

# L'écriture du sentiment : de la scène à la confiance, quelques réflexions à propos du registre émotionnel

Recebido 12, jan. 2005/Aprovado 17, mar. 2005

Francine Cicurel

## Résumé

*En situation d'interlocution, le sujet doit 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 savons-nous accomplir ces actions complexes, à quelles instances sommes-nous confrontés pour apprendre à exprimer et à lire les intentions et les émotions d'autrui ? 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 qu'il faut se tourner pour avoir accès à des éléments qui font partie intégrante des échanges mais qui ne sont pas dits dans l'instance orale.*

*On rappellera quelques concepts essentiels de l'anthropologie et de l'interactionnisme symbolique pour montrer que l'opacité du comportement de l'autre peut parfois être réduite grâce à un certain nombre de notions proposées par ces théories.*

*Nous voulons montrer dans cet article que les formes écrites peuvent devenir un support privilégié pour une meilleure connaissance de l'oral.*

*Mots-clés: narration de l'émotion; interaction; écriture.*

Lorsqu'on songe à la manière dont un sujet est capable d'interagir avec un autre au cours d'un échange, 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 savons-nous accomplir ces actions complexes, à quelles instances sommes-nous confrontés pour apprendre à exprimer et à lire les intentions et les émotions d'autrui ? 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 qu'il faut se tourner pour avoir accès à des éléments qui font partie intégrante des échanges mais qui ne sont pas *dits* dans l'instance orale.

On rappellera quelques concepts essentiels de l'anthropologie et de l'interactionnisme symbolique pour montrer que l'opacité du comportement de l'autre peut parfois être réduite grâce à un certain nombre de notions proposées par ces théories.

Nous voulons montrer dans cet article que les formes écrites peuvent devenir un *support privilégié* pour une meilleure connaissance de l'oral. 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 (de) et concomitant à un échange verbal. C'est en grande partie grâce à la littérature que l'on peut découvrir le registre émotionnel et ses manifestations.

## 1. QUELQUES REMARQUES PRELIMINAIRES

### *Le partage impossible du contexte*

Dans les différentes descriptions de l'interaction sociale, pour dire ou faire comprendre de quelle manière s'établit la communication entre deux ou plusieurs locuteurs, on trouve communément une référence au cadre communicatif, à la situation – que l'on appelle aussi contexte –, dans lequel s'effectue l'échange. En effet 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 ;
- 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 rituels sociaux.

Pouvoir s'engager dans un échange, c'est connaître ou reconnaître les règles de prise de parole et savoir jouer avec elles. Les spécialistes de l'interaction ont porté, comme on le sait, la plus grande attention à la succession des tours de parole, au temps de parole, à la circulation de cette parole. La compétence interactionnelle est, en partie, la capacité à s'insérer dans une conversation et à y développer des stratégies, des ruses – consciemment ou non – pour établir, maintenir ou remodeler le lien avec l'autre. L'interactant se trouve à la fois devant la nécessité d'un partage consensuel de la parole et le fait d'avoir à parer à d'éventuels coups de force pour la prendre. Chacun des locuteurs a une *ligne d'action* (qui peut lui échapper) et cherche à la faire valoir. Pour que la cohérence transdialogique soit assurée, il faut un minimum d'acceptation de partage du thème.

Mais il faut bien remarquer que dans les éléments de ce *contexte* que l'on évoque lorsqu'on pense au processus de communication, il y a une part qui se dérobe. Pensons par exemple :

- au lieu social ou géospatial : chacun a sa représentation d'un lieu et en fait une lecture différente selon son expérience antérieure. Une cour d'école ou une galerie d'art sont-elles un même contexte-lieu pour chacun d'entre nous ?
- aux participants : on considère généralement que ce qui est déterminant c'est le statut ou le rôle social, mais ce statut ou rôle est doublé d'une représentation ou perception bien plus fine, en partie affective, de l'image des autres protagonistes
- au *script* de l'interaction (selon les cognitivistes nous avons une pré-connaissance d'un déroulement-type d'une action, cf. Gaonac'h 1987), mais les scénarios que chacun emmagasine tout au long de l'existence ne sont certainement pas identiques selon les sujets et les cultures.

