

La Promesse de mariage
Le Cid, Andromaque, Don Juan :
une analyse sociodiscursive

Gilles Revaz

LA NOTION D'ACTE ILLOCUTOIRE paraît d'emblée intéressante pour l'analyse théâtrale¹, puisque le dialogue dramatique est d'une certaine manière une action parlée :

Quand dans le dialogue dramatique s'accomplit une action par la parole, chacune des répliques ne doit pas être comprise dans son sens propositionnel, mais elle représente en plus l'accomplissement d'un acte — d'une promesse, d'une menace, d'une contradiction, etc.

(Pfister, 1977 : 24. Je traduis)

Il n'est pas étonnant que Pfister choisisse comme premier exemple la promesse, car celle-ci semble être un acte particulièrement important dans l'économie théâtrale. Shoshana Felman (1980) a d'ailleurs tenté une étude de *Don Juan* en faisant de la promesse de mariage l'enjeu de la pièce. Il appert que la promesse de mariage joue un rôle majeur dans les pièces classiques; outre *Don Juan*, nous pouvons citer *Le Cid* ou *Andromaque*.

Nous nous proposons donc d'étudier la promesse de mariage dans chacune de ces pièces. Pour ce faire, nous ne prendrons pas un modèle linguistique abstrait, comme l'avait fait Shoshana Felman en se servant des thèses d'Austin dans son analyse de *Don Juan*, mais nous allons approcher la promesse de mariage en tenant compte de la spécificité de chaque pièce. Cela revient à considérer l'acte illocutoire comme un acte sociodiscursif, c'est-à-dire un acte de langage qui reflète des rapports sociaux et s'inscrit de ce fait dans une « vision du monde » ou ce qu'on pourrait

¹ Sur les perspectives qu'offrent les actes de langage pour l'analyse théâtrale, voir Laillou Savona, 1980.

appeler une « idéologie »². Cette analyse sociodiscursive devrait nous permettre de relire *Morales du Grand Siècle*, dans lequel Paul Bénichou a tenté de définir l'idéologie qui sous-tend les œuvres de Corneille, Racine et Molière.

Dans cette triple analyse, nous aurons le constant souci du rapport dynamique qui peut exister entre la littérature et la linguistique. Notre approche sociodiscursive devrait établir une relation dialectique entre les trois œuvres littéraires considérées et l'illocutoire. Dans les drames qui se développent au fil d'un discours orienté par la vision du monde de leur auteur, la promesse de mariage sera saisie dans la réalité même du discours dans lequel elle est (ou ne peut être) énoncée avec pertinence; la promesse de mariage ainsi appréhendée engendrera aussi une interprétation des œuvres dans lesquelles elle est accomplie, ainsi que de l'esthétique de l'époque dans laquelle celles-ci ont été créées.

LE CID : LA PROMESSE COMME PAROLE D'HONNEUR

Dans *Le Cid*, Chimène et Rodrigue sont promis l'un à l'autre. Cependant, pour rendre compte de leur engagement, il convient d'en référer à un tiers, le père, car le choix de Chimène est suspendu à celui de son père :

CHIMÈNE

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien sincère ?
Ne déguises-tu rien de ce qu'a dit mon père ?
[...]

CHIMÈNE

Que t'a-t-il répondu sur la secrète brigue
Que font auprès de toi don Sanche et don Rodrigue ?
N'as-tu point fait trop voir quelle inégalité
Entre ces deux amants me penche d'un côté ?

² Par « idéologie » on se rapporte plutôt à une vision du monde dominante dans une société à un moment donné. Nous reviendrons sur le sens qu'il convient de donner à ce terme trop connoté par la vulgate marxiste. Mais, comme l'a écrit Patrice Pavis en analysant l'énonciation dans les stances du *Cid* : « il [nous] paraît nécessaire de lier l'étude des performatifs à la question de l'interpellation idéologique du spectateur par le texte » (1980 : 532).

ELVIRE

Non; j'ai peint votre cœur dans une indifférence
Qui n'enfle d'aucun d'eux ni détruit l'espérance,
Et sans le voir d'un œil trop sévère ou trop doux,
Attend l'ordre d'un père à choisir un époux.

