

Literature and Reception: Anna Gavalda, a Publishing Phenomenon

Littérature et réception: Anna Gavalda, un phénomène d'édition

Literatură și receptare: Anna Gavalda, un fenomen editorial

Diana PRESADĂ

Université Pétrole et Gaz de Ploiești

Département de Philologie

Bd. București nr. 39, Ploiești, România

E-mail : dianapresada@yahoo.com

Abstract

*As a phenomenon of audience reception, Anna Gavalda's literary work may constitute the subject of an analysis of the reader-text relationship. In such a context, the theoretical concepts of author and reader do not refer to empirical subjects, but to specific narrative strategies whose cooperation ensures the effectiveness of their communication and, therefore, the success in the reading process itself. Taking as an example one of his novels, *Someone I loved* ("Je l'aimais"), we intend to highlight the textual features that orientate the act of reading and lead to the great popularity of the novel. In other words, the article aims to reveal the procedures by which the writer manages to achieve the agreement between the readers' horizon of expectations and the fictional world of the narrative.*

Résumé

En tant que phénomène de réception, l'œuvre littéraire d'Anna Gavalda peut constituer l'objet d'une analyse de la relation entre l'auteur et le lecteur, des notions qui ne désignent pas de sujets empiriques, mais des stratégies propres au récit dont la coopération assure le succès de l'enjeu communicatif entre les deux instances et, par conséquent, de la lecture du texte. En prenant comme exemple l'un de ses romans, « Je l'aimais », nous voulons relever les particularités textuelles qui orientent l'acte de lecture et mènent à la grande popularité du roman, c'est-à-dire les procédures par lesquelles le scripteur accomplit l'accord entre le monde possible du récit et l'horizon d'attente des récepteurs.

Rezumat

Fiind un fenomen editorial, creația literară a Annei Gavalda poate constitui obiectul unei analize a relației dintre autor și receptor prin prisma teoriilor receptării. Cele două noțiuni nu desemnează subiectele empirice, reale, ci strategiile textuale din a căror cooperare rezultă un joc comunicativ ce asigură succesul lecturii textului. Luând ca exemplu unul dintre romanele sale, „Je l'aimais”, analiza noastră își propune să releve particularitățile textuale care orientează actul lecturii și conduc la popularitatea imensă a scriitoarei. Cu alte cuvinte, este vorba despre procedeele prin care scriitorul realizează acordul dintre lumea posibilă a povestirii și orizontul de așteptare al receptorilor.

Keywords: reception, novel, strategies, horizon of expectations

Mots-clés : réception, roman, stratégies, horizon d'attente

Cuvinte cheie : receptare, roman, strategii, orizont de așteptare

Adorée par le public ou contestée par les plus orthodoxes critiques, Anna Gavalda s'est imposée comme un écrivain extrêmement populaire, dont l'œuvre a connu un grand succès commercial en France et à l'étranger. D'après quelques opinions, la réception immense de ses romans, qui sont considérés comme un véritable « phénomène » littéraire et d'édition, lui a permis d'occuper « une place à part dans le paysage », car elle sait « comme nul autre auteur nouer avec ses lecteurs une relation durable de complicité. » [1]

Le destin de best-seller de la prose de Gavalda ouvre une piste de recherche attractive pour une sociologie de la réception et du lecteur, domaine qui se propose d'analyser les relations entre œuvre et public, à partir des facteurs objectifs qui prédéterminent et conditionnent l'acte de lecture. Probablement une étude systématique de la typologie des lecteurs en fonction de leurs mentalités et de leurs caractéristiques socioculturelles, tout comme de l'influence exercée par les mécanismes du marché sur la conception et le parcours du livre, pourrait-elle expliquer le comportement des lecteurs envers les romans de Gavalda.

