

Florica HRUBARU
Université Ovidius de Constanța
Roumanie

L'allocutaire et sa fiction

Cet article a comme point de départ et est stimulé par une conférence que Gilles Philippe a présentée à Constanța lors du Séminaire 2006 de l'Aclif, au sujet du discours sans destinataire. Cette excellente conférence, dont une synthèse est publiée dans ce volume, remet en discussion le problème du cadre communicationnel du discours. Il s'agit, plus précisément, d'un discours situé dans un cadre moins « canonique », un cadre communicationnel dont les positions d'émetteur et de récepteur, ou de locuteur et d'allocutaire, restent non saturées.

Au premier abord, le problème d'un discours sans locuteur et/ou sans destinataire semble contredire l'évidence selon laquelle tout discours serait nécessairement adressé à un allocutaire

Deux configurations discursives ont le plus attiré l'attention des spécialistes (linguistes ou philosophes) qui se sont posé la question d'un discours en cadre non communicationnel : les notes de brouillon et le discours endophasique (Cf. Gilles Philippe, ce volume).

Ces deux formes de discours souvent rapprochées sont très différentes de par leurs conditions de production.

Les brouillons sont des séquences de discours notées en vue d'une réutilisation ultérieure. Il s'agit de notations d'idées, organisation des savoirs individuels avant d'écrire un texte particulier ; il s'agit aussi de notes prises sur un discours oral ou écrit, écrits aide-mémoire comme l'agenda, les carnets d'adresses ou la liste de courses, un numéro de téléphone, etc., utilisés ensuite comme arguments ou preuves, comme aide-mémoire, etc. Ces énoncés, bien que sans destinataire, donc sans but illocutoire, ont « une destination » : étant donné que prendre des notes est un procès intentionnel, ces notes sont destinées à être utilisées comme telles ou à être réemployées dans un discours ultérieur, souvent adressé à un allocutaire. Je risquerai de parler dans certains cas de but prélocutoire.

Pour être décrit et défini, un énoncé endophasique pose d'abord un problème de méthode d'analyse, celui de la constitution du corpus. Nous ne disposons, pour ce type de discours, que de descriptions faites par les psychologues ou par les sujets eux-mêmes. Le monologue intérieur du roman

moderne, ne saurait pas se constituer en objet d'analyse pour le discours endophasique, car il est construit sur le modèle de celui-ci et à partir des descriptions mentionnées. Dans un cas comme dans l'autre, on ne peut pas parler de but illocutoire, le discours endophasique n'étant pas, dans la plupart des cas, intentionnel.

Si ces deux formes de discours sans destinataires sont rapprochées, c'est parce que l'observation du corpus de notes de brouillon et la description des discours endophasiques révèlent des caractéristiques communes aussi bien au niveau de la syntaxe qu'à celui du vocabulaire, de la prosodie, etc.

1. Discours de fiction et cadre communicationnel

Ces deux configurations discursives qui ont éveillé l'attention des spécialistes en tant que discours sans destinataires sont des discours naturels, des discours dont « l'énonciation » est historiquement déterminée.

Le but de cet article est de cerner le problème du cadre communicationnel dans le cas du discours de fiction.

Nous posons comme acquis que le discours littéraire est un discours de fiction, résultat d'une pratique mimétique. En tant que représentation de discours naturel, le discours de fiction n'a pas de marqueurs formels (voir à ce sujet Gilles Philippe 2005), mais il a des contraintes pragmatiques (cf. 4. ci-dessous). En théorie littéraire, le problème du cadre communicationnel et de l'intention communicative du discours de fiction est posé différemment suivant les genres du discours (épique ou lyrique) et suivant leurs « évolutions » historiques, et se rattache le plus souvent à d'autres problèmes liés à la littérarité : le statut autoréflexif du texte poétique (Jakobson, Ruwet), le statut du « je-origine » dans le discours lyrique (les aristotéliens : Hamburger, etc.), le respect des conditions d'accomplissement des actes de langage (Searle 1972 : 1982).

