

**UNIVERSITÉ DE PITEȘTI**

**FACULTÉ DES LETTRES**

**STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE**

**SERIA LIMBI ROMANICE**

**Numéro 1/2007**

**Editura Universității din Pitești  
2007**

## **Directeurs fondateurs**

*Alexandrina Mustatea  
Gabriel Parvan*

## **Comité honorifique**

*Francis Claudon  
Anna Jaubert  
Claude Muller  
Bernard Combettes*

## **Comité de rédaction**

*Diana Adriana Lefter  
Mihaela Mitu  
Corina – Amelia Georgescu  
Silvia Adriana Apostol  
Vasile Radulescu  
Crina Magdalena Zarnescu*

Editura Universității din Pitești  
**ISSN 1843-3979**

## Sommaire

### I. Discours de l'affectivité

#### Linguistique

**Laura - Elena Catu**

*Formes linguistiques, sens figuré et valeurs discursives.*

*La logique affective de la litote*

7

**Florinela Comănescu**

*Inima/ cœur, suflet/ ame : des hétéronymes ?*

26

#### Littérature

**Narcis Zarnescu**

*Pour un discours sur « le discours de l'affectivité »*

34

**Vasile Radulescu**

*Le vocabulaire de la passion amoureuse dans les tragédies de Corneille*

51

**Diana – Adriana Lefter**

*Marques de l'affectivité dans le discours séducteur du Don Juan de Molière*

65

**Alexandrina Mustatea**

*Discours rationnel vs discours passionnel. Analyse sémiotique*

75

*d'un fragment de la Nouvelle Héloïse*

**Crina – Magdalena Zarnescu**

*Les paradoxes de l'amour au Moyen Age*

84

**Mirela Ivan**

*La crainte et la timidité comme passion dans Adolphe de Benjamin Constant*

94

**Cristina Ilinca**

*Le discours amoureux du Colloque sentimental de Verlaine*

101

**Liliana Sandu – Goilan**

*L'expression de l'affectivité d'un solitaire :*

107

*le chauffeur de La Tournée d'automne*

**Corina - Amelia Georgescu**

*Le regard et la voix – marqueurs de l'affectivité*

116

**Adriana – Silvia Apostol**

*L'amour passionnel, thème du discours ou thème du regard?*

129

*La morte amoureuse de Théophile Gautier*

## **II. Etudes littéraires**

<b>Carmen Onel</b>	
<i>Je narrant et je narré dans le discours autobiographique</i>	143
<b>Yvonne Goga</b>	
<i>Le corps poétique ou la poétique du corps</i>	148
<b>Gabriel Parvan</b>	
<i>Les fonctions de l'enjambement dans la poésie symboliste</i>	164
<b>Mihaela Mitu</b>	
<i>« Identités » de l'auteur : visée philosophique</i>	178

***DISCOURS DE L'AFFECTIVITE***



**FORMES LINGUISTIQUES, SENS FIGURE ET VALEURS  
DISCURSIVES  
LA LOGIQUE AFFECTIVE DE LA LITOTE**

**Laura-Elena CÎȚU**  
lauracitu@yahoo.fr  
**Université de Pitești**

**Résumé**

*Le propos de l'approche ci-dessous est constitué par le sens figuré stable, tel qu'il se retrouve dans des formes linguistiques consacrées du type des expressions figées mais non seulement. Nous allons ainsi dégager certaines valeurs discursives associées à ce type de figurativité, valeurs constantes et récurrentes malgré la diversité des contextes d'emploi. Nous allons illustrer ce phénomène par la litote – procédé linguistique complexe dont l'étude permet le mariage de la linguistique et de la rhétorique dans une description à grand pouvoir explicatif. La démarche contrastive présente par ailleurs dans cette approche est envisagée surtout comme un outil d'analyse complémentaire, apte à mettre en évidence les mécanismes logico-sémantiques de la litote en tant que procédé rhétorique général.*

*Mots clés : litote, analyse contrastive, figurativité, stratégie argumentative, polyphonie.*

**Introduction**

Un vieux problème qui préoccupe les spécialistes des langues en contact – qu'il s'agisse du domaine de la traduction ou de la traductologie, de la didactique ou de l'analyse contrastive -, c'est la transposition d'une langue à l'autre de ce qu'on désigne génériquement par le syntagme de *sens figuré*. Les rapports que la composante linguistique entretient avec la composante rhétorique dans la détermination de la figurativité<sup>1</sup> des unités d'une langue rendent le processus de transcodage d'une complexité dont la maîtrise exige un examen très approfondi des mécanismes langagiers mis en jeu.

---

<sup>1</sup> On peut envisager le *sens figuré* comme une sous-catégorie de la *figurativité*. Le sens figuré est l'apanage des constructions qui supposent nécessairement l'existence du *sens propre* et dont seules les conditions énonciatives permettent l'interprétation dénotative ou figurée. Pendant que la figurativité désigne aussi bien la capacité qu'a un énoncé d'évoquer une signification figurée que la seule valeur figurée dont s'investissent certaines séquences, par exemple les créations lexicales du type *chiraquisme*. Nous utiliserons cependant *sens figuré* et *figurativité* de façon équivalente, pour des raisons d'économie de l'exposé.

Nous nous arrêterons dans ce qui suit sur un phénomène de langue qui s'inscrit dans la problématique ci-dessus – la litote. Après une description de la spécificité du sens figuré et des aspects théoriques concernant la litote, nous envisagerons celle-ci sous l'angle des particularités qu'elle présente en contrastivité avec le roumain, ce qui nous permettra de rendre d'une façon plus explicite les mécanismes qui sous-tendent ce procédé rhétorique, ainsi que les valeurs qu'il est censé produire dans un discours.