(vv. 1—20)

Ce n'est pas une fille qui s'engage, mais un père qui engage sa fille. Dans l'univers cornélien de la période du *Cid*, la relation d'obéissance que la fille doit à son père entraîne sa soumission à la loi prescrite par celui-ci :

CAMILLE

Je le vois bien, ma sœur, vous n'aimâtes jamais;
Vous ne connaissez point ni l'amour ni ses traits :
On peut lui résister quand il commence à naître,
Mais non pas le bannir quand il s'est rendu maître,
Et que l'aveu d'un père engageant notre foi,
A fait de ce tyran un légitime roi.

(*Horace*, vv. 917—922)

La promesse de mariage engageant la fille est un double engagement : celui, direct, du père qui énonce la promesse et légifère le monde tragique par cet acte illocutoire, celui, indirect, de la fille qui se trouve engagée par la foi qu'elle voue à son père.

Le *Cid*, lui-même soumis à l'approbation de son père, a donné sa foi à Chimène. Lorsque Don Diègue, en héros cornélien, préférant la gloire à l'amour, propose à son fils de changer d'amante, Rodrigue rétorque :

LE CID

Mon honneur offensé sur moi-même se venge;
Et vous m'osez pousser à la honte du change !
L'infamie est pareille, et suit également
Le guerrier sans courage et le perfide amant.
A ma fidélité ne faites point d'injure;
Souffrez-moi généreux sans me rendre parjure :
Mes liens sont trop forts pour être ainsi rompus;
Ma foi m'engage encore si je n'espère plus.

(vv. 1061—1068)

Il répond en parfait amant-chevalier, soumis corps et âme à sa Dame. On retrouve dans cette fidélité à la parole donnée un double fondement idéologique : d'une part le sacrement de ma-

riage tel qu'il est envisagé par la Contre-Réforme, d'autre part l'influence courtoise³ relevée par Bénichou :

Il ne faudrait pas négliger, en effet, l'influence exercée par la tradition romanesque sur l'œuvre de Corneille. Tout d'abord, comme les parfaits chevaliers dont ils descendent, les héros cornéliens affectent une soumission parfaite à leur dame; ils tiennent tous pour la dernière bassesse d'obtenir celle qu'ils aiment sans se faire auparavant agréer d'elle. Le Cid qui, pourtant, suivant les conventions fixées par le roi, a mérité Chimène en triomphant de Don Sanche, se jette à ses genoux après le duel et se soumet encore à sa volonté :

*Je ne viens point ici demander ma conquête :
Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête,
Madame; mon amour n'emploiera point pour moi
Ni la loi du combat, ni le vouloir du roi.* (1948 : 54—55)

La promesse de mariage dans le *Cid* peut être schématisée selon une relation triangulaire :

LE PERE [acte illocutoire (1) «Je te promets ma fille»] **L'AMANT**

[contrat de type féodal
entre la fille et le père (2)]

[l'amant engage sa foi selon un
contrat d'amour courtois (3)]

LA FILLE

(1)+(2) [la foi de la fille est engagée (4)]⁴

³ Voir Marc Fumaroli : « On assiste ici à la greffe, admirablement réussie par un poète de génie, entre l'idéal de l'amour courtois et la spiritualité tridentine du mariage et du veuvage » (1990 : 43).

⁴ On en trouve un bel exemple dans *Horace* :

CURIACE

Pour moi ma passion m'a fait suivre vos frères;
Et mes désirs ont eu des succès si prospères
Que l'auteur de vos jours m'a promis à demain
Le bonheur sans pareil de vous donner la main.
Vous ne deviendrez pas rebelle à sa puissance ?

CAMILLE

Le devoir d'une fille est l'obéissance. (vv. 335-340)

Cette promesse est un acte de foi, de la fille envers son père et de l'amant envers sa Dame. Cette relation s'inscrit donc dans le système de valeurs de la société féodale :

Si l'on veut, maintenant définir, sur le plan des relations sociales concrètes, la nature de cette justice dont la loi se confond avec celle de la gloire [...] on ne pourra s'empêcher d'évoquer l'esprit du contrat féodal [...] Il s'agit moins ici de l'institution politique que de la forme prise, entre le plus fort [le père/la Dame] et le plus faible [la fille/le chevalier], idéalement régies par la loyauté chevaleresque, par ce qu'on nommait la foi. (Bénichou, 1948 : 43)

Une telle idéologie, fondée sur la foi, suppose des relations sociales verticales. Le sommet de la hiérarchie est occupé par le père⁵. La structure sociale de base de l'engagement cornélien est la famille⁶. Nous pouvons reprendre pour l'acte illocutoire de la promesse de mariage ce que disait Bénichou de l'acte héroïque cornélien :

Le groupe social au nom duquel s'accomplit chez lui [Corneille] l'acte héroïque n'est jamais plus vaste que la famille, l'État n'étant lui-même autre chose que la famille quand il s'agit d'un héros ou d'une héroïne de race royale. (1948 : 70)

En effet, dans *Le Cid*, le roi, après la mort du Comte, reçoit Chimène en fille adoptive :

⁵ Dominique Maingueneau (1992), en étudiant la maxime cornélienne, met également en évidence « l'honneur du père » comme code social unanimement accepté.

