

**TRAVAUX  
D'ETUDIANTS**

Cahiers de l'ILSL N° 4

### **Ont déjà paru dans cette série**

Stratégies d'apprentissage (1985)  
Littérature et linguistique (1986)  
La Représentation de l'espace (1986)  
Le Sujet et son énonciation (1987)  
La Traduction (1987)  
La Lecture (1988)  
La Construction de la référence (1988)  
Langage en confrontation :  
Langages scientifiques — langages communs (1989)  
La Lecture : difficultés spécifiques d'acquisition (1990)  
Logique et sciences humaines (1991)  
Langue, littérature et altérité (1992)  
Relations inter-/intraprédicatives : linguistique slave  
et linguistique générale (1993)

### **A paraître**

L'Ecole linguistique de Prague, vue après un demi-siècle  
Travaux linguistiques en Europe Centrale et Orientale : Pologne

### **Le comité de rédaction**

Anne-Claude Berthoud, présidente  
Marie-Jeanne Borel  
Lorenza Mondada  
Patrick Sériot

### **Responsables de publication**

Nathalie Janz  
Jean-Michel Adam

**TRAVAUX  
D'ETUDIANTS**

Institut  
de Linguistique  
et des Sciences  
du Langage

Cahier N<sup>o</sup> 4, 1993

Université de Lausanne

**Les cahiers de l'ILSL (ISSN 1019-9446)**  
sont une publication de l'Institut de Linguistique et  
des Sciences du Langage de l'Université de Lausanne

Copyright © Université de Lausanne 1993

Institut de Linguistique et des Sciences du Langage  
p.a. Faculté des lettres  
Bâtiment des Facultés de Sciences Humaines 2  
Université de Lausanne  
ch-1015 Lausanne

## Sciences du langage : travaux d'étudiants

### Présentation

**Jean-Michel Adam**  
*Linguistique française*  
*Université de Lausanne*

MOINS HASARD CONJONCTUREL que produit de la dynamique d'un Institut nouvellement créé, le quatrième numéro des *Cahiers de l'Institut de linguistique et des sciences du langage*, consacré à des travaux d'étudiants — reprises de dossiers destinés aux examens oraux ou synthèses de mémoires —, suit de peu le volume 13 du *Bulletin de l'Institut de linguistique et des sciences du langage* qui présente deux travaux du même type, développés dans le cadre de la linguistique générale. Par ailleurs, ce numéro précède de peu celui de la revue des *Etudes de Lettres* qui présentera les recherches et enseignements regroupés au sein de notre Institut. Ces trois publications complémentaires donneront une image assez complète des travaux de « Sciences du langage » menés actuellement à Lausanne.

La qualité des travaux de fin d'études de nos étudiants n'est guère connue que des professeurs et des experts convoqués aux examens. La présente livraison a pour but de passer d'une telle confidentialité à une plus large audience<sup>1</sup>. Après des relectures souvent serrées, certains auteurs ont bien voulu accepter la tâche ingrate et parfois longue de transformation d'un travail de licence en article de revue. Le lecteur jugera les réussites et les maladroitures éventuelles d'un ensemble qui ne porte que sur quelques domaines représentatifs des sciences du langage :

---

<sup>1</sup> Certains numéros de la revue *Etudes de Lettres* ont donné parfois la parole à des étudiants. Ainsi le numéro de janvier—mars 1991 de la section d'Histoire de l'art ou celui d'avril—juin 1992, pour le Grec (« Figures grecques de l'intermédiaire »). Mais on a rarement pu présenter un ensemble qui tienne sans la participation de professeurs et/ou de chercheurs confirmés.

• LA PHILOSOPHIE DU LANGAGE. Avec l'étude que Jean-François Aenishanslin consacre à Rorty (sous la direction de Madame Marie-Jeanne Borel), il sera question d'épistémologie et de langage de la philosophie autant que de philosophie du langage.

• LA LINGUISTIQUE APPLIQUÉE. Avec l'étude, par Laurent Gajo, de l'acquisition de la structure « c'est », « c'est... qui/que » par une apprenante de langue maternelle espagnole (sous la direction de Madame Anne-Claude Berthoud), on verra comment une réflexion sur l'acquisition peut être utile à la description du français.

• LA LINGUISTIQUE DU RUSSE ET DES LANGUES SLAVES avec les recherches historiques de Karolina Stransky sur l'invention de la langue tchèque et de Marie Caffari sur la linguistique soviétique des années vingt. Entreprises sous la responsabilité de Patrick Sériot, de telles études donnent une assez bonne idée de l'utilité d'une réflexion historique et épistémologique en sciences humaines. En linguistique comme ailleurs, la conscience historique est nécessaire à la recherche. Pour cette raison, ces deux articles ouvrent symboliquement le présent volume.

• LA LINGUISTIQUE FRANÇAISE est à l'origine des autres travaux. On y reconnaîtra l'influence des enseignements et des recherches de Sylvie Durrer sur le style oralisé, de Jean-Daniel Gollut sur le portrait, de Laurent Perrin sur la pragmatique ou de moi-même sur les connecteurs, l'analyse de discours, la stylistique linguistique ou la description. ces articles portent la trace d'une réflexion pluridisciplinaire liée à la nature même des licences de lettres :

— HISTOIRE ET LINGUISTIQUE dans l'étude, par Lyonel Kaufmann, du célèbre discours de De Gaulle, au forum d'Alger, le 4 juin 1958. A travers l'approche linguistique d'un discours politique dont l'incipit (« Je vous ai compris... ») est connu de chacun d'entre nous, c'est une collaboration plus étroite entre analyse linguistique du discours et discipline historique qui est recherchée.

— LITTÉRATURE, SOCIOLOGIE ET LINGUISTIQUE dans l'analyse de la rumeur que Jérôme Meizoz entreprend à la lumière de *Septembre ardent*. La façon dont la nouvelle de

William Faulkner met en scène les mécanismes de la rumeur prouve, s'il en est encore besoin, que les sciences sociales ont tout intérêt à ne pas ignorer le discours littéraire.

— L'APPROCHE SOCIO-DISCURSIVE DES ACTES DE LANGAGE, proposée par Gilles Revaz, permet de porter un regard un peu nouveau sur des œuvres majeures de Corneille, Racine et Molière. À partir du cas (pas si) particulier de la promesse de mariage, cet article illustre la façon dont la linguistique française peut soutenir l'histoire littéraire et la lecture des œuvres classiques.

— HISTOIRE, LITTÉRATURE ET LINGUISTIQUE se retrouvent dans l'analyse, par Étienne Honoré, des portraits d'un personnage fictionnel (Cimourdain) et des figures historiques de Robespierre, Danton et Marat dans *Quatrevingt-treize* de Victor Hugo. Ici aussi, l'enseignement de linguistique française prend tout son sens : favoriser et structurer la description d'une forme particulière d'écriture — romanesque — de l'histoire.

Après quatre essais à dominante socio-historique, quatre autres travaux illustrent la façon dont la formation de linguistique française peut servir une approche plus stylistique de textes littéraires :

— C'est, comme E. Honoré, à la DESCRIPTION-PORTRAIT que Marta Caraion consacre son essai sur le Mangeclous d'Albert Cohen.

— Olivier Blanc revient, quant à lui, sur le style de Céline à travers l'usage singulier de l'ONOMATOPEE par cet autre maître de la prose romanesque moderne.

— Avec Nathalie Sarraute, Jolanda Pfister s'intéresse, elle aussi, au STYLE ORALISÉ d'un écrivain de l'extrême modernité.

— Florence Epars-Heussi, enfin, montre comment la connaissance du fonctionnement micro-linguistique du CONNECTEUR « MAIS » permet de cerner le mouvement argumentatif de poèmes de Baudelaire, Rimbaud et Apollinaire.

Si l'on ne trouve pas trace ici des travaux entrepris dans le cadre de la linguistique générale, c'est que le numéro 13 du *BIL* en offre une excellente illustration avec : « Difficultés de communication linguistique et rôle des savoirs culturels », de Nadia Revaz, qui prend appui sur Lewis Carroll, tandis que « Signifié et contexte : essai d'étude empirique », d'Yvan Cruchaud, part d'un

dialogue de *Made in USA* de Jean-Luc Godard. La linguistique générale disposant d'un canal complémentaire de publication, d'autres domaines des sciences du langage ont été ici privilégiés.

En une période de doute sur le « niveau » des étudiants et sur la qualité des études, je crois que *BIL* n°13 et *Cahiers de l'ILSL* n°4 illustrent la richesse de la formation en sciences du langage des étudiants lausannois. Ces deux numéros, qui ne représentent pourtant qu'une petite partie de ce qui aurait pu être publié, espèrent fournir quelques démentis à ceux qui ne peuvent s'empêcher de penser qu'il fait beaucoup plus beau ailleurs. Si les sciences du langage sont vivantes à Lausanne, c'est certainement parce que des professeurs de disciplines différentes ont, depuis des années, pris l'habitude de collaborer à des recherches communes, mais c'est surtout parce que des étudiants et des assistants travaillent, dès la phase finale de leurs études, à un niveau stimulant et encourageant pour l'avenir de la recherche. Puisse la dégradation — lente mais chaque année un peu plus perceptible — des conditions de travail, dans tous les secteurs de l'enseignement et de la recherche, ne pas affecter une telle dynamique et rendre possible un renouvellement de la présente expérience éditoriale !... La mise au point de l'ensemble aurait été impossible sans l'aide précieuse de mes assistants Philippe Moret, Olivier Blanc et Lyonel Kaufmann. Nathalie Janz nous a, quant à elle, prêté son expérience éditoriale des précédents *Cahiers*.

© Jean-Michel Adam 1993

## L'Invention de la langue tchèque et les paradoxes de l'identité

Karolina Stransky

La réforme de la langue tchèque, entreprise au début du XIX<sup>ème</sup> siècle par les “éveilleurs”<sup>1</sup>, pose le problème du lien entre la langue et l'identité collective. En effet cette réforme concerne la “langue littéraire”, qui est loin de correspondre à la langue effectivement parlée par la population tchécoslovaque de Bohême. L'adoption par les tchécoslovaques de la nouvelle langue “réformée” ne peut se faire que s'ils peuvent *s'identifier* à elle.

La réflexion métalinguistique permet d'appréhender la langue non plus seulement comme un objet d'étude, mais aussi comme un outil et surtout un symbole. Les deux “générations” d'éveilleurs ont eu chacune un rapport différent à la langue, modifiant peu à peu la vision qu'avait la population tchécoslovaque de la relation entre la langue et l'identité nationale.

L’“idéologie” de la langue qui est derrière les réformes est liée au panslavisme, au nationalisme et s'appuie sur des notions comme la transparence ou “l'âme” (génie). Elle n'est pas le fruit d'une théorie élaborée, elle reflète un mélange de motivations issues de divers courants d'idées, qui peuvent en apparence sembler contradictoires et donner l'impression d'être issues du monde de l'irrationnel. En effet, la première génération d'éveilleurs<sup>2</sup>, à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle, est encore sous

---

<sup>1</sup> Éveilleurs ou en tchèque *buditele* est le nom communément utilisé pour désigner les intellectuels qui, au XIX<sup>ème</sup> siècle, ont été les artisans du renouveau national tchèque (*narodni obrozeni*).

<sup>2</sup> Josef Dobrovsky (1753—1819), Vojtech Nejedl (1772—1844), Frantisek Karel Pelcl (1734—1801), Antonin J. Puchmajer (1769—1820), Vaclav Tham (1765—1816).

l'influence des Lumières et la seconde<sup>3</sup> a déjà assimilé les idées de Herder et s'incrit complètement dans le mouvement romantique.

## LA MÉTALANGUE EST UNE LANGUE AUTRE

Le rationalisme issu du mouvement des Lumières en Europe se préoccupait d'établir des normes et des codes, ce qui a conduit la première génération d'éveilleurs à s'intéresser à la grammaire plutôt qu'au vocabulaire. C'est aussi dans l'effort pour se libérer de structures et d'institutions inadéquates pour l'individu que l'on peut voir l'influence des Lumières. Ainsi la volonté de *purifier la langue* peut être vue comme une façon de libérer la langue d'éléments de la structure politique en place dont elle porte la marque au travers des germanismes (Auty, 1980 : 172—173; Havranek, 1932 : 83—84). À la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle sous l'influence des premières idées panslaves, les intellectuels tchèques se rapprochent des "frères" slaves et russes, plus particulièrement, qui sont le seul contre-poids d'importance au monde germanique, suivant ainsi un penchant *naturel*. D'une certaine façon, la langue est utilisée pour s'opposer à un pouvoir, et même à une langue, l'allemand, qui représente ce pouvoir, et en cela elle est déjà un symbole.

Pour appliquer les idéaux du XVIII<sup>ème</sup> siècle, c'est vers le XV<sup>ème</sup>—XVI<sup>ème</sup> siècle qu'on va se tourner. Les idées de démocratie et de liberté apportées par les Lumières prédisposent les éveilleurs de la première génération à se pencher sur la langue réformée et codifiée par Jan Hus (1369—1415), et ainsi à se référer aussi à une époque associée dans leur esprit à la lutte pour la liberté de la nation tchèque. Ils créent ainsi une *pseudo-continuité historique au niveau linguistique*. En effet, la langue reprise pour la codification de la grammaire par la première génération d'éveilleurs est celle de la *Bible de Kralice* (1579—

---

<sup>3</sup> Ce groupe de disciples de Dobrovsky était principalement composé de Josef Jungmann (1773—1847), Vaclav Hanka (1791—1861), Pavel Josef Safarik (1795—1861) et Frantisek Palacky (1798—1876).

1594), l'ouvrage religieux de référence pour l'Unitas Fratrum<sup>4</sup>. Ainsi la langue est associée à une variante de la religion protestante dérivée des réformes de Jan Hus et à l'esprit humaniste de Jan Amos Komensky (1592—1670) plutôt qu'à la religion officielle catholique romaine. Les éveilleurs donnent des racines au mouvement nationaliste du XIX<sup>ème</sup> en lui donnant une *mémoire* dont est porteuse la langue. Ils légitiment aussi ce mouvement en lui donnant des fondations qui se veulent fondées sur la justice, l'égalité (Taboristes<sup>5</sup>) et l'unité d'un peuple derrière ses valeurs et la langue qui en est l'incarnation. Cette unité et cette langue qui délimitent le groupe<sup>6</sup> vont être les fondements de la nation et ce par quoi elle va se distinguer des autres, notamment des Allemands vivant sur le même territoire. Une équation s'opère entre la langue et le groupe qui la parle. Cette équation constitue la base d'une identité collective qu'elle soit d'ordre religieux (Hussites) ou national (Renouveau national au XIX<sup>ème</sup> siècle).

Néanmoins, de par la connaissance que les éveilleurs de la première génération ont de la langue tchèque, leur but reste limité. En effet, leur connaissance de la langue est acquise par la lecture et l'étude de vieux textes, elle est théorique et passive. La plupart d'entre eux ne parlent que très mal le tchèque et, qui plus est, un tchèque simple, que parle la population non éduquée. Ils l'étudient certes, mais ils ne l'écrivent pas, et lorsqu'ils communiquent le résultat de leurs études, ils le font en allemand. Ils utilisent l'allemand parce que le tchèque est une langue pauvre qui n'offre pas suffisamment de moyens d'expression, n'ayant pas évolué avec les sciences qu'il faudrait qu'elle décrive. De plus l'allemand est la langue officielle et internationale dans cette ré-

---

<sup>4</sup> Mouvement religieux issu des réformes de Jean Hus. Il fut fondé par Petr Chelcicky (1390—1460) et prit son nom en 1467.

<sup>5</sup> Fraction extrémiste des Hussites qui se réunirent dans la région de la montagne de Tabor. Les Taboristes formaient une communauté de "frères et de soeurs" qui avaient pour seule règle la parole divine et refusaient les lois humaines. Ils n'hésitèrent pas après la mort de Hus à imposer leurs idées par la force (Cornej, 1992 : 163—166).

<sup>6</sup> Cette idée de la délimitation du groupe par la langue est présente dans les réformes des Hussites au travers de leur revendication du droit pour chaque groupe parlant une langue d'utiliser celle-ci en matière de religion à tous les niveaux, du prêche à la doctrine.

gion du monde. Il y a donc beaucoup de chances qu'un texte en allemand soit plus lu qu'un texte en tchèque. Là, les éveilleurs de la première génération sont tributaires d'une tradition qui existe encore aujourd'hui : pour être entendu des siens, il faut utiliser une langue reconnue par les autres...

La langue tchèque reste un objet d'étude sans vie propre, car elle n'est pas vécue par les éveilleurs de cette première génération, elle n'est qu'observée. Il y a une réflexion métalinguistique de l'extérieur qui a pour résultat qu'ils posent sur le tchèque le canevas de l'allemand, tout en essayant de faire ressortir sa spécificité. Il ne peut ainsi y avoir développement dans le sens d'une utilisation active de la langue, car le besoin n'en est pas ressenti. La codification est l'octroi d'un statut. La langue existe en tant que langue littéraire, même si c'est une langue archaïque, une langue "morte" sur le plan de l'écriture puisqu'elle n'a notamment pas un alphabet propre<sup>7</sup>. La mauvaise connaissance du tchèque est peut-être aussi à la base du choix de la langue du XVI<sup>ème</sup>, comme langue de référence. En effet, ils introduisent cette langue alors qu'ils en ont une vivante et parlée à proximité<sup>8</sup>. Ce choix est fondamental, car c'est en fait la réintroduction d'une langue morte qui va devenir vivante tout en restant différente de la langue parlée. Il y a coexistence de deux variantes de langue.

En adoptant la langue du XVI<sup>ème</sup> siècle les éveilleurs réinterprètent cette période par le biais des idées du XIX<sup>ème</sup> siècle et donnent aussi à la langue tchèque, à côté d'un statut, une signification symbolique nouvelle, et ceci sans vraiment le vouloir, puisque Dobrovsky, par exemple, ne croit pas à une réintroduction du tchèque. La langue devient le symbole d'un groupe et de son affranchissement, comme l'affranchissement des Hussites, regroupés derrière la langue tchèque. C'est en associant la langue à ces références qu'ils établissent un lien entre elle et les êtres qui la parlent, qu'ils lui donnent implicitement l'aspect du reflet de "l'âme" tchèque. Ils amorcent le processus de prise de conscience par les tchécophones de l'existence d'une langue qui leur est

<sup>7</sup> On écrira le tchèque en caractères gothiques au début du XIX<sup>ème</sup> siècle. Ce n'est que plus tard que l'on reprendra les diacritiques avec l'alphabet latin.

<sup>8</sup> Les Slovaques ont fait le contraire des Tchèques, ils ont créé une langue littéraire à partir d'un dialecte parlé à l'époque.

propre et qui peut avoir le même statut que les autres, statut que peut alors aussi revendiquer la nation qui la parle.

## LA MÉTALANGUE EST LA LANGUE—OBJET

Cette démarche de la première génération d'éveilleurs n'est pas en contradiction avec ce que fera la deuxième sous l'influence du mouvement romantique. Au contraire, cette dernière va utiliser toute les associations historico-patriotiques qu'aura fait ressurgir la première. Néanmoins la deuxième génération d'éveilleurs rompt avec la pseudo-continuité historico-linguistique établie par la première. Elle n'a plus besoin du passé pour exister, elle puise son existence dans le présent et dans l'actualisation de la langue, elle tente de la mettre au même niveau que les autres dans sa capacité à communiquer et ainsi de stimuler son usage. Ce n'est plus dans le repli sur soi et son histoire qu'elle trouve sa légitimité, mais dans la comparaison avec les autres. Elle veut imposer le droit de la langue à son existence et par son intermédiaire faire participer la nation au mouvement des idées européennes.

La pensée des éveilleurs de la deuxième génération a pour base une réflexion métalinguistique de l'intérieur. En effet, ils ont une connaissance active du tchèque, ils le parlent et l'écrivent. Pourtant dans leur pratique, ils se trouvent confrontés à une langue certes codifiée, mais pauvre et essentiellement religieuse. Ils éprouvent dès lors le besoin de l'enrichir sur le plan du vocabulaire. Ainsi, la réforme, de grammaticale, devient lexicale. Ceci crée en soi une attitude différente et nouvelle par rapport à la langue et au rôle qu'elle peut et doit tenir. Elle devient nécessaire, du moins pour les quelques intellectuels qui forment la deuxième génération d'éveilleurs, car elle est la seule qui puisse donner une forme *naturelle* à leurs idées. Le travail sur le lexique va permettre d'exploiter l'aspect de "reflet" que peut avoir la langue, et faire d'elle, consciemment, un symbole et un outil pour acquérir le pouvoir au niveau culturel et politique.

Le fait de créer une langue au niveau lexical, est comme l'élaboration d'une encyclopédie, une façon de recréer ou de créer un monde (Foucault, 1966 : 346 sq.). Avec la langue, on crée

un univers de parole et un monde symbolique. La réforme du vocabulaire est non seulement la création d'un outil, mais aussi et surtout la réalisation, au travers de la langue, d'un monde et de sa propre existence de groupe distinct. Ce monde symbolique est alors porteur de références historiques, religieuses et nationales, comme celles mises en place par la première génération d'éveilleurs. La *dénomination* est donc un moyen pour que la nation existe, car la langue que celle-ci crée lui est propre, la distingue et définit sa spécificité.

Ceci implique que la langue doit refléter une spécificité. Il doit exister une relation entre la langue et l'objet, la chose qu'elle décrit. La langue doit donc être motivée. Néanmoins on peut transposer cette idée et comprendre la motivation comme un rapport entre la langue et son sujet symbolique, le groupe qui la parle. Si ce rapport avec le groupe existe la langue devient transparente, puisqu'à travers elle, on peut appréhender ce groupe. Il y a un effet de miroir, le groupe crée la langue à son image, et on peut connaître sa nature en l'appréhendant par le biais de sa langue. Une identité est ainsi créée entre la langue et ses locuteurs. Cette attitude est une variante de l'idée défendue par les Hussites que toutes les langues sont de nature divine puisqu'elles ont été données aux hommes par Dieu dans l'épisode de la Tour de Babel. Il y a une évolution du divin vers le national. La langue n'est plus à l'image de Dieu, mais à l'image de la nation qui la parle. Cette dernière acquiert ainsi un statut à la limite du divin, la nation est au-dessus de tout et avec elle, sa langue.

Le syndrome de la Tour de Babel continue d'influencer la relation entre les groupes et leur langue. Sans vouloir transposer les préoccupations, on peut partir du postulat de Luther que la communication des hommes a été brisée par « la séparation des esprits ». Les langues sont les signes palpables de cette séparation, car s'il n'y avait qu'un esprit, il n'y aurait qu'une langue. Ainsi la langue est le reflet d'un seul et unique esprit. L'insistance sur le tchèque est la marque de l'insistance sur un esprit qui se veut différent de l'esprit allemand. Et n'ayant pas d'autre moyen, les éveilleurs s'efforcent de le faire transparaître dans la langue qui par son existence symbolise l'opposition et la différence. Et c'est en cela que l'opposition à l'allemand est un moteur, même si les

romantiques tchèques reprennent dans l'ensemble les idées de Herder.

Ainsi, une pensée spécifique n'est possible qu'au travers d'une langue spécifique. La langue est l'incarnation de cette pensée, elle est à son image. Elle reflète l'essence, "l'âme" du groupe qui la parle. Cette notion "d'âme" est une composante importante de l'approche de la langue tchèque du point de vue des locuteurs aussi bien que d'un certain nombre de linguistes. Elle est la clef de voûte de l'identification de la population à sa langue et n'a pas perdu de son influence puisqu'elle trouve un écho même au XX<sup>ème</sup> siècle pour expliquer et justifier le droit à l'existence du tchèque comme langue indépendante, littéraire et riche, égale aux autres, et ayant une dimension spirituelle qui transparait dans sa forme.

Un exemple parlant, où cette approche est développée à l'extrême, est celui de l'analyse du mot *smrt* (la mort) par le linguiste tchèque Pavel Eisner (1889—1958) qui a notamment participé aux travaux du Cercle linguistique de Prague. La forme et la sonorité de *smrt* avec ses quatre consonnes qui se suivent « signifient véritablement la fin définitive de ce qu'on appelle la vie » (Eisner, 1976 : 292—293. La traduction est de moi-même) où il n'y a vraiment rien après. La parenté phonique associe le mot avec d'autres comme *mrak* (nuage), *tma* (obscurité), *smetí* (ordures), *smrst* (cyclone), *snet* (gangrène). D'autre part il est difficile de trouver une rime pour *smrt*, il n'y a que *chrt* (lévrier), *skrt* (trait, rature), *zvrť* (vient du verbe *zvrtnouti* = se fouler le pied). Ensuite il compare les mots signifiant la mort dans d'autres langues. Et montre dans quelle mesure ce mot est lié déjà par les rimes qui lui sont associables aux choses de ce monde :

mort — dort — essor — encore — sort — fort ...  
 Tod — rot — Not — loht — droht — Gebot ...

Et au niveau des sonorités, il relève ce « beau o » long et ouvert du français qui en soi sonne déjà comme une Résurrection. *Tod* résonne aussi d'une façon solennelle et n'exprime pas par son ampleur une véritable fin. Alors que dans le tchèque *smrt*, il n'y a pas de croyance dans un "outre-tombe", il n'y a rien de solennel, il n'y a pas de fatalité nordique. C'est un mot sans espoir, sans appel. Si on peut tirer des déductions quant à l'esprit d'une nation,

d'un mot aussi essentiel que celui-là, cette nation n'a aucun sens pour la mystique et la métaphysique et elle est principalement préoccupée par la vie terrestre, sans grande curiosité pour un "au-delà".

Avec ce type de réflexion, Eisner dégage la nature d'un peuple à partir de sa langue. Il définit sa façon de penser sur un sujet aussi fondamental que la mort. Il n'invente pas cette attitude, il est l'héritier d'une époque et d'une réflexion qui est notamment celle qui a façonné cette langue. Car, au XX<sup>ème</sup> siècle, Eisner montre ce que les éveilleurs ont tenté de créer : la langue comme reflet de "l'âme" d'une nation, pour que celle-ci l'adopte, se trouve en elle et prenne conscience de son existence. La popularité d'Eisner en Bohême, encore aujourd'hui, dénote que ce type de réflexion correspond encore à un besoin de trouver dans sa langue une justification ou une démonstration de sa propre existence comme groupe spécifique avec un caractère particulier.

## LES FRONTIÈRES DE L'IDENTITÉ : ÊTRE TCHÈQUE OU ÊTRE SLAVE ?

L'idée de reflet et le désir d'opposition à l'élément germanique lié au syndrome de petite nation (Michel, 1986 : 20—26) à la recherche de son identité ont apporté avec eux la volonté de s'identifier au groupe des Slaves. Cette volonté d'opposition et d'un autre côté d'identification ont eu des répercussions sur la façon d'aborder la langue, surtout en matière lexicale. L'étymologie sera importante, car les choix des éveilleurs rattachent la langue à un passé. L'étymologie ancre la langue dans un contexte historique, voire mythique et met ainsi en place une continuité. Les éveilleurs de la deuxième génération s'efforcent de créer un lexique le plus éloigné possible de l'allemand, en se servant notamment de racines slaves, non seulement par besoin d'augmenter le lexique, mais aussi pour marquer leur rapprochement avec les autres Slaves (Havranek, 1936 : 90). Au travers de la création d'une pseudo-continuité ils donnent une impulsion à la découverte d'un imaginaire "slave", qui sera un support pour le panslavisme.

La langue comme reflétant “l’âme” d’une nation, par le biais d’associations historico-religieuses a néanmoins ses limites. Celles-ci tiennent au choix de la langue qui a été introduite et au groupe d’intellectuels qui a travaillé à sa codification et à son développement lexical. La volonté des auteurs et de la population de donner un statut à la langue et ainsi de légitimer en même temps sa propre existence, se manifeste dans l’histoire et le destin des manuscrits de *Kraluv dvor* et *Zelena hora* (Léger, 1911 : 42—81). Ces deux manuscrits en tchèque “ancien”, soi-disant découverts en 1818 par Vaclav Hanka, sont en réalité des faux qu’il a lui-même composés. À partir de ces manuscrits plus de cent mots sont passés dans la langue écrite et surtout dans la langue poétique (Mukarovsky, 1932 : 144). Ce n’étaient certes pas tous des mots d’origine tchèque, mais comme ils étaient associés à des manuscrits sortis des temps anciens et supposés authentiques ils étaient porteurs des valeurs auxquelles on voulait s’identifier. Ainsi le vocabulaire passé dans la langue et le type de valeurs historiques ou la mémoire qu’il est sensé représenter a un destin fort singulier. La notion de langue comme reflet d’une nation montre, dans ce cas, que les bases de l’identité trouvée dans la langue sont fallacieuses, ce qui remet en question l’idée de nation, voire la nation elle-même (Patocka, 1991 : 98).

## LA LANGUE, REFLET D'UN GROUPE OU DE LA NATION ENTIÈRE ?

Indépendamment de cet exemple, pour dégager sur un plan plus théorique la faiblesse de la conception de la langue comme reflet de la nation, il faut revenir sur la dimension de la langue créatrice du monde et monde symbolique à la fois. En effet, on peut entrevoir une notion de séparation entre l’univers réel et l’univers du verbe. Deux remarques de Frantisek Palacky dans son programme culturel de 1837 illustrent ce problème :

Mais maintenant que nous sommes à égalité avec les autres langues des peuples civilisés, un autre travail et un autre devoir nous attendent. Nous devons tourner maintenant notre principale attention vers les choses *elles-mêmes* et nous mesurer avec ces nations dans

la course aux palmes de la vraie civilisation, de la science, de l'esthétique et de l'essor industriel.

(Taborsky, 1937 : 29. La traduction est de moi-même)

Faire en sorte que la littérature ne soit pas exclusivement destinée ou au peuple ou à quelques érudits, et que les classes moyennes cultivées se penchent sur la littérature tchèque et la prennent sous leur protection et la soignent. Ceci est une question de vie ou de mort pour la littérature.

(Taborsky, 1937 : 25)

Avec ces deux remarques Palacky fait un constat d'échec. Il faut trouver une base réelle, alors que la base mythique est créée. La langue est prête (Taborsky, 1937 : 29), mais ni la réalité, ni la population ne le sont. Palacky montre que l'identification au seul verbe ne suffit pas, qu'il faut aussi mettre en place une structure sur laquelle on puisse s'appuyer, c'est-à-dire se comparer avec les autres en matière scientifique, culturelle et industrielle. Il faut s'ouvrir sur l'extérieur et échanger les idées et les sentiments pour créer avec les autres, bien que dans des langues différentes, une littérature européenne, voire universelle. La littérature reflétera la langue et ses locuteurs et permettra d'exprimer les aspirations d'un peuple. Elle le fera reconnaître par les autres en leur montrant sa spécificité et le conduira vers son indépendance. Elle sera une des réalisations concrètes de la langue, mais elle sera aussi l'intermédiaire entre la langue et la population.

Palacky combine les tendances des deux générations et rend compatible l'ouverture sur l'extérieur et le maintien de l'esprit spécifique du tchèque et du peuple qui le parle. Malgré le contact avec l'extérieur, le tchèque et la nation qu'il représente ne sont pas "corrompus". Dès que la langue, à cause des réalisations de la nation qui la parle, est reconnue et avec elle le statut de cette nation, elle ne peut être dénaturée par les autres, car alors l'intégration d'éléments étrangers est un choix et non une contrainte. Néanmoins, pour être à égalité avec les autres, le niveau culturel et la conscience de cette égalité doivent exister.

Le programme culturel de Palacky expose le grand défaut de la réforme, à savoir que la langue n'est pas encore en rapport avec la réalité, elle existe pour elle-même, par elle-même, ce qui ne favorise pas son utilisation ou son adoption par la population tchécoslovaque. Les réformateurs de la langue ont créé une nouvelle image du monde, une nouvelle symbolique, mais elle n'a pas en-

core de support réel. Ils ont créé la langue avant que le besoin dans la population n'existe, et avant que cette population ne se voie ou ne se définisse comme une nation. Ceci remet en question la valeur de reflet de la langue à deux égards. D'une part, la langue est une adaptation de l'image du monde des éveilleurs, ce qui n'est pas forcément représentatif de la population tchécoslovaque. La langue reflète plutôt l'esprit ou "l'âme" d'un petit groupe d'intellectuels. D'autre part, lorsqu'elle sera adoptée par la population tchécoslovaque, elle le sera comme symbole d'opposition à l'allemand, et rien en elle ne reflètera "l'âme" de cette population, d'abord parce que ce n'est pas la langue qu'elle parle, ensuite parce que cette langue vient chronologiquement avant la nation.

Les exhortations de Palacky sont justifiées et nous montrent qu'en 1837, une poignée d'hommes a *créé une langue*, mais que pour que cette langue soit adoptée et se maintienne, son contenu symbolique ne suffit pas, il faut encore qu'elle soit utilisée, qu'elle corresponde à un besoin réel, donc qu'elle retrouve son rôle d'outil de communication. La langue n'était pas un besoin en 1837. Non seulement à cause de la différence entre la langue écrite et la langue parlée, mais parce que l'on n'avait pas encore besoin que le tchèque ait un statut, l'allemand faisant l'affaire. Ainsi, les Tchèques qui pouvaient avoir accès à l'éducation<sup>9</sup>, lorsqu'ils faisaient partie des classes privilégiées, ou lorsqu'ils y accédaient, pour s'y fondre, étaient plutôt tentés d'adopter l'allemand comme marque extérieure de leur succès, et de reléguer le tchèque à la cuisine. La même tendance existait dans les couches basses de la population qui n'avaient pas accès à l'instruction. Leur vocabulaire était un mélange d'allemand et de tchèque, ou simplement l'utilisation de mots allemands<sup>10</sup> trans-

---

<sup>9</sup> L'éducation supérieure se fait en allemand jusqu'en 1882, où le tchèque devient la langue officielle à l'Université Charles de Prague.

<sup>10</sup> Cette tendance s'est maintenue jusqu'à la deuxième guerre mondiale, voire même jusqu'à aujourd'hui. La raison en est à la fois la disparition du bilinguisme et la proximité de l'allemand. Aujourd'hui cette façon de parler serait qualifiée de parler pragois. Elle ne correspond pas à un niveau de langue élevé.

formés sur le plan phonique ou morphologique de manière à leur donner une sonorité plus tchèque.

## ÊTRE SOI FACE À L'AUTRE

Ce n'est donc pas la naissance de la bourgeoisie tchèque et un bouleversement social qui pouvaient faire changer l'attitude du peuple par rapport à la langue, mais plutôt un événement politique qui aurait pu diviser la population de la Bohême en deux communautés distinctes, non plus par le statut social qu'elles reflétaient, mais par une conscience d'appartenance dont la langue aurait été le reflet. On peut dater cet événement à 1848, où les Allemands de Bohême montrèrent un certain enthousiasme pour l'idée d'une grande Allemagne unifiée ( Michel, 1986 : 29). Cet enthousiasme et la volonté d'intégrer les Tchèques à la nation allemande ont poussé la population tchécoslophone vers une attitude d'opposition. Elle se sentit en danger et voulut défendre sa langue et par là son identité tchèque. La langue devenait ainsi le seul moyen d'affirmer cette différence de nationalité au sein d'un même peuple.

La notion de langue comme symbole et reflet ne suffit pas pour que la langue soit adoptée, néanmoins cette notion reste incontournable. En effet, malgré l'aspect fabriqué et irréel de cette conception de la langue, c'est elle qui, sous l'impulsion de 1848 et de l'idée de la grande Allemagne dans laquelle les Tchèques auraient dû être intégrés, va canaliser l'opposition à l'élément allemand et l'affirmation de la différence et de la spécificité tchèque. Ce n'est qu'à ce moment que la langue offre par son rôle d'outil de communication et son contenu symbolique à la fois le moyen et le but. La valeur de symbole de la langue permet à la langue écrite de se développer au côté de la langue orale en l'enrichissant. La population tchécoslophone lie alors consciemment la langue à la nation, la langue devenant l'élément de base du nationalisme. Ce qui n'est pas sans intérêt pour la "cohabitation" des deux langues et des deux populations sur le même territoire.

Cette démarche du refus de l'allemand va être possible dans tout le cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, car ceux qui façonnent la langue ont une bonne connaissance de l'allemand et arrivent à éviter les

emprunts. D'un autre côté l'allemand est la langue avec laquelle le tchèque est en contact permanent depuis des siècles (Macek et Mandrou, 1984 : 49—65), et les deux langues se mettent à coexister, comme langues de culture, à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Et bien que l'on ne puisse imposer une langue X, marque d'une pensée X, à une pensée Y qui est le fruit d'une évolution, d'une histoire, d'une religion, il n'en demeure pas moins qu'elles sont proches, et que la langue la plus riche a une influence sur celle qui l'est moins (Jakobson, 1932 : 117). L'allemand est donc à la fois la langue à laquelle les Tchèques s'opposent en parlant le tchèque, mais c'est aussi la langue à laquelle ils puisent car elle est la plus proche. Ainsi malgré tout les efforts possibles, le tchèque reprend des éléments allemands, par exemple sous la forme de calques<sup>11</sup>.

D'autre part, bien que le bilinguisme soit une chose admise jusqu'en 1918, il se perd déjà avant notamment à cause de la place que le tchèque a prise dans les études supérieures. Ainsi la population tchécoslovaque, qui a de plus en plus à cœur de marquer sa différence, devient de moins en moins capable de le faire, car elle perd la capacité à distinguer ce qui lui est vraiment propre de l'allemand. Ne pouvant plus reconnaître l'allemand, elle absorbe bien sûr beaucoup plus de formes qui en sont issues. Ceci montre la relativité de la conception de la langue — reflet du peuple, puisque celle-ci sans être "dégénérée" ne reflète pas seulement l'esprit tchèque, mais aussi l'esprit allemand dont les Tchèques voulaient tant se distinguer. Le nationalisme linguistique apparaît donc extrêmement discutable dans le cas des Tchèques. Il n'en demeure pas moins un élément essentiel dans la conception qu'ont les Tchèques de leur propre identité.

Malgré la perte de son rôle privilégié dans les revendications d'identité nationale<sup>12</sup>, la langue reste à la base du nationalisme tchèque, ce qui oriente la vision de la nation quant à ses revendi-

<sup>11</sup> *Taschentuch* <—> *Kapesník* (*kapsa*)

<sup>12</sup> Dans la deuxième moitié du siècle, la langue n'est plus le seul moyen d'affirmer son identité. Il y a par exemple le mouvement *Sokol* qui est créé en 1862, c'est un mouvement de gymnastique et de renouveau national, ou les groupements politiques, notamment parmi les étudiants, comme *Omladina* qui était une société secrète radicale-socialiste.

cations territoriales par exemple, et est en conflit avec la vision allemande. En effet, le nationalisme en Bohême n'est pas homogène. Il ne faut pas oublier que deux populations vivent côte à côte sur un même territoire, deux populations qui y sont pareillement chez elles (Macek et Mandrou, 1984 : 35—56). Pour exposer cette problématique, il faut se référer aux termes allemands et tchèques utilisés pour désigner le pays, ses habitants et sa langue. Le terme allemand ne précise pas l'appartenance linguistique. En effet, est *Böhme* quiconque habite la *Böhmen*, qu'il soit de langue *Deutsch* ou *Tschechisch*. En tchèque au contraire, la langue ne connaît qu'un seul terme pour désigner les habitants de la Bohême, celui qui habite les *Cechy* ne peut être qu'un *Cech* la désignation du territoire est liée à la langue, dans le mot *Cech* apparaît l'appartenance linguistique *Cesky*. Les Allemands de Bohême sont appelés simplement *Nemci* (Michel, 1986 : 27). Ils restent des Allemands vivant en Bohême, mais l'attachement à la Bohême est quelque chose en plus de leur identité d'Allemands. Ils admettent que *Böhme* peut être quelqu'un de non-allemand<sup>13</sup>. Par contre la désignation tchèque n'admet pas cette différence, on est Tchèque du pays tchèque, et seulement tchèque. On ne peut être Tchèque et Allemand. D'après cette terminologie la langue est liée à l'origine. Ce lien est probablement une des composantes essentielles pour l'adoption de cette langue à la fois nouvelle et ancienne qu'est le tchèque au XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour être Tchèque, il faut parler le tchèque.

## UNE LANGUE POUR ÊTRE SOI

Par le biais de la langue les Tchèques ont pris conscience de leur existence et ont revendiqué le droit à l'imposer. Ils se sont mis à exister comme un ensemble spécifique est unique dont le lien est la langue, fournie par une petit groupe d'intellectuels, les éveilleurs, les *buditele*. La langue sera un ciment, et cette valeur symbole et lien sera rappelée par Jaroslav Stransky pendant la deuxième guerre mondiale depuis Londres: « Apprenez aux en-

<sup>13</sup> Cela ne veut pas dire que ces Allemands chrétiens ou juifs ne se sentent *Böhme*.

fants à chanter en tchèque, à penser et sentir tchèque, à prier en tchèque, comme les vôtres vous l'ont appris » (Michel, 1986 : 15). Il y aurait donc une façon particulière de penser et de sentir lorsqu'on est tchèque, et elle s'exprimerait par le biais de la langue. Plus la volonté de voir sa langue se transformer en un symbole est vivante, plus cette langue va être utilisée dans une littérature qui à son tour va devenir l'incarnation d'une identité, d'une particularité formée à partir de la langue, de la culture, de la religion, et sera la marque de l'existence de la nation. Néanmoins la conception de la langue comme reflet de "l'âme" nationale peut être mise en doute, et cela d'autant plus que les bases de ce reflet sont fabriquées et pour certaines infondées et fallacieuses. La langue fabriquée et conçue d'abord comme symbole et comme reflet du groupe qui la parle et de "l'âme" de celui-ci est à la fois à la base de l'adoption du tchèque, mais aussi à l'origine de son absence de dimension européenne ou mondiale et du complexe de petite nation (Michel, 1986 : 20—26).

Les éveilleurs ont fourni au peuple un moyen d'existence inestimable et d'une certaine façon inépuisable. Quelle que soit la façon dont la langue évolue (absorption d'éléments étrangers, ou retour vers la purification), tant qu'elle a une variante écrite ou littéraire, elle garde son statut de langue cultivée et apporte au peuple qui la parle la reconnaissance des autres, le statut de nation cultivée et le droit à la parole. Ce statut n'est pas seulement donné par les locuteurs de cette langue, mais aussi et surtout par ceux qui l'entourent. Ceci implique que cette langue doit être utilisée, donc qu'il y ait une production littéraire. C'est dans ce domaine que les Tchèques ont très vite tenté de donner corps à leur présence et à leur différence, mais à force de vouloir créer une identité propre ils n'ont pu attirer l'intérêt du monde environnant (Patočka, 1991 : 94). Les auteurs ont avant tout dû plaire au public qui devaient adopter leur langue. Ils sont restés enfermés dans la problématique de la petite nation qui n'a pas l'avantage comme la France ou l'Angleterre de ne pas devoir sans cesse justifier et affirmer son existence, comme le disait Milan Kundera en 1967 :

Rien n'a jamais été pour les Tchèques une donnée évidente, ni leur langue, ni leur européanité. Et leur appartenance à l'Europe est leur perpétuel dilemme : ou bien laisser la langue tchèque se stériliser en

un simple dialecte européen et sa culture en un simple folklore européen ou bien être l'une des nations européennes avec tout ce que cela signifie. Seule la seconde solution garantit une vie réelle mais elle est vraiment exceptionnellement difficile pour une nation qui pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle a dû consacrer l'essentiel de son énergie à construire des bases, du lycée jusqu'au dictionnaire scientifique.<sup>14</sup>

© Karolina Stransky 1993

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Auty, R. (1980). « Czech ». In Stone, G. & Worth, D. (Ed.). *The Slavic Literary Languages : Formation and Development*. New Haven : Slavica Publishers, 163—182.
- Cornej, P., Vanicek, V., Cornejova, I. (1992). *Dejiny Zemi Koruny České, Svazek I & II*. Praha.
- Eisner, P. (1976; 1<sup>ère</sup> édition 1948). *Cestina poklepem a poslechem*, Zürich : Konfrontace.
- Foucault, M. (1966). *Les Mots et les choses*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Havranek, B. (1932). « Ukoly spisovného jazyka a jeho kultura ». *Spisovna cestina a jazykova kultura*. Praha, 32—84.
- Havranek, B., « Vvoj spisovného jazyka a jeho kultura ». In : *Ceskoslovenska vlastiveda, Rada II, Spisovny jazyk cesky a slovensky*, Praha, 1936, 1—144.
- Jakobson, R. (1932). « O dnesnim brusicstvi českém ». *Spisovna cestina a jazykova kultura*. Praha, 85—122.
- Léger, L. (1911). *La Renaissance tchèque au XIX<sup>ème</sup> siècle*. Paris : Félix Alcan.
- Macek, J., Mandrou, R. (1984). *Histoire de la Bohême*. Paris : Fayard.
- Masaryk, T. G. (s. d.). « The Problem of Small Nations in the European Crisis ». *The Voice of an Oppressed People*. Chicago.
- Masaryk, T. G. (s. d.). « Bohemia and the European Crisis ». *The Voice of an Oppressed People*. Chicago.
- Michel, B. (1986). *La mémoire de Prague : conscience nationale et intelligentsia dans l'histoire tchèque et slovaque*, Paris : Perrin.
- Mukarovsky, J. (1982). « Jazyk spisovny a jazyk basnický ». *Spisovna cestina a jazykova kultura*. Praha, 123—156.
- Patocka, J. (1991). *L'idée de l'Europe en Bohême*. Grenoble : Jérôme Millon.
- Tvardovsky, F. (1937). *Palackého kulturni program z roku 1837*. Praha.

<sup>14</sup> IV Sjezd Svazu Československých Spisovatelů, 27—29 června 1967, Praha, 1968, p. 24.

## Peut-on changer la langue ? La Linguistique soviétique et le concept d'intervention

Marie Caffari

LE TEXTE QUE VOICI SE PROPOSE d'examiner une définition du travail à effectuer en linguistique, posée par des linguistes soviétiques en deux différents moments de conceptualisation de leurs recherches. Un premier élan de définition des tâches de la linguistique en URSS est repérable dans les années vingt où la situation historique exige des linguistes qu'ils travaillent sur le terrain; ils doivent en effet, à ce moment-là, assurer l'alphabétisation des masses dans les territoires de l'ex-Empire, et ce dans une multitude de langues qui ne sont pas toujours dotées d'un alphabet. Le deuxième moment de définition du champ d'étude de la linguistique, dès les années soixante, et principalement dans les années soixante-dix, est en fait un moment de re-définition, de réinterprétation du champ d'étude et des tâches de la linguistique. Durant cette période qui culmine avec le gouvernement Brejnev, la linguistique soviétique cherche à se réinsérer dans un cadre politique plus ferme.

Une des particularités de l'histoire linguistique soviétique a été l'élaboration et la mise en place d'une politique linguistique. Certains chercheurs occidentaux<sup>1</sup> ont examiné les résultats de la politique linguistique soviétique sur le terrain, souvent ils se sont dressés contre l'emprise du russe parmi les minorités nationales soviétiques. Aujourd'hui, face à l'éclatement de l'ex-URSS, il semble pertinent de réexaminer la politique linguistique soviétique; je me propose ici d'aborder ces questions sous leur angle *théorique*. Il s'agira de regrouper, de résumer les directions prises par certains linguistes soviétiques, qui, dans leurs articles, cherchent à définir leur travail et le rôle de la linguistique dans la so-

---

<sup>1</sup> Voir par exemple les travaux d'I. T. Kreindler (1982, 1985), E. G. Lewis (1972), M. Shorish (1984), N. Kravetz (1980).

ciété où ils vivent. Sans présenter exhaustivement des mouvements théoriques de recherche, j'examinerai quelques *tendances* de ces mouvements, tendances nettes parfois, parmi d'autres directions que l'on aurait pu évoquer aussi. Qu'est-ce que la linguistique ? Que peut-elle faire ? Quelles sont ses tâches ? Autant de questions qui sont toujours valables et que la confrontation avec des recherches et des partis pris théoriques différents ne peut qu'enrichir, et cela même si ce questionnement amène plus de questions supplémentaires que de réponses.

## 1. VERS UNE DÉFINITION DES TÂCHES DE LA LINGUISTIQUE

Après la Révolution de 1917, la linguistique russe, désormais soviétique, s'engage dans une voie qui se démarque de la linguistique saussurienne. Les nécessités de l'alphabétisation en Union Soviétique poussent la linguistique, dès 1917, à devenir une linguistique d'intervention. Il s'agit, dans la multitude linguistique de l'Union Soviétique, de créer des langues normatives en sélectionnant des idiomes dans les régions qui n'ont pas de langue écrite; il faut élaborer des alphabets, "standardiser". Face à ces attentes pratiques, la linguistique doit établir une base théorique qui permette ensuite aux linguistes d'intervenir sur le terrain. Cette démarche de recherche des concepts s'accompagne d'une recherche des fondements philosophiques et idéologiques des sciences du langage.

### 1.1. RECHERCHE D'UN CADRE LINGUISTIQUE IDÉOLOGIQUE

Dès 1917 les linguistes tentent d'inscrire leurs travaux dans un mouvement d'idées. N. J. Marr (Marr, 1933—1934) notamment, dont les recherches prédomineront dès le début des années trente, veut fonder une linguistique marxiste. Les sources philosophiques retenues par Marr sont essentiellement marxistes<sup>1</sup>. Marx et Engels ne se sont attardés sur les problèmes de langue que dans « Dialectique de la Nature ». On peut néanmoins retenir

---

<sup>1</sup> Voir à ce propos : Marcellesi, J.-B. et Gardin, B., 1974.

les idées suivantes : il n'y a pas de pensée indépendamment du langage, langage et conscience sont uns. Il n'y pas de conscience préexistant au langage. Pour Engels, langage et travail vont de pair dans la formation de l'homme. Si ces principes ne portent jusqu'ici pas à confusion, un point qui prête à des interprétations contradictoires sera repris et réinterprété par Marr, puis par Staline lors d'une controverse en 1950, autour de la « Nouvelle Théorie du Langage » (Marr, 1933—1934) :

Il est d'autant plus facile au bourgeois de prouver, en utilisant la langue qui lui est propre, l'identité des relations mercantiles et individuelles, ou encore des relations humaines en général que cette langue elle-même est un produit de la bourgeoisie, et que, par conséquent, dans le langage comme dans la réalité, on a fait des rapports du commerçant la base de tous les autres rapports humains.

(Marx, K., Engels, F., 1968)

Marr, en fondant une linguistique qu'il veut marxiste, reprendra cette idée de langue bourgeoise et l'intègrera dans un modèle fondé sur les rapports entre langue et classe sociale. Cette vision de la réalité linguistique permet d'envisager une langue unique, mondiale et socialiste : une fois les barrières de classes éliminées, les locuteurs parleront la même langue. Dès lors, la catégorisation des langues se fait d'après les classes sociales des locuteurs. Pour Marr la langue originelle fut celle d'une classe : les sorciers; elle permettait à cette caste de dominer les autres. Alors même qu'il invoque une linguistique marxiste, Marr se place à l'opposé de la thèse de Marx selon laquelle langage = conscience. En effet, Marr suppose un état de conscience précédant le langage — pour lui le langage n'est pas né en même temps que la conscience, mais il a été inventé à des fins de domination. En 1950, Staline conteste l'idée de langues différentes, inhérentes aux classes de la société; il considère la langue comme un moyen de communication dont toute la société se sert. Pour lui, la langue de l'après-Révolution est identique à celle utilisée avant 1917. Seul le lexique a subi des variations.

Si Marr n'aborde pas directement les problèmes d'intervention<sup>2</sup> sur la langue, le fait qu'il place la langue au même

---

<sup>2</sup> Il inventera cependant "l'alphabet analytique abkhase", dont il veut faire un alphabet mondial.

niveau que les institutions politiques, juridiques et sociales (la superstructure), peut justifier la possibilité d'une telle intervention.

L'opinion de Lénine à propos des langues est abondamment citée par les linguistes. Lénine, pour qui il ne peut y avoir de politisation sans alphabétisation préalable, est tout à fait conscient des problèmes posés par la multiplicité linguistique. Il insiste sur le droit des minorités linguistiques à un enseignement dans leurs langues; à des fins d'alphabétisation les différentes langues nationales doivent être protégées, voire même activement soutenues par des mesures éducatives et politiques. Il faut donc *intervenir*, assurer une ouverture face aux langues nationales : « Pour un marxiste russe une langue obligatoire d'État ne doit pas exister » (Lénine, 1914).

Jusqu'en 1917 ce premier courant de tolérance envers les langues non-russes assurait à Lénine le soutien à la Révolution des populations les parlant. Mais d'un autre côté, Lénine considère que la langue russe s'imposera d'elle-même du fait de sa richesse et de sa grandeur :

Nous savons mieux que vous que la langue de Turgen'ev, Tolstoj, Dobroljubov et Cernicevski est une langue empreinte de grandeur. Et nous voulons bien entendu que chaque habitant de la Russie ait la possibilité d'apprendre la grande langue russe. (Lénine : 1914)

Ces deux tendances contradictoires constituent la politique des "dva potoka". Cette politique des deux courants, explicitement soutenue par Lénine, justifie à la fois l'ouverture aux multiples langues nationales d'URSS et la prédominance du russe en URSS. Ce cadre est relativement flou quant à l'intervention du politique dans les langues; Lénine semble d'ailleurs moins cité par les linguistes des années vingt que durant les années soixante, où il est fait constamment appel à ses préceptes pour justifier l'intervention sur les langues.

