

POLYPHONIE, NORMES INTERPRÉTATIVES ET DINDE DE THANKSGIVING²⁷

Raphaël Baroni (Université de Lausanne)

Qui parle ainsi ?

Si l'on se fonde sur les discours des didacticiens de la littérature qui défendent avec vigueur les droits du sujet lecteur (Rouxel & Langlade, 2004), on pourrait supposer que la pratique de la lecture littéraire en contexte scolaire a beaucoup évolué au cours des dernières décennies, les élèves étant davantage

²⁷ Cet article est lié au projet « Pour une théorie du récit au service de l'enseignement » financé par le Fonds national suisse de la recherche scientifique (projet n° 100019_197612).

encouragés à formuler des interprétations personnelles, des appréciations ou des jugements esthétiques, sans être a priori canalisés par une approche des textes où une interprétation prévaudrait sur d'autres possibles. Mais cet idéal d'une approche ouverte à la diversité des sujets lecteurs (Sauvaire, 2015) est-il véritablement pratiqué dans les classes et est-il seulement praticable ? La classe peut en effet apparaître comme un lieu de socialisation des lectures, qui conduit à canaliser ces dernières en fonction de normes, conscientes ou inconscientes, qui se sédimentent en pratiques par un travail disciplinaire (Ronveaux & Schneuwly, 2018). La question se pose alors de savoir si certaines de ces normes ne conduisent pas à réduire le champ des possibles et si l'on peut envisager des approches plus fécondes, qui permettraient d'élargir le champ des virtualités interprétatives sans se perdre dans une approche purement intuitive ou idiosyncrasique des textes.

Une manière d'envisager le problème consiste à interroger l'arrière-plan théorique sous-tendant certains rapports au texte pour en questionner les angles morts. Parmi ces approches qui ont la vie dure et risquent de se figer en idéologie, la doctrine de la mort de l'auteur me semble devoir être réinterrogée en priorité. Ainsi que le montre l'histoire de la lecture littéraire, pour émanciper le sujet lecteur, il a fallu d'abord le libérer du joug que faisaient peser sur lui les intentions supposées de l'écrivain (cf. Dufays, Gemenne & Ledur, 2015 : 63-75). Toutefois, cette liberté chèrement acquise porte en elle le risque de négliger l'importance des dynamiques interprétatives fondées sur la polyphonie textuelle, lesquelles peuvent difficilement faire l'économie d'une quête des origines. Quand on se pose la question des voix que l'on entend dans un texte, Barthes suggère cependant que la pluralité des réponses possibles conduit à une impasse :

Qui parle ainsi ? Est-ce le héros de la nouvelle, intéressé à ignorer le castrat qui se cache sous la femme ? Est-ce l'individu Balzac, pourvu par son expérience personnelle d'une philosophie de la femme ? Est-ce l'auteur Balzac, professant des idées « littéraires » sur la féminité ? Est-ce la sagesse universelle ? La psychologie romantique ? Il sera à tout jamais impossible de le savoir, pour la bonne raison que l'écriture est destruction de toute voix, de toute origine. (1983 : 63)

Pourtant, face à cette pluralité irréductible des voix, est-il inévitable et productif de conclure que l'écriture neutraliserait toute identité, qu'elle serait « destruction de toute voix, de toute origine ». Ne vaudrait-il pas mieux admettre que relier un énoncé à une intentionnalité est un processus inhérent à tout acte de compréhension et que la pluralité des voix audibles au sein d'un récit est inséparable de la richesse des lectures, le caractère parfois conflictuel ou discordant de ce concert de voix expliquant en partie l'existence de désaccords interprétatifs.

Si l'on poursuit cet idéal d'une lecture plurielle, a-t-on bien mesuré le danger qu'il y aurait à rabâcher aux élèves que la voix de l'auteur ne devrait jamais être confondue avec celle de ses narrateurs ou de ses personnages ? Comme l'affirmait Bakhtine, il ne s'agit pas de conclure que l'auteur serait inaudible, mais d'envisager la possibilité que certains personnages acquièrent une autonomie vis-à-vis de son autorité, de sorte que le texte devient polyphonique, tout en ajoutant que les écrivains sont déjà travaillés par le dialogisme de leurs propres discours, par cette hétérogénéité constitutive dont découle le constat que nous *sommes parlés* autant que nous parlons (Authier-Revuz, 1984 : 99).