Néanmoins, nous n'investiguerons pas les ressorts de la popularité de l'écrivain avec des méthodes sociologiques, mais avec les instruments de l'analyse textuelle, suivant le cadre général des théories de la réception et de la lecture. En prenant comme exemple l'un de ses romans, *Je l'aimais*, notre approche se fonde sur la présupposition que, malgré le rôle joué par les éléments extratextuels dans le processus de lecture en général, c'est toujours le texte qui fait naître de l'émotion chez le lecteur, en lui procurant le plaisir de lire. Donc, à notre avis, le but principal de notre analyse est de comprendre et de montrer les moyens par lesquels l'écriture entraîne l'identification sympathique du récepteur avec l'univers imaginaire créé par l'auteur. Pour réaliser cet objectif, nous considérons nécessaire d'examiner les rapports entre le texte et ses lecteurs à partir de ce que le sémioticien Umberto Eco comprend par la notion de coopération textuelle dans son ouvrage *Lector in fabula*. Conformément à sa thèse, l'auteur « aura prévu un Lecteur Modèle capable de coopérer à l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait et capable aussi d'agir interprétativement comme lui a agi générativement » [2]. Il en découle que la production et la réception de l'œuvre sont indissociables : l'émetteur de l'énoncé, donc l'auteur implicite, conçoit le contenu et la forme du récit en fonction de l'image qu'il se fait du destinataire, tandis que ce dernier doit être capable non seulement de décoder le texte, mais aussi de générer du sens pendant l'acte de lecture. En d'autres mots, l'auteur présuppose et construit la compétence de son Lecteur Modèle, qui, à l'aide des indices textuels, recourt à ses propres connaissances afin d'actualiser les diverses significations de l'écriture. C'est une relation qui ne s'établit pas entre deux sujets empiriques, mais entre deux « stratégies textuelles », dont la coopération assure le succès du livre.

En ce qui concerne *Je l'aimais*, il reste alors à nous interroger sur quelques problèmes qui pourront expliquer l'impact du roman sur ses lecteurs : Quelles sont les particularités du lecteur prévu par le texte de Gavalda ? Quelles sont les « compétences encyclopédiques » que le destinataire doit avoir pour que la communication soit réussie ? Comment participe-t-il à l'interprétation du récit ? Afin de répondre à ces questions, nous soumettrons à l'analyse les conditions de coopération textuelle entre le scripteur de ce roman et son récepteur idéal ou modèle, qu'Umberto Eco désigne comme « lector in fabula ». Notons que cette notion dénote aussi l'ensemble des lecteurs réels qui réagissent à l'horizon d'attente de l'ouvrage.

L'illusion du réel

Dès l'abord, il est à noter que le scripteur invite son récepteur modèle à effectuer une lecture identificatoire du point de vue émotionnel et cognitif, en lui offrant la jouissance de reconnaître l'univers de son expérience quotidienne dans une fiction romanesque dédiée à la vie de famille, et notamment aux tribulations de la relation de couple. On va remarquer en ce sens les personnages du récit : Chloé, une jeune épouse et mère de deux petites filles, qui vient d'être abandonnée par son

mari pour une autre femme, et son beau-père, Pierre Dippel, qui essaie de la consoler. La récréation d'un drame domestique manquant de spectaculaire gagne l'adhésion du lecteur naturellement.

De même, le fait que la plupart des scènes se déroulent dans un espace familial (la cuisine) reproduisant fidèlement les gestes du quotidien conforte sensiblement les attentes de vérité du lecteur et s'encadre dans ses critères de vraisemblance :

« Il faisait revenir les oignons et les carottes dans une cocotte avec des morceaux de poitrine fumée, ça sentait très bon... » [3], « Je me suis levée pour prendre le fromage... » [4], « Il m'a tendu son assiette en grimaçant... » [5], « Il s'était levé pour attraper le sel... » [6], « Il s'était tourné vers le feu » [7], « ...J'ai pris nos assiettes » [8], « ...Je cherchais l'éponge » [9], « ...Il a posé un bol devant moi » [10], « ...Je me baissai pour attraper la passoire » [11] (134) « ...Il s'était levé pour reprendre son verre » [12], « ...Il a rempli mon bol. » [13]

Au plaisir d'ordre mimétique vient s'ajouter celui du confort intellectuel, car, pour actualiser le texte, le récepteur doit mettre en œuvre des compétences littéraires communes. Ainsi retrouve-t-on des stratégies narratives courantes, parmi lesquelles l'incipit *in medias res*, qui permet au destinataire de plonger dans une histoire déjà commencée, en lui donnant l'illusion de participer directement au déroulement d'une conversation entre trois personnages, Chloé et ses beaux-parents, Suzanne et Pierre Dippel. Même s'il n'y a aucune autre information ni sur les protagonistes ni sur le cadre spatio-temporel des événements, le destinataire peut reconstituer aisément l'intégrité du message au fur et à mesure que les énoncés se succèdent. C'est ainsi qu'on apprend que Pierre, malgré l'heure tardive et la désapprobation de sa femme, propose à Chloé de « l'emmener loin d'ici » parce que cela lui « fera du bien » [14].