2. Le Mime et son public

Dans le Chapitre 6 de la *Poétique*, le produit de la *mimesis* est l'histoire, la fable (*muthos*) qui nous met en présence d'images « exemplaires et conformes ». Cette pratique mimétique est créatrice d'un espace-temps, l'espace-temps de la représentation, lieu de rencontre du poète et de son public. Avec la *Poétique* d'Aristote, nous nous trouvons en présence d'une première esthétique de la réception : l'accès à cet espace-temps de la représentation se fait par la pratique mimétique des deux côtés, celui du mime/poète et celui du public.

Le public « prend plaisir aux imitations », « l'instinct d'imitation étant naturel en nous ainsi que la mélodie et le rythme » (Aristote, éd. 1980 : 33). Et c'est cet instinct même qui donne au public accès à la reconnaissance. (Re)connaître par la voie de la *mimesis* signifie connaître par la raison et

L'allocutaire et sa fiction

l'imagination. Cette activité mimétique est indissociable de ses composantes ludique et intentionnelle.

L'activité de création littéraire commence avec l'entrée du *je* dans le jeu et avec la reconnaissance de ce jeu par le partenaire. « Il y a donc double moteur de l'opération mimétique : du côté de la production une tendance naturelle à représenter, du côté de la réception le plaisir pris aux images » (Perret 2001 : 91)

Si la *mimesis* est une activité par laquelle on crée une oeuvre d'art, elle est en même temps **un moyen d'action sur le spectateur**, car l'oeuvre d'art doit convaincre et créer chez le public le plaisir. « Les poètes se règlent sur les spectateurs et composent selon la préférence de ceux-ci » (Aristote, éd. 1980 : 48), et selon « la faculté de perception » de ceux-ci.

En fait, en parlant du spectateur, Aristote parle d'un spectateur « in fabula », celui qui, praticien de la *mimesis*, entre dans l'espace de l'activité mimétique en même temps que le poète¹.

Toutes les poétiques classiques et modernes se mettent d'accord pour reconnaître la fiction comme point de départ de la littérature. Cette vérité n'a d'ailleurs jamais été contestée, mais elle n'a jamais cessé non plus de provoquer des inquiétudes dans l'histoire de la poétique, et on ne connaît pas de poétique qui ait ignoré que ce principe de la fiction expulse de la sphère du littéraire la poésie lyrique, la fiction étant synonyme de récit de fiction. L'objection faite à la fiction lyrique vise essentiellement l'indétermination de la source énonciative. La distinction entre les énoncés de réalité et les énoncés de fiction se fait à partir du « je-origine », la source de l'énonciation qui est dans le premier cas réelle et déterminée, dans le deuxième, fictionnelle. C'est le cas, par exemple, de Kate Hamburger (1986) qui, en parlant du je-origine fictif, fait référence à la fiction narrative. La poésie lyrique serait ainsi « une forme atténuée de fictivité » (Genette 1991 : 22.)

Le fait que le discours lyrique soit « comme une partition », qu'il n'ait jamais été prononcé par son auteur, n'entre pas en contradiction avec la définition du discours fictionnel en tant que production mimétique. L'élément commun du Sujet mimétique lyrique et du Sujet mimétique narratif c'est le fait qu'ils ne préexistent pas au discours, ils se construisent avec celui-ci.

Nous posons que cette condition, le caractère fictionnel de l'instance discursive, est une condition suffisante pour considérer le poème comme discours de fiction. Celui qui dit *je* dans le poème est une instance qui se construit dans et par le discours, tout le long du poème. Le discours des *Correspondances* ou celui du *Cygne* n'a été prononcé par son auteur, ni par son instance énonciative, inscrite dans le discours plus que ne l'avait été le discours de *Madame Bovary* par son narrateur ou par Flaubert. Le destinataire du discours

¹ Au XVIIIe siècle, D'Aubigné, dans le Livre VII « Des spectateurs et comment le Poète doit les prendre », apprécie comme vicieuse toute adresse au Spectateur, toute communication entre la scène et la salle qui pourrait faire éclater l'illusion de la fiction, pourrait rappeler au spectateur son statut extra fictionnel.

fictionnel, une instance fictionnelle que la voix discursive peut appeler *tu*, a un degré de présence variable. Plus facilement repérable dans le discours de récit qui pose la fable comme ayant eu lieu, ce destinataire est moins saisissable une fois que le discours pousse à ses limites la représentativité (fable ou description d'objets donnés comme réels ou imaginaires). Cette observation reste encore très générale. Pour tenter de fournir à cette intuition des « points de capiton », j'ai choisi de resserrer l'étude dans son versant théorique à la fiction lyrique, et dans son versant pratique à un exemple de Mallarmé.