### **Le sens figuré**

La description du sens et a fortiori du sens figuré constitue un des défis majeurs des sciences de la linguistique. Des acquis remarquables ont sans doute été obtenus par les modèles qui ont poursuivi la saisie du sens à travers les particularités formelles des structures le renfermant. Un tel modèle de description de la figurativité avec les outils de la grammaire et de la théorie linguistique est proposé par Irène Tamba-Mecz (1981). Dans son essai de dresser une théorie de l'énonciation figurative (cf. sous-titre), l'auteur part d'un exemple tiré de Camus : *la flûte aigre et tendre des cigales*<sup>1</sup>, où l'on avait identifié un trope qui donne à *flûte* le sens second de « chant ». Or, on constate que la représentation de ce passage de sens à l'aide du schéma

*Sa1 (flyt) → Sé1 (flûte) → Sé2 (chant)*

présente l'immense défaut de ne pas prendre en considération le contexte (ou cotexte dans la terminologie plus récente), la présence du complément adnominal 'cigales', le seul qui permet d'interpréter dans ce cas 'flûte' comme 'chant'. Tamba-Mecz propose donc d'introduire dans le schéma le symbole Sé-co (signifié contextuel), qui déclenche la figure.

Dans ce nouveau type d'approche qui se distingue du type d'analyse pratiquée par l'ancienne rhétorique, ce ne sera plus le mot qui est le centre d'intérêt, mais la combinaison lexico-syntaxique. La figurativité est ainsi définie comme le trait de « ...tout énoncé caractérisé par la propriété sémantique d'évoquer une signification figurée »<sup>2</sup>.

Le « jugement de figurativité » se rapproche du « jugement de grammaticalité » pratiqué par le grammairien par le fait que tous les deux

---

<sup>1</sup> Tamba-Mecz, I., *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, PUF, Paris, 1981, p. 37.

<sup>2</sup> Idem Ibid., page 27.



sont des jugements intuitifs. La mise en rapport de l'énoncé *Alors le jardin m'a souri* (Sartre, *La nausée*, p. 171) avec son corollaire *Alors l'homme m'a souri* fait ressortir d'emblée le sens figuré présent dans le premier énoncé. Grammaticalité et figurativité se rencontrent donc au niveau du jugement basé sur l'intuition. Une fois identifié, l'énoncé figuré sera étudié du point de vue de ses caractéristiques, afin de définir le sens figuré. Ainsi, un premier problème qui se pose, c'est l'étendue de la figure. Par la méthode de la commutation des éléments, on arrive à la délimiter. Une observation fondamentale s'en dégage : hors contexte, les mots ne peuvent pas se charger de sens figuré. Même les sens donnés dans les dictionnaires ne sont que des sens virtuels. Les constructions syntaxiques canoniques ne sont elles non plus capables de produire la figurativité. C'est la conjonction de ces deux éléments qui l'engendre, ce qui peut être représenté par la formule:

$$\text{lexique} + \text{syntaxe} = \text{figure}$$

C'est donc dans l'emploi effectif du discours que surgit la figurativité. La démarche que le grammairien est tenu d'entreprendre lors de l'étude de la **figurativité** et le rôle qui revient à la grammaire dans la description et l'explication de celle-ci sont dorénavant clairs et nets : « En concevant le sens figuré non plus comme un type de signification particulière attaché à une unité lexicale, mais comme une signification structurale construite – selon certaines règles – par les locuteurs et liée à des conditions énonciatives définies, on en vient à tenir également compte de tous les éléments qui entrent dans la composition du sens figuré, sans négliger ceux qui apparaissent aussi dans la constitution d'une signification dite « propre »<sup>1</sup>. Les modèles d'analyse du sens figuré seront par conséquent fondés sur l'exploration de la composante grammaticale des expressions figurées. Dans cette perspective, le sens figuré prend naissance dans la relation qui s'établit entre le sens de la structure syntaxique et celui des unités lexicales appartenant à cette structure.

La conception de la nature relationnelle du sens figuré a tout de suite mené à la description du fonctionnement grammatical des figures à l'aide des propriétés morpho-syntaxiques des classes de mots, et notamment de leurs fonctions syntaxiques. On a ainsi distingué, par exemple, au niveau de la métaphore, des métaphores *verbales*, des métaphores *nominales* et *adjectivales*. Dans son modèle de description du

---

<sup>1</sup> Tamba-Mecz, op.cit, p.36.

sens figuré, I. Tamba-Mecz tâche d'expliquer pourquoi ces trois classes de mots – le nom, le verbe et l'adjectif – ont la plus grande productivité pour ce qui est des relations figurées. Ainsi, on examine ce qui se passe dans la relation figurée si l'on opère:

- le transfert de classe grammaticale. Par exemple:

*La nuit rêve (Montherlant) → le rêve de la nuit<sup>1</sup>*

*Une ville féroce (Sartre) → la férocité de la ville  
mais*

*Je me promène dans mes demeures mentales (Aragon) → \* l'esprit de mes demeures (l'astérisque marque la non équivalence figurative, le correspondant de l'énoncé figuré étant demeures de mon esprit).*

Cela conduit à la conclusion qu'il faut prendre en considération aussi les divergences structurelles à l'intérieur de la même classe, et non seulement des classes. Le dernier exemple contient un adjectif de relation, à la différence des exemples antérieurs, où il y a des adjectifs qualificatifs.

- l'examen des propriétés morpho-syntaxiques des classes grammaticales.

Ainsi, la recherche conduit à la conclusion que pour le verbe, la modalité, la temporalité et l'aspect n'influencent pas la figurativité. La personne peut avoir une certaine contribution, pendant que la voix est décisive, à l'exception du cas où le changement de voix ne modifie pas les rapports logico-sémantiques que le verbe contracte avec les autres éléments de l'énoncé, comme dans le cas de la passivation.