Kerbrat-Orecchioni (1996) souligne le hiatus qui peut exister entre contexte réel et contexte reconfiguré. Elle donne du contexte la définition suivante : « ensemble des représentations que les interlocuteurs ont du contexte » (p. 41). Or si on considère que le contexte est formé par des *représentations*, par un ensemble d'images intériorisées, on conteste l'idée d'un contexte *réel*, unique, partagé entre des locuteurs, et on passe du côté d'un « contexte imaginé ». En effet, il y a peu de chances pour que deux sujets partagent exactement les mêmes représentations, qui leur permettraient de lire ou de décoder un texte ou une situation de la même manière. Mais plus troublante encore est l'idée que le contexte *par essence* serait impossible à

embrasser puisque le participant est lui-même un élément du contexte, et se voit *de l'intérieur*. Le participant « voit » toujours la scène à laquelle il participe du point de sa conscience. Il y a moi et les autres. Mais pour mon voisin, il a aussi « moi et les autres ». Chacun voit la scène d'un point de vue différent, le sujet percevant n'a pas le même statut que les autres.

Autant d'éléments qui donnent à penser qu'on a beau tenter de saisir objectivement les éléments du contexte, une partie de ce contexte est une interprétation des situations par un sujet. Le sens n'est pas partageable ou seulement en partie. La réalité produit des images différentes pour chacun des sujets. Qu'est-ce qui les aide à se mettre d'accord sur une interprétation?

Une manière d'envisager la question est de se tourner vers la fiction littéraire qui agirait comme un patrimoine que nous avons en commun.

#### *De l'écrit à 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 donnés 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 transmettre des informations *paraverbales*, 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'auteur 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 il comble, avec son encyclopédie personnelle, les lacunes 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, on lit dans le *Quartier perdu* de l'écrivain Patrick Modiano : « – Ne vous inquiétez pas, mon vieux, j'aime bien les pizzas, lui ai-je dit brutalement, en français, et j'avais re-

trouvé, intact, après tant d'années, l'accent de mon village natal : Boulogne-Billancourt » (1984, p.16).

Le lecteur 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 populaire.<sup>1</sup> L'accent lui-même n'est pas « reproduit » dans la réplique : la prononciation, le ton 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, Modiano choisit de laisser ses personnages parler l'anglais au début du roman cité plus haut (1984, p.16) :

« 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 surely 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. L'écrivain a ainsi parfois recours à des éléments de patois, à la reproduction d'un accent.

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 *mimésis*), ou par une série d'*indications scéniques* apparaissant dans le contexte du dialogue (la *diégésis*).<sup>2</sup>

### *La construction fictionnelle*

Bien des textes conversationnels (dialogues de romans ou de théâtre, scénarios de film, dialogues philosophiques, histoires drôles, dialogues didactiques de méthodes, bandes dessinées, etc.) ont recours à une mise en fiction donnant l'illusion de l'oralité. Comme on le sait, la fiction a pour trait caractéristique de ne pas se référer à la présence d'objets donnés. « 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 (1985) 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 nous donner de quoi fabriquer la représentation qui existera à l'issue de la lecture. Le discours de fiction

<sup>1</sup> Le quartier de Boulogne, mitoyen du 16ème arrondissement de Paris, ayant sociologiquement changé pour devenir plutôt bourgeois.

<sup>2</sup> Dans la tradition aristotélicienne, Genette 1969 distingue la *mimésis*, imitation de la voix de personnages, et la *diégésis*, récit des actions ou description par le commentateur.

dépourvu de données contextuelles naturelles est tenu d'offrir au destinataire de l'énonciation les indications 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 transmet au lecteur une gamme très complète d'informations sur les circonstances dans lesquelles s'effectue une conversation entre un écrivain et un éditeur (Modiano, 1984, p.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 et fait avec le narrateur des suppositions sur ce qu'il est. On voit donc que, d'un côté, l'écrivain a besoin de la collaboration active du lecteur pour construire la scène et, de l'autre, comment ces indications paraconversationnelles sont indispensables pour aider le lecteur à donner du sens aux paroles échangées et à les mettre en contexte.