De plus, la structure simplifiée de la narration donne au lecteur la satisfaction de maîtriser le récit. Privé de l'intrigue dans l'acception traditionnelle du terme, le récit réside dans une succession de séquences ayant au centre deux personnages et surtout leurs expériences personnelles. D'un côté, on participe au chagrin de Chloé, profondément blessée par la trahison de son mari. De l'autre, c'est le plan du souvenir et des confidences de Pierre qui, dans une tentative psychanalytique de guérir la souffrance de sa belle-fille, décide de lui dévoiler le secret de son aventure adultère avec Mathilde, le grand amour de sa vie.

L'histoire racontée manque de péripéties ou d'événements extraordinaires, mais le récepteur est motivé à poursuivre la lecture du texte émotionnellement, par empathie et identification. Il faut quand-même mentionner que les prévisions du lecteur sont parfois bouleversées (par exemple l'admiration de Pierre pour le courage de son fils d'avoir agi au nom du bonheur personnel). Le lecteur est également invité à réfléchir aux attitudes des personnages pour en tirer ses propres conclusions.

Tout comme Wolfgang Iser l'affirme, « si le texte ne se contente pas de provoquer chez le lecteur des turbulences, mais s'il s'occupe aussi de le calmer, l'interaction entre le texte est bilatérale. » [15] Cette relation de « réciprocité » est visée par l'auteur implicite à tous les niveaux textuels. Signalons dans ce but l'usage du registre linguistique courant, simple, même argotique: « ...tu les trouves moches... » [16], « Quelle cochonnerie cette vie » [17], « tout ce merdier » [18], « quelles foutaises » [19], « c'est foutu » [20], « Ses connaissances techniques...me laissaient pantois. » [21], « j'étais complètement gaga » [22], « une saloperie de cancer » [23]. À cela s'ajoute le choix du lexique référentiel au moyen duquel le scripteur évite toute ambiguïté de son message en désignant le monde tel qu'il est. Citons entre autres la liste de Mathilde qui n'est qu'un enregistrement des faits quotidiens couvrant presque deux pages. En dépit de l'effet de surprise créé par l'extension de cette énumération, l'accès du lecteur aux idées exprimées est immédiat et facile:

« pique-niquer, faire la sieste au bord d'une rivière, manger des pêches, des crevettes, des croissants, du riz gluant, nager, danser, m'acheter des chaussures, de la lingerie, du parfum, lire le journal, lécher les vitrines, prendre le métro, surveiller l'heure, te pousser quand tu prends toute la place, éteindre le linge, aller à l'Opéra, à Bayreuth, à Vienne, aux courses, au supermarché, faire

des barbecues, râler parce que tu as oublié le charbon, me laver les dents en même temps que toi, t'acheter des caleçons, tondre la pelouse, lire le journal par-dessus ton épaule...». [24]

De la même façon, la valeur dénotative des séquences descriptives, dont la fonction est purement informative sur le contexte et l'état d'âme des protagonistes, assure un décodage exact et rapide du message transmis au destinataire: « Le vent soufflait toujours. Nous étions dans l'obscurité. Nous regardions le feu. De temps en temps, l'un de nous buvait et l'autre l'imitait. Nous n'étions ni bien, ni mal. Nous étions fatigués. ». [25]

En outre, la mise en récit d'un drame de la vie conjugale, consumé lentement et dépourvu d'héroïsme, pourrait solliciter des connaissances intertextuelles particulières chez un lecteur compétent, familier avec la « haute » littérature contemporaine, pratiquée par une pléiade d'auteurs (tels que François Bon, Pierre Michon, Philippe Delerm, Annie Ernaux, Jean Echenoz, Christian Gailly et beaucoup d'autres), qui cultivent la fiction de la platitude, explorant les moindres événements, vécus par des personnages insignifiants. D'ailleurs, c'est un réalisme réinventé, fondé sur une nouvelle vision du monde selon laquelle la quotidienneté définit la façon d'être de l'homme moderne contraint de vivre la relativité du présent, aliéné et perdu parmi les vains simulacres de la société de consommation.