Pour le nom, décisive quant à la figurativité reste sa propriété d'articuler à un référent situationnel précis, la notion qu'il désigne. La figurativité repose de ce point de vue sur le jeu des prédéterminants. Par exemple: *notre savoir (...) réfugié dans la cave de l'existence* (Céline, *Voyage au bout de la nuit*) → *une cave de l'existence*. Ce changement entraîne une modification de signification : le sens de l'expression de Céline est « l'existence est une cave », alors que le changement de prédéterminant mène à la signification « l'existence possède une cave ».

Ces différentes opérations et analyses appliquées aux énoncés figurés conduisent au constat de l'insuffisance d'une étude grammaticale fondée sur la distinction des différentes catégories grammaticales. Il

---

<sup>1</sup> Il faut remarquer que la nominalisation préserve l'équivalence des structures figuratives mais dans le cadre d'une séquence à valeur ambiguë, dont l'une des lectures n'est plus figurée : [le rêve que l'on fait pendant la nuit].

apparaît comme nécessaire l'élaboration d'un modèle descriptif enrichi, qui puisse rendre compte du fonctionnement de la figurativité dans les énoncés ayant cette propriété. Le modèle descriptif ainsi conçu aura comme objectif la reconstruction d'une structure invariante (objectif typiquement structuraliste). Une première constatation qui surgit c'est l'existence de deux constantes : i) la présence d'au moins deux termes – composante lexicale; ii) l'existence d'une relation logico-sémantique entre ces deux termes – composante relationnelle. Cela entraîne le rejet de l'existence de la figurativité au niveau du seul mot; iii) l'existence d'un élément qui représente le point d'ancrage référentiel de la figure, élément qui est toujours un nom prédéterminé.

Le modèle de description sera donc construit sur la base des relations lexicales, syntaxiques et référentielles qui existent entre les éléments de la construction figurée. Ainsi, on inventorie divers types de structures à valeur figurative :

- structures à une relation figurée reposant sur une jonction anaphorique ou mixte. On parle de jonction 'anaphorique' lorsque les éléments sont reliés anaphoriquement au niveau transphrastique, textuel, et de jonction mixte lorsqu'il y a anaphore au niveau des termes reliés syntaxiquement. L'instrument de jonction est le pronom. Ce peut être aussi un adjectif possessif – *le silence a (...) plongé son glaive* (H. Pichette, *Epiphanies*), une construction appositive – *le lendemain vint quand même, cette chaudière* (Céline, *Voyage*), le présentatif – *La faculté, c'est une armoire bien fermée* (Céline, *Voyage*). Le joncteur présentatif principal c'est *c'est*, ensuite *c'est comme*, *ça fait comme* et *voilà*.
- structures à une relation figurée reposant sur une jonction syntaxique. Par exemple, l'apostrophe – *Ça va! Ça va! ma charogne! boucle ta gueule!* (Céline, *Mort*)

Il est à remarquer que la méthode de la substitution largement pratiquée dans ces analyses conduit à des résultats remarquables. Par exemple, l'énoncé figuré *Le soleil est mon petit chien* (Aragon, *Paysan*) est réversible en *mon petit chien est le soleil*, mais avec le prédéterminant indéfini, la réversibilité est impossible : *le soleil est un petit chien* → *\*un petit chien est le soleil*. Cela permet de mettre en évidence le rôle du prédéterminant dans l'énoncé figuré. On remarque que l'astérisque est investi dans ce dernier exemple d'un double rôle : il marque en même temps la non figurativité et l'agrammaticalité.

- structures à une relation figurée reposant sur deux jonctions syntaxiques. Dans l'exemple *La nature hausse le ton* (Camus, *L'été*) il y a deux relations syntaxiques impliquées dans la figurativité : « la nature hausse » et « hausse le ton ».

• structures à deux relations figurées reposant sur une double jonction syntaxique et structures complexes. Ainsi, dans l'exemple *La brume couve des halos* (Pichette, *Epiphanies*), la figurativité s'établit d'abord au niveau des éléments de la structure « couve des halos », ensuite entre les structures « la brume » et « couve des halos ».

Un cas particulier de telles structures c'est la métaphore filée, qui consiste dans une accumulation sur plusieurs phrases de structures figurées élémentaires, qui font un ensemble sémantique. Par exemple :

*Une fois dans ma chambre, il fallut (...) creuser mon propre tombeau, en défaisant mes couvertures, revêtir le suaire de ma chemise de nuit. Mais avant de m'ensevelir dans le lit de fer, (...) j'eus un mouvement de révolte, je voulus essayer d'une ruse de condamné*" (Proust, *A la recherche du temps perdu*).

Le type d'approche que pratique cet auteur dans l'étude des énoncés figurés se démarque nettement par rapport aux études stylistiques classiques, dépassant le niveau d'analyse de l'image afin de saisir les mécanismes grammaticaux à l'aide desquels se construit celle-ci. En affirmant que «...c'est en observant les lois du langage et non en les transgressant – comme on persiste trop souvent à le croire – que s'élabore et se déchiffre toute figure »<sup>1</sup>, I. Tamba-Mecz prouve que la figurativité s'articule sur la grammaticalité et la normativité et n'entre pas en contradiction avec celles-ci. Même si l'auteur constate dans les conclusions que la syntaxe est une composante nécessaire mais non définitoire des énoncés figurés, car les cadres syntaxiques sont les mêmes que pour les énoncés non figurés, son analyse représente une contribution essentielle au traitement linguistique du sens figuré.