⁶ Marc Fumaroli montre que la promesse des amants est dépendante de l'adhésion des parents dans la conception des canonistes et magistrats français de l'époque cornélienne : « En revanche, les canons du concile [de Trente] réaffirmaient l'ancienne doctrine selon laquelle le consentement des parents n'est pas une formalité substantielle du mariage. Les ambassadeurs de Charles IX avaient déjà fait pression à Trente en sens contraire. Aussi canonistes et magistrats français (non sans débattre avec d'autres écoles de droit) établirent en règle du royaume que les unions contractées sans le consentement des parents étaient nulles » (1990 : 404). La promesse de mariage cornélienne serait en quelque sorte le miroir du sacrement de mariage tel qu'il a été voulu par l'Église française au dix-septième siècle.

Prends courage, ma fille, et sache qu'aujourd'hui
 Ton roi te veut servir de père au lieu de lui. (vv. 681—682)

En tant que père adoptif, il exerce la même autorité que le Comte et il reprend à son compte la promesse de mariage que celui-ci voulait faire avant son altercation avec Don Diègue :

DON FERNAND

Ma fille, il ne faut point rougir d'un si beau feu,
 Ni chercher les moyens d'en faire un désaveu.
 Une louable honte en vain t'en sollicite :
 Ta gloire est dégagée, et ton devoir est quitte;
 Ton père est satisfait, et c'était le venger
 Que mettre tant de fois ton Rodrigue en danger.
 Tu vois comme le ciel autrement en dispose.
 Ayant tant fait pour lui, fais pour toi quelque chose,
 Et ne sois point rebelle à mon commandement
 Qui te donne un époux aimé si chèrement. (vv. 1763—1772)

Chimène qui attendait au début de la pièce « l'ordre d'un père à choisir un époux », reçoit à la fin ce « commandement ». Dans *Le Cid*, la promesse de mariage est heureuse, parce qu'elle est garantie par l'autorité suprême :

Espère en ton courage, espère en ma promesse;
 Et possédant déjà le cœur de ta maîtresse,
 Pour vaincre un point d'honneur qui combat contre toi,
 Laisse faire le temps, ta vaillance et ton roi. (vv. 1837—1840)

L'amour est ici question de l(f)oi. Comme la légalité est unanimement reconnue — l'univers cornélien est homogène⁷, — le dénouement de cet amour est heureux.

ANDROMAQUE : DE LA PROMESSE À L'AVEU

Dans *Andromaque* de Racine, l'univers est légiféré par une semblable promesse de mariage. Le père de Pyrrhus et celui d'Hermione se sont promis réciproquement leurs enfants et

⁷ Patrice Pavis l'a relevé à propos des stances : « [...] le dilemme amour/devoir n'est que superficiel et faux, [Rodrigue] n'a pas d'autre choix que de se venger » (1980 : 520).

Pyrrhus a donné sa parole à Hermione. Cependant, — et c'est par là que l'univers racinien se distingue de celui de Corneille — Pyrrhus ne tient pas sa promesse, car son amour s'élève contre sa raison. A l'acte IV, il vient avouer à Hermione sa passion pour Andromaque :

Vous ne m'attendiez pas, Madame; et je vois bien
 Que mon abord ici trouble votre entretien.
 Je ne viens point, armé d'un indigne artifice,
 D'un voile d'équité couvrir mon injustice :
 Il suffit que mon cœur me condamne tout bas;
 Et je soutiendrais mal ce que je ne crois pas.
 J'épouse une Troyenne. Oui, Madame, et j'avoue
 Que je vous ai promis la foi que je lui voue.
 Un autre vous dirait que dans les champs troyens
 Nos deux pères sans nous formèrent ces liens,
 Et que sans consulter ni mon choix ni le vôtre,
 Nus fûmes sans amour engagés l'un à l'autre;
 Mais c'est assez pour moi que je me sois soumis.
 Par mes ambassadeurs mon cœur vous fut promis.
 Loin de les révoquer, je voulus y souscrire.
 Je vous vis avec eux arriver en Epire;
 Et quoique d'un autre œil l'éclat victorieux
 Eût déjà prévenu le pouvoir de vos yeux,
 Je ne m'arrêtai point à cette ardeur nouvelle :
 Je voulus m'obstiner à vous être fidèle,
 Je vous reçus en reine; et jusques à ce jour
 J'ai cru que mes serments me tiendraient lieu d'amour.
 Mais cet amour l'emporte, et par un coup funeste
 Andromaque m'arrache un cœur qu'elle déteste. (vv. 1275—1298)