## 1.2. LA NOTION DE PLANIFICATION LINGUISTIQUE

Comment les linguistes soviétiques des années vingt envisagent-ils la linguistique ? Comment conçoivent-ils leur travail ? Qu'est-ce qu'un linguiste et quelle est sa fonction ? Ces questions et les

réponses apportées forment un premier moment où l'on cherche à établir les fondements d'une politique linguistique (désormais PL); ce moment est celui de la conceptualisation d'une linguistique sociale soviétique.

Dans la représentation saussurienne de la langue, le locuteur ne peut avoir une influence volontaire sur la langue. Le linguiste G. Vinokur affirme le contraire : l'homme étant capable d'imposer sa volonté à des processus sociaux, pourquoi ne pourrait-il faire de même avec la langue ? Une politique sociale étant possible, une PL est également réalisable. Une communauté linguistique a, d'après Vinokur, les moyens d'agir sur les processus linguistiques. Ces moyens s'inscrivent dans une planification de la langue où le linguiste joue un rôle primordial. Il doit en effet connaître les lois de l'évolution des langues, de manière à prédire et planifier certains changements linguistiques. Pour Vinokur il faut passer de la vision de la langue comme moyen instinctif, donc *non-contrôlable*, à une compréhension de la langue comme un matériau malléable et que l'on peut travailler à l'aide d'outils adéquats. Dès lors, le linguiste est un technologue qui doit « reconnaître en détail toutes les multiples petites vis et autres écrous qui constituent la machine de la langue »; il doit apprendre à « déconstruire et reconstruire cette machine, après avoir changé les pièces hors d'usage » (Vinokur, 1923). Par le truchement de la métaphore mécanique, nous sommes loin de Saussure : pour Vinokur, le linguiste fait désormais partie des « constructeurs sociaux », l'« édification de la langue » est aussi envisageable que l'« édification du socialisme ».

### 1.3. LA LINGUISTIQUE ENVISAGÉE COMME UN INSTRUMENT DE RÉFORME

Au début des années trente, le linguiste L. P. Jakubinskij (1931) s'oppose également au concept saussurien d'impossibilité pour le locuteur de changer la langue. Jakubinskij refuse le rôle passif imposé au locuteur. Pour Jakubinskij mettre la PL en question est absurde; il réfute l'idée de science du langage sans intervention ou projet d'intervention sur la langue. Jakubinskij envisage la linguistique comme une science avant tout interventionniste, en constante interaction avec son objet d'étude. La linguistique doit

étudier la langue tout en étant un moyen de réforme; ici Jakubinskij fait appel à Marx qui conseille d'étudier le monde pour mieux pouvoir le réformer. Il évoque de nombreux exemples de réformes conscientes dans la pratique de la langue, parmi ceux-ci il cite Pouchkine et le refus tchèque de l'influence lexicale allemande. Il mentionne également le paysan modifiant consciemment son parler, sa prononciation pour se démarquer du locuteur urbain<sup>3</sup>. Jakubinskij remet également en question l'arbitraire du signifiant en posant que la langue forme un tout avec la société. Dès lors, des modifications du signifiant peuvent être justifiées par des préférences affectives ou culturelles non-arbitraires. La langue n'est pas aussi inaccessible que Saussure l'entend, puisqu'une partie du système linguistique, la langue écrite, est volontairement modifiable. En outre, la masse des locuteurs connaît bien la langue dans sa pratique et a donc la possibilité de réfléchir à cette pratique, voire de la réformer. Jakubinskij insiste sur la réalité linguistique concrète, il veut remettre l'accent sur le collectif des locuteurs, dans son milieu social et historique. La masse des locuteurs n'est pas inerte, elle peut donc agir sur la langue. Comme on le constate, l'établissement théorique d'une PL passe par la réfutation des arguments de Saussure. La linguistique soviétique se démarque clairement de l'école saussurienne occidentale.

#### 1.4. RECONNAISSANCE DU CARACTÈRE SOCIAL DE LA LANGUE

La prise en compte du collectif des locuteurs est un élément primordial dans l'établissement théorique de la PL : à travers ce collectif d'individus, la langue est déterminée, à cause de lui, elle évolue. Le principe selon lequel « il n'y a pas d'évolution possible de la langue sans individus parlant et vivant ensemble » (Marx, 1859) est repris et amplifié par certains linguistes des années vingt, qui mettent ainsi en évidence l'importance cruciale des facteurs extérieurs à la langue. Le contexte socio-économique et politique doit être pris en compte pour assurer une planification linguistique efficace. Le linguiste E. D. Polivanov reprend ces argu-

---

<sup>3</sup> Le locuteur ne modifie ici en fait qu'une variante de la langue au sein d'un système qui lui, demeure au delà de ces modifications.

ments et précise que l'évolution de la langue dans son contexte social a un aspect téléologique : la fonction sociale de la langue détermine cette évolution téléologique. Pour Polivanov la langue n'évolue pas de façon aléatoire, mais son évolution est une "suite nécessaire" (nécessaire donc prévisible et planifiable sans doute aussi), dictée par des facteurs économiques, d'où l'importance pour le linguiste de tenir compte des changements propres à la société, mais externes à la langue. D'après Polivanov (1929) l'aspect social de la langue a été oublié par la linguistique contemporaine : « la langue est décrite comme la propriété de n'importe quel individu abstrait ».

Concluant ses critiques des recherches antérieures, Polivanov définit les nouvelles tâches de la linguistique :

1. Classement hiérarchique des langues selon leur potentiel de communication.
2. Recherche des liens de causalité entre les phénomènes socio-économiques et les phénomènes linguistiques.
3. Étude des problèmes de la sociolinguistique appliquée : la PL.

Polivanov lance un appel sans équivoque à une linguistique d'action, il donne le cadre théorique nécessaire à l'établissement d'une PL : la langue doit être perçue comme un phénomène social, historique. Une fois cette nouvelle vision de la langue établie, le linguiste pourra agir sur la langue, comme un politicien sur les institutions sociales. Pour Polivanov les processus de changement linguistique lancés dès la Révolution sont une part inhérente à la Révolution. Phénomènes linguistiques et sociaux sont mis à un même niveau — plus précisément encore : les changements linguistiques reflètent la révolution du contenu de la société. Ces changements sociaux apparaissent le plus clairement dans le lexique, où se reflètent les coupures et les évolutions. Comme nous venons de le constater l'idée d'interaction entre phénomènes linguistiques et non-linguistiques prédomine dans la théorie linguistique des années vingt. Cela ne signifie pas pour autant que la linguistique se conçoive uniquement comme une sociolinguistique. La linguistique historique comparée est également considérée par Polivanov comme absolument nécessaire à l'établissement d'une PL. On ne peut appliquer la linguistique tant qu'on ne connaît pas les différentes étapes de l'évolution des langues. La

linguistique historique est la base nécessaire à la construction d'une « culture de la langue ». Entre sociolinguistique appliquée et linguistique historique, le linguiste est un scientifique polyvalent. La définition des tâches du linguiste donnée par Polivanov vient compléter la vision du linguiste « technologue » de Vinokur (1923). Le linguiste est un « politicien de la langue » (Polivanov, 1929), il gère la planification sociale de la langue, construit la langue et fait des prévisions. Il est également concepteur et historien...

### 1.5. UNE LINGUISTIQUE INTERVENTIONNISTE

Les intentions de la linguistique soviétique dans les années vingt sont ambitieuses. Non contente de tirer des leçons du passé, d'utiliser la grammaire comparée comme base théorique de travail, la linguistique définit ses tâches. Le premier lieu d'application de la linguistique est le lexique, endroit où l'évolution de la langue est quantifiable, lieu de « richesse » de la langue, où tous les changements sociaux sont reflétés. Le linguiste se voit assigner des tâches à la fois bien définies et gigantesques. Il est un historien, un technologue, un scientifique marxiste (c'est-à-dire tenant compte du réel). Il conceptualise, apprend et surtout, grâce à ses connaissances, il peut agir. Il ne se limite en aucun cas au rabâchage théorique, mais il applique son savoir. Parallèlement aux progrès techniques réalisés après la Révolution, la linguistique se définit comme une étude scientifique ayant des applications sur le terrain; le linguiste est un ingénieur. La langue peut être construite, perfectionnée comme les ponts ou les usines. La métaphore technologique établit un lien entre les progrès techniques et les progrès linguistiques parfaitement envisageables dans une période d'alphabétisation. La langue va quelque part, elle a un but, une évolution téléologique.

Dans un cadre élargi, la linguistique des années vingt en URSS est conçue par les politiques comme la première étape vers la fusion des langues mondiales en une seule et unique langue. Staline, en 1930, applique la dialectique aux problèmes des langues nationales. Le travail des linguistes doit, dans un premier temps, assurer l'*épanouissement* des langues nationales; cet épanouissement des langues dans leur multiplicité est un passage né-

cessaire vers leur *fusion* ultérieure. La contradiction qui réside dans cette démonstration est comprise par Staline comme le signe de la vitalité de ce processus (Staline, 1930). Si la définition de la linguistique comme moyen d'action est caractéristique de l'Union Soviétique à ce moment-là, l'idée d'une linguistique "science créatrice" fait partie de l'air du temps. Ailleurs aussi l'idée de "travail sur la langue", la notion de création de langues nouvelles fait son chemin. Le linguiste est perçu comme un créateur : O. Jespersen soutient l'idée de langues artificielles, créées par l'homme pour assurer une communication internationale optimale. Jespersen lui-même invente une nouvelle langue, le *novial* (Jespersen, 1933). Les années vingt et le début des années trente sont donc — en URSS comme ailleurs — un moment fondamental où l'on considère que les linguistes peuvent fabriquer de la langue.

## 2. RÉINTERPRÉTATION DES TÂCHES DE LA LINGUISTIQUE

Dès les années soixante, et principalement pendant les années soixante-dix, l'enjeu du discours linguistique en URSS n'est plus le même que durant les années qui suivirent de près la Révolution. Il ne s'agit plus de définir, mais d'effectuer un bilan théorique. L'alphabétisation des masses n'est plus une urgence, les langues nationales se sont stabilisées dans les marges de leur standardisation et le russe s'impose de plus en plus comme une langue nécessaire de communication internationale au sein même de l'URSS. Les linguistes soviétiques reprennent donc les bases de la PL (le discours léniniste sur les langues, les lieux de l'intervention, les fonctions de la langue) et redéfinissent la nature de cette PL. Ils ne contestent pas le travail entrepris dans les années vingt, mais autour de quatre thèmes récurrents, nous pourrions voir comment s'organise la réinterprétation des tâches et de la signification de la PL.

## 2.1. LES PRINCIPES LÉNINISTES

Les linguistes soviétiques qui dès 1961<sup>4</sup> cherchent à dresser un bilan de la PL font appel à un cadre idéologique. La réinterprétation de la PL implique l'établissement de liens directs entre le discours idéologique et la linguistique. Les écrits de Lénine sont pris comme base de cette redéfinition : la PL est l'œuvre du parti et elle a suivi les préceptes établis par Lénine. Le linguiste s'efface derrière des principes avant tout politiques. L'influence sur la langue s'exerce par l'intermédiaire de la PL du Parti, de l'État. Certains linguistes saluent les progrès de la société et relèvent qu'ils ont été suivis, comme prévu, par des changements linguistiques. L'évolution téléologique de la langue semble être prouvée. La linguistique est alors clairement politisée; la politique des nationalités et la linguistique forment une même entité; dans cet élan certains linguistes affirment que la fusion des langues est le but de leur travail, ils réaffirment avec énergie les principes léninistes : le droit de chaque citoyen à sa langue maternelle, de même que le refus d'octroyer des privilèges à une nation en particulier. Parallèlement ils insistent sur le principe de choix libre d'une langue de communication internationale en URSS — cette langue s'impose d'elle-même, sans que l'administration ne s'en mêle. En bref, les deux axes contradictoires de la politique des "dva potoka" (deux courants) sont les piliers du discours sur la linguistique. La politique des nationalités est au centre du débat et jamais la PL n'est remise en question, elle est « nécessaire » (Avrorin, 1970). V. A. Avrorin n'est pas le seul à faire appel aux principes léninistes; le linguiste P. J. Skorik applique lui aussi la leçon ambivalente des "dva potoka". Dans un article consacré aux langues des nationalités du Nord de la Russie (Skorik, 1964), il constate simultanément le rôle primordial de la langue maternelle et la nécessité vitale de maîtriser le russe.

---

<sup>4</sup> 1961 année de parution de l'éditorial du collectif de la revue *Voprosy Jazykoznanija* faisant appel à une linguistique active au sein de la société soviétique (cet éditorial sera réédité en 1970).

## 2.2. LE RUSSE : UNE DEUXIÈME LANGUE MATERNELLE

Si les langues nationales sont au centre du débat, la prépondérance du russe en URSS est également un point crucial de l'argumentation des linguistes. P. J. Skorik évoque la cohabitation sans heurts du russe et des langues du Nord :

Dans une relation harmonieuse la langue maternelle et la langue russe favorisent un développement culturel réussi des populations autochtones des régions du Nord de notre pays. (Skorik, 1964)

Le russe et les langues maternelles non-russes ne s'excluent pas, au contraire elles se complètent. Skorik insiste sur le rôle indispensable de la langue russe, moyen incontournable de communication pour les nationalités du Nord. Le russe est aussi le seul moyen pour ces peuples de prendre part aux événements de la culture socialiste d'Union Soviétique. Seule langue capable de transmettre le contenu du socialisme, le russe est un facteur d'enrichissement des autres cultures soviétiques. V. V. Ivanov souligne la « richesse » (Ivanov, 1978) du russe, qu'il n'hésite pas à qualifier de langue mondiale. Les termes de « puissance » et de « grandeur » de la langue russe sont une constante des années soixante-dix. Si le russe s'est imposé comme seule langue de communication internationale, c'est pour des raisons quantifiables : le lexique est à nouveau le lieu privilégié du commentaire sur la PL. L'épanouissement du russe donne lieu à l'élaboration d'un nouveau concept : celui de « deuxième langue maternelle » (Dzunusov, Isaev, 1965). Ce nouveau type de bilinguisme, précisent M. S. Dzunusov et M. I. Isaev, n'est possible que dans une société socialiste, où la langue internationale est aussi nécessaire à l'évolution des nationalités que la langue maternelle "première". Le discours linguistique résonne parfois comme la justification de la politique menée sur le terrain. Le noyau de ce discours est idéologique, alors que dans les années vingt, nous l'avons vu, l'idéologie restait à la périphérie du discours pour l'encadrer.

### 2.3. LA FONCTION DE LA LANGUE

Dès ses débuts, la linguistique soviétique a considéré l'étude de la langue dans son contexte social comme primordiale. À la fin des années soixante, la fonction de communication de la langue est mise en évidence. Cette fonction est le lieu où s'exerce l'influence de l'homme sur la langue, c'est donc là que doivent se concentrer les efforts de la PL. L'école, la presse, la littérature ne sont que des canaux fonctionnels de la langue, par lesquels elle subit des influences (Avrorin, 1970). L'éditorial de la revue *Voprosy Jazykoznanija* (questions de linguistique), en 1961, définit la langue comme un phénomène fonctionnel de la société. Les linguistes, d'après cette définition, peuvent agir sur les fonctions des langues, élargissant le rôle de certaines (le russe peut ainsi être poussé à devenir une langue de communication internationale), alors que d'autres verront leurs fonctions se réduire; elles seront des langues de communication dans les cercles de la famille ou du village. En soulignant l'aspect fonctionnel de la langue, les linguistes rationalisent leur objet. Sans cette rationalisation, la PL ne serait pas possible, ses tâches sembleraient incommensurables, alors que la notion de fonction elle, est mesurable. On remarque que lors de ce moment de réinterprétation de la PL, certains linguistes continuent de cerner les moyens nécessaires à une linguistique d'intervention, tout en affirmant de façon contradictoire que certains développements linguistiques se font naturellement. Skorik, par exemple, voit le russe s'imposer naturellement dans les régions du Nord, alors que sur le terrain l'apprentissage du russe est de facto inévitable.

### 2.4. UNE LINGUISTIQUE PRESCRIPTIVE

La mise en évidence des canaux fonctionnels de la langue implique la possibilité de modifier la langue. En examinant l'aspect fonctionnel de la langue, les linguistes soviétiques ne se contentent pas de sous-entendre la modification éventuelle de cet aspect; alors que leurs confrères des années vingt tentaient de démontrer la réalité d'une PL, les linguistes des années soixante-dix affirment que la sociolinguistique est d'essence interventionniste. La sociolinguistique est non seulement une étude scientifique,

elle peut en plus devenir normative et prescrire des changements. La linguistique a dorénavant un but : améliorer la langue, la rendre plus actuelle, plus performante. R. A. Budagov évoque trois étapes du travail linguistique : la « recherche scientifique », l'étape « normative » agissant sur la langue, et enfin la dernière étape d'« amélioration » de la langue (Budagov, 1970). Dix ans plus tôt, l'éditorial de la revue *Voprosy Jazykoznanija* (1961) estimait que la linguistique « doit prendre part à la construction de la société communiste ». La linguistique s'affirme donc comme une science active, les linguistes n'en appellent plus à l'action sur la « machine de la langue » (Vinokur, 1923), ils constatent que l'intervention est une suite logique et nécessaire des recherches en linguistique.

Dans les années soixante et soixante-dix, la linguistique soviétique effectue un retour sur elle-même et examine le travail accompli par la PL. Dans les grandes lignes, on remarque tout d'abord que le cadre politique, déjà pris en compte dans les années vingt, devient souvent le contenu du discours linguistique. La linguistique dépend de l'État. Le linguiste s'efface derrière la rhétorique politique, il met en œuvre la PL et son rôle de concepteur polyvalent n'est plus au centre du débat. Un peu paradoxalement, tout en réaffirmant la nécessité évidente de l'intervention en linguistique, les linguistes mentionnent aussi une forme *naturelle* de l'évolution des langues; dans le cas du russe, l'évolution *naturelle* est explicable en termes quantifiables. Qu'il y ait intervention ou non, le lexique est le noyau des changements fonctionnels des langues. La richesse ou la pauvreté du lexique d'une langue détermine l'ampleur de son usage dans l'analyse des linguistes soviétiques. Finalement, la linguistique est redéfinie comme une science prescriptive.

## 2.5. L'IDÉE D'INTERVENTION

Les travaux des linguistes soviétiques ont donné lieu à une politique linguistique appliquée sur le terrain des nationalités et des langues d'URSS. Il ne s'agit pas ici de juger des résultats de cette politique linguistique (a-t-elle contribué à l'éclatement actuel des nationalités ex-soviétiques en maintenant artificiellement certaines langues nationales ? Ou a-t-elle étouffé ces mêmes nationa-

lités en leur imposant la langue russe par des moyens divers ?). On peut néanmoins retenir ici que la linguistique "créatrice" de l'après-Révolution, a été réinterprétée en une linguistique prescriptive dès les années soixante. Invention, intervention, prescription sont les éléments clé du discours linguistique soviétique dont ce travail donne un très bref aperçu. Ce sont aussi des éléments à partir desquels nous pouvons poser des questions fondamentales en linguistique. Qu'est-ce que *fait* la linguistique ? Doit-elle avoir, ou tenter d'avoir une emprise sur la langue ? Peut-elle vraiment influencer sur cet objet ?

© Marie Caffari 1993

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Avrorin, V. A. (1970). « Lenininskie principy jazykovoï politiki ». (Principes léninistes de la politique linguistique). *Leninizm i teoreticheskie problemy jazykoznanija*. Moscou : Nauka.
- Baggioni, D. (09.1986). « Préhistorie de la glottopolitique dans la linguistique européenne de J. G. Herder au cercle de Prague ». *Langages*. Paris : Larousse, 83.
- Branca, S. (1982). « Changer la langue ». *Histoire, épistémologie, langage*. Lille : Presses Universitaires, 4.
- Bruche Schulz, G. (1984). *Russische Sprachwissenschaft im historisch-politischen Prozess des vorsowjetischen und sowjetischen Russland*. Tübingen : Niemeyer, L. A.
- Budakov, R. A. (1970). « Vozdejstvie celoveka na jazyk ». (L'influence de l'homme sur la langue). *Leninizm i teoreticheskie problemy jazykoznanija*. Moscou : Nauka.
- Dzunusov, M. S., Isaev, M. J. (1965). « Soziologische Fragen der Entwicklung von Nationalitätensprachen ». *Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion*. München : Girke, W., Jachnow, H. (Ed.) (1975), Wilhelm Fink Verlag, 306—314.
- Girke, W., Jachnow, H. (Ed.) (1975). *Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion*. München : Wilhelm Fink Verlag.
- Ivanov, V. V. (05/06 1978). « Russkij jazyk v zizni narodov i jazykov sovetskogo sojuza ». (La langue russe dans la vie des peuples et des langues de l'Union Soviétique). *Voprosy jazykoznanija*. Moscou : 3.
- Jakubinskij, L. P. (1931). « F. de Saussure o nevozmoznosti jazykovoï politiki ». (F. de Saussure, à propos de l'impossibilité d'une politique linguistique). (*Izbrannye raboty, jazyk i ego funkcionirovanie*. Moscou : LEONT'EV, A. A. (Ed.) (1986), Nauka, 71—81.
- Jespersen, O. (1929). « Nature and Art in Language ». *Linguistica*. Copenhagen : Levin & Munksgaard, 433—453.
- Kravetz N. (03.1980). « Education of Ethnic and National Minorities in the USSR : a Report on Current Developments ». *Comparative Education*. Oxford/Abingdon : Carfax Publishers, vol. 16, 1.
- Kreindler, I. T. (1982). « The Changing Status of Russian in the Soviet Union ». *International Journal of the Sociology of Language*. The Hague, Paris, New York : Mouton Publishers.
- Kreindler, I. T. (Ed.) (1985). *Sociolinguistic Perspectives on Soviet National Languages, Their Past, Present and Future*. Berlin : Mouton de Gruyter.
- Lénine, V. I. (1914). « Lenin zu Fragen der Sprachpolitik (Proletarskaja Pravda 14) ». *Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion*. München : Girke, W., Jacknow, H. (Ed.) (1975), Wilhelm Fink Verlag, 282—295.
- Lewis, E.G. (1972). *Multilingualism in the Soviet Union, Aspects of Language Policy and its Implementation*. The Hague : Mouton

- Lewis, E.G. (1983). « Implementation of Language Planning in the Soviet Union ». *Contributions to the Sociology of Language*. Berlin : Fishman J. A., 31.
- Marcellesi, J. B., Gardin, B. (1974). *Introduction à la sociolinguistique*. Paris : Larousse Université.
- Marr, N. J. (1933—1934). *Izbrannye raboty*. (Travaux choisis). Leningrad : Sots Ekonom Litt. (Source citée par Marcellesi, J. B., Gardin, B.)
- Marx, K. (1957). *Contribution à la critique de l'Economie politique*. Paris : Editions sociales. (Source citée par Marcellesi, J. B., Gardin, B.)
- Marx, K., Engels, F. *L'Idéologie allemande*. Paris : Editions Sociales. (Source citée par Marcellesi, J. B., Gardin, B.)
- Polivanov, E. D. (1929). « Aktuelle Probleme der gegenwärtigen Linguistik ». *Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion*. München : Girke, W., Jacknow, H. (Ed.) (1975), Wilhelm Fink Verlag, 103—111.
- Shorish, M. (1984). « Planning by Decree : the Soviet Language Policy in Central Asia ». *Language Problems & Language Planning*. Austin : University of Texas, 8.
- Staline, I. V. D. (27.06.1930). « Voprosy rukovodstva vnutripartinymi delami ». (Questions à propos de la direction des affaires internes du Parti). *16ème Congrès du Parti Communiste d'URSS*. Moscou. Notes sténographiques (non publiées).
- Vinokur, G. (1923). « Sprachkultur ». *Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion*. München : Girke, W., Jacknow, H. (Ed.) (1975), Wilhelm Fink Verlag, 89—95.
- Voprosy Jazykoznanija* (Questions de linguistique). (1961). (Revue). Editorial (Coll.). Moscou : 5, 3—9. *Sprache und Gesellschaft in der Sowjetunion*. München : Girke, W., Jacknow, H. (Ed.) (1975), Wilhelm Fink Verlag, 70—76.

## Spéculer — sur Rorty

Jean-François Aenishanslin

LES RÉFLEXIONS SUIVANTES prennent leur point de départ dans une lecture de l'ultime chapitre de *L'homme spéculaire*<sup>1</sup>. Dans ce chapitre, Rorty essaie de tirer les conséquences pour la philosophie des idées qu'il a développées durant les quelques quatre cents pages précédentes, pages dans lesquelles il tente, comme dans d'autres de ses travaux, de mettre « le pragmatisme au centre d'une révolution encore inachevée [...] qui touche à la nature même de la philosophie »<sup>2</sup>. Or, pour pouvoir le faire, Rorty a dû quitter le chemin tracé par Peirce, afin d'en prendre la mesure. En effet, ses débuts en philosophie ont été fortement marqués par le pragmatisme peircien. Il dit ainsi à propos de l'un de ses premiers articles :

Je m'efforçais de marcher dans les pas de Peirce, dans le but de trouver une manière large et compréhensive de *montrer ce qu'il y avait d'erroné dans tous les projets réductionnistes*. Il me semble désormais que dans cet article, je me trouvais encore sous l'emprise d'une pulsion métaphysique.<sup>3</sup>

Se trace alors le difficile et énigmatique rapport du disciple qui en vient sinon à disputer, du moins à dialoguer avec son maître. Bref, Rorty doit briser le miroir, la réflexion, la spéculation infinie du disciple sur le maître.

Le point de départ de ces réflexions peut paraître mince et artificiel : il réside dans l'usage métaphorique du langage psychanalytique dont se sert Rorty pour parler de son travail. Il utilise en

---

<sup>1</sup> Rorty, R. (1991). *L'Homme spéculaire*. Paris : Seuil, p. 45. Désormais : 1991 suivi du No de la page.

<sup>2</sup> Rajchmann, J. (1991). « La Philosophie en Amérique ». In J. Rajchmann & C. West (éds.), *La Pensée américaine contemporaine*. Paris : P.U.F., p. 25.

<sup>3</sup> Rorty, R. (1992). « Réponse à Vincent Descombes ». In J.-P. Cometti (éd.), *Lire Rorty. Le pragmatisme et ses conséquences*. Combas : Éditions de l'Éclat, p.166.

effet fréquemment — et l'on a déjà pu s'en apercevoir — le vocabulaire psychanalytique pour parler de son cheminement philosophique et de ce qu'il essaie de faire. Au fil de son œuvre, l'emploi de ce vocabulaire technique se transmue en une longue métaphore qui file de livre en livre. A partir de cette métaphore, je tenterai une *reconstruction "compulsive"* de la position philosophique de Rorty. Le statut de cette reconstruction est similaire à celui que Freud assigne à la construction de l'analyste, qui, sur la base de traces, opère un « travail de construction ou, si l'on préfère, de reconstruction », proposant dès lors à l'analysant une (re)construction *possible* parmi d'autres. Or, une telle construction est à la fois plus extensive et plus distante du matériel que ce que l'on entend, en psychanalyse mais aussi en philosophie, par "interprétation" : c'est pourquoi on peut qualifier une telle élaboration de "compulsive", mettant l'accent par là à la fois sur le travail plus "flottant" qu'elle implique et sur la "nécessité" interne qui la motive. Travail analytique et travail philosophique consistent dès lors tous deux à remplacer le récit ou le texte par une contexture intelligible et structurante. Aussi, de même que pour Freud « la façon et le moment de communiquer ces constructions à l'analysant, les explications dont l'analyste les accompagne, c'est là ce qui constitue la liaison entre les deux parties du travail analytique, celle de l'analysant et celle de l'analysé »<sup>4</sup>, de même en philosophie, la (re)construction est ce qui lie les deux aspects du travail philosophique, son écriture et sa lecture.

En s'organisant autour de la métaphore psychanalytique, cette reconstruction essaiera ainsi de montrer ce que le travail de Rorty doit à la déconstruction et au pragmatisme et tentera de mettre en évidence ce qui est en jeu dans l'analyse qu'il fait des métaphores philosophiques (en l'occurrence oculaires et spéculaires). On verra alors que cette analyse implique aux yeux de Rorty un renoncement au travail philosophique comme contemplation ou théorie et un passage à ce qu'il appelle « conversation ».

---

<sup>4</sup> Freud, S. (1985). « Constructions dans l'analyse ». In *Résultats, idées, problèmes II*. Paris : P.U.F., p. 271 (traduction modifiée).

## 1. L'INQUIÉTANTE ÉTRANGETÉ DE RORTY

L'une des métaphores par lesquelles Rorty tente d'expliquer, d'expliciter et surtout d'exploiter son travail philosophique réside donc dans l'emploi qu'il fait de la conceptualité psychanalytique. Pour lui en effet, la philosophie, comprise comme théorie de la connaissance, est malade et elle a besoin d'un médecin, d'un analyste, d'un interprète. Sa tâche est d'établir un diagnostic, de développer une symptomatologie, une nosographie des troubles philosophiques. Cependant, un tel travail est insuffisant et il serait naïf de s'en contenter :

Ce serait tout aussi naïf que, pour un psychiatre, de croire venir en aide à un patient en lui expliquant que tous ses malheurs découlent de ce qu'il a cru, à tort, que sa mère voulait le castrer, tout en tentant confusément de s'identifier à son père. Ce qui importe au patient, en effet, ce n'est pas qu'on lui débite la liste de ses erreurs et confusions, mais de comprendre comment il en est arrivé à faire ces erreurs et à tomber dans ces confusions. (1991 : 45)

Rorty se donne donc pour tâche d'étudier épidémiologiquement le développement de ce mal qui ronge la philosophie depuis son antique naissance. Tel le psychanalyste, son souci est de comprendre le fonctionnement pathologique de la philosophie-comme-théorie-de-la-connaissance, de faire l'expérience clinique de ses ratages, d'amener au plein jour ses problèmes et ses questions. C'est ici que la nécessité de suivre une voie "historiciste" apparaît :

Tel l'analysant qui a besoin de revivre son passé pour répondre à ses questions, la philosophie, elle aussi, doit revivre son passé, si elle veut répondre à ses questions » (1991 : 46)

Conformément à la tradition psychanalytique, dont le travail consiste toujours en une élaboration d'un récit structurant, le parcours de l'histoire de la philosophie que propose Rorty prend la forme d'un récit *contingent* dans lequel il narre une histoire qui, contrairement à la perspective hégélienne par exemple, ne répond à aucun critère nécessaire. C'est une histoire, cohérente mais fictive, structurante mais non absolue, qu'il raconte : selon le mot de Cornel West, c'est d'un conte qu'il s'agit, de « son conte »,

*his-story*<sup>5</sup>. Ainsi, de la même manière que Freud proposait à ses patients de s'étendre sur un divan, Rorty propose-t-il aux philosophes de s'asseoir et de lire son livre. Or, on sait que le modèle de la cure psychanalytique emprunte beaucoup aux techniques naïves de Mesmer ou de Charcot, qui, contrairement à Freud, n'avaient strictement rien compris à ce qu'ils faisaient pourtant si bien. C'est un rapport identique à celui-ci qui lie Rorty à Sellars, Quine, Davidson ou Putnam :

La cure qu'il [*L'homme spéculaire*] propose se nourrit, tel un parasite, des efforts constructifs des philosophes de l'école analytique, dont précisément j'essaie de mettre en question le cadre de référence. (1991 : 17)

Par ailleurs, la construction du cadre, l'élaboration du *setting*, la mise en place du dispositif thérapeutique emprunterait explicitement à Freud :

La capacité accrue de l'intellectuel syncrétique, ironique, nominaliste, d'aller et venir entre, par exemple, les vocabulaires religieux, moral, scientifique, philosophique, et psychanalytique sans poser la question "Et lequel de ceux-là nous montre comment les choses sont réellement ?" — la capacité accrue de l'intellectuel de traiter les vocabulaires comme des instruments plutôt que des miroirs — est l'héritage principal que nous tenons de Freud [...]. En nous faisant voir que même dans l'enclave que la philosophie a clôturé par une barrière, il n'y avait rien à trouver en dehors des traces de rencontres accidentelles, il nous a laissés dans une position qui nous permet de tolérer les ambiguïtés que les traditions religieuses et philosophiques avaient espéré éliminer.<sup>6</sup>

Ce qui intéresse Rorty n'est absolument pas de théoriser les erreurs de ses prédécesseurs, encore moins de construire un système qui les corrigerait :

Ce livre est conçu à la manière des écrits des philosophes que j'admire le plus : il vise à être *thérapeutique* plutôt que constructif. (1991 : 17)

<sup>5</sup> Cf. West, C. (1991). « La Politique du néo-pragmatisme américain ». In J. Rajchmann & C. West (éds.). *Op. cit.*, p.391.

<sup>6</sup> Rorty, R. (1991). « Freud and Moral Reflection ». In *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers, volume 2*. Cambridge : Cambridge University Press, p.158.

Le livre de Rorty ne vise par ailleurs pas à répondre aux questions traditionnelles de la philosophie, le rôle de la cure étant “plus modestement”, comme on l’a vu, de permettre à la philosophie d’y répondre elle-même. En réalité Rorty n’invite même pas le philosophe à chercher une réponse aux questions qu’il se pose. Il tente de “résoudre” ces questions, c’est-à-dire de les dissoudre en montrant par exemple qu’il n’y a pas de « problème corps-esprit » ou qu’on « se fourvoie » en recherchant une « théorie de la référence ».

À un autre niveau, Rorty porte une attention toute freudienne, ou plus exactement toute derridienne, lorsqu’il tente de mesurer la tâche interminable du travail thérapeutique qu’il essaie d’entreprendre; le philosophe est toujours déjà et toujours encore piégé par la tradition. Rorty recourt sur ce point encore à la métaphore psychanalytique. Pour Freud en effet, les fixations libidinales d’autrefois demeurent dans la configuration finale; rien n’est jamais vraiment surmonté :

Tout ce qui a un jour existé persiste opiniâtement. On se demande si les dragons des peuples primitifs sont bien morts.<sup>7</sup>

Ce retour inattendu de ce qui semblait avoir été surmonté, l’arrivée des “revenants” provoque chez l’analysant un effet d’*Unheimlichkeit*. Il n’y a pas, dans le domaine psychique, de véritable progrès. C’est très exactement, aux yeux de Rorty, le problème du philosophe-thérapeute :

Lorsque Conant parle du caractère “inévitabile” du fait d’adhérer et de se rendre victime, il trace les contours d’une analogie qui évoque le “retour du refoulé”, et que Cavell et Derrida ont développée en détail. L’idée, c’est qu’il est terriblement difficile, et probablement impossible, de se soustraire à toute complicité avec le phallogocentrisme (Derrida) ou avec le scepticisme (Cavell), ou avec quelque autre thème appartenant à la tradition philosophique. On suppose en effet qu’il est aussi difficile de s’en arracher que, pour les mythes qui remontent à notre enfance, de se soustraire aux mythes de nos parents. Il me semble voir dans cette analogie le symptôme d’une déformation professionnelle, le symptôme de la même tendance à exalter l’importance des questions énumérées dans un programme

---

<sup>7</sup> Freud, S. (1985). « L’Analyse avec fin et l’analyse sans fin ». In *Résultats, idées, problèmes II. Op. cit.*, p. 244 (traduction modifiée).

de philosophie, telle qu'elle s'exprime dans l'idée que la philosophie a été le piédestal sur lequel repose la culture.<sup>8</sup>

L'analyse de la philosophie n'est donc guère moins « *unendlich* » que l'interminable analyse de l'âme. En ce qui concerne la philosophie, les problèmes évoqués par Freud dans *Analyse terminée, analyse interminable* pourraient ainsi être traduits par « le contraste entre le texte (interminable) et le livre (terminable) »<sup>9</sup> dont parle Derrida à la fin de *De la grammatologie*. Pour celui qui est attentif à ce contraste, un certain nombre de problèmes ne se posent plus, comme par exemple « le problème hégélien de savoir comment terminer son livre »; d'autre part, son livre « ne produira pas non plus de “résultat” ni de “conclusion”. Il n'y aura pas de “dénouement” [...] » (1993 : 181). Bref, un style différent se fait jour chez celui qui renonce à l'idée de la philosophie comme théorie de la connaissance. D'ailleurs, pour Rorty, il est tout aussi prétentieux ou naïf de croire que la philosophie puisse faire des progrès, que de croire qu'il puisse y avoir des progrès psychiques chez l'analysant :

Les mutations philosophiques intéressantes (on voudrait dire le “progrès philosophique”, mais ce serait supposer la question résolue) surviennent non pas quand on trouve une nouvelle manière de traiter un vieux problème, mais quand un ensemble de problèmes émerge sur les ruines de l'ancien. (1991 : 295)

Au demeurant, Rorty ne met-il pas cette remarque de Wittgenstein en exergue de *L'homme spéculaire* :

La philosophie n'a fait aucun progrès ? Si quelqu'un se gratte où ça le démange, faut-il y voir un progrès ? Ou bien ne se gratte-t-il pas véritablement et n'est-ce pas une véritable démangeaison ? Et cette réaction à l'irritation ne peut-elle se prolonger longtemps, jusqu'à ce que l'on ait trouvé un remède contre la démangeaison ?

On sait cependant que la possibilité de l'analyse du psychisme résida dans la “découverte” de l'inconscient, dont la “voie royale” est le rêve. Sans le rêve ou les autres formations de

<sup>8</sup> Rorty, R. (1992). « Réponse à Hilary Putman », in J.-P. Cometti (éd.). Op. cit., p. 227—228.

<sup>9</sup> Rorty, R. (1993). *Contingence, Ironie et Solidarité*. Paris : Colin, p. 181. Désormais 1993 suivi du No de la page.

l'inconscient (lapses, actes manqués, etc.), Freud n'aurait jamais eu accès aux contenus refoulés qui constituent l'inconscient. Aussi, la métaphore dont use (et abuse ?) Rorty pour parler de son travail semble bien compromise. Quel serait le rêve de la philosophie, qui serait lui aussi le révélateur de son impensé, de son impensable, de son refoulé ? Qu'est-ce qui, comme la *Traumdeutung*, pourrait être interprété en philosophie comme un "accomplissement de désir" qui démasquerait, par exemple, ses prétentions pathétiques à dire l'essence du monde ? Or, un tel révélateur, équivalent philosophique du rêve en psychanalyse, existe : la métaphore. Les philosophes ont en effet de tout temps pensé, désiré, rêvé que la métaphore, que l'on trouve à l'évidence partout dans le texte philosophique, n'y figurait que comme ornementation ou illustration, mais pouvait toujours en droit être réduite et remplacée par un énoncé clair, non imagé, bref philosophique. C'est cette même illusion qui gouverne partiellement le topos de l'imperfection des langues naturelles et l'espoir "messianique" en un langage univoque. Or, il est aisé de voir que, par exemple, le *Word and Object* de Quine, alors qu'il propose de réduire toutes les propositions philosophiques à des notations logiques formalisées, est un livre où foisonnent les métaphores.

Quoi qu'il en soit de cette illusion, la métaphore a aux yeux des philosophes une position secondaire par rapport aux valeurs de sérieux et de vérité de la proposition conceptuelle. La métaphore est propre au jeu séducteur du poète, à l'imagination des artistes, au plaisir littéraire. C'est précisément pourquoi la métaphore (psychanalytique) de la métaphore (philosophique) est le rêve : en psychanalyse, les mécanismes dégagés dans *L'interprétation des rêves* (déplacements, condensation, symbolisme) sont en effet constitutifs du processus primaire, régi par le principe de plaisir; ce mode de fonctionnement est caractérisé non pas par une absence de sens, mais par un glissement incessant de celui-ci; le sérieux, le conceptuel sont du côté des processus secondaires et du principe de réalité. Or, de la même façon qu'en psychanalyse la compréhension du fonctionnement inconscient de l'appareil psychique passe par une interprétation de ce qui se joue au niveau des processus primaires, Rorty pense que c'est au niveau de la métaphore et non

du concept que nous comprendrons véritablement ce qui est pathologique dans le fonctionnement de la philosophie :

Ce sont des images et non pas des contenus de pensée, des métaphores et non pas des assertions qui déterminent la plupart de nos convictions philosophiques. (1991 : 22)

Freud et Rorty abandonnent donc tous deux, comme objet de leur analyse, le conceptuel et le sérieux, l'un pour le processus primaire, l'autre pour la métaphore.

On comprend donc pourquoi, chez Rorty, la métaphore psychanalytique vise à illustrer la parenté des préoccupations de la déconstruction et du pragmatisme. L'emploi de cette métaphore permet, en d'autres termes, de souligner que sa démarche philosophique emprunte simultanément à Heidegger, Wittgenstein ou Derrida (qui définissent le but de la cure) *et* aux pragmatismes de Dewey, Peirce ou Davidson (qui en définissent le cadre). Et c'est la raison pour laquelle aux yeux de Rorty les philosophies qu'il appelle édifiantes relèvent en fait ou bien de la déconstruction ou bien du pragmatisme.

## 2. L'USAGE DE LA MÉTAPHORE

Quoi qu'il en soit de la métaphore psychanalytique, il convient de bien comprendre ce qui est en jeu dans l'analyse que propose Rorty des métaphores visuelles et spéculaires. A cet égard, on s'aperçoit relativement facilement que cette analyse s'appuie sur celles de deux auteurs que Rorty privilégie : Dewey et Heidegger. Or, ces deux penseurs, bien que leur conception ait pris des chemins pour le moins divergents, partagent selon lui une « opposition commune au "fondationnalisme" et [une] défiance envers les métaphores visuelles »<sup>10</sup>. Pour Rorty, en effet, les métaphores visuelles ou spéculaires qui rattachent entre autres Husserl à Platon et Descartes sont essentiellement liées au fait que la phénoménologie husserlienne, le positivisme de Carnap ou la

<sup>10</sup> Rorty, R. (1991). « La Philosophie comme science, comme métaphore et comme politique ». In J. Poulain (éd.), *Critique de la raison phénoménologique. La transformation pragmatiste*. Paris : Cerf, p. 102.

tradition objectiviste sont des philosophies de ce que Putnam appelle « le regard de Dieu » (*the God's eye-view*). Le goût pour les métaphores visuelles trahit ainsi inmanquablement l'idéal d'un savoir philosophique universel, anhistorique et fondationnel. C'est pourquoi Rorty peut, semble-t-il à bon droit, espérer « faire valoir la pertinence d'une théorie de la métaphore pour la critique du fondationnalisme » (ibid.). Cette théorie de la métaphore — qu'il emprunte explicitement à Davidson, dont Rorty dit au passage que ses travaux lui semblent représenter la meilleure version du pragmatisme contemporain — vise donc à remettre en question tout projet philosophique en quête de fondements.

Pour Rorty, il y a *trois* manières pour une nouvelle croyance de se rattacher aux anciennes et, par conséquent, de réorganiser nos désirs et nos croyances : la perception, l'inférence *et la métaphore*. Le réseau des croyances établies est en effet modifié lorsqu'une perception impose une nouvelle croyance à ce réseau ou lorsqu'on découvre que des croyances établies en impliquent d'autres. Jusque là, rien de nouveau. Rorty fait cependant remarquer que

la perception et l'inférence ne transforment pas notre langage, ne modifient pas notre démembrement de l'éventail des possibles. Ce qu'elles modifient, ce sont les "valeurs de vérité" (*truth-values*) des propositions, et non pas les prétendantes à la valeur de vérité, c'est-à-dire notre répertoire de propositions. (ibid., p. 103)

C'est la raison pour laquelle — et c'est là que veut en venir Rorty — il ne faut pas conclure que perception et inférence sont les seuls moyens qui peuvent modifier nos croyances. Car une telle attitude implique une conception du langage selon laquelle notre langage est « le seul dont nous ayons jamais besoin » et, par là, corroborerait

l'assertion commune à la phénoménologie husserlienne et à la philosophie analytique selon laquelle l'acte de philosopher consiste en une clarification, une explication patiente de ce qui restait implicite. (ibid.)

Une telle interprétation considère en effet que le rôle de la philosophie est de mettre à jour une matrice de possibilités neutres et toujours présentes, fût-ce de manière sous-jacente, matrice soutenant (et, en ce sens, fondant) toute recherche et toute pratique.

Tout change cependant si l'on considère la métaphore comme une troisième source de croyances, et donc comme un troisième moyen de modifier un réseau de croyances. En effet, dans une telle conception, le langage, l'espace logique et le champ des possibles sont pensés comme « fermés-ouverts » (*open-ended*), c'est-à-dire qu'il n'est pas question de tenter de saisir le domaine des possibles semblablement à Dieu ou de rechercher le schème formel qui intégrerait chaque domaine de la culture. Ainsi, pour Rorty,

si la tradition philosophique a dévalué la métaphore, c'est parce que la reconnaître comme source de vérité aurait signifié mettre en péril une philosophie entendue comme processus trouvant son issue dans la vision, la *theoria*, ou la contemplation de ce qui est *vorhanden*.

(*ibid.*)

Ce que remet plus précisément en question cette théorie de la métaphore, c'est la thèse selon laquelle « une métaphore porte en elle une signification ou un sens autres que sa signification ou son sens littéraux »<sup>11</sup>. Autrement dit, la conception davidsonienne de la métaphore considère que les « significations métaphoriques » ne sont pas déjà là, *vorhanden*, dans notre langage, en surcroît des « significations littérales ». Le discours métaphorique n'est donc pas un simple maniement d'instruments préexistants, mais une création, une invention qui transforme le langage. Pourtant, aux yeux de Davidson, la métaphore ne crée pas de nouvelles significations — que Davidson, comme Quine, définit comme les propriétés que l'on assigne aux mots en constatant les relations entre les propositions où ils sont utilisés et d'autres propositions —, mais un nouvel usage :

Ce qui distingue la métaphore n'est pas la signification, mais l'usage, [car] la métaphore relève uniquement de l'usage.

(*ibid.*, pp. 259 et 247)

---

<sup>11</sup> Davidson, D. (1984). « What Metaphors Mean ». In *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford : Oxford University Press, p. 246 (cette citation de Davidson, ainsi que les suivantes, sont faites par Rorty).

Or, si l'on reconnaît que les métaphores proposent des usages inédits du langage, usages qui peuvent modifier voire abolir les usages précédents, la métaphore cesse alors d'avoir une valeur secondaire — heuristique ou esthétique — et doit être reconnue, tout comme la perception et l'inférence, comme un moyen de modifier des croyances. Aussi comprend-on pourquoi cette conception davidsonienne de la métaphore-usage est étroitement liée au travail thérapeutique engagé par Rorty, dans la mesure où elle indique quel est le mal dont souffre la philosophie : une mécompréhension caractérisée de l'essence du langage.

En effet, l'idée davidsonienne selon laquelle les métaphores n'ont pas de significations s'inscrit dans le cadre d'un effort pour se débarrasser de l'idée du langage comme *medium*. Davidson doute plus précisément de

l'utilité de la notion d'intermédiaire (*medium*) entre le moi et la réalité : le genre d'intermédiaire que les réalistes jugent transparent et les sceptiques opaque. (1993 : 35)

C'est sur ce point que l'on peut reprendre — sans Rorty — la métaphore psychanalytique, ici plutôt lacanienne que freudienne<sup>12</sup>. La question est la suivante : ce rapport d'adéquation que serait censé avoir le langage avec le monde ne masque-t-il pas le rêve philosophique lui-même, à savoir le rêve d'une maîtrise absolue du langage pour déterminer les conditions de tout sens ? On peut effectivement penser que la soi-disant impuissance du langage à dire le monde une fois pour toute — ou celle de l'esprit-miroir à le refléter sans déformation — est ce qui permet au philosophe de méditer — de fantasmer, dirions-nous — sur ce prétendu rapport d'adéquation que le langage serait censé avoir avec le monde. Or, à certains égards, cette impuissance supposée relève de la même feinte que celle dénoncée par Lacan dans l'amour courtois :

C'est une façon tout à fait raffinée de suppléer à l'absence de rapport sexuel, en feignant que c'est nous qui y mettons un obstacle.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Pour cette métaphore, cf. Richir, L. (1992). « Liminaire ». In *Wittgenstein et l'esthétique, la Part de l'œil*. Bruxelles, 8, pp. 7—8.

<sup>13</sup> Lacan, J. (1975). *Encore*. Paris : Seuil, p. 65.

Car il s'agit bien de simuler l'obstacle à un rapport — rapport sexuel ou rapport langage-monde — et en même temps d'assurer imaginativement la condition de possibilité du rapport même, en soustrayant ce qui lui fait obstacle : le phallus dans l'amour courtois, le langage-en-tant-qu'il-n'est-pas-encore-maîtrisé en philosophie. Or, on peut se demander si ces obstacles — phallus ou langage — ne servent pas très précisément à rendre le soi-disant rapport tellement problématique qu'il échoue, qu'il s'agisse du rapport homme-femme ou de l'adéquation langage-monde. En somme, la fiction de l'adéquation ne s'élabore que grâce à celle d'un obstacle qui, s'il n'était supposé à la réalisation du rapport — à l'échec de sa réalisation — rendrait celle-ci impensable. Penser l'impossible, l'impensable rapport d'adéquation, voilà le projet, toujours déjà voué à l'échec, de la philosophie; et c'est de cette véritable compulsion de répétition, induite par la métaphore du miroir, que Rorty veut se débarrasser.

Or, aux yeux de Rorty, le mérite de Davidson en ce qui concerne le langage, c'est d'avoir brisé le miroir, d'avoir supprimé l'imagerie spéculaire pour arracher la philosophie à cette compulsion de répétition. Il s'agit en effet pour ce dernier — et c'est en cela qu'il est, dans le vocabulaire de Rorty, un « béhavioriste non-réducteur » — de faire des questions sur le rapport entre le langage et le monde des questions *causales* par opposition à des questions portant sur l'adéquation. Ainsi, chez Davidson, le rapport langage-monde n'est absolument plus problématique puisque l'obstacle est « effacé » :

Il nous faut bien comprendre que nous avons non seulement abandonné la notion ordinaire de langage, mais que nous avons effacé la frontière entre le fait de connaître un langage et le fait d'être capable, plus généralement, de nous retrouver dans le monde. [...] *Il n'y a rien qui ressemble à un langage*, en tout cas si par langage on entend quelque chose de semblable à ce que les philosophes, tout au moins, ont supposé.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Davidson, D. (1984). « A Nice Derangement of Epitaphs ». In E. Lepore (éd.), *Truth and Interpretation : Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*. Oxford : Blackwell, p. 446; cité in Rorty, R. 1993 : 36.

Le programme thérapeutique de Rorty semble donc bien trouver une voie privilégiée, ou un cadre (*setting*) approprié, dans la critique davidsonienne du dualisme schème-contenu.

Cette distinction que Davidson appelle « du schème et du contenu » (*scheme-content model*) oppose ce que nous apportons à la connaissance (le schème) et ce que le monde lui apporte de son côté (le contenu). C'est de ce dualisme que vit l'épistémologie, en posant des questions du type « logique ou réel ? », « langagier ou factuel ? », « analytique ou synthétique ? », « symbolique ou non symbolique ? ». Aussi est-ce de ce dualisme que veut se débarrasser Rorty, en s'autorisant de Davidson et de la radicalité qu'il voit dans la position de ce dernier :

La manière dont Davidson traite la vérité va de pair avec celle dont il traite de l'apprentissage du langage et de la métaphore, au point de constituer le premier traitement systématique du langage qui soit en rupture *complète* avec la notion de langage envisagé comme quelque chose d'adéquat ou d'inadéquat par rapport au monde ou au moi. Car Davidson rompt avec la notion du langage considéré comme *intermédiaire (medium)* : un moyen (*medium*) de représentation ou d'expression. (1993 : 30)

Ce que critique Davidson, c'est l'idée que quelque chose comme "le langage" puisse avoir une relation de nature à correspondre au monde ou à l'organiser. C'est pourquoi la position de Davidson tient une place importante dans la critique de l'imagerie du miroir dans *L'homme spéculaire* : c'est même elle qui a le mot de la fin<sup>15</sup>. Or, ce qui intéresse Rorty, c'est que la théorie davidsonienne de la vérité « ne fournit pas d'entités avec lesquelles les énoncés demanderaient à être comparés »<sup>16</sup>. Autrement dit, pour Davidson, « la vérité d'un énoncé dépend uniquement de deux choses : ce que les mots signifient et com-

<sup>15</sup> Toute la fin du sixième chapitre de *L'homme spéculaire* (1991 : 333—345) est en effet consacrée à Davidson. Cf. Rorty, R. (1991).

<sup>16</sup> Davidson, D. (1984). *Op. cit.*, p. XVIII; cité in Rorty, R. (1990). « Le Pragmatisme, Davidson et la vérité ». In *Science et Solidarité*. Combas : Éditions de l'Éclat, p. 14. Désormais : 1990 suivi du numéro de la page.

ment le monde se présente »<sup>17</sup>. Toute entité médiatrice entre l'énoncé et le monde ou entre l'esprit et le monde se voit écartée. Il n'y a pas de troisième terme applicable à la vérité, à côté de la signification des mots et de ce que le monde est en lui-même. Il n'existe en droit aucun terme qui puisse remplir adéquatement la fonction de représentation, si bien qu'il faut cesser de se demander si nos croyances représentent le monde avec certitude. Autrement dit, nous pouvons considérer nos croyances ou bien de l'extérieur en tant qu'interactions causales avec le monde, ou bien de l'intérieur en tant que règles pour l'action. Mais il n'y a aucune troisième voie qui permettrait de combiner le point de vue interne-descriptif et le point de vue externe-normatif. Si l'on renonce à des termes intermédiaires, il devient impossible de se demander si une croyance, ou le langage, s'ajuste ou non au monde. C'est en cela que la position de Davidson est une thérapeutique pour la maladie philosophique. Mais cette thérapeutique qui implique de renoncer à tout terme intermédiaire compromet du même coup la possibilité de toute théorie de la connaissance.

