

Le rôle du destinataire chez Eco et Bakhtine: L'exemple de *Madame Bovary* de G. Flaubert

HOLM Helge Vidar

Professeur, Université de Bergen (Norvège)

E-mail: helge.holm@if.uib.no

(date de réception 25/02/2011 – date d'approbation 01/04/2011)

Résumé

A partir d'une analyse de discours d'un extrait du roman de Gustave Flaubert, *Madame Bovary. Mœurs de Province* (1856), cet article traite du rôle du lecteur selon respectivement Umberto Eco et Michail Bakhtine, à partir des notions éconiennes de *lecteur modèle* et d'*intentio operis*, et des notions bakhtiniennes de *chronotope* et d'*adressivité*. C'est notamment l'importance de cette dernière notion qui fait que la conception de rôle du lecteur chez Bakhtine diffère de celle d'Eco. L'adressivité du texte romanesque implique que tout lecteur par son altérité ajoute un élément "autre" à l'œuvre littéraire, renforçant ainsi le caractère dialogique du roman. Dans l'extrait analysé du roman flaubertien, nous voyons comment la rencontre dialogique entre le chronotope créateur de l'auteur et celui du lecteur "libère" le texte flaubertien de la contemporanéité de son auteur vers la *longue durée des chefs d'œuvres littéraires*.

Mots-clés: Flaubert, Bakhtine, Eco, Rôle du Lecteur, Dialogisme, Chronotope, Adressivité.

Emma Bovary est toujours paradoxale. A chaque époque, à chaque lecteur, elle s'offre de biais, présentant d'elle-même une image oblique, presque louche. Elle choque, bouscule toutes les visions que l'on croit prendre d'elle. A l'exemple du démon, ses apparitions comme ses apparences sont légion. (1997: 52)

Après avoir examiné le concept de *lecteur modèle* d'Umberto Eco, développé dans son essai de 1979¹, *Lector in fabula*, je discuterai du rôle du destinataire impliqué dans ce concept par rapport au rôle attribué au destinataire dans la notion éconienne plus tardive d'*intentio operis*². Parallèlement, je traiterai l'évolution de la notion de destinataire et, notamment, celle de *sur-destinataire* chez le poéticien et philosophe russe Mikhaïl Bakhtine, tout en analysant un extrait du roman *Madame Bovary. Mœurs de Province*, de Gustave Flaubert, afin d'illustrer l'importance du rôle attribué au destinataire dans l'interprétation du texte romanesque flaubertien.

Le témoignage à présence variable du narrateur de *Madame Bovary* est un trait tout à fait essentiel de ce roman, depuis l'*incipit* où le narrateur-témoin est un camarade de classe de Charles Bovary³, à travers des discours des personnages principaux rapportés à focalisation interne variable jusqu'aux descriptions de paysages et de la société provinciales faites par narrateur contemporains des faits narrés, tel l'*explicit* du roman⁴. Pour mon

1. Mes citations de *Lector in fabula* se réfèrent à la version française de 1985, intitulée *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs* (Editions Grasset & Fasquelle, Paris).

2. Introduite dans *Les Limites de l'interprétation* (Milan 1990, version française Paris 1992)

3. « Nous étions à l'Etude, quand le Proviseur entra, suivi d'un nouveau habillé en bourgeois ... »

4. « Depuis la mort de Bovary, trois médecins se sont succédé à Yonville sans pouvoir y réussir, tant M. Homais les a tout de suite battus en brèche. Il fait une clientèle d'enfer ; l'autorité le ménage et l'opinion publique le protège.

approche de l'œuvre, qui se veut, entre autres, un plaidoyer pour un sous-titre supprimé par bien des éditeurs de ce roman¹, il est important de souligner le fait que le narrateur qui nous présente les *Mœurs de Province* en est un «produit» lui-même, bien qu'il soit arrivé à les dépasser et à prendre ses distances par rapport au monde dans lequel il vit. Mais s'il prend ses distances, il le fait le plus souvent par l'ironie vis-à-vis d'un langage stéréotypé, consistant en lieux communs, exprimant des idées toutes faites. Cependant, en tant que narrateur, il se trouve en même temps «prisonnier» de ce langage. Pour parler en termes bakhtiniens, c'est par le *mot bivocal* et le *micro-dialogue* des énoncés qu'il peut se distancier de sa prison langagière et c'est au destinataire de juger, par sa *compréhension responsive active* de cette distanciation et du manque d'une telle, de son importance et de sa signification. Je prendrai comme exemple une scène centrale de *Madame Bovary*, la naissance de Berthe et les réflexions des futurs parents qui la précèdent dans le texte².

L'introduction à ces réflexions signale clairement que nous allons suivre les pensées d'Emma:

«Cependant, comme Charles, à tous les repas, parlait du marmot, bientôt *elle y songea* d'une façon plus continue.» (1857/1972: 130, c'est moi qui souligne).

Les trois phrases suivantes, séparées par des points-virgules, sont en style indirect libre («Elle souhaitait un fils ; il serait fort et brun ; elle l'appellerait Georges ;»), c'est-à-dire que les réflexions, plutôt banales, d'Emma, à propos de l'enfant qu'elle attend, nous sont présentées par une forme de discours rapporté où la personne grammaticale du sujet parlant (ou pensant) et les temps verbaux sont modifiés par rapport au discours direct ainsi

Il vient de recevoir la croix d'honneur. »

1. Voir à ce propos Holm 2011.

2. L'extrait est du chapitre trois de la deuxième partie du roman.

virtuellement rendu¹. Les réflexions d'Emma sont suivies par un commentaire du narrateur clairement définissable comme tel («et cette idée d'avoir pour enfant un mâle était comme la revanche en espoir de toutes ses impuissances passées»). C'est un commentaire qui n'est pas sans poser problème pour la compréhension de la part du destinataire: «toutes ses impuissances passées» seraient donc à interpréter comme des conséquences de la situation de femme d'Emma, impuissances susceptibles d'être objet de revanche si l'enfant est un mâle? Nul doute cependant que le narrateur, dans ce commentaire, se fait porte-parole de sentiments propres au protagoniste, et la tâche d'interprétation du destinataire du texte romanesque paraîtra donc en effet pour l'instant plutôt simple: en tant que lecteur attentif, on pourra constater que les idées exprimées sont celles du protagoniste du roman et non pas celles du narrateur. Que dire, cependant, du reste du paragraphe? A qui doit-on attribuer les réflexions suivantes?:

«Un homme, au moins, est libre ; il peut parcourir les passions et les pays, traverser les obstacles, mordre aux bonheurs les plus lointains. Mais une femme est empêchée continuellement. Inerte et flexible à la fois, elle a contre elle les mollesses de la chair avec les dépendances de la loi. Sa volonté, comme le voile de son chapeau retenu par un cordon, palpite à tous les vents, il y a toujours quelque désir qui entraîne, quelque convenance qui retient.»

Le temps grammatical étant à définir comme un présent *gnomique* (le temps de 'vérités éternelles'), il n'est plus celui du discours indirect libre, qui demanderait ici des imparfaits. Dans ce cas de figure, le résultat serait en effet un discours plus subjectif, clairement attribuable à Emma: «Un homme, au moins, *était* libre ; il *pouvait* parcourir...». Ceci n'étant pas le cas, nous nous trouvons face à un discours apparemment impersonnel et «objectif»,

1. Discours direct qui donnerait: "Je souhaite un fils ; il sera fort et brun: je l'appellerai Georges".

mais qui tout de même consiste, pour une grande partie au moins, en «pseudo-pensées» ou en idées reçues, telle la description de la liberté masculine. Au fait, avec ses lieux communs et idées toutes faites, cette première partie est difficilement attribuable à un narrateur en principe neutre et impersonnel, tandis qu'elle semblerait correspondre bien au niveau de réflexion et à la manière de s'exprimer d'Emma. Le temps verbal, le présent, exclut en principe la forme de discours rapporté de style indirect libre, mais on pourrait envisager la possibilité de lire toute cette dernière citation comme du style **direct** libre¹ et donc l'interpréter comme s'il s'agissait du discours rapporté au lieu d'y voir un commentaire du narrateur.