3. La *mimésis* au sens large

La conception moderne de la fiction dépasse les cadres aristotéliens pour se mettre au service de toute méthode de recherche.

Mallarmé, à la suite de Descartes, nous invite à considérer avec précaution ce positionnement de l'homme dans le langage en situant la fiction au cœur même de la pratique du langage. Le poète fait subir à la tradition aristotélicienne de la *mimésis* une rupture qui marquera la poésie et toute la production littéraire qui viendra après. Cette rupture annonce le déclin de l'art représentatif et le déplacement de l'objet de la création littéraire sur la pratique mimétique elle-même. Mallarmé trouve chez Descartes l'idée de la fiction en tant que « procédé même de l'esprit humain – c'est elle qui met en jeu toute méthode ». Et l'instrument de cette méthode est le langage, « le langage se réfléchissant » (Mallarmé, *OC, Notes I.- 1869* : 851).

Nous lisons chez Descartes que l'objet des géomètres est « un corps continu, un espace indéfiniment étendu en longueur, largeur, profondeur, divisible en diverses parties, qui pouvaient avoir diverses figures et grandeurs et être mues ou transposées en toutes sortes ». Et plus loin : « je pris garde qu'il n'y avait rien du tout en elles [les démonstrations des géomètres] qui m'assurât de l'existence de leur objet : car par exemple, je voyais bien que supposant un triangle, il fallait que les trois angles fussent égaux à deux droits, mais je ne voyais rien pour cela qui m'assurât qu'il y eut au monde aucun triangle » (Descartes, éd. 2000 : 53)

Pour le problème qui nous occupe ici (le rapport entre le discours et le cadre communicationnel), Descartes pose explicitement que la fiction n'est plus un intermédiaire entre l'univers de l'œuvre et le monde réel (la fiction est dans le langage même) et que le discours ne fait pas simplement référence à un monde qui est déjà là. Mais il y a plus. Si rien ne nous assure que le discours du géomètre réfère à un triangle qui existe dans la réalité, rien ne nous assure non plus que les hypothèses et les calculs que fait le même géomètre soient adressés à un allocutaire : il construit un discours avec des raisonnements, des allers-retours des raisonnements, etc., qui, tout comme les notes de brouillon, n'a pas de but illocutoire ni de destinataire.

La philosophie fait aujourd'hui la distinction entre les *modèles* et les *théories* scientifiques à partir du statut de fiction qui n'est propre qu'aux

premiers². La fiction littéraire est un monde modélisé. Ce que les modèles épistémiques (en science) ont en commun avec la construction dans l'art c'est l'imaginaire fictif, qui est soumis à *la volonté* de l'individu. Dans ce sens la littérature et les sciences, par des méthodes spécifiques, toutes fictionnelles, s'appliquent à un travail similaire sur le langage « imprégné de la matérialité et de la confusion sensibles des *choses* qui sont dites ».

4. La fiction mimée et le cadre communicationnel

Le statut d'un discours comme discours de fiction se définit à partir de son cadre pragmatique, celui désigné par *feintise ludique* (Schaeffer) ou *feintise partagée* (Searle). La feintise dans la fiction littéraire est un acte intentionnel. C'est l'intention de l'auteur d'une assertion, « la posture illocutoire qu'il prend par rapport à elle », qui nous permet d'identifier un texte comme oeuvre de fiction. Mais, « pour que le dispositif fictionnel puisse se mettre en place, cette intention doit donner lieu à un accord intersubjectif ».(Schaeffer 1999 : 264)

Cette idée de Searle et Schaeffer, selon laquelle toutes les fictions ont en commun la feintise ludique partagée semble de l'ordre de l'évidence ; notre adhésion se fonde ici sur un sentiment têtue que nous avons à l'égard du langage et de notre pratique courante de la langue, à savoir que l'individu humain mobilise la langue pour dire quelque chose à quelqu'un, et sur un geste qui échappe presque au contrôle, celui de chercher à repérer derrière tout discours un sujet, fût-il fictionnel et qui serait notre interlocuteur.