### 3. LA PSYCHANALYSE, LA CONVERSATION, LE JEU

Rorty souligne un autre intérêt de la position de Davidson, qui concerne la nécessité ou non de théoriser en philosophie :

La découverte qu'il n'existe pas de *tertium quid* s'appliquant à la vérité des assertions ne peut pas être empirique ou métaphysique; elle ne peut pas être non plus le résultat d'une "analyse de la signification", de la "vérité", de la "croyance" ou d'un quelconque autre terme. C'est pourquoi, comme James (à la différence de Peirce cependant), Davidson ne nous donne pas une nouvelle "théorie de la vérité". Bien mieux, ce qu'il nous donne ce sont des raisons de penser qu'il nous est permis d'avancer en toute sécurité en philosophant moins que nous devons le faire sur des questions concernant la vérité. (1990 : 31)

---

<sup>17</sup> Davidson, D. (1983). « A Coherence Theory », in D. Heinrich (éd.), *Kant oder Hegel*, Stuttgart : Klett-Cotta, p. 425; cité in Rorty, R. 1990 : 29.

Lorsque Rorty dit ici « en philosophant moins », il entend bien sûr « en ne théorisant plus ». Il adopte donc ici le refus de théoriser assumé avant lui par Wittgenstein. Ce que Rorty a plus précisément en vue, c'est la conception wittgensteinienne selon laquelle la philosophie doit s'abstenir de toute explication, et se contenter d'une description de notre langage. Le travail philosophique consiste dès lors, chez Wittgenstein, en un agencement approprié des faits de grammaire, aboutissant à une représentation synoptique (*übersichtliche Darstellung*) de notre grammaire. Dans cette perspective, la philosophie ne peut ni ne doit formuler aucune hypothèse ni aucune théorie<sup>18</sup>. De son côté, Rorty pense également que la théorie doit être abandonnée en philosophie : ce mode de philosopher est simplement l'une des conséquences malheureuses du choix des métaphores oculaires et spéculaires qu'il critique dans *L'homme spéculaire*. Aussi, l'abandon de l'attitude théorétique en philosophie marque-t-il la fin de la cure : le fait d'assumer cet abandon signale un apaisement<sup>19</sup> de la maladie philosophique.

La déconstruction de la métaphore du miroir (*speculum*) entreprise par Rorty débouche donc finalement sur un abandon de la tentative de théoriser, de philosopher comme si l'on assistait à un spectacle (*theoria*), comme si le travail philosophique consistait à contempler, examiner ou inspecter le monde. Le philosophe ne doit donc pas quitter son champ de travail qui consiste toujours à décrire; il ne doit pas franchir les limites, ne pas guetter ailleurs, plus haut, plus loin. Guetter, on le sait, est le premier sens du mot "spéculation" en latin. *Speculari* d'où dérive spéculation veut dire : observer, épier, surveiller, espionner. La *speculatio*, avant d'être une contemplation, est

<sup>18</sup> Cf. Wittgenstein, L. (1961). *Investigations philosophiques*. Paris : Gallimard, p. 164—165 (§109) : « Et nous ne devons construire aucune théorie. Il ne doit rien y avoir d'hypothétique dans nos considérations. Toute *explication* doit disparaître, et seule la description doit prendre sa place. Et cette description tire son éclairage, c'est-à-dire sa finalité, des problèmes philosophiques ».

<sup>19</sup> Cf. Wittgenstein (1961 : 169, § 133) : « La vraie découverte est celle qui me rend capable d'interrompre l'acte de philosopher quand je le veux. Celle qui apaise la philosophie, en sorte qu'elle ne soit plus fustigée par des questions qui la mettent *elle-même en question* ».

donc un espionnage ou le rapport d'un espion; le *speculator*, avant d'être l'observateur des phénomènes, est un révélateur, un éclairer. Le danger pour le philosophe serait de jouer à l'espion des arrières-mondes, car il risquerait de ne plus voir ce qui est proche de lui, de négliger le proche pour le lointain et, tel Thalès, ce grand spéculateur qui contemplait le ciel, de tomber dans un puits pour la plus grande joie d'une servante thrace. Or, pour Rorty, briser le miroir de la specularité, c'est abandonner l'attitude théorique. Mais sans *speculum*, que peut la philosophie ? L'usage spéculatif de la raison n'en est-il pas condamné au profit de son usage ordinaire ? Si la philosophie ne peut plus spéculer, Rorty n'en serait-il dès lors pas le fossoyeur ?

Mais il y a deux *speculum* : si le *speculum*-miroir de la specularité, qui nous conduit à toutes sortes de confusions embarrassantes, doit être abandonné, il nous reste le spéculum du gynécologue, qui lui peut nous aider parce qu'il permet d'atteindre la *profondeur* à laquelle se jouent véritablement les problèmes philosophiques. Car, la profondeur est bien ce à quoi il faut atteindre lorsqu'il s'agit de thérapie. Freud se donne ainsi, dans les *Etudes sur l'hystérie*, pour le gynécologue du psychisme : il se veut le sauveur des femmes à la seule condition que celles-ci, à la différence des Turques, ne lui tendent pas seulement leur poulx à travers le trou d'une cloison, mais le laissent regarder au plus profond, à travers son spéculum. Or, de la même manière que les problèmes psychiques, qui d'ailleurs ont toujours à voir avec la « chose génitale », sont « profonds », les problèmes philosophiques qui sont nés d'un malentendu quant à l'essence du langage sont eux aussi *profonds* :

Les problèmes qui naissent d'une fausse interprétation de nos formes de langage ont le caractère de la *profondeur*. Ce sont de profondes inquiétudes, elles sont aussi profondément enracinées en nous que les formes de notre langage; leur signification est aussi grande que l'importance de notre langage. — Demandons-nous : pourquoi ressentons-nous une plaisanterie grammaticale comme *profonde* ? (Et en effet, c'est là la profondeur philosophique.)<sup>20</sup>

Briser le miroir revient ainsi à abandonner cet objet trompeur pour un autre, et par conséquent une manière de philosopher

---

<sup>20</sup> Wittgenstein (1961 : 165, § 111).

pour une autre; il ne s'agit pourtant pas de ne plus spéculer, mais d'abandonner toute spéculation *théorique*. Et c'est ce que fait Rorty dans l'ultime chapitre de *L'homme spéculaire*, qui est d'ailleurs le chapitre le plus spéculatif. Mais ici Rorty « joue » seulement à spéculer, car tenue en bride, la pulsion spéculative n'en continue pas moins à exister et ne cherche qu'une occasion pour faire retour; cette pulsion est inhérente à la pathologie philosophique et l'apaisement de celle-ci passe par une mise à distance ironique de la spéculation. Le dernier chapitre de Rorty se termine ainsi par l'aveu d'une absence de sérieux : « Ces spéculations sont oiseuses », dit-il (1991 : 432). En tentant en effet, dans les deux derniers chapitres, d'établir diverses typologies dans lesquelles on pourrait classer les différentes formes de philosophies, Rorty fait irrésistiblement penser à Freud — encore lui — qui se méfiait également profondément de la spéculation<sup>21</sup> tout en développant une *métapsychologie* éminemment spéculative. Et c'est ce qu'il appelle l'aspect « *métaphilosophique* » de son travail, aspect qui clôt son livre sans que l'analyse soit pour autant *terminée*.

Dans *Analyse terminée, analyse interminable*, Freud déclare avec pessimisme que l'analyse est un métier (*Beruf*) où l'on peut d'avance être sûr d'échouer : il n'est jamais possible de dire si le travail a été parachevé ou si l'on doit s'attendre à des rechutes. Rien ne garantit donc que la “fin” d'une analyse coïncide avec son achèvement, que l'analyste ait vraiment, à la fin, atteint le but. Car si, bien souvent, les textes de Freud posent bien *une* finalité à la cure (la guérison, finalité qui correspond à la demande de l'analysant), la notion de “guérison” est vague et subit d'un texte à l'autre, voire dans le même texte, de multiples variations. Et pour cause, puisque la guérison est une notion intrinsèquement absurde dans une analyse en droit interminable...

Étrange thérapie que celle où non seulement l'attention mais la fin est « flottante ». Pourtant le caractère « flottant » de la fin permet de nuancer le pessimisme initial : la garantie de l'échec vient seulement de la prétention démesurée de l'analyste — ou du phi-

<sup>21</sup> Sur ce point, on peut lire les très beaux textes de Sarah Kofman : Kofman, S. (1991). « *Il n'y a que le premier pas qui coûte* ». *Freud et la spéculation*. Paris : Galilée et Kofman, S. (1983). *Un métier impossible*. Paris : Galilée.

losophe — qui vise des « résultats extrêmes ». Il suffit de réduire ses prétentions pour sortir de l'échec : lorsqu'un analyste se heurtera à l'envie de pénis chez la femme et à l'angoisse de castration chez l'homme, qu'il ne tente surtout pas de vaincre ce facteur; qu'il lui suffise d'« avoir procuré à l'analysant toutes les possibilités pour réviser et modifier sa position à l'égard de ce facteur »<sup>22</sup>. Il suffit donc d'indiquer une issue, de la même façon que l'on montrerait à la mouche comment sortir de la bouteille à mouche. La plasticité d'une telle analyse fait ainsi de celle-ci, plus qu'une technique déterminée, une sorte de *jeu* aux règles variables, accordées au tempérament de chaque joueur, à son style et à sa forme de vie : il ne peut y avoir de discours de la méthode analytique à valeur universelle, dont il suffirait d'apprendre les règles, de la même façon qu'en philosophie « il n'existe pas une méthode philosophique, bien qu'il y ait effectivement des méthodes, comme différentes thérapies »<sup>23</sup>. Le psychanalyste est donc comme l'ironiste de Rorty : il a le sens de la contingence de ses règles du jeu.

N'importe quelle pratique ne peut pourtant être qualifiée arbitrairement de jeu analytique : il faut qu'il y ait un minimum de règles; ainsi la règle principale à laquelle doit se conformer l'analyste est, précisément, l'attention flottante. Ces règles ne sont cependant ni universelles, ni *a priori*; elles reposent sur des observations et se modifient au coup par coup. Par ces aspects, le jeu analytique peut donc être comparé au « noble jeu des échecs » :

Les manœuvres du début et de la fin permettent de donner de ce jeu une description schématique complète, tandis que son immense complexité, dès après le début de la partie, s'oppose à toute description [...]. Les règles auxquelles reste soumise l'application du traitement analytique comportent les mêmes restrictions.<sup>24</sup>

Or, pour Rorty, c'est une même sagesse que devraient avoir les philosophes, car la philosophie elle aussi est un jeu, du moins si on la comprend comme une *conversation* :

---

<sup>22</sup> Freud, S. (1985). « L'Analyse avec fin et l'analyse sans fin ». Art. cit., p. 268 (traduction modifiée).

<sup>23</sup> Wittgenstein (1961 : 169, § 133).

<sup>24</sup> Freud, S. (1953). « Le Début du traitement ». In *La Technique psychanalytique*. Paris : P.U.F., p. 80.

Ce serait en finir, du même coup, avec l'idée qu'il y aurait quelque chose comme la "méthode philosophique", la "technique philosophique" ou le "point de vue philosophique" qui procurerait *ex officio* au philosophe professionnel des idées intéressantes sur, disons, la respectabilité de la psychanalyse, la légitimité de certaines lois douteuses, la résolution des dilemmes moraux, la "validité" de certaines formes d'historiographie ou de critique littéraire, etc. (1991 : 430)

De son côté, Freud insiste d'ailleurs souvent sur le fait que la psychanalyse n'est logeable dans aucune *technè*, même si la plupart d'entre elles peuvent lui servir de modèles métaphoriques. Il compare ainsi l'analyste tour à tour à un chimiste, un gynécologue, un chirurgien, un sculpteur, un peintre, un archéologue, un musicien, un joueur d'échec... Ce glissement métaphorique permanent apparente l'analyste au sophiste de Platon : *Constructions dans l'analyse* en fait d'ailleurs aussi un pêcheur à la ligne... Là encore, Freud et Rorty se rejoignent : la conversation, comme la psychanalyse dans une certaine mesure, n'est-elle pas en effet une « nouvelle sophistique » ?

Notre certitude, loin de supposer une interaction avec une réalité non humaine, découlera d'une conversation entre sujets; et nous ne verrons plus aucune différence entre vérités "nécessaires" et "contingentes". Tout au plus verrons-nous une différence de degrés dans l'échelle de la facilité avec laquelle on peut réfuter nos croyances. Bref, nous nous retrouverons au même point que les sophistes avant que Platon ne propose son principe [selon lequel les différences de certitude doivent correspondre à des différences entre les objets connus] et n'invente la "pensée philosophique" : nous serons à la recherche d'arguments imparables et non pas de fondements inébranlables. (1991 : 180)

Cependant, la condition minimale pour qu'une pratique soit bien un *jeu*, c'est que tous les coups n'y soient pas permis : chaque joueur devrait inventer les règles du jeu, sans que cela soit possible de les édicter *a priori*. Or, l'analyse ne s'apparente-t-elle pas à un jeu aussi parce qu'elle implique une avancée hasardeuse, « au coup par coup » :

L'analyste procède sans s'être préalablement tracé de plan, se laisse surprendre par tout fait inattendu, conserve une attitude détachée et évite toute idée préconçue [...], toute spéculation, toute rumination mentale pendant le traitement.<sup>25</sup>

Tout cela est d'autant plus risqué que seul l'« après-coup » peut décider de la valeur du coup. Cependant la méthode risquée de l'analyse suffit-elle vraiment pour faire de celle-ci un jeu si par ailleurs sa finalité reste sérieuse, vise sinon la guérison du moins un apaisement ? Or, le jeu, défini depuis Platon comme une activité de luxe, superflue et frivole, ne s'oppose-t-il pas au sérieux d'une tâche ponctuée par les demandes et la détresse de l'analysant ? A moins que la "guérison" elle-même ne consiste à se défaire du sérieux de la maladie, et à jouer : jouer avec soi-même et avec le langage. Car "guérir", c'est aussi être capable d'être indifférent au silence de l'analyste, de ne plus attendre de réponse et de parler "pour parler", de jouer seul et sans fin. Si la fin sans fin de l'analyse, c'est ce détachement ludique qui permet d'envoyer promener l'analyste au loin, alors le "sérieux" de la "guérison" ne s'oppose plus au jeu.

C'est pourquoi le jeu de la psychanalyse et celui de la conversation sont des activités sérieuses, et leur sérieux réside dans ce qu'elles ont de ludique. Freud et Rorty, dans leurs visées thérapeutiques, effacent donc l'opposition métaphysique du jeu et du sérieux. C'est aussi cela que ces remarques sur la specularité et la spéculation, sur la théorie et le jeu, voulaient montrer. Jeu de la vie, jeu du langage, jeu de la philosophie : *jeu de la conversation*.

© Jean-François Aenishanslin 1993

---

<sup>25</sup> Freud, S. (1953). « Conseils aux médecins sur le traitement analytique ». *Op. cit.*, p. 65.

Histoire et linguistique  
De Gaulle au forum d'Alger :  
une micro-lecture du discours du 4 juin 1958

Lyonel Kaufmann

L'ANALYSE LINGUISTIQUE DU DISCOURS prononcé le 4 juin 1958 à Alger par le général De Gaulle poursuit deux objectifs différents et complémentaires. D'une part, notre étude veut contribuer à la recherche historique. Notre propos cherche alors à cerner dans quelle mesure De Gaulle est

un décolonisateur de principe, depuis toujours convaincu, ou politique lucide et réaliste, "décolonisant" quand il n'est plus possible de faire autrement ? (Alleg 1981 : 162)

Reportée au cas de l'Algérie, cette équation se transforme en : *le général de Gaulle a-t-il suivi de 1958 à 1962, à propos de l'Algérie, une politique nettement déterminée dès le départ ? et, si oui, laquelle ?* D'autre part, notre travail fournit un questionnement sur la pertinence de l'outil linguistique du discours dans l'étude historique, étant entendu que :

si [la linguistique] décrit le texte, si elle dit précisément ce qu'il y a dans le texte, son agencement interne, [elle] ne nous donne pas la clé, ni la fonction. Elle ordonne l'idéologie, mais ce que signifie socialement l'idéologie est hors de son champ. (Robin 1973 : 15)

Plus globalement, notre approche vise une pluridisciplinarité effective — celle d'une formation en histoire et en linguistique française — dépassant le cadre des discours de circonstance sur la promotion et la nécessité de cette dernière.

Dans un but descriptif, nous définirons ce texte comme constitué de séquences, une séquence étant

une entité relativement autonome, dotée d'une organisation interne qui lui est propre et donc en relation de dépendance/interdépendance avec l'ensemble plus vaste dont elle fait partie.

(Adam 1990 : 84)

En appliquant ce concept au discours du 4 juin, nous distinguerons trois séquences dans le mouvement rhétorique général :

### *Exorde*

(1) Je vous ai compris !

### *Séquence 1*

(2) Je sais ce qui s'est passé ici. Je vois ce que vous avez voulu faire. Je vois que la route que vous avez ouverte en Algérie, c'est celle de la rénovation et de la fraternité.

(3) Je dis la rénovation à tous égards. Mais très justement vous avez voulu que celle-ci commence par le commencement, c'est-à-dire par nos institutions, et c'est pourquoi me voilà.

(4) Et je dis la fraternité parce que vous offrez ce spectacle magnifique d'hommes qui, d'un bout à l'autre, quelles que soient leurs communautés, communient dans la même ardeur et se tiennent par la main.

(5) Eh bien ! de tout cela, je prends acte au nom de la France et je déclare, qu'à partir d'aujourd'hui, la France considère que, dans toute l'Algérie, il n'y a qu'une seule catégorie d'habitants : il n'y a que des Français à part entière —, des Français à part entière, avec les mêmes droits et les mêmes devoirs.

(6) Cela signifie qu'il faut ouvrir des voies qui, jusqu'à présent, étaient fermées devant beaucoup. Cela signifie qu'il faut donner les moyens de vivre à ceux qui ne les avaient pas. Cela signifie qu'il faut reconnaître la dignité à ceux à qui on la contestait. Cela veut dire qu'il faut assurer une patrie à ceux qui pouvaient douter d'en avoir une.

### *Séquence 2*

(7) L'armée, l'armée française, cohérente, ardente, disciplinée, sous les ordres de ses chefs, l'armée éprouvée en tant de circonstances et qui n'en a pas moins accompli ici une oeuvre magnifique de compréhension et de pacification, l'armée française a été sur cette terre le ferment, le témoin et elle est le garant, du mouvement qui s'y est développé.

(8) Elle a su endiguer le torrent pour en capter l'énergie. Je lui rends hommage. Je lui exprime ma confiance. Je compte sur elle pour aujourd'hui et pour demain.

### *Séquence 3*

(9) Français à part entière, dans un seul et même collège ! Nous allons le montrer, pas plus tard que dans trois mois, dans l'occasion solennelle où tous les Français, y compris les dix millions de Français d'Algérie, auront à décider de leur propre destin.

(10) Pour ces dix millions de Français, leurs suffrages compteront autant que les suffrages de tous les autres. Ils auront à désigner, à

élire, je le répète en un seul collège, leurs représentants pour les pouvoirs publics, comme le feront tous les autres Français. Avec ces représentants élus, nous verrons comment faire le reste.

(11) Ah ! puissent-ils participer en masse à cette immense démonstration : tous ceux de vos villes, de vos douars, de vos plaines, de vos djebels !

(12) Puisse-t-ils même y participer ceux qui, par désespoir, ont cru devoir mener sur ce sol un combat dont je reconnais, moi, qu'il est courageux — car le courage ne manque pas sur la terre d'Algérie —, qu'il est courageux mais qu'il n'en est pas moins cruel et fratricide. Oui, moi de Gaulle, à ceux-là, j'ouvre les portes de la réconciliation.

#### *Péroration*

(13) Jamais plus qu'ici et jamais plus que ce soir, je n'ai compris combien c'est beau, combien c'est grand, combien c'est généreux, la France !

Vive la République ! Vive la France !

Les séquences 1 et 2 sont organisées autour du même principe. Le locuteur de Gaulle produit des énoncés constatifs, puis ces mêmes énoncés amènent de Gaulle à produire des énoncés performatifs. Par ailleurs, on constate que la Séquence 1 s'articule autour des pronoms *je/vous*, alors que la Séquence 2 est dominée par *je/elle*.

La Séquence 3 est d'une construction quelque peu différente, car de Gaulle ne constate plus pour déclarer, mais il se projette dans un futur proche (verbes au futur et au subjonctif) et ne peut que souhaiter, même si cette séquence se termine sur un énoncé performatif (« j'ouvre les portes de la réconciliation »). Ce dernier performatif est subordonné à la réalisation préalable des souhaits énoncés. Dans le cadre de cette séquence, le jeu des pronoms s'articule autour de *je-nous/ceux-ceux qui*.

Pour comprendre l'importance du voyage en Algérie du 4 au 6 juin 1958, il faut savoir que jusque-là, de Gaulle s'était très peu exprimé et ses déclarations ne permettaient pas d'avoir une idée claire de ses positions tant au sujet de l'Algérie que de la décolonisation dans son ensemble. La dernière prise de position publique du Général remonte au 30 juin 1955 où, dans une conférence de presse, il déclarait :

Je dis qu'aucune autre politique que celle qui vise à substituer l'association à la domination dans l'Afrique du Nord ne saurait être ni valable ni digne de la France. (Lacouture 1985 : 511)

Auparavant, de la Libération à janvier 1946, alors qu'il est au pouvoir, il prend effectivement un certain nombre de mesures en faveur des musulmans; mais c'est sous son gouvernement que sont écrasées les émeutes de Sétif en 1945.

Le voyage du 4 au 6 juin est le premier de quatre voyages que de Gaulle va effectuer en Algérie de juin à décembre 1958<sup>1</sup>. Après, il n'y fera plus que de courtes visites. Tous les discours qu'il prononce lors de ce premier voyage ne sont que des variations autour de celui du 4 juin. Concernant les conditions de réception du discours, nous laisserons la parole à un extrait d'article (non-signé) paru dans *Le Monde* du 6 juin 1958 et intitulé « La vibrante journée d'Alger » :

« Je vous ai compris ». A ces mots, les clameurs redoublent, l'ovation est indescriptible. Le général reprend d'une voix lente, détachant ses phrases et ses mots : « Je sais ce qui s'est passé... » son discours, qui dure une dizaine de minutes est souvent interrompu par les cris et les slogans. Les passages sur l'égalité et la fraternité de « dix millions de Français » sont follement applaudis et des « hurrah » éclatent lorsque le général rend hommage à l'armée. L'appel à la « réconciliation » est ponctuée de clameurs enthousiastes, mais aussi — et ce ne fut pas la réaction la moins étrange de cette foule — l'hommage rendu par le président du Conseil au courage de l'adversaire.

Seuls deux mots — le collège unique — sont accueillis dans le silence. Le général a pourtant respiré un temps après les avoir prononcé...

Il semble bien qu'un des moments essentiels du discours réside dans la question du collège unique. L'attitude du Général et celle de la foule le confirment. Le point de rupture entre de Gaulle et la foule est d'ailleurs très proche, mais le silence est déjà une victoire et l'indice d'une acceptation tacite aux yeux du Général.

---

<sup>1</sup> Pour rappel, le général de Gaulle est de retour aux affaires comme Président du Conseil suite à un mouvement insurrectionnel déclenché à Alger le 13 mai 1958 par les partisans de l'Algérie française. En Métropole comme en Algérie, De Gaulle semble le seul capable de sortir de la situation de blocage issue de la IV<sup>e</sup> République. D'ailleurs, le Général se propose de changer de Constitution dans un délai de six mois.

## 1. LA PERFORMATIVITÉ DE LA PAROLE GAULLIENNE

À l'occasion de ce discours, de Gaulle endosse le masque de trois instances énonciatives différentes : l'une est de Gaulle-appelé au pouvoir par les insurgés du 13 mai à Alger malgré une certaine méfiance de ces derniers à son égard; la deuxième est de Gaulle-Président du Conseil; et la dernière est de Gaulle-chargé de préparer une nouvelle constitution. Cependant, la tâche première du Général consiste à restaurer la légitimité d'un Etat aux institutions largement déconsidérées et cette dernière passe d'abord par la reconnaissance de la sienne.

D'où l'importance de l'exorde qui en bonne rhétorique classique vise à provoquer l'adhésion immédiate de la foule aux idées de l'orateur. Dans ce discours, il tient en une seule phrase : « Je vous ai compris ». Par ailleurs, la fin du discours est un retour à un exorde transformé puisque, d'une ouverture du discours « Je vous ai compris », on passe à une clause « J'ai compris la France » qui donne à lire le glissement VOUS = LA FRANCE.

Dans l'exorde est posé un fait acquis qui n'est pas contestable puisque, avec le passé composé, le procès est, à la fois, accompli et temporellement antérieur au moment de l'énonciation. Dans ces conditions, seul le résultat du fait que de Gaulle ait compris ses allocutaires est à considérer. De plus, le passé composé comporte un aspect perfectif qui « présente le procès comme un tout indivisible, saisi "du dehors" dans toutes les phases de son déroulement, comme une sorte de "point" apparu à un moment déterminé » (Maingueneau 1981 : 48). En résumé, de Gaulle se pose comme celui qui comprend ses allocutaires. L'accompli de l'énonciation renvoie à un accompli de la situation : il n'est pas contestable que de Gaulle comprenne les Algériens.

### 1.1. ACTES DE LANGAGE ET INSTITUTION DISCURSIVE

Avant de poursuivre sur la construction par de Gaulle de sa légitimité et la restauration de celle de l'État, nous devons aborder un certain nombre de points théoriques de l'analyse de discours.

Comme le rappelle Dominique Maingueneau dans son essai sur l'analyse de discours :

Dans la perspective pragmatique, le langage est considéré comme une forme d'action; chaque acte de langage (baptiser, licencier, mais aussi promettre, affirmer, interroger, etc.) est inséparable d'une institution, celle que cet acte présuppose par le seul fait qu'on l'accomplit [...]. Par son énonciation même l'acte de langage se donne comme pertinent. (1987 : 19)

Les actes de langages qui permettent l'exécution d'une action sont appelés *énoncés performatifs*. Ils s'opposent aux *énoncés constatifs* qui se contentent de décrire un procès. Les énoncés performatifs sont notamment produits lors d'actes d'autorité et, comme le précise Benveniste, « un énoncé performatif n'a de réalité que s'il est authentifié comme acte » (1966 : 273). Mais Bourdieu a bien souligné qu'il ne suffisait pas qu'il y ait des énoncés performatifs pour qu'il y ait discours d'autorité, pour qu'un discours soit légitimé. Car :

Un énoncé performatif est voué à l'échec toutes les fois qu'il n'est pas prononcé par une personne ayant le pouvoir de le prononcer, [...], bref toutes les fois que le locuteur n'a pas autorité pour émettre les mots qu'il énonce. (1982 : 108)

Pour Bourdieu,

la spécificité du discours d'autorité [...] réside dans le fait qu'il ne suffit pas qu'il soit compris [...] il n'exerce son effet propre qu'à condition d'être reconnu comme tel.

Le discours d'autorité « doit être prononcé par la personne légitimée à le prononcer » et

il doit être prononcé dans une situation légitime, c'est-à-dire devant les récepteurs légitimes [...], il doit enfin être énoncé dans les formes (syntaxiques, phonétiques, etc.) légitimes. (1982 : 109)

Ainsi il s'agit notamment de juger de la réussite ou de l'échec des stratégies discursives employées.

Dès lors, on peut considérer l'exorde et la Séquence 1 comme un préalable nécessaire pour légitimer la prise de parole et permettre l'énoncé performatif (5). De Gaulle ne peut parvenir à « prendre acte » et à « déclarer », de même que la France, par son intermédiaire, ne peut « considérer » que parce qu'il les « a compris » et qu'il sait « ce qui s'est passé ici ».

Ce savoir renvoie à un présupposé au sens strict et le mouvement discursif du paragraphe (2) est à comprendre comme une tentative de justification par le locuteur de Gaulle de son assertion « Je vous ai compris ». Dès lors, l'énoncé « Je sais ce qui s'est passé ici » répond à une question présupposée de ses interlocuteurs : « pourquoi est-ce que vous nous comprenez ». (2) permet ensuite d'indiquer dans quelles limites le Général est disposé à les comprendre. D'où les précisions (3) qui suivent et qui conduisent à la rénovation *mais* par l'entremise des institutions<sup>2</sup>.

Par ailleurs, l'énoncé « Je sais ce qui s'est passé » présuppose un énoncé du type : « les autres Présidents du Conseil, eux, ne savaient pas ce qui se passait ici ». Ils ne savaient pas parce que, deuxième présupposé, ils n'avaient pas vu ce que les Algériens avaient voulu faire<sup>3</sup>. A contrario, de Gaulle devient le détenteur d'un *savoir* et peut donc tout comprendre. Désormais, il a en mains les trois modalités de la compétence (*savoir/vouloir/pouvoir*), et l'exorde et les présupposés qui s'y rattachent rendent l'action possible.

Après avoir établi sa compétence, de Gaulle cherche au début du troisième paragraphe à asseoir la légitimité de sa fonction de Président du Conseil, investi des pleins pouvoirs et chargé d'établir une nouvelle constitution. Il y parvient à l'aide de la phrase « mais très justement... et c'est pourquoi me voilà ».

Ce qui nous intéresse ici, c'est de saisir la logique qui permet d'amener l'interlocuteur à admettre « c'est pourquoi me voilà ». Il est évident que toute rénovation doit commencer par le commencement, mais, immédiatement, de Gaulle, par reformulation — c'est-à-dire par paraphrasage —, bloque l'infinité des interprétations possibles de commencement en fournissant un équivalent. Comme l'indique Maingueneau, « le paraphrasage place celui qui y recourt en position d'énonciateur "autorisé" capable de maîtriser les signes » (1987 : 69). En ce point du discours, de Gaulle-Président du Conseil est légitimé, car il a la compétence de com-

<sup>2</sup> Ce qui n'était pas vraiment l'intention première et définitive des partisans de l'Algérie française. De Gaulle les force en quelque sorte à réintégrer le cadre de la légalité.

<sup>3</sup> D'autant plus que les Présidents du Conseil n'osaient plus mettre les pieds en Algérie depuis le 6 février 1956, jour où Guy Mollet avait été pris à partie par la foule algéroise.

prendre les Algériens (*savoir*) et les Algériens veulent (*vouloir*) la rénovation au travers des institutions (*pouvoir*) dont de Gaulle est l'incarnation.

Avant de *prendre acte* et de *déclarer* — qui présupposent, en tant qu'actes performatifs, une institution et un sujet habilité à les accomplir — de Gaulle explicite encore ce qu'il entend par fraternité (4); cet énoncé permet une légitimation de la décision qu'il va prendre au nom de la France. Arrivé en ce point du discours, de Gaulle est en mesure de produire les actes d'autorité qui suivent.

En conclusion, tout ce qui précède visait à rendre (5) possible. Le coup de force et l'effet de l'exorde étant le préalable indispensable pour faire admettre le principe du collège unique dont les Algériens de souche européenne ne voulaient à aucun prix entendre parler. L'hostilité à ce principe est fort bien soulignée par le silence qui suit son énonciation par de Gaulle. Quoi qu'il en soit, à partir de cet instant, de Gaulle ne parlera plus en tant qu'individu, mais en tant que Président du Conseil, incarnation de la France. Il est donc devenu l'énonciateur autorisé, légitimé.

## 1.2. TEMPORALITÉ, MODALITÉ ET PERFORMATIVITÉ

Dans le discours qui nous occupe, tous les actes d'autorité du locuteur produits à la fin de chaque séquence sont au présent, lui-même étroitement lié au *je* du discours : *je sais, je vois, je dis, je prends acte, etc.* Rien de très étonnant à cela d'ailleurs. Le présent est avant tout action pour de Gaulle; en disant « je déclare » l'accomplissement est total; immédiatement, les voies s'ouvrent, les moyens sont donnés, etc. Il s'agit d'un temps "plein" pour le Général, aucune contestation n'est possible.

À cet égard, l'étude de (6) est révélatrice en raison de l'emploi du verbe modalisant d'assomption « falloir » suivi de verbes à l'imparfait. L'emploi au présent d'un verbe à valeur modale équivaut à l'emploi d'un futur et la notion de *tension* dès lors intervient, notion dont les textes politiques fournissent d'innombrables exemples (« il nous faut dès maintenant nous unir dans la lutte contre l'inflation »). Ce concept de tension « regarde la relation qui s'établit entre le locuteur et l'allocutaire, le texte étant considéré comme médiateur d'un désir, tentative de

saisie de l'allocutaire » (Maingueneau 1976 : 120). S'il y a tension, il y a « prise en charge d'un « faire », d'un non-accompli ».

Dans le cas d'un énoncé combinant un verbe modal et une non-personne (*il*), trois types d'interprétation modale sont envisageables : nécessité, probabilité, voire possibilité. Dans nos quatre énoncés, nous sommes dans l'ordre de la nécessité et la tension entre de Gaulle et ses allocutaires est donc en son point culminant, puisque le Général impose par là-même un comportement déterminé à son auditoire. Mais cette tension introduite par « il faut » est atténuée par les imparfaits qui suivent et qui figurent dans les quatre énoncés (6).

Ces quatre énoncés nous intéressent, car ils auraient très bien pu être au présent. Mais, si de Gaulle avait employé des verbes au présent en lieu et place des imparfaits, les voies seraient encore fermées, les moyens de vivre devraient encore être donnés, etc. Au contraire, avec l'utilisation de l'imparfait, la dignité n'est plus contestée; elle l'était, mais avant l'énonciation. La structure de ces énoncés pose ainsi une coupure temporelle soulignée encore par l'emploi de « jusqu'à présent ». C'est le fait même d'énoncer qui, immédiatement, fait disparaître les obstacles. Il a suffi que la France ait considéré qu'il n'y avait plus qu'une seule catégorie d'habitants pour que cela soit possible et effectif. L'énonciation performative chez de Gaulle a une valeur d'accomplissement immédiat et total; l'utilisation des quatre verbes à l'imparfait en est la meilleure illustration.

On comprend mieux ainsi pourquoi de Gaulle méprise tant l'opposition et les opposants : il ne peut y avoir d'opposants à la politique de celui qui incarne la France, parce qu'il lui suffit de parler pour que les problèmes soient résolus.

## 2. POLYPHONIE : *JE, VOUS, NOUS...* ET LES AUTRES

Les relations entre les différentes personnes et non-personnes présentes dans le discours doivent être étudiées de près. Pour ce faire, l'article de S. Bonnafous (1983) et les notions mises en évidence par J.-M. Adam (1990 : 62—68) nous fournissent les bases théoriques d'un examen du dispositif polyphonique.

## 2.1. JE-DE GAULLE ET MOI-DE GAULLE

Dans le cadre de l'allocution du 4 juin, le *je* occupe constamment le devant de la scène. Nous sommes en présence d'un locuteur prenant totalement en charge l'énoncé, la distance d'énonciation tendant vers zéro<sup>4</sup>. Nous assistons à une sorte de "gonflement" du *je*.

Cette attitude n'est pas constante chez de Gaulle. Dans leur étude sur le vocabulaire du général de Gaulle, J.-M. Cotteret et René Moreau (1969) ont dégagé deux grandes catégories de discours : les discours-appel où le *je* prédomine et les discours-bilan où le *nous* domine (dans ceux-ci, de Gaulle intervient en tant que porte-parole de la France et des Français).

Nous avons bien ici affaire à un discours-appel. Nous sommes en présence d'un de Gaulle cherchant l'assentiment de ses interlocuteurs dans la tâche qu'il entreprend; un de Gaulle candidat, dans un premier temps, à la légitimation populaire des pouvoirs qu'il vient de recevoir et également candidat, à moyen terme et par référendum interposé d'une nouvelle Constitution.

Cette interprétation trouve sa confirmation avec la thèse de Muriel Colin-Platini qui distingue également deux catégories de discours :

Les discours électoraux impliquent un appel du locuteur (Je) à l'allocuté (Vous), alors que les discours non-électoraux, où De Gaulle n'a plus à interpeller, mais à constater — fonction essentielle des discours de fin d'année — ce qui a été accompli par l'ensemble des français auquel il s'associe, font apparaître le nous inclusif (Je + Vous).<sup>5</sup>

Dans notre discours du 4 juin, le *je* du début, à la recherche d'une première légitimation, laisse ensuite la place au *je* du Président du Conseil investi des pleins pouvoirs. Depuis « je déclare », de Gaulle parle au nom de la France; mais n'ayant pas

<sup>4</sup> Maingueneau (1976), p. 119. Au contraire de la narration historique ou du discours didactique qui reposent sur une mise en retrait de l'énonciateur.

<sup>5</sup> Muriel Colin-Platini (1976), *Une analyse linguistique des discours de De Gaulle*, Thèse de 3ème cycle, Paris V, p. 35. Repris dans Bonnafous (1983), p. 11.

reçu son mandat suite à un vote du peuple, il n'utilise pas le *nous*.

Ce *je* du de Gaulle-Président du Conseil nous est confirmé par l'utilisation des deux *moi* de la Séquence 3, car avec le *moi* :

c'est en son nom propre de locuteur [qu']un parlant, toujours et seulement lui, se réfère à lui-même en tant que parlant, puis dénomme en face de lui TOI, et hors du dialogue, LUI.

(Benveniste 1974 : 200)

Ce « nom propre de locuteur » est assumé par tout locuteur à son compte personnel. Le « moi de Gaulle » est encore plus signifiant puisqu'il « définit le sujet à la fois par sa situation contingente de parlant, et par son individualité distinctive dans la communauté » (1974 : 201).

A nouveau, dans les deux énoncés (12), de Gaulle n'est plus l'incarnation de la France : c'est de Gaulle, et lui seul, qui prend en charge la responsabilité de l'énoncé. Il y met tout le poids de son prestige.

## 2.2. QUI DE GAULLE A-T-IL COMPRIS ?

L'hypothèse de S. Bonnafous pour repérer un allocutaire — soit celui qui, dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme la personne à qui est destiné ce dernier — est la suivante :

Dans un discours suivi, l'énoncé qui ne comporte aucune marque linguistique de son allocutaire a le même allocutaire que le plus proche énoncé, antérieur, ou à défaut postérieur, qui relève du même locuteur, et comporte une marque renvoyant à un allocutaire.

(1983 : 9)

Les marques spécifiques de l'allocutaire sont le vocatif, les pronoms de la deuxième personne et les prédicats qui leur sont attribués. Ce qui n'est guère contestable puisque, avec la troisième personne, « un prédicat est bien énoncé, seulement hors du “je-tu” [...]. Dès lors, la légitimité de cette forme comme “personne” se trouve mise en question » (Benveniste 1966 : 228).

En fonction de ce qui précède, l'allocutaire correspond au *vous* de « Je vous ai compris », mais qui recouvre-t-il ? Ils nous faut le découvrir à partir du texte. Les allocutaires sont ceux qui ont ouvert en Algérie la route de la rénovation et de la fraternité

et qui ont voulu commencer par les institutions de la France, c'est-à-dire, en termes clairs, ceux qui ont fait et soutenu l'initiative du 13 mai 1958 dont l'incarnation actuelle est constituée par les comités de salut public. Un peu plus schématiquement, ce mouvement comprend les Algériens de souche européenne (partisans de l'Algérie française) et les militaires opérant en Algérie. Ce sont eux également qui ont amené de Gaulle à la Présidence du Conseil.

La preuve qu'il ne s'agit pas de tous les Algériens peut même être trouvée dans le discours. En effet, quand de Gaulle parle des dix millions de Français d'Algérie, ceux-ci sont rejetés à la troisième personne et se situent donc hors du *je-tu*.

Pendant, en examinant les énoncés au futur de la Séquence 3, on constate que les allocutaires du début du discours sont progressivement rejetés au niveau de la non-personne et ne sont donc plus allocutaires du discours. Pour saisir cette transformation, l'étude des *nous* et des *ils* de non-personne de ces quatre énoncés est nécessaire.

Tout d'abord, le *nous* est soit la composition d'un *Je + tu (+ tu...)*, d'un *Je + il (+il...)* ou d'un *Je + je (+ je...)*. Si le deuxième *nous* (10) est sans aucun doute possible l'association d'un *Je + ils*, le premier (9) est assez ambigu. En effet, un doute subsiste entre un *Je + vous* et un *Je + tous les Français*.

Pour notre part, en raison des distinctions constantes entre ceux du 13 mai et les autres (soit les 9 millions de Français d'Algérie restants), nous avons l'impression que de Gaulle veut bien faire sentir l'honneur accordé par de Gaulle (incarnation temporaire de la France) et ceux du 13 mai à ces autres neuf millions d'Algériens. C'est également une manière de faire accepter ce collège unique en associant les partisans d'une Algérie française à la décision. Mais, en instaurant le collège unique, ce *Je + vous* comprend, dans une certaine mesure, les neuf millions d'Algériens qui deviennent ainsi brièvement partie prenante du groupe des allocutaires.

Le deuxième *nous* (10) associé à un futur est intéressant. Car les dix millions de Français d'Algérie sont rejetés dans la non-personne. Ils ne sont associés à l'énonciation qu'à partir du moment où ils auront été élevé à la dignité de Français. Cette dignité ne

leur sera accordée que par leur participation au scrutin, car ils n'auront de légitimité que grâce à leurs représentants élus.

Au sujet de l'association d'une non-personne et d'un futur, il est à relever qu'il s'agit

d'un savoir et d'un pouvoir : un énonciateur connaît (ou plus exactement fait comme s'il connaissait) parfaitement le destin d'une non-personne parce qu'il dispose (pouvoir) ou détient un savoir (fondé sur l'expérience, l'astrologie, des renseignements, etc.).

(Maingueneau 1981 : 78)

Maintenant que de Gaulle sait ce qui s'est passé, qu'il a le pouvoir de régler le destin des dix millions de Français d'Algérie, ceux-ci ne peuvent échapper aux règles du jeu établies par le locuteur. La fraternité algérienne doit se traduire par l'instauration du collège unique. La tension avec les allocutaires est d'ailleurs totale parce que, en ce point précis, le texte est « tentative de saisie de l'allocutaire » (Maingueneau 1976 : 120); preuve en est qu'il n'y a aucun applaudissement après l'énoncé « Français à part entière dans un seul et même collège ». Ils ne sont ensuite plus qu'un groupe (un million) au milieu des dix millions de Français. Simultanément à l'association des partisans de l'Algérie française à la décision de de Gaulle (« nous allons le montrer »), ces derniers sont dans un même mouvement englobés et dissous dans un ensemble plus vaste où ils n'occupent plus la place d'allocutaires.

Les interlocuteurs futurs apparaissent avec le deuxième *nous*, mais il ne s'agira pas uniquement de représentants issus du mouvement du 13 mai. Ce seront les représentants d'une identité plus vastes : ceux des dix millions de Français d'Algérie dont ceux du 13 mai ne seront plus qu'un des ensembles. On comprend mieux ainsi le sentiment de déception du Général quand, à la suite des élections qu'il annonce ce 4 juin, il aura en face de lui presque uniquement des représentants de l'Algérie française. Sur ce point important, il y aura bien échec pour de Gaulle.

### 2.3. L'ARMÉE

De simple partie des allocutaires, l'armée devient objet perlocutoire à la Séquence 2, c'est-à-dire « objet que de Gaulle cherche à

influencer par son discours » (Bonnafous 1983 : 14). En se transformant en objet perlocutoire, l'armée ne peut être que le destinataire implicite des actes de paroles spécifiques produits en (8). En effet, l'armée a ici les marques de la troisième personne soit « la forme verbale [ayant] pour fonction d'exprimer la non-personne » (Benveniste 1966 : 228); l'armée est maintenant hors du *je-tu*.

En produisant trois actes de parole : « je lui rends hommage », « je lui exprime ma confiance » et « je compte sur elle », de Gaulle répond indirectement à ceux qui doutent de l'attitude de l'armée française. Schématiquement, il s'agit d'une partie de la gauche métropolitaine qui désavoue le rôle de l'armée avant le 13 mai et, surtout, pendant et après ce 13 mai.

Par ailleurs, en exprimant son approbation devant les actions que l'armée a entreprises et en lui rendant hommage, de Gaulle la légitime dans le rôle contestable qu'elle a pris dans le mouvement du 13 mai. Mais on peut également comprendre cette séquence comme une remise au pas indirecte de l'armée afin qu'elle réintègre les institutions républicaines. Cette volonté de réintégration est un souci constant chez de Gaulle lors de ce premier voyage. Tous les discours prononcés en public contiendront des propos adressés à l'armée et à ses cadres.

## 2.4. ... ET LES AUTRES ?

Outre l'armée, les musulmans et le F.L.N. sont objets perlocutoires du discours soit destinataires implicites d'actes de parole. Cependant, à la différence de l'armée, ils ne sont jamais nommés explicitement.

### 2.4.1. *les musulmans*

Ils se constituent en objet du discours lorsque de Gaulle parle, à la Séquence 3, des suffrages des dix millions de Français d'Algérie (12). En effet, les Algériens de souche européenne font déjà partie des allocutaires. De Gaulle cherche à inciter les musulmans à voter. Ceci est encore plus clair lorsqu'il s'exclame : « Ah! Puissent-ils participer en masse à cette immense démonstration : tous ceux de vos villes, de vos plaines, de vos djebels! » (11). D'ailleurs, le fait que de Gaulle ne les ait pas inclus

parmi les allocutaires du discours explique le recours au subjonctif. De la part du Général, il s'agit autant d'un souhait que d'un appel à la participation des musulmans au référendum. Mais, comme ces derniers ne sont pas allocutaires du discours, il lui est difficilement possible en cette occasion de les interpeller directement.

En outre, l'énoncé qui transforme les dix millions d'habitants d'Algérie en « dix millions de Français d'Algérie » entre, comme le souligne Denise Maldidier « dans un système d'énonciation polémique où il apparaît comme la négation de l'énoncé qui soutient le combat des Algériens » (1971 : 77).

De Gaulle pense que pour les influencer, il suffit de les considérer comme Français à part entière. Car, comme il le dit à la fin de son discours, « c'est beau, c'est grand, c'est généreux la France » Cet honneur leur a toujours été refusé jusqu'à ce jour, mais malheureusement pour de Gaulle, cet acte vient trop tard. Les nationalistes algériens ne reviendront pas en arrière.

#### 2.4.2. *Le F.L.N.*

De Gaulle s'adresse aux membres du F.L.N. en deux occasions. Premièrement, à la fin de la Séquence 1 (« assurer une patrie à ceux qui pouvaient douter d'en avoir une »). Deuxièmement dans la Séquence 3 par l'intermédiaire de (12) « ceux qui [...] ceux-là ».

Dans les deux cas, il les nomme à la troisième personne. Ce faisant, tout en les nommant, il nie leur droit à l'existence en tant que combattant du F.L.N. De plus, ce traitement du F.L.N. est une forme de mise à l'écart. On peut, en effet, utiliser la forme de la troisième personne « en témoignage de mépris, pour ravaler celui qui ne mérite même pas qu'on s'adresse "personnellement" à lui ». Benveniste n'hésite pas à parler d'« une forme d'outrage qui peut le néantiser en tant que personne » (1966 : 231).

L'analyse de (12) est révélatrice de leur absence de la position d'allocutaire ou de destinataire de ce discours ainsi que de la néantisation de leur personne et de leur combat.

En premier lieu, le connecteur *même* confirme bien que les combattants du F.L.N. ne peuvent être destinataires ou allocutaires dans ce discours, puisque en utilisant ce connecteur, de Gaulle les met à part. Ils pourront être comptabilisés comme

Français-électeurs parce que de Gaulle leur ouvre les portes de la réconciliation. Les raisons amenant de Gaulle à ouvrir les portes de la réconciliation nient cependant dans le même temps l'objectif poursuivi par le F.L.N. En effet, de Gaulle pose que les combattants du F.L.N. ont commis une erreur puisque c'est *par désespoir* — sous-entendu de ne pouvoir être Français parce qu'ils doutent d'avoir une patrie (Séquence 1) — qu'ils *ont cru devoir* mener leur combat. En d'autres termes, le problème algérien est résolu, pour de Gaulle, dès lors que le collègue unique est institué.

Par la suite, de Gaulle leur reconnaît du courage, mais dans une structure argumentative qui tourne autour d'un MAIS : combat courageux MAIS cruel et fratricide.

La présence, dans le premier mouvement, de « je reconnais » accentue une polyphonie de type CERTES-MAIS. Reprenant les analyses de O. Ducrot sur CERTES-MAIS, Maingueneau (1987 : 122) indique que *certes* attribue à un objecteur fictif un argument que disqualifie l'énoncé amené par *mais*. On met ainsi en scène deux énonciateurs successifs, E1 et E2, qui argumentent dans des sens opposés. Bien que le locuteur se déclare d'accord avec le fait allégué par E1, il se distancie cependant de E1. Dans notre discours, de Gaulle concède au F.L.N. que le combat est courageux, mais il lui dénie le droit de continuer le combat (Conclusion C), car le fait qu'il soit cruel et fratricide implique qu'il doit cesser (Conclusion non-C). Dans la mesure où il cessera — la preuve en étant apportée par la participation du F.L.N. au référendum —, la réconciliation est possible.

En outre si de Gaulle reconnaît du courage aux combattants du F.L.N., la justification de cette reconnaissance, dans la parenthèse introduite par le connecteur *car*, diminue d'autant leur mérite. En effet, le courage est commun à tous ceux qui peuplent l'Algérie.

En définitive, il apparaît clairement, avec cet énoncé, que les membres du F.L.N. ne feront partie des dix millions de Français que pour autant qu'ils abandonneront le combat. Il n'y aura réconciliation, et donc reconnaissance de leur qualité, qu'à ce prix.

Ainsi, le traitement du F.L.N. par de Gaulle n'est pas différent de celui qu'il réserve à l'opposition en général. Bonnafous a bien montré que, dans les discours de de Gaulle, l'opposition est lin-

guistiquement exclue des places d'allocutaires et de destinataires (1983 : 14). Les opposants ne sont destinataires d'actes de paroles spécifiques que de manière indirecte.

### 3. CONCLUSION

Notre étude poursuivait deux objectifs. Concernant la pertinence de l'outil d'analyse linguistique à l'égard d'une réalité textuelle, ce travail nous a notamment permis de montrer de quelle manière de Gaulle parvient à se construire une légitimation. Le « Je vous ai compris » initial pouvait paraître facile à énoncer, mais l'important pour de Gaulle réside avant tout dans sa réussite ou non à faire accepter le collège unique. Ensuite nous avons pu déterminer que l'énonciation performative chez de Gaulle avait valeur d'accomplissement immédiat et total. Sur le champ, l'état du monde est modifié.

Pour terminer, dans deux autres domaines, nous avons confirmé des thèses émises par d'autres : d'une part, avec de Gaulle, on ne peut être que pour (ou avec) ou contre la France; d'autre part, corrélativement, de Gaulle ne traite pas avec l'opposition, il la déconsidère, il la nie même constamment.

Au sujet de l'attitude observée par de Gaulle vis-à-vis de la décolonisation de l'Algérie, cette étude nous permet d'affirmer que, dans ce discours, de Gaulle reste à mi-chemin entre les partisans de l'Algérie française et le F.L.N. En effet, s'il dit avoir compris ceux du 13 mai, il ne leur accorde pas l'intégration qui souderait les dix millions de Français d'Algérie aux quarante-cinq millions de Métropolitains. Dans le discours, il détache constamment ces dix millions du reste des Français. De plus, il fait accepter (même si c'est dans le silence) le principe du collège unique aux partisans de l'Algérie française et, ensuite, ces derniers ne forment plus un corps à part et singularisé puisque de Gaulle les englobe dans l'ensemble nettement plus vaste des dix millions de Français d'Algérie.

En conséquence, on ne peut pas véritablement parler de « trahison » de sa part à l'égard des partisans de l'Algérie française. Ce seraient plutôt ces derniers qui ont pris leurs désirs pour

la réalité; un peu encouragés, il est vrai, par les propos ambigus tenus par le Général.

S'il rejette le thème de l'Algérie française, de Gaulle n'adhère pas non plus aux désirs du F.L.N. De toute façon, il ne les comprend pas, car, pour lui, tout l'univers ne peut que chercher, si ce n'est à être Français, du moins à s'associer à la France. En outre, le F.L.N. s'opposant à la France, de Gaulle le traite comme toute autre opposition : avec mépris.

En dernier lieu, reste posée la question de l'emploi de la linguistique dans une étude historique. Notre démarche n'est pas la seule possible (Robin 1973). D'une manière générale, deux pièges sont à éviter dans les rapports de l'historien avec la linguistique. Le premier consisterait dans l'emploi par l'historien de concepts théoriques, d'une part, fragmentaires et, d'autre part, maîtrisés imparfaitement. Le second résiderait dans l'utilisation de concepts linguistiques dans la seule mesure où ils confirmeraient ce que des historiens ont envie de prouver pour ensuite se réfugier derrière « un appareil formalisé à la scientificité incontestable » (Robin 1973 : 16).