La dynamique interprétative qui autorise ces lectures plurielles se conçoit mieux si on l'aborde à la manière d'une fouille archéologique visant à dégager différentes strates énonciatives, comme un feuilleté de voix entremêlées. Ainsi que l'explique Bal, si l'on prend au sérieux l'idée que les récits sont des discours, il devient alors nécessaire de mener une enquête en vue de définir les responsabilités des actes de langage qu'on y trouve :

La question « qui » n'est pas seulement une personnification, sans doute problématique, d'un aspect textuel, mais aussi un début d'enquête, une question *whodunnit*, qui a commis ce crime, qui indique que s'il y a paroles qui portent, qui *font acte* comme nous l'a appris la théorie des actes du langage, il y a responsabilité pour ces actes. (2001 : 9-10)

Dans ce court article, je n'ai pas la prétention d'offrir un cadre théorique suffisamment élaboré pour fournir la base d'un travail scolaire sur la polyphonie des récits de fiction. Ce que j'aimerais suggérer, en revanche, c'est qu'une « critique polyphonique » (cf. Baroni, 2022) permet d'éclairer les valeurs éthiques, esthétiques et aléthiques des récits de fiction. Je fais par ailleurs l'hypothèse qu'une telle approche est praticable aux différents degrés de l'école obligatoire et post-obligatoire, pour autant que

l'on adapte ses modalités, de sorte qu'une disciplinarisation d'une approche pluralisante et argumentée des textes devienne enseignable. À un niveau élémentaire, il suffirait de poser la question suivante : qui s'exprime ici ? Qui est vraiment responsable de ce discours ? Qui d'autre pourrait dire cela ? Même une formalisation aussi complexe que la terminologie proposée par Ducrot (1984), qui peut devenir un outil intéressant pour prendre conscience des mécanismes de la polyphonie, est potentiellement enseignable dans les degrés supérieurs, pour autant que l'on adopte une approche appropriée.

Ainsi que le suggèrent les travaux de Laugier (2019) et Goudmand (2016 ; 2021), les études des discours produits par les fans de séries télévisées soulignent la richesse et la complexité des postures interprétatives adoptées par ces publics, qui naviguent habilement entre immersion et distanciation, entre considérations internes et jugements sur le contexte de production. La deuxième partie de cet article consiste dès lors à proposer l'interprétation d'une courte scène tirée de l'une des séries les plus populaires de l'histoire de la télévision, pour montrer comment la lecture stratifiée d'une représentation télévisuelle est susceptible d'éclairer les mécanismes de la polyphonie. En m'attachant à décrire le potentiel didactique d'un objet qui relève davantage du champ de la culture populaire que des corpus écrits réputés littéraires, je voudrais suggérer aussi la possibilité d'un transfert de compétences s'appuyant sur les pratiques spectatorielles pour enrichir la pratique de la lecture scolaire, tout en montrant en retour la pertinence de cette dernière pour offrir un espace d'élaboration critique renforçant l'autonomie des apprenants.

Elle t'a mis les mots dans la bouche

Dans la scène inaugurale de l'épisode 8 de la dernière saison de *Friends*, Monica et Chandler entrent dans leur bar favori, le *Central Perk*, et font une annonce qui consterne leurs amis :

Monica : Nous devons vous parler de quelque chose.

Chandler : Oui, nous ne pensons pas pouvoir nous occuper de la fête de Thanksgiving cette année.

Les autres : Quoi ???

Ross : Est-ce que tu plaisantes ?

Chandler : Eh bien, c'est qu'avec le travail et le stress de l'adoption, nous ne pensons pas avoir l'énergie nécessaire. Par ailleurs, nous trouvons que ce n'est pas juste que, chaque année, la tâche nous incombe.

Ross : Ça ne te ressemble pas... C'est Monica qui parle !

Chandler : Non ! non ! Nous avons pris cette décision ensemble.

Ross : Elle t'a mis les mots dans la bouche !

Joey : Il ne faut pas mettre des mots dans la bouche des gens ! Il faut mettre de la dinde dans la bouche des gens²⁸ !

On constate dans ce dialogue la présence d'un désaccord portant sur une question fondamentale : qui parle ici ? Pour expliquer ce phénomène avec la terminologie du linguiste Ducrot, on peut considérer que Chandler, en tant que *locuteur*, est le producteur de l'énoncé, mais dans son discours, il inclut son épouse comme coénonciatrice, puisqu'il affirme : « nous ne pensons pas que nous pouvons nous occuper de la fête de *Thanksgiving* cette année » (en v.o. : « *We don't feel like we can host Thanksgiving this year* »). Par ailleurs, Ross envisage d'abord la possibilité que l'annonce ne soit qu'une plaisanterie (en v.o. : « *Are you kidding ?* »). Il fait donc l'hypothèse que le caractère scandaleux de l'information transmise par Chandler puisse n'être qu'une façon indirecte d'inviter les allocutaires à identifier une intention humoristique implicite.