Pour Schaeffer, la différence entre les fictions (artistiques) est donnée par l'entrée en jeu des protagonistes. Cette distinction entre les fictions repose sur « la façon dont elles nous permettent *d'accéder* à cet univers » et sur la modalité selon laquelle « l'univers fictionnel prend figure dans le processus d'immersion mimétique » (Schaeffer 1999 : 243).

Dans son analyse des dispositifs que met en jeu le discours de fiction, Schaeffer se sert de deux notions : *le vecteur d'immersion* et *la posture d'immersion*. Les vecteurs sont des « feintises ludiques », des « amorces mimiques », que les créateurs utilisent et qui permettent aux récepteurs de reconnaître la fiction, d'adopter une posture adéquate ; c'est la clé d'entrée dans l'univers fictionnel. Ces vecteurs, sans être marqués linguistiquement, sont porteurs de contraintes pragmatiques. Les postures d'immersion sont les scènes d'immersion que nous assignent les vecteurs.

La combinatoire de ces deux coordonnées permet à Schaeffer de distribuer les postures d'immersion sur un axe dont les extrêmes sont : « l'immersion

² « Nous défendons ici la thèse selon laquelle les modèles scientifiques doivent être interprétés comme des fictions [...] Un modèle est une oeuvre de fiction. » (Barberousse et Ludwig 2000 : 16).

purement mentale » (celle qui est induite par un récit de fiction) et l'immersion dans une situation intramondaine (celle de l'acteur sur scène)³.

L'analyse de Schaeffer nous intéresse ici pour deux motifs : d'abord, les deux opérateurs qu'il propose pour l'analyse de la fictionalité, le vecteur d'immersion et la posture d'immersion, sont définis à partir de la production et de la réception de l'univers fictionnel ; or, dans cette relation tout est intentionnel : le créateur fournit la clef d'entrée en fiction, le récepteur reconnaît et accepte cette posture; deuxièmement, ce modèle montre que *l'intentionnalité de la feintise ludique n'est pas nécessairement porteuse de but illocutoire*.

J'explique :

Le premier vecteur d'immersion de Schaeffer est « la feintise ludique d'actes mentaux ». La posture d'immersion associée à ce vecteur est l'intériorité subjective. Schaeffer donne ici l'exemple du « monologue autonome » de Molly, à la fin du roman de Joyce, *Ulysse*. « Le texte *simule* un flux de conscience verbale », « la posture d'immersion qui est provoquée est notre propre vie mentale : **nous pensons la pensée de Molly** ».

Avec ce texte, le monologue de Molly, nous sommes en présence d'un discours monophasique mimé. Mais ce monologue, enchâssé dans la matrice narrative globale du texte de Joyce, utilisera le vecteur d'immersion de celui-ci, ou bien, un vecteur secondaire dominé par le premier. Le vecteur principal nous permet d'adopter une certaine posture d'immersion à l'égard du monologue. La feintise ludique partagée, propre à tout texte de fiction, son caractère intentionnel, se maintiennent grâce au vecteur dominant de la structure du récit.

Le deuxième vecteur identifié par Schaeffer est « la feintise d'actes illocutoires ». La plupart des fictions mises en discours sont, dans la bonne tradition aristotélicienne, des fictions narratives : nous accédons à l'univers de fiction par la perspective d'un narrateur qui « prétend nous raconter des faits réels », des faits ayant eu lieu. Mais « rien n'interdit la confection d'une forme verbale qui consisterait entièrement en actes de langage déclaratifs ou interrogatifs feints » nous dit Schaeffer (1999 : 246). Pour les mêmes raisons, j'ajouterais que rien n'interdit qu'un texte comme le monologue de Molly soit donné comme totalement autonome, et qu'il fonctionne en dehors d'une matrice textuelle qui imite le modèle communicationnel (comme c'est ici le cas du texte narratif d'*Ulysse*).