Pyrrhus renverse sa promesse par un aveu :

HERMIONE

Seigneur, dans cet aveu dépouillé d'artifice, (v. 1309)

Ce changement d'acte illocutoire est le signe d'un nouveau système de valeurs. Il ne s'agit plus de l'amour cornélien, qui est un rapport d'honneur dans lequel on engage sa foi dans une promesse, mais Racine introduit ici l'amour-passion, irrationnel, qui s'exprime par le langage du cœur :

Avec *Andromaque*, se dessine une psychologie de l'amour, que Racine a reprise et approfondie ensuite, surtout dans *Bajazet* et dans *Phèdre*, et qui est, dans son théâtre, l'élément le plus ouvertement et le plus violemment contraire à la tradition. Autour de Racine,

dans le théâtre tragique de son temps et dans les romans qui avaient la faveur du public, triomphait partout l'esprit, plus ou moins modernisé, de la chevalerie romanesque. [...] Racine a rompu [l]a tradition, en introduisant dans la tragédie un amour violent et meurtrier, contraire en tous points aux habitudes courtoise.

(Bénichou, 1948 : 222)

L'amour, chez Racine, n'est pas une question de serment : « J'ai cru que mes serments me tiendraient lieu d'amour », dit Pyrrhus. Bérénice donnera, quelques années plus tard, la même leçon à Titus, lorsqu'elle lui dira préférer des soupirs aux engagements solennels :

TITUS

N'en doutez point, Madame; et j'atteste les Dieux
Que toujours Bérénice est présente à mes yeux.
L'absence ni le temps, je vous le jure encore, .
Ne vous peuvent ravir ce cœur qui vous adore.

BERENICE

Hé quoi ? vous me jurez une éternelle ardeur,
Et vous me la jurez avec cette froideur ?
Pourquoi même du ciel attester la puissance ?
Faut-il par des serments vaincre ma défiance ?
Mon cœur ne prétend point, Seigneur, vous démentir,
Et je vous en croirai sur un simple soupir. (vv. 585—594)

L'amour racinien ne se promet pas; il se déclare⁸ :

ANTIOCHUS

Mais puisqu'en ce moment j'ose me déclarer, (v. 206).

Il faut cependant apporter des précisions. Si Antiochus déclare, Pyrrhus avoue. C'est une différence importante. On peut la rapporter au destinataire, puisqu'Antiochus parle à la personne aimée et dit « je t'aime », tandis que Pyrrhus s'adresse à un tiers et dit « je t'avoue que je l'aime ». Mais, cette distinction n'est pas suffisante; dans *Phèdre*, Barthes (1963 : 116) a relevé trois aveux de l'héroïne : (1) à sa confidente, (2) à son amant et (3) à son

⁸ Richard Goodkin a dit de l'amour de Titus et Bérénice : « Leurs paroles d'amour *ne sont pas une promesse* [je souligne] de fidélité future, mais plutôt un constat d'amour présent : je vous aime aujourd'hui, affirment-ils, mais cela ne dit rien sur la semaine prochaine » (1992 : 26).

époux. Il convient de rendre compte de la spécificité de l'aveu comme acte illocutoire. Vanderveken (1988 : 173) en a donné la description suivante :

Avouer, c'est reconnaître quelque chose avec en général une certaine difficulté (honte ou pudeur). Quand un locuteur avoue quelque chose, il présuppose (condition préparatoire) que l'état de choses représenté le concerne et est mauvais (pour le locuteur ou l'allocutaire), tout en exprimant (condition de sincérité) de la gêne ou de la honte vis-à-vis de cet état de choses, ou du moins une difficulté quelconque (réticence) à la reconnaître.