Sur ce plan, un des mérites de ce travail est sans aucun doute de nous avoir permis d'échapper aux débats habituels sur l'attitude du général de Gaulle dans l'affaire algérienne. Si l'outil linguistique nous a permis d'aborder autrement le sujet en le rationalisant quelque peu, nous nous sommes limité à l'étude d'un seul discours. La démarche devrait donc être étendue à l'analyse d'un plus grand nombre de discours.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (1990). *Eléments de linguistique textuelle*. Bruxelles : Mardaga.
- Alleg, H. (sous la direction de) (1981). *La Guerre d'Algérie, Tome 3 : Des complots du 13 mai à l'indépendance*. Paris : Temps Actuels.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale. Tome 1*. Paris : Gallimard, Collection "Tel".
- (1974). *Problèmes de linguistique générale. Tome 2*. Paris : Gallimard, Collection "Tel".
- Bonnafous, S. (1983). « Destinataire et allocutaire : mise en œuvre de deux notions de sémantique pragmatique à travers quatre discours de de Gaulle ». *Semantikos*, No 1.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- Cotteret, J.-M., Moreau R. (1969). *Le Vocabulaire du général de Gaulle*. Paris : Armand Colin.
- Gaulle, Ch. de (1970). *Discours et messages. Tome 3 : Avec le renouveau (mai 1958— juillet 1962)*. Paris, : Plon.
- Lacouture, J. (1985). *De Gaulle. Tome 2 : Le Politique (1944—1959)*. Paris, : Seuil.
- Maingueneau, D. (1976). *Initiation aux méthodes de l'Analyse du discours (problèmes et perspectives)*. Paris : Hachette, Collection "Université".
- (1981). *Approches de l'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette. Collection "Université".
- (1987). *Nouvelles tendances en analyse du discours*. Paris : Hachette, Collection "Université".
- Malidier, D. (1971). « Le Discours politique de la Guerre d'Algérie : Approche synchronique et diachronique ». *Langages*, No 23, septembre.
- Robin R. (1973). *Histoire et linguistique*. Paris : Armand Colin.



## Un récit qui brûle : la rumeur

(À propos de *Septembre ardent*<sup>1</sup> de William Faulkner)

Jérôme Meizoz

Rumeur — brume des bruits qui  
meurent au fond des rues.

Michel Leiris

LORSQU'UNE RUMEUR DONNE SA FORME À UN RÉCIT, toute la narration en porte la trace. Surviennent les questions : quelle place le récit laisse-t-il au *dialogue*, central dans le développement de celle-ci ? Comment la rumeur prend-elle corps au long de la chaîne discursive ? La rumeur appelle-t-elle des modalités narratives particulières, si oui lesquelles ? Autant de réponses à chercher dans *Septembre ardent* de William Faulkner.

Pourquoi Faulkner, d'abord ? À lire cet auteur, on remarquera qu' à l'origine de ses récits se trouvent une foison d'histoires, de potins, de commérages circulant dans la communauté de Jefferson, cadre de ses livres. De nombreux récits reprendront d'ailleurs par la suite, sous l'influence de Faulkner, le principe polyphonique de la rumeur, notamment dans la mouvance du "Nouveau Roman" (Pinget, *Le Libera*, 1968, Duras, *Le ravisement de Lol V. Stein*, 1964). Le récit faulknérien émerge souvent d'une parole galopante, d'un tissu de ragots dont la dense toile assure un contrôle social spontané (Elias 1985 : 23—24). Cette parole de commérage est spéculative : elle ne cesse de masquer ses failles, de combler ses incertitudes.

La rumeur suscite un mouvement d'enquête qui se manifeste avant tout dans le *travail du langage*, par « l'élaboration d'une nouvelle en récit » (Reumaux 1990 : 145). Raconter une rumeur est donc une méthode d'investigation. Car celle-ci constitue pour le groupe un défi à l'intelligibilité. On verra que, chez Faulkner, le

---

<sup>1</sup> Traduction de Maurice-Edgar Coindreau (1939).

travail d'enquête auquel se livrent les personnages s'étend au lecteur lui-même qui, par le biais de la focalisation interne, négocie en même temps qu'eux les informations qui surgissent comme « texte à déchiffrer ».

## 1. RUMEUR ET TEXTE LITTÉRAIRE : *SEPTEMBRE ARDENT*

### 1.1. LE TITRE ET LA MÉTAPHORE

*Septembre ardent* est la traduction de *Dry september*. Cet indice climatologique n'a en apparence rien à voir avec le thème de la nouvelle. Pourtant on est surpris de la fréquence des notations de chaleur (« l'air vicié », « tachée de sueur », « ce sacré temps », « l'air était lourd et mort », etc.). Autre fait significatif, la nouvelle se termine sur Mc Lendon en sueur cherchant la fraîcheur de la nuit :

Il était de nouveau en sueur. Il se pencha, chercha furieusement sa chemise. Il finit par la trouver, et, s'étant épongé le corps, il resta debout, haletant, le corps pressé contre le grillage poussiéreux. Pas un mouvement, pas un bruit, pas même un insecte. On eût dit que le monde obscur gisait, abattu, entre la pâleur froide de la lune et l'insomnie des étoiles. (1939 : 293)

Dès l'incipit, les indices climatologiques tirent leur sens par comparaison à la rumeur :

(0) Dans le crépuscule sanglant de septembre, regain de soixante-six jours sans pluie, la rumeur ou l'histoire, peu importe, courut comme le feu dans l'herbe sèche [...].<sup>2</sup>

Ainsi le feu est à l'herbe sèche ce que la rumeur est à la population de Jefferson. L'analogie *épidémique* présente ici relève presque du *topos*, tant elle caractérise le discours sur les rumeurs (Kapferer 1990, Reumaux 1990). En cette saison, les incendies progressent d'autant plus vite que la terre est « sèche ». Ce terme — présent dans le titre original *Dry september* — suppose un « climat » (le terme prend souvent ce sens figuré) favorable à la

<sup>2</sup> À propos de la numérotation utilisée pour les citations de l'incipit de *Septembre ardent*, voir l'annexe à ce travail, pp. 14—15.

diffusion d'une rumeur. Sécheresse, dégâts aux cultures, dévitalisation et repli sur soi, peur. Voilà que la mentalité de Jefferson permet de filer la métaphore. La rumeur, c'est le feu, « l'actualité brûlante » (comme on dit volontiers) : épidémique, dévastatrice, porteuse de mort, délicate à manipuler au risque de s'y « brûler les doigts ». On mesure mieux ainsi l'extension potentielle du premier adjectif de la nouvelle : « sanglant » (0).

Le texte invite, en effet, à filer la comparaison dans d'autres directions. On a affaire, dès le titre, à une symbolique très générale de la *chaleur* (sueur, feu, fièvre) capable de produire de la signification dans les niveaux les plus locaux du texte.

## 1.2. DE L'INDÉFINITION À LA FORME PAR LE RÉCIT

Françoise Reumaux notait que des bruits informes à la rumeur achevée avait lieu tout un travail collectif : « l'élaboration d'une nouvelle en récit » (1990 : 145). La rumeur comme phénomène interdiscursif donne ainsi lieu à des ébauches de narration propres à configurer les faits en une interprétation collectivement validable. Cette *mise en forme* qui mène au récit étoffé de faits supposés et épars constitue la véritable genèse de la rumeur. Et cette genèse apparaît dans la séquence dialogale de *Septembre ardent* sous une forme polyphonique :

(0) [...] Quelque chose concernant Miss Minnie Cooper et un nègre. Attaquée, insultée, terrorisée : personne ne savait exactement ce qui était arrivé, parmi les hommes qui, ce samedi-là, emplissaient la boutique du coiffeur [...].

(1) — Sauf que ce n'était pas Will Mayes, dit un des garçons coiffeurs. C'était un homme entre deux âges, un homme mince, couleur de sable, avec une figure douce.

On remarquera d'abord l'indéfini « quelque chose », le « personne ne savait [...] ce qui était arrivé ». Les propos sont narrativisés et rendus de façon elliptique. Trois participes à valeur passive, disposés en une phrase paratactique, suffisent à résumer les actes imputés à « un nègre » non identifié : « Attaquée, insultée, terrorisée : personne ne savait exactement ce qui était arrivé [...] ». Ces verbes sont les noyaux condensés d'actions dont le récit de rumeur aura à rendre compte. En effet, quelques pages plus

loin Mc Lendon en délivre le contenu définitif qui prévaudra à son acte justicier : « [...] Vous laissez *un* nègre violer *une* blanche dans les rues de Jefferson ? » (p. 30, je souligne).

Quoique résumé, le micro-récit contenu dans la question de Mc Lendon vient combler l'indéfinition du « quelque chose » initial. Il ajoute toutefois un quatrième verbe « violer » qui donne corps aux soupçons de départ.

L'indéfinition originelle, propre à la rumeur, est ici reproduite dans le point de vue du narrateur qui redouble l'ignorance des gens. Il en dit même moins, parfois, que n'en savent les acteurs eux-mêmes. Il oscille donc entre la focalisation *interne* et *externe*. Comme toujours chez Faulkner, le lecteur vit l'histoire racontée au rythme des personnages sans jouir d'aucun avantage informationnel sur eux. Il est ainsi plongé au cœur de la rumeur.

Rien de cela dans la plupart des rumeurs dont fait part la presse : dans *Le Monde* du 7 juin 1969, celle d'Orléans était narrée en focalisation *zéro*, ou perspective omnisciente : la rumeur y était désamorcée et non reproduite, et son aspect pragmatique s'en trouvait presque annulé, contrairement à la rumeur faulknérienne.

## 2. COMMENT ON RACONTE UNE RUMEUR

### 2.1. LE DISCOURS DU NARRATEUR

Personnage non identifié, étranger au drame, le narrateur pourrait être un étranger de passage dans la ville, placé en situation d'observateur ignorant. Ici, le narrateur se place en extériorité totale et se contente de rapporter les propos et les gestes des personnages, en des descriptions sommaires à peine accompagnées de notations évaluatives. Ceci donnait l'impression à Sartre d'avoir affaire à des « consciences vides » (1947 : 11), à des pantins articulés sans motifs. Le narrateur cite des *voix* et désigne des *gestes*, des bruits de corps que le lecteur devra « fouiller » lui-même à partir d'informations circulant *dans* l'histoire racontée et qui ne s'adressent pas à lui<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Procédé devenu courant chez Nathalie Sarraute ou Marguerite Duras, et chez les nouveaux romanciers en général.

Le *discours attributif* du narrateur participe de cet effet. En voici des exemples : « dit un des garçons coiffeurs » (12), « dit un autre garçon » (18), « dit le client » (19), « dit un gros jeune homme » (23). Qu'ont-ils de commun ? Le narrateur ne *nomme* personne : ce sont les apostrophes des acteurs qui fournissent seules au lecteur le repérage nominal. Il s'agit ensuite, pour savoir "qui parle", d'identifier le client, l'autre, le coiffeur, le gros, etc.

Je voudrais rapidement cerner les divers procédés attributifs susceptibles ici de dérouter le lecteur. Outre l'attribution par un indéfini (« un autre » (12) (16) (44)) ou par ordre numérique de prise de parole, on notera un procédé plus radical encore : la non-attribution. Par exemple, c'est l'altercation entre le « gros jeune homme » (5) et le « coiffeur » (6) qui permet seule de rétablir contextuellement l'attribution manquante de (7) et (8). Comble du brouillage, il faut signaler encore un savant procédé de confusion des attributifs : le « gros jeune homme » sans nom au début de la nouvelle, s'appelle Butch dans la bouche d'« un autre » ((16) (23)). On pensera donc l'avoir identifié. C'est alors que le commis voyageur le nomme par deux fois « Jack » ((20) (27)). A-t-il deux noms ? Y aurait-il deux jeunes hommes ? Impossible de le savoir. Toujours est-il que l'équivocité toujours entretenue devient majeure au plus fort de l'altercation : ainsi le procédé met en valeur un sème régulièrement attaché au terme de "rumeur" : le brouhaha.

À partir de là, comment identifier avec certitude les acteurs ? Combien de personnes participent à la discussion ? Difficile, en tout cas, de les dénombrer précisément... Pourquoi cette indétermination ? Est-ce seulement pour rendre avec acuité le désordre de la vie réelle sans le réduire par l'artifice romanesque ? Cette explication courante ne suffit pas. Je propose d'aller plus loin en reprenant la définition de la rumeur : celle-ci se donne comme un discours *collectif*. Ce qui signifie, pour reprendre l'expression de Luc Boltanski au sujet de ce type de discours : un propos « sans sujet » (1984 : 14). En effet, la rumeur a pour effet de diluer la singularité des locuteurs dans la masse du *on-dit*. Van den Heuwel le souligne quand il montre que le transmetteur d'un potin « accepte le on-dit, accepte d'en être le sujet, c'est-à-dire de n'être personne » (1981 : 72).

## 2.2. LE DIALOGUE

La rumeur suscite la longue séquence dialogale initiale de *Septembre ardent* et lui imprime un régime d'indécision. Ce faisant, elle contraint les hommes (leur nombre, on l'a vu, est difficile à établir) à explorer le domaine d'une *croyance* double : le fait raconté a-t-il eu lieu ? (c'est le *croire que*) et : faut-il croire les dires de Miss Cooper (c'est le *croire à*) ? Leur dialogue polémique s'articule sur les réponses données à ces deux modes du croire. Deux clans vont s'affronter verbalement dans la boutique du coiffeur, lieu de la sociabilité masculine et de tous les ragots à caractère sexuel de Jefferson.

D'une part, Mc Lendon et ses partisans *croient aux dires* de Miss Cooper. Ils tiennent la rumeur pour fondée et y adhèrent avant toute vérification. À la suite de quoi ils *croient que* Will Mayes, le "nègre", est coupable. Ces deux convictions (qui reposent sur le *croire* et non le *savoir*) les poussent à l'action : la vengeance privée.

Face à eux, Hawkshaw le coiffeur ne *croit pas au* récit de Miss Cooper et ne se pose donc pas le problème de la culpabilité : il ne *croit pas que* Will Mayes l'ait fait. À l'action, son doute l'incite à préférer le dialogue, la concertation selon une mode socialement reconnu : l'enquête du sheriff (p. 43).

Le recours à la justice publique plutôt qu'à la vengeance privée divise les deux clans de façon semblable à l'alternative du *croire* :

| Mc Lendon                             | Hawkshaw                  |
|---------------------------------------|---------------------------|
| 1 — croire (à/que)                    | 1 — ne pas croire (à/que) |
| 2 — vengeance privée                  | 2 — justice publique      |
| 3 — « il est bien inutile de parler » | 3 — nécessité de discuter |
| 4 — action                            | 4 — vérification, enquête |

« Des faits, pour quoi foutre ! » (17), ainsi se résume l'argumentation des partisans de Mc Lendon, qui la reprend plus loin : « Examiner, pourquoi foutre ! ». Alors que Hawkshaw cherche l'appui des faits (le savoir), Mc Lendon se fie à la rumeur (au croire) parce que celle-ci, bien qu'opaque à toute vérification,

confirme sa perception du monde social<sup>4</sup>. La victoire de la croyance sur le savoir repose ici sur une lutte dialogale entre deux attitudes devant la rumeur. Le terme en est la *réduction au silence* (« Pour sûr, dit Mc Lendon, il est bien inutile de parler ») propre à substituer l'action au débat. Que la croyance sorte victorieuse, rien d'étonnant à cela : la rumeur se caractérise en effet pour Norbert Elias par son « imperméabilité à toute argumentation contraire » (1985 : 27). Lui résister, argumenter, expose, on le verra, celui qui joue la carte de l'incrédulité « à toutes les pressions et les sanctions que les groupes soudés peuvent exercer sur leurs membres insoumis » (1985 : 27).

Pour mieux saisir la concurrence des versions suscitée par la rumeur, il faut d'abord repérer les articulations du dialogue. Dans l'immense séquence dialogale enchâssée dans le récit faulknérien, je propose de distinguer trois phases :

- 1) Avant l'arrivée de Mc Lendon.
- 2) En présence de Mc Lendon.
- 3) Après le départ de Mc Lendon.

Chaque partie correspond à l'unité théâtrale de la scène, et, on le verra, à diverses modalités de l'interaction. Mon analyse se limitera ici à la première scène.

### 3. LA PREMIÈRE SCÈNE : RÉCIT DE LA RUMEUR

Je m'en tiens au chassé croisé entre les répliques (questions Q et réponses R) *croyantes* et *incroyantes*, dans la première partie :

---

<sup>4</sup> Il préserve par là ce que les psychosociologues appellent sa « consistance cognitive » (Rouquette 1990 : 121), soit ses schèmes ou “scripts” d'appréhension du monde.

## Répliques croyantes

- (0) Q. (rumeur)
- (2) (3) Q. client
- (5) Q. Butch
- (7) Q. Butch (insultes)
- (9) Client (sarcasmes)
- (10) Q. Client
  
- (15) Butch (insultes)
- (16) R. "un autre"
- (17) R. Butch
- (18) (20) Client (sarcasmes)
  
- (22) Butch (insultes)
- (23) "l'autre"
- (24) Q. Client
- (25) R. "l'autre"
- (26) Butch (insultes)
- (27) Client (jurons)

## Répliques incroyantes

- (1) R. garçon coiffeur
- (4) R. Hawk
- (6) R. Hawk
- (8) R. Hawk
- ∅
- ∅
- (12) R. "un autre"
- (14) R. Hawk
- ∅
  
- (21) R. Hawk
- ∅

Deux camps s'affrontent : les *incroyants* (Hawk) sont d'emblée en position de réplique au récit de « ce qui était arrivé » (0) qui circule dans la boutique. Leur propos se voit contesté par les *croyants* (Butch). La querelle prend ainsi naissance dans un malentendu entre croire à et croire *que*.

En (4) Butch interrompt Hawk. Couper la parole, procédé qui viole le *principe de coopération* de Grice, est un trait distinctif du discours polémique des croyants (voir (8), (14)). Il s'assimile à d'autres procédés non-coopératifs, inverses des rituels phatiques, telle l'insulte (la reprise de « Sacré sale négrophile ! » en (7), (15), (39), (45), (52)) ou le sarcasme ironique (« joli coco » (9) « chic blanc » (18)).

Ces propos ont valeur illocutoire en ce qu'ils prétendent modifier le rapport de forces dialogiques : d'un échange pacifique d'informations (de (1) à (4)), la réplique du « gros jeune homme » (5) conduit à l'affrontement polémique. Insultes et sarcasmes, dès lors, ont pour effet de contester la « place » (au sens de Flahault 1978 : 50) qui fonde le discours de Hawkshaw. Il s'agit bien d'une lutte entre deux locuteurs qui cherchent à obtenir la reconnaissance de leur parole en affirmant la pertinence de son « rapport à la complétude » (1978 : 120).

La contestation de la position énonciative de Hawk, du *lieu* où se fonde sa parole, passe donc par la redéfinition de l'appartenance de Hawk à la communauté blanche (en termes grossiers (insultes) ou grotesques (sarcasmes)).

L'échange polémique débute en (5) par la première interruption de parole. C'est la modalisation dubitative « je ne crois pas... » qui la suscite. Dans le contexte il faut lui considérer deux prolongements possibles :

(4a) Je ne crois pas à ce qu'a raconté Miss Cooper sur "un nègre". (=8, 14)

(4b) Je ne crois pas *que* Will Mayes soit coupable. (=6)

Butch a interrompu Hawk parce qu'il a anticipé la réplique (4a), qu'il reconstitue sur un mode interrogatif en la généralisant (parole « d'une blanche »/« d'un nègre » (5)). Ce faisant, Butch juge (4a) à l'aune des propositions générales implicites, des « postulats silencieux » (Kerbrat-Orecchioni 1986 : 164) sur lesquels repose la cohérence idéologique des blancs. Hawk ne peut échapper aux inférences de Butch à partir de (4a) qu'en y substituant la seconde clôture possible (4b) énoncée en (6) : « Je ne crois pas que Will Mayes ait fait ça [...] ». Cette proposition n'empêche pas Butch de continuer l'élaboration collective du "récit" par un épisode supplémentaire :

(7) Vous l'avez peut-être même déjà aidé à s'enfuir de la ville, sacré sale négrophile.

De l'énoncé « Je connais Will Mayes » (6), Butch infère la complicité de Hawk (« négrophile ») et la généralise. Sa suspicion de complicité repose sur la transgression des postulats communs dont Hawk se rend responsable. En effet, c'est la stratégie *énonciative* de celui-ci que Butch attaque : en l'occurrence la modalisation dubitative « je ne crois pas... » (4) (6).

En effet, (4a) et (4b=6) sont exactement les propositions inverses d'un "credo" liturgique, idéal-type de tous les actes d'allégeance discursive sur lesquels se fonde l'appartenance à une communauté de *croissants*.

Pour disqualifier la position énonciative de Hawk, Butch infère un contenu implicite à ses propos. De l'énoncé (4a) il tire

une inférence qu'il tente de lui attribuer : *J'accuse Miss Cooper de mentir*, proposition qui entre en contradiction avec le postulat implicite (P1) qui fonde la position de Butch en (5) et (10) : (P1) *Dans un litige qui oppose un blanc à un nègre, nul ne saurait remettre en cause la parole du blanc*. De (6) et (8) Butch infère ensuite (4b=6) : *Je suis complice de Will Mayes*, qui trahit le postulat (P2) implicite aux propositions (7) et (15) de Butch : (P2) *Prendre le parti d'un nègre est un acte suspect (trahison ? complicité ?)*.

Cependant, ni l'inférence de (4a), ni celle de (4b=6) ne sont déductibles littéralement des propos de Hawk. Autrement dit, il ne s'agit pas de présupposés, car Hawk peut les contester en (8) et (14). Les inférences de Butch sont donc excessives, mais toute tentative de Hawk pour les suspendre se heurte à l'interruption de son tour de parole (en (4) (8) (14)).

On l'a vu, l'accusation de Butch porte sur la *modalisation* dont Hawk se permet de frapper les énoncés de la rumeur. Refuser d'y adhérer c'est adopter une position énonciative marginale qui, appuyée sur un seul *je*, nie le *on* sur lequel repose la validation de la rumeur. Ce *je* qui affirme sa *présence critique* à l'intérieur même de l'énoncé doxique court ainsi le risque de voir discréditer la "place" d'où il parle. Il occupe alors, dans la terminologie de Flahault, une place « décalée par rapport à celle qui lui permettrait effectivement de parler et d'être entendu » (1978 : 67). Et cela parce que sa stratégie énonciative est en porte-à-faux avec le *on*, représentant du corps social, c'est-à-dire avec « ce qu'"on" dit qu'est cette situation » (1978 : 66).

### 3.1. JETER LE DISCRÉDIT

Au moyen de quels procédés linguistiques le discrédit est-il jeté sur le partenaire discursif ? Observons la formule suivante :

(10) — Vous ne croyez pas ? dit-il. Accuseriez-vous une blanche de mentir?

Dans le cas d'une interrogation oratoire comme celle-ci, Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986 : 65) propose de distinguer la valeur *pa-tente* (interrogative) du « contenu propositionnel » de sa valeur

*latente* (comminatoire). En effet, la question de Butch porte une valeur illocutoire dite « dérivée » (1986 : 86—87), celle d'une menace : “accuser” Miss Cooper de mensonge supposerait le déni explicite de (P1), un des « postulats silencieux » sur lesquels repose la cohésion des Blancs, et partant la mise en péril de l'échange dialogal.

D'autres formules ont une fonction semblable (« Prétendriez-vous... ? », « Auriez-vous la prétention... ? » (24)). La contestation de la position énonciative met ici ouvertement en rapport la légitimité de la parole et l'appartenance au groupe : « Auriez-vous la prétention d'être un blanc et de soutenir une chose comme ça ? » (24).

On sait que l'interrogation rhétorique équivaut à l'affirmation de la négation de son contenu : sa portée menaçante est ainsi momentanément voilée. En outre, la question au conditionnel cherche à obliger l'autre à se dévoiler, à expliciter sa prise de position. Dans la rhétorique judiciaire latine, deux de ces types de questions étaient fort courants : les formules NE (“est-ce que par hasard ...?”), dont la visée illocutoire est d'obtenir une réponse négative) et NONNE (“n'est-il pas vrai que...?” invitant à la réponse positive, l'aveu).

Hawk se voit contraint, de cette manière, à se prononcer sur des propositions générales considérées comme doxiques. Pour les blancs de Jefferson dont l'*ethos* raciste peut être vécu sur le mode du cela-va-de-soi, les deux propositions suivantes ne sauraient être assertées simultanément sans s'exclure : *Je suis un blanc* et *Je soutiens qu'un nègre qui attaque une blanche peut avoir une excuse*.

Remarquons que Hawk n'a nullement prétendu à ce dernier énoncé, mais qu'il lui est attribué de mauvaise foi. La question rhétorique fonctionne donc à l'instar d'un *test* propre à exclure tout énonciateur hétérodoxe du groupe de référence (ayant prétention à la *complétude*, dans le lexique de Flahault). La suite du dialogue illustre cet effet de *test* : en (24), le client ne peut que soupçonner l'“autre”(l'un/l'autre devenant ainsi le même/l'autre) de venir du “Nord”, substituant à la première exclusion (blanc /noir) une seconde (Nord /Sud) :

(24—25) Le client se redressa. [...] « Auriez-vous la prétention d'être un blanc et de soutenir une chose comme ça ? Vous feriez mieux de retourner dans le Nord d'où vous venez. Le Sud n'a pas besoin de types de votre espèce. »

— Comment, le Nord ? dit l'autre. Je suis né et j'ai été élevé ici même.

Reprenons l'exemple qui vient d'être développé dans la perspective du « système de places » de Flahault (1978 : 120). Ce dernier décrit la conversation comme une dynamique dans laquelle chaque prise de parole témoigne d'une "place" occupée (ou convoitée) par le locuteur et assigne simultanément l'allocutaire à une autre. S'interrogeant sur les actes illocutoires implicites (comme l'insinuation), Flahault montre que leur efficacité symbolique est d'autant plus forte que leur énonciateur parvient à les identifier au discours de la « complétude ». Un locuteur ne conquiert ainsi la reconnaissance de sa place discursive qu'en égalant, autant que faire se peut, « sa parole au discours considéré comme tout » (1978 : 150) :

Dans l'énonciation, un sujet, en produisant sa parole, selon quelque discours que ce soit, demande à ses interlocuteurs de le reconnaître, lui, dans le rapport à la complétude qu'il prétend soutenir.

(1978 : 97)

Et c'est justement ce que Hawk échoue à obtenir, ne suscitant que des paroles de non-reconnaissance : insultes (7) (15), interruptions de parole (4) (8) (14) et insinuations (10) (24).

Nous devons donc dépasser, dans notre analyse, le seul niveau linguistique pour comprendre comment le rapport de force peut se perpétuer : le discours de Butch parvient à disqualifier Hawk dans le « système des places » initial (1978 : 50) parce que celui-ci ne peut se soustraire, de par son *je* unique, aux critères de reconnaissance qui gouvernent l'ensemble de l'interaction verbale, fût-ce à l'insu des locuteurs. *L'insulte*, en ce sens, est un acte illocutoire qui prétend dévaloriser la position énonciative d'autrui et le discrédite dans le « système des places ».

Face à la suspicieuse agressivité des autres, le discours de Hawk tente d'imposer une raison partagée (« [...] et vous le savez aussi bien que moi [...] » (14)). Des rappels d'ordre phatique cherchent à colmater le désaccord : « Voyons, messieurs » (8),

« messieurs » (14), « mes amis » (21). Dans la conception de la “reconnaissance” chère à Flahault, les tentatives désespérées de Hawk portent toutes une valeur illocutoire de base qui demande aux autres de se situer face à lui à partir d’un « qui suis-je pour toi, qui es-tu pour moi ? » (1978 : 50). Mais Hawk reste impuissant car l’“insigne” de sa reconnaissance apparaît sans valeur aux yeux des autres.

### 3.2. DE L'IMPLICITE AUX PÉRILS DU DÉMENTI

On a vu le rôle décisif de l'*implicite* dans la transmission de la rumeur : celle-ci donne l'occasion d'éprouver le degré d'adhésion de chacun aux postulats qui fondent la cohérence d'un système socio-discursif. L'attitude la plus menaçante pour la cohérence, dans le cas de la rumeur, est le démenti. Mais celle-ci bénéficie d'une telle prégnance qu'en douter, voire la nier ne semble pas suffire à entamer sa crédibilité. Au contraire, c'est la “place” discursive de l'incroyant qui en fait les frais.

Dans l'échange dialogal qui nous occupe, le démenti de Hawk ne semble qu'accroître les soupçons d'autrui. Pourquoi ? On ne peut obtenir de réponse qu'en mesurant, une fois de plus, l'importance cruciale de l'*implicite* dans la répansion d'une rumeur. À cet effet, comparons deux formulations antithétiques de la rumeur de Jefferson :

- a) *X a violé Y* (proposition implicite de Butch en (7))
- b) *X n'a pas violé Y* (proposition explicite de Hawk en (6) = démenti).

Point commun de ces énoncés : le présupposé<sup>5</sup> : *Y a été violée*. Autrement dit, le démenti de culpabilité (b) n'entame nullement l'adhésion à la rumeur de viol, puisqu'il n'atteint pas le présupposé. Seule la réfutation de celui-ci (*Y n'a pas été violée*) serait susceptible d'atteindre la croyance. Hawk l'accomplit en (8) sans résultat toutefois, puisque sa “place” souffre déjà le discrédit. Si le démenti des présupposés peut être efficace, celui des posés (en

---

<sup>5</sup> Au sens de Kerbrat-Orecchioni : « Toutes les informations [...] automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif » (1986 : 25).

(4) et (6)) assure malgré lui un relais supplémentaire à la chaîne discursive que forme la rumeur...

Ce phénomène, propre à la croyance en général, a été vérifié par Jean-Noël Kapferer lors de tests empiriques sur des rumeurs : dans tous les cas, un démenti des posés suscite, du moins dans un premier temps, plus de soupçons *confirmatoires* que de doutes *infirmitaires* (1990 : 115—116). Sur le terrain du linguiste, Catherine Kerbrat-Orecchioni a souligné également à quel point la viabilité d'une rumeur était tributaire d'un *implicite* non interrogé (1986 : 33).

#### 4. CONCLUSION

Lorsque s'achève la première partie de la nouvelle, la violence prend le relais du dialogue : aux mots vont succéder des actes. La rumeur qui *décrit* des agissements en *prescrit* donc dans le même temps. Un récit, en effet, ne saurait rester sans effets...

Faulkner fait ainsi le récit de la genèse d'un récit sous-jacent (la rumeur) soumis à l'élaboration collective. La rumeur lui fournissait pour ce faire un cadre idéal. Celle-ci concentre en effet un certain nombre de traits originaux : l'incertitude quant aux faits, la fragmentation des points de vue, la variabilité des énoncés, les procédures singulières d'accréditation du dire (la croyance), la résurgence de l'imaginaire collectif et enfin l'importance du soubassement *implicite* de la chaîne discursive.

Bien plus qu'un document sur les aigreurs racistes des habitants de Jefferson, la rumeur est l'occasion d'un défi narratif qui a fait la postérité du style de Faulkner. S'étant donné un cadre d'intrigue strict, soumis au régime propre de la rumeur (assez proche de celui du roman policier), cette contrainte allait — paradoxalement — justifier et permettre les audaces narratives qu'on lui connaît : l'alternance des focalisations interne et externe, le primat du discours rapporté, l'imprécision (voire l'absence) du discours attributif, les phrases interrompues, la rareté des évaluations du narrateur, etc.

Autrement dit, laissant le lecteur dans un doute aussi épais que celui des personnages immergés dans la "vie", Faulkner l'invite à coopérer *de l'intérieur* avec les acteurs du commérage,

au risque d'être pris, comme eux, dans les mailles de ce récit brûlant.

© Jérôme Meizoz 1993

ANNEXE : LA PREMIÈRE SCÈNE DE *SEPTEMBRE ARDENT*

(0) Dans le crépuscule sanglant de septembre, regain de soixante-six jours sans pluie, la rumeur ou l'histoire, peu importe, courut comme le feu dans l'herbe sèche. Quelque chose concernant Miss Minnie Cooper et un nègre. Attaquée, insultée, terrorisée : personne ne savait exactement ce qui était arrivé, parmi les hommes qui, ce samedi-là, emplissaient la boutique du coiffeur où le ventilateur du plafond brassait sans le rafraîchir l'air vicié, leur renvoyant, avec des bouffées de vieille pommade et de lotions, leurs haleines âcres et leurs odeurs.

(1) — Sauf que ce n'était pas Will Mayes, dit un des garçons coiffeurs. C'était un homme entre deux âges, un homme mince, couleur de sable, avec une figure douce. Il rasait un client. — Je connais Will Mayes. C'est un brave nègre. Et je connais Miss Minnie Cooper également.

(2) — Qu'est-ce que tu sais d'elle ? dit un autre garçon.

(3) — Qui est-ce ? dit le client. Une jeune fille?

(4) — Non, dit le coiffeur. Elle doit bien avoir dans les quarante ans, je suppose. Elle n'est pas mariée. C'est pour ça que je ne crois pas...

(5) — Croire, eh foutre ! dit un gros jeune homme vêtu d'une chemise de soie tâchée de sueur. Vous ne croyez pas à la parole d'une blanche plutôt qu'à celle d'une nègre ?

(6) — Je ne crois pas que Will Mayes ait fait ça, dit le coiffeur. Je connais Will Mayes.

(7) — En ce cas vous savez peut-être qui l'a fait. Vous l'avez peut-être déjà même aidé à s'enfuir de la ville, sacré sale négrophile.

(8) — Je ne crois pas que personne l'ait fait. je crois qu'il n'est rien arrivé du tout. Voyons, messieurs, est-ce que ces dames qui prennent de l'âge sans avoir réussi à se marier ne se figurent pas toujours qu'un homme ne peut pas...

(9) — Pour un blanc, vous êtes un joli coco, dit le client. Il s'agita sous sa serviette. Le jeune homme d'un bond s'était mis debout.

(10) — Vous ne croyez pas ? dit-il. Accuseriez-vous une blanche de mentir ?

(11) Le coiffeur tenait son rasoir en l'air au-dessus du client à moitié levé. Il ne regardait pas autour de lui.

(12) — C'est la faute à ce sacré temps, dit un autre, ça suffirait pour qu'un homme fasse n'importe quoi... même à elle.

(13) Personne ne rit. Le coiffeur dit de sa voix douce, entêtée :

(14) « Je ne porte d'accusation contre personne. Tout ce que je sais, et vous le savez aussi bien que moi, messieurs, c'est qu'une femme qui n'a jamais...

(15) — Sacré sale négrophile ! dit le jeune homme.

(16) — Assez, Butch, dit un autre. Nous nous mettrons au courant des faits à temps pour agir.

(17) — Qui ça, nous ? Qui se mettra au courant ? dit le jeune homme. Des faits, pour quoi foutre ? Moi, je...

(18) — Vous êtes un chic blanc, vous pouvez le dire, reprit le client.

(19) Sous sa barbe savonneuse il avait l'air d'un de ces gueux du désert qu'on voit au cinéma.

(20) — Parfaitement, Jack, dit-il au jeune homme, s'il n'y a pas de blancs dans cette ville, tu peux compter sur moi, bien que je ne sois qu'un commis voyageur et un étranger.

(21) — C'est cela, mes amis, dit le coiffeur. Trouvez d'abord la vérité. Je connais Will Mayes.

(22) — Ah, nom de Dieu, hurla le jeune homme, penser qu'il y a un blanc dans cette ville !...

(23) — Assez, Butch, dit l'autre, nous avons tout le temps.

(24) Le client se redressa. Il regarda celui qui venait de parler : « Prétendriez-vous qu'un nègre qui attaque une blanche peut avoir une excuse ? Auriez-vous la prétention d'être un blanc et de soutenir une chose comme ça ? Vous feriez mieux de retourner dans le Nord, d'où vous venez. le Sud n'a pas besoin de types de votre espèce.

(25) — Comment le Nord ? dit l'autre. Je suis né et j'ai été élevé ici même.

(26) — Ah, nom de Dieu ! dit le jeune homme. Il regarda autour de lui d'un air tendu, déconcerté, comme s'il essayait de se rappeler ce qu'il voulait dire ou faire. Il passa sa manche sur son visage en sueur. — Du diable si je permettrai qu'on laisse une blanche...

(27) — Parfaitement, Jack, dit le voyageur de commerce. Nom de Dieu, s'ils...

(28) La porte en toile métallique s'ouvrit brusquement (...)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (1992). *Les Textes : types et prototypes*. Paris : Nathan, 162—189.
- Boltanski, L. (1984). « La Dénonciation ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 51, Paris : Minuit, 3—40.
- Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire*. Paris : Fayard.
- (1992). *Les Règles de l'art. Structure et genèse du champ littéraire*. Paris : Seuil, 442—451.
- Elias, N. (1985). « Remarques sur le commérage ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, Paris : Minuit, 23—29.
- Flahaut, F. (1978). *La Parole intermédiaire*. Paris : Seuil.
- Faulkner, W. (1939). *Treize Histoires*. Paris : Gallimard.
- Kapferer, J.-N. (1990). « Le Contrôle des rumeurs ». *Communications*, 52, Paris : Seuil, 102—118.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1986). *L'Implicite*. Paris : Armand Colin.
- Pinto, L. (1984). « "C'est moi qui t'le dis" : les modalités sociales de la certitude ». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 52—53, Paris : Minuit, 102—104.
- Reumaux, F. (1990). « Traits invariants de la rumeur ». *Communications*, 52, Paris : Seuil, 141—159.
- Rouquette, M.-L. (1989). « La Rumeur comme résolution d'un problème mal défini ». *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. LXXXVI, Paris : P.U.F., 117—121.
- Sartre, J.-P. (1947). *Situations I*. Paris : Gallimard.
- Van Den Heuvel, P. (1981). « Le Potin journalistique ». *Pratiques*, 30, juin 1981, Metz, 49—72.

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 théâtrale<sup>1</sup>, 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

---

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

appeler une « idéologie »<sup>2</sup>. 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 engendra 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 ?

---

<sup>2</sup> 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 courtoise<sup>3</sup> 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)]<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> 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).

<sup>4</sup> 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 père<sup>5</sup>. La structure sociale de base de l'engagement cornélien est la famille<sup>6</sup>. 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 :

---

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

<sup>6</sup> 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 homogène<sup>7</sup>, — 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

<sup>7</sup> 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 déclare<sup>8</sup> :

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

<sup>8</sup> 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 racinien<sup>9</sup>. 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

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

langage profane<sup>10</sup>. 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 Racine<sup>11</sup>.

### 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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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 »<sup>12</sup>. 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

<sup>12</sup> 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'emportements 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<sup>ème</sup> siècle. Par son comportement illocutoire, Don Juan affiche son matérialisme<sup>13</sup> — 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.

<sup>13</sup> 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 vent<sup>14</sup>. 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

<sup>14</sup> 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*, Lièges-Bruxelles : Pierre Mardaga.



Histoire, Roman, Description :  
Enjeux de deux portraits dans *Quatrevingt-treize* de  
Victor Hugo

Étienne Honoré

LONGTEMPS HUGO A EU CE PROJET d'écrire un livre qui ferait entrer 1793 dans l'histoire, désir qui s'est transformé en besoin lorsqu'en 1870 la France se déchirait à nouveau. Cet écrit de maturité aurait pu prendre la forme d'une thèse historique ou philosophique : mais non, Hugo fait un roman. Il s'agit donc, paradoxe du roman historique, de faire cohabiter fictif et historique dans le but avoué que le premier éclaire le second. Dans *Quatrevingt-treize* cette rencontre a lieu. D'un côté Cimourdain personnage de roman et de l'autre Robespierre, Danton et Marat personnages de l'Histoire. Les portraits, qui précèdent leur face-à-face, n'ont alors pas pour seules fonctions de présenter des personnages, de les rendre crédibles aux yeux de l'Histoire ou de créer une intrigue, il est plutôt question, à l'occasion de ces descriptions, de personnifier un procédé d'écriture et de compréhension de l'Histoire.

1. DESCRIPTIONS

1.1. CIMOURDAIN

1.1.1. *Cimourdain synecdoque*

À la première lecture de la description de Cimourdain nous pouvons nous demander si nous avons affaire à un portrait, au sens strict du terme; bien que le thème-titre du chapitre et du premier paragraphe nous mette sur la voie, tout s'entremêle : l'Histoire, son histoire, la vie du Paris révolutionnaire, ses traits physiques et psychologiques.

Dès le premier paragraphe se met en place non seulement la personnalité de Cimourdain mais aussi la stratégie descriptive qui le structure :

Cimourdain était une conscience pure, mais sombre. Il avait en lui l'absolu. Il avait été prêtre, ce qui est grave. L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire; il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain. Qui a été prêtre l'est. (116)<sup>1</sup>

Cette organisation syntaxique, qui fait la part belle à l'attribut, nous dirige dans le sens d'une stricte égalité entre un sujet et ses propriétés. La progression thématique de ce portrait se présume alors comme une progression à thème constant. Pourtant deux éléments vont modifier cette hypothèse : l'un argumentatif, l'autre diégétique.

Dans la première phrase le connecteur « mais » amène une restriction dans l'énoncé : l'adjectif « sombre » s'opposant à l'adjectif « pure ». La description de Cimourdain débute donc sur un conflit et la suite du paragraphe va s'attacher non pas à le résoudre mais à en décrire l'origine. Les deux phrases suivantes mettent en place les protagonistes : « Il avait en lui l'absolu. Il avait été prêtre, ce qui est grave » (116). La similitude de leur construction a pour objectif de positionner sans jugement les éléments de l'opposition. La reprise anaphorique « il » insiste sur le lieu identique de la confrontation : un même homme, deux propriétés antithétiques. La progression thématique n'est donc pas linéaire, mais à thème éclaté. la première phrase fonctionne comme l'hyperthème dont la suite nous présente les différentes parties. On pourrait dégager comme lien d'inclusion une structure argumentative de type : (a) *mais* (b) [*car*] (c) [*et*] (d) ((a) *Cimourdain était une conscience pure, mais* (b) *sombre.* (c) *Il avait en lui l'absolu.* [*et*] (d) *Il avait été prêtre, ce qui est grave*). Le personnage de Cimourdain se construit donc à travers une logique de causes et de conséquences dont il est le résultat.

Pourtant, ce schéma argumentatif n'évite pas les ambiguïtés. Du point de vue du sens, l'opposition entre l'absolu et la prêtrise n'est

---

<sup>1</sup> Les citations sont tirées de l'édition Garnier Flammarion, Paris, 1965. J'indique seulement, entre parenthèses, le numéro de la page.

pas fondée. De plus, les temps des verbes nous indiquent une différence de temporalité : l'imparfait nous fait comprendre que Cimourdain est toujours pétri d'absolu, alors que le plus-que-parfait insiste sur l'arrêt de sa fonction de prêtre. On peut donc imaginer que la lutte est terminée, que l'absolu l'a emporté et que le portrait qui se dessinait au début du passage est un portrait qui se conjugue au passé. D'un point de vue argumentatif, la proposition « ce qui est grave » ne trouve pas sa place dans le schéma alors qu'elle fait partie de l'énoncé.

Au début de cette description, le mode d'intervention du narrateur était celui d'un historien ou d'un conteur, qui relatait des faits. La remarque sur la gravité de la prêtrise semble au contraire s'adresser directement au lecteur. La narration est alors interrompue au profit d'un discours de teneur universelle qui intègre et explique les propriétés de Cimourdain. Nous pouvons à nouveau dégager un schéma argumentatif : (a) [car] (b) [or] (c) ((a) *L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire, (b) il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. (c) La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain*). La conclusion qui manque à ce schéma se trouve au début du passage, ce qui nous donne : (a) [car] (b) [or] (c) [donc] ((d) [car] (e) [et] (f)) ((a) *L'homme peut, comme le ciel, avoir une sérénité noire, (b) il suffit que quelque chose fasse en lui la nuit. (c) La prêtrise avait fait la nuit dans Cimourdain. (d) Cimourdain était une conscience pure, mais sombre. (e) Il avait en lui l'absolu. [et] (f) Il avait été prêtre, ce qui est grave*).

Le principal intérêt de ces deux schémas argumentatifs est le rapport d'inclusion qu'ils mettent au jour. Celui-ci est en effet représentatif de la structure du roman historique selon Hugo : pour comprendre, il faut inscrire les faits dans l'ensemble dont ils proviennent. C'est cette profession de foi qui organise le début de ce portrait. Les relations qu'entretiennent nos deux narrateurs sont, de ce point de vue, significatives : celui exprimant l'histoire reste sur une équivoque que celui qui se réfère à un savoir "universel" résout. Cette démarche passe par une reformulation, dans un cadre plus large, des éléments de la description. L'histoire se profile comme l'incarnation individualisée de ces principes et c'est le discours du sage (du romancier ?) qui en révèle l'origine.

Un strict rapport d'inclusion entre sens et histoire n'est pourtant pas suffisant pour expliquer la possibilité d'une compréhén-

sion de l'ordre des faits, il faut encore déterminer leur mode de communication. En effet une absence de "contact" interdirait que l'on puisse s'autoriser à saisir le sens des faits uniquement à partir de leur simple émergence.

Au niveau du texte, le réseau des reprises permet d'établir un lien immédiat entre la description de Cimourdain et le discours "universel". L'isotopie de la nuit et de son corollaire le noir en est un des plus évidents : « Sombre », « noire », « la nuit » (2x). Celle de la prêtrise est aussi très présente : « prêtre » (2x), « la prêtrise ». Hugo se risque à la redondance, mais l'effet qui prédomine est plutôt celui de l'entrelacement. Les meilleurs représentants de cette imbrication sont les pronoms : les « il » et les « lui » qui reprennent soit Cimourdain soit l'homme en général ou l'impersonnalité.

Le paragraphe se termine sur un condensé de cet ensemble de relation : « Qui a été prêtre l'est » (116). Tout se joue entre les temps du verbe être, le passé s'immisçant dans le présent. Hugo nous présente ainsi son épistémologie de l'histoire. Plus qu'un principe d'inclusion, il s'agit d'un principe d'immanence : montrer comment, dans le tissu du présent, le passé et un sens sont à l'œuvre, relever une coprésence, indiquer de quelle manière un lieu du présent peut être habité.

Cette conception d'un présent qui ne dit pas tout de lui-même se retrouve dans la structure du portrait de Cimourdain. En effet dans les schémas argumentatifs, à part le connecteur « mais », aucun de ceux que j'ai proposés n'apparaît. Au delà d'un effet esthétique, nous pouvons voir dans cette absence une prérogative de l'histoire. Il n'y a à la surface que des faits; les instances qui les motivent, bien que présentes, ne sont pas visibles. Cimourdain subit lui-même cette lutte entre présence et visibilité car non seulement la prêtrise, pourtant conjuguée au passé, est toujours à l'œuvre mais aussi :

Cet homme étudiait sans cesse, ce qui l'aidait à porter sa chasteté, mais rien de plus dangereux qu'un tel refoulement.

C'est donc une même logique de l'invisible qui détermine texte et personnage. On peut aussi considérer ce combat entre présence et visibilité comme le problème constitutif tant du roman historique dans son rapport à une vérité que celui de Cimourdain sous

la forme du refoulé. Texte, histoire et personnage sont pris dans une même tension : rendre le présent visible à lui-même, c'est-à-dire comprendre le travail du passé. Cette similitude, dans les projets et dans la logique qui les sous-tend, entre texte et personnage, nous incite à dire que Cimourdain est une synecdoque du discours historique d'Hugo. Si la partie n'est pas le tout, elle est régie par les mêmes principes. En lui s'expriment les deux niveaux de la compréhension de l'histoire : l'actualisation et la fin. Mais c'est surtout le mode de leur coprésence qui se manifeste à travers cette figure de style.

### 1.1.2. *Cimourdain concept*

Un des autres éléments importants du portrait de Cimourdain est sa rencontre avec l'histoire :

Il adorait de loin la catastrophe.

En 1789, cette catastrophe était arrivée, et l'avait trouvé prêt. [...] Il avait vécu les grandes années révolutionnaires, et avait eu le tres-saillement de tous ces souffles : 89, la chute de la Bastille, la fin du supplice des peuples; 90, le 4 août, la fin de la féodalité; 91, Varennes, la fin de la royauté; 92, l'avènement de la République. Il avait vu se lever la Révolution; il n'était pas homme à avoir peur de cette géante; loin de là, cette croissance de tout l'avait vivifié; et quoique déjà presque vieux — il avait cinquante ans, — et un prêtre est plus vite vieux qu'un autre homme, il s'était mis à croître, lui aussi. D'année en année, il avait regardé les événements grandir, et il avait grandi comme eux. Il avait craint d'abord que la Révolution n'avortât, il l'observait, elle avait la raison et le droit, il exigeait qu'elle eût aussi le succès; et à mesure qu'elle effrayait, il se sentait rassuré. Il voulait que cette Minerve, couronnée des étoiles de l'avenir, fût aussi Pallas et eût pour bouclier le masque aux serpents. Il voulait que son œil divin pût au besoin jeter aux démons la lueur infernale, et leur rendre terreur pour terreur.

Il était arrivé ainsi en 93.

Le statut qu'Hugo réserve aux événements révolutionnaires est celui de l'énumération. L'ensemble est disloqué, aucun verbe qui pourrait créer un lien entre un sujet et un objet. C'est l'absence de sens qui prédomine, absence sémantique et historique. Nous sommes ici du côté de la surface, du fait brut, de la chronique, c'est-à-dire hors du roman historique. C'est à travers Cimourdain que ces éléments vont trouver leur place dans une logique narrative. Premièrement comme objet d'un sujet. En effet, la grande ma-

ajorité des apparitions de la Révolution sont, au niveau syntaxique, compléments des actions de Cimourdain.

Cette subordination se retrouve dans l'organisation du passage. Les pronoms « il », qui reprennent Cimourdain, encadrent les événements qui ont fait la Révolution. Si nous retrouvons ici le principe d'inclusion qui organisait la précédente section, sa nature n'est plus la même. A l'immanence succède l'absorption. En effet, l'ensemble des dates et événements constitutifs de la Révolution trouvent leur place dans le nom qui les reprend : « ces souffles » s'intègrent au corps de Cimourdain : « et [il] avait eu le tressaillement de tous ces souffles ». Cimourdain contient la Révolution, le tout est plus que la somme des parties.

Les informations historiques prennent ainsi place dans un espace qui les rassemble et leur donne un sens. Cette logique de l'absorption permet de définir Cimourdain à travers les constituants de la Révolution. Décrire la Révolution, c'est décrire Cimourdain. Il n'y a cependant pas entre eux de rapport d'égalité; le personnage Cimourdain se développe en parallèle au devenir historique : « Il avait regardé les événements grandir », « comme eux », « il l'observait » (117—118). Hugo marque bien la différence, la distance qu'il y a entre son personnage et la Révolution, ils ne se confondent pas. L'histoire devient même l'objet du vouloir de Cimourdain en fin de paragraphe : « Il exigeait », « Il voulait ». La progression est très efficace : du statut d'inconnu de l'histoire Cimourdain passe à celui de démiurge.

Cette structure descriptive s'inscrit dans le cadre du projet du roman historique. C'est ici sur la différence entre Cimourdain et la chronique qu'il s'agit d'insister. L'inclusion n'est plus immanence mais hiérarchie. Hugo place son personnage et la fiction qui le construit au rang de principe explicatif, inversant ainsi l'ordre "officiel". Le romancier ne fait donc pas que proposer sa conception de la compréhension historique, il cherche à l'imposer. Cimourdain est son cheval de Troie.

### 1.1.3. *Cimourdain symbole*

Puis arrive 1793 :

93 est une année intense. L'orage est là dans toute sa colère et dans toute sa grandeur. Cimourdain s'y sentait à l'aise. Ce milieu éperdu, sauvage et splendide convenait à son envergure. Cet homme avait,

comme l'aigle des mers, un profond calme intérieur, avec le goût du risque au-dehors. Certaines natures ailées, farouches et tranquilles sont faites pour les grands vents. Les âmes de tempête cela existe.

(118)

93 et Cimourdain sont, dans ce passage, décrits à partir de propriétés similaires. Les isotopies de la grandeur, de la nature exubérante, de l'horizon infini connotent l'un comme l'autre. Ils sont de même nature. Pourtant, événement et personnage n'ont pas la même dimension : « Ce milieu [...] convenait à son envergure [...] certaines natures ailées sont faites pour les grands vents ». Cimourdain prend sa place à l'intérieur du phénomène révolutionnaire, dans « ce milieu », dans « ce vent », il trouve ce qui l'entoure à sa mesure. À nouveau un rapport d'inclusion, mais cette fois imagé et non argumentatif. La progression du passage est en grande partie tributaire de ces glissements métaphoriques ou synonymiques : orage — colère — sauvage — aigle des mers — natures ailées — grands vents — tempête. On retrouve, plus loin, ce même type de réseau :

Cimourdain était sublime; mais sublime dans l'isolement, dans l'escarpement, dans la lividité inhospitalière; sublime dans l'entourage de précipices. Les hautes montagnes ont cette virginité sinistre.

(121)

La description a progressé : on part maintenant des qualités de Cimourdain pour aboutir à un discours général. De plus, cette association avec la haute montagne et sa « virginité sinistre » reprend la « conscience pure mais sombre » évoquée d'entrée, comme pour clore ce portrait. Il ne reste plus qu'à relever que la Montagne de la Convention a largement déterminé 93 et que dans le nom même de Cimourdain se loge le sommet des sommets (Cim(e)-ourdain).

Alors qu'il était question précédemment de fonder la participation de Cimourdain dans une problématique universelle, il s'agit ici de relever sa profonde adéquation à l'intensité de l'année terrible. C'est donc 93 qui se montre lorsque Cimourdain apparaît. On est passé de 93 identifié comme un orage à Cimourdain qualifié d'âme de tempête, du portrait de l'un au portrait de l'autre. Hugo peut alors traiter son sujet en construisant son personnage.

## 1.2. ROBESPIERRE, DANTON ET MARAT

Le deuxième portrait que j'ai choisi d'étudier est, en fait, le portrait de trois hommes : Robespierre, Danton, et Marat. Leur rencontre est imminente, une rencontre qui va décider de la suite du roman. Hugo veut d'abord nous présenter les protagonistes de l'intrigue mais il y a un évident déséquilibre.