Le premier vecteur d'immersion mentionné ci-dessus, tel qu'il est défini et illustré, bloque le modèle communicationnel : l'intention communicationnelle est reportée au niveau du premier vecteur d'immersion : l'énonciateur du récit pose un énonciateur, Molly, dont la capacité discursive est mise en doute, il le fait parler et le regarde parler. A l'énonciation du monologue on ne peut associer

³ Entre ces deux extrêmes: la feintise illocutoire, la substitution d'identité narrative, le passage des mimèmes purement mentaux à des mimèmes qui relèvent de l'accès perceptif au monde (les arts figuratifs, le cinéma, etc.).

L'allocutaire et sa fiction

aucun but illocutoire : à côté du narrateur (et avec lui), « **nous pensons la pensée de Molly** »⁴.

4.1. Ainsi procède le Mime

« Ainsi procède le mime ». La pratique mimétique chez Mallarmé n'a pas comme objet une réalité préexistante, ni ne nous propose les « faits » comme ayant eu lieu. En fait, le Mime ne « raconte » rien qui ait jamais eu lieu, « son jeu se borne à une allusion perpétuelle, sans que cela « brise la glace », sans que cela puisse devenir présent effectif⁵. L'espace de l'activité mimétique est **un espace mental**, la mise en scène est « l'emploi à nu de la pensée ». Le Mime installe « un milieu de pure fiction ». La scène « n'illustre que l'idée »: « un Lieu se présente, scène, **majoration devant tous du spectacle de Soi** » (Mallarmé, *L'action restreinte*, OC : 370). Comme le Mime, « fantôme blanc, comme une page non encore écrite », « la danseuse *n'est pas une femme qui danse* [...], elle *n'est pas une femme*, mais une métaphore [...] *elle ne danse pas* », elle suggère. (Mallarmé, *Ballets*, OC : 304)

« ... un tour ou *une jonglerie* (tout Art en est là!) lequel consiste à *feindre* son avis prouvé par un fait demeuré *hypothétique*, **le plus de temps que la disposition des spectateurs le permet**, pour suggérer cependant à l'esprit des conclusions qui seraient exactes en supposant que le fait sur quoi tout repose fût *vrai*. » (Mallarmé, *Notes sur le théâtre*, OC : 341 (c'est moi qui souligne)) Le fait demeure hypothétique tant que « de beaux et salutaires sentiments » prennent possession du spectateur, le temps que le spectateur est en disposition de *penser*, à son compte, la pensée du mime⁶. C'est la loi de la Fiction.

Le Mime de Mallarmé adopte le plus souvent cette posture. Il mène son jeu, ce tour, cette jonglerie, sur une scène qui est un espace mental, devant un public ayant « une préparation littéraire suffisante », car ce public doit « suivre la méthode », il doit oublier, « ignorer exprès » sa mentalité de lecture, qui lui demande de chercher la fable. Le Mime n'imité pas, il mime. Ce qu'il propose (suggère) à son public par la « **majoration devant tous du spectacle de Soi** », c'est de penser sa pensée : « **la transparence de pensée s'unifie entre public et**

⁴ Dans *L'origine des genres*, Todorov associait les différences entre les genres à celles qui existent entre les actes de parole et il montrait qu'il existe des genres qui ne dérivent pas d'un acte de parole plus simple : « le sonnet est bien un genre littéraire et il n'est pas d'activité verbale <sonneter> »; le sonnet codifie des propriétés discursives comme le ferait n'importe quel autre acte de parole ; tout acte de parole qui permet au sujet de s'identifier à son discours (Todorov 1978 : 50 ; 53).

⁵ « Mallarmé maintient la structure différentielle de la mimique ou de la *mimesis*, mais sans l'interprétation platonicienne ou métaphysique qui implique que quelque part l'être d'un étant soit imité. » (Derrida 1979 : 234.)

⁶ « Ce conte s'adresse à l'Intelligence du lecteur qui met les choses en scène, elle-même » Mallarmé, *Igitur*, OC : 433.

causeur comme une glace qui se fend, la voix tue. » (Mallarmé, *La musique et les lettres*, OC : 654)

4.2. Le faune châtié

Le texte de *L'après-midi d'un faune* se présente comme une alternance de séquences de récit et de fragments de commentaire du faune : « le monologue oscille perpétuellement entre l'effet de réel du récit et l'illusion lyrique du discours, sans que le faune, et par là même le lecteur, puissent faire la part du rêve et de la réalité. » (Marchal 1998 : 1169). Le doute du faune (« Aimai-je un rêve ? ») – le fait de ne pas savoir de quel côté de la vitre il se situe, « dans le monde où l'on vit ou dans le monde où l'on ne vit pas » – entraîne à la fusion des éléments de rêve et de réalité.