Regardons cependant de près la dernière partie de la citation, à partir de «Inerte et flexible». L'originalité aussi bien de la réflexion que de l'expression y est bien plus frappante que dans la première partie de la citation, et l'on hésiterait à l'attribuer telle quelle au protagoniste, même si elle peut, d'un point de vue formel, être qualifiée de style direct libre au même titre que la partie précédente. Il y a donc une ambiguïté importante dans cette citation, vue dans son ensemble, qui oblige le destinataire à prendre activement part dans le dialogisme du texte et se poser des questions à ce propos, telles les suivantes: Le narrateur s'exprime-t-il à son propre compte ou laisse-t-il la parole à son protagoniste? Sommes-nous en face d'une condamnation de l'inégalité fondamentale des sexes dans la société que décrit Flaubert, une condamnation soutenue par les paroles du narrateur, ou s'agit-il d'une ridiculisation des pensées-stéréotypes d'une femme sans grande compréhension de la réalité des choses?

Les deux, dira-t-on sans doute, ou peut-être: ni l'un ni l'autre. Tant au niveau stylistique qu'au niveau heuristique, l'essentiel dans ce paragraphe consiste dans le mélange ou l'enchevêtrement des *voix* qui s'y manifestent: celle d'Emma et celle du narrateur. Difficile sinon impossible de dire

1. « Citation 'directe' d'un énoncé (parlé ou pensé), c'est-à-dire sans transposition du système d'embranchement énonciatif, mais aussi sans aucune marque de discours rapporté (guillemets, incise...) » (1995: 119).

exactement à quel point s'arrête l'une et commence l'autre. Afin de décider de la portée idéologique du paragraphe, il faut le voir dans un plus large contexte, évidemment dans le contexte global du roman, mais aussi dans son *cotexte* immédiat. Et ce *cotexte*, c'est notamment la suite du paragraphe:

Elle accoucha un dimanche, vers six heures, au soleil levant.

- C'est une fille! dit Charles.

Elle tourna la tête et s'évanouit. (C'est moi qui souligne.)

La réaction d'Emma, racontée de cette façon succincte mais très expressive, est significative d'une position prise indirectement dans - et *par* - le texte: *Madame Bovary* présente au destinataire l'histoire d'une femme-victime, d'une femme qui, comme le dit de manière perspicace le texte, a contre elle «les molleses de la chair avec les dépendances de la loi». C'est au niveau de l'interprétation, donc celui du lecteur - modèle ou empirique, j'en discuterai plus loin - et celui du *troisième* dans le dialogue, pour parler comme Bakhtine, que s'uniront les données textuelles à celles transmises par la compréhension responsive active du destinataire dans ce que le poéticien russe appelle *l'œuvre dans sa plénitude événementielle*. J'y reviendrai plus loin.

La phrase soulignée de la dernière citation nous présente la réaction d'une femme qui souhaite un fils pour que son enfant puisse avoir une autre existence - plus libre - que la sienne. Cette femme vient d'accoucher d'une fille, et voilà sa réaction: «Elle tourna la tête et s'évanouit». Sa révolte psychologique - et physique -, si j'ose dire, du fait d'accoucher d'une fille, explique sans doute aussi en grande partie son attitude froide, peu engagée, vis-à-vis de cette enfant dans les années qui suivront. La phrase que j'ai soulignée et qui conclut la scène d'accouchement, invite par sa simplicité subtile le lecteur à une interprétation idéologiquement liée à la fois au *cotexte* et au contexte, donc aussi bien au paragraphe précédent qu'à

*l'énoncé complexe*¹(1984: 266) que représente le roman dans sa globalité.

Si l'on prend l'auteur au mot², on pourra parler d'un style objectif ou impersonnel dans tout l'extrait analysé, surtout dans les trois dernières lignes. Le narrateur y présente le fait, la naissance d'une fille, et la réaction du personnage principal, l'évanouissement, sans aucun commentaire. C'est au lecteur d'en apprécier la portée axiologique voire idéologique, une appréciation qui dépend, justement, de l'interprétation que l'on fait du paragraphe précédent: s'il s'agit de style direct libre ou de commentaire du narrateur.

Si l'on n'y voit que du style direct libre, ces réflexions sont toutes si imprégnées de l'ironie du narrateur qu'elles ne peuvent pas vraiment être prises au sérieux telles quelles, même si le *cotexte* immédiat, notamment la suite, complique une telle interprétation. Si, par contre, on voit cette présentation d'idées peu profondes sur les libertés des hommes comme un «signe mimétique» des idées reçues de l'époque, rendu de façon stylistiquement ambiguë mais idéologiquement soutenue par la globalité du passage, il y a de bonnes raisons de réfléchir plus sérieusement à la portée idéologique de ce que dit le texte, littéralement et entre les lignes, tout particulièrement entre les toutes dernières lignes citées.

Regardons maintenant en détail quelques implications interprétatives de la notion de lecteur modèle selon Umberto Eco. Dans *Lector in fabula*, l'illustre sémioticien et romancier italien prend comme point de départ l'idée de base de l'esthétique de la réception, selon laquelle le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation. Parce qu'il est à actualiser, le texte est en soi incomplet. Selon Eco, «un texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif»

1. Voir plus loin dans le présent article.

2. «Autant je suis débraillé dans mes autres livres, autant dans celui-ci je tâche d'être boutonné et de suivre une ligne droite géométrique. Nul lyrisme, pas de réflexion, personnalité de l'auteur absente ». (1963: 63)

(1985: 65), c'est-à-dire qu'il ne faut surtout pas oublier que «la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur» (*ibid.*: 64). Comment faire alors pour que la réception du texte ne dévie pas complètement de celle que souhaite son auteur? A en croire Eco, l'auteur «prévoira un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement» (*ibid.*: 68). Et en le faisant, l'auteur établit une *stratégie textuelle*, laquelle l'aide à donner au lecteur les compétences nécessaires:

Donc, prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement 'espérer' qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence mais, de plus, il contribue à la produire. (*Ibid.*: 69).

Tandis que le lecteur empirique – vous et moi – est celui qui, en lisant le texte, avance des conjectures sur les intentions de l'auteur empirique, le lecteur modèle est une instance postulée par le texte, une partie de sa stratégie immanente, donc un véritable destinataire textuel, dans le sens le plus stricte du mot. Pour éviter tout quiproquo: le lecteur modèle d'un texte ne pourra jamais démontrer sa compétence en exhibant une interprétation convaincante à cent pour cent du texte, tout simplement parce que le lecteur modèle ne pourra jamais se prononcer sur quoi que ce soit, car il fait partie intégrante de la stratégie textuelle. En fait, en tant que lecteurs empiriques, nous tendons à émettre constamment des conjectures sur le type de lecteur modèle postulé par le texte que nous lisons. Le lecteur modèle est à comprendre comme un produit du code secret du texte, le code qu'il faut déchiffrer pour saisir le(s) sens du texte.

Passons maintenant au rôle attribué au destinataire du texte chez Mikhaïl Bakhtine. Comme nous le verrons, il s'agit de plusieurs sortes de destinataire. Cette instance-ci est par définition celle à qui s'adresse le message linguistique, qu'il s'agisse de l'allocutaire, du récepteur, de

l'interlocuteur, du lecteur (modèle ou empirique), de l'auditeur, ou d'autres instances, selon la situation d'énonciation et de la réception de l'énoncé. Mais il est aussi question d'une instance plus abstraite au niveau du destinataire, appelé par Bakhtine le *troisième* dans le dialogue ou le *sur-destinataire*. Quant à l'énoncé, il pourrait, pour sa part, être un énoncé simple à l'intérieur du texte ou de la globalité du texte, tel un roman. Dans le dernier cas, Bakhtine parle d'énoncé complexe ou second¹.