Quant au roman *Je l'aimais*, le récepteur distingue ici non seulement les symboles de cette réalité (le McDonald's, la marque Barbie), mais aussi, à travers les expériences de Chloé et de Pierre, il reconnaît la fragilité du lien familial dans le monde contemporain et, dans un contexte plus général, la crise des valeurs morales et sociales. Et pour reprendre Wolfgang Iser, on peut mentionner que le texte valorise « le répertoire » des lecteurs, c'est-à-dire « les éléments communs qui lui sont antérieurs » et qui sont représentés par « les normes sociales et historiques », le « contexte socioculturel au sens le plus large d'où le texte est issu...la réalité extra-esthétique » [26].

Une réécriture sentimentale

Il conviendrait encore de souligner que le texte comporte aussi une dimension sentimentale, mise en évidence par deux histoires malheureuses de mariage et d'amour, celle de Chloé et celle de Pierre. On peut bien considérer que, de ce point de vue, le scripteur veut satisfaire principalement l'horizon d'attente d'un récepteur consommateur de romans sentimentaux qui prolifèrent à présent. Construits sur un simple schéma narratif qui reflète invariablement « un amour, un obstacle, et, quant la fin est heureuse, un mariage » [27], ces productions sont facilement assimilées et, par conséquent, préférées par le grand public. Mais il est aussi vrai que l'auteur implicite modifie le scénario stéréo-typique et la fin heureuse spécifique à la plupart des récits appartenant à ce genre pour entraîner le lecteur dans une histoire plus vraisemblable et pour provoquer les attentes qu'il a du texte.

Il est à noter que, par le traitement des thèmes de l'infidélité ou de la femme abandonnée, le texte renoue avec une longue tradition littéraire (Honoré d'Urfé, Madeleine de Scudéry, Madame de Lafayette, Corneille, Racine, Balzac), en réclamant la participation d'un type de lecteur avisé qui, à partir de cette tradition, est invité à s'interroger sur le sentiment d'amour en guise de fondement de la relation conjugale, de même que sur le statut de la famille dans le monde contemporain.

Selon Wolfgang Iser, « le lecteur ne vise pas à imiter ces personnages, mais à se repérer par rapport à eux » [28]. Pour faciliter l'identification émotionnelle du destinataire aux protagonistes et aux situations décrites, l'instance narrative choisit le dialogue comme moyen dominant de représentation. En empruntant l'expression de Dominique Viart utilisée pour caractériser l'une des formes romanesques cultivées au XX^e siècle, on peut affirmer que l'écriture de Gavalda est surtout un « roman dialogué » [29], qui donne au lecteur l'illusion de se sentir en action, proche des expériences vécues par les personnages.

Plus encore, l'auteur fait usage de la narration à la première personne et du monologue intérieur permettant au récepteur l'accès immédiat à l'intimité des personnages, à leurs pensées et à leurs sentiments. Au début, le récit est centré sur l'intériorité de Chloé, ce qui nous met en présence

d'une narration autodiégétique dans laquelle le je-narrateur coïncide avec le je-narré. L'état d'âme de l'héroïne est suggéré par les séquences monologales, qui révèlent un conflit intérieur entre un sombre désespoir et la nécessité de le surmonter, son désarroi étant souligné par la fréquence de l'impératif et des interrogations. Remarquons que le passage de la première à la deuxième personne indique l'intention de l'auteur implicite d'effacer totalement la distance entre la voix narrative et le récepteur, ou plutôt de transformer ce dernier en son alter-ego:

« Je me disais : Allez, il faut pleurer une bonne fois pour toutes. Tarir les larmes, presser l'éponge, essorer ce grand corps triste et puis tourner la page. Penser à autre chose. Mettre un pied devant l'autre et tout recommencer. On me l'a dit maintes fois. Mais pense à autre chose. La vie continue. Pense à tes filles. Tu n'as pas le droit de te laisser aller. Secoue-toi. Oui, je sais, je le sais bien, mais comprenez-moi : je n'y arrive pas. D'abord qu'est-ce que ça veut dire, vivre ? Qu'est-ce que ça veut dire ? Mes enfants, mais qu'ai-je à leur offrir ? Une maman qui boite ? Un monde à l'envers ? Je veux bien me lever le matin, m'habiller, me nourrir, les habiller, les nourrir, tenir jusqu'au soir et les coucher en les embrassant. Je peux le faire. Tout le monde le peut. Mais pas plus. De grâce. Pas plus » [30].

Il est significatif que, par une succession rapide de questions et de réflexions, les monologues de l'héroïne entraînent la conscience du récepteur dans la recherche des raisons qui pourraient expliquer l'échec de son mariage. Cette quête de sens, qui n'aboutit à rien d'autre qu'à la constatation de la fragilité du lien amoureux, prend vie dans l'imagination du lecteur, devenu son confident muet: « Ça n'a pas de sens... » [31], « ...Assez naïfs pour croire une seconde que nous maîtrisons le cours de nos vies. Le cours de nos vies nous échappe, mais ce n'est pas grave. Il n'a pas grand intérêt... L'idéal, ce serait de le savoir plus tôt » [32].

Et comme le but essentiel de l'auteur implicite est de faire le récepteur plonger dans un véritable mélodrame, les coups de théâtre ne manquent pas dans le récit. En conséquence, c'est Pierre qui pourrait offrir à Chloé la clé pour résoudre le dilemme de sa vie, en lui présentant le contre-exemple de sa propre expérience, c'est-à-dire la lâcheté de l'homme qui a choisi de vivre auprès d'une épouse qu'il n'aimait plus. Sa confession, une narration homodiégétique insérée à l'aide du dialogue dans la diégèse primaire, assumée par Chloé à la première personne, permet au lecteur de se confronter vivement à une *parresia*, ou bien en d'autres mots, à la mise à nu de celui qui a le courage de dire la vérité sur soi-même. Au cas de Pierre, son aveu signifie le désir de jeter le masque « de vieux con », distant et intangible, pour ouvrir « un poing serré » qui a été sa vie.

De nouveau, le scripteur fait appel au répertoire culturel du récepteur, puisque le malheur de Pierre reprend ironiquement la situation des héros cornéliens, qui ont à choisir entre l'amour et le devoir. Par suite, en tant qu'acteur et narrateur d'une diégèse secondaire, le héros évoque l'image pitoyable de la dégradation de sa relation conjugale, en parlant d'un sentiment accablant d'aliénation, ressenti comme un étouffement de l'esprit : « j'étouffais là-dedans. Trop de meubles, trop de bibelots, trop de photos de nous, trop de tout... Je venais dans cet appartement pour y dormir, et parce que ma famille y vivait. Point » [33]. Le seul antidote possible contre la vacuité de sa vie, ou, selon les mots du personnage, son « alibi pour ne pas vivre », n'a été que les voyages d'affaires et le travail assidu. Mais, c'est justement pendant l'un de ces voyages à Hongkong qu'il a rencontré Mathilde, la jeune femme, grâce à laquelle il a découvert le bonheur d'aimer quand il se sentait déjà vieux et quand il n'y croyait plus.

Le fait que Pierre s'est laissé dominer par la « maladie » d'une passion irrésistible pourrait conduire l'imagination du récepteur à une fin prévisible, mais, au contraire, le scripteur le surprend par la révélation d'un héros qui agit au nom de la responsabilité morale – résumée sarcastiquement en trois mots en majuscule « Travail, Famille, Patrie » – et non pas au nom de l'amour : « Je m'étais engagé. J'avais signé, j'avais promis, je devais assumer... je pensais toujours à Adrien... à être un modèle d'engagement pour mon fils Adrien » [34]. En plus, le lecteur va constater que le soi-disant acte d'obéissance au devoir, invoqué par le personnage, repose sur une notion relative, compatible avec le mensonge et le double jeu.