Le texte comprend trois passages de récit marqués en italiques et/ou avec des guillemets. Par ces fragments de récit le lecteur apprend « l'aventure » du faune, le motif de son doute. Les fragments de récit constituent ainsi le prétexte et l'objet de débat pour les fragments de commentaire. Le commentaire du faune a la fonction de mettre en doute les données du récit. L'histoire du faune est sans arrêt remise en question : le faune-mime compose sa partition dans son espace de fiction, entre le désir et son souvenir de rêve ou de réalité.

Le vecteur d'immersion dans la fiction qui devrait permettre au lecteur de définir sa posture d'immersion est fourni dans le sous-titre « églogue », et rectifié par l'inscription du faune comme personnage unique qui « récite » un monologue.

L'APRES-MIDI D'UN FAUNE

Églogue

LE FAUNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.
Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Le poème se construit autour du doute du faune : « Aimai-je un rêve ? ». La question traduit le rapport « incertain » du faune avec la réalité et le rêve, la réalité vécue et la fiction comme produit de son art. Leur « incarnat léger » [des nymphes] « voltige dans l'air », il est « si clair » qu'il atteste la réalité des nymphes.

Les « amours » du faune sont purement fictives. Le voeu prononcé dans le début du monologue n'exprime pas le désir du faune de faire la chasse aux

nymphes, mais celui de perpétuer (par la parole !) l'apparition supposée des nymphes, car le faune veut perpétuer les nymphes disparues.

Il s'agit « d'une exigence purement esthétique », affirme Marchal, la vision des nymphes « est réduite à une illusion d'artiste, illusion créée par la flûte enchantée d'un faune musicien ». (Marchal 1985 : 69). L'analyse des faits (« Réfléchissons ! ») porte le faune à retenir comme vraie une illusion : les nymphes sont le produit de son désir, de ses sens fabuleux (= qui fabulent), effet du chant de la flûte.

Le doute du faune est celui même qui apparaît dans le *Déchet des Nocces d'Hérodiade* : « elle se réveille – rien de tout cela est-il arrivé ». Tel est le sens de la question « Aimai-je un rêve », question qui organise l'ensemble discursif du poème et qui n'aura pas de réponse autre que l'attente d'un surgissement : « je vais voir... » du dernier vers du poème. Le *je* est ici le mime qui a mimé la fiction du faune. Ce qu'il va voir (« je vais voir ») c'est le résultat de cette pratique de la parole, le poème (« l'ombre »).

Le vecteur d'immersion dans la fiction est ainsi fourni par le dernier vers du poème. Isolé du reste des fragments par un espace blanc de deux lignes⁷, ce vers donne la matrice discursive du poème : le sujet qui se nomme *je* feint d'assister au monologue et, par là, à la construction du poème. Le lecteur aurait pu avoir la chance de suivre le vecteur d'immersion que dévoile le dernier vers du poème et adopter la posture de destinataire du discours de ce *je*. Ce faisant, le lecteur aurait pu (feindre de) revendiquer l'attente de l'« ombre » à côté l'instance de locution. Mais cette (im)posture est en fait bloquée, car, en apostrophe le destinataire est inscrit textuellement : « couple »⁸. Le lecteur non seulement ne peut pas usurper la place de ce destinataire, mais il est en difficulté s'il essaie de l'identifier comme instance : « couple » c'est tout au plus l'idée de couple, objet de désir du premier vers.

Si le lecteur n'avait pas « une bonne préparation littéraire », il se considérerait le destinataire des fragments de (faux) récit et des commentaires du monologue. Au lieu de « penser la pensée » du faune il chercherait la fable. S'il arrive à « ignorer exprès » cette posture, il se trouve à la fin du poème en dehors de l'espace de l'activité mimétique, il ne peut mimer que sa solitude et sa lucidité.

⁷ Le travail sur *l'Après-midi d'un faune* recouvre une période de plus de vingt ans (entre 1865 et 1886-1887), une période pendant laquelle le travail sur le poème est plusieurs fois abandonné et repris. Les espaces qui séparent les fragments du poème ne sont pas identiques dans les deux éditions de La Pléiade, celle de Mondor de 1945 et celle de Marchal de 2003.