Selon cette définition, l'aveu se distingue de la déclaration par le fait que celui qui avoue 1) considère que la chose dite est mauvaise et 2) se considère comme coupable. Or, c'est bien là la caractéristique du discours amoureux racinien. Que l'allocutaire soit le confident, Phèdre à CEnone :

Quand tu sauras mon crime, et le sort qui m'accable, (v. 241)

qu'il soit l'amant(e), Xipharès à Monime :

Si vous aimer c'est faire un si grand crime,
Pharnace n'en est pas seul coupable aujourd'hui;
Et je suis mille fois plus coupable que lui. (vv. 167—170)

qu'il soit le tiers — l'époux légal — Monime à Mithridate :

Et cet aveu honteux, où vous m'avez forcée, (v. 1347)
c'était déjà le cas dans l'aveu de Pyrrhus à Hermione :

Je ne viens point, armé d'un indigne artifice,
D'un voile d'équité couvrir mon injustice :
Il suffit que mon cœur me condamne tout bas; (vv. 1277—1279)

Si les amants raciniens se servent de l'aveu pour dire leur amour, c'est parce que l'univers racinien est marqué par l'idéologie janséniste, dans laquelle on conçoit négativement — comme un péché — l'amour et les sentiments :

Cependant toute la gloire du moi, ainsi démentie par la faiblesse de l'homme au sein de l'univers, pourrait trouver refuge dans le désir même que la gloire inspire, s'il était prouvé que ce désir fût noble. C'est à quoi s'emploie la morale aristocratique quand elle présente

l'amour de la gloire comme un mouvement vers un bien immatériel, par lequel l'âme échappe à l'injurieuse dépendance des choses, comme une démarche spontanément idéale de la nature humaine. Et comme le désir de gloire peut accompagner et ennoblir tous les mouvements de notre être, c'est notre être tout entier qui rejette le poids de la matière, qui se revêt de sens et de valeur. Au contraire les écrivains qui prétendent rabaisser l'homme [notamment les écrivains jansénistes] présentent toujours le désir sous son aspect le plus esclave, le moins délié, le plus intéressé.

(Bénichou, 1948 : 161—162)

L'analyse sociodiscursive de l'aveu nous a conduit dans l'univers janséniste. Elle permet de rendre compte de l'éthique des tragédies raciniennes. En ce sens, Antiochus, qui peut déclarer sans crime son amour à Bérénice

Heureux dans mes malheurs d'en avoir pu sans crime

Conter toute l'histoire aux yeux qui les ont faits,

Je pars plus amoureux que je ne fus jamais

(vv. 256—258)

et à Titus (v. 1432), n'est pas un personnage racinien⁹. Plus encore, l'analyse sociodiscursive de l'aveu donne un éclairage sur l'évolution morale au fil des tragédies. En effet, dans *Andromaque*, l'aveu n'intervient qu'au quatrième acte, au moment où Pyrrhus annonce son amour pour Andromaque au tiers qu'est Hermione; dans *Mithridate*, la déclaration d'amour de Xipharès à Monime; à l'amante, au premier acte, est déjà de l'ordre de l'aveu; quant à *Phèdre*, la perspective est encore plus radicale, puisque l'annonce de son amour à sa confidente est faite sous la forme d'un aveu. Il y a donc une sorte de crescendo moral dont l'acmé est atteint avec *Phèdre* : dans cette tragédie, l'interdit moral, qui pesait sur l'acte illocutoire — la déclaration d'amour — se déplace sur l'acte locutoire lui-même : l'épouse de Thésée ne peut plus parler sans commettre un crime, même pas à sa confidente. La tragédie de *Phèdre* est celle du silence qui lui est imposé. Dans *Phèdre*, l'aveu est une prosopopée, l'énonciatrice parle d'outre-tombe. On comprend alors que cette tragédie soit la dernière, puisqu'elle thématise la condamnation janséniste du

⁹ Il serait un de ces parfaits chevaliers hérités du théâtre baroque selon l'hypothèse de Philip Butler (1959).

langage profane¹⁰. Ainsi, l'analyse de l'aveu explique le silence du poète après *Phèdre*, sans recourir à des éléments biographiques lacunaires et peu sûrs, mais en explicitant, au contraire, dans l'œuvre elle-même, le mouvement que suppose l'énigmatique conversion de Racine¹¹.