La composante syntaxique est donc associée dans les figures à la composante rhétorique, qui relève d'abord de la manifestation plus marquée de l'énonciateur dans son énoncé par rapport à d'autres types d'énonciations. En définissant la composante rhétorique comme la somme des « ...propriétés sémantiques qui caractérisent la signification figurée attachée à une structure énonciative et repérables au niveau lexico-syntaxique de l'énoncé »<sup>2</sup>, on rend compte de façon explicite et complète du rapport forme/ sens établi au niveau des énoncés figuratifs.

### **La litote. Définition(s) et cadres d'analyse**

On critique beaucoup les classements des figures issus de la tradition rhétorique. Soit on leur reproche le manque de rigueur, soit on

---

<sup>1</sup> Idem Ibid. p. 190.

<sup>2</sup> Idem, p. 143.

en voit des catalogues trop rigides des procédés d'expression. Pourtant, un classement des figures qui ne soit ni une liste désordonnée ni une typologie figée n'est pas sans intérêt. Outre son utilité pédagogique, il permet d'y voir plus clair dans la multiplicité des formes du discours, à condition qu'il soit très souple. Un passage en revue des différents cadres d'analyse et classements où la litote figure permettra de mieux saisir la complexité et la spécificité de ce procédé de langue.

### **Approches traditionnelles**

Le terme *litote* provient du grec *litotês* qui signifie « simplicité, affaiblissement ». Pour Fontanier (1977), la litote est une espèce particulière de *métalepse* qui, au lieu d'affirmer positivement une chose, nie absolument la chose contraire ou la diminue plus ou moins, dans la vue même de donner plus d'énergie et de poids à l'affirmation positive qu'elle déguise. La litote est due, selon Fontanier, à la modestie, au respect ou même à l'artifice. Il souligne quand même - et avec lui toute une pléiade de rhétoriciens qui vont se placer dans sa lignée - que la force et l'énergie de sens de la litote dépendent du ton et des circonstances dans lesquelles le discours est proféré. Seule la forme syntaxique ne suffit pas pour déceler les effets contextuels qu'elle est tenue de déclencher. Synonyme de laconisme et de sobriété pour d'autres, ce procédé dit beaucoup en peu de mots, se remarquant par une économie des moyens dans le renforcement de l'expression (cf. Ducrot : 1972).

Un moment remarquable dans la description des figures est marqué par l'approche du Groupe  $\mu$ . On constate ainsi qu'il existe dans la langue des énoncés qui intéressent aussi bien la logique que la rhétorique. Le métalogisme intéresse directement le logicien, car il impose une « falsification ostensive »<sup>1</sup>. Ainsi, « l'opération métalinguistique à laquelle se livre la logique pour établir la vérité ou la fausseté d'une proposition est la même dont use la rhétorique pour établir la fausseté obligée du métalogisme. » Dans le fameux *Va, je ne te hais point* par quoi Chimène congédie Rodrigue, l'analyse du référent montre simplement qu'ainsi Chimène hésite à dire la vérité. « Tandis que le métasémème ignore la logique, le métalogisme s'inscrit en faux contre la véri-correspondance chère à certains logiciens. » .

Pour déceler un métalogisme éventuel, il faut convoquer la réalité, confronter les signes et leur référent, ce qui n'est pas le cas du métasémème. Le métasémème, qui est traduisible, n'est jamais traduit sans perte d'une partie des connotations qui constituent le sens. Au

---

<sup>1</sup> Le groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970, p. 131.

contraire, le métalogisme est traduisible en conservant tout son sens. Il apparaît alors comme intraduisible car, « sans mettre le code en question, il « contredit » (...) un état de fait »<sup>1</sup>. Les métalogismes ressemblent aux figures de pensée de Fontanier, dont celui-ci affirmait qu'elles sont indépendantes de la forme de l'expression. On verra plus loin comment se vérifie cette affirmation dans le passage effectif d'un métalogisme d'une langue à l'autre.

Le métalogisme n'a pas de limitation d'étendue supérieure à partir du niveau du mot. La **litote** est un des métalogismes les plus fréquents affectant un seul mot. Comme avec la litote on dit moins pour dire plus, le donné extralinguistique est représenté comme une quantité dont on peut retrancher certaines parties. « La vraie litote, (...) - comme d'ailleurs l'hyperbole, mais en sens inverse - est un déplacement le long d'une série intensive » (ib., p.133). Les opérations impliquées par la litote sont la suppression et l'adjonction sémique. Un cas extrême de procédé litotique par suppression est évoqué dans la *Rhétorique générale* par la diminution qui aboutit au *silence* : « A ainsi valeur de litote, dans certaines circonstances, le silence du gouvernement, de la presse ou des bien pensants (...), car parfois la meilleure manière de dire moins est de ne rien dire du tout »<sup>2</sup>. Avec l'opération d'adjonction on dit plus pour dire moins et le procédé est mis en relation avec l'hyperbole. En fait, pour le groupe  $\mu$ , la litote ou l'hyperbole sont les deux formes que peut prendre l'*euphémisme*. Ainsi, dire *Ce n'est pas mal*, *C'est magnifique* et *Ce n'est pas dépourvu de qualités* pourraient être trois façons d'exprimer le même contenu [C'est pénible]. D'autres rhétoriciens<sup>3</sup> distinguent à ce propos entre la litote et l'*exténuation*. Celle-ci est l'inverse de l'hyperbole, remplaçant l'idée à exprimer par une autre de moindre importance, une remarque qui n'engage à rien : *Ce n'est pas la mer à boire* pour dire [Ce n'est pas très difficile]. On parle aussi de *contre-litote* (ou fausse hyperbole) lorsque la figure amplifie en apparence pour en fait atténuer l'idée. Seul le contexte permettrait une distinction entre ces figures. D'autre part, les deux procédés, la litote et l'hyperbole sont envisagés comme proches de l'*ironie* et de l'*antiphrase*. On considère alors que les litotes reposent sur la mise en évidence de la différence entre la négation grammaticale et la négation lexicale qui est l'opposition. L'*ironie* et l'*antiphrase* seraient construites à l'aide de la négation simple, pendant

---

<sup>1</sup> En fait, le métalogisme apparaît dans cette acception non pas comme 'intraduisible' mais plutôt comme 'transcendant' la traduction.