⁸ Dans la version de 1875 intitulée *Improvisation d'un faune* le dernier vers est « Suis-je pas châtié ? » et il est suivi d'une notule de B. Marchal : *Les derniers vers manquent!*.

Conclusions

Quel que soit le type de discours, une réflexion sur le statut du destinataire est indissociable du modèle communicationnel qui est régi par la relation émetteur-récepteur et qui, suivant le schéma traditionnel, instaure le destinataire comme protagoniste du cadre figuratif du discours.

Avec la diversification des pratiques langagières, ce modèle ne cesse d'être remis en question depuis plusieurs décennies par les linguistes qui enregistrent son incapacité à rendre pertinemment compte de la diversité des pratiques langagières.

Notre analyse fait apparaître les conclusions suivantes :

- Le modèle communicationnel, envisagé dans un sens élargi, tel qu'il est développé par les travaux de Goffman ou Orecchioni, par exemple, maintient, dans le « cadre participatif », les deux protagonistes de la communication : le destinataire y est validé avec son statut ou rôle interlocutif.

- Il existe des pratiques / productions langagières qui se réalisent en dehors de ce cadre participatif : ces productions se définissent essentiellement par l'absence de valeur illocutoire et, de ce fait, par l'absence du destinataire.

- Les productions langagières qui n'associent pas de valeur illocutoire sont repérables aussi bien dans le discours naturel que dans le discours de fiction.

- On peut imaginer un schéma centré sur le modèle communicationnel qui recouvre tant le discours naturel que le discours fictionnel régis par la relation entre les locuteurs. La plupart des discours de fiction littéraire suivent (imitent) cette logique d'essence aristotélicienne. C'est ce qui a donné naissance à des développements théoriques autour du statut du narrateur et du lecteur.

- On peut essayer de placer à gauche de ce schéma communicationnel (dans un pré-schéma) les productions *sans destinataire* « naturelles » (notes de brouillons), qui ont une valeur utilitaire, susceptible d'être destinées à un emploi ultérieur, dans un discours qui mobilise le cadre participatif.

- A droite du même schéma on pourrait situer les productions langagières de discours de fiction sans destinataire : les discours de fiction sortis d'une pratique mimétique qui se déroule elle-même en dehors du schéma traditionnel ; plus précisément, des discours de fiction redevables à la nouvelle esthétique qui s'est mise en place avec la postérité de Baudelaire et de Mallarmé.

Références bibliographiques

- ARISTOTE (éd. 1980), *Poétique*, trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Seuil.
- BARBEROUSSE, A. et LUDWIG, P. (2000), « Les modèles comme fictions », *Philosophie*, Minuit : 17-43.
- DERRIDA, J. (1979), *L'écriture et la différence*, Seuil.
- DESCARTES, R. (éd. 2000), *Discours de la méthode*, Flammarion.

L'allocataire et sa fiction

- GENETTE, G. (1991), *Fiction et diction*, Seuil.
- HAMBURGER, K. (1957/1986), *Logique des genres littéraires*.
- MALLARME, S. (1945), *Œuvres complètes*, Ed. Gallimard, coll. La Pléiade.
- MARCHAL, B. (1985), *Lecture de Mallarmé*, José Corti.
- (1998), *Mallarmé, Oeuvres complètes*, Ed. Gallimard, coll. La Pléiade.
- PHILIPPE, G. (2001), « Le paradoxe énonciatif endophasique et ses premières solutions fictionnelles », *Langue française*, n° 132 : 96-105.
- (2005), « Existe-t-il un appareil formel de la fiction ? », *Le français moderne*, n°1 : 75 – 88.
- PERRET, C. (2001), « La fiction, ou l'image de personne », *Littérature* nr. 123 : 86-100.
- SCHAEFFER, J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction*, Seuil.
- SEARLE, J. (1972), *Les actes de langage*, Hartmann.
- 1982 : *Sens et expression*, Minuit 1982.
- TODOROV, Tz. (1978), « L'origine des genres », in *Les genres du discours*, Seuil : 44 - 62.