Pourtant, Chandler confirme, avec un ton sentencieux, le sérieux de l'énoncé, et il est visiblement assumé également par sa co-énonciatrice, qui se tient à ses côtés. La présence silencieuse de Monica, qui ne contredit pas son époux, semble confirmer que les époux ont pris cette décision ensemble et,

²⁸ *Friends*, n° 226, saison 10, épisode 8, « The One With The Late Thanksgiving », première diffusion le 20 novembre 2003. Scénario Shana Goldberg-Meehan, réalisation Gary Halvorson. Traduction littérale.

en tant que *sujets parlants*, qu'ils en assument la responsabilité. Cette distinction entre *sujet parlant*, énonciateur et *locuteur* peut se résumer ainsi :

1. Le *locuteur* est la personne qui articule le discours : en l'occurrence, c'est Chandler qui prend la parole ;
2. L'énonciateur est la (ou les) personne(s) désignée(s) par les structures énonciatives intégrées dans le discours comme étant à l'origine de celui-ci : en l'occurrence le « nous » de l'énoncé renvoie à Chandler et à Monica ;
3. Le *sujet parlant* est l'instance véritablement à l'origine du discours et qui, en conséquence, doit en assumer la responsabilité : en l'occurrence, il s'agit apparemment de Chandler et de Monica, mais on peut toujours mettre en doute cette origine. On verra dans un premier temps que Ross estime que c'est uniquement Monica qui s'exprime et, dans un deuxième temps, que le public peut considérer que ce discours exprime les intentions d'un sujet parlant extradiégétique, de nature auctoriale.

On constate donc que l'analyse ne s'arrête pas sur le seuil de ce qui est produit par l'appareil phonatoire du locuteur ou de ce qui est construit linguistiquement par l'appareil formel de l'énonciation, car la détermination de l'instance véritablement responsable de ces paroles est complexe et peut être contestée. Ross, le frère de Monica, estime que ce n'est pas véritablement le couple qui s'exprime à travers la voix de Chandler, mais seulement sa sœur. Après tout, la prise de parole de Chandler semble avoir été préparée et elle a même pu être rédigée et répétée. Comme l'auditoire n'était pas présent au moment de cette création différée, on peut mettre en doute l'honnêteté du locuteur lorsqu'il prétend endosser la responsabilité du discours avec sa co-énonciatrice.

En dépit de la dénégation de Chandler, Ross affirme donc que Monica serait le véritable sujet parlant, tandis que son mari ne serait qu'un porte-parole. Il est intéressant de constater que si le frère de Monica perçoit une incohérence dans le discours, c'est sur la base d'une intuition que l'on pourrait qualifier de stylistique, car il perçoit une *dissonance* dans le discours de Chandler (en v.o. : « It doesn't *sound* like you. »). Mieux que quiconque, Ross se montre ainsi capable d'entendre l'écho de paroles qu'il attribue à sa sœur, ce qui l'amène à affirmer que cette dernière lui a littéralement « mis les mots dans la bouche » (en v.o. : « She has put the words in your mouth. »). Ici, selon Ross, l'hétérogénéité du dire de Chandler serait telle que sa parole ne lui appartiendrait pas du tout. Ce soupçon peut également être confirmé par un indice contextuel, à savoir qu'il est de notoriété publique que Chandler ne s'occupe jamais de la cuisine ou des préparatifs d'une fête, ces activités constituant le domaine exclusif de Monica : cette dernière est chef dans un restaurant et elle est atteinte d'une névrose obsessionnelle compulsive ; elle est dès lors viscéralement incapable de déléguer la moindre tâche domestique à son mari, qui est lui-même particulièrement incompetent, maladroit et paresseux. Aussi, l'argument selon lequel, chaque année, la tâche d'organiser *Thanksgiving* incombe au couple (en v.o. : « We don't think it's fair each year the burden falls on us. ») apparaît peu crédible. On peut donc en conclure que l'attribution suivante serait plus réaliste : locuteur = Chandler ; énonciateurs = Chandler et Monica ; sujet parlant = Monica.

La question de l'origine de la parole peut cependant nous amener beaucoup plus loin, puisqu'en réalité, ce ne sont ni Monica ni Chandler qui ont réellement *écrit* ce discours. Et les personnes auxquelles ils s'adressent ne se limitent évidemment pas aux allocutaires fictifs. Lorsque Joey demande à Monica de mettre « de la dinde » au lieu de « mots » dans la bouche des gens, l'irruption métalectique de rires enregistrés rappelle ainsi que les discours servent en fait à produire une réaction sur le public.