### 1.2.1. *Robespierre, Danton et Marat localisés*

Alors que le portrait de Cimourdain débutait par un qualificatif essentiel, ceux de Robespierre, Danton et Marat sont médiatisés par une double localisation :

Il y avait rue du Paon un cabaret qu'on appelait café. Ce café avait une arrière-chambre, aujourd'hui historique. (125)

Le 28 juin 1793, trois hommes étaient réunis autour d'une table dans cette arrière-chambre. [...]. Il était environ huit heures du soir. (125)

Alors que Cimourdain nous a fait voyager dans la France entière et traverser les époques, l'espace-temps est ici contracté. Hugo inscrit ses révolutionnaires dans des espaces imbriqués les uns dans les autres. À nouveau une logique d'inclusion ? Il n'y a cependant pas ici de communication entre les acteurs et leur milieu. Le mouvement concentrique, qui va du cabaret à l'arrière-chambre puis à leur position autour de la table et enfin à ce qu'il y a sur la table, n'est pas guidé par des éléments de reprise permettant une assimilation par métaphore ou comparaison.

Du point de vue de l'organisation générale du portrait, la description des trois hommes est insérée à l'intérieur de celle du cabaret et de l'arrière-chambre :

Ce café avait une arrière-chambre [...] trois hommes étaient réunis autour d'une table dans cette arrière-chambre[...]. Ils étaient seuls dans cette salle. Il y avait devant Danton un verre et une bouteille de vin couverte de poussière, rappelant la chope de bière de Luther, devant Marat une tasse de café, devant Robespierre des papiers.

Auprès des papiers on voyait un de ces lourds encriers de plomb, ronds et striés, que se rappellent ceux qui étaient écoliers au commencement de ce siècle. Une plume était jetée à côté de l'écritoire. Sur les papiers était posé un gros cachet de cuivre sur lequel on lisait *Palloy fecit*, et qui figurait un petit modèle exact de la Bastille.  
(125—126)

Cimourdain se situait aux deux extrémités de son portrait. D'abord en esprit, pour terminer par son corps : « *et sur tout le visage on ne sait quel air indigné* » (122). Il embrassait ainsi toutes les caractéristiques énoncées à son sujet, mais aussi celles concernant 1789, de 1793 et de l'Evêché. Au contraire, Robespierre, Danton et Marat ne sont que des étapes dans un mouvement descriptif objectif et concentrique. Ils n'entretiennent pas de lien qualifiant avec "les cercles" dans lesquels ils sont situés.

La focalisation en mode zéro donnait à l'épopée de Cimourdain son aspect surplombant, défiant le temps et l'espace. La focalisation externe à travers laquelle nous reconnaissons les trois révolutionnaires, au lieu de subordonner le présent aux personnages, actualise leur apparition; ils se détachent ainsi de leur contexte historique. Ce retrait du mouvement de l'histoire est accentué par l'emploi des temps verbaux. A une exception près, l'imparfait est le seul temps utilisé. Robespierre, Danton et Marat sont ainsi mis à l'arrière-plan, ils font office de décor. Aucun verbe d'action ne leur permet d'ailleurs d'échapper à cet état de statue.

### 1.2.2. *Robespierre, Danton et Marat catalogués*

Hugo décrit ses trois personnages selon l'ordre d'une liste : « Le premier [Robespierre]. Les deux autres [...] le grand [Danton]. Le petit [Marat] » (125—6). Il crée ainsi une partition dans l'espace représenté. En effet, nous n'avons ni vision globale, ni interaction descriptive entre les personnages. Plus significatif encore, le catalogue de leurs caractéristiques physiques, comportementales et vestimentaires. Cette énumération ne semble guidée par aucune autre logique que visuelle, picturale. Il est malgré tout possible de discerner un ordre et un choix à l'intérieur de ces portraits :

Il [Robespierre] était pâle, jeune, grave, avec les lèvres minces et le regard froid. Il avait dans la joue un tic nerveux qui devait le gêner pour sourire. Il était poudré, ganté, brossé, boutonné [Danton] [...] Le col nu dans une cravate dénouée [...] Il y avait de la crinière dans

sa perruque. Il avait la petite vérole sur la face, une ride de colère entre les sourcils, le pli de la bonté au coin de la bouche, les lèvres épaisses, les dents grandes, un poing de portefaix, l'œil éclatant. [Marat] Il avait la tête renversée en arrière, les yeux injectés de sang, des plaques livides sur le visage, un mouchoir noué sur ses cheveux gras et plats, pas de front, une bouche énorme et terrible.

(125—126)

Nous nous retrouvons ici, comme pour Cimourdain, à l'intérieur d'un ordre concentrique. Une fois les hommes perçus, nous prenons connaissance de leur apparence mais le mouvement s'arrête là. En effet, rien ne nous est dit explicitement de ce qui constitue leur intériorité, leur personnalité. Cette révélation aurait pu intégrer ces éléments divers dans un ensemble cohérent, les rattacher à un sens. Alors que dans le cas de Cimourdain, les qualifications qui s'additionnaient étaient reprises par un qualificatif qui synthétisait ou reformulait ces caractéristiques, pour Robespierre, Danton et Marat nous restons sur un vide, une absence de centre. Les parties restent des parties et ne font pas un tout.

Bien sûr, l'érudit aura reconnu la coquetterie de Robespierre, la paillardise de Danton et la férocité de Marat. De nombreuses propriétés sont transparentes pour celui qui connaît son histoire de France. Il y a en effet de la part d'Hugo un choix très précis des éléments constitutifs des portraits. Cette logique pourrait s'apparenter à une logique de l'étiquette, de la nominalisation. Si l'on devine Robespierre sous « le regard froid » et la perruque « poudrée », c'est qu'il n'est que surface, qu'apparence. De plus, avant l'affectation de la description, nos trois grands hommes ne sont que des parisiens dans l'arrière-chambre d'un café. Une fois leur identité révélée, on peut bien sûr recoller les morceaux mais l'on voit bien que c'est le nom propre, qui n'est pas un qualificatif, qui donne la clef.

Le statut du physique de Cimourdain est complètement différent. D'abord il apparaît en fin de description, comme si le narrateur venait de se rappeler qu'il n'en avait toujours pas parlé :

Cimourdain avait l'apparence d'un homme ordinaire; vêtu de vêtements quelconques, d'aspect pauvre. Jeune, il avait été tonsuré; vieux, il était chauve. Le peu de cheveux qu'il avait étaient gris. Son front était large, et sur ce front il y avait pour l'observateur un signe. Cimourdain avait une façon de parler brusque, passionnée et solennelle; la voix brève; l'accent péremptoire; la bouche triste et

amère; l'œil clair et profond, et sur tout le visage on ne sait quel air indigné. (122)

Ce portrait se scinde en deux parties distinctes, chacune introduite de la même manière. Concernant son apparence, rien de ce qu'il manifeste à partir de ses vêtements ou de son physique ne permet de dégager une quelconque information sur sa personnalité ou sur sa position sociale. Cimourdain n'est pas à l'extérieur de lui-même. Même son histoire ne peut pas se lire sur lui car jeune ou vieux, son être-au-monde est identique.

La deuxième partie s'attache à son visage et à son expression. Hugo insiste sur cette difficulté de cerner Cimourdain : « ... on ne sait quel air indigné », « L'histoire a de ces inconnus terribles ». Et si Robespierre, Danton et Marat étaient résumables par leur nom propre, ce n'est pas le cas pour Cimourdain : « Personne aujourd'hui ne sait son nom ». C'est à travers sa bouche et la voix qu'elle porte, son œil et le regard qu'il soutient, que nous est donné sa passion, sa tristesse ou son amertume. Le choix de ces vecteurs d'information n'est pas anodin. L'un est la possibilité de se donner aux autres et l'autre de faire venir le monde à soi, dans son "fond". On trouve une volonté d'homogénéité avec "le cosmos" qui s'oppose fondamentalement au retrait mondain des Robespierre, Danton et Marat.

Le lien entre ces deux parties est assuré par deux phrases qui synthétisent l'accès à Cimourdain : « Sur ce front il y avait pour l'observateur un signe ». Non seulement cette proposition permet de passer de l'apparence à l'intériorité au niveau du texte, mais elle donne en plus la clef de Cimourdain et la clef du portrait. Le « signe » est la révélation qu'il existe en Cimourdain une partie cachée à découvrir mais aussi que lui-même est signe de tout ce dont il est porteur. Expression d'un signe et signe que quelque chose s'exprime. Nous retrouvons dans ce passage un condensé de la composition et du sens général de ce portrait. Cimourdain porte sur lui le signe de son être au monde, sa fureur, son opiniâtreté, qui elles mêmes sont les manifestations de tensions enfouies au plus profond. Mais Cimourdain est lui même le signe d'une manière d'être au monde de l'histoire qu'est la Révolution, et dont le roman doit retracer les lignes de force. Ainsi il y a une relation très forte entre la description de Cimourdain et la révélation de

son rôle dans le projet d'écriture de l'Histoire de Hugo. Une fois de plus, immanence entre une actualisation (la description de Cimourdain), et une fin (écrire l'Histoire). Mais Hugo n'oublie pas d'ajouter qu'il faut un lecteur du signe, un observateur.

## 2. ÉCRIRE L'HISTOIRE

### 2.1. UN SYSTÈME DE VALEURS

Une question se pose maintenant : pourquoi Hugo a-t-il instauré une telle disproportion dans le portrait de ses personnages ? La première hypothèse tient bien évidemment à la nature du genre littéraire de *Quatrevingt-treize*. Pour que les personnages fictifs tiennent leur rang face à l'Histoire, il est nécessaire de leur donner une certaine contenance. Il s'agit ainsi d'obtenir un effet de réel pour que le lecteur puisse croire que, par exemple, Cimourdain est un membre influent du mouvement révolutionnaire. Dès lors, lorsque les quatre personnages vont se rencontrer, nous ne serons pas étonnés outre mesure de la mission qui sera confiée à cette éminence de l'Evêché. Cette prérogative, bien qu'elle soit crédible, ne rend peut être pas toutes les implications de la coexistence de ces portraits. Plus qu'une soumission aux règles du roman historique, je pense qu'au contraire Hugo affirme un type de roman historique et qu'il le fait, entre autres, à travers la confrontation de ces descriptions.

Pour la conscience collective, les noms de Robespierre, Danton et Marat sont des symboles plus que parlants de la période révolutionnaire. Celle-ci est donc très souvent comprise à travers les faits, gestes et pensées de ces symboles. Pour imposer sa compréhension de ce phénomène historique Hugo va s'attaquer à ces images pour montrer qu'elles ne sont pas la vérité de l'événement et que son sens est à chercher ailleurs. C'est à cette fin que ces portraits sont organisés, pour qu'il y ait un transfert symbolique.

La logique générale de la description de Cimourdain fait progresser le texte dans le sens d'une expansion des potentialités recouvertes par le nom de ce personnage. En effet le thème-titre est, pour nous lecteurs, un nom propre encore vide de sens, mais celui que nous lisons quelques pages plus loin n'a plus le même poids. Il recouvre un discours "universel", contient les événe-

ments révolutionnaires, symbolise 93 et dirige l'Evêché. Dans le cas de Robespierre, Danton et Marat le thème-titre fonctionne comme une re-présentation, une image mythologique de leur fonction dans la Révolution. Ils sont les symboles d'autres symboles. De plus cette association les relègue aux Enfers, loin du monde des vivants, dans une position d'impartialité, c'est-à-dire désengagée. La suite de la description, à travers l'organisation et la progression concentrique, dénoue les fils qui reliaient nos trois hommes à l'espace et au temps qui les entourent. Ils ne sont plus en état de communication mais de fixité, hors du temps et hors du monde.

Pour réussir cette "désymbolisation", Hugo cherche à montrer qu'ils ne sont que des symboles, que des images, qu'ils se tiennent à la surface des choses comme lui Hugo les tient à la surface en les décrivant comme s'ils faisaient partie d'un tableau. À cette mise à l'horizontal s'ajoute la mise en morceau. Hugo leur retire non seulement toute possibilité de définir leur temps mais aussi de se définir eux-mêmes. Ils n'ont pas de noyau constitutif. De ce point de vue, la comparaison de la fin des deux portraits est expressive; l'essence contre l'étiquette, être ou s'appeler :

Tel était Cimourdain. (122)

Le premier de ces hommes s'appelait Robespierre, le second Danton, le troisième Marat. (126)

Mais pour Hugo, le combat n'est pas terminé, il doit encore imposer son écriture de l'histoire à l'écriture officielle. C'est à cette fin qu'il met en place un réseau de valeurs positives et négatives véhiculées par nos portraits. Les premières valeurs qui se dévoilent sont celles de la totalité et de l'homogénéité, repérables à travers les qualités et les caractéristiques dont la narration dote Cimourdain.

Premièrement, Cimourdain est situé par rapport à son inconscient :

[...] cet homme étudiait sans cesse, ce qui l'aidait à porter sa chasteté, mais rien de plus dangereux qu'un tel refoulement. (117)

Cette incursion de l'infra-conscient est révélatrice du type de portrait qu'Hugo cherche à construire. Il s'agit en effet de considérer le personnage comme une totalité, une entité à l'intérieur de laquelle le passé non seulement n'est pas oublié mais de plus est efficient, c'est-à-dire présent. Les marques laissées par son passage dans les ordres sont un signe de cette modalité de communication de soi à soi. Cimourdain n'est donc pas coupé de lui-même, la profondeur n'est pas abandonnée au fond. De toute façon il cherchera à ne pas laisser de vide entre lui et son passé :

Alors s'examinant, il s'était senti comme mutilé, et, ne pouvant se défaire prêtre, il avait travaillé à se refaire, mais d'une façon austère. (117)

C'est la récurrence qui domine, il n'y a pas d'espace blanc, mais toujours une réinterprétation du chemin parcouru. Cette volonté de "plein" est un élément de la dynamique d'auto-définition d'un personnage qui refuse l'amputation.

À cet axe horizontal s'ajoutent les rapports de Cimourdain à l'antiquité. C'est à la République de Platon ou à celle de Dracon (119) qu'il pense lors de ses débuts de républicain et on le compare aussi à la Thémis d'Homère. Ces associations intègrent Cimourdain dans une longue problématique historique, comme s'il en était une ultime résurgence.

En arrière mais aussi en avant : « Il appelait à grand cri l'avenir; il le pressentait, il l'entrevoyait d'avance » (117). Cimourdain est motivé par un tel désir de continuité, qu'il se penche pour anticiper, pour que l'avenir une fois présent ne le prenne pas de vitesse, pour que le devenir humain soit réconcilié. Horizontalité temporelle mais aussi horizontalité naturelle. Cimourdain est métaphorisé ou comparé à des éléments de la nature. Nous avons déjà repéré « les natures ailées » ou « les âmes de tempête », mais on trouve encore :

Cimourdain était sublime [...] dans l'escarpement; [...] sublime dans un entourage de précipice. Les hautes montagnes ont cette virginité sinistre. (121)

Si l'environnement historique ne lui est en rien étranger, le monde lui aussi le reconnaît comme sien.

Alors que nous venons de dessiner un monde plein, homogène, en mouvement, dans le temps, ce sont l'espace, la désunion et la surface qui transparaissent du portrait des trois révolutionnaires. Robespierre, Danton et Marat s'insèrent dans un réseau temporel réduit et heurté. Le paradoxe n'est pas loin; le portrait de Cimourdain se développe historiquement alors que nos trois figures historiques sont décrites anhistoriquement. Ils ne participent pas au présent, c'est-à-dire au temps en mouvement : « Il faisait jour encore dans la nuit, mais il faisait nuit dans l'arrière-chambre » (125). La cassure est nette, leur existence se déroule hors du monde, à l'écart. Bien sûr ils stationnent au centre de la révolution, mais c'est en son cœur qu'il faudrait être, comme Cimourdain. Le mouvement est inversé : Cimourdain se répand dans le monde, au sens large. Il se retrouve et s'incarne dans une multitude de figures, d'images, d'attitudes ou de pensées. Robespierre, Danton et Marat sont le produit d'une rétention de la participation, ils vivent dans un espace réduit, dans un temps segmenté et ils ne bougent pas, ils sont assis, éparpillés dans la multitude du monde des objets.

## 2.2. L'HISTOIRE ET LA LÉGENDE

### 2.2.1. *Le fait historique*

Cette inégalité de traitement s'inscrit dans la lutte d'influence à laquelle se livrent, dans le cadre du roman, la légende et l'histoire, le fictif et l'historique. Car pour Hugo il ne s'agit pas d'une simple cohabitation, même s'il convient que : « l'histoire a sa vérité, la légende la sienne » (181), il ajoute immédiatement :

La vérité légendaire est d'une autre nature que la vérité historique. La vérité légendaire, c'est l'invention ayant pour résultat la réalité. Du reste l'histoire et la légende ont le même but, peindre sous l'homme momentanément l'homme éternel. (181)

Invention et éternité, fiction et longue durée, tout est là. Pour être sûr de vaincre, Hugo adopte la stratégie du déséquilibre.

La capacité cognitive est le premier poids qui fait pencher la balance. Cimourdain représente 1793, il est l'année terrible. La profondeur est une des premières caractéristiques qui permet une réelle compréhension. Cimourdain plonge loin et il ramène à la surface le passé, son passé. Mais pour ne pas verser dans la réac-

tion, ce passé doit être réinterprété selon les catégories que nous offre le présent. Cette récurrence permet l'union, la coprésence, de ce qui est et de ce qui a été. Le prêtre parle dans l'homme de l'Evêché et le révolutionnaire transfigure l'homme d'église. En Cimourdain c'est le temps en acte qui s'exprime, avec ses corrélats : profondeur, durée et unité.

Surface, espace et désunion sont les qualités qui transpirent des portraits de Robespierre, Danton et Marat et ils agissent en conséquence. Dans leur arrière-chambre de cabaret, ils sont incapables de définir ce qu'est la Révolution; chacun proposant un point de vue différent, ils ne peuvent se mettre d'accord (127—140). Le problème qui les préoccupe est celui de savoir où se situe le danger pouvant entraver la réussite de la Révolution : en Vendée, en Rhénanie ou à Paris. De cette localisation dépend le sens que l'on donnera à l'histoire. La compréhension du présent, Robespierre, Danton et Marat la cherchent dans l'espace et dans ce qui s'y passe. Hugo leur fait payer cette erreur. Le dialogue qui s'en suivra ne sera qu'une suite de désaccords et de mesquineries. Tous chercheront, en vain, une identité, celle de la Révolution, celle de certains révolutionnaires et la leur (à partir de tentatives d'autoportraits). Cette vaine quête d'une identité est le résultat de leur faible capacité cognitive. Les triumvirs cherchent la vérité sur le terrain des faits, dans un présent trop positif, opaque aux rayons du passé. Leur portrait nous avait prévenu : aspect éclaté et local, objectivité et effet de surface.

La construction et les modalités de chacun de ces portraits sont donc révélatrices de la capacité des protagonistes du récit à comprendre et à représenter cette année 1793. Les faveurs d'Hugo vont, par l'entremise de Cimourdain, à la durée et à l'unité, et la passation de pouvoir entre histoire et légende va officiellement se réaliser à l'intérieur du récit :

AN II DE LA RÉPUBLIQUE « Pleins pouvoirs sont donnés au citoyen Cimourdain, commissaire délégué du Comité de salut public près le citoyen Gauvain, commandant la colonne expéditionnaire de l'armée des côtes », Robespierre. Danton. Marat. (148)

Cette remise des pleins pouvoirs à Cimourdain est emblématique. Il est l'homme providentiel, celui qui fera taire les querelles et les oppositions, mettant en œuvre sa volonté d'unité. La partie était

donc perdue dès le début, dès le début des portraits. Si du point de vue des valeurs, Cimourdain est le principe d'intelligibilité de la Révolution et de ses révolutionnaires, dans le cadre du récit il permet aussi la mise en place de l'intrigue et de son ressort tragique. La dynamique est du côté de Cimourdain, son portrait en mouvement ne nous avait pas trahi.

### 2.2.2. *Chronique et longue durée*

Cette différence de conception de l'analyse historique et du rapport au passé, nous la comparerons à celle faite par Croce<sup>2</sup> pour qui la chronique est l'histoire détachée du présent vivant, c'est-à-dire appliquée à un passé mort. Alors que l'histoire proprement dite est, elle, intimement liée au présent et à l'action; c'est en ce sens qu'il peut affirmer que toute histoire est histoire contemporaine. Chez Hugo, l'histoire c'est la chronique et la légende c'est le roman historique. Outre d'une hiérarchie dans l'économie du roman, les portraits sont aussi porteurs d'un débat épistémologique. Chacune des positions est grosse des différentes valeurs contenues dans l'organisation de la description de ces personnages. La position de Hugo ne fait aucun doute, c'est Cimourdain qui l'emporte et avec lui la légende. Ceci étant donné sa position dans l'ordre général du récit qui impose dans le même mouvement les valeurs que son portrait met en avant. La légende c'est le temps, la profondeur, la compréhension, l'unité, le plein et la chronique le contraire.

Ces portraits fonctionnent donc comme des objets historiques. Celui de la légende, c'est la trace, alors que le fait brut, objectivé, séquence la chronique. Ce dernier est solitaire et immobile, il n'a de ressemblance avec celui qu'il précède et celui qu'il suit que le nom. Sans famille, il est vite oublié et s'éparpille dans l'espace de la matière. La trace est omniprésente, elle est le passé dont elle parle et le présent où elle arrive et, grâce à elle, ils se rencontrent et se comprennent. Il y a donc une stratégie générale de la description dans laquelle s'insèrent personnages et objets. Il s'agit d'y considérer la ride ou la ruine, c'est-à-dire l'œuvre du temps, le temps à l'œuvre. Qui le peut ? Le romancier. C'est lui qui se décale

---

<sup>2</sup> Ricœur, P. *Temps et récit*. I. Paris : Seuil, Points, 1983, p. 263.

pour considérer les événements dans leur épaisseur, dans leur profondeur pour qu'une perspective puisse se dessiner :

La Convention fut toisée par les myopes, elle, faite pour être contemplée par les aigles. Aujourd'hui elle est en perspective, et elle dessine sur le ciel profond, dans un lointain serein et tragique, l'immense profil de la révolution française. (151)

Le portrait à nouveau, cette fois de profil. Il est l'alpha et l'oméga, la cible et la flèche. Le roman historique réalise le portrait de l'histoire, un portrait de biais et non de face. Pour cela il laisse les faits arriver à maturité, ou plutôt il les fait parvenir à leur maturité en leur donnant le temps, en les donnant au temps (alors que la chronique chercherait à rendre compte du temps en le découpant et en le fixant). Ses outils, la métaphore, le symbole, le signe et la légende, peuvent créer des liens entre les choses et leur sens, les faire advenir l'un à l'autre. Dans une véritable sémiologie de l'histoire, le portrait se comprend comme symbole de l'effet du temps. Le roman historique dans sa version hugolienne est un plaidoyer pour la littérature : l'histoire est toujours à réécrire par un présent qui saura utiliser le verbe et la fiction.

### 2.2.3. *Histoire, portrait et inconscient*

Le portrait est un des traits majeurs de *Quatrevingt-treize* : pour son économie car il permet la dynamique de l'action et du tragique, mais aussi pour son sens : à un niveau épistémologique, il postule qu'un fait ne dit pas tout de ce qu'il est par sa seule apparition. De cette philosophie dépendent compréhension et écriture de l'histoire. Le portrait est la possibilité et la légitimité de ce récit.

Comme j'ai opposé légende et chronique, Michel De Certeau oppose histoire et historiographie. Leur différence est leur rapport au temps :

Ce combiné serait l'historique même : un retour du passé dans le discours présent. Plus largement ce mixte (science et fiction) trouble la coupure qui a instauré l'historiographie moderne comme rapport entre un "présent" et un "passé" distincts, l'un "sujet" et

l'autre "objet" d'un savoir, l'un producteur du discours et l'autre représenté.<sup>3</sup>

Nous retrouvons des éléments découverts dans l'analyse de nos portraits : ce narrateur externe qui objectivise et segmente les personnages de l'histoire, qui nous en montre la matière sans nous en dévoiler l'intérieur. Et un sujet qui rassemble en lui l'insignifiant et le mythique, le conscient et l'inconscient, qui ne fait pas de distinction.

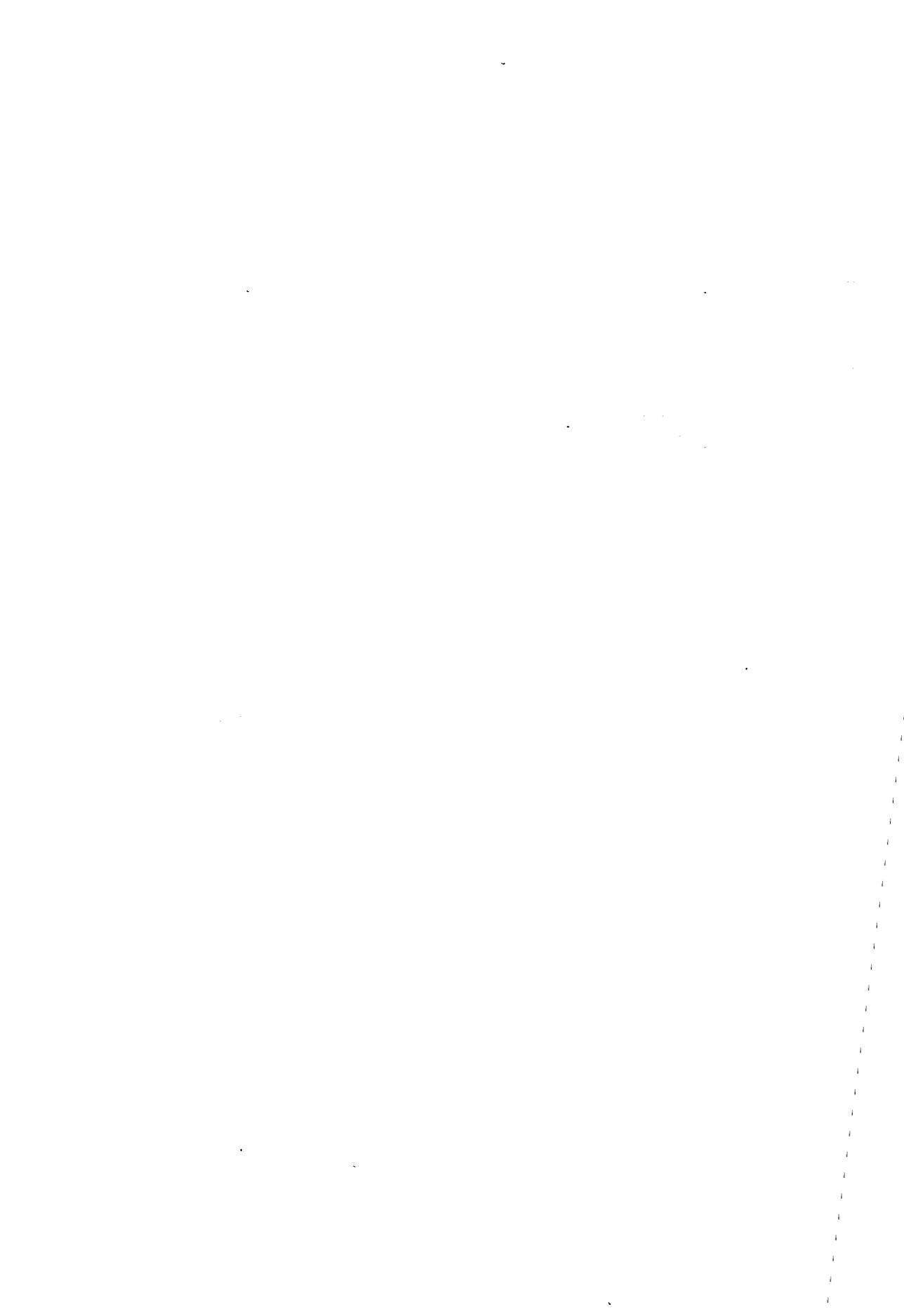
La psychanalyse s'articule sur un processus qui est le centre de la découverte freudienne : le retour du refoulé. Ce mécanisme met en jeu une conception du temps et de la mémoire, la conscience étant à la fois le masque trompeur et la trace effective d'événements qui organisent le présent. Si le passé (qui a lieu et forme d'un moment décisif au cours d'une crise) est refoulé, il revient, mais subreptice, dans le présent d'où il a été exclu. (op. cit., 97)

Encore des notions que nous avons rencontrées au cours de notre étude, cette nouvelle référence à Freud est peut-être un peu hardie, mais comme le dit Hugo à propos de Cimourdain : « L'histoire a de ces inconnus terribles » (122). 1830, 1848, 1870, comme retour du refoulé 93, la littérature comme thérapie de l'histoire ?

© Étienne Honoré 1993

---

<sup>3</sup> De Certeau, M. *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris : Gallimard, Folio, 1987, p. 87



« Vous en avez déjà tellement dit sur

Mangeclous... »

## Stratégies descriptives chez Albert Cohen

Marta Caraion

ALBERT COHEN FAIT PARTIE de ces romanciers qui avouent avoir toujours écrit (puis récrit) le même livre. À quelques exceptions près, les mêmes personnages apparaissent dans ses quatre romans, *Solal*, *Mangeclous*, *Belle du Seigneur* et *Les Valeureux*, ce qui entraîne un certain malaise du lecteur face au statut de l'œuvre. Le problème trouve sa solution dans la genèse des quatre livres, échelonnés de 1930 à 1969. D'abord paraît *Solal*, premier volume de la saga qui devait s'intituler *Solal et les Solal*; *Belle du Seigneur*, suite du feuilleton, est refusé par Gallimard en 1938, et de cette première version du grand roman il ne reste qu'une infime partie, coupée par Cohen de l'ensemble, et publiée alors avec le titre de *Mangeclous*. Trente ans plus tard il récrit *Belle du Seigneur*, et une fois de plus l'éditeur demande de sectionner l'œuvre, découpage qui aboutit à la version que nous connaissons de *Belle du Seigneur* (1968) et des *Valeureux* (1969). Une fois séparés de leur structure-mère, *Mangeclous* et *Les Valeureux* deviennent des unités romanesques indépendantes, et le lecteur ignorant n'est pas informé de leur appartenance initiale à un cycle plus vaste. Les deux ouvrages font partie de *Belle du Seigneur*, mais tacitement, tout en ayant l'autonomie d'un volume. De ce bref parcours des péripéties éditoriales de Cohen il s'agit de retenir la tension entre d'une part une lecture globale des quatre romans comme un tout, et de l'autre une lecture par unités distinctes. Deux approches se présentent dès lors à l'interprète, l'une centripète, qui tend à rassembler les quatre romans autour d'un noyau commun et aplanir les différences, l'autre centrifuge,

qui souligne la spécificité de chacun et leur autonomie en les éloignant de ce centre.

Cette ambiguïté de l'œuvre est rapidement repérable, même par le lecteur non-averti. Elle se manifeste particulièrement, et nous pénétrons à présent au cœur de notre sujet, dans les portraits de certains personnages, décrits identiquement d'un roman à l'autre, comme si le lexique et les structures manquaient à Cohen pour varier ses entrées en matière. Le portrait de Mangeclous est en cela exemplaire : figure incontournable des romans de Cohen, il est décrit avec soin et longuement dans chacun des livres, quasi identiquement. Comment interpréter cette obstination à répéter les mêmes séquences descriptives au fil des textes et des années ? Nous allons focaliser notre analyse sur la description de Mangeclous dans le dernier roman de Cohen, *Les Valeureux* (1986 : 22—33), noyau à partir duquel nous pourrions rayonner dans le reste de l'œuvre, afin de tisser le lien entre une tactique descriptive et un style. Une analyse linguistique aussi fine que possible nous permettra de dégager des constantes de l'œuvre.

#### INSERTION DE LA DESCRIPTION DANS LE RÉCIT

Philippe Hamon, dans *Introduction à l'analyse du descriptif*, met en évidence l'existence de signes démarcatifs destinés à introduire ou clore une description, signes plus au moins neutralisés, rendus plus ou moins vraisemblables suivant le régime adopté par l'auteur :

[...] sorte de thématique vide, ou postiche, qui tend à occuper prioritairement le cadre de la description elle-même (frontières internes et externes), sorte de thématique phatique destinée à assurer le vraisemblable global de l'énoncé et à embrayer-désebrayer les parties différentes et les différents pactes de lecture qui se succèdent dans le flux textuel. Il s'agit bien, dans le texte classique, c'est là son problème spécifique, à la fois de marquer et de conserver les frontières entre éléments textuels différenciés, mais aussi de «naturaliser» ces frontières, de justifier ces frontières, de gommer les points de sutures trop évidents entre des modes d'énonciations différents, en les faisant prendre en charge par l'énoncé.

(1981 : 185—186)

Cohen n'adopte certainement pas la tactique classique "neutralisante" des limites : le passage du narratif au descriptif n'est pas pris en charge au moyen de thématiques postiches grissantes qui tendent à effacer la figure auctoriale au bénéfice d'un libre arbitre prétendument accordé aux personnages, afin de masquer l'artifice de la description et atténuer l'hétérogénéité. Au contraire, la rupture entre les deux séquences est mise en évidence :

Avant de rapporter l'entretien que Mangeclous eut avec Bambin Aîné, il convient de donner quelques détails supplémentaires sur notre héros. (V<sup>1</sup>, 22)

Pas de complications inutiles pour Cohen. Non seulement il interrompt le dialogue de Mangeclous avec son fils, mais il le dit explicitement, redoublant ainsi la prise de parole. Le récit s'est déjà déployé sur dix pages, lorsque Cohen, conscient de son devoir de romancier, intervient : le portrait du héros se doit de figurer au début du livre. C'est une question de convenance littéraire (« il convient... »), de bienséance, auxquelles il souscrit. Mais, en affirmant son appartenance à la catégorie des auteurs qui respectent les règles élémentaires du roman "bien fait", il s'en distancie précisément. Si l'on se tourne à présent vers la description du même Mangeclous non plus dans *Les Valeureux*, mais dans le roman éponyme, celle-ci commence ainsi :

Et maintenant *il sied* de parler plus particulièrement de certains membres de l'illustre collège. A tout seigneur, tout honneur. Je donnerai d'abord quelques détails sur Mangeclous [...]. (M, 52)<sup>2</sup>

La description est donc bien une affaire de bienséances, de respect d'un code qui serait celui du roman traditionnel. Par ailleurs, Cohen marque la place de Mangeclous dans la hiérarchie des personnages, ici les cinq cousins juifs appelés les Valeureux, suivant en cela les préceptes décrits par Philippe Hamon :

Enfin la description [...] est également opérateur de classement du personnage dans un espace intra-textuel construit par le texte :

<sup>1</sup> Abréviations utilisées : V = *Les Valeureux*, M = *Mangeclous*.

<sup>2</sup> Ici, comme par la suite, dans les citations de Cohen, c'est moi qui souligne.

l'ampleur quantitative [...] et qualitative [...] d'une description sert aussi à définir la place du personnage dans une hiérarchie de personnages, celle de l'œuvre tout entière [...]. Très souvent, c'est le coefficient de schématisation variable dans la technique du portrait, ou de la description du milieu qui, dans le texte classique, sert à indiquer le « rang » fonctionnel du personnage, son statut de « principal » ou de « secondaire »; plus le personnage est le centre de descriptions étendues, plus il est important dans l'histoire.

(1981 : 116—117)

Dans les deux introductions aux portraits de Mangeclous, l'insertion dans le récit se fait clairement par rapport à une temporalité diégétique indiquée par « Avant de » dans le premier texte et par « Et maintenant » dans le second. La description ne peut pas apparaître n'importe où, elle a ses lieux privilégiés, « ses endroits stratégiques » (Hamon 1981 : 181) où elle est nécessaire, elle « doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un "caractère", d'un personnage de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence » (Hamon 1981 : 20). Cette cohérence du récit est exprimée par Cohen à travers la mise en place sans détours d'une convenue descriptive à un moment bien déterminé de la diégèse. Si l'entretien avec Bambin Aîné est impossible avant la description de Mangeclous, c'est que l'intervention d'un second personnage inconnu dans l'économie romanesque encombre le lecteur, et que le dialogue d'Eliacin et de son père deviendrait hermétique à qui ne serait pas informé des multiples bizarreries de ce dernier.

Sept pages plus loin, Cohen clôt apparemment la description : « Assez sur Mangeclous », clause rapide et brutale qui en réalité embraye un métadiscours sur l'acte descriptif, pour ensuite poursuivre de plus belle et parachever le portrait commencé. La description s'arrête le temps d'un interlude qui met en scène deux protagonistes, l'auteur et sa femme, pour un commentaire de la principale caractéristique de toute séquence descriptive, sa possible expansion à l'infini :

A peine ai-je pris cette décision que *des détails nouveaux* sur le Bey des menteurs *me sont revenus*, et j'ai consulté une personne chère. « Ne pourrais-je pas *en ajouter encore un peu* ? » lui ai-je demandé. Comme elle est raisonnable, elle m'a répondu : « Vous en avez *déjà tellement dit* sur Mangeclous, *il faut savoir s'arrêter*. » Mais elle a deviné ma déception, m'a regardé avec un étrange pitié de tendresse. Elle sait que *toutes ces longueurs feront du tort à ce livre*

et que ce n'est *pas malin d'en dire trop*. Mais elle sait aussi que j'écris pour notre plaisir [...]. Alors, parce qu'elle est aussi douce que belle, et bonne plus encore que sage, elle m'a dit maternellement : « En somme, oui, vous pourriez *en mettre encore un peu*. » [...] Comme elle me connaît, elle a tout de même ajouté : « Mais *n'exagérez pas*. » Très à mon affaire, puisque je suis approuvé par elle, j'allume ma cigarette et je vais *me remettre à en dire sur Mangeclous*. Etrange, cet homme, moi, assis à sa table et devant la photo d'une chatte défunte, cet homme qui va mourir et à jamais disparaître, et qui le sait, et qui a pourtant un si grand bonheur à *en remettre sur Mangeclous*, à soigner son texte, si inutilement, mon Dieu.

(V, 28—29)

L'impuissance de l'auteur à mettre fin au processus descriptif, au flux de paroles qui s'empare de lui dans ce désir insensé de tout dire, est thématisée ici, de même que l'ambiguïté qui consiste à décrire tout en prenant garde de ne pas dépasser certaines bornes au-delà desquelles le lecteur s'impatiente. Étant donné que logiquement et sémantiquement aucune fin ne s'impose à la description, l'auteur doit décider de trier l'information qu'il désire communiquer et respecter les proportions d'usage. Parfois l'auteur est bavard. C'est le cas de Cohen, qui avoue sa difficulté à épuiser sa verve discursive que seul le plaisir de l'écriture conduit. Mais outre cette dimension du plaisir, du bonheur d'un discours intarissable, la description de Mangeclous se construit à l'image de son modèle. Nous verrons en effet que Mangeclous est défini comme l'homme au verbe inextinguible, roi du mensonge et des discours fantasques et, pour convaincre le lecteur, Cohen procède par mimétisme, rendant la description semblable au personnage : bavarde.

Une pause est donc marquée dans la description, pause aussi dans le roman qui se trouve envahi par l'autobiographie. L'artifice descriptif est démasqué, aussi bien que la grande supercherie romanesque. L'effet de réel est brisé. Cohen élabore tout un métadiscours, il commente ses propres actes, dévoile ses motivations, s'observe lui-même en train d'écrire.

L'attention du lecteur réactivée par ce bref intermède, le portrait reprend, et sa véritable fin ne se trouve que quelques pages plus loin, motivée par la perte de l'élément plaisir qui nourrissait l'expansivité :

Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que je n'ai rien dit de ce que Mangeclous appelait son appartement [...]. Mais pas le temps de faire des phrases car il est deux heures du matin et j'ai sommeil. Donc style télégraphique. [...] Voilà qui est fait. (V, 33)

La description, pour se clore, se donne obligatoirement une raison extérieure à sa propre structure, raison traditionnellement vraisemblable et intégrée au récit. Ici, le motif qui interrompt la séquence descriptive ne se situe pas dans la temporalité de l'histoire, mais dans celle de l'énonciation, le temps de l'auteur écrivain. La clausule casse l'harmonie au lieu de la préserver et de soigner le passage de la frontière qui sépare la description de la reprise du récit. De la même manière, dans *Mangeclous*, la possibilité de poursuivre la description est contrariée par des impératifs hors-diégèse : « Il y aurait bien d'autres choses à dire mais le temps me manque » (M, 55).

Ainsi, pour insérer le portrait de Mangeclous dans le récit, Cohen s'éloigne des procédés habituels qui tendent à réduire les écarts des frontières. Il se plaît au contraire à les creuser, à montrer du doigt les mécanismes de la description, et à empêcher le lecteur de tomber dans le piège de l'illusion romanesque. C'est une caractéristique de la prose cohenienne d'élaborer des procédés de distanciation afin de susciter chez son lecteur une attitude critique. « Dévoiler l'*artifice* », « enrayer l'illusion référentielle », ces stratégies de la description productive détaillées par Jean-Michel Adam et André Petitjean dans *Le Texte descriptif* (1989 : 61—68) n'appartiennent pas exclusivement au nouveau roman, elles sont largement exploitées par Cohen.

## PÉDAGOGIE DESCRIPTIVE

La description de Mangeclous est longue, douze pages au fil desquelles le lecteur risque de se perdre sans le secours de quelques points d'attache destinés à structurer ce texte dense. Il s'agit d'opérateurs de lisibilité qui guident la lecture.

Les références à un savoir antécédent structurent la description et établissent l'équilibre entre redondance et progression, nécessaire au texte dit lisible. Renvoyer à ce que le lecteur sait déjà, c'est lui donner une porte d'entrée dans un

discours qui autrement deviendrait hermétique. Cohen se plaît à répéter au lecteur certains traits caractéristiques de Mangeclous et à souligner la redondance : « *Il a été déjà dit qu'il [...]* » (V, 22), « *Par contre, on le sait [...]* » (V, 22), « *Faux avocat, on le sait [...]* » (V, 25), « *On a pu voir, par le post-scriptum à sa carte de visite [...]* » (V, 25). La méthode est didactique : façon de placer le lecteur dans un contexte familier tout en prenant soin de répéter l'information déjà transmise et parer ainsi aux trous de mémoire du lecteur inattentif. Les éléments redondants n'abondent toutefois pas, ceci nuirait à la progression normale de l'information.

Autre procédé d'une organisation didactique de l'information, l'exemple : outil par excellence du pédagogue, outil aussi de confirmation des vérités générales, du théorique, par des faits. À travers l'exemple, le récit s'introduit dans la description sans pour autant modifier le statut de la séquence :

- Il était aussi vendeur de poétiques déclarations d'amour, telles que, *par exemple [...]*. (V, 26)
- Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, *par exemple [...]*. (V, 27)
- Il se consolait par de petits succédanés. *Par exemple [...]*. (V, 28)
- L'importance étonnante qu'il attachait à vivre. *Un seul exemple.* (V, 31—32)

La lisibilité se trouve accrue lors de ces redoublements du général par le spécifique, effet de redondance en quelque sorte, mais surtout effet d'homogénéisation du texte : descriptif et narratif s'interpénètrent.

La pédagogie descriptive s'exerce encore d'autres manières. Les « en effet », à fonction de confirmation de l'énoncé qui précède, s'apparentent aux « par exemple ». Certaines informations sont mises en évidence : « *Il est à noter qu' [...]* », « *Inutile de dire que [...]* », formulations destinées à faire prendre conscience au lecteur de l'importance de ce qui va être dit et à déclencher le processus de la mémoire, car ce qui suit est à retenir. Dans la même veine didactique se situent les efforts pour donner au portrait une structure limpide, ce que Jean-Michel Adam et André Petitjean appellent un plan de texte afin d'organiser la liste des aspects à traiter :

[...] il s'agit de rendre lisible un ensemble non linéaire qui n'est ni causal ni chrono-logique et dont l'organisation, pour cette raison, resterait trop complexe à lire-comprendre sans l'adjonction d'un plan de texte. (1989 : 82—83)

Telles sont dans le texte de Cohen les formules suivantes :

- Son apparence *d'abord*, en quelques mots. (V, 22)
- *Un de ses autres* surnoms était [...]. (V, 23)
- Ils seront décrits *plus loin*. (V, 24)
- *J'ai oublié de dire plus haut* que [...]. (V, 25)
- Il était *de plus et entre autres* [...]. (V, 25)
- *Pour achever* cette esquisse, *il sied d'ajouter* que [...]. (V, 28)
- *D'autre part*, Mangeclous [...]. (V, 30)
- *Quoi encore ?* (V, 31)
- Je viens de relire ce chapitre et je m'aperçois que *je n'ai rien dit* de [...]. (V, 33)
- *J'ai oublié en outre de dire* que [...]. (V, 33)
- *J'ai oublié enfin de dire* [...]. (V, 33)

Nous pouvons repérer plusieurs types d'organiseurs textuels. Les plans de texte qui déterminent un « temps du logos » : tels sont « d'abord », « maintenant », « Pour finir », « enfin », qui créent une chronologie factice dans la description, ainsi qu'une hiérarchie des termes abordés. Les organisateurs énumératifs du type « aussi », « un de ses autres », « plus loin », « plus haut », « de plus », « entre autres », « d'autre part » situent les informations les unes par rapport aux autres et facilitent la lecture en créant des points de repère dans la monotonie de la liste. Ils balisent le chemin et captent la mémoire qui autrement se perdrait dans la masse de données. Plus typiquement coheniens sont les oublis, ou pseudo-oublis, car obliger le lecteur à reculer pour ancrer un nouvel élément dans l'ensemble déjà assimilé, c'est lui demander de reparcourir tout son savoir. Le *mea culpa* conclusif s'avère être tout à fait rhétorique. L'oubli est lui aussi une manière quelque peu détournée d'organiser la description et de contrôler la lecture, de trier l'information. Car dans la description, l'oubli et le non-dit sont toujours plus vastes que le dit, vu l'amplification infinie qui la caractérise.

Jusqu'à présent notre analyse a été menée ponctuellement, afin d'étudier les mécanismes d'insertion de la description dans le récit d'une part, et les procédés de captation du lecteur par

l'élaboration d'une pédagogie d'autre part. Il s'agit maintenant d'examiner le portrait de Mangeclous de manière plus linéaire.

Le thème-titre<sup>3</sup> est assurément « Mangeclous », nom du héros qui ne bénéficie pas de la neutralité sémantique du nom propre; c'est un surnom qui sera explicité en cours de description, mais qui a néanmoins servi dès le début du roman pour désigner le personnage, et qui donne son titre à un autre roman. Mangeclous est la reformulation du nom réel du personnage, Pinhas Solal, cité au deuxième paragraphe du portrait, en passant, avant de sombrer dans l'oubli. D'autres reformulations suivent, les innombrables surnoms qui accablent le personnage, véritables clés pour la description. Nous y reviendrons.

Le portrait se déploie selon un plan assez classique : description extérieure du personnage ou prosopographie, noms et surnoms, passage en revue de la famille, opinions politiques, métiers, anecdotes diverses servant à illustrer les propriétés. Rien ne choque, si ce n'est une certaine comptabilité déroutante : la multitude des noms et des professions semble réunir en un, une nuée de personnages.

## PROSOPOGRAPHIE

La description physique de Mangeclous respecte le canon traditionnel d'une distribution des données du haut vers le bas, à cette différence près que le visage occupe un quart du portrait, alors que les trois autres quarts sont accaparés par les pieds. La faille se trouve déjà dans la première phrase, et dès lors le lecteur sait que son héros est une créature anormale. Une isotopie du trivial se met rapidement en place (« pieds nus, tannés, fort sales, osseux, poilus et veineux »), confirmée tout au long de la description (« Pieds Noirs », « Père de la Crasse, Capitaine des Vents », etc.), et magnifiquement mise en valeur par cette sentence de Mangeclous : « J'ai donné des lettres de *noblesse* aux vents »; parler noblement du vulgaire c'est l'essence même du burlesque.

<sup>3</sup> Le *thème-titre* ou *pantonyme*, selon que l'on adopte la terminologie de Jean-Michel Adam et André Petitjean ou bien celle de Philippe Hamon, est l'unité de base de la description, le point de référence qui nécessite une *expansion*.

La coexistence des deux registres constitue l'une des caractéristiques de base de Mangeclous. Tout est contraste; la saleté s'oppose aux « extrémités "de grande délicatesse" », la pauvreté au métier prôné, les choses aux mots : deux fois dans ce premier paragraphe nous est rendue la parole de Mangeclous qui relève d'un raffinement d'expression surprenant. L'effet d'hétérogénéité ainsi soigné dès le début de la description tient en haleine le lecteur qui s'interroge sur ce personnage si contraire aux attentes; la fonction dans le roman de cette sorte de disparité a été interprétée par Philippe Hamon :

[...] si le portrait, au lieu de se construire comme homogène et redondant, au lieu d'accumuler les inclusions concordantes dans des classes elles-mêmes homogènes, se construit comme hétéroclite, ou comme composite (le positif est neutralisé par le négatif; le négatif est neutralisé par le positif; le rétrospectif par le prospectif; l'héréditaire par l'acquis; l'être par le paraître et « l'air », le dessous par le dessus; le haut du visage s'oppose au bas du visage, ou le visage au corps, ou les yeux au visage, ou une première « impression » à une « seconde », etc.), alors c'est un horizon d'attente plus problématique qui est disposé dans et par la description. De nombreux portraits « classiques » jouent systématiquement, également, de ces constructions neutralisées à dominantes indécidables, où de nombreux modalisateurs [...] disposent dans le texte des espaces évaluatifs et herméneutiques brouillés, présupposés par un relativisme psychologique [...] au service d'un suspens romanesque assuré.

(1981 : 115)

« Par contre, on le sait, il était toujours... » [V, 22] : le composite se marque dans notre passage par le modalisateur « Par contre », renforcé par le recrutement du lecteur aux côtés de l'auteur afin de légiférer l'opposition, « on le sait »; l'impersonnel "on" désigne la complicité imposée au lecteur, donnant ainsi au texte une autorité, une preuve de vérité.

Une autre isotopie sous-tend le début de ce portrait, celle d'une parole fastueuse et mensongère qui est, nous le verrons, le seul mode d'être du personnage. Le « prétendant que » sous le signe duquel sont placés ses premiers mots le classe aussitôt dans la catégorie des beaux parleurs, des menteurs. Le lecteur sait désormais, et la suite de la description ne fera que renforcer cette impression première, qu'il ne faut pas croire aux discours fantasques du héros farfelu. Dans la même isotopie du mensonge s'introduit le premier métier de Mangeclous, celui d'avocat,

qu'anéantit l'épithète qui le précède : « faux ». L'accent est mis sur « faux », et c'est ce qu'il faut retenir.

## DÉNOMINATIONS

Le deuxième paragraphe fait apparaître le thème-titre ainsi que ses nombreuses reformulations qui, au lieu d'assurer la lisibilité, la brouillent sur le moment. « Pinhas Solal, dit Mangeclous », thème-titre accompagné de sa première reformulation, nom et prénom réels du personnage et surnom attitré, lexicalisé pourrait-on dire, car dès le début du roman sa connotation sémantique tend à se faire oublier et le surnom à remplacer le nom : il est rapidement désémantisé et traité comme s'il appartenait au lexique habituel des noms propres. Le surnom de Mangeclous est néanmoins une source intéressante de renseignements. Son sens premier est expliqué au paragraphe suivant :

On l'avait surnommé Mangeclous parce que, *prétendait-il* avec le sourire sardonique qui lui était coutumier, il avait en son enfance dévoré une douzaine de vis pour calmer sa faim. (V, 23)

À première vue le sens est univoque : Mangeclous est celui qui a mangé des clous. Cependant l'information s'avère problématique étant donné qu'elle provient d'une seconde main ; c'est Mangeclous lui-même qui la fournit et elle est modalisée par le narrateur. Nous retrouvons ici le verbe « prétendre », synonyme de mentir, qui suggère un second sens : Mangeclous est celui qui ment, même à propos de son nom. Le personnage est un menteur, sa dénomination même trompe. Faconde et gloutonnerie, les deux significations du surnom se trouvent réunies en une seule phrase quelques lignes plus loin : « Son *appétit* était célèbre à Céphalonie, non moins que son *éloquence* » (V, 23).

Parmi les autres surnoms, certains visent une particularité physique : « Longues Dents », « Sultan des Tousseurs », « Pieds Noirs », « Mauvaise Mine », « Père de la Crasse », « Capitaine des Vents », et créent un effet de redondance, redoublant l'information déjà donnée. Les autres assurent au contraire la progression dans l'inventaire dénomiatif par l'apport d'un élément nouveau. Ils élaborent une autre isotopie, tangente à celle

du mensonge, l'amour de l'argent : « Œil de Satan », « Lord High Life », « Compliqueur de Procès », « Ame de l'Intérêt », « Plein d'Astuce », « Dévoreur de Patrimoines ». Reste un dernier surnom, « Bey des Menteurs », pour confirmer cette isotopie seulement effleurée jusqu'à présent, le mensonge, renforcée encore un peu plus bas par un surnom hors liste, de tonalité ironique : « Parole d'Honneur ».

Si les surnoms portant sur des détails physiques renvoient la description à son point de départ, les autres en revanche embrayent la suite et se présentent comme une énigme au texte. Pour qui découvre le passage, ils sont quasi illisibles, n'ayant pas encore de référents; ceux-ci seront découverts en cours de description au moyen d'anecdotes explicatives, d'exemples. Ainsi, « Lord High Life » trouve son explication plus loin : « Grand patriote français, Mangeclous était cependant enthousiaste de l'Angleterre et particulièrement de la Chambre des Lords [...] » (V, 25). De même pour « Dévoreur de Patrimoines », « Plein d'Astuce », « Ame de l'Intérêt », « Compliqueur de Procès ». Ainsi, la liste des noms est une véritable table des matières du portrait, essence du personnage.