DON JUAN : LA PROMESSE MANQUÉE

Don Juan ne cesse d'accomplir des promesses de mariage. Mais, précisément parce qu'il les répète, celles-ci sont des actes manqués. Sur ce point, nous accordons à Shoshana Felman que *Don Juan* est la pièce de la promesse de mariage violée :

« Don Juan » est le mythe du scandale dans la mesure même, précisément, où c'est le mythe du viol : du viol, non pas des femmes, mais des promesses qui leur sont faites; notamment, des promesses de mariage. (1980 : 12)

Voyons comment elle analyse ces manquements. Selon elle, ils témoignent du « raté » qui affecte tout acte de langage. Voici le nerf de son argumentation : l'acte illocutoire est sui-référentiel. Or, la sui-référentialité, c'est le manque de référence réelle. Autrement dit, l'acte illocutoire crée une illusion référentielle. Don Juan ne fait qu'utiliser, de façon heureuse, cette propriété de l'illusion référentielle. La conclusion est alors la suivante : Don Juan accomplit avec réussite l'acte de manquer cosubstantiel à

¹⁰ Voir le bel article de Marc Fumaroli (1990 : 493—518). L'auteur montre dans cet article comment *Phèdre* peut être considérée comme la figure allégorique du théâtre de telle sorte que *Phèdre* symbolise l'échec du langage théâtral profane.

¹¹ Nous rejoignons ici le point de vue de Gustave Michaut (1907). Selon ce critique, *Bérénice* marquerait une charnière morale. Or, c'est bien dans cette tragédie que, pour la première fois, l'aveu est une prosopopée : en effet, l'aveu d'Antiochus à Titus de son amour pour Bérénice a valeur de testament :

Il est temps que je vous éclaircisse.

Oui, Seigneur, j'ai toujours adoré Bérénice. [...]

Je conjure les Dieux d'épuiser tous les coups

Qui pourraient menacer une si belle vie,

Sur ces jours malheureux que je vous sacrifie.

(vv. 1444—1445/1466—1468)

tout acte illocutoire. Cette interprétation contient un vice de forme, qui consiste à tirer une règle générale d'un cas très particulier. Elle ne tient pas compte des particularités de la promesse donjuanesque, notamment du cadre social dans lequel s'accomplit l'acte. C'est pourquoi, elle met dans le langage ce qui est dans la situation énonciative, elle fait d'un mauvais usage du langage une propriété de l'acte illocutoire.

Don Juan a en effet une conception bien particulière du langage, par laquelle il se distingue des autres personnages. Selon lui, le langage n'est pas un acte et les paroles n'engagent à rien :

DON JUAN, *embarrassé, leur dit à toutes deux* :

Que voulez-vous que je dise ? [...] Tous les discours n'avancent point les choses; il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles. (II, 4, ll. 80—90)

Pour le séducteur, le dialogue est une mise en scène; en parlant, on prend une pose et l'on n'agit pas réellement. Don Juan demande à tous ses interlocuteurs de s'asseoir pour parler. À Monsieur Dimanche :

DON JUAN

Non, je ne vous écoute point si vous n'êtes assis. (IV, 3, ll. 31—32)

à son père :

DON JUAN

Monsieur, si vous étiez assis, vous en seriez mieux pour parler. (IV, 4, ll. 47-48)

Comme il appert dans les citations précédentes, Don Juan ne croit pas au pouvoir des mots; c'est la raison pour laquelle il ne s'engage pas dans ses promesses. Il utilise le langage comme dans un jeu, en dehors de son usage social « normal »¹². En effet, en société, tout acte illocutoire crée un engagement dans le sens où il institue un rapport social, comme par exemple celui de fiancé dans le cas de la promesse de mariage. Ce rapport social répond à

¹² François Flahaut (1978 : 55—56) a montré les insuffisances du modèle du jeu comme modèle théorique de l'acte illocutoire, en insistant sur le fait que l'acte illocutoire est un engagement qui nous rend responsables devant les autres membres de la société.

des codes — code de l'honneur, comme le lui rappelle la paysanne Charlotte :

CHARLOTTE

Voyez-vous, Monsieur, il n'y a pas plaisir à se laisser abuser. Je suis une pauvre paysanne; mais j'ai l'honneur en recommandation, et j'aimerais mieux me voir morte, que de me voir déshonorée.