## 2. L'ECRITURE COMME ACCÈS AU SENS DES ECHANGES 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<sup>3</sup> » : 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 est souvent dépourvu d'affects et de complexité. 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 de concepts propres à la linguistique interactionnelle, deux types d'interactions qui ne peuvent se dérouler que dans la sphère du privé : la scène et la confiance. Nous proposons ici de mobiliser les notions de *cadre participatif* 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

### *Observer 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 notamment le 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. Le cadre de participation est une notion proposée par Goffman (1987) 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 cadre de participation 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). Les participants ratifiés se subdivisent eux-mêmes en destinataires directs à qui l'on s'adresse et d'autres, indirects, que l'on semble ignorer. 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-

<sup>3</sup> 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.

je la même chose que dans un cadre privé ? Sans doute que non.

Un participant silencieux qui fait partie du cadre participatif 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, faire le repérage du statut participatif de chacun des participants en examinant leur rôle interactionnel permet une première 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 Gumperz (1989) dans le cadre de la sociolinguistique interactionnelle. Dans cette conception *dynamique* de la mise en contexte, l'énonciateur sélectionne *dans le cours* de 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 définit les « conventions de contextualisation » 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).

Soit les informations contextuelles sont possédées au départ et permettent une appréhension des événements communicatifs, soit elles 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 des épaules sont des indices que le sujet interprète au fil de l'interaction.<sup>4</sup> Le locuteur ou le lecteur en ont besoin pour donner du sens aux actions et attitudes de l'interlocuteur. Les indices peuvent être de l'ordre du *paraverbal* (gestes, mimiques, éléments prosodiques) ou *inscrits*

<sup>4</sup> On voit le problème que cela peut poser pour l'enseignement d'une langue: on prévoit un répertoire d'indices contextuels mais dans la communication effective, la surprise interactionnelle déstabilise le sujet qui ne parvient plus à lire les éléments contextuels qui lui permettent de rester à flot.



dans la langue (style, options lexicales et syntaxiques, expressions stéréotypées, ouvertures et clôtures conversationnelles).

- Mademoiselle Mori ?
- Appelez-moi Fubucki. »

est le court échange qui révèle au lecteur d'Amélie Nothomb la manière apparemment amicale dont s'enclenche le lien entre la narratrice, employée d'une firme japonaise, et sa supérieure hiérarchique (p. 12).

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 des ces signaux de contextualisation est que le locuteur lui-même n'est pas forcément 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 !*).

## 2.1 L'écriture de la scène

C'est au type de conflit, s'actualisant par une scène, que nous allons d'abord nous intéresser pour 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 théâtral 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 se jouer devant témoins.

Nous avons choisi de nous appuyer sur deux passages issus du corpus littéraire : un extrait d'un roman d'Amélie Nothomb, *Stupeur et tremblements* mettant en prise une jeune employée d'une grande firme japonaise qui vient de commettre une bévue, et un passage du célèbre *Petit Nicolas* de Sempé et Goscinny au cours duquel les parents de l'enfant se livrent à une scène de ménage dans les règles de l'art.

### *Une réprimande professionnelle*

Dans le roman d'Amélie Nothomb apparaissent, au cours de la conversation conflictuelle, un nombre important d'indices<sup>5</sup> à propos de l'expression, de l'attitude, des gestes des opposants. Les indices 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. Prenons connaissance du passage suivant :

Quelques minutes plus tard je l'entendis s'exclamer !

<sup>5</sup> Dans un texte, si les indices ne sont pas explicitement mentionnés, d'une manière ou d'une autre, ils sont perdus pour le lecteur.

– 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.

[...]

« Blême, 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’expliquer 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 un cadre professionnel entre deux opposants ayant un rôle asymétrique (la « chef » et l’employée, étrangère de surcroît) et selon le « cycle agonale » en trois temps décrit par C. Kerbrat-Orecchioni (1992) : 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 » (1992, p.146), 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 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 : *blême, la plus terrifiante des colères.*<sup>6</sup>

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 d'indicateurs pragmatiques qui dénoncent 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 quelque temps – à son interlocutrice dans une tradition très contraire à l'esprit nippon.

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.

Dans les deux textes que nous avons choisis, le narrateur participe à l'interaction, mais n'a cependant pas le même statut : la narratrice de *Stupeur et tremblements* est la principale protagoniste de la scène, et c'est de son point de vue que l'on voit la scène alors que le *Petit Nicolas* est le témoin silencieux et *non adressed* de la scène entre ses parents.