Depuis les premiers ouvrages de Bakhtine jusqu'aux derniers articles et notes, les discussions sur le rôle du lecteur, et dans un sens plus large, celui du destinataire, occupent une place essentielle dans l'œuvre du théoricien russe. Dans ses dernières notes, il se préoccupe avant tout du rôle du lecteur dans le processus de *compréhension*, tandis que, dans ses ouvrages de jeunesse, il souligne le rôle attribué au lecteur en tant que co-créateur de l'œuvre, notamment sur le plan formel. Chez le jeune Bakhtine, le lecteur a en effet une fonction qui nous rappelle la position éconienne de *Lector in fabula*: celle d'influer de manière décisive sur la *forme* de l'œuvre littéraire. En choisissant la forme d'expression (par exemple le genre littéraire), l'auteur prend en compte, selon le jeune Bakhtine, la collaboration des lecteurs potentiels. Cette fonction du lecteur chez Bakhtine s'approche sur bien des points du lecteur modèle d'Eco, tout en se différenciant de celui-ci sur d'autres points. On vient de le voir, dans *Lector in fabula*, Eco souligne l'influence que le lecteur modèle exerce sur l'activité créatrice de l'auteur: dans la «mise-en-norme» de son texte, l'auteur ne peut se passer d'inclure une vision d'un lecteur qu'on pourrait appeler «modèle».

Chez Bakhtine, c'est avant tout l'idée de *dialogisme* qui est fondamentale. Il ne s'agit pas seulement d'un dialogue entre les deux parties normalement envisagées dans un échange verbal, mais d'un dialogisme qui implique *l'adressivité du mot*. Cette adressivité fait partie constituante de

1. « Le roman dans son tout est un énoncé au même titre que la réplique du dialogue quotidien ou la lettre personnelle (ce sont des phénomènes de même nature), ce qui différencie le roman, c'est d'être un énoncé second (complexe) » (1984: 266).

l'énoncé, elle en est un composant essentiel: quand je m'exprime, l'autre fait déjà partie de ma prise de parole. Bakhtine parle d'une *compréhension responsive active*, une attitude responsive de la part de l'interlocuteur qui accompagne tout acte de langage et qui fait que l'aspect dialogique est à la base de l'échange verbal. Pour Bakhtine, l'acte verbal n'est jamais un acte complètement achevé. Pensons à la notion d'*intertextualité*¹: notre usage de la parole se réfère toujours à d'autres usages des mêmes paroles, aussi bien dans le passé qu'à l'avenir. Chaque énoncé est un maillon dans une chaîne infinie d'énoncés et il est imprégné à la fois d'une compréhension responsive active par rapport à ceux qui le précèdent et d'une adressivité par rapport à ceux qui le suivront.

Comme déjà évoqué plus haut, il y a de plus selon Bakhtine un *troisième* dans le dialogue. Ce troisième ne se manifeste cependant guère en tant qu'interlocuteur concret. Regardons ce que dit Bakhtine à propos de la compréhension dialogique et du rôle de ce *sur-destinataire*, dans un texte d'archives de 1960 environ, publié en France en 1984, dans *Esthétique de la création verbale*, sous le titre «Le problème du texte»:

La compréhension elle-même est de nature dialogique dans un système dialogique, dont elle modifie le sens global. Comprendre, c'est nécessairement devenir le *troisième* dans un dialogue (non pas au sens littéral, arithmétique, car les participants du dialogue, outre le troisième, peuvent être de nombre illimité), mais la position dialogique de ce troisième est une position tout à fait particulière. L'énoncé a toujours un destinataire (aux caractéristiques variables, qui peut être plus ou moins proche, concret, perçu avec une conscience plus ou moins grande) dont l'auteur de la production verbale attend et

1. Ce terme se réfère à l'origine à une interprétation que fait Julia Kristeva de certains aspects du dialogisme bakhtinien, dans un article de 1967 paru dans la revue *Critique*, où elle présente pour la première fois les idées de Mikhaïl Bakhtine aux lecteurs occidentaux. L'article s'intitule « Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman ».

présume une compréhension responsive. Ce destinataire, c'est le *second* (de nouveau, pas au sens arithmétique). Mais, en dehors de ce destinataire (de ce second), l'auteur d'un énoncé, de façon plus ou moins consciente, présuppose un *sur-destinataire* supérieur (le troisième) dont la compréhension responsive absolument exacte est présupposée soit dans un lointain métaphysique, soit dans un temps historique éloigné. (Le destinataire de secours). Aux époques variées, à la faveur d'une perception du monde variée, ce sur-destinataire, avec sa compréhension responsive, idéalement correcte, prend une identité idéologique concrète variable (Dieu, la vérité absolue, le jugement de la conscience humaine impartiale, le peuple, le jugement de l'histoire, la science, etc.). (1984: 336-337, c'est l'auteur qui souligne.)

C'est dans les années 1950-1960 que Bakhtine développera le concept de sur-destinataire. On l'a compris, il ne s'agit pas d'un auditeur ou d'un lecteur potentiel, dans le sens habituel de ces mots. Pour Bakhtine, le sur-destinataire est un témoin plus abstrait dans le système dialogique, un *troisième* avec une compréhension idéalement correcte voire parfaite¹ du sens de l'expression dialogique. On pourrait sans doute dire que, paradoxalement, ce témoin à caractère abstrait «incarne» idéalement l'idée d'une compréhension responsive active si fondamentale chez Bakhtine. Paradoxalement, car le rôle actif de ce destinataire est à comprendre au niveau de l'émetteur de l'énoncé: le sur-destinataire faisant partie de ses considérations instinctives à la fois au niveau du fond et de la forme de l'énoncé. Quant au *second* dans le dialogue, il se peut bien que celui-ci soit tout autre qu'un destinataire imaginable par l'émetteur, notamment dans le

1. Anna Siclari l'explique de la manière suivante: « Ce *surdestinataire* avec sa compréhension 'idéalement parfaite' n'est pas une conscience humaine ou bien une situation culturelle particulière, mais une expression idéologique précise, à savoir, selon les cas (selon les cultures, les époques, les conceptions), Dieu, ou la science, ou l'histoire, ou l'éthique ». (2002: 6-7).

cas de grandes œuvres littéraires, lues et interprétées dans d'autres contrées et époques que celles de l'auteur, dans ce que Bakhtine nomme *la longue durée*¹.

Quand Bakhtine dit que «comprendre, c'est nécessairement devenir le *troisième* dans un dialogue», il pense sans doute à une compréhension compréhensive, idéalement correcte, qui serait celle du sur-destinataire. Comme la véritable compréhension est de nature dialogique, elle n'est guère à la portée immédiate du destinataire *second* ; dans le système dialogique bakhtinien, il faut une certaine distance par rapport à l'énonciation pour vraiment en saisir le sens ou plutôt les sens possibles.

On voit alors pourquoi, en 1974, dans ses dernières notes, le poéticien russe prendra clairement position contre l'idée d'un auditeur/lecteur idéal, tel que celui-ci serait postulé selon Bakhtine par les structuralistes des années 1960-1970²:

La recherche contemporaine en littérature (essentiellement le structuralisme), a l'habitude de définir l'auditeur immanent à l'œuvre comme auditeur idéal, *omni-comprenant* – le type même d'auditeur

1. Le *primus inter pares* de la recherche bakhtinienne anglophone, Michael Holquist, inclut "un lecteur futur" dans son interprétation d'incarnations potentielles du sur-destinataire: "At the heart of any dialogue is the conviction that what is exchanged has meaning. Poets who feel misunderstood in their lifetimes, martyrs for lost political causes, quite ordinary people caught in lives of quiet desperation - all have been correct to hope that outside the tyranny of the present there is a possible addressee who will understand them. This version of the significant other, this 'super-addressee', is conceived in different ways at different times and by different persons: as God, as the future triumph of my version of the state, as a future reader." (Holquist 1990: 38).

