le registre des échanges marqués par leur intensité se trouve certes l'échange conflictuel, mais à l'autre extrême, liant également de façon très passionnelle les interactants, il y a la confiance qui repose sur la confiance que les interlocuteurs ont l'un envers l'autre et qui va renforcer les liens

des confieurs et des confidents.

Qu'entend-on par *confidence*?

Il s'agit d'un échange, le plus souvent oral, qui implique un récipiendaire *élu* à qui le locuteur signale d'une manière ou d'une autre que quelque chose va lui être révélé, quelque chose qui est de l'ordre du secret, de ce qui ne peut être dit à tous. Le dictionnaire *Le Robert* dit: « communication d'une chose qui ne doit pas être divulguée ». Il mentionne le « ton de la confidence » que l'on peut considérer comme un indice de contextualisation permettant d'interpréter le caractère exceptionnel de l'échange (adressé à un interlocuteur élu). Le chuchotement évoque la confidence comme le hurlement la scène. Pour définir le régime de la confidence adoptons les critères suivants:

- une situation d'interlocution en face à face;
- l'élection d'un récipiendaire à qui on fait confiance;
- une atmosphère de secret, souvent accompagnée d'une demande de ne pas répéter;
- un ton chuchoté et des indices mimo-gestuels.

Ces marqueurs verbaux constituent des *marqueurs de confidence* qui indiquent que la conversation « tourne » à la confidence.

La littérature abonde de passages où le personnage se dévoile, parle de lui, se confie. C'est le procédé dont dispose classiquement un auteur pour faire part au lecteur de l'état d'âme ou des intentions secrètes de son personnage. Certes, il s'agit de fictions dont on peut penser qu'elles sont les représentations d'un auteur à propos d'un personnage, mais pour autant elles n'en constituent pas moins un terrain d'observation irremplaçable.

Nous allons donner quelques exemples tirés du second roman de Nathalie Sarraute. *Martereau*, écrit en 1953. Il met en scène un quatuor composé de la tante, de l'oncle, de leur fille et du neveu, confronté à Martereau, personnage ambigu, à l'occasion de l'achat d'une maison de campagne. L'oncle et la tante s'adressent successivement au neveu qui est institué comme récipiendaire de leurs confidences successives.

L'écrivain N.Sarraute, dans l'ensemble de son œuvre, cherche à détecter ce qui n'est pas immédiatement apparent, ce qui est sous la conversation et qui la nourrit, la secrète, la dilate. Elle propose la notion de *sous-conversation* entendue comme une « zone médiane » se situant entre la profondeur du moi et la surface de la parole.

La phrase exprimée par un sujet est banale en surface, mais ce qu'il y a autour et en-dessous ne l'est pas et, selon Nathalie Sarraute, ce que ressentent les personnes c'est bien plus la nuance de la sous-conversation que le continu brut de la parole effective.

Pour l'auteur, le sens est inscrit à un niveau infradiscursif. Dans le passage qui suit, la tante avoue – non sans complaisance – au neveu combien son oncle était épris d'elle.

Elle glisse vers moi un regard mutin et se penche vers mon oreille : « Et entre nous pour dire la vérité, je crois que cela ne lui est jamais tout à fait passé...je lui dis souvent qu'il est un vieux fou...Il disait que j'étais sa mascotte... il fallait que je sois la plus chic...Parfois je me rebiffais, je lui disais : mais tu sais j'en ai assez de te servir de panneau-réclame./... /Elle se sent en confiance maintenant, très à l'aise, elle pose la main sur mon bras : « Mais voyez vous malgré tout ça, je n'aimais pas beaucoup Paris. Non, j'y venais surtout au printemps.../.../ (*Martereau*, p. 181).

Les indices donnés sont extra-verbaux : la modification du regard (elle glisse vers moi un regard mutin), le geste (se penche vers mon oreille, elle pose la main sur mon bras) et verbaux (et entre nous pour dire la vérité) Au cours de la confidence, celle qui se confie est décrite (elle se sent en confiance maintenant, très à l'aise).