<sup>2</sup> Idem, p. 133.

<sup>3</sup> Voir J.J. Robrieux, 1993: p.67 et les suiv.

que la litote reposerait sur des structures plus riches, dont la plus fréquente est la négation complexe.

H. Morier (1961) avait remarqué que la litote est propre au style caractérisé par la concision, la sobriété, le laconisme même. Il souligne que l'art de la litote réside dans l'emploi de l'ellipse, de la phrase nominale et dans le rejet de la périphrase et de l'hyperbole. Gh. N. Dragomirescu<sup>1</sup> contredit partiellement ce point de vue, en affirmant que, si le style concis dit beaucoup en peu de mots, ce n'est pas toutefois une caractéristique proche de l'essence de la litote. En tant que structure linguistique, la litote ne serait pas laconique. Son effet ne tient pas du principe de l'économie d'expression, car la structure est plutôt périphrastique et contient le plus souvent une négation. L'essence de la litote tiendrait du caractère *simulé* de la communication, qui contourne l'expression directe, forte, violente de l'idée : « Par la litote on réalise l'expression tolérable d'une idée intolérable »<sup>2</sup>. Dragomirescu défend en effet par sa position la valeur d'*atténuation* associée à la litote, qui est loin d'être, comme on le verra, l'effet de sens exclusif de ce procédé. En tout cas, l'auteur a le mérite d'avoir signalé la valeur litotique de l'imparfait de modestie : *Je voulais vous demander quelque chose* ainsi que de l'indicatif servant à l'expression d'un énoncé du type : *Tu partiras tout de suite*.

### **Approches sémantico-pragmatiques**

L'interprétation de la litote demande une étroite participation du récepteur. Celui-ci doit faire un calcul des informations contextuelles qui sous-tendent l'énoncé, ainsi que de l'implicite du locuteur au moment où il produit son discours. Ainsi, dans l'exemple *Sans doute, les Etats européens pourraient vivre sans Kadhafi...* (journal), il faut être au courant des relations tensionnées entre les gouvernements européens et le gouvernement libyen pour saisir le décalage entre la sous-détermination de l'énoncé et la force de son impact.

Dans les approches discursives, la litote est posée comme une des *lois du discours*<sup>3</sup>, qui correspond au *principe d'informativité*<sup>4</sup> postulé par

---

<sup>1</sup> Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil*, Editura Științifică, București, 1995, p.195.

<sup>2</sup> Idem, p.195.

<sup>3</sup> Voir O. Ducrot, 1991.

<sup>4</sup> Conformément à ce principe, il faut lire dans l'énoncé, dans certaines circonstances, plus d'information qu'il n'en contient effectivement pour qu'il corresponde avec ce que l'on sait sur le monde.

Levinson. La loi de la litote est complémentaire de la *loi d'exhaustivité*<sup>1</sup>. Comme les autres lois de discours, la loi de la litote ne porte que sur les contenus posés et jamais sur les présupposés, comme il ressort de la description présuppositionnelle que Ducrot (1986) donne à propos de l'usage de *peu* et *un peu*. Au niveau de la langue, la différence entre *peu* et *un peu* serait purement de degré – « solution quantitative » - comme dans *Il a bu peu de vin / Il a bu un peu de vin*, alors que dans la parole, *peu* atténue la négation dans un énoncé et *un peu* atténue l'affirmation – « solution modale » comme dans *Cette situation est peu gênante / Cette situation est un peu gênante*<sup>2</sup>. Ducrot situe ainsi *peu* dans la « catégorie de la limitation », de même que les différents types de négation, et *un peu* à la « catégorie de la position », au même titre que l'affirmation et les différentes formes de renforcement de celle-ci. D'autre part, auprès des évaluatifs comme dans *Il est peu intelligent* – énoncé qui accrédite, par l'effet de la loi de la litote, la signification [il est stupide] -, *peu* sert comme moyen de réalisation de l'acte d'*argumenter*, qui suppose une relation intersubjective locuteur-interlocuteur très marquée. La litote est une *stratégie argumentative* basée sur le concept de polyphonie.<sup>3</sup>

La loi de la litote est située au niveau du composant rhétorique, car ses effets de sens ne peuvent pas ressortir du seul composant linguistique, mais ils résultent de la conjonction des deux composants. L'interprétation d'une litote suppose donc deux conditions nécessaires : i. dissocier 'posé' et 'présupposé' avant l'intervention de la litote ; cela permet de mieux comprendre comment s'articulent les mécanismes rhétoriques de la parole sur les distinctions de la langue; ii. prendre en compte les conditions contextuelles ; cela suppose des calculs interprétatifs qui mettent en jeu la compétence *encyclopédique*<sup>4</sup> du récepteur.

Cependant, comme le note Ducrot<sup>5</sup>, il est difficile dans certains cas de décider si un effet de sens est dû à une litote ou se trouvait déjà dans la signification de l'énoncé. Il en est ainsi pour des exemples comme :

a. *Marie est belle* qui implique *Marie n'est pas laide* alors que

<sup>1</sup> Cette loi postule que « lorsqu'on parle d'un certain sujet, on est tenu de dire, dans la mesure où cela est censé intéresser l'auditeur, et où on a le droit de le faire, tout ce que l'on sait sur ce sujet » (J.Cl. Anscombre et O. Ducrot : 1983, p.52)

<sup>2</sup> Idem, *ibid.*, p. 191 et les suiv.