2. Quand Umberto Eco présente son concept d'un « lecteur modèle » dans *Lector in fabula* en 1979, c'est-à-dire cinq ans après l'année où Bakhtine rédige ces notes, il précise dans une note en bas de page que l'idée d'un lecteur modèle se trouve déjà sous d'autres déguisements et avec d'autres spécifications chez plusieurs critiques et théoriciens de la littérature, entre autres Barthes (1966), Lotman (1970), Riffaterre (1971), Hirsch (1967) et Iser (1972). Tous ceux-ci auraient bien pu figurer parmi les « structuralistes » auxquels Bakhtine se réfère dans le commentaire cité.

postulé dans l'œuvre. Ce n'est pas, bien entendu, un auditeur empirique, une entité psychologique, c'est l'image de l'auditeur dans l'âme de l'auteur. C'est là une construction de l'esprit, abstraite. (Bakhtine 1984: 388, c'est l'auteur qui souligne)

Bakhtine précise qu'une telle construction abstraite va à l'encontre de sa propre idée d'un auditeur/lecteur en relation dialogique avec l'auteur: le lecteur idéal des structuralistes ne serait qu'un reflet dans le miroir de l'auteur. Un tel lecteur «ne saurait introduire rien de personnel, rien de nouveau dans l'œuvre» (*loc.cit.*), puisqu'à l'instar de l'auteur, il se situe hors du temps et l'espace (ou, si l'on veut, il est captif du même espace-temps que l'auteur). C'est pourquoi il ne peut être *l'autre* pour l'auteur: en tant que projection ou reflet des idées de l'auteur, «il ne peut pas posséder le *surplus* inhérent à son *altérité*» (*loc. cit.*, c'est l'auteur qui souligne).

C'est ici, à propos de la véritable contribution active du destinataire, que bifurquent le plus clairement les voies que prennent respectivement Mikhaïl Bakhtine et Umberto Eco, notamment le Eco de *Lector in fabula*. Pourtant, dans *Les Limites de l'interprétation*, Eco traite ce problème d'une manière toute neuve par rapport à celle qui caractérise son essai sur le concept du lecteur modèle, paru onze ans plus tôt¹. Pour ce faire, il se sert d'une triade de concepts dont notamment le deuxième m'intéresse dans la présente discussion. Il s'agit de trois types d'intentions, dénommées par Eco *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*.

Si j'écarte ici les premier et troisième éléments de la triade, c'est qu'ils représentent des intentions d'origine *empirique*. Il s'agirait, quant au premier

1. La version originale, *I Limiti dell'interpretazione*, est publiée à Milan en 1990. Précisons que l'essentiel de la réorientation d'Eco dans ce domaine appartient sans doute à la première moitié des années quatre-vingts, donc au cours des cinq à six ans après la publication de *Lector in fabula*, vu que le chapitre de *Limites de l'interprétation* auquel je me réfère en premier lieu par la suite, « 'Intentio lectoris' Notes sur la sémiotique de la réception », consiste en une version amplifiée d'une intervention donnée en 1985 au congrès AISS à Mantoue (voir Eco 1992: 10, n°1).

élément, d'intentions présumées de l'auteur empirique. De telles intentions, on le sait depuis les débats vieux de plus de cinquante ans sur *the intentional fallacy*, sont *terra incognita* non seulement pour les lecteurs empiriques mais dans une grande mesure aussi pour l'auteur lui-même. Quant au troisième élément de la triade, l'*intentio lectoris*, celui-ci est parfois si imprégné d'*horizons d'attente* programmatiques, décidés par des exigences idéologiques ou autres, qu'il risque de former une interprétation faussée par les idiosyncrasies du lecteur empirique. Ce dernier aurait, dans des cas pareils, peu d'inclination à essayer de se mettre à la place d'un lecteur modèle postulé par la stratégie textuelle. Pour parler comme le Eco de 1990, le lecteur empirique serait peu enclin à se plier à l'*intentio operis*.

Ce deuxième élément, l'*intentio operis*, par contre, me paraît opératoire quoique difficilement définissable de façon précise et satisfaisante. Il retrouve le principe de base de la stratégie textuelle du Eco de *Lector in fabula*, tout en échappant à la critique bakhtinienne de l'idée d'un destinataire qui soit «l'image de l'auditeur dans l'âme de l'auditeur» (1984: 384).

Une des préoccupations d'Eco des *Limites de l'interprétation* paraît être l'idée d'une structure de base qui mènerait vers une sorte d'instruction fondamentale inhérente au texte, un «code secret» contenant l'instruction indispensable pour le destinataire du texte. Le lecteur serait libre d'interpréter tout texte, à condition d'observer et respecter certaines règles, donc de se tenir sur le terrain interprétatif prévu par le code du texte:

Il y a le lecteur modèle de l'horaire des chemins de fer et il y a le lecteur modèle de *Finnegans Wake*. Mais le fait que *Finnegans Wake* prévoit un lecteur modèle capable de trouver d'infinies lectures possibles ne signifie pas que l'œuvre n'ait pas de code secret. Son code secret réside dans sa volonté occulte – qui devient manifeste si on la traduit en termes de stratégies textuelles – de produire ce lecteur, libre de se hasarder à toutes les interprétations voulues mais obligé de

capituler quand le texte n'approuve pas ces coups de poker les plus libidinaux. (1992: 41-42).

Bakhtine ne serait sans doute pas en désaccord, mais il ne parlerait pas de code secret de l'œuvre. La notion de code paraît en fait essentielle pour Eco, pour qui le rôle du destinataire consiste en premier lieu en un dévoilement et une compréhension du code du texte. Pour Bakhtine par contre, l'œuvre littéraire est toujours à considérer comme un énoncé inextricablement lié à sa situation d'énonciation et donc à son adressivité inhérente, tout en étant une rencontre en germe, une virtualité de sens encore inconnu.

Notons ce que dit le grand poéticien russe en 1970 à propos des fonctions de la compréhension et de la véritable co-crédation de la part du lecteur. Il s'agit d'une réponse à la rédaction de *Novy Mir* qui lui demande son opinion sur la recherche contemporaine dans le domaine de la littérature: «L'auteur est un captif de son époque, de sa contemporanéité. Les temps qui lui succèdent le délivrent de cette captivité et la science de la littérature a pour vocation de contribuer à cette délivrance». (1984: 346) Bien qu'il ne faille surtout pas négliger les connaissances sur l'époque de l'auteur, nous n'aurons pas seulement le droit, mais nous *devons* lire et comprendre à travers les yeux formés par notre propre époque:

Une œuvre littéraire (...) se révèle principalement à travers une différenciation opérée à l'intérieur de l'ensemble culturel de l'époque qui la voit naître, mais rien ne permet de l'enfermer dans cette époque: la plénitude de son sens ne se révèle que dans la *grande temporalité*.
(*loc. cit.*, c'est l'auteur qui souligne).

Par conséquent, si la plénitude de son sens n'est point fixée pour toujours par la stratégie textuelle à travers laquelle naît le texte, il n'y aura pas de code secret de l'œuvre dans le sens prévu par Eco. Le texte est une *productivité*, pour parler comme Roland Barthes¹, et le résultat de cette

1. Barthes 1973, *Corpus* 22: 372.

productivité change avec les temps et les cultures qui reçoivent le texte. Ce qui reste, et qui est fondamental pour Bakhtine, c'est l'*adressivité* du texte, une adressivité qui constitue un composant essentiel de toute œuvre littéraire.

Dans les «Observations finales»¹ qui concluent son grand essai de poétique historique, «Formes du temps et du chronotope dans le roman»², Bakhtine soulève une problématique liée à la fois au processus de la création littéraire et au rôle du destinataire. Il y parle de chronotopes³ non-textuels, des chronotopes de l'auteur et de l'auditeur-lecteur, appelés «chronotopes réels», et c'est de ces chronotopes que se dégagent les chronotopes reflétés dans le texte fictionnel.