Certains surnoms cumulent les connotations. « Dévoreur de Patrimoines » renvoie aussi bien à l'isotopie de l'argent (« Patrimoines ») qu'à celle de la nourriture (« Dévoreur »), unissant ainsi les deux passions du personnage. « Plein d'Astuce » juxtapose aussi manger (« Plein ») et gagner (« Astuce »). D'autres diagonales interprétatives peuvent être tirées par des rapprochements sonores : *Dents* — *Satan* — *Sultan* — *Vents*; ou : *Tousseurs* — *Menteurs* — *Compliqueur* — *Dévoreur* — *Honneur*. Ces parentés phoniques seraient insignifiantes si tous ces surnoms n'étaient pas au centre de manipulations intertextuelles intéressantes. Le titre intégral du roman *Mangeclous* reproduit la liste des surnoms avec une mise en page qui suggère la forme poétique, un poème intitulé « Mangeclous », avec ses rythmes propres, ses allitérations et sa cohérence interne :

Mangeclous  
 Surnommé aussi Longues Dents  
 Et Cœil de Satan  
 Et Lord High Life et Sultan des Tousseurs  
 Et Crâne en Selle et Pieds Noirs  
 Et Haut-de-forme et Bey des Menteurs  
 Et Parole d'Honneur et Presque Avocat  
 Et Compliqueur de Procès  
 Et Médecin de Lavements  
 Et Ame de l'Intérêt et Plein d'Astuce  
 Et Dévoreur de Patrimoines  
 Et Barbe en Fourche et Père de la crasse  
 Et Capitaine des Vents.

L'utilisation de la liste comme titre confirme sa fonction de guide de lecture, échantillon représentatif du texte qui suit.

Les surnoms de Pinhas Solal sont donc présentés sous forme de liste, état élémentaire de la description, caractérisé par l'absence de clôture, ce qui est marqué par « On l'appelait, *entre autres*, [...] ». Et en effet l'inventaire s'enrichit au long du texte d'autres surnoms : « Parole d'Honneur », « Crâne en Selle ou Crâne en Rigole », « Chevalier Officier ».

## EFFETS DE LISTE : LES MÉTIERS DE MANGECLOUS

Il était de plus et entre autres, portefaix, gérant d'immeubles à construire, professeur de « français authentique et garanti », maître à danser, guitariste, interprète, expert, vitrier, changeur, ratier, broyeur d'olives, taxidermiste, piétineur de raisins en automne, témoin d'accidents, spécialiste, poseur de sangsues et de ventouses terribles, professeur de sifflements, chantre temporaire à la synagogue, circonciseur, perforeur de pain azyme, intermédiaire après-coup, mendiant plein de superbe, arracheur de dents, organisateur de sérénades et d'enlèvements amoureux, fossoyeur surnuméraire, pressureur universel, percepteur de fausses taxes d'exemption militaire sur de diaphanes et stupéfaits nonagénaires, pamphlétaire, inscrit à divers fonds de secours, hannetonnier, annonceur de décès, faux créancier privilégié de négociants en banqueroute, courtier en tout, dératiseur, raconteur stipendié d'histoires joyeuses, collecteur de prétendus droits de douane sur la toux de bronchitiques ahuris, destructeur de verrues. (V, 25—26)

Mangeclous, personnage aux multiples noms et aux multiples métiers. L'inventaire des métiers fonctionne sur le même modèle que celui des surnoms. L'expansion illimitée est maîtrisée par « Il

était *de plus et entre autres* ». La liste proprement dite comporte trente-sept métiers dont le classement semble indiquer une progression du raisonnable vers l'absurde. Les premiers se réfèrent encore à des professions plausibles, tandis que les derniers basculent dans le grotesque propre au personnage. Par ailleurs, le seul principe qui organise la vie professionnelle de Mangeclous, et par conséquent sa description, est le désordre. Par des effets de contraste (« changeur » suivi de « ratier », « organisateur de sérénades » suivi de « fossoyeur » etc.), ainsi que par la vaste diversité de ses composantes, la liste crée le fatras, d'autant plus qu'aucune chronologie n'associe les différentes occupations du héros à des étapes distinctes de sa vie, elles coexistent dans le présent. Dans l'anarchie de l'énumération une loi régit néanmoins la création de l'effet d'absurde, de burlesque, qui s'impose au lecteur. Trois procédés concourent à produire cet effet : l'ellipse, l'adjonction incompatible et l'*im-pertinence*.

1. L'absurde peut être engendré par une ellipse : absence de précisions nécessaires à la compréhension de la donnée. Dans cette catégorie s'inscrivent les deux synonymes « expert » et « spécialiste », termes creux lorsque le domaine auquel ils appartiennent n'est pas spécifié.
2. L'adjonction d'un terme incompatible auprès d'un élément par ailleurs pertinent est à l'origine de distorsions comiques. Les exemples ici sont plus nombreux, où le sérieux de la formulation est brisé par l'ajout d'une propriété ou d'une précision disparate : « gérant d'immeubles à *construire* », « professeur "de français *authentique et garanti*" », « chantre *temporaire* », « intermédiaire *après coup* », « mendiant *plein de superbe* », « fossoyeur *surnuméraire* », « pressureur *universel* », « percepteur *de fausses taxes* », « courtier *en tout* ». Ces formules nous réservent un effet de surprise, un moment inattendu où le sens dérive, une pointe qui détruit l'harmonie. C'est le processus même qui provoque le rire, recette de l'humour.
3. L'*im-pertinence* comme opérateur du grotesque réunit tous les métiers qui ne renvoient à aucun référent dans le monde réel perçu par le lecteur, dans le cadre du savoir collectif auquel l'énumération fait appel. Cette troisième catégorie recoupe parfois la première : l'absurdité ici se situe au niveau de l'existence ou de la non-existence de certaines données, et non plus sur le plan des

formulations déviantes. Ainsi, « témoin d'accidents », « poseur de sangsues », « inscrit à divers fonds de secours », « annonceur de décès », et j'en passe, n'appartiennent pas au savoir moyen sur les professions possibles, à l'encyclopédie.

Restent intactes, après ce tri, quelques professions acceptables : « portefaix », « maître à danser », « guitariste », « interprète », « vitrier », « changeur », « taxidermiste », « dératiseur », dont la validité est niée par leur diversité et leur télescopage. Ils s'annulent réciproquement, conclusion qui termine le paragraphe : « *Mais* il était *surtout* failli. » La longue énumération, d'apparence chaotique, sert donc une argumentation. Nous pouvons dire, comme J.-M. Adam et A. Petitjean :

L'énumération et l'inventaire, ne sont plus, dans la description, soumis au hasard, mais orientés argumentativement. Les éléments sélectionnés sont ordonnés, hiérarchisés pour faire sens dans le texte et/ou la situation. (1989 : 180)

Le long paragraphe énumératif aboutit à une sorte de morale qui retourne ce qui précède, par sa brièveté à effet de contraste, et par l'anéantissement des métiers répertoriés au moyen d'un seul mot, « failli », que soutiennent le « mais » opérateur de renversement et le « surtout » indiquant la prééminence de la donnée. La progression de tout le passage mène à cette proposition courte, élément essentiel du développement. L'information véritable se trouve dans le dernier mot et c'est ce que le lecteur doit retenir.

Pour conclure, disons que la liste dans son désordre apparent cache un processus argumentatif dont l'efficacité se dévoile à la fin. Pour créer la confusion, Cohen met en œuvre des stratégies bien précises, jeux d'alternances, de collisions sémantiques, d'omissions ou d'adjonctions subtiles dont il vaudrait la peine d'étudier la démarche humoristique.

## DESCRIPTIONS D'ACTIONS

Une large partie du portrait de Mangeclous reproduit des épisodes de sa vie dans le but de donner au lecteur une image juste et complète du personnage. Il serait laborieux d'entreprendre une analyse minutieuse de tous les extraits que l'on peut réunir sous

l'appellation de description d'actions; c'est pourquoi nous centrons notre attention sur un seul extrait représentatif du reste. La difficulté, telle que l'ont soulignée J.-M. Adam et A. Petitjean, est de distinguer le récit de la description d'actions :

S'il y a si souvent confusion entre DA et RÉCIT c'est qu'apparemment avec la DA on perd le signe emblématique du descriptif, à savoir le « etc. ». En effet, la logique de l'action implique qu'une DA ait un début et une fin, de sorte que la hiérarchie de l'arbre descriptif semble s'aplatir en une simple succession de propositions.

(1989 : 164)

En survolant le portrait de Mangeclous, on constate que la description (au sens strict du terme) a souvent tendance à s'effacer au profit de passages de veine narrative, qui *racontent* des faits. Par leur nombre et leur enchaînement sans nul ordre logique, le « etc. » caractéristique de la description est rétabli dans ce qui peut être considéré comme une *liste* d'histoires. Leur but final correspond au premier cas examiné par J.-M. Adam et A. Petitjean dans leur analyse des prédicats fonctionnels : il s'agit de prédicats qui « décrivent des actions, dont il faut dériver les PROPRIÉTÉS d'un acteur » (1989 : 153). Elles servent à illustrer des propriétés de Mangeclous, mais ne participent pas à la logique narrative globale. Prenons un exemple :

Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, par exemple, qu'il avait coutume de prédire en secret à tous les petits enfants de Céphalonie qu'ils seraient riches un jour. Il les exhortait à se rappeler de sa prophétie et à se souvenir de lui le jour de leur prospérité. Plaçant tout son espoir dans le calcul des probabilités, il se préparait de cette manière des rentes pour l'avenir et suivait avec sollicitude le développement intellectuel de ses jeunes protecteurs futurs qui, le jour venu, sauraient certainement lui témoigner leur reconnaissance. Parfois même, s'il était en fonds, il faisait don de quelques centimes à un bambin particulièrement doué, contre une reconnaissance de dette de vingt mille drachmes, payables dans vingt ans et au cas où le petit signataire du billet deviendrait richissime. Il lui arrivait de négocier ces valeurs hypothétiques et il avait, dans ce but, fondé une sorte de Bourse aux Espoirs. Si le jeune débiteur croissait en vertu commerciale, Mangeclous, sans cesse acculé par ses créanciers, vendait la reconnaissance de dette avec des bénéfices formidables et d'ailleurs, insuffisants.

(V, 27)

Manifestement l'anecdote vient expliciter une propriété du personnage décrit. Sa logique est entièrement liée à la qualité à exemplifier. En elle-même, elle ne signifie pas, n'obéit pas à la structure narrative qui mène d'une situation initiale à une situation finale à travers les trois étapes constituées par la complication, l'action et la résolution, n'aboutit pas à une morale, à une fin véritable. L'anecdote de la « Bourse aux Espoirs » se compose d'une série d'actions, prédire — exhorter — suivre — (faire don) — (négocier) — (vendre)<sup>4</sup>, d'ordre itératif qui ne tendent pas vers un dénouement de l'ordre du *faire*, mais vers la confirmation de l'épithète « ingénieux », propriété mise en démonstration. Bien que fonctionnels, ces prédicats servent à qualifier.

La description de Mangeclous regorge de cette sorte d'anecdotes qui ne s'intègrent pas au récit de base et qui se bornent à confirmer ou engendrer une propriété. Le but des descriptions d'actions, par opposition aux récits proprement dits, n'est pas d'être retenues par le lecteur, mais d'inscrire dans sa mémoire la caractéristique qu'elles illustrent. Il ne s'agit pas de se rappeler que Mangeclous a fondé la « Bourse aux Espoirs », renseignement anodin pour la suite de la diégèse qui n'y fera plus allusion, mais de retenir qu'il est ingénieux, qualité que le lecteur doit connaître et garder précieusement en mémoire. N'oublions pas que le chapitre qui précède la description se clôt sur une idée salvatrice de Mangeclous, pas encore dévoilée, et qui fera l'objet d'un long développement par la suite; or, il fallait que pendant cette pause dans la narration qu'est le portrait du héros, le lecteur apprenne que l'une de ses qualités essentielles est précisément la surabondance d'idées.

Chaque anecdote enchâssée dans le portrait sert la fable romanesque de manière indirecte : en redoublant une propriété, les descriptions d'actions gravent celle-ci dans la mémoire du lecteur et servent ainsi la pédagogie descriptive. En tant qu'informations à prendre pour elles-mêmes, les descriptions d'actions tendent à être rapidement oubliées, elles sont l'échafaudage indispensable à

---

<sup>4</sup> Les prédicats entre parenthèses sont placés sous l'emprise d'une condition : « s'il était en fonds », « il lui arrivait », « Si le jeune débiteur ».

la construction de la bâtisse mais superflu aussitôt que celle-ci est achevée.

## PAROLE FALLACIEUSE DU PERSONNAGE

Pour mettre fin à ce parcours, il faut mentionner un dernier trait de Mangeclous. Dans notre description, nous l'avons vu, l'auteur est lui-même narrateur et s'exhibe en train de rédiger le texte; mais certains pans de la description sont abandonnés au discours direct du personnage décrit. Cohen donne souvent la parole à Mangeclous, procédé surprenant qui vise un incontestable effet de réel. Reproduire dans la description des bribes du discours du personnage, c'est présenter un échantillon de la matérialité même de celui-ci. Il s'agit d'une forme d'hypotypose, cette sorte de description qui présente l'objet de manière si vive qu'elle donne l'illusion que celui-ci se trouve effectivement sous nos yeux. Cohen nous donne à écouter Mangeclous pour qui la parole est source de vie. Son genre favori est, semble-t-il, l'« aphorisme » de veine burlesque :

— « L'oignon accroît le sperme, apaise la colique. — De la dent ébranlée est un bon spécifique. » (V, 25)

— « D'urine âcre de chien humecte la verrue. — Bientôt disparaîtra l'excroissance charnue. » (V, 26)

— « En mainte circonstance, utile est un clystère. — Des intestins chargés il extrait la matière. » (V, 28)

Parodie de dictons populaires, ces pseudo-proverbes nous sont servis à petites doses au fil de la description. Par ailleurs, nous assistons à une leçon de caraïbe, au discours sur le nougat qui embobine les enfants, et surtout au récit de sa naissance. Remarquons le luxe de cette parole (« honorable pause de ma dame mère », « immédiate provende », etc.) qui a trait à une thématique basse, ainsi que la mise en place par le personnage lui-même de cette isotopie du grotesque que nous avons déjà mentionnée.

Mis à part la confirmation de certaines propriétés du héros, l'éloquence et le mensonge, que ces discours directs insérés dans la description mettent en évidence, pourquoi l'auteur choisit-il

régulièrement de briser le rythme descriptif, parfois au moyen de parenthèses, pour laisser la parole à Mangeclous ? Le portrait d'un personnage doit être un « opérateur de lisibilité fondamentale du texte » (Hamon, 1981 : 114), le lieu où se marque sa cohérence. Ainsi, dans la suite du roman, la seule parole de Mangeclous occupera un tiers de la masse textuelle, d'abord par une série de leçons magistrales données à l'Université de Céphalonie fondée par lui-même et dont il est recteur et unique professeur, puis dans une interminable lettre adressée à la reine d'Angleterre. L'instillation à doses homéopathiques du discours de Mangeclous dans la description prépare en quelque sorte le lecteur à son inépuisable faconde. Mangeclous, par sa parole intarissable, envahit même le discours de Cohen, qui pourtant ne lui cède en rien lorsqu'il s'agit « d'en rajouter ».

## REDONDANCE INTERTEXTUELLE

Nous avons parcouru jusqu'à présent, plus ou moins rigoureusement, le portrait de Mangeclous dans le roman intitulé *Les Valeureux*. Je voudrais à présent envisager ce même extrait dans sa dimension intertextuelle, car bien des fils le relient aux autres œuvres de Cohen. Passage obligé, la description de Mangeclous est non seulement répétée d'un roman à l'autre, mais elle est reproduite sans nul souci de nouveauté<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Pour une étude comparative des différentes descriptions de Mangeclous nous renvoyons aux passages suivants : *Solal*, pp. 20—23; *Mangeclous*, pp. 23—24 et 52—55; *Belle du Seigneur*, p. 120; et bien sûr *Les Valeureux*, pp. 22—33. Un seul exemple suffira pour comprendre le degré de similitude des différents passages. L'anecdote de la « Bourse aux Espoirs » citée plus haut figure comme suit dans *Solal*, avec d'infimes modifications que nous soulignons : « Mangeclous était ingénieux. C'est ainsi, par exemple, qu'il avait coutume de prédire en secret à tous les petits enfants de Céphalonie qu'ils seraient millionnaires un jour. Il les exhortait à se rappeler sa prophétie et à se souvenir de lui le jour de leur prospérité. Plaçant tout son espoir dans le calcul des probabilités, il se préparait de cette manière des rentes pour l'avenir et suivait avec sollicitude le développement intellectuel *et commercial* de ses jeunes protecteurs futurs qui, le jour venu, sauraient certainement lui témoigner leur reconnaissance. Parfois même, il faisait don de quelques centimes à

Quel est le but poursuivi par Albert Cohen lorsque d'un roman à l'autre il décrit le même personnage de la même manière, avec les mêmes mots, les mêmes effets de style, les mêmes pointes d'humour, les mêmes anecdotes ? Cohen s'auto-plagie. Il tient même à souligner ces redondances en renvoyant le lecteur d'une œuvre à l'autre.

Philippe Hamon définit le texte lisible comme un texte qui « tend à gommer les traces de ses processus de fabrication » (1981 : 263). Or les descriptions de Cohen sont doublement illisibles, d'abord parce qu'elles exhibent de manière ostentatoire leur acte de fabrication, puis parce qu'elles sont répétées inlassablement dans une redondance démente, qui semble pourtant être au service d'une cohérence.

L'explication la plus évidente se fonde sur la genèse de l'œuvre. La transformation du projet initial d'une longue saga en quatre romans autonomes oblige Cohen à reproduire les descriptions de certains personnages. Si la fable varie (même modestement) d'une œuvre à l'autre, les personnages demeurent, et il est nécessaire de les décrire, d'où la redondance obligatoire. Cohen lui-même semble suggérer cette explication de type génétique :

Qu'on excuse la manière peu ordonnée dont je vais en parler. Mais ce chapitre est écrit au dernier moment et le manuscrit doit être remis demain à l'éditeur. (M, 52)

Il se réfère ici aux changements qu'il a dû entreprendre pour séparer *Mangeclous* de *Belle du Seigneur*. Mais la raison génétique n'est pas convaincante.

Si les redondances internes à la description élaborent, comme nous l'avons vu, une *pédagogie*, les redondances intertextuelles sont au service d'une *esthétique*. La description de *Mangeclous* nous intéresse bien sûr pour les informations qu'elle véhicule sur

---

un bambin particulièrement doué, contre une reconnaissance de dette de vingt mille drachmes, payables dans vingt ans et au cas où le petit signataire du billet deviendrait *millionnaire*. Il lui arrivait de négocier ces valeurs hypothétiques et il avait, dans ce but, fondé une sorte de Bourse aux Espoirs. Si le jeune débiteur croissait en *force et en intelligence*, *Mangeclous*, sans cesse acculé par ses créanciers, vendait *le billet souscrit par le favori* avec des bénéfices formidables et d'ailleurs insuffisants » (S, 23).

le personnage, mais plus encore parce qu'elle montre l'objet littéraire à faire, en train de se faire, puis fait. Dans ce sens, à un second degré, il s'agit d'une description de l'ordre du FAIRE, sorte de « description homérique » allégorique, où l'objet à construire serait le texte lui-même. Les différents extraits commentés ne feraient que marquer des étapes de la création, montrant l'œuvre dans son perpétuel travail de transformation, de réécriture. Et rien de tel qu'une figure de menteur comme métaphore de l'Écrivain : « Mangeclous » n'est-il pas un « mens-je », un « je » qui ne fait que mentir, Cohen lui-même ? Mangeclous établit le parallèle :

- Menteur !
- C'est vrai, reconnut Mangeclous en faisant craquer ses immenses mains. Si je ne mentais pas, que me resterait-il ? Mais les romanciers mentent plus profond que moi. (M, 161)

Cohen a besoin dans chacun de ses livres de se désigner lui-même, ce qu'il fait au travers des multiples portraits de Mangeclous. D'une part il exhibe le travail de l'écrivain, d'autre part il s'incarne dans la figure du menteur pour veiller sur ses romans. Les répétitions de ces descriptions sont des miroirs à la poétique cohenienne, art de la redondance : un style qui se base sur la répétition (et il suffit pour s'en rendre compte de lire la première page de *Belle du Seigneur*) est mis en abyme dans ces portraits répétés. *Les Valeureux* s'ouvre sur le reflet de Mangeclous dans le miroir, image de l'œuvre elle-même, de son créateur. N'oublions pas que c'est le dernier roman de Cohen. Et si l'on feuillette ses récits autobiographiques, ils abondent en jeux de miroir, d'images dédoublées. L'écrivain ne cesse de se regarder et de se décrire en se regardant.

Pour conclure, la description n'est pas un acte gratuit. Elle possède une structure interne qui met en ordre son « désordre » et qui sert souvent une argumentation, qui régit la hiérarchie des informations et leur disposition dans la mémoire du lecteur. Elle constitue aussi un maillon important de l'organisation globale du roman, par son apparition au moment où elle est nécessaire pour le savoir qu'elle apporte, et sans lequel la suite du récit serait incompréhensible. Elle contribue enfin à la définition d'un style, d'une poétique, propres à un auteur. Problématiser l'intégration

de la description dans le récit, sa structure perpétuellement ouverte aux changements, sa place solitaire dans le flot narratif, pousser à outrance ses velléités redondantes jusqu'à en faire un instrument intertextuel, c'est ébranler l'édifice romanesque en sapant ses fondements.

© Marta Caraion 1993

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. et Petitjean, A. (1989). *Le Texte descriptif*. Paris : Nathan.  
Cohen, A. (1982). *Solal*. Paris : Gallimard, Folio.  
— (1986). *Les Valeureux*. Paris : Gallimard, Folio.  
— (1987). *Mangeclous*. Paris : Gallimard, Folio.  
— (1988). *Belle du seigneur*. Paris : Gallimard, Pléiade.  
Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris : Hachette.

## L'Usage des onomatopées chez Céline, le seul philosophe « pratrabroumm »

Olivier Blanc

Les héros de Céline, très français, sont vraiment des individus vides qui se cramponnent au langage comme à une dernière planche qui devrait les soustraire au naufrage.

Cette réflexion de Léo Spitzer (1972 : 268), écrite en 1935 à propos des personnages du *Voyage au bout de la nuit*, fait-elle preuve, ainsi extraite de son contexte, d'une grande originalité ? Elle reprend en tous cas un refrain que la lecture du roman nous a rendu familier : le vide intérieur de l'homme et l'importance de la parole qui résonne dans l'abîme, deux thèmes céliniens que la fiction et la verve aphoristique du héros-narrateur ne cessent de mettre en scène, et qui n'échappent pas à la perspicacité critique de Spitzer, peu mise à l'épreuve en l'occurrence. Plus que ces généralités, nous intéresse la manière (spécifique de la stylistique telle que la pratique Spitzer) dont elles ont été déduites au terme de l'étude minutieuse d'une "habitude de style" chez Céline.

La critique spitzerienne des œuvres littéraires se fonde en effet sur la mise en évidence d'un fait de style caractéristique de l'œuvre étudiée (dans le cas de Céline, le tour binaire ou segmenté de nombreuses phrases du genre : « tu parles si ça a dû *le* faire jouir *la vache* »). Le point de départ de l'étude stylistique est donc un trait de langue propre à l'auteur, une déviation individuelle, un écart stylistique que le critique perçoit tout d'abord par intuition avant d'en vérifier la pertinence par des observations et des déductions. Dans un deuxième temps, il s'agit de découvrir sous le fait de style « le ton et l'esprit général de l'œuvre », voire même le « caractère spécifique du génie créateur et, à travers lui, une tendance de l'époque » (Starobinski, 1991 : 19).

*Comment et pourquoi* l'écart stylistique s'est-il produit, telles sont les deux questions qui orientent le mouvement critique de la stylistique de Spitzer et qui doivent permettre, selon le vœu de ce dernier, de jeter un pont entre la linguistique et l'histoire littéraire.

Le présent essai suit un itinéraire similaire. Nous partirons de la description d'un fait de style particulier, l'usage des onomatopées chez Céline, plus particulièrement des onomatopées qui imitent le vacarme des explosions. Les deux textes qui vont nous intéresser sont des récits de guerre. *Normance* (1989, abrégé par la suite NO) raconte une nuit de bombardements sur Paris, le début de *Guignol's band I* (1988, pp. 86—94, abrégé GB I), l'attaque en 1940 d'un pont sur la Seine, au moment où la population prise de panique fuit la capitale devant la percée allemande. Dans un deuxième temps, nous tenterons d'interpréter la présence singulière et insistante de cette variation stylistique caractéristique du style célinien.

## 1. DÉCRIRE

### 1.1. CATALOGUE DES CACOPHONIES

[...] et même les bruits !... les bruits varient... un moment c'est des « boum » tonnerre... et puis après, c'est des trains... des trains qui branlent dans leurs rails... à travers les nuages... l'atmosphère tressaute je vous prie !  
(NO 65—66)

« Les bruits varient », affirme Ferdinand, le héros-narrateur de *Normance*, confronté aux vacarmes des bombardements et au problème de leur transposition littéraire. La liste qui suit permet d'apprécier la diversification mise en œuvre par Céline afin d'imiter dignement la variété des bruits de la guerre :

Broum, braoum, dzim, vrroum, vrrrr, vrang, badaboum, vrrrrromb, vrrrrround, bzim, wouaf, radababoum, pflaf, pflof, prang, bang, boum, flaouf, flôouf, brrrac, pflouaf, brang, vvvrac, crrac, vrrong, vllaac, vrrraouf, vroob, vloaf, vlamb, bram, brôôôô, trrac, parada-boum, bzzinng, tarraboum, braomm, bing, damb, bzam, baradr-roum, hrrooc, hrroâ, tarrrr, ouuuaf, trrr, puaf, etc.

Les sonorités consonantiques initiales sont parfois occlusives (/p/, /b/, /t/, /d/), mimant la brutalité et la soudaineté des chocs, parfois continues (/v/, /f/) exprimant alors la progression d'un objet avant le choc. La sonorité dominante est le /r/, qui rend la brutalité bruyante des explosions et le désordre qu'elles provoquent; pour souligner cet effet, Céline use d'un procédé typographique en alignant dans une onomatopée l'un après l'autre deux, trois ou quatre r. De plus, l'alternance de voyelles phoniques ouvertes (/a/, la plus fréquente) et fermées (/u/) traduit l'ambivalence du bruit d'un bombardement, à la fois sourd et violent.

Quelques sonorités de base donc, que Céline s'ingénie à diversifier, en utilisant toutes les ressources de la typographie. Un exemple spectaculaire de ce travail minutieux nous est fourni par les métamorphoses graphiques de la chaîne phonique /brum/. Si l'on s'en tient aux huit premières pages de *Normance*, cette dernière s'écrit successivement :

Brrroum!..., Brrroum !..., broum !..., Brrroum !..., *broum !*, Broum !..., « Brrroum » !, *broum broum*, – Brrroum !, brrroum.

De la variation orthographique à celle des signes typographiques, de l'usage des majuscules à celui des italiques, toutes les ressources sont utilisées pour favoriser la diversité de l'usage littéraire des onomatopées.

## 1.2. L'INSERTION DES ONOMATOPEES

*Brrroum ! Brrroum !* ça serait que des « brrroum » mon récit si je me laissais ahurir... (NO 113)

Le danger (ou la tentation), lié à l'usage des onomatopées, de les accumuler en une suite cacophonique et illisible afin de se montrer digne en les imitant des illisibles cataclysmes qui détruisent bruyamment le réel, ce danger est bien entendu une chimère. L'expression onomatopéique chez Céline côtoie l'expression linguistique. Dans une perspective classificatrice, on peut proposer de distinguer deux manières différentes d'intégrer les onomatopées au tissu textuel : 1) en les isolant entre des éléments de ponc-

tuation; 2) en les intégrant au discours, sous forme de substantif, d'adjectif ou de verbe.

1.2.1. L'onomatopée redouble et accentue un sens clairement énoncé. Or, une telle juxtaposition ne s'effectue pas de manière mécanique. Loin d'accorder systématiquement, comme on pourrait s'y attendre, la préséance à l'expression verbale ou linguistique sur l'expression de type onomatopéique<sup>1</sup>, Céline multiplie les lieux d'apparition des onomatopées dans le texte :

(1) [...] une autre trombe ! des hauteurs de Gentilly !... toute une flotte d'avions !... des lucioles d'abord... et *vrromb* !... qui enflent... gonflent... grondent ! (NO 71)

L'onomatopée imite le bruit d'une escadrille d'avions qui s'approche puis qui passe au-dessus de l'immeuble où se trouve le héros-narrateur. Dans ce cas, l'expression linguistique qui explique le sens de l'expression onomatopéique précède cette dernière. L'effet de surprise provient du lieu d'émergence du *vrromb*, entre un nom et son complément subordonné. On connaît le plaisir avec lequel Céline attaque, dans ses derniers romans, l'organisation de la phrase. Cette dernière ne résiste pas à ses assauts. Dans l'exemple (1), l'éclatement de la phrase en éléments autonomes éparpillés, isolés entre signes de ponctuation où domine la valeur expressive, semble être causé par le bruit des bombardiers dans le ciel.

Il arrive aussi très souvent que l'onomatopée précède son explication. Un tel usage permet de rendre la force et la soudaineté des explosions; le texte gagne en intensité (ou pour le dire avec Céline en *émotion*) ce qu'il perd en lisibilité. L'incipit de *Guignol's band I* plonge le lecteur *in medias res*, au milieu du monde au moment où il s'écroule. Nous sommes entraînés sans sommation au cœur de la bataille, dans une situation semblable à celle du héros-narrateur :

---

<sup>1</sup> S'agit-il d'expressions de nature véritablement différente ? En filigrane se pose la question de la définition de l'onomatopée, sur laquelle nous reviendrons. Pour l'instant, contentons-nous de distinguer, à des fins heuristiques, l'expression verbale ou linguistique d'une part et l'expression non-verbale ou onomatopéique d'autre part.

(2) *Braoum ! Vraoum !...*<sup>2</sup> C'est le grand décombre !... Toute la rue qui s'effondre au bord de l'eau !... (GB I 87)

L'énigme sémantique (*Braoum !... Vraoum !...*), qui menace un instant la lisibilité du texte, est explicitée sans délai par la reformulation « C'est [...] ». L'alerte au sens n'est ici qu'une fausse alerte...

Ainsi, l'onomatopée, qu'elle succède ou qu'elle précède l'expression linguistique, bouscule la tranquille organisation des éléments du discours, agresse le lecteur, qui se retrouve, tel le héros au moment du bombardement, incapable de reprendre son souffle, entraîné par le vacarme du texte, par les onomatopées :

(3) *Vloumb ! Vloumb !* On a pas le temps de réfléchir !... deux énormes coups sourds... C'est le grand fleuve qu'écope en aval !... (GB I 89)

Les onomatopées assurément parviennent à dire, avec plus de bonheur que les signes linguistiques, l'indicible sonore, la violence des bombardements. À cette fonction première de reproduction, il faut ajouter qu'elles entrent en résonance avec les mots qui les entourent, créant des effets d'assonance ou d'allitération. Si l'on relit l'exemple (1), on s'aperçoit que le *vrromb* non seulement mime le bruit des avions, mais que ses sonorités font écho dans le texte à celles des mots « tROMbe », « gONfle » et « gRONde »; ou que les avions qui passent en tROMBe remplissent l'espace aérien et l'espace textuel d'un *vrromb* retentissant. L'onomatopée prend alors une valeur quasi anagrammatique.

Dans l'exemple (3), la répétition du *Vloumb* reproduit les deux coups qui s'abattent dans la réalité et construit simultanément un effet de symétrie sonore avec les deux /u/ de « coups sourds ». Un autre exemple, choisi parmi beaucoup d'autres, nous persuadera qu'il s'agit là d'une constante du travail de Céline sur

---

<sup>2</sup> On pourrait proposer de dégager la valeur icônique du signifiant graphique et d'interpréter la succession du point d'exclamation et des points de suspension comme donnant graphiquement l'image d'un bombardement : la barre du point d'exclamation représenterait la bombe qui tombe, les quatre points le monde qui vole en éclats.

l'intégration des onomatopées, plus généralement d'ailleurs d'une constante de son style :

(4) Le pébroc et l'archipont ! ils virevolent dans la bourrasque... ensemble ! entre les avions massacreurs, purulents, giclant la mitraille... *Vraap !... Hua !... Wraago !... Hua !... Wroong !...* Voilà le bruit à peu près que donne une vraie torpille en fusion... (GB I 91)

Les deux « Hua » remplissent leur fonction de reproduction, en imitant (probablement) le bruit des avions qui traversent le ciel. Leurs sonorités répondent surtout aux deux /y/ de « purulents » et aux deux /a/ de « massacreurs ».

Les expressions linguistiques et onomatopéiques se juxtaposent, avons-nous dit, de diverses manières. Leur voisinage est loin d'être systématique ou conventionnel. Céline, nous allons nous en apercevoir par l'analyse stylistique de quelques extraits, en fin stratège littéraire multiplie les surprises :

— Les premières lignes de *Normance* sont ponctuées de trois onomatopées qui se composent, à un détail près, des mêmes phonèmes :

(5) Raconter tout ça après... c'est vite dit !... c'est vite dit !... On a tout de même l'écho encore... *brroumn !...* la tronche vous oscille... [...] et l'écho encore qui vous secoue... Je serais projeté dans la tombe avec !... Nom de brise ! j'en ai plein la tête !... plein le buffet... *Brrroum !...* je ressens... j'accuse... je vibre des os, là dans mon lit... mais je vous perds pas !... je vous rattraperai de ci, de là... tout est là ! le caractère !... des loques aux bourrasques ! on peut le dire ! *broum !...* je vous le dis, ils m'ont remonté là-haut... (NO 13)

Du *brroumn* au *Brrroum*, on a le sentiment que le bruit grandit ("b" majuscule et un "r" supplémentaire). Du *Brrroum* au *broum*, il nous semble au contraire que le vacarme s'atténue ("b" minuscule et un seul "r").

Le texte ne se situe pas d'emblée sur le plan de l'action, mais renvoie au temps de l'énonciation. Les premières lignes du roman assurent, par ce détour narratif, la transition entre les événements qui ont été narrés dans *Féerie pour une autre fois* et ceux qui le seront dans *Normance*. Les trois /brum/ ne reproduisent donc pas le bruit des bombardements sur Paris, mais l'écho de ces derniers dans la « tronche » du héros-narrateur. Or l'intensité de cet écho varie. Le double mouvement

de crescendo, puis d'apaisement mis à jour par l'étude des trois onomatopées se répète si l'on est attentif au sens du texte. Un premier mouvement (de « la tronche vous oscille » à « j'en ai plein la tête [...] je vibre des os, là dans mon lit ») nous inquiète de plus en plus quant à l'état mental du narrateur et quant à sa compétence à nous raconter des événements anciens (compétence que le narrateur lui-même met en doute : « Raconter tout ça après... c'est vite dit !... »). Un second mouvement rétablit un calme précaire. Le narrateur s'adresse au narrataire, le rassure (« mais je vous perds pas ») avant de retrouver le temps de l'action et de commencer son récit (« ils m'ont remonté là-haut... »).

Les légères variations constatées entre les trois onomatopées ne sont donc pas de simples jeux gratuits au service d'une virtuosité littéraire. Elles reproduisent les effets de sens du texte.

— Quand l'expression onomatopéique précède son explication linguistique, nous avons suggéré que cette dernière devient redondante, presque inutile. Il arrive que le narrateur interrompe le cours effréné de la fiction pour s'adresser au narrataire et lui expliquer le sens d'une onomatopée par ailleurs explicite :

(6) Elle esclaffe... elle en peut plus de rire !... comme elle me trouve cocasse !... je vois double ! je vois juste ! je vois Jules ! et zut ! triple ! tout en l'air ! brroum ! je vous fais le genre d'effet des sons... moi comique ?... à quatre pattes, à rebours !... (NO 94)

Le commentaire du narrateur devient amusant en raison même de son inutilité. L'interrogation « moi comique ?... » renvoie alors d'une part, au niveau de l'histoire, à la situation dans laquelle se trouve le héros Ferdinand, d'autre part, au niveau de l'énonciation, à l'explication redondante de l'onomatopée.

— Lorsque le narrateur intervient, c'est aussi de temps en temps pour nous épargner une nouvelle accumulation d'onomatopées :

(7) [...] je vous fais pas les détonations... c'est perpétuel... un coup sourd et puis trois quatre rafales mi-air... ou dans le jardin... (NO 154)

ou

(8) [...] je vous fais grâce des *vrooob* !...<sup>3</sup> (NO 100)

Encore une fois, Céline ne choisit pas son onomatopée au hasard : le *vrooob* en effet n'apparaît nulle part ailleurs dans *Normance*.

Céline s'amuse également à surprendre le lecteur, en faisant suivre une onomatopée apparemment explicite d'une explication qui contredit l'évidence :

(9) C'est à partir... c'est à partir !... tant pis de tout... mais le Bébert ?...  
*Miaâdoui ! broumm !... miaôdi !*  
 C'est des avions qui rejaillissent , c'est pas Bébert ! qui repiquent du creux Caulaincourt... c'est pas du chat !... (NO 163—64)

Le lecteur tombe dans le piège, d'autant plus facilement que depuis le début du roman, Ferdinand est à la recherche de son chat Bébert qui s'est échappé sur les toits, et que les onomatopées sont précédées d'une allusion au chat disparu.

— Enfin, deux derniers exemples pour clore cette liste :

(10) Je cherchais à l'entendre.  
 — Brroum !  
 Ça retombe ! et brroum encore !  
 — Ah, c'est pas fini !...  
 — C'est toi mon chéri, c'est ta tête ! (NO 20)

Le narrateur cherche en l'occurrence à entendre un rossignol, et c'est le bruit d'une bombe qui le surprend. Le Brroum se déguise par ailleurs en première réplique du court dialogue que Ferdinand échange avec sa femme.

(11) — Eh ? eh ?... il y a des mômes ? Toinon est sous vous ?  
 J'y hurle... *brroum* !... que c'est malcommode !... on se recogne ! (NO 170)

La succession des syntagmes peut nous faire croire que l'onomatopée est le message hurlé par Ferdinand, ou encore qu'elle s'intercale entre une phrase principale et sa subordonnée (« J'y hurle [...] que c'est malcommode »). En réalité, le *brroum*

<sup>3</sup> Dans ce cas, l'onomatopée est intégrée à la phrase comme substantif. Nous décrirons plus loin ce type d'usage.

reproduit comme d'habitude le bruit d'une explosion, l'effet de surprise provenant ici de l'absence de l'expression linguistique.

Nous voici convaincus de la technicité du travail de l'écriture de Céline, mais aussi de l'habileté et de l'humour de ce dernier, qui s'ingénie et s'amuse à multiplier les procédés d'insertion des onomatopées dans le tissu textuel. À une exception près, nous n'avons pourtant envisagés jusqu'à présent que des situations dans lesquelles elles sont mises en évidence et isolées entre des éléments de ponctuation. Ces situations sont les plus nombreuses, elles ne sont pas exclusives.

1.2.2. Les onomatopées sont parfois intégrées à la phrase, en deviennent une des parties, le plus souvent un substantif :

(12) [...] que l'atmosphère en est dense d'ûûû !... qui y en a des pointus !... des graves !... ça déferle pas qu'au-dessus de l'avenue... au-dessus de tous les toits !... de tout Paris !... on est abasourdi d'ûûû ! à plus bouger... (NO 448)

Les onomatopées remplacent le groupe nominal, dont elles occupent la fonction au sein de la phrase. Promues au rang de signe linguistique à part entière, rien ne permettrait de les repérer si elles n'étaient imprimées en italique. Cette précaution typographique est constante :

(13) [...] c'est là que les *braoum* condensent... (NO 27)

(14) Certes pas d'erreur c'est bien plus calme... Y a encore un petit peu d'échos... juste des *broum broum* loin... (NO 20)

(15) [...] cinq cents faisceaux lumineux, là sous nos yeux, qui se brisent les uns dans les autres, avec des *badaboums* tonnerres ! (NO 33)

Dans l'exemple (15), l'onomatopée est imprimée en italique, alors même qu'elle s'accorde à la manière d'un substantif (le "s" du pluriel). Cette réticence à assimiler entièrement les onomatopées au système linguistique n'est-elle pas une marque de la place marginale qu'elles y occupent ?

Les onomatopées remplissent de temps en temps la fonction d'un adjectif (« [...] elles éclatent en s'étalant !... en flaque *brrrroumm* !... » (NO 27); « [...] le seul philosophe

« pratrabroumm » : Ferdinand ! » (NO 173)); elles imitent parfois une expression caractéristique de la langue française (« de *brang* ! en *broum* ! » (NO 101)); les exemples les plus intéressants, si l'on songe au "mimétisme linguistique" des onomatopées, nous sont fournis par leur utilisation comme verbe :

(16) [...] et ça fait trois heures que ça branle, incline, redresse, brang ! (NO 84)

(17) [...] les portes ballent bringuent, bing !... (NO 99)

Dans l'exemple (16), « brang » se prononce, à l'exception du dernier phonème, de manière identique à « branle ». On a le sentiment d'avoir à faire à une liste de quatre verbes conjugués, impression sonore pour le moins, l'onomatopée ne s'accordant pas. L'exemple (17) accentue la confusion, puisqu'il nous fait prendre l'onomatopée pour un verbe conjugué et réciproquement. Découpant en effet le verbe bringuebaler en deux, Céline en permutte les parties, créant ainsi deux verbes dont le second est un néologisme, presque une onomatopée.

Il arrive par ailleurs, plus rarement, qu'une onomatopée remplissant au sein du discours la fonction du verbe soit entièrement lexicalisée :

(18) [...] ça fait au moins deux trois fois que je vous annonce que ça se calmait [...] maldonne ! maldonne ! je me suis gouré encore d'autant ! si ça reboume ! pardon ! (NO 227)

Signalons encore que le procédé décrit dans l'exemple (16), qui consiste à placer une onomatopée comme dernier élément d'une suite de verbes conjugués par exemple, que ce procédé est réversible. Il se peut en effet qu'au terme d'une énumération d'onomatopées, se trouve un mot qu'on ne reconnaît pas immédiatement comme tel :

(19) trrr ! trrr ! trrr ! puaf ! dix !... douze ! qui crachent ! (NO 155)

Enfin, citons telle création lexicale de Céline qui joue sur "l'onomatopétisation" de certains mots de la langue :

(20) Ah, les foutres d'avions oiseaux chiures ! paratraphosphore ! l'horreur que ça crache ! engeances nuisances ! taratavions ! ça a plus de nom ! j'invente ! (NO 39)

A-t-on sous les yeux deux onomatopées substantivées ou deux substantifs “onomatopétisés” ? Inutile de hasarder une réponse : ce que recherche Céline, c'est de maintenir vivace l'interrogation adressée à la langue et à ses définitions.

Pour paraphraser Léo Spitzer (1972 : 266), il faut maintenant nous poser la question suivante : que signifie donc, en fin de compte, ce fait de style particulier (l'usage des onomatopées) pour le romancier Céline ?

## 2. INTERPRÉTER

Partons d'un constat d'absence : dans le premier roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*, les onomatopées ne sont pratiquement jamais utilisées. Relisons par exemple la scène au cours de laquelle le colonel et un messager sont emportés par une explosion :

Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même. (Céline, 1981 : 17)

Pas le moindre *broum* ne reproduit un bruit dont le narrateur souligne pourtant le caractère assourdissant. La description d'une telle scène dans *Normance* eût assurément bénéficié de l'appui des onomatopées, pour amplifier ses effets. Dans une interview accordée à Robert Sadoul en 1955, que nous transcrivons, Céline insiste sur l'évolution de son style :

Quand le lecteur lit le *Voyage au bout de la nuit*, il est encore un peu, un peu dans la littérature coutumière, tandis que [dans *Féerie* et *Normance*], il est nettement dans un langage purement émotif.

L'irruption massive des onomatopées dans les romans est une des caractéristiques qui permettent de qualifier le fameux “style émotif” dont Céline se dit le génial inventeur. Elle est un moyen

privilegié mis au service de cette écriture émotive, même s'il reste un pis-aller :

[...] je prétendrais imiter les bruits faudrait un volcan en personne !... c'est pas sur ce pauvre papier que je vais érupter ! et Vésuve ! ni les aravions à la charge !... (NO 64)

Le mot bombe n'explose pas, et Céline regrette que les pétards de la langue soient mouillés. L'onomatopée *broum* n'explose pas non plus, mais elle permet toutefois de rendre l'écho affaibli de l'intense bruit d'une bombe qui éclate, de fournir un équivalent textuel du vacarme réel. Dans le court liminaire à *Guignol's band I*, Céline définit son programme esthétique, tout en le mettant simultanément en pratique :

[...] Emouvez bon Dieu ! Ratata ! Sautez ! Vibrochez ! Eclatez dans vos carapaces ! (GB I 85)

L'impératif absolu (« Emouvez ! ») est symptomatiquement suivi d'une onomatopée (« Ratata »). L'émotion choisit comme moyen privilégié d'expression, en deçà du signe, les onomatopées.

En deçà du signe ? Les critiques ne se sont guère accordés sur la place des onomatopées : à l'intérieur (Benveniste, 1987 : 53) ou hors des frontières qui bornent les territoires du signe (Godard, 1985 : 120) ? Saussure (1976 : 102), lorsqu'il pose le principe de l'arbitraire du signe, lève avec empressement l'objection que lui adressent les onomatopées :

Quant aux onomatopées authentiques (celle du type glou-glou, tic-tac, etc.), non seulement elles sont peu nombreuses, mais leur choix est déjà en quelque mesure arbitraire, puisqu'elles ne sont que l'imitation approximative et déjà à demi conventionnelle de certains bruits.

« Peu nombreuses », « en quelque sorte », « approximative », « à demi », les termes employés sont significatifs de l'hésitation rencontrée au moment de décider si les onomatopées doivent être considérées comme des signes linguistiques. Ce qui attire Céline, n'est-ce pas précisément cette indécision ? L'onomatopée *fait signe* des marges de la langue : Céline ne pouvait que l'y rencontrer.

D'autre part, Céline envisage son travail sur le style comme un retour aux sources d'une langue primitive, ce qu'il exprime à sa façon :

Alors là, j'en reviens à ma grande attaque contre le Verbe. Vous savez, dans les Ecritures, il est écrit : «Au commencement était le Verbe». Non ! Au commencement était l'émotion. Le Verbe est venu ensuite pour remplacer l'émotion<sup>4</sup>.

Le thème du retour aux origines "émotives" de la langue et le lien étroit que tissent entre elles l'écriture émotive et les expressions onomatopéiques nous entraînent vers une contrée que Genette (1976) a parcourue et qu'il a baptisée Cratylië. La conception cratylienne de l'origine du langage soutient que le signe primitif est motivé, qu'il est formé par imitation des sons de la nature. Ce n'est que par la suite qu'intervient le caractère arbitraire du signe. Quatre étapes sont distinguées dans la formation du langage : 1. Les gestes. 2. Les onomatopées ou les interjections. 3. les figures. 4. les termes abstraits.

L'onomatopée est donc envisagée dans un rapport d'antériorité par rapport au langage. Pour le dire dans la terminologie proposée par Julia Kristeva (1977)<sup>5</sup>, l'onomatopée est la trace, dans le « symbolique » linguistique, du « sémiotique », de cet hétérogène au sens producteur d'effets musicaux<sup>6</sup> qui recouvre le domaine pré-linguistique du pulsionnel. Le travail sur le signifiant que nous avons relevé dans les exemples (3) et (4) est caractéristique d'une écriture qui privilégie le « sémiotique » sur le « symbolique ».

Dans une perspective cratylienne, le langage originel, de type onomatopéique ou mimétique, n'opère pas la séparation du signe et du référent. L'arbitraire du signe, qui éloigne irrémédiablement l'homme de la nature, est levé par une telle croyance mimétique. En deçà du « symbolique » se découvre l'espace archaïque du « sémiotique ». L'imaginaire romantique s'est plu à maintenir vi-

<sup>4</sup> «Louis-Ferdinand Céline vous parle». In Céline, 1974, 931.

<sup>5</sup> Voir aussi Adam, 1985.

<sup>6</sup> À ce propos, rappelons d'une part l'insistance de Céline à évoquer la "petite musique" de ses textes, d'autre part l'analyse proposée par Godard (1985), dans un même chapitre intitulé "en deçà de la langue", des onomatopées et des notes de musique.

vante la nostalgie d'une certaine présence de l'homme au centre du monde, d'un retour à l'ordre naturel, au signe primitif. L'espoir d'échapper à l'arbitraire du signe, de le remplir en quelque sorte de son référent et de réconcilier, dans le mimétisme, le monde et le langage, cet espoir romantique fut-il partagé par Céline ? N'établissons pas plus avant le lien de filiation : car là où le romantisme rêve de retrouver un ordre naturel, Céline prétend donner à voir le désordre du monde qui s'écroule, la nature rendue au chaos :

Vous me direz : pas très ordonnée votre chronique !... Qu'est-ce qu'est en ordre dans les Déluges ?... des moments pareils ?... et vachement menteur, soyez sûr, celui qui vous narre posément, qu'il a vu fondre, dans quel ordre ! les éléments déchaînés sur sa petite patate !... voyons ! voyons !... c'est cent trucs à la fois qu'adviennent !... [...] allez narrer ça posément !... (NO 221)

Le mimétisme de Céline est apocalyptique. L'usage qu'il fait des onomatopées nous semble être alors la marque stylistique d'un désir ambivalent : retrouver l'émotion du monde primitif au moment de son apocalypse, réconcilier réalité et écriture alors que le monde vole en éclat.

[...] et philosophe ! que je vous voie moi philosopher sur des sommets éruptifs ! (NO 221)

Immergé dans des cataclysmes de fin du monde, le héros-narrateur de *Normance* se prive de toute mise à distance clarifiante des événements. Refus de la conceptualisation, refus des classifications, des mises en ordre pour s'introniser en grande pompe "philosophe « pratrabroumm »" ! Que nous enseigne ce titre saugrenu, si ce n'est la suprématie retrouvée de l'onomatopée sur le concept, de l'émotion sur la réflexion ? Et, indirectement, le rêve proprement intenable de forger un style, en deçà ou au-delà de tout langage, dans les flammes de l'apocalypse :

[...] la radicalité d'un solipsisme stylistique n'est tenable ni sur un plan théorique, ni sur un plan méthodologique. Postuler la solitude du style, c'est aussi présupposer sa congruence à une âme ou à une chair; c'est le maintenir dans une antériorité au langage qu'il dément avec éclat. (Jenny, 1993 : 117)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (1985). *Pour lire le poème*. Bruxelles : De Boeck-Duculot.
- Benvéniste, É. (1987). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. Tel, t. I.
- Céline, L.-F. (1955). *Entretiens avec le Professeur Y*. Paris : Gallimard.
- (1974). « Louis-Ferdinand vous parle ». In *Romans*. Paris : Gallimard, Bibl. Pléiade, t. II.
- (1981). *Voyage au bout de la nuit*. Paris : Gallimard, Pléiade, t. I.
- (1988). *Guignol's band I*. Paris : Gallimard, Pléiade, t. III, 86—94.
- (1989). *Normance, (Féerie pour une autre fois II)*. Paris : Gallimard, coll. Folio.
- Genette, G. (1976). *Mimologiques*. Paris : Seuil.
- Godard, H. (1985). *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard.
- Jenny, L. (1993). « L'Objet singulier de la stylistique ». *Littérature*, n° 89, Paris : Larousse.
- Kristeva, J. (1977). *Polylogue*. Paris : Seuil.
- (1980). *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Seuil.
- Saussure, F. de. (1976). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Spitzer, L. (1972). « Une habitude de style, le rappel chez Céline ». In *Cahier de l'Herne*. Paris : Livre de poche, Biblio Essais.
- (1991). *Études de style*. Paris : Gallimard, coll. Tel.
- Starobinski, J. (1991). « Léo Spitzer et la lecture stylistique ». In L. Spitzer. *Études de style*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 7—39.



## La Langue et le style chez Nathalie Sarraute.

### L'Exemple du *Planétarium*

Jolanda Pfister

DÈS SON PREMIER LIVRE, Nathalie Sarraute dévoile son intention romanesque : exprimer littérairement tout ce qui n'est pas encore conceptualisé, toutes ces expériences, palpitations, pulsions, sensations qui foisonnent à l'intérieur de tout homme et dont il n'a pas encore une conscience pleine; cette matière psychique préconsciente à laquelle l'auteur donne le nom de « tropisme(s) »<sup>1</sup>.

Dans *L'Ère du soupçon*, Nathalie Sarraute définit les tropismes de la manière suivante :

Ce sont des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience, ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver. (1956 : 8)

Selon elle, ces mouvements ne sont pas exprimés par des mots, mais ils se produisent en quelque sorte dans un stade pré-langagier. En outre, dotés d'une rapidité extrême, ils déclenchent des sensations très intenses. Pour "communiquer" ces mouvements au lecteur, Nathalie Sarraute utilise une écriture originale.

La difficulté de faire accéder au langage ce qui sans cesse se dérobe à lui, a forcé Sarraute à repenser le genre romanesque traditionnel et à trouver de nouvelles formes littéraires capables d'exprimer les tropismes, d'orienter ces mouvements qui ne sont encore ni images, ni sons, ni intonations, ni paroles vers le langage.

Nous nous intéresserons particulièrement aux aspects micro-linguistiques, et donc stylistiques de l'écriture sarrautienne.

---

<sup>1</sup> « Tropismes » est également le titre de son premier livre, publié en 1939.

Comment Sarraute réalise-t-elle son intention, comment sont transcrits les tropismes au niveau du mot et de la phrase ?