<sup>3</sup> Voir M. Tuțescu, 1998.

<sup>4</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 153.

<sup>5</sup> Ducrot, *op. cit.*, p. 138.



b. *Marie n'est pas belle* n'implique pas nécessairement *Marie est laide*.

Dans b. il n'y a pas implication à cause du fait que les adjectifs *beau* et *laide* ne sont pas des termes complémentaires comme *marié* et *célibataire*, mais des termes antonymes. On peut certes, par litote, interpréter *pas belle* comme signifiant *laide*, mais cette interprétation peut être très bien concurrencée par une interprétation alternative comme [Marie n'est pas belle, mais quelconque] ou bien [Marie n'est pas belle, elle est superbe] (négation polémique). Cette discussion justifie la nécessité d'un traitement global de la litote, qui récupère les deux composants de la description sémantique.

Dans le cadre des approches modernes portant sur la communication, il est précisé que la loi de la litote se soumet à des « conditions de politesse et de raisonnabilité discursives »<sup>1</sup>. Kerbrat-Orecchioni<sup>2</sup> appelle la litote une « hypo-assertion », dont le sens dérivé est plus fort que le sens littéral. En vertu de certaines conventions de politesse discursive<sup>3</sup>, la litote sert à atténuer le sens référentiel. A propos de l'exemple *Une femme de petite vertu*, Orecchioni note qu'il y a litote + ironie ou « litote antiphrastique » et l'effet obtenu n'est pas celui de diminution mais de réduction à un état zéro : [Une femme de vertu nulle]. L'énoncé est considéré comme litotique au niveau de son posé et ironique au niveau de son présupposé<sup>4</sup>.

Enfin, la litote est basée sur une transgression des lois de la communication ordinaire, comme d'ailleurs toutes les figures de rhétorique. Ainsi, une litote formulée à l'aide de la négation, comme le célèbre *Va, je ne te hais point* viole la maxime de quantité (donner autant d'informations que nécessaire)<sup>5</sup> en étant sous-informatif. En fait, les maximes conversationnelles ne sont pas pour que les locuteurs les observent scrupuleusement. Au contraire, elles peuvent être *exploitées*, par des violations ostensibles dans le but de transmettre des implicatures.

---

<sup>1</sup>. Tuțescu, M., *L'Argumentation*, Editura Universității din București, Bucuresti, 1998, p. 175.

<sup>2</sup> Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 101.

<sup>3</sup> Les règles de la loi de politesse concernent le comportement du locuteur par rapport à son interlocuteur et se ramènent pour la plupart au principe : « Ménagez autant que possible les faces négative et positive de votre interlocuteur ».

<sup>4</sup> Idem *ibid.*, p. 155.

<sup>5</sup> Voir H.P. Grice: 1979.

### **Particularités de la litote en perspective contrastive français-roumain**

Du point de vue des *valeurs* figurativo-discursives dont elle se charge, la litote se retrouve en roumain comme en français, avec des particularités spécifiques quand même relatives à la forme que les énoncés litotiques recouvrent dans les deux langues. Ainsi, les effets discursifs engendrés par la litote pourraient être regroupés sous deux étiquettes : a. la litote produit une *pseudo-atténuation*. En disant moins pour suggérer plus, on feint d'atténuer l'expression d'une réalité pour lui donner plus d'énergie ; b. la litote est un moyen d'expression de la *retenue*, servant à la maîtrise de la tension dans le discours. L'examen d'un corpus assez riche nous permettra, au moins nous l'espérons, de tirer quelques conclusions à valeur généralisante à cet égard.

Prenons un premier exemple qui pose problème en roumain par rapport au français :

(1) a. *Vous n'êtes pas sans savoir ce qu'Internet permet.* (B. Laygues : 2003, p.123)<sup>1</sup>

Littéralement, cet énoncé se glose par (1) b. *Vous savez ce qu'Internet permet.* Or, la loi de la litote présente dans (1) déclenche des significations associées, telles que : le *doute* de la part du locuteur quant au savoir de son interlocuteur ; la *réserve* et l'*espoir* (que celui-ci le saurait), un contenu *déontologique* : [vous êtes tenu de le savoir] et en même temps un contenu *axiologique*, un jugement de valeur : [si vous ne le savez pas, vous avez tort]. La valeur modalisée de l'énoncé, marquant la présence du locuteur, est ainsi plus forte que dans l'énoncé non marqué (1) b.

Le problème que soulève ce genre d'énoncé, construit à l'aide de la structure [*être* + négation simple + *sans*] c'est qu'il ne connaît pas une structure homologue en roumain qui serait [*a fi* + négation simplă + *fără*]. En fait, (1) a est rendu en roumain sous la forme de (1) b, les deux formes françaises, la négative à valeur litotique et la positive n'en connaissant qu'une seule en roumain, la positive : *Știți ce permite Internetul.* Les effets discursifs associés à l'énoncé litotique en question sont ainsi

---

<sup>1</sup> Cet exemple est cité à propos d'une erreur courante qui transforme « vous n'êtes pas sans savoir » en « vous n'êtes pas sans ignorer », ce qui revient à affirmer exactement le contraire de ce qu'on a eu l'intention d'affirmer. L'erreur est due au passage de la négation simple (négation syntaxique du verbe) à la négation complexe (négation syntaxique du verbe + négation lexicale : *ignorer = ne pas savoir*).

irrécupérables en roumain. Il en est de même pour d'autres exemples de litotes basées sur l'emploi de la structure contenant la préposition *sans* :

(2) *...ces petites étoles ajourées au crochet qui jetaient sur le dos des fauteuils un manteau de roses blanches qui ne devaient pas être sans épines puisque...* (Proust : 2004) → [qui devaient avoir des épines] → *care aveau probabil țepi*;

(3) *Pour terminer, une promenade dans un parc, qui n'est pas sans histoires* (G. Kleiber : 2001, p.340) → [qui a des histoires] → *cu peripeții* ;

(4) *Certains font valoir, dans les milieux communautaires, qu'un large accès aux documents confidentiels ne serait pas sans danger* (*Le Monde*) → [serait dangereux] → *ar fi periculos*.