Il faut noter par ailleurs que la thématique de cette scène se rattache autant à la temporalité fictive de l'épisode qu'à celle, bien réelle, à laquelle sont assujettis les spectateurs ayant assisté à la diffusion originale de l'épisode, le 20 novembre 2003. Chaque année, le public s'attend en effet à assister au traditionnel « épisode de *Thanksgiving* », le calendrier fictionnel recoupant à peu près celui de la grille des programmes dans le contexte de la télévision dite linéaire²⁹. L'annonce de Chandler peut ainsi être interprétée comme une manière pour les producteurs de parler de l'évolution d'un récit dont tout le monde sait qu'il a atteint sa dernière saison. Ainsi, les réponses scandalisées de Ross et de Joey, qui demandent que l'on continue à les nourrir, pourrait s'interpréter comme une mise en abyme de la

²⁹ Cette année-là, la véritable fête de *Thanksgiving* a eu lieu le 27 novembre 2003, soit une semaine après la diffusion de l'épisode.

frustration programmée des téléspectateurs, lesquels sont toujours prompts à exiger une saison ou un épisode supplémentaire³⁰.

La raison évoquée par Chandler pour justifier l'interruption de ce rendez-vous programmé s'explique d'ailleurs par un changement dans le mode de vie du couple, désormais marié et entrant dans la parentalité, ce qui réduit la place des relations amicales. Or, la dynamique narrative de la série reposait précisément sur l'instabilité professionnelle, relationnelle et familiale de ce groupe de jeunes adultes en transition vers une vie bourgeoise, pour lesquels les relations amicales constituaient un mode de socialisation privilégié. La stabilisation du couple Monica-Chandler présage ainsi celle du couple Rachel-Ross, qui constituera le véritable dénouement de l'arc narratif global de la série. Le public est donc invité à entendre dans cette scène un discours réflexif portant sur le fait qu'il assiste à la diffusion de l'ultime épisode de *Thanksgiving* de la série, même si rien ne garantit que l'ensemble des téléspectateurs aura saisi le message.

Pour compléter le tableau, on pourrait aussi mentionner les instances collectives qui sous-tendent les discours scénographiés par la fiction. Pour comprendre les enjeux de la séquence, il faut par exemple saisir l'importance de la fête de *Thanksgiving*, dont la fonction sociale est de réunir périodiquement les familles américaines, que leur mode de vie condamne à un éparpillement aux quatre coins de ce pays-continent. En ce sens, il s'agit d'une fête emblématique de la série, car le spectacle télévisuel constitue un rendez-vous périodique pour un public invité à s'identifier à ces jeunes adultes vivant à Manhattan, qui habitent en colocation dans des appartements contigus et se retrouvent quotidiennement au *Central Perk*. Cette socialité fictive constitue ainsi une sorte de rituel offrant au public américain une compensation fantasmatique dans une vie marquée par le deuil des relations familiales et amicales. On peut même aller plus loin et lire dans cet échange un discours beaucoup plus général, qui renverrait à la difficile transition entre les âges de la vie, ou exprimant tout simplement un sentiment de nostalgie ou d'angoisse qui accompagne la disparition d'une routine.

Il ressort de cette analyse que l'identification du *sujet parlant*, au-delà du *locuteur* et de l'énonciateur, demeure toujours incertaine et sujette à débat et à interprétation. En revanche, les interprètes ne peuvent donner sens à l'acte de parole qu'en le rattachant à ces intentionnalités plus ou moins étayées par des indices discursifs et/ou contextuels. Plusieurs interprétations apparaissent compossibles et certaines peuvent engendrer des désaccords ou des conflits, alors que d'autres peuvent demeurer provisoirement inaccessibles. En l'occurrence, Ross peut avancer que Chandler est de mauvaise foi sans parvenir à lui faire changer l'orientation de son discours. Par ailleurs, pour un spectateur européen visionnant l'épisode sur une chaîne en *streaming*, qui ignorerait qu'il s'agit de la saison finale de la série ou qui ne comprendrait pas l'importance de la fête de *Thanksgiving*, le sens métaphorique de la séquence disparaîtra. Différentes lectures sont possibles, en lien avec différentes strates énonciatives, et le travail scolaire sur les récits pourrait consister à creuser pour dégager des couches de signification additionnelles.