Dans le temps et l'espace tout à fait réels où retentit l'œuvre, où se situe le manuscrit ou le volume, l'homme réel, qui a composé ce discours, cet écrit, ce livre, se trouve aussi, ainsi que les êtres vrais qui écoutent et lisent les textes. De toute évidence, auteurs, auditeurs-lecteurs peuvent se situer (et se situent fréquemment) dans des temps et des espaces différents, séparés parfois par des siècles ou des distances énormes, mais peu importe: ils sont tous réunis dans un monde unique, réel, inachevé, historique, séparé par une frontière brutale et rigoureuse *du monde représenté dans le texte*. Nous pouvons donc parler de ce monde comme *créateur* du texte: tous ses éléments - tant le reflet de la réalité, que les auteurs, les exécutants (s'ils existent), enfin les auditeurs-lecteurs qui reconstituent et, ce faisant, renouvellent le texte, tous participent à part égale à la création d'un monde représenté. Des chronotopes réels de ce monde *créateur*, se dégagent les chronotopes reflétés et *créés* du monde dont l'œuvre (le texte) donne l'image. (1978: 393-394, c'est l'auteur qui souligne.)

1. Les « Observations finales » sont rajoutées en 1973 à l'essai principal, rédigé en 1937-1938.

2. *In* Bakhtine 1978.

3. De gr. *chronos* (temps) et *topos* (lieu, espace), le chronotope est un concept-clé dans la théorie romanesque bakhtinienne.

Tout lecteur renouvelle le texte, selon Bakhtine, dans cette rencontre créative qu'est la lecture d'un texte romanesque. Notons cependant ce qu'il dit d'une «frontière brutale et rigoureuse»; par la suite dans l'essai, il précise qu'il ne faut jamais oublier cette frontière radicale entre les deux mondes, celui qui est *créateur* et celui qui est *créé*. Pourtant:

«L'œuvre et le monde dont elle donne l'image pénètrent dans le monde réel et l'enrichissent. Et le monde réel pénètre dans l'œuvre et dans le monde qu'elle représente, tant au moment de sa création, que par la suite, renouvelant continuellement l'œuvre au moyen de la perception créative des auditeurs-lecteurs. Ce processus d'échanges est, par lui-même, chronotopique, de toute évidence: il s'accomplit dans un monde social qui évolue selon l'Histoire, mais jamais séparé de l'espace historique changeant. On pourrait même parler d'un chronotope particulier, *créateur*, au-dedans duquel a lieu cet échange entre l'œuvre et la vie, où se passe la vie singulière d'une œuvre.»
(*Ibid.*: 394, c'est l'auteur qui souligne.)

Pour Bakhtine, ce chronotope créateur est fondamentalement *communicatif*, dans le sens qu'il établit l'espace nécessaire pour vaincre les limitations «imposées» par la frontière radicale entre le monde représenté et le monde représentant. Il ne s'agit point d'une frontière absolue et impénétrable, selon Bakhtine. Les deux mondes sont dans une interaction constante: «entre eux ont lieu des échanges ininterrompus, pareils à ceux de l'organisme vivant avec son milieu ambiant: tant que cet organisme reste en vie, il ne se confond pas avec son milieu, mais il mourra si on l'arrache.» (Loc.cit.).

Dans ses discussions des personnages romanesques chez Dostoïevski, Bakhtine constate que, fréquemment, les lecteurs établissent une relation directe à ces personnages, notamment à leurs dimensions axiologiques, sans passer par ce que ces lecteurs savent des valeurs morales et positions idéologiques de l'auteur. Parmi les critères pour qu'il y ait polyphonie au

sens bakhtinien du terme dans une œuvre romanesque, l'exigence d'*indépendance* du personnage vis-à-vis de la voix de l'auteur est sans doute la plus importante. Cette exigence est une nouveauté dans la théorie romanesque bakhtinienne au moment où il la lance pour la première fois, dans la première version (celle de 1929) de *La poétique de Dostoïevski*. Par rapport aux positions théoriques antérieures dans les écrits de Bakhtine sur le roman, cette exigence représente une révolution sur les plans esthétique et éthique.

Dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine s'éloigne de l'idée exprimée au début des années vingt¹ d'une *exotopie* d'auteur basée sur le «surplus visuel» de l'auteur par rapport à ses personnages. Ou plutôt: il change la métaphorique visuelle contre une métaphorique auditive, où la *voix* de l'auteur entre en relation avec les *voix* des personnages sur un pied d'égalité. Il faut cependant comprendre que le changement métaphorique implique en soi une nouvelle forme de relation: en tant qu'auteur (ou locuteur), je peux voir ce que mes personnages (ou mes interlocuteurs) ne peuvent guère voir, entre autres ce qui se passe derrière leur dos. Mais je ne peux en principe entendre autre chose que ce qu'entendent mes personnages ou mes interlocuteurs, si je suis à côté d'eux: donc, en principe, sur le plan auditif, je suis à pied d'égalité avec eux.

Regardons les conséquences pour l'analyse de *Madame Bovary* de ce changement dans la compréhension de la position de l'auteur. On le sait, Flaubert décrit les *Mœurs de Province* principalement en se servant des *voix* de ses personnages, ainsi mettant les mœurs langagières provinciales au premier plan. Il donne en fait un portrait de ces mœurs qui pourrait faire croire qu'il était déjà en train de rédiger son *Dictionnaire des idées reçues*, œuvre contemplée et esquissée pendant des années par l'auteur pour être publiée après sa mort. A titre d'exemple: la quasi-totalité du discours rapporté d'Homais et de Bournisien nous offre une sélection d'expressions

1. Voir l'essai " L'auteur et héros dans le processus esthétique " in Bakhtine 1984.

susceptibles d'y figurer. Cependant, dans quelques parties du discours rapporté du personnage qui incarne le titre principal du roman, la voix du personnage prend le dessus par rapport à l'ironie narrative qui pèse sur ses répliques autrement tout aussi banales et stéréotypes que celles des autres: elle «s'oppose» à la voix de l'auteur intrinsèque à l'œuvre.

Nous touchons là un phénomène générique et herméneutique du plus grand intérêt, à la fois au niveau du développement du genre romanesque, notamment en ce qui concerne la relation auteur/héros et le rôle du destinataire, et au niveau de la base herméneutique de la translinguistique bakhtinienne, base herméneutique qui se distingue sur plusieurs points de l'herméneutique classique. Un de ces points concerne la base de la compréhension qui chez des herméneuticiens comme Schleiermacher ou Dilthey est *psychologique*, dans le sens qu'il faut comprendre l'auteur et son œuvre en se positionnant mentalement le plus proche possible de l'auteur¹. Chez Bakhtine, par contre, la compréhension est dialogique et relationnelle: il s'agit d'une préparation de la part du destinataire à une réponse à l'œuvre ou au locuteur.

Une autre différence de base se rapporte au statut ontologique du texte littéraire: la «vérité» du texte est-elle cachée dans le texte, comme un trésor à l'intérieur d'une boîte fermée voire verrouillée à plusieurs niveaux, ou s'agit-il de plusieurs «vérités», qui dépendent de la compréhension responsive active chez le destinataire? Dans la philosophie linguistique bakhtinienne, la *translinguistique*, l'ambiguïté et la polysémie du texte littéraire est vue positivement, comme des éléments de la créativité du texte, contrairement à l'idée de base de l'herméneutique traditionnelle, qui, elle, cherche à minimaliser ou «contrarier» l'ambiguïté du texte afin d'éviter des malentendus dans sa recherche de «l'intention originelle» ou, avec les mots de Friedrich Schleiermacher: «was der Redende hat ausdrücken gewollt²».

1. «Sichineinsetzung (...) in ein Menschen oder ein Werk» (Dilthey 1958: 213-214, cité d'après Slaattelid 1998).