### Une scène de ménage

Dans *Le vase rose du salon* de Sempé et Goscinny, le petit Nicolas est le narrateur de la scène de ménage qu'il a provoquée indirectement entre ses parents (c'est lui qui a cassé le vase rose, déclenchant la colère maternelle). Personne ne s'adresse à lui pendant la dispute si ce n'est le voisin, M. Blédurt, qui retourne prudemment chez lui. Pourtant sans l'enfant, pas de récit ou de vision de la scène.

<sup>6</sup> Voici les mots qui marquent l'issue de la scène, une défaite pour la narratrice : « Je me contentai de baisser la tête, vaincue ».

Papa est arrivé de son bureau, il s'est assis dans son fauteuil, il a ouvert son journal et il s'est mis à lire. Maman m'a appelé dans la cuisine et elle m'a dit :

— Eh bien ? Tu lui as dit, à Papa, ce que tu as fait ?

— Moi, je veux pas lui dire ! j'ai expliqué, et j'ai pleuré un bon coup.

— Ah, Nicolas, tu sais que je n'aime pas ça, m'a dit Maman. Il faut avoir du courage dans la vie. Tu es un grand garçon, maintenant ; tu vas aller dans le salon et tout avouer à Papa !

Chaque fois qu'on me dit que je suis un grand garçon, j'ai des ennuis, c'est vrai à la fin ! Mais comme Maman n'avait pas l'air de rigoler, je suis allé dans le salon.

— Papa... j'ai dit.

— Hmm ? a dit Papa qui a continué à lire son journal.

— J'ai cassé le vase rose du salon, j'ai dit très vite à papa et j'avais une grosse boule dans la gorge.

— Hmm ? a dit Papa, c'est très bien, mon chéri, va jouer.

Le cadre est posé, on passe du salon à la cuisine. Les participants ont pris la place qui leur revient. On sent déjà la tension. Le père et la mère vont être dans les rôles d'opposants. La dispute se déroule ici entre participants ayant une place égalitaire (à la différence du blâme professionnel vu précédemment). Le lecteur ignore encore quel va être le thème de la dispute même s'il se doute que l'indifférence du père va provoquer les foudres de la mère.

Dans toute conversation, le changement de thème est soit négocié soit imposé par l'un des locuteurs. Plus les participants sont dans une relation d'intimité plus le changement thématique a des chances d'être brusque et non préparé. Examinons comment ce qui est à l'origine de la dispute (le manque d'intérêt du père pour l'éducation de son enfant) ne reste pas longtemps le *thème partagé*. Chaque tour de parole est prétexte à un nouveau rebondissement de la dispute, débouchant sur un nouveau thème et un nouveau reproche.

Protagoniste non attendu, arrivant pendant la dispute et repartant avant sa fin, le voisin, M. Blédurt, est considéré comme « participant adressé » par la mère alors que le père, lui, nie ce statut, utilisant pour le désigner la troisième personne et plus explicitement la désignation « cet imbécile ».

Il refuse ainsi de le faire entrer dans l'interaction comme interagissant à part entière comme le voudrait la mère. Le statut

participatif de M. Blédurt devient lui aussi objet de désaccord comme on le voit ci-après :