On peut considérer qu'il s'agit là de « marqueurs de confidence ».

Sarraute observe le dévoilement de ce qui excède l'élément conversationnel. Dans ce sens, elle est une véritable anthropologue de l'échange interhumain, cherchant ce qu'il cache dans sa profondeur et qui ne se dévoile que par bribes ou par indices. Elle veut conduire son lecteur vers la découverte de ces « frémissements » qui émergent dans la parole. Le dispositif typographique des romans de Sarraute se caractérise par de nombreuses marques de ponctuation, points de

suspension, guillemets, tirets, mais elle évite les alinéas qui introduiraient un clivage brutal entre les échanges parlés et la *sous-conversation* qui traverse mentalement ou émotionnellement les paroles des personnages, qui les accompagne ou les propulse. Il n'y a pas de frontière entre le dialogue et le pré-dialogue. La parole dite est engloutie dans la parole sous-dite.

Elle rit d'un rire métallique et faux... » Travailler ? J'étais fière ? Vous voulez rire... » elle baisse un peu la voix : « Son bachot, je vais vous le dire maintenant comment elle l'a passé, mais ça vous ne le dites à personne, hein ? vous me le promettez ? ça restera tout à fait entre nous ? ». Je reconnais à l'excitation, à cette brusque bouffée de tiédeur excitante que me traverse que c'était cela que je voulais, cela aussi en même temps (moi aussi je fait toujours d'une pierre plusieurs coups) : la pousser à trahir, qu'elle livre l'autre à ma merci. Plaider le faux pour savoir le vrai... Savoir...

Martereau (p. 211)

Les mouvements, les frémissements autour des conversations sont en effet décrits comme de véritables actes, appelés « drames minuscules ». Chez l'écrivain Nathalie Sarraute comme chez l'interactionniste Erving Goffman, on décèle une conception agônique de la communication humaine: l'individu est le plus souvent en prise avec un « autre » qui le menace, qui cherche à le rabaisser et sont déployées des stratégies de protection de soi.

III LA CONSTRUCTION D'UN REPERTOIRE ACTIONNEL PAR LA LITTÉRATURE

L'action humaine échappe à l'observation car tout un plan de l'action se passe dans l'intériorité de la conscience : le *projet* qui précède l'action ou la motive aussi bien que *le processus de modification* en cours d'action. Nous exécutons à chaque instant une série d'actions verbales et non verbales. Mais comment se fait la connaissance du sens de ces actions? Les chercheurs (Baudoin et Friedrich 1995, Filliettaz 2002)⁶ qui prennent pour objet d'étude l'action indiquent que l'on peut soit se baser sur deux types de données; l'observation des acteurs ou des verbalisations sur leur propre agir afin de découvrir quel est leur *schéma d'action*.

Nous voulons ajouter à ces deux types de données un troisième genre, que le corpus littéraire est susceptible d'offrir par le large stock de modèles d'action qu'il véhicule. C'est cette troisième manière que nous allons retenir ici lorsque que nous voulons montrer comment le patrimoine littéraire détient un ensemble d'indications sur *la réalisation d'une action*, sur sa préparation, sur les réactions que les protagonistes ont à son égard.

Dans la scène dialoguée du roman *Vestiaire de l'enfance* de Patrick Modiano (pp. 42- 43) ci-après, on peut s'interroger sur le *type d'action* dont il s'agit. L'action est-elle reconnaissable, en voit-on les enjeux? Bref, pourquoi ne pas pousser le lecteur à se demander de quelle action il s'agit, et surtout ce qui permet de reconnaître ce qui est en jeu. L'action est-elle typique d'une situation ou tout au contraire est-elle à rapporter à la singularité des sujets agissants ? La scène se passe dans le hall d'un petit hôtel dans une région indéterminée mais qui pourrait être Gibraltar.