2. Cité d'après Slaattelid 1998: 77.

Nous voyons donc que la position d'Eco est bien plus proche de celle de Schleiermacher et l'herméneutique traditionnelle que ne l'est celle de Bakhtine. Revenons un bref moment à la relation auteur/héros et arrêtons-nous un peu sur les notions bakhtiniennes de *micro-dialogue* et de *discours étranger*. Lorsque nous parlons ou écrivons, nous nous servons de mots qui sont porteurs de *voix*, des voix qui ont appartenu aux utilisateurs des ces mots dans le passé, aussi bien que des voix d'utilisateurs futurs, entre autres nos destinataires, immédiats ou lointains. Ce dialogue permanent (qui n'a pas de début ni de fin), ou cette chaîne interminable d'énoncés, consiste en *micro-dialogues* où chaque 'mot' (dans un sens proche du 'discours': *slovo* en russe) est la scène où se rencontre plusieurs voix. Quand nous, en tant que lecteur ou allocateur, entendons un *discours étranger* dans le discours de quelqu'un, c'est que nous assistons à un micro-dialogue. Un tel discours est typique du genre romanesque, le discours rapporté des personnages faisant partie constituante de tout roman. Nous l'avons déjà vu à travers l'analyse de l'extrait du texte romanesque flaubertien, notamment dans les exemples des discours direct libre et indirect libre.

Bakhtine s'occupe tout spécialement de cette dernière forme de discours dans ses discussions et classifications du discours rapporté dans un ouvrage de 1929, *Le marxisme et la philosophie du langage*¹, où il soutient que pour un auteur engagé dans le processus de création, «ses phantasmes constituent la réalité elle-même: il ne fait pas que les voir, il les entend aussi. Il ne leur donne pas la parole, comme dans le discours direct, il les entend parler².» A en croire Bakhtine, «cette impression vivante produite par des voix entendues comme en rêve ne peut être directement rendue que sous forme de discours indirect libre». (1977: 204). Et il précise que c'est «à la seule

1. Publiée à Leningrad en 1929 sous le nom de V. N. Volochinov, mais attribuée de nos jours à Bakhtine.

2. Rappelons que 1929 est aussi l'année de la publication de la première version de *La Poétique de Dostoïevski*, où justement la métaphorique auditive prend le dessus de la métaphorique visuelle de ses écrits antérieurs sur la relation entre auteur et personnages.

imagination du lecteur que l'écrivain s'adresse en utilisant ces formes. Ce qu'il cherche, ce n'est pas relater quelque fait ou quelque produit de sa pensée, c'est communiquer ses impressions, éveiller dans l'âme du lecteur des images et des représentations vivantes.» (*Loc. cit.*). Voilà des réflexions sur l'ambition du romancier vis-à-vis des destinataires de sa création artistiques qui correspondent tout à fait aux intentions exprimées par l'auteur de *Madame Bovary*, dans une lettre du 16 janvier 1852 à Louise Colet, donc en plein milieu de la rédaction de ce roman: «Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible si cela se peut.» (1926).

Regardons ce que Bakhtine dit plus concrètement dans cet essai à propos de l'emploi du discours indirect libre chez Flaubert. C'est une argumentation qui anticipe ses réflexions des années trente notamment sur le chronotope créateur. Après avoir commenté la première utilisation littéraire qu'on connaisse du style indirect libre, chez La Fontaine, utilisation que Bakhtine oppose à celle qu'on trouve chez La Bruyère, beaucoup plus satirique voire dédaigneuse et méprisante vis-à-vis des personnages ainsi caractérisés, Bakhtine donne une analyse perspicace du moment créateur chez Flaubert:

Ce procédé acquiert un caractère encore plus complexe chez Flaubert. Celui-ci darde son regard implacable justement sur ce qu'il trouve répugnant et haïssable, mais, même dans ce cas, il est capable de jouer de toute sa sensibilité, de s'identifier au haïssable et au répugnant.

Le discours indirect libre devient chez lui aussi ambivalent et aussi incohérent que sa propre attitude vis-à-vis de lui-même et de ses créations: sa position intérieure balance entre l'amour et la haine. Le discours indirect libre, qui permet à la fois de s'identifier à ses créations et de conserver son autonomie, sa distance, par rapport à elles, est favorable au plus haut point à l'expression de cet amour-haine pour ses héros. (1977: 209).

Cette argumentation¹ révèle à mon sens une profonde connaissance de l'œuvre et de la personnalité flaubertiennes, et je la ferais volontiers mienne dans la présente discussion du rôle du destinataire. Car l'ambiguïté dans la présentation des personnages romanesques flaubertiens les plus fascinants, telle celle d'Emma Bovary, fait qu'«à chaque époque, à chaque lecteur, elle s'offre de biais, présentant d'elle-même une image oblique, presque louche. Elle choque, bouscule toutes les visions que l'on croit prendre d'elle», pour citer les mots de Jean Bellemin-Noël donnés en exergue de mon article.

Dans le troisième tome de *Temps et récit*, Paul Ricœur note à propos de la réception de *Madame Bovary* que ce roman a pu «davantage influencer les mœurs par ses innovations formelles, en particulier l'introduction d'un narrateur, observateur 'impartial' de son héroïne, que les interventions ouvertement moralisantes ou dénonciatrices chères à des littérateurs plus engagés». (1985: 316-317, c'est moi qui souligne.) Bakhtine et de Ricœur sont d'accord pour constater la «non-coïncidence» fondamentale entre le monde représenté et le monde représentant, tout en admettant une interaction créative entre les deux, appelée par Bakhtine, nous l'avons vu, le chronotope créateur. Si Ricœur souligne l'impact idéologique et politique potentiel d'une œuvre littéraire comme le roman flaubertien, j'aimerais préciser, dans un esprit bakhtinien, qu'il ne faut pas sous-estimer l'effet *dialogique* de l'influence dont parle Ricœur: il est vrai que les grandes œuvres littéraires influent sur les mœurs, mais il est aussi vrai qu'il y a un effet réciproque ! L'œuvre littéraire n'existe, en tant qu'œuvre d'art, que dans la rencontre entre créateur et destinataire immédiat ou lointain, toujours renouvelée, ce qui fait que le roman flaubertien que j'analyse aujourd'hui, n'est guère le même que celui qui a fait objet d'un procès juridique en 1857. A ce propos je ne pense évidemment point aux modifications faites au manuscrit

1. Bakhtine s'y réfère à une publication de 1922 de Gertraud Lerch, sur laquelle il s'appuie fortement, d'après ses propres commentaires.

flaubertien ; je pense au roman comme objet d'art en relation constant avec son milieu environnant, qui est celui d'un monde de chronotopes non-textuels, entre autres le chronotope du lecteur, toujours renouvelant l'œuvre littéraire par sa perception – ou réception – créative.

Tout comme Paul Ricœur, je crois que les innovations formelles ont joué un rôle décisif dans la réception de l'œuvre. Pour être plus concret: je pense que, dans notre cas, l'emploi innovateur du discours indirect libre, ainsi que celui d'une *hybridisation* du discours, c'est-à-dire l'emploi plus ou moins ironique d'allusions aux lieux communs de formes diverses de discours, telles les discours romantique, religieux, scientifique, politique ou petit bourgeois, ont renforcé le caractère *dialogique* du roman.

L'idée fondamentale chez Bakhtine de *réfraction* dialogique du langage, notamment du langage romanesque, dans la chaîne historique et future des énoncés, implique une compréhension de la communication fortement liée au genre littéraire. La chaîne est à comprendre comme une métaphore du genre, et c'est essentiellement par rapport à d'autres chaînons, du passé et du futur, que *l'énoncé complexe ou second* qu'est un roman comme *Madame Bovary*, constitue son adressivité. L'énoncé est toujours dirigé vers «quelqu'un», mais ce quelqu'un, dans le cas des énoncés second comme des énoncés premiers, peut évidemment bien être un autre énoncé. Voilà un des facteurs qui font de la théorie bakhtinienne des genres du discours autre chose que la théorie traditionnelle des genres littéraires ; la compréhension responsive active et l'adressivité qui s'ensuit sont à la base de cette théorie de communication qu'est la théorie des genres du discours bakhtinienne, une théorie qui montre que sans le savoir générique qui est celui de tout utilisateur d'une langue, on serait incapable de se comprendre. Ce sont nos références automatiques au genre utilisé par notre interlocuteur qui font que son message passe, et ce sont nos connaissances d'un genre littéraire ou de n'importe quelle forme d'expression artistique, qui nous mettent en état d'apprécier l'aspect esthétique, éventuellement innovateur, d'une œuvre d'art, avec les conséquences idéologiques qui parfois en sont les corollaires.