Il est également important de noter que le sentimentalisme visé par l'auteur implicite s'enchevêtre inévitablement avec une intention critique. Voilà pourquoi le destinataire aura la surprise non seulement de s'émouvoir d'un récit sentimental, mais encore d'assister au réquisitoire lucide d'un sujet narrateur et personnage qui raconte comment l'éthique du compromis a sauvé un mariage dépourvu de passion. Selon Pierre, chacun d'eux a eu ses propres faiblesses blâmables. Suzanne, transformée en une « *dadame* » pour laquelle tout se résume à faire semblant, n'aurait pu accepter la possibilité du divorce parce qu'elle « aimait sa vie, sa maison, ses enfants, ses commerçants... Elle ne voulait pas perdre ce qu'elle avait conquis... elle n'avait pas le courage de me quitter... Cet échafaudage social. Nos amis, nos relations, les amis des enfants. Et puis il y avait cette maison toute pimpante dans laquelle nous n'avions encore jamais dormi... mais l'idée de n'être plus madame Pierre Dippel la laissait exsangue... Sans les enfants, sans moi, elle ne pesait pas lourd » [35]. De même, Pierre a faussé sa vie et a raté le bonheur à cause de sa duplicité et de la lâcheté « d'avoir l'épouse rassurante d'un côté et le grand frisson de l'autre » [36]. De toute façon, l'opinion du héros reste tranchante car, à son avis, il y a deux sortes de gens, « les courageux », qui n'ont pas peur de faire le pas pour changer un état de chose, et « ceux qui s'accommodent », préférant le confort des apparences [37]. Quant à Chloé, il considère qu'elle ne fait pas partie de la catégorie des conservateurs parce qu'elle accepte sa souffrance, c'est-à-dire sa condition de femme mal-aimée par un homme qui ne la mérite pas. Au contraire, elle est « une princesse des Temps modernes » [38] qui devrait avoir le courage d'oublier l'homme incapable de l'aimer. Il faut souligner que la question de Pierre, par laquelle se clôture le roman, s'adresse à la conscience du lecteur, l'incitant à réfléchir sur la justesse de s'assumer le droit à l'erreur et à être heureux.

Minimalisme stylistique

On peut compléter les points de vue exprimés auparavant par le fait que le contrat de lecture reliant l'auteur implicite à ses récepteurs repose sur la facilité de la lecture grâce au minimalisme stylistique du récit. Il est évident que l'exigence de lisibilité textuelle permet au scripteur de s'adresser au grand public consommateur de romans populaires, mais, en même temps, les connaissances des lecteurs compétents qui goûtent l'écriture de « l'extrême contemporain » ne sont pas ignorées. Il y a ici, tout comme dans les œuvres de Pierre Michon, Christian Gailly, Jean Echenoz et beaucoup d'autres minimalistes appartenant à la « haute » littérature, une rhétorique de la simplicité qui est manifeste à tous les niveaux de l'écriture.

En ce qui concerne les stratégies choisies par le scripteur de *Je l'aimais* en vue de transmettre aux lecteurs sa propre version de récit minimaliste, il faut mentionner d'abord la simplicité extrême de la construction du récit. L'action, sans progression et intrigue, consiste dans un simple enchaînement d'événements ordinaires et de situations vécues par les protagonistes, pour que la coopération entre le texte et le lecteur modèle se réalise sans effort. Toutefois, le récepteur trouvera de la tension dramatique dans les échanges verbaux entre Chloé et Pierre, et surtout dans leurs positions irréconciliables concernant l'attitude d'Adrien. Le père soutient que son fils est malheureux comme tout homme qui a dû faire un choix définitif, tandis que la belle-fille le contredit avec indignation :

« – Tu es cynique.

– Je me protège.

– Quoi qu'il fasse, il est malheureux.

– À cause de moi, vous voulez dire ? Je lui gâcherais son plaisir ? Oh, l'ingrate...

– Pourquoi tu ne m'écoutes pas ?

Je mordais dans mon bout de pain.

– Parce que vous êtes un bulldozer, vous détruisez tout sur votre passage. Mon chagrin vous... Vous quoi déjà ?... » [39]

Encore faut-il préciser que les changements d'ordre narratif sont facilement discernables, comme par exemple les analepses. Le lecteur ne rencontre aucun obstacle, alors que la

représentation chronologique des faits est interrompue par les séquences introspectives dans lesquelles Chloé se remémore des instants de sa vie conjugale, ainsi que par les retours en arrière de Pierre afin de reconstituer son passé.