Pistes pour un enseignement polyphonique

Comment organiser la discussion en classe sans reconduire à une interprétation qui réduirait la polyphonie constitutive des textes et sans basculer dans une approche purement idiosyncrasique des textes ? Il me semble que le point de départ consiste à ne pas disqualifier une lecture auctoriale des énoncés en acceptant le principe que les auteurs *font parler* leurs personnages autant qu'ils ou elles *sont parlés* par des instances qui les traversent. Il n'est pas faux de dire « L'auteur dit ici que... » mais il faut ajouter « il n'est peut-être pas seul à s'exprimer ». Qui d'autres peut-on entendre dans ce discours ? Qui parle contre lui ou à travers lui ? Il est alors possible d'élargir le spectre des voix audibles en recourant à diverses formes de « cadrage » de l'interprétation (Korthals Altes, 2014).

On constatera que l'analyse polyphonique de la scène de *Friends* que j'ai proposée s'appuyait sur différents cadres interprétatifs qui aboutissent à des résultats différents : une interprétation fine de la structure énonciative des énoncés fictionnels conduit à entendre les voix de différents personnages ; en

³⁰ Ce vœu a d'ailleurs été exaucé en 2021, par le biais d'un épisode intitulé « Friends : Les retrouvailles » (*Friends Reunion*), lequel a consisté en une longue interview des acteurs sur le plateau de la série.

revanche, la prise en compte du contexte de diffusion du récit et l'exploration d'aspects autoréflexifs intégrés dans le médium télévisuel orientent vers d'autres instances. On pourrait imaginer de mobiliser d'autres cadres interprétatifs pour induire d'autres lectures : j'ai mentionné les approches culturelles ou anthropologiques, auxquelles on pourrait ajouter une approche psychanalytique, qui conduirait à entendre dans ce dialogue un conflit entre les instances du *surmoi* (que Monica incarne à la perfection) et du *ça* (que Joey incarne idéalement).

Quant aux approches narratologiques, si les modèles structuraux ont eu tendance à écraser la polyphonie en excluant l'instance auctoriale, il faut rappeler que la théorie du récit offre de nombreuses alternatives, qui sont malheureusement trop souvent méconnues des francophones. La narratologie rhétorique développée dans le sillage de Booth (1977) pose ainsi comme principe fondamental une réflexion sur la *distance* que l'on peut percevoir entre le narrateur, qui n'est pas toujours fiable, l'auteur implicite, les personnages et les lecteurs. Penser les voix narratives en termes de proximité ou de distance, en incluant auteurs et lecteurs dans l'équation, me semble être une voie très féconde, car elle amène presque nécessairement à lier la polyphonie à une discussion sur la valeur des récits.

Références bibliographiques

- Authier-Revuz, Jacqueline (1984). Hétérogénéité(s) énonciative(s). *Langages*, 73, 98-111.
- Bal, Mieke (2001). Voix/voie narrative : la voix métaphorée. *Cahiers de narratologie*, 10(1), 936.
- Baroni, Raphaël (à paraître en 2022). *Lire Houellebecq : essais de critique polyphonique*. Genève : Slatkine.
- Barthes, Roland (1984 [1968]). La mort de l'auteur. In R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV* (pp. 63-69). Paris : Seuil.
- Booth, Wayne C. (1977). Distance et point de vue : essai de classification. In R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth & P. Hamon, *Poétique du récit* (pp. 85-113). Paris : Seuil.
- Ducrot, Oswald (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Éditions de Minuit.
- Dufays, Jean-Louis, Gemenne, Louis & Ledur, Dominique (2015, 3^e éd.). *Pour une lecture littéraire*. Bruxelles : De Boeck.
- Goudmand, Anaïs (2016). «*Oh my God! They've killed... !*» : le récit sériel entre autonomie et hétéronomie : conséquences du départ non planifié des acteurs. *Télévision*, 7, 65-83.
- Goudmand, Anaïs (2021). «Noël ne sera plus le même sans *Downtown*» : l'engagement sériel dans tous ses états : étude du *live-tweet* de l'épisode final de *Downtwon Abbey*. *Réseaux*, 229, 175-209.
- Korthals Altes, Liesbeth (2014). *Ethos and narrative interpretation : the negociation of values in fiction*. Lincoln & London : University of Nebraska Press.
- Laugier, Sandra (2019). *Nos vies en séries : philosophie et morale d'une culture populaire*. Paris : Flammarion.
- Ronveaux, Christophe & Schneuwly, Bernard (Dir.) (2018). *Lire des textes réputés littéraires : discipline et sédimentation. Enquête au fil des degrés scolaires en Suisse romande*. Berne : Peter Lang.
- Rouxel, Annie & Langlade, Gérard (Dir.) (2004). *Le sujet lecteur : lectures subjectives et enseignement de la littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Sauvaire, Marion (2015). La diversité des sujets lecteurs dans l'enseignement de la lecture littéraire. *Éducation et didactique*, 9(2), 107-115.