Un brun à lunettes qui portait une chemise verte à manches courtes se tenait accoudé au bureau de la réception. J'ai hésité un instant :

– La señorita...Marie, ai-je demandé.

Il a levé la tête et m'a considéré d'un oeil soupçonneux.

– La Française?

– Oui. La Française.

– Elle est partie très tôt ce matin. Mais elle reviendra.

Il parlait le français avec un accent à peine perceptible et d'un ton dénué de la moindre aménité.

Elle reviendra à quelle heure?

–Elle reviendra.

Il avait l'air de se contenir, comme si je le narguais.

– Elle reviendra parce que j'ai gardé son passeport.

Il s'était redressé et avait croisé les bras dans une attitude menaçante.

– Son passeport?

– Oui, son passeport. Elle n'a pas payé sa chambre depuis quinze jours.

– Elle vous doit combien?

– En francs français?

– Dans la monnaie que vous voudrez.

[...]7

D'un geste vif, il a pris les deux billets de banque, comme s'il les saisissait au vol et il les a plongés dans le tiroir de son bureau. Il me lançait maintenant un regard complice.

– Jolie fille, hein?

Et c'était tout juste s'il n'allait pas me donner une bourrade et me féliciter pour mon goût.

– Je suis son oncle, lui ai-je dit.

– Ah. Pardon, monsieur...

J'ai regardé autour de moi. Un escalier étroit recouvert d'un tapis rouge. Les pales du ventilateur au plafond de la réception étaient arrêtées.

Lorsqu'on veut décrire une interaction, pour dire ou faire comprendre de quelle manière s'établit la communication entre les locuteurs, on fait généralement référence aux éléments du cadre communicatif dans lequel s'effectue l'échange.

Sont généralement considérés comme déterminants pour la production et l'interprétation du sens:

- le site ou cadre spatio-temporel;
- les participants ou cadre participatif: leur nombre, leur apparence, leurs relations, la distance à laquelle ils se trouvent les uns des autres;
- le contrat de communication et les finalités de l'interaction – qu'ils préexistent à l'échange ou qu'ils se dessinent au fil des échanges;
- le thème et la gestion du thème;
- les actes de parole ;
- les rituels sociaux.

Qui sont les acteurs présents dans cette scène et pour quels motifs sont-ils entrés en interaction ? Nous avons d'un côté le réceptionniste d'un hôtel (qui est le site de l'action) et d'un autre côté, un personnage-narrateur dont le statut n'est pas clair. Il faut attendre de lire leurs échanges pour découvrir *le rôle* qu'ils jouent tous deux et l'intérêt un peu suspect que le narrateur porte à *la Française*.

On peut ensuite se demander qui est à l'initiative de l'interaction, et par quoi elle s'amorce. Dans le cas présent, l'acte de parole initiateur n'est pas un acte de salutation mais une demande camouflée d'information sur la *señorita*. « La señorita... Marie, ai-je demandé. »

C'est l'hésitation à exprimer une demande, pourtant banale, qui met sur la voie le lecteur qu'il y a quelque chose de suspect, indice renforcé par le regard soupçonneux du réceptionniste.

Abordons le thème. Dans ce dialogue on parle apparemment de passeport et d'argent dû. La mention de la dette de la jeune femme va donner lieu à une action autre que verbale. On passe assez brusquement de la parole à une action concrète, celle de payer. L'action de payer ce que doit la jeune femme constitue le centre de l'action et ce qui détermine ensuite la modification du rapport entre les deux hommes puisque le réceptionniste interprète ce geste comme la preuve d'un lien plus intime entre l'homme et la jeune Française.

– Jolie fille, hein?

Et c'était tout juste s'il n'allait pas me donner une bourrade et me féliciter pour mon goût.