<p>– Vous tombez bien, monsieur Blédurt, a dit maman ; vous allez être juge de la situation ! Ne pensez-vous pas qu'un père doit prendre une part active dans l'éducation de son fils ?</p> <p>– Qu'est-ce qu'il en sait ? Il n'a pas d'enfant ! a dit Papa.</p> <p>– Ce n'est pas une raison, a dit Maman ; les dentistes n'ont jamais mal aux dents, ça ne les empêche pas d'être dentistes !</p> <p>– Et d'où as-tu sorti cette histoire que les dentistes n'ont jamais mal aux dents ? a dit Papa : tu me fais rigoler ! Et il s'est mis à rigoler.</p> <p>– Vous voyez, vous voyez, monsieur Blédurt ? Il se moque de moi ! a crié Maman. Au lieu de s'occuper de son fils, il fait de l'esprit ! Qu'en pensez-vous, monsieur Blédurt ?</p> <p>– Pour les dames, a dit M. Blédurt, c'est fichu. Je m'en vais.</p> <p>– Ah ! non a dit, Maman ; vous avez tenu à mettre votre grain de sel dans cette conversation, vous restez jusqu'au bout !</p> <p>– Pas question, a dit Papa ; cet imbécile que personne n'a sonné n'a rien à faire ici ! Qu'il retourne dans sa niche !</p>	<p><i>Tour de parole adressé par la mère au voisin : M Blédurt. Désignation du rôle à jouer : arbitre.</i></p> <p><i>Coup de force du père qui répond vivement à la mère et conteste l'expertise du voisin.</i></p> <p><i>Rejet de l'argument par la mère qui fait appel à la sagesse populaire.</i></p> <p><i>Glissement du thème vers l'exemple du dentiste tourné en ridicule.</i></p> <p><i>Reprise de la stratégie du « prendre à témoin » et recentrage partiel sur l'objet de la dispute.</i></p> <p><i>Tentative de retrait de la part du voisin.</i></p> <p><i>Refus d'accepter le départ du voisin par la mère qui se retourne contre lui.</i></p> <p><i>Opposition du père qui passe à l'insulte contre le voisin et précipite son départ.</i></p>
---	---

Comme dans la plupart des scènes de ménage, on constate une « instabilité thématique ». Quoi que les opposants disent il y a systématiquement affrontement entre eux, ce qui crée l'effet comique du texte.

Remarquons quelques traits d'un rituel de l'affrontement ou de la dispute qui sont autant des « marqueurs agonaux » :

- des actes de parole à valeur vexatoire (injurier, rabaisser l'autre, l'accuser)
- des actes destinés à montrer à l'autre qu'il a tort (contredire, réfuter, se moquer des arguments avancés)
- des marqueurs interactionnels liés à la gestion autoritaire de la parole (vouloir couper la parole, changer de sujet, ne pas laisser parler l'autre)
- des stratégies comme celle de prendre à témoin un tiers qui n'a pas grand'chose à voir à l'affaire, puis transformer ce tiers en objet de haine (*cet imbécile que personne n'a sonné*).

## 2.2 L'écriture de la confiance

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 pour l'autre et qui va renforcer les liens des confieurs et des confidents.

Qu'entend-on par *confiance* ? Nous considérons qu'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 confiance » 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 confiance comme le hurlement la scène. Pour définir le régime de la confiance adoptons les critères suivants :

- une situation d'interlocution dyadique ;
- l'élection d'un récipiendaire à qui on fait confiance et pour lequel on met en mot la confiance et la valeur des paroles qui vont être prononcées ;
- une atmosphère de secret, souvent accompagnée d'une demande de ne pas répéter ;
- un ton chuchoté et des indices mimo-gestuels.

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

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 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 couple – l'oncle et la tante – qui s'adresse au neveu institué comme le récipiendaire de leurs confidences successives.

N. Sarraute 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.

Une phrase exprimée par un sujet peut être banale en surface, mais ce qu'il y a autour et en-dessous ne l'est pas et, selon Sarraute, ce que ressentent les personnes c'est bien plus la nuance de la sous-conversation que le contenu 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 [...] (SARRAUTE, 1996b, 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 confiance ».

Sarraute observe le dévoilement de ce qui excède l'élément conversationnel. Dans ce sens, elle est une véritable anthropologue du dialogue, 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 pas d'alinéas qui introduiraient un clivage brutal entre les échanges parlés et la sous-conversation qui traverse mentalement ou émotionnellement les paroles de personnages, qui les accompagne ou les propulse. Il n'y 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 qui me traverse que c'était cela que je voulais, cela aussi en même temps (moi aussi je fais 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 [...] (SARRAUTE, 1996b, p. 211).

Les mouvements, les frémissements autour et en dessous des conversations sont en effet décrits comme de véritables actes, appelés « drames minuscules ». Chez Nathalie Sarraute comme chez Erving Goffman, on décèle une conception agonale de la communication humaine. L'être est le plus souvent en prise avec un autre qui cherche à le rabaisser ou alors il déploie des stratégies pour empêcher l'autre de le dévorer.