Avant d'aborder la question du style, il me paraît nécessaire de préciser la conception sarrautienne du langage, car son style est fortement influencé par sa conception du langage. Nous nous occuperons ensuite de la pratique stylistique de Sarraute à la lumière de quelques extraits du *Planétarium*.

## 1. LANGUE ET TROPISMES

Tous les efforts de Sarraute dans son travail littéraire vont dans la même direction : « [...] investir dans du langage une part, si infime fût-elle, d'innommé » (1972 : 34). Pour accéder à ces tropismes, ces mouvements qui ne portent pas de noms, « ces régions marécageuses et obscures » (1972 : 34—35) qui échappent au langage littéraire et que Sarraute choisit d'exprimer dans ses romans, il fallait créer de nouvelles formes, car les tropismes ne peuvent pas être figés dans des formes déjà existantes. Le danger de toute forme trop précise est, selon Sarraute, d'étouffer, d'écraser, d'emprisonner la vie, les mouvements tropismiques, perçus comme palpitations, vibrations.

Sarraute refuse toute esthétique de l'imitation et tout recours à la tradition, car une forme, par exemple une métaphore ou une image, déjà employée s'épuisent en passant dans l'usage, deviennent des formes mortes. Les tropismes ne peuvent pas "être enfermés" dans un personnage traditionnel, ils doivent circuler librement chez tous, passer des uns aux autres, même à travers un groupe entier désigné seulement par les pronoms *ils* ou *elles*. Le personnage devient donc, chez Sarraute, un porteur anonyme d'états, un simple support. Il ne possède plus de contours clairs. La tentative de mise en mots des tropismes peut même conduire à son éclatement<sup>2</sup>.

L'intrigue, autre composante importante du roman traditionnel, se réduit chez Sarraute au minimum. Ainsi, dans le

---

<sup>2</sup> Cet éclatement du personnage peut s'exprimer par exemple par le passage du pronom "je" au pronom "nous" sans qu'on passe réellement à une pluralité de personnages (voir aussi 1959, p. 235 ).

*Planétarium* : le jeune couple, les Guimier, auront-ils l'appartement de leur tante ? Alain Guimier, le jeune écrivain, sera-t-il accepté par Maine et son groupe ? Dans les romans de Sarraute, l'intrigue n'est qu'une trame et cela signifie que le roman narratif n'a plus cours chez elle. Sarraute essaie également d'effacer la frontière entre ce qui est clairement distingué dans le roman traditionnel, à savoir le récit et le dialogue. Au niveau phrastique, cela s'exprime par la suppression des "dit-il", etc.

Pour Sarraute, la création littéraire trouve son origine et sa matière première dans cette sensation originelle, dans ce fond mouvant du for intérieur de l'homme, d'où jaillissent les tropismes. Mais pour exprimer les tropismes, Sarraute est obligée de recourir aux mots. Le passage aux mots impose une lutte constante contre la "sidération", car les mots ont la fâcheuse tendance de figer les sensations originelles par leur côté stéréotypé et mort. Sarraute veut éviter de figer ce magma primitif de la conscience dans des mots morts, car les tropismes perdraient ainsi leur vie, leur palpitation. Elle essaie donc de restituer la sensation originelle et chaleureuse par un langage qui évite le côté stéréotypé et froid du mot. Par son écriture, Sarraute empêche la cristallisation, la solidification du mot en cassant l'enveloppe de celui-ci, qui paraît complètement étanche. Une fois l'enveloppe du mot cassée, le sens "coule dehors" et se laisse transformer. Pour Sarraute la fixation d'un mot signifierait la soumission à une forme et cela irait à l'encontre de son objectif.

La question qui se pose dès lors à Sarraute est de savoir comment casser l'enveloppe étanche d'un mot. Existe-t-il une méthode ? comment restituer les sensations originelles ? Pour éviter la fixation des sensations, Sarraute recourt à un langage imagé, métaphorique. L'image, naissant spontanément des profondeurs de la conscience, contrebalance la rigidité du mot; elle garde en elle la palpitation de la vie. Avec les images nous sommes au cœur du problème du style. Le recours à l'image métaphorique est un des procédés stylistiques favoris de Sarraute.

## 2. LE STYLE SELON NATHALIE SARRAUTE

Son travail stylistique est certes un travail de l'image, mais également de l'harmonie et de la musicalité des mots. Elle est constamment préoccupée par le côté poétique de son écriture. Elle désire effacer ou au moins atténuer la séparation entre la pratique de la poésie et celle du roman :

Pour moi, le roman se rapproche, essaye de se rapprocher de la poésie, à saisir au plus près de leur source les sensations, quelque chose de ressenti. Les romans devraient devenir des grands poèmes.<sup>3</sup>

Ce souci de poéticité coïncide avec un souci d'oralité. Dans sa pratique d'écriture, elle essaie de préserver, autant que possible, la réalité du langage effectivement prononcé : le mot avec toute sa chair et sa matérialité, la voix avec sa vibration et son tremblement. Car, selon elle, le langage littéraire est chargé d'une sensation qu'il est sensé exprimer par chacun de ses mots, il se charge d'images, il se tend et vibre pour que dans ses résonances les sensations se déploient.

On pourrait rapprocher cette conception du langage littéraire de la théorie de l'imagination de Ricœur. Cette dernière est en fait étroitement liée à sa théorie de la métaphore. Le trait commun entre la conception de Sarraute et celle de Ricœur serait alors la fonction de l'image. Dans *Du texte à l'action* (1986), Ricœur dit que l'imagination a d'une part la fonction d'attribuer une image à une signification émergente et d'autre part de produire des images. Dans cette production d'images, on a affaire à un aspect quasi sensoriel de l'imagination. En schématisant l'attribution métaphorique, l'imagination se diffuse en toutes directions, réanimant des expériences antérieures, irriguant les champs sensoriels adjacents etc. C'est la fonction de la poésie d'engendrer et de configurer des images par le moyen de la langue.

Chez Sarraute, on trouve également cet aspect sensoriel de l'image. L'image, selon cette dernière, garde en elle la palpitation de la vie. C'est elle qui peut faire ressentir dans le langage les sensations originelles, les mouvements tropismiques. Elle a pour fonction d'irriguer ou d'éveiller les champs sensoriels, à la ma-

---

<sup>3</sup> Revue *Digraphe*, mars 1984, No 32, p. 18.

nière de l'image poétique. Avec les images, Sarraute tente de "montrer" l'innommable, ces mouvements rapides, tropismiques auxquels ne correspond encore aucun mot.

Ricœur et Sarraute sont, en fait, confrontés à la même difficulté, à savoir comment déduire l'image du langage. Le philosophe affirme qu'on a toujours soupçonné un lien entre la théorie de la métaphore et la philosophie de l'imagination, comme en témoignent les expressions "langage *figuré*" et "*figure* de style". Selon lui, l'imagination offre sa médiation spécifique à l'émergence d'une nouvelle signification hors des ruines de la prédication littérale. C'est précisément l'impertinence prédicative qui produit un choc sémantique. Dans l'imagination, nous restructurons les champs sémantiques pour produire une nouvelle pertinence prédicative qui est la métaphore. L'imagination schématise donc l'attribution métaphorique.

L'emploi que Sarraute fait de l'image va dans le sens de Ricœur : produire du sens nouveau au moyen d'un choc sémantique. Mais que vise-t-elle exactement avec l'emploi de l'image métaphorique ? Ici encore, le philosophe fournit des éléments de réponse. Par le langage poétique, on vise non seulement un autre sens que le sens littéral, mais également une nouvelle référence. Cette nouvelle référence, Ricœur l'appelle référence de second degré, ce qui veut dire qu'elle n'appartient pas au discours ordinaire. Que vise-t-elle donc ? Ricœur avance la réponse suivante : le discours poétique « laisse-être notre appartenance profonde au monde de la vie, laisse-se-dire le lien ontologique de notre être aux êtres et à l'être » (1986 : 221). Sans aller jusqu'à dire que Sarraute veut exprimer dans ses livres ce que Ricœur théorise philosophiquement, nous pouvons tout de même constater une certaine ressemblance dans le but visé : cette appartenance profonde au monde, ce lien ontologique de notre être aux êtres et à l'être, n'est-ce pas la région infra-linguistique, pré-consciente de Sarraute, cette région marécageuse que nous ne pouvons pas exprimer par le langage ordinaire, cette région où nous trouvons la motivation de tout notre discours, de nos gestes, paroles et sentiments ? Là où nous rencontrons l'Autre et d'où jaillissent les tropismes ? En tout cas, Sarraute et Ricœur visent quelque chose d'essentiel en l'homme.

Revenons au travail stylistique en tant que producteur d'effets esthétiques, car il comporte un certain danger : la production d'effets mortels, si on s'appuie sur des modèles et des idéaux esthétiques antérieurs, comme ceux du "beau style" classique ou l'idéal de la période régulière. En imitant les modèles classiques, on obéit en même temps à une forme régulière qui fige l'écriture et la fait passer ainsi du côté du passé et de la mort d'un art académique. Sarraute cherche à éviter l'emprise mortelle (pour les tropismes) de la forme usée qui s'épuise en passant dans l'usage. Recourir au modèle de la phrase classique avec sa ligne continue, ce serait non seulement céder à une esthétique de l'imitation, mais cela signifierait également l'étouffement des vibrations, des palpitations et de la vie du texte littéraire. Un effort stylistique qui s'acharne à supprimer tous les accidents de l'inspiration brute pour aller dans le sens d'une structure verbale régulière a, selon Sarraute, la fâcheuse conséquence d'enfermer et d'immobiliser les tropismes.

Dans son article « Flaubert, le Précurseur » (1986), Sarraute critique précisément le travail stylistique exagéré<sup>4</sup> et mal orienté de l'écriture flaubertienne. Elle s'attaque également à certains critiques qui concluaient trop rapidement que pour Flaubert c'est seulement la forme qui compte et non le contenu. Sarraute trouve le style de cet écrivain réaliste lourd et rigide. Elle ne ressent pas chez Flaubert ce tremblement que donne le heurt contre quelque chose d'inconnu qu'il y a par exemple chez Proust, cette souplesse et cette ductilité rendues nécessaires par « le besoin d'adhérer à une substance qui sans cesse bouge et se dérobe » (1986 : 66). Chez Flaubert, au contraire, les périodes ne titubent, ne tâtonnent ou n'hésitent jamais. L'emploi de l'organisateur "et" est une des particularités stylistiques de Flaubert à laquelle Sarraute se heurte. Le "et" sert en effet à articuler les longues phrases flaubertiennes. Ce sont justement ces longues phrases qui gênent Sarraute, car elle trouve leur structure extrêmement monotone et les images figées et stéréotypées.

Le deuxième « bourreau de travail » ou « maniaque de la correction » que Sarraute critique sévèrement est le poète Paul

---

<sup>4</sup> Il s'agit du travail exagéré de l'harmonie et de la sonorité des périodes.

Valéry. Elle considère ses poèmes comme des exercices scolaires, gonflés de faux classicisme, de platitudes et de fautes de goût. Selon elle, un poème doit préserver à travers les obstacles du langage, la fraîcheur et la sincérité de l'émotion initiale. Ce précepte s'applique, toujours selon elle, également à la prose.

Dans ses romans, Sarraute évite donc le modèle classique de la phrase traditionnelle, de la grande période avec sa ligne continue et la tentation mortelle de la forme. C'est en cassant également la phrase traditionnelle (et pas seulement le mot) qu'elle crée une esthétique nouvelle, une esthétique de la sensation pure qui donne aux mots un sens neuf, ou encore les déforme et les invente.

Sarraute décrit ses principes et sa pratique d'écriture en ces termes :

Notez que ce n'est pas un travail de "style" auquel je me livre au cours de cette seconde étape. Quand on cherche trop l'élégance on perd en effet contact avec la sensation initiale, la forme devient morte. Il s'agit au contraire d'éviter le langage écrit, terriblement figé, de garder un rythme haletant, rapide. Dans mon premier roman j'avais encore conservé la longue phrase classique [...]. Maintenant je m'efforce de rompre mes phrases, de les hacher. J'introduis les points de suspension. J'interromps brutalement. Quant aux images, je les choisis les plus simples possibles. Les tropismes sont déjà assez difficiles à saisir. Des images compliquées détourneraient sur elles l'attention du lecteur.<sup>5</sup>

Pour mieux rendre compte de ce style, examinons dans le détail microlinguistique quelques extraits du *Planétarium*, publié en 1959 aux éditions Gallimard.

### 3. APPROCHE STYLISTIQUE DU *PLANÉTARIUM*

Dans ce qui précède, nous avons déjà évoqué certains traits stylistiques que nous retrouvons dans le *Planétarium* : le style imagé, le style oralisé, le rythme haletant, etc.

---

<sup>5</sup> Interview accordée à Jean-Louis de Rambures, *Le Monde*, 14 janvier 1972.

### 3.1. LE STYLE IMAGÉ

J'ai parlé plus haut de l'importance de l'image métaphorique pour exprimer les tropismes. Analysons donc rapidement quelques images du *Planétarium*, comme par exemple la métaphore filée qui se déploie dans l'extrait suivant :

C'est des meubles qu'il me faut. Je viens de déménager.

— Ah! vous déménagez...

Désastre. Folie. Dans sa hâte désordonnée, dans son désarroi il a ouvert une brèche par où l'ennemi va s'engouffrer, il lui semble qu'il entend déjà rouler dans un bruit assourdissant ses chars, galoper ses chevaux, il entend ses cris sauvages... « Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter ? » Il va courir, jetant bas ses armes, il va fuir honteusement... « Je vais... nous allons habiter... oui... dans l'appartement de ma tante... il va tomber à ses pieds, demander grâce. Nous allons déménager... à Passy... » L'ennemi sera sans pitié. Il entend déjà son rire féroce... « A Passy ? Vous déménagez dans les beaux quartiers ? » Il est capturé, ligoté, il est traîné derrière le char du vainqueur, la face dans la poussière, les vêtements déchirés, sous les rires, les huées... Voyez-vous ça, dans les beaux quartiers... On s'installe à Passy... dans l'appartement de sa tante... Voyez-vous ces goûts bourgeois... cet enfant gâté. Ce petit snob. Belles relations. Service de table et réceptions. Regardez-moi ça... Mais l'adversaire ne bouge pas, ne jette pas un regard vers la brèche ouverte. Il n'est même pas nécessaire d'essayer de la colmater... Mais il vaut mieux quand même la boucher vite, avec ce qui se trouve sous la main, il saisit n'importe quoi... « Oui, nous changeons d'appartement... C'est-à-dire ma tante en avait un peu assez du sien. Il était trop grand. » (1959 : 232)

L'isotopie métaphorique de la guerre qui se déploie dans cette citation ne décrit nullement une guerre réelle. En fait, la situation est toute banale : Alain entre dans une boutique, car il s'intéresse à une statue de la Vierge avec l'Enfant. Il laisse entendre à son camarade qu'il va déménager dans le bel appartement de sa tante. En raison des questions que lui pose son camarade, Alain se sent ridicule. Au moyen de métaphores guerrières, Sarraute veut montrer les sentiments qui foisonnent à l'intérieur d'Alain, la violence des rapports de force qui s'installent entre les deux personnages, à savoir tout ce qu'on ne perçoit pas au niveau des paroles échangées. Ces images guerrières dévoilent le stade préconscient d'Alain, l'endroit où le discours prend naissance. Nous pouvons d'ailleurs remarquer qu'elles précèdent toujours une réplique at-

tendue du camarade ou des paroles d'Alain : « [...] il entend ses cris sauvages... « Ah ! vous déménagez ! [...] », dit le camarade; « [...] il va fuir honteusement... « Je vais... [...] », dit Alain.

Cette isotopie métaphorique de la guerre veut cerner les tropismes, tout ce qui ne peut pas être formulé en des mots précis; elle exprime les sensations qui ne se “voient” pas à la surface du dialogue. Le contraste de la métaphore de la violence guerrière et de la banalité du dialogue renforce le côté affectif d'une scène qu'il faut comprendre plus affectivement qu'intellectuellement.

Ce contraste entre la guerre et la banalité de la conversation correspond à l'impertinence prédicative chez Ricœur. Pour le lecteur le champ sémantique de la guerre et celui du déménagement ne peuvent pas coexister. La banalité du dialogue ôte toute réalité effective à la scène guerrière et l'élève au rang de fiction. Comme nous le savons, l'imagination permet, d'après Ricœur, de construire une nouvelle pertinence dans l'impertinence, par la suspension de la signification dans l'atmosphère neutralisée de la fiction. La fiction désigne pour Ricœur le non-lieu par rapport à la réalité, toute en visant indirectement cette réalité selon ce qu'il appelle « un nouvel effet de référence ». Ce nouvel effet de référence n'est rien d'autre, d'après Ricœur, que le pouvoir de la fiction de redécrire la réalité. Vu que Sarraute ne veut nullement dépeindre une guerre réelle, que vise-t-elle avec cette métaphore filée ? Nous avons vu que, pour Ricœur, le discours poétique laisse-se-dire le lien ontologique de notre être aux êtres et à l'être. Ce lien ontologique est la « référence de second degré ». Nous devons donc nous demander si la métaphore guerrière nous apprend quelque chose de la communication elle-même. En fait, cette isotopie guerrière exprime une scène (fictive) très violente. Pouvons-nous conclure, dès lors, que la rencontre pré-consciente de l'Autre est toujours conflictuelle chez Sarraute ? La communication entre les êtres constitue-t-elle d'abord, à un stade primaire, une relation problématique et violente ? La violence ou le conflit peuvent-ils même être considérés comme la source de toute communication ?

Quand Arnaud Rykner aborde, dans une interview, la question de la cruauté, Sarraute lui répond qu'il n'y a pas de cruauté dans ses œuvres, elle préfère tout simplement prendre les tropismes quand il y a un état de conflit, car « cela bouillonne

davantage » (1991 : 178). Mais nous constatons que le rapport à la parole, ainsi que celui entre les personnages, est dans la plupart des cas conflictuel chez Sarraute. Je pense par conséquent que le conflit est un rapport entre les êtres humains auquel Sarraute accorde une attention particulière et qui caractérise d'une manière privilégiée ses œuvres romanesques.

La "violence tropismique" comporte souvent un aspect physique. Le lecteur peut, par exemple, ressentir la violence quasi physique des paroles dans la citation suivante :

Pour moi c'est autre chose, la vraie beauté... Elle se cramponne à cela de toutes ses forces pour surnager, elle sent une fureur contre lui qui la tire à lui, vers le bas... elle essaie de se dégager, elle lui donne de grands coups... Si l'idéal pour toi, ce sont les poupées de coiffeur...  
(p. 102)

L'image métaphorique "donner des coups" avec les paroles exprime bien le côté physique du mot, sa matérialité, le lien qu'il entretient avec le corps. La sensation d'être frappé par des paroles montre à nouveau la force, la violence des tropismes. Les paroles peuvent aussi contenir du venin :

Il perçoit tout près de lui ce sifflement que fait le serpent au moment de vider sa poche de venin... assez de ces stupidités... tout est inventé d'ailleurs... manger du foin... aucun intérêt... Et la poche se vide, ça y est, le jet de liquide âcre se répand... « Eh bien quoi ? Qu'est-ce que vous avez à vous exciter ? C'est une maniaque, voilà tout...  
(p. 27)

Le recours aux métaphores est très fréquent dans les œuvres de Sarraute, elles jaillissent d'une manière imprévue et se développent souvent en métaphores filées. L'emploi de la métaphore paraît exprimer quelque chose de "l'être communicationnel", des rapports qu'entretiennent les êtres entre eux à un niveau primordial qui ne se perçoit pas à la surface du dialogue ou des paroles.

### 3.2. LE STYLE ORALISÉ

La matière du *Planétarium* est une matière psychologique. Dès la première page, on est dans une forme de monologue intérieur. Pour Benveniste « le monologue est un dialogue intériorisé, for-

mulé en “langage intérieur”, entre un moi locuteur et un moi écouteur » (1966 : 85). L'expression linguistique du moi locuteur est *je*, et celle du moi écouteur *tu*.

À la première page du *Planétarium* nous avons bien des remarques ou des « injonctions » (Benveniste) telles que :

Non vraiment, on aurait beau chercher, on ne pourrait rien trouver à redire, c'est parfait... (p. 7)

et comme c'est délicieux maintenant d'y repenser (p. 7)

Mais plus loin nous tombons tout à coup sur le pronom *elle*, et non comme attendu sur un *je* ou un *tu* :

Cette illumination qu'elle avait eue... (p. 7)

Avec le pronom *elle* nous supposons qu'il s'agit plutôt d'un discours indirect libre. Le discours indirect libre (Maingueneau, 1981) se caractérise principalement par :

- l'absence de verbe de communication suivi d'une complétive,
- l'absence de guillemets,
- la présence d'énoncés exclamatifs ou interrogatifs, etc.

Le discours indirect libre est, en fait, un mélange de discours direct et de discours indirect, mais ne peut être confondu ni avec l'un ni avec l'autre. Il obéit à quelques contraintes fondamentales qui caractérisent sa spécificité :

- exclusion de *je* et *tu* afin d'éviter que le discours rapporté ne soit lié à l'énonciateur originel comme dans le discours direct<sup>6</sup>,
- exclusion de la subordination syntaxique pour marquer l'autonomie du discours indirect libre par rapport au discours citant,
- le discours indirect libre est particulièrement utilisé dans la narration.

Le discours indirect libre peut être facilement repéré en raison du recours à une syntaxe caractéristique de la langue orale : “non”, “oui”, interrogation directe, phrases courtes, répétitions, lexique en rupture, etc.

---

<sup>6</sup> Il y a exception, si le “je” du discours indirect libre coïncide avec le “je” du rapporteur.

Dès la première page du *Planétarium* nous trouvons des indices d'oralité. En fait, le style oralisé caractérise le livre entier; on peut presque dire que le texte est envahi par la langue parlée.

Nous pouvons analyser les traits stylistiques de la langue parlée à quatre niveaux différents<sup>7</sup> :

- 1) le niveau phonostylistique
- 2) le niveau syntaxique
- 3) le niveau lexical
- 4) autres traits oraux

### 3.2.1. *Le niveau phonostylistique*

Le niveau phonostylistique concerne les phénomènes vocaux de la langue parlée représentés par un dispositif scriptural ou typographique. Il vise à rendre compte de l'expressivité orale de la parole, à savoir le ton, l'intonation, le rythme, le débit, les pauses et les silences<sup>8</sup>. En premier, nous pouvons noter le rythme, représenté typographiquement par des points de suspension qui traduisent aussi bien la rapidité de la parole orale que les hésitations, les pauses, et les inachèvements, comme nous le montre l'exemple suivant :

Il entend ses cris sauvages... « Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter? » Il va courir, jetant bas ses armes, il va fuir honteusement... « Je vais... nous allons habiter... oui... dans l'appartement de ma tante... il va tomber à ses pieds, demander grâce. Nous allons déménager... à Passy... » L'ennemi sera sans pitié. Il entend déjà son rire féroce...  
(p. 232)

Le tiret imite une brève pause de la parole qui peut être accompagnée d'un changement de ton. Le couple de tirets équivaut à une parenthèse. Le tiret sert souvent à une pause qui introduit une parole pourvue d'un autre rythme et d'un autre ton. La parenthèse possède parfois une fonction analogue à celle du couple de tirets. Ainsi dans cet exemple :

<sup>7</sup> Ces traits stylistiques oraux ne seront que partiellement relevés; il ne s'agit pas d'un inventaire complet.

<sup>8</sup> Karine Etter, « Des mouvements de lecture, poursuite et création de sens, *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute : étude linguistique », *Mémoire de linguistique française*, Université de Lausanne (non publié), 1992.

A la place de la double porte vitrée couverte d'affreux petits rideaux froncés (c'est vraiment abominable ce qu'on pouvait faire autrefois, et dire qu'on y était habitué, on ne le remarquait pas, mais il suffit de le regarder), les murs repeints [...]. (p. 9)

Des expressions comme « ha, ha » et « hé, hé » (p. 101) essaient d'imiter scripturalement un rire. De même, l'expression « hm..., hm... » (p. 102) suivi des trois points représente scripturalement une sorte de "bruit" qu'on fait quand on réfléchit. De telles expressions sont typiquement orales. On les trouve rarement dans la langue écrite, mais elles peuvent fort bien apparaître dans des bandes dessinées.

### 3.2.2. *Le niveau syntaxique et lexical*

Les phrases du *Planétarium* sont souvent très courtes, réduites à des phrases nominales ou des monorèmes :

Comme c'est inerte. Pas un frémissement. Nulle part. Pas un soupçon de vie. Rien. [...] Mais non... rien ne vibre... Rien... Ce sont des moulages de plâtre. (p. 157)

Le livre est également parsemé de phrases nominales, de phrases interrogatives, d'anacoluthes, d'exclamations et de répétitions de mots :

Que vont-ils penser ? est-ce bête ? n'est-ce pas un peu vulgaire ? immoral ? grossier ? (p. 23)

Tout est mort. Mort. Mort. Mort. Un astre mort. (p. 157)

Souvent les phrases sont juxtaposées, seulement séparées par trois points de suspension. Les organisateurs et les connecteurs argumentatifs sont rares; les "mais" ne sont souvent que phatiques et sans valeur argumentative. Par contre les phrases qui commencent par "c'est...", "cela...", "ça..." abondent. Les expressions construites avec des démonstratifs marquent l'oralité, la langue parlée. La syntaxe et le lexique sarrautien en général imitent les hésitations, la recherche de mots et le rythme irrégulier de la langue parlée.

### 3.2.3. Autres traits oraux

Quand il y a dialogue, les alinéas ne sont pas respectés, ce qui représente de nouveau le "flux" beaucoup moins organisé de la langue parlée. En outre, nous trouvons dans les monologues et les discours indirects libres des mots du dialogue comme : « Non vraiment » (p. 7), « ou bien » (p. 75).

Revenons donc au monologue intérieur et au discours indirect libre. Comme nous l'avons remarqué plus haut, la première page du *Planétarium* commence avec une sorte de monologue intérieur et par la suite le pronom *elle* nous fait penser au discours indirect libre, caractérisé par des indices de la langue parlée. Pourquoi Sarraute passe-t-elle, avec le pronom *elle*, au discours indirect libre ? Comme le souligne Maingueneau :

Il est particulièrement commode pour un auteur de pouvoir, grâce au discours indirect libre, glisser sans aucune rupture de la narration des événements à celle des propos ou pensées pour revenir ensuite à la narration des événements. De tels "glissements" sont précieux pour la description du "courant de conscience" des personnages.

(1981 : 113)

Ce qui nous intéresse essentiellement dans cette citation, c'est la dernière phrase : le courant de conscience des personnages. Plus loin Maingueneau ajoute :

Le discours indirect libre offre la possibilité de construire des unités transphrastiques qui ne soient pas soumises à une lourde armature de dépendances syntaxiques, incompatibles avec la spontanéité et la fluidité des sentiments ou des paroles que le texte rapporte. (114)

Le fait de combiner la forme monologique et le discours indirect libre, outre le fait qu'elle introduit un rythme haletant par les points de suspension, des phrases courtes et incomplètes, nous renvoie au fond mouvant des tropismes, « cette substance fluide qui circule chez tous, passe des uns aux autres, franchissant des frontières arbitrairement tracées » (Sarraute 1972 : 35).

Selon Maingueneau, le discours indirect libre n'est plus supporté par le narrateur, il est autonome. En fait c'est ce qui se passe dans le *Planétarium* : Tandis que dans *Martereau* et le *Portrait d'un inconnu* les tropismes sont dévoilés et exprimés par l'hypersensibilité d'un personnage narrateur, dans le *Planétarium* ce narrateur a disparu. Les discours extérieurs (d'un narrateur) et

intérieurs (d'un personnage) tendent à se mêler, à se superposer et à s'entrecouper. Pourtant, les discours rapportés sont encore repérables typographiquement par des guillemets :

« Ah ! vous déménagez ! Et où allez-vous habiter ? » (p. 232)  
 « Je vais... nous allons habiter... oui... dans l'appartement de ma tante... il va tomber à ses pieds, demander grâce. Nous allons déménager... à Passy... » (p. 232)

Un bel exemple où les discours extérieurs et les discours intérieurs sont superposés ou mélangés se trouve à la page 101 :

[...] et maintenant, brusquement, le moment est venu alors qu'elle avait oublié, quand elle croyait tout effacé... « Mais papa, qu'est-ce qui t'y fait penser tout à coup ?... — Oh ! rien... un article sur elle dans *France-soir*. J'ai vu sa photo... Ah, il n'y a pas à dire... il ricane... c'est une jolie femme... » Il n'a pas besoin d'en dire plus long... « une jolie femme »... brève formule, mais il a une élève bien dressée, très douée, il lui a bien appris... — voilà... elle développe la formule instantanément : une jolie femme, ha, ha... voilà votre triste situation, à vous autres, votre tragique condition, mais il faut s'y plier. C'est pénible... on ne veut pas... on regimbe, n'est-ce pas, hé, hé, mes tendres oiselets ?... Mais Dieu vous a ainsi faites, que voulez-vous. Il faut s'y résigner, la nature l'a voulu ainsi. Ah, on n'est pas content, on voudrait aussi penser, agir... on s'ennuie, calfeutrées ainsi, ornements, objets de prix, plantes de serre, luxe que s'offrent les hommes arrivés... est-ce que vous pouvez vous plaindre de quelque chose, ta mère et toi ? est-ce que je vous ai jamais rien refusé ?... détente, repos du guerrier... mais dès qu'on veut essayer les durs métiers... révoltant de les voir, les pauvrettes... on me l'a raconté... ah, c'est beau, leur égalité... juchées sur des échafaudages, trimbalant des rails... tous les voyageurs sont indignés... faisant, déguisées en homme, le coup de feu... Mme Curie... ah, laissez-moi rire... balivernes... folie... vieilles femmes à quarante ans... éteintes, ridées, monstres, bas-bleus, objets de risée, de répulsion... regardez à quoi ça vous conduit : à ce qui peut vous arriver de plus atroce, de plus honteux : « Cette Germaine Lemaire, eh bien moi... ha, ha, ha... il donne de grandes claques sur la table avec sa main... Moi pour tout l'or du monde... » Elle tremble [...].

Dans cette longue citation il y a des énoncés délimités par des guillemets ou des tirets qui nous annoncent un discours direct. Après le deuxième tiret, le lecteur est dérouté : s'agit-il de paroles parlées, vus les indices de la langue parlée comme « ha, ha », « hé, hé », « ah », « est-ce que » et le pronom « vous » ? Ou est-ce un discours intérieur du fait que le texte comporte des images

métaphoriques comme « repos du guerrier » ? Ce deuxième tiret devrait en fait ouvrir un discours direct, mais il ne se ferme jamais. Par contre, en bas de la page, des guillemets ouvrent un autre discours direct. Ce dernier comporte toutes les marques conventionnelles du discours direct traditionnel : deux points suivis de guillemets.

Sur cette page les discours intérieurs et extérieurs sont fortement mêlés et ils ne sont plus distingués clairement par la typographie. Cette page montre bien que Sarraute rejette les personnages traditionnels auxquels on peut attribuer clairement telles ou telles paroles. Chez Sarraute les personnages ne sont plus des “moules” bien délimités qui enferment les tropismes.

### 3.2.4. Autre trait stylistique : démonstratifs et présentatifs

Nathalie Sarraute utilise dans le *Planétarium* toutes sortes de déictiques, dont les démonstratifs que nous allons analyser maintenant.

Maingueneau divise les démonstratifs en deux classes : celle des déterminants (ce...(ci/là)) et celle des “pronoms” (ça, ceci, cela, celui-ci/là). Dès la première page, Sarraute utilise fréquemment le déictique “ce” :

|                                |         |
|--------------------------------|---------|
| Ce rideau de velours           | (p. 7)  |
| Ce mur beige aux reflets dorés | (ibid.) |
| Ce pochage extrêmement fin     | (ibid.) |

Le déictique “ce” annonce souvent une énumération :

|  |        |
|--|--------|
| Cet éclat, ce chatolement, cette luminosité, cette exquise fraîcheur,<br>[...] | (p. 8) |
|--|--------|

L'emploi du déictique “ce” exprime cette recherche, cette approximation avec laquelle notre entendement essaie de capter une chose et de la rendre consciente et conceptuelle. Les touches, approches, retouches, corrections, accumulations, suppressions, qu'on trouve également abondamment dans le *Planétarium*, sont aussi caractéristiques des pratiques courantes de l'analyse psychologique ordinaire. Le déictique le plus fréquemment utilisé dans le *Planétarium* est “c'est”. Pourquoi ? Charles Camproux (1960) avance la réponse suivante : Sarraute s'inscrit dans le courant du nouveau roman et adhère au moins au principe le plus général

des théories et de la pratique du nouveau roman : « que ce soit d'abord par leur présence que les choses s'imposent ». Ce qu'elle chercherait donc à faire, dans le *Planétarium*, serait un roman-objet, dont la matière objectale relève de la psychologie. Les "objets" du *Planétarium* sont les petites manies des gens, pourvues d'un dynamisme et donc rien moins qu'objectales et statiques. Et pourtant, l'écriture du *Planétarium* peut être caractérisée par un style dit objectal. La langue du *Planétarium*, souple et « capable de s'adapter au déroulement dans le devenir du temps et à la nécessité de réduire ce temps à l'instant du présent éternel » (Camproux 1960) surmonte la contradiction qui s'impose à ce roman objectal qui traite d'une matière psychologique.

C'est par certains procédés stylistiques que Nathalie Sarraute essaie de donner de l'"objectivité" à la réalité tropismique. Un de ces procédés est l'introduction du sujet par "c'est" :

C'était curieux, cette sensation qu'elle avait souvent [...] (p. 60)

La fonction de "c'est" est, dans cet exemple, de capter la sensation, de la fixer, de l'épingler en début de phrase. "C'est" peut également fixer ou résumer quelque chose qui est encore indéfini, une sensation par exemple qui passe au moment où elle est déterminée par le "c'est" à un niveau supérieur de conscience :

Mais maintenant, il est libre, il est le maître. Il dispose de son temps. Il faut se préparer. C'est la période de recueillement, de purification qui précède les corridas, les sacres. (p. 75)

Il est difficile de noter à chaque fois la fonction précise de "c'est" dans la phrase. On peut dire que "c'est" essaie de contrebalancer l'incertitude de tropismes difficiles à capter et à déterminer. Cette force peut avoir une connotation objectivante, vu que tous les démonstratifs renvoient normalement à des objets précis, déterminés dans l'espace (textuel ou autre). À l'intérieur du discours direct, "c'est" se trouve souvent intégré dans une syntaxe proche de la langue parlée :

C'est très couru, hein, le style Renaissance, à ce qu'il paraît, en ce moment ? (p. 235)

Sarraute recourt également assez souvent à deux autres groupes de déictiques :

- les présentatifs : “voici”, “voilà” (cf. p. 15 : « Voilà qui est mieux [...] »)
- les éléments adverbiaux : “ici”, “là”, “là-bas”, “près”, “loin”, etc. (cf. p. 8 : « [...] c'était bien là l'idée... »)

Pour revenir aux démonstratifs, nous pouvons noter que l'utilisation du démonstratif neutre “cela” combiné avec un verbe est un procédé stylistique de l'écriture sarrautienne. Examinons donc de plus près cette expression.

Cela monte en elle, se répand... (p. 55)

De son chapeau sortent en cascades des flots de rubans, des objets de toutes sortes, cela coule, lui échappe, forme autour de lui des tas énormes... (p. 86)

Le rôle du démonstratif neutre est de fixer, de déterminer d'une manière objective la mouvance psychologique, tandis que le verbe, porteur de cette mouvance psychologique, « la développe toute entière dans son présent comme il est, comme il est psychologiquement réel “pour soi” » (Camproux 1960). Le démonstratif neutre prend donc en main cette mouvance psychologique, l'immobilise et la condense dans un présent en soi. “Cela” devient un objet, à la place de ce qui n'est pas encore pleinement conscient, pour déterminer ces mouvements indécis, innommables que sont les tropismes. Comme le note Charles Camproux : « Le démonstratif neutre [introduit] le verbe qui exprime la coagulation objectale de tous les détails successifs et fuyants qui ne sont, en réalité, que des approximations médiates ». Par ce procédé, Sarraute introduit une précision là où il y a imprécision.

La construction verbale avec “ça” peut fonctionner comme celle que nous observions avec “cela” :

[...] ça va déferler sur lui, l'étouffer, lui emplir la bouche, le nez, d'un liquide âcre, brûlant, nauséabond... (p. 22)

Le démonstratif “ça” est très fréquent dans le *Planétarium*. Il introduit, comme nous l'avons déjà dit, un effet d'oralité et possède une valeur de référence très vague : dire l'indicible (infranomination).

Un autre procédé stylistique souvent utilisé par Sarraute est l'emploi d'expressions indéfinies comme "quelque chose", "on dirait que", "comme si", etc., qui marquent également le mouvement indécis de la pensée, les mouvements psychologiques intérieurs.

[...] une sorte de chuintement, chemine longtemps quelque part dessous (p. 28)

De l'uniformité, du chaos, de la laideur quelque chose d'unique surgissait, quelque chose de fort, de vivant [...], quelque chose qui tout vibrant, traversé par un mystérieux courant [...] (p. 61)

Ces expressions indiquent un mouvement de recherche, de définition de ce qui n'est pas définissable, ces mouvements psychologiques qui foisonnent à l'intérieur de l'homme : les tropismes.

#### 4. CONCLUSION

On pourrait examiner encore bien d'autres traits stylistiques d'un texte aussi complexe que le *Planétarium*, mais je voulais seulement montrer l'intention romanesque de Nathalie Sarraute, ces tropismes qui se "ressentent" dans le plus petit détail microlinguistique et sont supportés par un style particulier très léger. Le *Planétarium* présente les « contacts verbaux » des personnages, des « contacts qui révèlent sous l'apparence de l'intonation, du geste, d'un mot, du silence, de la moindre hésitation, la conscience vraie et infiniment complexe des personnages » (Cagnon, 1966—1967).

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Benveniste, E. (1974). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, coll. « tel », vol. 2.
- Cagnon, M. (1966 1967). « Le Planétarium : quelques aspects stylistiques ». *The French Review*.
- Camproux, C. (1960). « La Langue et le style des écrivains : Nathalie Sarraute ». *Les Lettres Françaises*.
- Etter K. (1992). « Des mouvements de lecture, poursuite et création de sens, *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute : étude linguistique ». *Mémoire de linguistique française*, Université de Lausanne, (non publié).
- Fauchereau, S. & Ristat, J. (1984). « Conversation avec Nathalie Sarraute ». *Digraphe*. No 32.
- Maingueneau, D. (1981). *Approche de l'énonciation en linguistique française*. Paris : Hachette.
- Pierrot, J. (1990). *Nathalie Sarraute*. Paris : José Corti.
- Ricœur, P. (1986). « L'imagination dans le discours et dans l'action ». *Du texte à l'action*. Paris : Seuil.
- Rykner, A. (1991). *Nathalie Sarraute*. Paris : Seuil.
- Sarraute, N. (1956). *L'Ère du soupçon*. Paris : Gallimard.
- (1959). *Le Planétarium*. Paris : Gallimard.
- (1972). « Ce que je cherche à faire » in *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*. Ricardou, J. & Van Rossum Guyon, F. (Dir.) Paris : U. G. E., vol. 2.
- (1986). *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant; Flaubert le Précurseur*. Paris : Gallimard.

# La Conjonction « mais » dans quelques poèmes de Rimbaud et Baudelaire

**Florence Epars Heussi**

CET ARTICLE A POUR BUT de montrer l'utilité, et même la nécessité, d'un outil descriptif linguistique pour l'analyse d'un aspect des textes poétiques : leur part argumentative. Une telle approche a l'avantage de décrire certains micro-mécanismes langagiers, permettant ainsi d'appuyer et d'étoffer une approche intuitive. En effet, loin de vouloir supprimer tout recours à la sensibilité du sujet parlant (procès injustifié souvent intenté à la linguistique), une entrée pragmatico-linguistique permet de fonder théoriquement telle analyse, tout en laissant la place à des divergences interprétatives constitutives de l'essence même de tout texte. Dans le cadre de ce travail, seront analysés les micro-enchaînements liés à l'utilisation de la conjonction MAIS dans quelques poèmes de Baudelaire, Rimbaud et Apollinaire.

Il s'agit donc de montrer le sens, l'orientation argumentative du poème qu'un connecteur comme MAIS donne à lire-construire. Néanmoins, comme nous le verrons, le lecteur-interprétant prend une part active dans le processus d'interprétation, processus dont le mouvement est inhérent au fonctionnement de MAIS.

## 1. LES CONNECTEURS ARGUMENTATIFS

L'étude de l'argumentation, telle qu'elle est faite par Ducrot (1980), s'inscrit dans une perspective linguistique et pragmatique :

Les recherches que J.-C. Anscombe et moi avons menées concernant l'argumentation visent à montrer que celle-ci n'est pas toujours surajoutée aux possibilités sémantico-pragmatiques inscrites dans la langue : il arrive au contraire que, pour décrire telle expression, construction ou tournure, on doive indiquer les

contraintes argumentatives qu'elle impose aux énoncés où elle apparaît.

(1984 : 149)

C'est le cas des connecteurs argumentatifs qui, dans le cadre de la phrase, imposent des instructions concernant ce qu'il faut aller chercher dans le cotexte (et parfois le contexte) pour décoder les énoncés correspondants. L'analyse s'opère donc à deux niveaux : un niveau linguistique instructionnel fixe et un niveau pragmatique situationnel entièrement variable.

### 1.1. LA STRUCTURE « P MAIS Q »

Le morphème MAIS a pour rôle d'établir un lien entre deux entités sémantiques, d'où la nécessité de le décrire à l'intérieur d'une structure « p MAIS q ». Cette structure, néanmoins, ne se laisse pas appréhender très aisément.

En effet, une phrase (au sens de Ducrot) contenant un MAIS pose uniquement que le locuteur établit une opposition entre deux entités sémantiques (liées aux segments qui précèdent et suivent MAIS), sans dire quelles sont ces entités. L'interprétant devra lui-même — en s'appuyant sur le cotexte ou le contexte — chercher quelles entités sémantiques le locuteur oppose. Cette intervention active du décodeur-interprétant implique qu'une structure « p MAIS q » peut entraîner des divergences d'interprétation liées, par exemple, aux univers de croyance et de savoir respectifs.

De plus, la phrase ne dit pas précisément quels sont les segments où se localisent les entités sémantiques mises en opposition par le connecteur MAIS. Ainsi, ces segments peuvent être constitués par ce qui précède et suit directement le MAIS, mais ils peuvent aussi avoir une localisation plus "périphérique".

Finalement, ces segments ne se réduisent pas nécessairement à des propositions grammaticales bien définies et courtes. En effet, les segments p et q peuvent être constitués de plusieurs propositions ou même d'un paragraphe entier et être dès lors difficilement cernables.

Ces différentes caractéristiques mettent en évidence la nature double liée au décodage interprétatif d'une structure « p MAIS q » : la phrase impose la spécification des variables argumenta-

tives et la détermination des p et des q. Par contre, elle laisse à l'interprétant le soin de rechercher dans le cotexte les éléments qui vont lui permettre de préciser ces variables argumentatives ainsi que les p et les q, et donc de reconstruire le sens de l'énoncé.

L'analyse d'une structure « p MAIS q » établit donc une relation étroite entre une théorie instructionnelle attentive aux instructions procédurales fournies à l'interprétant par le biais du connecteur MAIS et une théorie pragmatique mettant en jeu la subjectivité inhérente au sujet-décodeur. Ainsi, la description d'une structure « p MAIS q » présente l'intérêt d'une certaine marge interprétative, indissociable dès lors d'un potentiel désaccord entre les différents interprétants.

## 1.2. CINQ TYPES DE « MAIS »

La description théorique de la conjonction MAIS (Adam : 1990) ne peut se faire en fonction du contenu de p et de q (qui ne sont jamais semblables), mais plutôt par le type des *rappports ou enchaînements* qu'elle crée. En effet, à l'intérieur d'une structure « p MAIS q », la conjonction MAIS fournit des instructions procédurales qui permettent de traiter les contenus de p et de q en éclairant le type de relation qu'ils entretiennent l'un avec l'autre. D'où la classification suivante qui répertorie cinq fonctions différentes de MAIS : a) de renforcement, b) réfutatif, c) de segmentation, d) concessif, e) argumentatif.

Chaque fonction sera tout d'abord illustrée par un exemple (Adam : 1990) puis brièvement décrite théoriquement. Ceci me permettra d'aborder ensuite des exemples empruntés à quelques poèmes de Rimbaud, Baudelaire et Apollinaire. Chaque commentaire portant sur les structures « p MAIS q » pourrait s'inscrire dans une analyse plus générale de ces poèmes. L'utilité d'une approche linguistique pour l'analyse poétique sera ainsi suggérée.

### 1.2.1. « MAIS » de renforcement

Tel était mon maître. Non seulement il savait lire dans le grand livre de la nature, *mais* aussi de la façon que les moines lisaient les livres de l'écriture, et pensaient à travers ceux-ci.

(Umberto Eco, *Le Nom de la rose*)

Ce MAIS est généralement construit sur *non seulement* et peut être combiné avec *même, aussi, également, en plus*. Il amène un *argument supplémentaire* pour telle ou telle conclusion souvent implicite. Il a pour spécificité d'introduire un argument (proposition q) co-orienté à l'argument posé par la proposition p, mais de le présenter comme plus fort. Il n'y a donc pas d'opposition de contenu, mais une simple gradation sur une même échelle argumentative. Le système de valeurs des interlocuteurs est ainsi établi implicitement.

Ce type de MAIS ne s'est rencontré qu'une seule fois dans le corpus considéré. Cette seule occurrence se trouve dans l'exemple (3), analysé plus loin, où l'on a également deux MAIS phatiques. La description de ce MAIS de renforcement se fera donc conjointement aux deux autres MAIS, lors du commentaire de cet exemple.

### 1.2.2. « MAIS » réfutatif

Si je voulais la guerre, je ne vous demanderais pas Hélène, *mais* une rançon qui vous est plus chère.

(Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*)

Ce type de MAIS se construit sur une *négation* et se combine avec « *non pas* ». Il peut être assimilé au « *sondern* » allemand et au « *sino* » espagnol. Ici intervient la notion de *polyphonie* décrite par Ducrot. En effet, pour Ducrot, « la plupart des énoncés négatifs font apparaître leur énonciation comme le choc de deux attitudes antagonistes, l'une positive, imputée à un énonciateur E1, l'autre, qui est un refus de la première, imputée à E2 » (1984 : 215).

Ce fonctionnement est aussi valable pour le MAIS réfutatif qui met en évidence des *assertions conflictuelles* : p et q. Le locuteur réfute par la négation la proposition p sous-jacente à non-p. Ce faisant, il met en scène l'énonciateur soutenant p et, par la négation, montre qu'il ne s'identifie pas à cet énonciateur et même s'y oppose, d'où un effet polyphonique. La suite de l'énoncé, « MAIS q », introduit une nouvelle proposition (q) qui est, elle, prise en charge par le locuteur. Elle s'oppose à la proposition p en explicitant le désaccord du locuteur avec l'énonciateur de p (d'où la force argumentative d'une telle structure qui ne se contente pas

de marquer un désaccord, comme le ferait une simple négation, mais le justifie). Ainsi, nous avons un double mouvement réfutatif, l'un impliqué par la négation de p (le locuteur dénonçant la fausseté de p), l'autre créé par l'introduction d'un argument (q), présenté comme la « vérité » (et donc pris en charge par le locuteur). Il faut ajouter que p ne peut pas être toujours attribué à un énonciateur précis. Ce type de MAIS articule donc deux arguments anti-orientés, présentés sous la forme d'un conflit de paroles. On peut schématiser le fonctionnement du MAIS réfutatif de la manière suivante :

E1 → p  
Effet de polyphonie { *Mais* q (renforce non-p)  
E2 → non-p

L s'identifie à E2 et prend en charge non-p et q.

Nous trouvons ce type de MAIS dans les exemples suivants :

(1) « Les Poètes de Sept Ans », A. Rimbaud

Il craignait les blafards dimanches de décembre,  
Où, pommadé, sur un guéridon d'acajou,  
Il lisait une Bible à la tranche vert-chou;  
Des rêves l'oppressaient chaque nuit dans l'alcôve.  
Il n'aimait pas Dieu; *mais* les hommes, qu'au soir fauve,  
Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg  
Où les crieurs, en trois roulements de tambour,  
Font autour des édits rire et gronder les foules.  
— Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles  
Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,  
Font leur remuement calme et prennent leur essor !

L'ensemble de ce poème autobiographique met en évidence la révolte intérieure du jeune enfant contre toute forme d'obligations. Cette aversion pour les devoirs scolaires et la religion se traduisent par l'amour — provocateur — pour les enfants misérables et les ouvriers. Il y a donc une forte opposition entre deux modes de vie.

Ce conflit se trouve concentré à l'intérieur même de la structure « non-p MAIS q » : « Il n'aimait pas Dieu; *mais* les hommes [...] en blouse [...] ». En effet, la proposition non-p (« il n'aimait pas Dieu ») met en scène le point de vue d'un énonciateur E1 pour qui p (« il aimait Dieu ») serait vraie. Le sens

général du poème permet d'assimiler E1 à la mère (et à la collectivité en général). Le point de vue de E1 est rejeté, par le biais de la négation, par un énonciateur E2, dont le point de vue coïncide avec celui de l'enfant. L'opposition entre la mère et l'enfant est encore accentuée par « MAIS q » qui exprime cette fois de manière positive le point de vue de l'enfant et son amour pour « les hommes en blouse », c'est-à-dire les ouvriers.

L'aspect polyphonique du segment non-p peut encore être accentué si l'on considère que le locuteur ne rejette pas uniquement un point de vue, mais encore un acte de parole (dire p) repris par la négation (dire non-p). Il est en effet possible d'interpréter la prise de position du locuteur comme une réaction au commandement religieux « Tu aimeras Dieu ». La rébellion qui constitue la proposition p se développe donc non seulement face à une attitude morale générale, mais repose également sur des paroles précises contre lesquelles l'enfant s'insurge.

Ainsi, la structure « non-p MAIS q » permet de résumer la révolte de l'enfant — et le sens général du poème — puisqu'elle autorise la mise en scène contiguë de deux points de vue antagonistes : l'un (p) rejeté par l'enfant et l'autre (non-p et q) auquel il s'identifie.

(2) « Ce qu'on dit au Poète à propos de Fleurs », A. Rimbaud

Dis, non les pampas printaniers  
Noirs d'épouvantables révoltes,  
*Mais* les tabacs, les cotonniers !  
Dis les exotiques récoltes !

Dis, front blanc que Phébus tanna,  
De combien de dollars se rente  
Pedro Velasquez, Habana;  
Incague la mer de Sorrente

Où vont les Cygnes par milliers;  
Que tes strophes soient des réclames  
Pour l'abattis des mangliers  
Fouillés des hydres et des lames !

Ce poème est une adresse directe à Théodore de Banville; l'interlocuteur est en permanence présent grâce aux marques de la deuxième personne du singulier et à l'utilisation répandue du mode impératif. Il semble cependant qu'au travers de Banville

Rimbaud veuille s'adresser de manière plus générale aux autres poètes « parnassiens ». Quoi qu'il en soit, le poète Rimbaud demande à un autre poète de renouveler ses sujets d'inspiration, d'apporter du nouveau à la poésie. Il le fait sur un ton injonctif, ce qui donne à ce poème un caractère de « mode d'emploi ».

L'intérêt de cet exemple réside dans le caractère particulier de la polyphonie mise en évidence par le MAIS réfutatif : le locuteur ne se contente pas de reproduire le point de vue d'un énonciateur, mais il met en scène une parole, présentée comme effectivement prononcée par cet énonciateur. En effet, la négation portant sur le verbe « dire » laisse présupposer deux choses :

- que l'énonciateur (E1) a antérieurement prononcé ou écrit ces paroles (p),
- ou qu'il pourrait potentiellement les écrire (le locuteur lui attribuant dès lors des mots qu'il estime correspondre au style de son interlocuteur). Dans ce cas, nous rejoindrions les exemples de discours rapporté en style direct mentionnés par Ducrot, où les paroles rapportées ne correspondent pas terme à terme à un discours effectivement tenu, mais où le contenu seul est respecté (1984 : 199).

Ainsi, le poète met en scène la parole (p) de son interlocuteur tout en la niant (non-p) pour amener la sienne propre, présentée comme meilleure grâce au MAIS réfutatif. En effet, l'opposition ainsi dégagée entre le discours — présenté comme médiocre — de l'énonciateur E1 (assimilé ici à l'interlocuteur) et celui d'un énonciateur E2 (auquel le locuteur s'identifie) permet de favoriser et mettre en relief la qualité du « dit » du locuteur.

### 1.2.3. « MAIS » de segmentation

Tourmenté d'un soupçon et me sentant d'ailleurs souffrant, je demandais à Albertine, je la suppliais de rester avec moi. C'était impossible (et même elle n'avait plus que cinq minutes à rester) parce que cela fâcherait cette dame, peu hospitalière et susceptible, et, disait Albertine, assommante.

— *Mais* on peut bien manquer une visite.

— Non, ma tante m'a appris qu'il fallait être polie avant tout.

— *Mais* je vous ai vue si souvent être impolie.

(Proust, *Sodome et Gomorrhe*)

Ce type de MAIS a, à l'oral, une valeur phatique d'établissement-prise de la parole. On le trouve souvent en début de réplique, tandis qu'à l'écrit, il marque un changement de mouvement du texte. Il met en évidence la structure diaphonique de l'échange, en ce sens que le locuteur reprend dans ses propres paroles celles de son interlocuteur. Ainsi, le MAIS de segmentation enchaîne-t-il sur les paroles de l'interlocuteur, tout en les réinterprétant et les réinsérant dans une nouvelle réplique. De plus, il permet de mieux imposer sa parole en lui donnant une certaine force par rapport à celle de l'autre. Il semble donc que l'opposition marquée par le MAIS de segmentation ne se rencontre pas entre deux contenus sémantiques, mais plutôt entre le dire de deux protagonistes à l'oral, et entre deux moments ou mouvements d'un texte à l'écrit.