Et puis ce sont les personnages eux-mêmes qui gagnent la sympathie du lecteur grâce à leur franchise et à leur chaleur humaine, malgré leur platitude. Caractérisés essentiellement par leur vie affective, ils sont unidimensionnels et statiques. Toute la psychologie de Pierre gravite autour de l'amour qu'il porte à Mathilde ou de sa lâcheté, tandis que Chloé rumine sur sa condition de mal-aimée. Quoique ces protagonistes n'aient pas de visages et de traits physiques, le lecteur les connaît quand-même, soit par dedans, à l'aide des monologues intérieurs (dans la cas de Chloé), soit par leurs réactions émotionnelles, leurs actes et, de plus, par leur autocaractérisation. Rappelons-nous que Pierre, admettant son manque d'honnêteté envers Suzanne et Mathilde, se qualifie comme « malin », « con », « lâche ».

Peut-être conviendrait-il aussi de réitérer que l'exigence minimaliste est satisfaite par les particularités du langage. Rien n'est plus révélateur que le penchant de l'auteur implicite pour l'expression référentielle, dépouillée de tout excès linguistique ou ornement. Même si on peut retrouver des figures rhétoriques, elles sont empruntées au langage courant pour leur effet d'authenticité : « Quel homme étrange... Comme un poisson » [40], «... c'est comme ça la vie... Une bulle de savon » [41], « Ma vie est comme ce lit... » [42]. Pourtant, il y a bon nombre de répétitions ayant le rôle de suggérer l'état d'âme des héros, comme l'épisode dans lequel Pierre justifie sa décision de ne pas quitter Suzanne : « J'ai tapoté sa main. C'était fini. J'étais là. Je n'étais avec personne d'autre. Personne. C'était fini. C'était fini... » [43]. Il y a encore l'énumération qui, à cause de son effet cumulatif, est utilisée pour exprimer l'intensité des sentiments. On trouve un exemple illustratif en ce sens dans la description que Pierre fait de Mathilde : « Elle était... comment te dire... elle irradiait... Sa peau, son visage, son sourire, ses cheveux, ses gestes, tout en elle captait la lumière et la renvoyait avec grâce ». [44]

Une autre caractéristique qui saute aux yeux réside dans l'accélération du rythme du récit qui stimule l'attention du récepteur en permanence. La sensation de vitesse est créée par l'usage de l'ellipse et de la juxtaposition des propositions, l'écriture prenant l'allure d'un journal intime qui simplement transcrit le vécu, sans autre détour ou déformation interprétative. Un passage reproduisant la voix narrative de Chloé nous servira d'exemple : « Une larme et puis dodo » [45], Je n'ai pas bien dormi. Le lendemain matin, le cœur n'y était plus. Il faisait trop froid. Les filles pleurnichaient sans cesse. J'avais essayé de faire diversion en jouant aux hommes préhistoriques ». [46]

Et il en va de même pour les dialogues au cours desquels l'alternance rapide des répliques résume les événements racontés par les protagonistes. Notons par exemple la séquence dans laquelle Pierre évoque la rupture de sa relation avec Mathilde, tout étant réduit drastiquement à un simple mot ('fini'), suivi par une brève didascalie :

« – Et après ?
 – Après je suis reparti...
 – Non je veux dire, avec Mathilde, après ?
 – Après c'est fini.
 – Fini, fini ?
 – Fini.

Long silence. » [47]

Il est à remarquer que la simplicité extrême du langage détermine le lecteur à compléter l'espace vide des énonciations en faisant appel à son imagination. La liberté du récepteur en ce qui concerne l'interprétation du texte constitue l'un des principaux facteurs menant au plaisir de lire.