Ainsi c'est par la « scripturalité » que le lecteur peut avoir accès aux intentions des personnages, à leurs manières de faire.<sup>7</sup> 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. Ces derniers sont sans doute contraints par l'ordre social, mais ils sont aussi à comprendre par la manière dont les sujets y répondent de façon singulière.

Roland Barthes, dans son beau texte *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 ». L'autre force de la littérature, c'est sa force de représentation. Elle s'occupe à représenter le réel qui n'est pas représentable. Or les hommes ne se résignent pas à cette impossibilité, et ce refus produit la littérature. Barthes écrit : « 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.

### Resumo

*Em situação de interlocução, o sujeito deve ao mesmo tempo decodificar a mensagem verbal e captar o complexo conjunto de pistas e de sinais emitidos. Cabe perguntar-se, e com razão, sobre a gênese e o desenvolvimento de semelhante competência. De que maneira tornamos capazes de realizar essas ações complexas, diante de que exigências aprendemos a nos expressar e a ler as intenções e as emoções de outro? Trata-se aqui de refletir sobre a capacidade humana de efetuar uma « leitura do outro », partindo da hipótese seguinte : uma parte importante da comunicação oral não é verbalizada, e é a literatura que pode permitir o acesso a elementos que fazem parte integrante das trocas mas que não são ditos na instância oral.*

<sup>7</sup> Lire des séquences dialoguées dans le cadre d'un enseignement d'une langue étrangère permet de découvrir des rituels sociaux, des pratiques conversationnelles et des lieux socialisés de discours qui sont parfois peu familiers aux lecteurs.



Serão retomados alguns conceitos essenciais da antropologia e do interacionismo simbólico para mostrar que a opacidade do comportamento do outro pode às vezes ser reduzida graças a algumas noções propostas por essas teorias.

Pretende-se mostrar, neste artigo, que as formas escritas podem tornar-se um suporte privilegiado quando se busca conhecer o oral.

Palavras-chave: narração da emoção; interação; escritura.

### Referências

- BARTHES, R. *Leçon*. Paris: Seuil, 1978.
- CICUREL, F. *L'avoué-inavoué à mi-voix* : la confidence comme tropisme chez Nathalie Sarraute. Communication au Congrès de l'Ada, Lyon, septembre 2004, Confidence/dévoilement de soi dans l'interaction, 2004.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985.
- GAONAC'H, D. *Théories d'apprentissage et acquisition d'une langue étrangère*. Paris: Hatier: Crédif, 1987.
- GELAS, D. Dialogues authentiques et dialogues romanesques. In: COSNIER; KERBRAT-ORECCHIONI; GELAS (Dir.). *Echanges sur la conversation*. Paris: Éd. du CNRS, 1988.
- GENETTE, G. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991.
- \_\_\_\_\_. Figures II. In: \_\_\_\_\_. *Les frontières du récit*. Paris: Seuil, 1969. (Coll. Points).
- GOFFMAN, E. *Façons de parler*. Paris: Minuit, 1987.
- GUMPERZ, J. *Engager la conversation*: introduction à la sociolinguistique interactionnelle. Paris: Minuit, 1989.
- ISER, W. *L'acte de lecture*: théorie de l'effet esthétique. Bruxelles: Mardaga, 1985.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *Les interactions verbales*. Paris: Armand Colin, 1990. Tome 1.
- \_\_\_\_\_. *Les interactions verbales*. Paris: Armand Colin, 1992. Tome 2.
- \_\_\_\_\_. Texte et contexte. *Scolia*, Strasbourg, n. 6, 1996.
- MODIANO, P. *Quartier perdu*. Paris: Gallimard, 1984. (Coll. Folio).
- NOTHOMB, A. *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel, 1999.

PEYTARD, J. (Dir.). *Littérature et classe de langue*. Paris: Hatier, 1982. (Coll. LAL).

SARRAUTE, N. *L'ère du soupçon* (1964). In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Gallimard: La Pléiade, 1996a.

\_\_\_\_\_. *Martereau* (1953). In: \_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes*. Gallimard: La Pléiade, 1996b.

SEMPÉ, J-J.; GOSCINNY, R. *Les récrés du petit Nicolas*. Paris: Gallimard, 1997. (Folio Junior).