(II, 2, ll. 87—90)

code de la caste noble, lequel implique non seulement l'honneur de la fiancée, mais encore, comme nous l'avons vu dans *Le Cid* de Corneille, celui du père :

GUSMAN

Je ne sais pas, de vrai, quel homme il peut être, s'il faut qu'il nous ait fait cette perfidie; et je ne comprends point comme après tant d'amour et tant d'impatience témoignée, tant d'hommages pressants, de vœux, de soupirs et de larmes, tant de lettres passionnées, de protestations ardentes et de serments réitérés, tant de transports enfin et tant d'empportements qu'il a fait paraître, jusqu'à forcer, dans sa passion, l'obstacle sacré d'un couvent, pour mettre Done Elvire en sa puissance, je ne comprends pas, dis-je, comme après tout cela, il aurait le cœur de pouvoir manquer à sa parole. (I, 1, ll. 44—53)

Don Juan ne peut pas ne pas répondre à ses engagements sous peine de perdre la dignité de son rang et de se mettre hors-la-loi. Si sa séduction fonctionne, c'est d'une part parce que les autres personnages croient au pouvoir des mots et sont soumis aux codes idéologiques qui en garantissent la validité, et c'est d'autre part parce que Don Juan feint de respecter les systèmes de valeurs en place :

DON JUAN

Il y a tant d'autres comme moi, qui se mêlent de ce métier, et qui se servent du même masque pour abuser le monde ! (V, 2, ll. 29—31)

La stratégie de Don Juan consiste à faire comme si ses paroles étaient des actes. Il ne le fait pas seulement à propos de la promesse, mais également à propos du repentir. À la fin de la pièce, il dit hypocritement à son père :

DON JUAN, *faisant l'hypocrite*.

Oui, vous me voyez revenu de toutes mes erreurs; je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde : il a touché mon âme et dé-

sillé mes yeux, et je regarde avec horreur le long aveuglement où j'ai été, et les désordres criminels de la vie que j'ai menée.

(V, 1, ll. 6—11)

Don Juan feint de croire en Dieu — voir les expressions stéréotypées du langage chrétien comme « désillé mes yeux », — il feint le repentir. C'est par là que son personnage acquiert son unité et son caractère. Dès le début de la pièce, il simulait le repentir :

DON JUAN

Je vous avoue, Madame, que je n'ai point le talent de dissimuler, et que je porte un cœur sincère. [...] Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste; [...]

(I, 3, ll. 68—81)

Par cette stratégie — feindre le repentir — Don Juan révèle à la fois sa mécréance, et, plus largement, sa méfiance envers le langage. Plus radicalement encore, il fait preuve de son mépris pour toutes les conventions morales (code de l'honneur), religieuses (repentir), et sociales (promesse de mariage) :

Le conflit d'un semblable personnage avec le christianisme n'est qu'un aspect particulièrement net de son opposition générale à tout ce qui est : à la nécessité sociale, aux scrupules communs, aux lois de l'amour, de la famille, de la société, incarnée dans Elvire, dans le Père, dans le Pauvre.

(Bénichou, 1948 : 284)

Les promesses violées de Don Juan ne thématissent donc pas le manquement inhérent à tout acte illocutoire, mais son opposition aux lois sociales, dont celles qui régissent l'usage de la parole en société et plus particulièrement dans la société noble chrétienne du XVII^{ème} siècle. Par son comportement illocutoire, Don Juan affiche son matérialisme¹³ — refus de croire en Dieu et au langage — et son appartenance au clan libertin, dans lequel on considère la vie sociale comme un jeu où l'on cherche son plaisir. Ce clan est un avatar de l'ordre des chevaliers dont Corneille a si bien mis en scène la qualité primordiale de l'honneur.

¹³ Notons que si Don Juan perd son honneur dans ses actes illocutoires, il est irréprochable dans ses actions l'épée à la main.

ILLOCUTOIRE ET IDÉOLOGIE

La triste fin de *Don Juan* nous semble établir que l'acte illocutoire est un acte, c'est-à-dire un engagement réel du locuteur, et que les engagements illocutoires ne sauraient se réduire à du vent¹⁴. L'acte illocutoire est un rapport social et l'homme ne peut se soustraire à ces rapports, comme il peut le faire à la fin d'un jeu. Plus encore, nos trois analyses nous permettent de poser que l'acte illocutoire n'a de pertinence que par rapport à un système de valeurs. Nous pouvons en effet résumer nos analyses par le tableau récapitulatif suivant :

	<i>Le Cid</i>	<i>Andromaque</i>	<i>Don Juan</i>
Acte illocutoire :	Promesse de mariage	Aveu d'amour	Promesse feinte de mariage
accompli par:	Le père	L'amant	Le séducteur
Univers :	chevaleresque héroïque	janséniste	libertin
Valeur(s) :	« la gloire »	« la faute »	« le plaisir, le jeu »