L'énoncé prononcé par le narrateur « *je suis son oncle* » coupe court à toute interprétation de lien suspect existant entre l'homme et la Française et met fin à la tentative de complicité du réceptionniste.

Que nous apprennent ces observations? En pragmatique, on focalise généralement l'attention sur les actes de parole et leur réalisation. L'innovation consisterait à mieux dégager la dimension de l'*action* que véhicule un texte. Ici, apparemment, nous sommes en présence d'une personne qui demande à voir quelqu'un à la réception d'un hôtel; il pourrait s'agir d'une action banale et très ritualisée⁸, mais si on pose la question : « *qu'est-ce qui dans cette scène ne semble pas être conforme aux rituels que vous connaissez ?* » alors, on va mettre l'accent sur ce qui est atypique dans l'interaction, sur les mobiles de l'action que Modiano met en écriture.

Dans cette scène de roman y a-t-il une action qui est accomplie ou qui va l'être? Comment les participants se situent-ils par rapport à cette action; comme responsables, complices, opposants?

Qu'est-ce que cette action va apporter à chacun d'entre les protagonistes? Pourquoi s'engagent-ils, etc.?

Telles sont certaines des questions que l'on peut se poser en vue de déterminer le *contenu actionnel* d'une scène de roman.

Pour étudier une action, il faut pouvoir *la typifier*, en voir les conditions de réalisation typique c'est à dire habituelles, les enjeux, les résultats. Pour ce faire, nous manquons singulièrement de corpus.

Le texte romanesque, qui propose souvent à côté des dialogues à la fois ce que ressent ou pense la personne qui énonce les paroles et comment celui qui les entend les interprète, permet au lecteur d'avancer dans la compréhension du monde intérieur de l'autre et probablement dans le sien propre⁹. Ce sont les textes littéraires, et notamment les parties dialoguées, qui peuvent constituer un corpus extrêmement fécond et permettre au lecteur de se constituer un répertoire actionnel afin de le préparer à s'engager dans l'action réelle ou du moins lui faire connaître d'autres mondes que celui dans lequel il est habituellement investi.

EN GUISE DE CONCLUSION

Concluons cette réflexion sur les usages de la langue à travers le texte littéraire en faisant quelques remarques d'ordre pédagogique puisque c'est à l'école que se font les premières lectures littéraires.

Les médiations et étayages que constitue la parole professorale ont tendance à didactiser la situation de lecture et à la rendre avant tout scolaire et non littéraire. Il faudrait tout au contraire que le sujet lisant aille au texte comme on va à un jeu. Et pour cela, il faudrait encourager les publics d'élèves ou d'étudiants à adopter des postures lectorales qui ne soient pas seulement une posture studieuse. Optons pour:

- une *posture d'archéologue* à la recherche d'indices: il s'agit de déceler, de deviner, de mettre en relation, et c'est l'attitude interprétative qui est alors encouragée.

- une *posture d'engagement* par l'identification ou la contre-identification à des personnages, par la prise de position devant des modèles d'action à imiter. La perte de la « valeur actionnelle » des textes explique peut-être le désintérêt pour la littérature qui jadis était source d'imitation pour l'action à entreprendre.

- une *posture empathique*, lorsqu'on encourage le lecteur à exprimer l'effet affectif du texte sur soi.

- une *réaction ludique*, la joie à rêver, à se reconnaître, la fascination que provoque la narrativité, la capacité à inventer, à entrer dans un monde de fiction.

Une des fonctions de la littérature est peut-être de prendre conscience de la diversité des conduites, sentiments, actions et réactions à travers les époques et les cultures. Une autre pourrait être de donner accès à des usages linguistiques et pragmatiques qui sont comme un apprentissage du monde des *autres*. Un certain partage des représentations devient alors possible.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BARTHES Roland, 1978, *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, Paris, Editions du Seuil.

BAUDOIN Jean-Michel, FRIEDRICH Janette, eds, (1995), *Théories de l'action et éducation*, Paris Bruxelles, De Boeck Université, collection « Raisons éducatives », 1ère édition.