Dans un essai de 1941, «Récit épique et roman»¹, Bakhtine avance une compréhension de la question des genres littéraires qui donne au roman la primauté générique dans le monde contemporain. Cette compréhension place le genre romanesque dans une situation toute différente par rapport aux autres genres littéraires, notamment en ce qui concerne l'adressivité du mot: il serait le seul genre à vraiment pouvoir répondre aux exigences axiologiques et esthétiques du monde moderne. Bien qu'il ait eu une «romanisation» des autres genres, ceux-ci ne possèdent guère la capacité romanesque que fait que le roman, par son propre inachèvement permanent en tant que genre littéraire, anticipe l'évolution future de toute la littérature tout en contribuant au renouveau des autres genres.

Dans *Madame Bovary*, la confrontation de langages qui s'éclairent mutuellement par leur juxtaposition et leur intégration au discours rapporté, notamment au discours indirect libre, fait de ce roman une œuvre de caractère plurilinguiste exceptionnel dans l'histoire du genre romanesque. Les mœurs langagières qui constituent à elles seules une partie essentielle des mœurs dont parle le sous-titre du roman, pourraient difficilement illustrer mieux cette naissance nouvelle du langage qui caractérise l'œuvre dans sa plénitude événementielle, chaque fois que la pensée créatrice du destinataire y recourt et rencontre la pensée créatrice immanente dans l'œuvre, pensée créatrice contenue dans la notion d'Umberto Eco d'*intentio operis*.

Les œuvres d'art littéraire font partie intégrante du champ sémiotique humain, et pour Bakhtine, il importe de souligner qu'en tant qu'énoncés complexes, elles constituent une forme de *communication* entre les hommes. Se distinguant de la simple communication d'information ou de savoir-faire, on pourrait la qualifier de *communication esthétique*, terme qui implique une communication créative et responsive, qui dépasserait les frontières de temps et d'espace du chronotope créateur tout en se matérialisant à l'intérieur de

1. In Bakhtine 1978.

celui-ci. C'est dire que chacun, qu'il soit auteur ou lecteur, dépend du chronotope créateur qui est le sien, tandis que l'œuvre d'art dépend notamment du potentiel de communication entre ces chronotopes, un potentiel en principe productif et enrichissant. L'intentionnalité de l'œuvre en fait toujours partie, mais selon Eco, c'est une intentionnalité intrinsèque à l'œuvre, une *intentio operis*, dont le destinataire devrait dévoiler le plus possible pour pouvoir arriver à une interprétation adéquate du texte. Pourtant, cette *intentio operis* pourrait contenir *en germe* des éléments complètement inconnus ou incompris par l'auteur, éléments qui demandent un destinataire de culture et de formation tout autres que celles de l'auteur pour être développés et appréciés. On le voit, la critique bakhtinienne de l'idée des structuralistes des années soixante, dont sûrement Eco, d'un «auditeur idéal, *omni-comprenant* – le type même d'auditeur postulé dans l'œuvre»¹ ne fait guère mouche quant à la notion éconienne plus tardive d'*intentio operis*.

Examinons brièvement l'idée bakhtinienne d'*auteur* et sa relation au rôle du destinataire. Le théoricien russe distingue clairement entre l'auteur qui vit (ou a vécu) son existence biographique *hors* de son œuvre, et celui que l'on rencontre en tant que créateur dans l'œuvre elle-même, «toutefois *en dehors* des chronotopes représentés, comme sur leur tangente». (1978: 394-395, c'est l'auteur qui souligne.) C'est avant tout dans la composition «concrète» de l'ouvrage littéraire, dans sa structure formelle telle la division en chapitres et dans sa «mise-en-écriture», que le chronotope de l'auteur entre en interaction avec les chronotopes représentés dans l'œuvre ainsi qu'avec le chronotope du lecteur/auditeur/destinataire, dans cette rencontre unique que Bakhtine appelle l'œuvre dans sa plénitude événementielle:

On pourrait dire que nous avons, devant nous, deux événements: celui qui nous est raconté dans l'œuvre, et celui de la narration elle-même

1. Voir plus haut dans mon article.

(et nous participons nous-mêmes à ce dernier, comme auditeurs-lecteurs). Ces événements se déroulent à des moments différents (par leur durée, aussi) et en lieux différents. Simultanément, ils sont inséparablement réunis dans un événement unique, mais compliqué, que nous pourrions désigner comme l'œuvre dans sa plénitude événementielle, en y incluant sa donnée matérielle, externe, son texte, le monde dont elle donne l'image, l'auteur créateur et l'auditeur-lecteur. (*Ibid.*: 395)

Un élément essentiel dans l'approche bakhtinienne de l'œuvre littéraire, on le sait, est l'idée de la compréhension responsive active dont dépend l'œuvre dans sa plénitude événementielle ; toute œuvre littéraire est tournée en dehors, vers ses destinataires, anticipant leurs réactions. Et comme le monde représenté, incluant éventuellement une représentation apparemment plus ou moins véridique de l'auteur¹, ne pourra jamais être identique au point de vue spatio-temporel au monde représentant, il vaut mieux, selon l'avis de Bakhtine, éviter le terme «image d'auteur, (puisque) tout ce qui, dans une œuvre, est devenu image et qui, par conséquent, entre dans ses chronotopes, apparaît comme *créé*, et non *créateur*». (*Ibid.*: 397, c'est l'auteur qui souligne.) Toute image est une création et ne peut être créateur: «JE est un autre», comme disait Rimbaud.

L'écriture romanesque flaubertienne, voulu impersonnelle par l'auteur biographique et perçue comme telle par bien des critiques, cette écriture est en effet exemplaire en ce qui concerne la frontière radicale entre le monde créé ou représentant, et le monde créant ou représenté. Elle est aussi exemplaire de l'interaction perpétuelle entre ces deux mondes, à la fois par la réception toujours renouvelée et changeante de l'œuvre, donc par les effets du chronotope du destinataire, et par les éléments historiques sur lesquels la situation spatio-temporelle de l'auteur lui a permis d'établir le

1. Par exemple dans les autobiographies, les «autofictions» et certains romans autobiographiques.

fond de décor de l'œuvre, signalé notamment dans le sous-titre du roman.

Comme ce sous-titre le précise, *Madame Bovary* est entre autres une histoire de mœurs ; mœurs d'une femme et mœurs d'une société de gens avec qui elle ne peut véritablement parler. Cet élément de base de l'histoire romanesque est présent aussi bien dans la structure d'encadrement de l'histoire principale que dans cette même histoire principale, comme une partie constituante d'Emma, de ses rêves, de ses illusions face au monde qui l'entoure, en somme de sa *compréhension* limitée du monde. Ce monde à elle est avant tout, Flaubert le montre clairement, un fait de *langage* qui a comme origine les mœurs indiquées dans le sous-titre du roman et démasquées par une ironie mordante qui semble parfois incompatible avec l'idée d'*impersonnalité* affichée par l'auteur. Cependant, dans quelques scènes du roman, l'ironie monologique se neutralise devant une compréhension de la situation intenable du protagoniste, compréhension qui transforme l'effet de l'ironie flaubertienne et qui apporte une dimension dialogique au texte romanesque.

Les idées reçues exprimées par les lieux communs en un langage qui tourne à vide, ce mode de parler - et donc de penser - caractérise tous les personnages de *Madame Bovary*, Emma incluse, et leurs discours à tous sont exposés à l'ironie narrative. Cependant, l'ironie de l'écriture romanesque flaubertienne va plus loin - ou vers des problématiques plus profondes - que celle d'une narration ironique ridiculisant des personnages victimes de la *bêtise* bourgeoise se traduisant notamment par leur discours plus ou moins banal. *Madame Bovary* est un roman où aussi bien la variation de la perspective narrative que le polylinguisme des discours relèvent de la même problématique fondamentale d'écriture romanesque: comment exprimer par le langage une critique des limites de ce même langage?