En guise de conclusion

Il ne fait pas de doute que les stratégies de coopération textuelle adoptées par l'auteur implicite du roman *Je l'aimais* sont destinées à un lecteur modèle tout à fait coopérant à l'acte de

lecture. La jouissance de lire est stimulée par la représentation d'un espace fictionnel bien familier au récepteur (la vie actuelle, les sentiments et les dilemmes de l'homme ordinaire) tout comme par le fait qu'il peut interpréter facilement les divers contenus de signification textuelle. Il s'agit bien d'un mode d'écriture lisible, accessible et sincère, qui exprime l'intention délibérée de l'émetteur de faciliter une communication immédiate, sans aucun biais ou brouillage, avec son destinataire, devenu un partenaire de dialogue proche et cordial.

Plus encore, le type de lecteur inscrit dans le roman de Gavalda ou, autrement dit, sa version de « lector in fabula, » correspond au goût et aux savoirs des récepteurs réels constituant le plus large public. Cependant, c'est un lectorat diversifié qui, d'une part, comporte la vaste catégorie des consommateurs de littérature populaire et, d'autre part, une catégorie de lecteurs plus exigeants dont le répertoire culturel est satisfait par le texte. En termes d'esthétique de la réception, cela signifie que « l'horizon d'attente littéraire, » impliqué par l'œuvre satisfait « l'horizon d'attente social, » représenté par « la disposition d'esprit ou le code esthétique des lecteurs » [48] contemporains à l'auteur. Le pacte de lecture que « l'émetteur » du récit propose à son destinataire répond à ses besoins et contente ses habitudes de lecture s'appuyant sur son expérience de vie, ses compétences intertextuelles et culturelles. À cela s'ajoute l'utilisation de l'effet de surprise qui suscite l'intérêt du lecteur et une ouverture d'écriture qui l'invite à continuer l'histoire de sa propre manière.

À partir de toutes ces constatations, nous considérons que les conditions de la coopération textuelle sont fortement réussies et, par conséquent, la grande popularité du roman est garantie.

Références

- [1] CROM, Nathalie. « La Consolante. Roman ». *Télérama* [en ligne]. N° 3035, 15.03.2008. [Consulté le 24 avril 2014]. Disponible à l'adresse : <http://www.telerama.fr/livres/la-consolante,26314.php#ECz7Lf0JSHCCRM34.99>
- [2] ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985, p. 71.
- [3] GAVALDA, Anna. *Je l'aimais*. Paris : Le Dilletante, 2002, p. 27.
- [4] Ibid., p. 61.
- [5] Ibid., p. 62.
- [6] Ibid., p. 63.
- [7] Ibid., p. 64.
- [8] Ibid., p. 68.
- [9] Ibid., p. 69.
- [10] Ibid., p. 132.
- [11] Ibid., p. 134.
- [12] Ibid., p. 135.
- [13] Ibid., p. 137.
- [14] Ibid., p. 7.
- [15] ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Hayen : Éditions Mardaga, 1997, p. 91
- [16] Ibid., p. 18.
- [17] Ibid., p. 65.
- [18] Ibid., p. 73.
- [19] Ibid., p. 79.
- [20] Ibid., p. 100.
- [21] Ibid., p. 103.
- [22] Ibid., p. 106.
- [23] Ibid., p. 124.
- [24] Ibid., p. 138
- [25] Ibid., p. 73
- [26] ISER, W., op.cit., p. 128.

- [27] REYNIER, Gustave. *Le Roman sentimental avant l'Astrée*. Paris : Armand Colin, 1970, p. 302.
- [28] ISER, Wolfgang, op.cit., p. 69.
- [29] VIART, Dominique. *Introduction, Le Roman Français au XX^e siècle*. 2^e édition. Paris : Armand Colin, 2011, p.10.
- [30] GAVALDA, Anna, op.cit., p. 17.
- [31] Ibid., p. 24.
- [32] Ibid., p. 39.
- [33] Ibid., p. 80.
- [34] Ibid., pp. 118-119.
- [35] Ibid., p. 84.
- [36] Ibid., p. 122.
- [37] Ibid., p. 121.
- [38] Ibid., p. 122.
- [39] Ibid., p. 67.
- [40] Ibid., p. 33.
- [41] Ibid., p. 34.
- [42] Ibid., p. 38.
- [43] Ibid., p. 85.
- [44] Ibid., p. 142.
- [45] Ibid., p. 40.
- [46] Ibid., p. 41.
- [47] Ibid., p. 152.
- [48] JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978, p. 259.