A la rigueur, on pourrait rendre en roumain la séquence par *nu ar fi lipsit de pericol* ce qui correspondrait en français à ?[ne serait pas dépourvu de dangers] dont l'acceptabilité ou les chances de production par des locuteurs natifs sont discutables. En tout cas, on pourrait remarquer que les structures litotiques avec *sans* + *nom* sont plus faciles à garder en tant que telles en roumain, par rapport à celles avec *sans* + *infinitif-verbe*. Et pourtant, l'énoncé :

(5) *Pas de jour, pas d'heure, pas même de minute sans tomber dans ce que Candracîrti, dialecticien bouddhiste, appelle le « gouffre de l'hérésie du moi »* (E. Cioran : 2004)

connaît l'équivalence en roumain : *...fără să cazi....* Cela entraîne la constatation que ce n'est pas l'élément du groupe prépositionnel qui influe sur la possibilité de transcodage direct en roumain –infinitif ou nom, mais les propriétés sémantiques du verbe principal de l'énoncé. On remarque que l'ellipse dans (5) suppose le prédicat existentiel « il y a » à la forme négative, le seul, apparemment, qui permette la conservation de la structure litotique en roumain. La preuve en est que dans (6) la litote en roumain est sinon impossible au moins forcée :

(6) *... des dames des châteaux voisins (...) venaient à la messe (...) non sans acheter au retour, chez le pâtissier de la place (...) quelques'uns de ces gâteaux en forme de tours...* (Proust : 2004, p.27) → ? [...*nu fără să cumpere...*] → *...cumpărând* la întoarcere... (Forme positive, le gérondif du verbe « acheter »).

En fait, la litote revêt en français deux formes conventionnelles principales :

- les structures affirmatives contenant des *adverbes restrictifs*, produisant la valeur de *pseudo-atténuation*. On inventorie dans cette série :

*plutôt* : Je suis **plutôt** ennuyée → Sunt **cam** plictisită ;  
*peu / un peu* : J'ai **peu** de chance → Am **prea puțin** noroc.

*Peu* est secondé nécessairement en roumain par un autre quantitatif 'prea' pour avoir la même valeur. De même dans *un air peu farouche* (Verlaine) :

J'ai **un peu** de chance → Am **un pic** (ceva) de noroc. *Un peu* connaît en roumain soit la réalisation « un pic » soit « ceva » (« quelque chose » en français).

*plus ou moins* : Elle est **plus ou moins** occupée → Este **mai mult sau mai puțin** ocupată.

*mal* : - *Quand, au lever, on est mal luné...* → Când, la trezire, ești **prost** dispus... (E. Cioran : 2004, p.109) ; *Le moment est mal choisi* → ... **prost** ales ...  
 - *Je vois mal comment vous allez vous en sortir* → **Nu prea văd** cum ...

« Mal » est rendu cette fois à l'aide de la négation portant sur le verbe et sur son déterminant quantitatif « prea ». De même dans :

*J'imagine mal que votre ami puisse encore arriver ; Cela lui a mal réussi.*  
*pas mal et pas mal de* (loc. adv.) : Il est **pas mal** froussard ; Il a **pas mal** voyagé ; Je m'y suis employé avec **pas mal de** zèle mais n'y suis parvenu que dans des moments de grande lassitude (Cioran : ib., p.43) → E **foarte** fricos ; A călătorit **mult** ; ... cu **mult** zel...

Il y a non équivalence en roumain. On utilise « foarte » (« très ») auprès des adjectifs qualifiants et « mult » (« beaucoup ») avec les verbes et les noms.

Les litotes contenues dans des phraséologies, des expressions figées ainsi que les litotes d'emploi très fréquent ont été dénoncées comme frisant le truisme, car elles cessent d'être perçues comme telles. C'est le point de vue du stylisticien, qui diverge dans ce cas par rapport à celui du grammairien.

On peut rajouter dans la classe des séquences construites affirmativement l'emploi litotique de :

- l'adjectif *dernier*, *-ère* : C'est la **dernière** personne que j'aie envie de voir → Este **ultima** persoană...

- ainsi que le procédé de la *litote par tautologie* dont l'effet d'amplification est obtenu par une reprise du thème comme prédicat : *On a raison de le dire : un autobus sera toujours un autobus !* (R. Queneau, page web).

• les *structures négatives*, simples ou complexes. Dans ce cas, la négation du terme repoussé ou la conjonction de négations sert de tremplin pour réorienter et renforcer le discours vers la direction opposée.