CICUREL Francine, *Lectures interactives en langue étrangère*, Hachette, collection F, 1991.

CICUREL Francine, 2000, dir., « Les textes et leurs lectures », *Etudes de linguistique appliquée* 119, Didier érudition.

CICUREL Francine, (2007), « L'avoué-inavoué à mi-voix : la confiance comme tropisme chez Nathalie Sarraute », dans Kerbrat-Orecchioni C. et Traverso V., *Confidence/ Confiding, Dévoilement de soi dans l'interaction/ Self-disclosure in Interaction*, Niemeyer.

ECO Umberto (1985 trad. franç.), *Lector in fabula*, Paris, Grasset.

GELAS Daniel (1988), « Dialogues authentiques et dialogues romanesques » dans Cosnier, Kerbrat-Orecchioni, Gelas, (dir.), *Echanges sur la conversation*, Paris, éd. du CNRS.

GENETTE Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard. (1969), *Figures II*, chap. « Les Frontières du récit », Paris, les éditions du Seuil, coll. Points.

GOFFMAN Erving (trad. fr.1987), *Façons de parler*, Paris, les éditions de minuit.

GUMPERZ John (trad. fr.1989), *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, les éditions de minuit.

ISER Wolfgang (trad. fr. 1985), *L'acte de lecture. théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, (1990, 1992), *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin, Tome 1 et 2.

PEYTARD Jean (1982) (dir.), *Littérature et classe de langue*, Paris, Hatier, coll. LAL.

SARRAUTE Nathalie (1964), *L'ère du soupçon. Essai sur le roman*, dans *Nathalie Sarraute, Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

SCHAEFFER Jean-Marie, 1999, *Pourquoi la fiction?* Paris, Editions du Seuil.

OEUVRES

PATRICK MODIANO, *Quartier perdu*, Paris, Gallimard, 1984, coll. Folio

PATRICK MODIANO, *Vestiaire de l'enfance*, Paris, Gallimard, 1989.

AMELIE NOTHOMB, *Stupeur et tremblements*, Albin Michel, 1999.

NATHALIE SARRAUTE, *Martereau*, 1953, dans *Nathalie Sarraute, Oeuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

NOTAS

¹ Dans la tradition aristotélicienne on distingue la mimesis, imitation de la voix de personnages et la diégésis, récit des actions ou description par le commentaire.

² Le quartier de Boulogne, mitoyen du 16ème arrondissement de Paris, a sociologiquement évolué pour devenir aujourd'hui plutôt bourgeois.

³ Des questions de déontologie se posent : respect du caractère privé de la plupart des conversations, limites techniques aussi car il faudrait aller, tel un ethnographe, à la chasse au corpus.

⁴ Dans un texte, si les indices ne sont pas explicitement mentionnés, d'une manière ou d'une autre, il sont *perdus* pour le lecteur.

⁵ Voici les mots qui marquent l'issue de la scène, une défaite pour la naratrice : « Je me contentai de baisser la tête, vaincue ».

⁶ C'est notamment dans le domaine de l'analyse du travail que les théories de l'action sont fécondes. Il s'agit de mettre en mots une action et d'arriver ainsi à transmettre une pratique professionnelle ou de l'améliorer.

⁷ Le narrateur pose sur la table l'argent que doit la jeune femme.

⁸ Notons que ce qui fait le propre de la langue de Modiano est qu'avec une langue apparemment simple ce sont des processus interactionnels complexes qui sont exposés et avec eux des sensations évocatrices très fortes.

⁹ Ni le cinéma (qui produit cependant des signes et des contextes pour aider l'interprétation) ni le théâtre qui fait appel à l'appareil didascalique n'ont le pouvoir qu'a le texte romanesque de permettre au lecteur de disposer d'une gamme interprétative de plus en plus large.