(3) « Le Masque », Ch. Baudelaire

O blasphème de l'art ! ô surprise fatale !  
 La femme au corps divin, promettant le bonheur,  
 Par le haut se termine en monstre bicéphale !

*Mais* non ! ce n'est qu'un masque, un décor suborneur,  
 Ce visage éclairé d'une exquise grimace,  
 Et, regarde, voici, crispée atrocement,  
 La véritable tête, et la sincère face  
 Renversée à l'abri de la face qui ment.  
 Pauvre grande beauté ! le magnifique fleuve  
 De tes pleurs aboutit dans mon cœur soucieux;  
 Ton mensonge m'enivre, et mon âme s'abreuve  
 Aux flots que la Douleur fait jaillir de tes yeux !

— *Mais* pourquoi pleure-t-elle ? Elle, beauté parfaite  
 Qui mettrait à ses pieds le genre humain vaincu,  
 Quel mal mystérieux ronge son flanc d'athlète ?

— Elle pleure, insensé, parce qu'elle a vécu !  
 Et parce qu'elle vit ! *Mais* ce qu'elle déplore  
 Surtout, ce qui la fait frémir jusqu'aux genoux,  
 C'est que demain, hélas ! il faudra vivre encore !  
 Demain, après-demain et toujours ! — comme nous !

Dans ce poème, le poète invite son interlocuteur à contempler avec lui une statue de femme. Il met en scène l'interlocuteur et l'inclut à la démarche contemplative par l'utilisation de la pre-

mière forme du pluriel et de la deuxième du singulier. Ainsi, l'illusion d'une interaction est donnée, illusion renforcée par la présence d'un dialogue en fin de poème.

Ce poème se caractérise par de très fortes variations des modalités énonciatives (les nombreuses exclamations en témoignent) et par l'imitation d'une découverte "en direct" de la statue. Le premier MAIS de renforcement marque un changement de perspective, une rupture de mouvement : le poète réagit lui-même à ses propos et les corrige par une nouvelle description de ce qu'il voit (l'exclamation renforce d'ailleurs l'effet phatique). Ce mouvement fonctionne comme un dialogue, puisque le locuteur se "reprend", c'est-à-dire formule une nouvelle intervention qui enchaîne sur la précédente, tout en la modifiant. Le monologue est ainsi dialogisé : ce MAIS pourrait constituer le début d'une réplique de l'interlocuteur. Une telle utilisation du MAIS de renforcement est d'ailleurs assez répandue, puisqu'il est courant qu'un locuteur fonctionne aussi comme interlocuteur de son propre discours; ceci lui permet l'auto-correction qui met moins en danger sa face que ne le ferait une intervention rectificatrice de son interlocuteur réel.

Le deuxième MAIS de renforcement s'inscrit dans un réel dialogue sous forme de question-réponse. La question reprend et s'oppose en quelque sorte à la réplique qui précède : « tu dis qu'elle pleure, et tu ne dis pas pourquoi ». Le MAIS impose donc que la parole du locuteur soit prise en compte et il force à répondre. Une fois encore, l'utilisation d'un tel MAIS donne au poème un effet d'oralité mimée. Malgré les tirets en début de réplique qui semblent imposer la prise en compte d'un interlocuteur véritable, il est tout à fait possible de réintégrer ce dialogue dans un discours intérieur tenu par le locuteur seul.

Le dernier MAIS (articulé avec « surtout ») est du type du renforcement. Il a pour fonction de mettre en évidence le malheur de la statue, puisqu'il amène un argument ultime et supérieur (mais de même orientation argumentative) aux autres. En effet, le contenu de p fait référence au passé et au présent (« elle a vécu », « elle vit »), qui sont déjà des arguments en faveur du malheur, tandis que le contenu de q introduit la notion de futur (« il faudra vivre encore »), argument suprême vers la même conclusion

puisqu'il énonce le caractère éternel de la vie, et donc (pour le poète) du tourment.

#### 1.2.4. « MAIS » concessif

Il peut être soit combinable avec *pourtant*, soit remplacé par *et pourtant*. Il fonctionne de la manière suivante : la proposition p implique une conclusion qui s'oppose directement à la proposition q (ou l'inverse). Cette opposition peut être schématisée ainsi :

p —> Conclusion non-q  
MAIS  
q

Une telle structure met en évidence les présuppositions du locuteur, puisqu'elle indique que pour lui, dans un certain système de normes, la proposition p implique la conclusion non-q. Il faut même admettre que le locuteur estime partager ces présuppositions avec son interlocuteur. Or, le segment « MAIS q » indique que la conclusion normalement véhiculée par p (non q) doit être abandonnée en la circonstance au profit de q. Le mouvement concessif est ainsi clairement établi : « J'admets p et j'admets qu'en "temps normal" p implique non-q. Or, dans le cas présent, il faut admettre q, malgré p ».

Nous avons donc, sous-jacent à tout MAIS concessif, un système de normes lié au point de vue d'un énonciateur. De plus, la structure « p MAIS q » introduit un mouvement argumentatif dans lequel la proposition q, de par sa place dans l'énoncé, est automatiquement présentée comme plus forte que la proposition p.

#### (4) « Causerie », Ch. Baudelaire

Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose !  
*Mais* la tristesse en moi monte comme la mer,  
Et laisse, en refluant, sur ma lèvre morose  
Le souvenir cuisant de son limon amer.

Ce poème reflète l'amertume du locuteur vis-à-vis de la femme et de son amour ravageur. La présence d'une nouvelle conquête féminine motive ces propos mélancoliques, adressés directement à l'interlocutrice. Le désillusionnement du poète est marqué d'emblée par la structure en « p MAIS q » qui ouvre le poème. Le

premier vers s'oppose au second par le truchement du MAIS concessif qui articule directement la conclusion de la proposition p avec le contenu de la proposition q; en effet, la notion de tristesse évoquée par q implique, par contre-coup, que « Vous êtes un beau ciel d'automne, clair et rose ! » est, en temps "normal", un argument en faveur de la conclusion « je suis heureux ». Or, le MAIS (paraphrasable par « et pourtant ») pose la tristesse comme étant plus forte que le bonheur généralement déclenché par la présence de la beauté. L'importance du désenchantement du locuteur est ainsi prouvée et la suite du poème développe ce thème.

(5) « Sisina », Ch. Baudelaire

Imaginez Diane en galant équipage,  
Parcourant les forêts ou battant les halliers,  
Cheveux et gorge au vent, s'enivrant de tapage,  
Superbe et défiant les meilleurs cavaliers !

Avez-vous vu Théroigne, amante du carnage,  
Excitant à l'assaut un peuple sans souliers,  
La joue et l'oeil en feu, jouant son personnage,  
Et montant, sabre au poing, les royaux escaliers ?

Telle la Sisina ! *Mais* la douce guerrière  
A l'âme charitable autant que meurtrière;  
Son courage, affolé de poudre et de tambours,  
Devant les suppliants sait mettre bas les armes,  
Et son coeur, ravagé par la flamme, a toujours,  
Pour qui s'en montre digne, un réservoir de larmes.

Ce poème développe le thème de la femme combattante et s'appuie sur deux figures, l'une mythologique, l'autre historique. En effet, Diane la chasseresse et Théroigne la révolutionnaire illustrent la femme guerrière, mais le poète s'emploie à reflorir leur blason en leur attribuant une dimension charitable, créant ainsi un personnage à double face.

Cet aspect bi-dimensionnel se construit par le biais de la structure même du poème : les deux premières strophes rappellent l'image traditionnelle de la femme guerrière, image que le poète tient pour partagée par son interlocuteur. Puis le MAIS concessif (paraphrasable par ET POURTANT) vient rompre cette description par un élément qui s'y oppose. Or si opposition il y a, c'est en vertu de l'incompatibilité entre le contenu de q et la con-

clusion véhiculée par p. En effet, les deux premiers paragraphes (qui constituent p) ont comme conclusion implicite : « Diane est meurtrière ». Cette conclusion, explicitée par « autant que meurtrière », s'oppose à q, à savoir le fait d'être charitable. Il faut d'ailleurs ajouter que l'opposition entre la conclusion de p et la proposition q repose sur un système de normes sous-jacent que le locuteur attribue à son interlocuteur : l'attitude de la femme combattante est réprouvée par notre société qui la qualifie de « meurtrière ».

L'analyse du MAIS ne peut néanmoins s'arrêter là. En effet, si l'énoncé qui suit le connecteur s'arrêtait après « charitable », l'analyse serait suffisante. Or, la suite de l'énoncé (« autant que meurtrière ») apporte un nouvel éclairage. D'une part, elle explicite la conclusion inhérente à p et résume l'idée des deux premières strophes par l'utilisation de l'adjectif « meurtrière ». Le mouvement du poème peut ainsi se réduire à la proposition « meurtrière *mais* charitable ». D'autre part, elle rétablit le déséquilibre inhérent à la structure en « p MAIS q » (qui place q en position de « supériorité » par rapport à p) par l'utilisation du comparatif « autant ». La conclusion de p et le contenu de q sont ainsi mis « sur un même pied d'égalité ». D'où une transformation de la proposition « meurtrière *mais* charitable » en « meurtrière *et* charitable ». Ceci montre que le poème combat deux idées reçues sous-jacentes à « MAIS q » : a) la femme combattante est uniquement meurtrière, et b) le meurtre et la charité sont incompatibles. Ce double mouvement est d'ailleurs concentré dans le syntagme nominal « douce guerrière » qui associe deux champs sémantiques généralement en rapport d'exclusion. La suite du poème enchaîne sur l'ambivalence liée à la contiguïté de ces deux caractéristiques en une seule personne.

#### 1.2.5. « MAIS » argumentatif

C'est un étudiant intelligent *mais* paresseux.

Ce MAIS est paraphrasable par *cependant*. Ici, nous n'avons plus, comme pour le MAIS concessif, d'accès direct à la conclusion de p ou de q. En effet, on ne peut poser que p implique directement non-q (ou q non-p). Il faut, pour chaque segment, rechercher

dans le *cotexte* (ou le contexte) quelles inférences ils permettent, puis choisir parmi ces deux groupes d'inférences une (ou plusieurs) inférence(s) de p qui s'oppose(nt) à une (ou plusieurs) inférence(s) de q. On ne peut donc déduire les conclusions à partir des segments p et q seuls, il faut avoir recours au co(n)texte. Ceci peut être schématisé de la manière suivante :

p —> Conclusion r  
 MAIS  
 q —> Conclusion non-r

Le MAIS argumentatif partage avec le MAIS concessif le caractère de gradation des arguments, puisque la structure « p MAIS q » impose de considérer la proposition q comme un argument plus fort pour la conclusion non-r que la proposition p pour la conclusion r. Nous retrouvons ici un trait commun au MAIS de renforcement.

(6) « Age d'Or », A. Rimbaud

Et puis une Voix  
 — Est-elle angélique ! —  
 Il s'agit de moi,  
 Vertement s'explique;  
 Et chante à l'instant  
 En sœur des haleines :  
 D'un ton allemand,  
*Mais* ardente et pleine [...]

Cet exemple permet d'illustrer de manière simple le MAIS argumentatif. En effet, il articule un p et un q facilement repérables et contigus au MAIS : l'adjectif « allemand » est opposé aux adjectifs « ardente » et « pleine ». Néanmoins, on ne peut directement lier la conclusion de p avec le contenu de q. Il faudrait donc chercher dans le *cotexte* des indications qui nous donneraient accès aux conclusions de p et de q. Or, rien ne nous aide à le faire. Bien plus, même en ayant recours au contexte, il semble que cette allusion à une personne précise reste une énigme. Néanmoins, on peut déduire, par l'opposition qui est faite, un groupe d'inférences pour chaque contenu et ainsi proposer deux conclusions qui s'opposent. On peut en effet imaginer plusieurs paires d'opposition :

|                           |    |                                     |
|---------------------------|----|-------------------------------------|
| « ton allemand » (Arg. 1) |    | « ardente et pleine » (Arg. 2 et 3) |
| Conclusions r             |    | Conclusions non-r                   |
| voix désagréable          | vs | voix agréable                       |
| voix froide               | vs | voix chaude                         |
| voix monocorde            | vs | voix mélodieuse                     |
| etc.                      |    |                                     |

Si ces interprétations restent hypothétiques, il est malgré tout certain que le poète sous-entend une conclusion plutôt négative impliquée par l'adjectif « allemand ».

(7) « Les Colchiques », G. Apollinaire

Le pré est vénéneux *mais* joli en automne  
 Les vaches y paissant  
 Lentement s'empoisonnent  
 Le colchique couleur de cerne et de lilas  
 Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-là  
 Violâtres comme leur cerne et comme cet automne  
 Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne.

Le MAIS argumentatif se concentre ici encore sur un seul énoncé et articule clairement deux adjectifs : « vénéneux » et « joli ». La suite du poème nous permet de reconstituer les conclusions opposées inhérentes à chaque qualificatif. Le caractère « vénéneux » (dû au poison des colchiques) implique quelque chose comme « il n'est pas tentant de s'y aventurer », alors que la beauté (qualité elle aussi des colchiques) implique « il est tentant de s'y aventurer ». Cette image est ensuite appliquée à la personne aimée.

La force de la construction « p MAIS q » réside non seulement dans le fait qu'elle ouvre le poème (et donne d'emblée à celui-ci une orientation argumentative), mais surtout dans l'ordre des adjectifs. En effet, la place de « joli » lui donne un poids supplémentaire dans l'argumentation, puisqu'il est dès lors présenté comme ayant plus d'importance que l'aspect « vénéneux ». Ainsi, le sens même du poème est contenu dans le premier énoncé, le poète montrant que l'attrait de la beauté est plus fort que la peur de la mort : « Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne ».

(9) « Don Juan aux Enfers », Ch. Baudelaire

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine

Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,  
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,  
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,  
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,  
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,  
Derrière lui traînaient un long mugissement.

Sganarelle en riant lui réclamait ses gages,  
Tandis que Don Luis avec un doigt tremblant  
Montrait à tous les morts errant sur les rivages  
Le fils audacieux qui railla son front blanc.

Frisonnant sous son deuil, la chaste et maigre Elvire,  
Près de l'époux perfide et qui fut son amant,  
Semblait lui réclamer un suprême sourire  
Où brillât la douceur de son premier serment.

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre  
Se tenait à la barre et coupait le flot noir,  
*Mais* le calme héros, courbé sur sa rapière,  
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

Ici, la structure « p MAIS q » ne se concentre pas en un seul énoncé. Au contraire, elle s'applique à l'ensemble du poème. En effet, p contient tout ce qui précède *mais*, tandis que q concerne les deux derniers vers. Les conclusions opposées peuvent être les suivantes : « Don Juan devrait avoir peur » (MAIS) « Don Juan n'a pas peur »; « Don Juan devrait être ému » (MAIS) « Don Juan n'est pas ému » etc. L'élaboration de telles conclusions est autorisée par le registre du vocabulaire utilisé. En effet, dans p l'accent est mis sur l'émotion (« vengeur », « se tordaient », « noir », « victimes », « mugissement », « tremblant », « audacieux », « frissonnant », « perfide », etc.). Par contre, à cette série de sombres présages s'opposent deux seuls mots dans q : « calme héros ». Cette divergence, tant sémantique que quantitative des champs lexicaux, accentue l'opposition déjà posée par MAIS et permet de reconstruire les conclusions implicites.

La structure «p MAIS q» prend dans ce poème une importance fondamentale car l'articulation entière du poème repose sur elle. Elle permet en effet d'illustrer le caractère de Don Juan, voire même de le sublimer !, puisque l'abondance du contenu de p (18 vers) est réduit à néant par le laconisme du contenu de q (2 vers)

dont le pouvoir est précisément dû à sa place dans l'énoncé, à savoir après le MAIS. Ainsi, la force du héros est démontrée.

Pour conclure, on peut dire que malgré le volume très restreint des exemples cités, l'utilisation répandue de la conjonction MAIS en poésie ne fait pas de doute. Son analyse s'est avérée particulièrement utile puisqu'elle a permis une description minutieuse de certains phénomènes micro-linguistiques, mais aussi une proposition d'interprétation plus globale de chaque texte. En effet, nous avons vu que la structure « p MAIS q » résumait souvent l'idée générale du poème, en articulant deux mouvements argumentatifs constitutifs du sens même de l'ensemble du texte. Ainsi, l'analyse de la conjonction MAIS contribue-t-elle de manière significative à l'appréhension de la signification des textes en poésie, tout en laissant une part interprétative active au lecteur. De plus, le nombre sensiblement élevé de MAIS argumentatifs montre que poésie et argumentation vont souvent de pair, rendant ainsi l'analyse micro-linguistique de l'argumentation indispensable à l'étude de certains poèmes.

© Florence Epars Heussi 1993

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Adam, J.-M. (1990). *Éléments de linguistique textuelle*. Liège : Mardaga.  
Ducrot, O. (1980). *Les Mots du discours*. Paris : Minuit.  
— (1984). *Le Dire et le dit*. Paris : Minuit.

# L'Acquisition de “c'est”, “c'est... qui/que”.

## Étude de cas

Laurent Gajo

### INTRODUCTION

Anaphore, déixis, extraction, détermination, argumentation, modalisation... Qui croirait que ces grandes opérations linguistiques se dissimulent toutes derrière la “simple” structure “c'est”, “c'est... qui/que” ? On se laisse abuser par son apparente simplicité, sa fréquence<sup>1</sup> et son utilisation presque inconsciente par les francophones. Il semble utile, pour mieux en cerner les contours, de l'appréhender dans de nouvelles perspectives, en l'occurrence translinguistique et acquisitionnelle<sup>2</sup>. En effet, d'une part, grâce au rapprochement de diverses langues, nous pouvons constater que :

- si “c'est”, “c'est... qui/que” est un opérateur multifonctionnel et très fréquent en français, cela ne s'observe pas vraiment en espagnol, langue maternelle (L1) de l'apprenante qui nous intéresse;
- cette structure est le siège d'opérations profondes, comme l'extraction et la détermination.

D'autre part, la perspective acquisitionnelle nous montre que :

- “c'est”, “c'est... qui/que” constitue un noyau de résistance dans l'acquisition du français langue seconde (L2);

---

<sup>1</sup> “C'est” et “il y a” (dont certains fonctionnements sont comparables) constituent environ 20 à 25% des énoncés oraux; à l'oral, on constate une fréquence presque égale de ces outils chez tous les usagers, quels que soient leur âge, leur milieu socio-professionnel et la situation de locution (François, 1983).

<sup>2</sup> Cet article s'appuie sur le mémoire de licence que nous avons présenté en septembre 1992 à l'Université de Lausanne.

— l'opérateur en question n'agit pas seulement sur des objets du monde (dimension référentielle), mais aussi sur des objets linguistiques<sup>3</sup> (dimension métalinguistique).

Il semble intéressant de voir comment une apprenante débutante s'y prend pour acquérir un opérateur très utile —notamment par ses implications métalinguistiques — et très fréquent en français, mais qui ne rencontre pas un réel parallélisme dans sa L1.

À travers cette problématique, notre étude poursuit un triple objectif. Premièrement, elle souhaite appréhender certains processus généraux d'acquisition d'une L2. Deuxièmement, elle pense éclairer certains aspects de la structure profonde du français, souvent difficilement perceptibles pour le sujet parlant francophone, aveuglé par la manipulation presque automatique des formes. Troisièmement, à travers les perspectives translinguistique et acquisitionnelle, elle espère servir de "loupe" sur des processus moins visibles en linguistique synchronique.

## 1. REPÈRES THÉORIQUES

Notre analyse empirique, basée sur une partie des corpus du projet ESF (Fondation Européenne pour la Science)<sup>4</sup>, prend appui sur une grille théorique recensant les fonctions de "c'est", "c'est... qui/que" en milieu endolingue francophone. À l'aide de diverses études (Berthoud, 1990; Chevalier, 1969; Wagner, 1966) et de nos propres observations, nous avons retenu quatre fonctions :

1) Présentatif : "c'est" a le pouvoir de transgresser l'opposition verbo-nominale (les verbes sont préspecialisés dans la fonction prédicative, alors que les substantifs ne le sont pas) qui existe en français en conférant aux éléments les plus divers un rôle prédi-

<sup>3</sup> À noter la complexité d'un opérateur métalinguistique qui, pour devenir opérationnel, doit lui-même être l'objet d'une réflexion métalinguistique et d'une mise en place; nous avons été attentif à ce caractère, que nous avons baptisé "autométalinguistique", mais nous n'en parlerons pas ici.

<sup>4</sup> Ce projet a mené une analyse translinguistique sur onze paires de langues.

catif; il peut donc introduire un énoncé complet et c'est précisément cette fonction d'introducteur que nous voulons désigner par le terme "présentatif", qui recouvre aussi des opérateurs comme "il y a", "on a", "voilà". Exemple : « C'est joli ici ».

2) Déictique : "c'est" a toujours une composante anaphorique et une composante déictique; son rôle consiste à introduire un contenu prédicatif en lien avec un cadre précédemment posé et de l'actualiser dans l'énoncé. Cependant, si "c'est" se situe au croisement entre anaphore et déixis, il nous semble que certains contextes privilégient la valeur déictique au point de gommer la relation anaphorique. Exemple : « C'est là, tourne ! »

Le "c'est" déictique est en fait une extrapolation du "c'est" présentatif, mais que nous avons cru bon de considérer séparément.

3) Extraction : l'opération d'extraction marque une des latitudes les plus importantes et les plus caractéristiques de "c'est... qui/que". Elle sert à désigner une unité, à la choisir en excluant les autres, à la mettre en valeur en lui donnant une plus grande richesse informationnelle par rapport au cotexte. Exemple :

J : « Qui commence à jouer ? »

K : « C'est Mylena qui commence à jouer »

Dans la réponse ci-dessus, alors que le deuxième terme reprend un élément déjà posé dans l'énoncé précédent, le premier, lui, amène une information nouvelle et est ainsi mis en relief.

4) Détermination : contrairement à l'extraction, les deux termes qu'articule cette opération ont la même valeur informationnelle. Exemple :

J : « Comment pourrai-je reconnaître sa voiture ? »

K : « C'est une décapotable qui date des années 50 »

Dans cet exemple, les deux termes apportent la même contribution informationnelle et se partagent la détermination; il n'y a pas de mise en valeur. Cette situation résulte du fait qu'aucun des deux termes n'a été posé auparavant.

## 2. DÉMARCHE EMPIRIQUE

Les quatre fonctions de “c'est”, “c'est... qui/que” décrites ci-dessus constitueront notre grille théorique de référence. Dressée en milieu endolingue non acquisitionnel, que devient-elle en milieu acquisitionnel exolingue ? Y a-t-il un décalage entre les deux ? Pour répondre à ces questions, nous avons scruté le corpus mentionné plus haut, qui offre un vaste matériel, tant diachroniquement que synchroniquement. La perspective diachronique, d'évidence liée à l'acquisition, envisage l'apprentissage de l'apprenante sur trois ans, et ceci à travers vingt étapes successives. La perspective synchronique permet, d'une part, de désigner des lieux privilégiés pour l'acquisition de certains fonctionnements de l'opérateur et, d'autre part, d'établir un rapport entre la spécificité d'un fonctionnement et son rythme d'acquisition. Elle distingue treize tâches conversationnelles, correspondant en fait à divers types d'interaction (conversation libre, description d'images, sortie accompagnée, etc.).

L'apprenante en question, d'origine chilienne, vient rejoindre son mari à Paris avec leurs trois enfants; elle ne connaît pas du tout le français; elle a une trentaine d'années et nous l'appellerons Berta (b dans les exemples). Le corpus retenu a été produit en milieu non institutionnel. L'examen de ce corpus nous a permis de classer les productions de Berta dans la grille théorique, où nous avons fait figurer une catégorie “autres”, qui accueille les fonctionnements originaux de “c'est”, “c'est... qui/que”. Pour chaque fonctionnement, nous avons en outre distingué, afin de mieux cerner les processus d'acquisition, les emplois métalinguistiques des emplois référentiels.

L'analyse prend en compte les éléments suivants :

- mise en place des fonctions connues;
- mise en place et classement des formes connues;
- emplois et formes idiosyncrasiques;
- apparition de nouvelles fonctions;
- configuration du contexte<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Il est intéressant de voir de quoi s'entoure un opérateur, car cela aide à mieux le circonscrire et surtout à percevoir ce qu'il représente énonciativement pour le sujet parlant. Cependant, nous n'en parlerons pas ici.

Nous allons focaliser ici notre attention sur les emplois et les formes idiosyncrasiques ainsi que sur les nouvelles fonctions.

### 3. LES EMPLOIS ET LES FORMES IDIOSYNCRASIQUES

Il ne fait aucun doute que les emplois et les formes idiosyncrasiques revêtent une importance particulière quand on s'intéresse à l'acquisition d'une langue seconde, car ils constituent des traces permettant d'accéder aux hypothèses de l'apprenant. Dans le cas qui nous occupe, ces formes et emplois originaux sont très nombreux et parfois complexes à interpréter. Par exemple, nous recensons dix formes répondant au sens de “ce n'est pas” (y compris les formes canoniques) : [no no], [no es], [nepa], [sepa], [nepase], [epa], ça [nepa], [senepa], [nesepa], [nosepa]. Au-delà de cette complexité, les “aberrations” rencontrées semblent néanmoins s'organiser essentiellement autour de deux grands axes opposés : la surgénéralisation et la surdétermination.

#### 3.1. LA SURGÉNÉRALISATION

Elle touche les emplois de l'opérateur qui outrepassent les frontières canoniques. Examinons deux cas : “c'est” et le verbe “être”, “c'est” et “c'est... qui/que”.

3.1.1. “c'est” et le verbe “être” : il arrive régulièrement que l'apprenante utilise “c'est” alors qu'on attendrait une autre réalisation du verbe “être”. Exemple :

(1) parce que : la la idée : de de ma fille [se] différente à la idée de moi <sup>6</sup>.

La surgénéralisation n'est évidemment pas totale, car au fil de l'apprentissage se développent d'autres occurrences du verbe “être”. Mais il faut remarquer que l'acquisition du paradigme verbal se fait très lentement et laisse toujours une place confortable à

---

<sup>6</sup> Dans les exemples, la notation suivante est utilisée : [ ] = à lire en phonétique; / = interruption; : = pause.

“c'est”. Spontanément, Berta se sert volontiers de “c'est”, ce qui lui permet par exemple d'éviter l'accord de l'adjectif :

- (2) V ...elle était aussi grande que cette pièce ou elle était plus petite ?  
 b ...[se] petit la chambre

Nous pouvons voir ici que la surgénéralisation touche aussi le temps verbal. “C'était” n'apparaît que deux fois dans notre corpus. Ce phénomène risque, dans certains cas, de compromettre la compréhension, si bien que Berta utilise parfois des ruses lexicales :

- (3) V ça va être son anniversaire alors ?  
 b oui  
 V qu'est-ce que tu vas faire ?  
 b oh non non [se : le] dimanche av/avant

Ici, “avant” supplée à la marque de l'imparfait pour dire l'antériorité.

3.1.2. “c'est” et “c'est... qui/que” : ce cas de surgénéralisation touche aux fonctions de l'opérateur. Au moment où l'extraction et la détermination commencent à prendre de l'ampleur dans les productions de Berta, nous voyons surgir la structure [se...se...]. Cette dernière marque aussi bien l'extraction que la détermination, mais à travers une combinaison de présentatifs. Exemples :

- (4) b [ilja : de de] phrases [muj] : eh pareilles à le français... [solamã se] la prononciation [se se] difficile  
 (5) I qu'est-ce qu'ils font les employés ?  
 b ...[se] tout le [mundo se reuni : por]...

L'exemple (4) présente une extraction, car le deuxième terme (“difficile”) est prévisible grâce à la première proposition et à la valence du connecteur ([solamã]), qui marque l'opposition. On obtient une équation à une inconnue : Z (facile) + conn. opp. = 1/Z (difficile). Dans l'exemple (5), il s'agit d'une détermination, car les deux termes apportent une information nouvelle par rapport à la question. En fait, dans les deux cas, on utilise, mais de façon différente, une potentialité du présentatif qui consiste à

mettre des propriétés en inclusion (Morel, 1990) : — extraction : celui qui possède Y (connue ou prévisible), c'est X : [se] X ([se]Y); — détermination : c'est X, il possède la propriété Y : [se] X ([se] Y).

Ce choix de l'apprenante montre qu'elle essaie d'éviter la complexité syntaxique de la forme canonique "c'est... qui/que", lui préférant la forme plus simple du présentatif. D'après les quelques cas que nous venons d'examiner, nous pouvons dire que Berta exploite de manière abusive la fonctionnalité de l'opérateur "c'est". En milieu exolingue, cet opérateur devient "hyperfonctionnel", car il répond à un processus de simplification. Ce processus conditionne la dynamique de l'apprentissage et, du fait qu'il n'intervient pas n'importe où, il met en relief certains aspects de la L2.

Passons maintenant à une démarche opposée à la surgénéralisation, mais qui concerne cette fois-ci plus les structures que leurs emplois, la surdétermination.

### 3.2. LA SURDÉTERMINATION

Elle consiste à pratiquer un marquage "exagéré" et non canonique de certains fonctionnements de l'opérateur. Prenons par exemple un cas d'extraction :

- (6) (b parle de son activité de cuisinière)  
 N qu'est-ce que vous faites alors ?  
 b [keske tu] eh la personne [del tSef e ke el me] explique...

Pour marquer l'extraction, plusieurs éléments s'ajoutent ici à l'opérateur :

- la dislocation à gauche du terme extrait;
- l'insistance sur le terme extrait : "la personne du chef" et non simplement "le chef";
- la reprise [keske tu] suivie de "eh", qui montre que Berta a focalisé sur "vous" et répond par rapport à cela.

La surdétermination se rapproche en fait du processus de désambiguïsation. Il est intéressant de savoir que l'apprenante se sert de ce processus surtout en début d'apprentissage et à propos de structures formellement sous-différenciées par rapport aux fonctions qu'elles peuvent assumer.

La surgénéralisation et la surdétermination prennent pour cible l'aspect multifonctionnel de l'opérateur "c'est", "c'est... qui/que", dont on veut d'une part simplifier et élargir les fonctionnements et que l'on désire d'autre part spécialiser formellement dans ses applications. Elles mettent en évidence la gestion parfois difficile mais souvent intelligente de la multifonctionnalité. Les parcours formels de l'apprenante obéissent à des besoins que le chercheur a la délicate tâche de reconstituer. Par exemple, il est enrichissant de voir quelle part prend la L1 à la "déviation" des formes. À ce propos, notre analyse a montré que les formes en L1, surtout présentes en début d'apprentissage, réapparaissent ponctuellement par la suite pour des raisons essentiellement thématiques (quand Berta parle de sa famille ou de son pays, elle recourt volontiers à sa L1).

#### 4. LES NOUVELLES FONCTIONS

Les fonctions non encore attestées de "c'est", "c'est... qui/que" apparaissent bien évidemment dans la catégorie "autres", qui constitue en fait la "poubelle" de la grille théorique, mais une poubelle qui, comme souvent dans des analyses de ce genre, peut se transformer en caverne d'Ali Baba. Face à cette situation, le chercheur a la tâche délicate de reconnaître, au-delà de l'émerveillement, la vertu propre de chaque spécimen afin d'élaborer un éventuel classement. En examinant cette catégorie, nous voyons se profiler quatre lignes directrices : la dimension métalinguistique, la dimension phatique, l'argumentation et la modalisation.

##### 4.1. LA DIMENSION MÉTALINGUISTIQUE

Il est stupéfiant de remarquer combien la dimension métalinguistique est importante et combien elle semble éclater dans cette catégorie. En effet, à côté du nombre non négligeable d'occurrences purement métalinguistiques, la quantité de formes ou de syntagmes chevauchant la frontière entre référentiel et métalinguistique est impressionnante. Pour comprendre cette situation, nous considérerons dans un premier temps les emplois purement mé-

talinguistiques et dans un deuxième temps les emplois que nous appellerons "hybrides".

#### 4.1.1. Les emplois purement métalinguistiques :

- (7) b [se] très difficile hein [paske sepa]/tous les gens [di]...  
 (8) T je comprends pas bien seulement quand c'est commence  
 b [eko/e : se komo se di] en français [el kom~es]  
 (9) b : et [ilja de] fois [: ke an/an kurs il/il sōn] tout à la mer [i an]  
 fois [: ke ko : mo] dix/dix enfants [: se] eh [sōn il sōn] à la mer...

Ces trois exemples mettent en évidence certains emplois de l'opérateur "c'est" (et de ses dérivés) qui sont inclassables dans les catégories décrites jusqu'ici, mais très fréquents dans la catégorie "autres". Il s'agit des opérateurs en suspension, en demi-suspension ou interrompus. Les catégories connues n'ont pas de place pour eux, car ils ne prédisent rien, alors que, selon les théories existantes, "c'est" doit toujours prédire quelque chose. Si l'on admet la raison à peine évoquée, un problème subsiste pourtant : comment savoir si l'opérateur s'applique à du linguistique ou à du référentiel, vu qu'il ne s'applique à rien ? Avant de donner quelques éléments de réponse, soulignons que les énoncés avortés, repris, reformulés posent parfois de réels problèmes d'interprétation, qu'ils ont pu être les enfants délaissés et indignes de certaines analyses syntaxiques, mais qu'ils revêtent un caractère éminemment important quand on s'intéresse au comportement du sujet parlant et au phénomène de l'interaction.

Pour revenir à la question posée plus haut, nous pouvons dire que la valeur métalinguistique des opérateurs vient, pour (7), de la reformulation qui suit l'interruption, pour (8), de la question ou de la recherche métalinguistique après "c'est", pour (9), de l'hésitation et des deux reformulations qui suivent l'opérateur. Le caractère métalinguistique est donc implicite, mais non moins valable.

Une fois reconnue la dimension métalinguistique des structures précédentes, un horizon très intéressant s'ouvre devant nous. En effet, dans notre approche théorique, nous envisageons la dimension métalinguistique comme un champ d'application, comme un domaine particulier où pouvaient intervenir les fonc-

tionnements connus de l'opérateur, et non comme un fonctionnement en soi de ce même opérateur; "c'est", "c'est... qui/que" pouvait traiter des objets linguistiques, mais de la même façon qu'il traitait les objets du monde, en utilisant les mêmes latitudes. Or, d'après ce que nous observons dans la rubrique "métalinguistique" de la catégorie "autres", il existerait non seulement des applications métalinguistiques de certains fonctionnements plus généraux, mais aussi des fonctionnements typiquement métalinguistiques. Les occurrences que nous avons recensées ici deviennent donc des occurrences intrinsèquement métalinguistiques et pourraient ainsi former une nouvelle catégorie, qui représenterait la fonction et non l'application métalinguistique de l'opérateur considéré. Cette observation entre d'ailleurs dans un débat intéressant qui essaie de savoir si on utilise les mêmes procédés pour parler des objets linguistiques que pour parler des objets du monde. À ce débat, nous pourrions amener une modeste contribution en constatant qu'il existe, selon toute vraisemblance, des latitudes de l'opérateur "c'est" qui, à l'intérieur de certaines structures, correspondent à une fonction typiquement métalinguistique.

Dans nos trois exemples, voici quels seraient les traits de l'opérateur métalinguistique :

- (7) [sepa]/ + reformulation
- (8) [: se] suspendu + question métalinguistique
- (9) [: se] hésitation + deux reformulations

La dimension métalinguistique revêt donc une importance de premier ordre dans les processus d'acquisition d'une langue non maternelle. Elle comporte ici deux volets : les emplois ou applications métalinguistiques, la fonction métalinguistique. Le premier volet se divise à son tour en deux sous-groupes : les emplois explicitement métalinguistiques, les emplois implicitement métalinguistiques. Exemples :

- (10) b oui [komo sapel] les les [zjo] de [se] les [wevos no se komo se apel en] français
- (11) b mais [se ne pa] difficile après la mémoire [: se] très dur [de rapel] mais [: se solamōn : se no se] facile [se] plus facile

Alors que le “c'est” intrinsèquement métalinguistique ne prédique rien (exemples (7) à (9)), il n'en va pas de même pour les opérateurs en (10) et (11). En (10), l'élément prédiqué est d'ordre linguistique (il est décontextualisé), d'où le caractère explicite de l'emploi métalinguistique. En (11), les éléments prédiqués sont d'ordre référentiel; on parle bien d'objets du monde, mais on “propose” plusieurs façons d'en parler, d'où le caractère métalinguistique implicite. Ces diverses manifestations de la dimension métalinguistique témoignent de sa richesse et de sa complexité.

Revenons maintenant plus précisément à l'examen de la catégorie “autres”, pour voir surgir un nouveau problème, qui concerne les emplois intermédiaires, que nous avons qualifiés d'hybrides et qui, dans certains cas, sont très proches des constructions intrinsèquement métalinguistiques.

#### 4.1.2. Les emplois hybrides :

(12) H et tu y vas souvent ? vous y allez souvent au supermarché à Auchan ou ?  
 b à Auchan [se se]  
 H eh ? c'est meilleur marché ?

(13) C qu'est-ce qu'il fait ?  
 b [se je ne se pa la ke fe]

(14) b [no no no se] la boum  
 K ah oui  
 b oui [se]  
 K la boum oui  
 b oui [se a] l'actrice Sophie Mourso

(15) A au Chili c'est maintenant  
 b oui [se mǎnǎ se]/

Ces structures pulvérisent littéralement la frontière entre référentiel et métalinguistique. Contrairement aux autres catégories, la catégorie “autres” est fortement ébranlée par l'écrasante abondance de ces structures “fugitives”. Parmi les formes hybrides les plus récurrentes, on trouve les “c'est” suspendus ou interrompus. Ces structures sont hybrides, car rien ne nous indique vraiment si elles appartiennent au champ métalinguistique ou non. Mais appartiennent-elles alors peut-être au champ référentiel ? À cette question, nous pouvons donner avec une grande assurance une réponse négative. Alors que les constructions hybrides font peut-

être partie du domaine métalinguistique, elles sont à exclure du domaine référentiel. En effet, un "c'est" suspendu ou interrompu, ne prédisant rien, ne s'applique aucunement à un objet du monde, mais peut en revanche avoir une implication métalinguistique, car une suspension, une interruption, un énoncé avorté témoignent parfois d'un problème ou d'une recherche à propos de la langue. Une telle situation nous montre la relative inadéquation de notre grille théorique, qui ne nous permet pas de cerner suffisamment bien certains fonctionnements et ne nous offre des définitions que partielles de certaines structures. Dans ce cas, où trouver la composante manquante à la définition des structures hybrides ?

En observant les exemples (12) à (15), nous remarquons que les "c'est" apparaissent toujours (ceci n'est pas une condition, mais une tendance) en début ou en fin de tour de parole, donc à la charnière d'un changement d'interlocuteur. C'est dans la dimension phatique, dans le rapport du *je* et du *tu* qu'il faut chercher la valeur des formes hybrides.

#### 4.2. LA DIMENSION PHATIQUE

Si nous reprenons les exemples précédents, voici comment cette dimension peut se manifester. En (12), [se se] pourrait être un appel implicite à l'autre, qui comprendrait d'ailleurs très bien le message en reprenant la parole par un "eh" — à valeur phatique lui aussi — et en proposant une solution à son interlocuteur (il continue l'énoncé de celui-ci). En (13), le [se] indiquerait la volonté de prendre la parole et d'introduire un énoncé; il met en attente. En (14) et en (15), on a affaire à des [se] participant d'un environnement fortement phatique (jeu des "oui"), acquiesçant pour relancer.

Il apparaît clairement que l'opérateur "c'est" peut assumer une fonction phatique. Si celle-ci n'avait jamais été mise en évidence, c'est que les analyses précédentes n'avaient pas puisé leurs observations dans des situations naturelles ou plutôt spontanées d'interaction et qu'elles s'étaient par conséquent privées de la complexité de telles situations. La dimension phatique trouve sa justification dans l'interaction, mais quel lien entretient-elle avec

la perspective exolingue ? La fonction phatique prend-elle un caractère particulier en milieu exolingue ?

La réponse que nous allons tenter de construire présente une pertinence limitée, car, vu que la fonction phatique de “c'est” n'a pas été décrite en milieu endolingue, nous ne possédons pas de points de comparaison. Néanmoins, nous trouvons des éléments très intéressants dans le rapport entre phatique et métalinguistique. Il suffit de porter notre attention plus précisément sur les structures hybrides, que nous pouvons maintenant redéfinir. La valeur de ces dernières joue en fait sur deux plans, métalinguistique et phatique. Elles mettent en évidence l'intimité particulière qui lie ces deux plans. Prenons encore quelques exemples :

(16) b ...[Ze ne komprende] rien [kilkil di parla] très vite [sepa] possible...

mais [: mǎnǎ Ze le komprend] à moitié [i la la otra motje se] ma

K ça aide

b hm hm [se] terrible le français terrible

(17) b [sepa] terrible [ilja : de] des : copains en en la classe [ke me di no parle] français : oh [kwando jo : avel ave el : je je parl] mais dans la classe non [ne parla] rien [: se]

K c'est sûr

(18) b...[pa : ke Ze] beaucoup de famille [en] là-bas...

X ah oui

b hm [sepa o : sino son ale] à ma/à ma maison...

X ah oui

Ces trois exemples actualisent des formes suspendues de l'opérateur “c'est”. En (16) et en (17), la suspension marque la fin du tour de parole. Le *je*, probablement bloqué par un problème métalinguistique, semble appeler le *tu* et vouloir se faire prendre la parole. En (18), la suspension intervient au cours du même tour de parole et pourrait signifier que le *je* veut indiquer au *tu* qu'il désire garder le fil de la parole, vraisemblablement pour se donner le temps de réfléchir à la résolution d'un problème de langue. Il est intéressant de savoir que les structures hybrides englobent le plus grand nombre des emplois phatiques de la catégorie “autres”, ce qui montre que l'apprenante associe presque toujours phatique à métalinguistique. En fait, pour Berta, la gestion de l'interaction, pour autant qu'elle y prenne une part active, semble étroitement liée à des problèmes métalinguistiques. Le re-

cours à la fonction phatique de "c'est" dépend ainsi très souvent d'enjeux métalinguistiques.

La perspective interactionnelle a donc mis en évidence le fonctionnement phatique de "c'est". Si l'opérateur semble avoir une place si confortable dans l'interaction, c'est grâce à sa capacité à s'inscrire aussi bien dans la continuité que dans la rupture (Morel, 1990). D'une part, à travers sa dimension anaphorique, il se définit par rapport à "du déjà posé", d'autre part, il rompt syntaxiquement avec ce qui précède, crée une attente et peut introduire un nouveau topic. L'opérateur "c'est" autorise un jeu subtil avec la continuité et la rupture, dans le sens où il admet théoriquement aussi bien le maintien du fil de la parole que le changement de tour de parole (l'apparition de "c'est", bien qu'annonçant une suite, signale qu'il y a eu rupture, même légère, et peut favoriser un changement d'interlocuteur). Pratiquement, sa valeur sera sélectionnée, pas toujours clairement, par le contexte. Exemple :

- (19) A au Chili c'est maintenant  
b oui [se mǎnǎ se]/

Ici, le rôle clôturant de "c'est" semble assez évident et privilégie ainsi le passage du tour de parole. Par ailleurs, un "c'est" répété, marquant la réflexion et l'hésitation, sera souvent un moment favorable, et probablement souhaité par l'apprenante, à l'intervention de l'interlocuteur.

En résumé, nous dirons qu'une des grandes révélations de la catégorie "autres" consiste en la fonction phatique de "c'est". Cette fonction est tributaire de la situation d'interaction, qu'elle soit endolingue ou exolingue. Une autre révélation importante concerne l'intimité particulière qui lie fonctions phatique et métalinguistique en milieu exolingue. Cette intimité comporte en fait plusieurs vitesses et cache une extrême complexité. Quoi qu'il en soit, il est rare de trouver des spécimens "purs" du côté phatique, comme dans l'exemple suivant :

- (20) (parlent d'un cours)  
Y quand vous voulez  
b ah d'accord [i] les jours [i/de/se]  
Y lundi mercredi vendredi quand vous voulez

Ici, “c'est” marque une sollicitation probablement non métalinguistique. Du côté métalinguistique, les structures que nous avons appelées “intrinsèquement métalinguistiques”, bien qu'empreintes d'une valeur métalinguistique dominante et tout à fait caractérisée, ne sont pas privées de toute coloration phatique. En effet, elles apparaissent parfois dans des environnements fortement phatiques et signalent, même involontairement, un problème qui va appeler non pas forcément l'intervention mais en tout cas l'attention de l'interlocuteur. Ceci met en évidence la gradation qui existe entre structures hybrides et formes intrinsèquement métalinguistiques, ainsi que le mécanisme relativement complexe qui lie phatique et métalinguistique. Précisons encore qu'un “c'est” phatique interpelle l'autre moins explicitement qu'un “n'est-ce pas” ou qu'un “hein”. Ainsi, aussi bien la valeur de l'opérateur phatique que celle de l'opérateur métalinguistique sont implicites.

#### 4.3. L'ARGUMENTATION

L'examen de la catégorie “autres” voit se dessiner le contour d'un troisième groupe de structures, les structures argumentatives. Celles-ci résultent en général de syntagmes qui se sont figés et fonctionnent par conséquent comme des connecteurs. Exemples :

(21) A et là la justice fait rien...

b oui [se por] ça que la la justice [nepa] où le le monsieur

(22) A ça c'est la religion aussi hein ?

b [: o se por se ke] : la/la femme [resta solamã en] à la maison

“C'est” entre volontiers dans des structures argumentatives, car, comme nous l'avons dit plus haut, il se situe au croisement entre l'anaphore et la déixis, c'est-à-dire qu'il reprend tout en actualisant. Il crée un lien entre deux énoncés, lien qui est explicité par la structure dans laquelle il entre. Ainsi, “c'est que”, “c'est pour ça que” situent l'énoncé qui suit par rapport au précédent.

À propos des structures argumentatives, nous tenons à soulever un phénomène intéressant au niveau de l'évolution de

l'apprentissage de Berta<sup>7</sup>. En effet, entre la première et la troisième année, nous constatons une sensible diminution des occurrences argumentatives de l'opérateur "c'est". Même si l'argumentation occupe une place importante tout au long de l'apprentissage, comment expliquer cette baisse, qui peut sembler paradoxale ? À cette délicate question, nous ne pouvons donner que des pistes de réponses, qui devraient être complétées par des études particulières sur l'évolution de l'argumentation en milieu exolingue. Voici deux pistes :

- la diminution des connecteurs argumentatifs utilisant "c'est" est probablement plus ou moins compensée par l'apparition et l'usage plus fréquent d'autres connecteurs, comme "parce que";
- ce deuxième type de connecteurs articule plutôt les énoncés de l'apprenante à l'intérieur d'un même tour de parole, alors que le premier type répond en général à une sollicitation de l'interlocuteur qu'il articule avec l'intervention de l'apprenante.

Ces deux observations contribueraient à montrer qu'il n'y a pas forcément une diminution de l'argumentation en général, mais un changement d'orientation. Berta complexifie ses interventions et gagne une certaine autonomie.

#### 4.4. LA MODALISATION

Le quatrième groupe qui semble se former à l'intérieur de la catégorie "autres" concerne la modalisation. En effet, il est fréquent de rencontrer des syntagmes comme "c'est possible que", "c'est normal que", "c'est l'impression que" (forme idiosyncrasique), qui définissent tous le rapport de l'apprenante avec l'énoncé. Ces syntagmes, bien que moins figés que les structures argumentatives, ont une grande cohésion interne. Ce sont toujours les dimensions anaphorique et déictique de "c'est" qui sont exploitées, mais probablement avec une insistance sur la déixis, si l'on compare avec

---

<sup>7</sup> Nous avons systématiquement tenu compte de la perspective diachronique, mais nous n'en livrons les observations que dans la mesure où elles présentent une pertinence dans le cadre de cet article.

les syntagmes correspondants utilisant "il" au lieu de "c'" (ex. : "il est possible que").

En ce qui concerne l'importance diachronique des syntagmes de modalisation, nous constatons que, absents en première année, ils sont en sensible augmentation par la suite. Cette évolution correspond à une attente, car elle met en lumière la capacité croissante de Berta à nuancer son énoncé, à prendre une certaine distance énonciative, ce qui constitue indubitablement un enrichissement.

La catégorie "autres" a donc donné des fruits juteux, qu'il a été possible de regrouper sous quatre étiquettes. En fin d'analyse, nous obtenons une grille fonctionnelle nettement enrichie par rapport au recensement théorique de départ. Maintenant, nous savons que "c'est", "c'est... qui/que" peut assumer huit fonctions : présentatif, déictique, extraction, détermination, métalinguistique, phatique, argumentation, modalisation.

## 5. CONCLUSION

Le triple objectif de cette étude a donc abouti, en nous renseignant sur des processus d'acquisition d'une L2, sur la langue française et sur certains phénomènes langagiers. Considérer les structures linguistiques en situation d'interaction et en acquisition présente des avantages non négligeables, pour deux raisons. Premièrement, la langue en fonctionnement présente une complexité non perceptible hors contexte, mais pourtant bien réelle, reflétant l'activité humaine sous-jacente. Deuxièmement, la perspective exolingue n'est pas seulement valable en soi; elle ne sert pas uniquement à cerner une démarche d'apprenant, mais sert en quelque sorte de loupe pour mieux appréhender les caractéristiques profondes de certaines zones de la langue.

Concrètement, notre analyse a donné les résultats suivants : au niveau des nouvelles fonctions, il faut noter que l'opérateur peut assumer un rôle phatique ainsi que métalinguistique, souvent couplés en situation d'interaction exolingue. Il peut aussi être engagé dans des marquages argumentatifs et cognitifs. Au niveau du parcours acquisitionnel, on peut voir, à travers l'évolution des marquages à peine évoqués, une complexification progressive du

discours de l'apprenante et un enrichissement de sa conscience énonciative. À travers la mise en place des formes, on remarque que Berta dévie souvent de l'axe canonique pour satisfaire principalement à deux exigences, la simplification et la désambiguïsation, ce qui témoigne d'une gestion quelque peu difficile de la multifonctionnalité de l'opérateur "c'est", "c'est... qui/que".

Aborder la langue dans sa dynamique et en construction présente donc des avantages indéniables non seulement pour le linguiste de l'acquisition, mais pour quiconque s'intéresse à la structure des langues et du langage. Aujourd'hui, l'étude du fonctionnement des langues ne peut se priver de l'étude des langues en fonctionnement.

© Laurent Gajo 1993

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Berthoud, A.-C. (1990). « Déixis, thématization et détermination ». *Actes du Colloque sur la déixis*. Paris : P.U.F., 409—419.
- Chevalier, J.-C. (1969). « Exercices portant sur le fonctionnement des présentatifs ». *Langue française*. Paris : Larousse, 1, 82—92.
- François, D. (1983). « Norme orale ou norme écrite : l'exemple de "c'est" et "il y a" ». *Études de grammaire française descriptive*. Heidelberg : J. Groos, 64—68.
- Morel, M.-A. (1990). « Distribution des présentatifs dans des dialogues finalisés ». *Actes du Colloque sur la déixis*. Paris : P.U.F., 385—408.
- Wagner, R.-L. (1966). « À propos de "c'est" ». *Mélanges de grammaire française offerts à Maurice Grevisse pour le trentième anniversaire du Bon Usage*. Gembloux : J. Duculot, 335—342.

## SOMMAIRE

|   |     |
|---|-----|
| Présentation  |     |
| Jean-Michel Adam  | 1   |
| Karolina Stransky   |     |
| L'Invention de la langue tchèque<br>et les paradoxes de l'identité  | 5   |
| Marie Caffari   |     |
| Peut-on changer la langue ?<br>La Linguistique soviétique et le concept<br>d'intervention                   | 21  |
| Jean-François Aenishanslin  |     |
| Spéculer — sur Rorty  | 37  |
| Lyonel Kaufmann   |     |
| Histoire et linguistique. De Gaulle au forum d'Alger :<br>une micro-lecture du discours du 4 juin 1958      | 57  |
| Jérôme Meizoz   |     |
| Un récit qui brûle : la rumeur<br>(à propos de <i>Septembre ardent</i> de William Faulkner)                 | 77  |
| Gilles Revaz  |     |
| La Promesse de mariage.<br><i>Le Cid, Andromaque, Don Juan</i> :<br>une analyse sociodiscursive             | 95  |
| Étienne Honoré  |     |
| Histoire, roman, description :<br>enjeux de deux portraits<br>dans <i>Quatrevingt-treize</i> de Victor Hugo | 113 |

|  |     |
|--|-----|
| Marta Caraion  |     |
| « Vous en avez déjà tellement dit sur Mangeclous... ». |     |
| Stratégies descriptives chez Albert Cohen              | 133 |
| <br>   |     |
| Olivier Blanc  |     |
| L'Usage des onomatopées chez Céline,                   |     |
| le seul philosophe « pratrabroumm »                    | 155 |
| <br>   |     |
| Jolanda Pfister  |     |
| La Langue et le style chez Nathalie Sarraute.          |     |
| L'Exemple du <i>Planétarium</i>                        | 171 |
| <br>   |     |
| Florence Epars Heussi                                  |     |
| La Conjonction « mais » dans quelques poèmes           |     |
| de Rimbaud et Baudelaire                               | 191 |
| <br>   |     |
| Laurent Gajo   |     |
| L'Acquisition de “c'est”, “c'est... qui/que”.          |     |
| Etude de cas   | 207 |