Le roman nous offre des exemples variés d'ironie et d'autres formes de parti pris narratorial qui en constituent un texte sémantiquement polyvalent, une *intentio operis* dirigée à la fois vers un destinataire qui, en tant que *second* dans le dialogue, nécessairement change d'une époque ou d'un pays

à l'autre, et vers un sur-destinataire qui, en tant que *tiers* dans ce dialogue et sous une identité concrète variable en assure la compréhension responsive «idéalement correcte». (1984: 337).

Pour Bakhtine, la distance spatiale et temporelle entre auteur et lecteur, ou plutôt l'unique position dans le temps et dans l'espace de chaque lecteur, est une position qui crée une altérité et une indépendance fructueuse vis-à-vis de l'auteur et de son milieu historique et idéologique. Pourtant, l'image du destinataire est *legio* et dépend du milieu et de l'époque de l'énonciation. Regardons ce qu'il à ce propos dans son essai non achevé, «Les genres du discours», probablement écrit dans les années 1953-1954:

La conception que le locuteur (ou le scripteur) se fait du destinataire de son discours est un problème d'une importance considérable dans l'histoire de la littérature. Chaque époque, chaque mouvement littéraire, chaque style artistique-littéraire, chaque genre littéraire, dans les limites d'une époque et d'un mouvement, se caractérise par sa conception particulière du destinataire de l'œuvre littéraire, par une perception et une compréhension particulières du lecteur, de l'auditeur, du public, de l'audience populaire. (1979: 306).

Anna Siclari souligne, avec Bakhtine, la chose suivante - et évidente -: il y a pour l'homme la possibilité de comprendre seulement une quantité relative de choses. Ceci, entre autres, parce que l'homme ne peut pas se placer au point de vue de l'absolu. Pourtant, l'ouverture vers *la longue durée* implique que tout est possible au niveau de la compréhension dialogique:

«Le dialogue, ainsi que l'entend Bakhtine, se déroule entre deux ou plusieurs individualités (hommes ou bien cultures) qui se placent dans une relation de compréhension, c'est-à-dire de renonciation à la limitation de son propre point de vue. Il y a ici une signification d'ouverture à l'ultérieur, à chaque sens possible, même dans un domaine délimité (deux ou plusieurs consciences), par conséquent il

s'agit encore d'une définition formelle, la pure idée du *se rapporter à*, où on ne peut retrouver aucune direction déterminée, car toute direction est possible.» (2002: 4, c'est l'auteur qui souligne.)

Précisons encore: les intentions virtuellement contenues par l'énoncé ne sont pas, en principe, des intentions consciemment reconnues par le sujet empirique de l'énonciation. Pour que ces intentions se réalisent ou pour qu'elles *soient*, tout court, il faut une confrontation entre le monde représenté (chronotopes de l'auteur et du lecteur) et le monde représentant (chronotopes littéraires intrinsèques à l'œuvre). «L'auteur est un captif de son époque, de sa contemporanéité,» dit Bakhtine dans un texte déjà cité, en soulignant la nécessité de *distance*, dans le temps et l'espace, par rapport à la position de l'auteur, du lecteur susceptible de «libérer l'auteur» de sa «captivité».

Ces métaphores bakhtiniennes sont en effet assez extraordinaires, vu l'année de parution de l'article où elles se trouvent, une livraison de 1970 de la revue *Novy Mir*. Il s'agit de l'année où furent annoncés les premiers travaux de l'Ecole de Constance, pionnière dans le domaine de l'esthétique de la réception,. Nul doute qu'on trouve, dans la position du Bakhtine de 1970, des éléments proches à la fois des «horizons d'attente» de Hans Robert Jauss et du «lecteur implicite» de Wolfgang Iser. On y trouve aussi, on l'a vu, des ressemblances avec le «lecteur model» d'Umberto Eco, bien que la position bakhtinienne soit plus proche de celle exprimée par la notion ultérieure éconienne d'*intentio operis*. Pourtant, chez Bakhtine il y a cependant des différences importantes par rapport à ces trois théoriciens, notamment en ce qui concerne le rôle de co-créateur attribué au lecteur. A la différence des trois autres, Bakhtine attribue clairement au rôle du destinataire une *sur-valeur* importante et potentiellement modifiante, entre autres en ce qui concerne la position idéologique exprimée par l'auteur. Le destinataire bakhtinien tient la clef de la prison idéologique de l'auteur ; il détient le pouvoir de «libérer» l'auteur - ou disons plutôt la position idéologique de l'auteur - de sa captivité spatio-temporelle.

Dans la théorie romanesque bakhtinienne, l'élément subjectif relevant de la personne de l'auteur et de son chronotope créateur est nettement moins important que l'orchestration des langages d'un milieu et d'une époque dans la vie d'une société de femmes et d'hommes. Une telle orchestration est tout à fait caractéristique de *Madame Bovary. Mœurs de Province*. Pourtant, bien que l'auteur du roman soit mis à l'écart par son narrateur à présence et à témoignage axiologique variables, il y est présent constamment, comme organisateur des représentations verbales, aux niveaux variés de langage, du discours rapporté le plus banal aux commentaires du narrateur des plus sophistiqués. Et s'il est présent, lui, il y a un *autre* qui ne manque jamais à l'appel: le destinataire, qui selon la conception bakhtinienne est inclus en tout énoncé, simple ou complexe. Son rôle n'est guère envisagé de la même manière chez d'autres poéticiens ; dans le cas d'Umberto Eco, bien que le rôle du destinataire change d'aspect avec le développement de la notion d'*intentio operis*, il fait indubitablement partie de la stratégie textuelle de l'œuvre d'une façon plus «intentionnellement contrôlée» que chez Bakhtine. Pour celui-ci, le destinataire est littéralement *autre*, idéologiquement libérateur et impossible à prévoir dans *la longue durée* qui est celle de la vie d'un chef-d'œuvre romanesque.

Bibliographie

- BAKHTINE, M., 1970, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil.
- , (Volochnikov, V.N.) 1977, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minit.
- , 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- , 1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
- BARTHES R., 1966, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n°68.
- , 1973, «Texte (théorie de)», *Encyclopædia universalis*, Paris.
- BELLEMIN-NOËL, J., 1997, «Le sexe d'Emma» Buisine, Alain (éd.) *Emma Bovary* (Coll. "Figures mythiques", Paris, Autrement 1997.

- ECO U., 1985, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- , 1992, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset.
- FLAUBERT, G., 1857/1972, *Madame Bovary. Mœurs de Province*, Paris, Gallimard, Folio
- , 1926, *Correspondance*, Paris, Louis Conard.
- , 1963, *G. Flaubert, Préface à la vie d'écrivain* (Extrait de la correspondance ; présentation et choix de Geneviève Bollème), Paris, Seuil.
- GENETTE, G., 1972, *Figures III*, Paris, Seuil.
- HIRSCH, E. D. Jr., 1967, *Validity in Interpretation*, New Haven, Yale University Press.
- HOLM H. V., 2011, *Mœurs de province. Essai d'analyse bakhtinienne de Madame Bovary*, Berne, Peter Lang SA.
- HOLQUIST M., 1990, *Dialogism: Bakhtin and his World*, London/New York, Routledge.
- ISER W., 1972, *Der implizite Leser*, Munich, Fink.
- KRISTEVA J., 1967, «Bakhtine, le mot, le dialogue, le roman», *Critique*, n° 239.
- LOTMAN I. M., 1970, *Struktura khudozestvenogo teksta*, Moscou, traduction française: 1973, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard.
- PHILIPPE G., 1995, «Pour une étude linguistique du discours intérieur dans *Les Chemins de liberté*: le problème des modalités du discours rapporté», in *Etudes Sartriennes VI (Cahiers RITM XI, Université de Paris X)*.
- RIFFATERRE M., 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- SICLARI A. D., 2002, «Conscience et personne dans la réflexion du dernier Bakhtine», *Polyphonie – linguistique et littéraire*, n°4, Roskilde, Université de Roskilde.
- SLAATTELID R., 1998, *Postface in Bakhtin M., Essai om talegenrane*, Bergen, Ariadne.