L'acte illocutoire doit donc être considéré comme un phénomène sociodiscursif, c'est-à-dire qu'il s'intègre dans un discours reflétant l'idéologie d'un groupe social. Nous prenons le terme d'« idéologie » dans le sens que lui a donné Paul Ricœur (1986). L'auteur a décoloré ce terme de sa connotation marxiste de « dissimulation » pour en faire ressortir des fonctions plus originales, celle d'intégration des membres d'un groupe social et celle de légitimation des actions de ce groupe. Eu égard à cette fonction de légitimation, l'idéologie est le projet visé par les agents sociaux

¹⁴ Le mythe de *Don Juan* infirme la théorie que soutient Berrendonner (1981). Comme Don Juan, il tente de distinguer le dire et le faire. Si sa position a une pertinence théorique certaine, elle ne supporte pas la contre-épreuve de la pratique sociale du langage.

Elle est à la *praxis* sociale ce qu'est un motif à un projet individuel : un motif est à la fois ce qui justifie et ce qui entraîne.

(1986 : 307)

L'idéologie définit donc l'intention qui motive les actes sociaux. Dans le cas particulier de l'acte illocutoire, la visée illocutoire relève de l'idéologie.

L'analyse sociodiscursive des actes illocutoires nous permet de remonter jusqu'à l'idéologie du texte en partant du texte lui-même. Dans cette démarche analytique, nous suivons les conseils de Philippe Hamon eu égard à l'analyse des rapports entre texte et idéologie :

Les premières décisions — précautions — seraient sans doute, pour rester dans des généralités prudentes, et pour conserver une dimension et un point de vue proprement sémiotique ou poéticien aux phénomènes traités :

a) de ne pas tant étudier l'idéologie « du » texte (« dans » le texte, dans ses « rapports » avec le texte), que l'effet-idéologie du texte comme rapport inscrit dans le texte et construit par lui, ce qui correspond à un recentrement de la problématique en termes textuels, et au maintien d'une certaine priorité (qui n'est pas primauté) au point de vue textuel.

(1982 : 107)

De telles approches ont donc une certaine pertinence littéraire, d'une part eu égard à l'histoire littéraire, d'autre part pour la lecture des œuvres littéraires considérées dans leur autonomie. Par exemple, nos analyses de la promesse de mariage dans *Le Cid* et dans *Don Juan* mettent en évidence des divergences idéologiques qui pourraient être interprétées par rapport aux catégories stylistiques historiques « baroque VS classicisme ». En outre, par le biais de l'« aveu », nous avons pu dégager la cohérence morale de l'œuvre racinienne et esquisser son évolution interne. L'analyse sociodiscursive, en tant qu'elle touche à la fois au style et à la vision du monde — ce qui est une seule et même chose — peut beaucoup apporter à la critique littéraire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Barthes, R. (1963). *Sur Racine*. Paris : Seuil.
- Bénichou, P. (1948). *Morales du Grand Siècle*. Paris : Seuil.
- Berrendonner, A. (1981). *Éléments de pragmatique linguistique*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Butler, Ph. (1959). *Classicisme et baroque dans l'œuvre de Racine*. Paris : Nizet.
- Felman, Sh. (1980). *Le Scandale du corps parlant*. Paris : Seuil.
- Flahaut, F. (1978). *La Parole intermédiaire*. Paris : Seuil.
- Fumaroli, M. (1990). *Héros et orateurs*. Genève : Droz.
- Goodkin, R. (1992). « La Lettre performative chez Racine. Quand dire, c'est faire chez Racine ». *Études littéraires*, 25, No 1—2.
- Hamon, Ph. (1982). « Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme ». *Poétique*, No 49.
- Laillou Savona, J. (1980). « Narration et actes de parole dans le texte dramatique ». *Études littéraires*, 13, No 3, 471—493.
- Maingueneau, D. (1992). « Un problème cornélien. La maxime ». *Études littéraires*, 25, No 1—2.
- Michaut, G. (1907). *La Bérénice de Racine*. Paris : Société française d'imprimerie et de librairie.
- Pavis, P. (1980). « Dire et faire au théâtre : l'action parlée dans les stances du *Cid* ». *Études littéraires*, 13, No 3.
- Pfister, M. (1977). *Das Drama*. München : Wilhelm Fink Verlag, UTB.
- Ricœur, P. (1986). *Du Texte à l'action*. Paris : Seuil, coll. Esprit.
- Vanderveken, D. (1988). *Les Actes de discours : Essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Liège-Bruxelles : Pierre Mardaga.