Une structure négative courante à valeur litotique non récupérable en roumain est celle qui contient l'adverbe *près* :

(7)a. *Elle n'est pas près d'oublier* (B. Laygues : 2003, p. 2003)<sup>1</sup>.  
Glosé par (7)b. *Elle est loin d'oublier*, c'est sous cette forme que l'énoncé se traduit en roumain : « E departe de a uita ». Mais à la différence de (1) b., non marqué, (7)b. conserve même sous cette forme une valeur litotique, transmise intégralement en roumain. Du reste, on devra déterminer ce qui distingue la litote rendue par la négation de (7) a de la litote formulée affirmativement dans (7) b pour pouvoir calculer ce que l'on perd par la transposition en roumain. Nous proposons deux autres séquences qui aideraient à y voir plus clair :

(8) *Le 11 septembre 2001, le terrorisme est projeté sur la scène mondiale par un volcan dont l'éruption n'est pas près de s'éteindre.* (matériel publicitaire)

(9) *Mes frères et moi, nous ne sommes pas près d'oublier les courses au ravitaillement faites dans les fermes voisines avec un vélo et une remorque.*<sup>2</sup>

La négation complexe consiste en la jonction d'une négation lexicale avec la négation syntaxique. Par exemple :

(10) *Ce n'est pas pour rien qu'il avait voyagé chez les Scythes.*<sup>3</sup>

La négation *ne pas* porte sur le pronom négatif « rien ». En roumain : *Nu degeaba a călătorit...* L'élément négatif de phrase « nu » porte sur un adverbe négatif (« inutilement »). On remarque que, malgré sa complexité, cette double négation à valeur litotique peut se retrouver intègre en roumain. Il en est de même pour :

---

<sup>1</sup> L'exemple évoque aussi une erreur courante résultée de l'emploi de *prête* à la place de *près*, ce qui conduit à un contre-sens.

<sup>2</sup> Michel Tournier, *Lieux dits*, Mercure de France, Folio, Paris, 1999 et 2000, p. 61.

<sup>3</sup> Emile Cioran, *Ebauches de vertige*, Gallimard, Folio, 1979, éd. 2004, p. 6.

(11) *Le plus ancien exercice du vivant ne pouvait pas ne pas nous marquer.*<sup>1</sup> → ... **nu** putea să **nu** ne marcheze.

Dans d'autres cas, la complexité de la structure ne se laisse pas facilement contenir dans le moule roumain :

(12) *La vie de Napoléon ne fut rien de moins que glorieuse.* (B. Laygues : p.121)<sup>2</sup> → \**Viața lui Napoleon a fost nu mai puțin decât glorioasă ;*  
*?Viața lui Napoleon a fost nici mai mult nici mai puțin decât glorioasă ;*  
*Viața lui Napoleon a fost glorioasă (énoncé neutre, avec perte totale de la litote).*

Il semble que les litotes construites avec le quantitatif « moins » présentent des difficultés de transposition en roumain. Tel est le cas dans :

(13) *Quand on vient au monde avec une conscience lourde (...), on n'en trimbale pas moins de remords dont on ne parvient à déceler ni l'origine ni la nécessité.*<sup>3</sup> → ... *plimbi multe remușcări...* (« beaucoup de », non marqué).

Nous signalons pourtant des séquences dont la transposition pose des problèmes non seulement relatifs à la litote, mais jusqu'à trouver une variante de traduction même. Cela implique pratiquement une reformulation complète de l'énoncé, comme dans (12) :

(14) *Dans le bestiaire politique français, il n'y a pas plus chien-chat qu'Alain Jupé et Philippe Séguin* (Le Monde).

On a à faire dans ce cas à une négation complexe d'un type particulier. « Chien-chat » réalise une relation d'opposition décelable à l'aide de la convocation de notre univers encyclopédique qui nous permet d'inférer à propos l'idée de « l'inimitié ». La glose de (13) serait [Il n'y a pas d'aversion plus forte que celle entre Alain Jupé et Philippe Séguin]. Inutile de comparer la forme de la glose avec l'économie de la séquence sous (13). Si on essaie de garder la même économie en roumain, on obtient un énoncé constatif – ... *nu există dușmani mai mari decât A.J. și P.S.* – où le syntagme « chien-chat » est rendu par son pâle correspondant « ennemis ». Au contraire, si l'on veut garder l'expressivité de l'image

---

<sup>1</sup> Idem, p. 49.

<sup>2</sup> Dont l'usage fautif a fait \*rien moins que glorieuse.

<sup>3</sup> Emile Cioran, *op. cit.*, p.73.

fournie par le syntagme-clé<sup>1</sup>, ce gain est anéanti par la longueur que l'on est obligé de donner à la phrase : ... *nu sunt alții care să se aibă precum câinele și pisica mai tare decât A.J și P.S.* Il est difficile de choisir dans ce cas et de sacrifier l'une ou l'autre des deux exigences, également importantes.

Sinon, d'autres litotes construites sur la même négation portant sur l'intensif *plus* peuvent être directement transcodées en roumain :

(15) *Il n'y a pas plus exclusiviste qu'un instinct vigoureux, inentamé.*<sup>2</sup> → [Le plus exclusiviste instinct c'est l'instinct vigoureux, inentamé] → *Nu există instinct mai exclusivist decât un instinct viguros, nepătat.*

Signalons aussi une série d'expressions litotiques à lecture plus ou moins *opaque*, et relevant de divers registres de la langue (surtout familier), dont l'étude en contrastivité présenterait un grand intérêt notamment pour la didactique du FLE :

- *ne pas être manchot* → [être habile, adroit]
- *ce n'est pas le mauvais cheval* → [il n'est pas méchant]
- *ne pas être en sucre* → [ne pas être trop fragile]
- *ne pas porter quelqu'un dans son cœur* → [ne pas l'aimer, lui en vouloir]
- *ne pas se prendre pour une merde, ne pas se moucher du coude* → [se considérer comme un personnage important]
- *ne pas engendrer la mélancolie* → [être d'un caractère gai, répandre la bonne humeur autour de soi]

(A. Negreanu : 1995, p.31)

Les régularités de forme et de fonctionnement que l'on retrouve en français et en roumain prouvent le caractère systématique de la litote.

Comme *expression de la retenue*, la litote est fréquemment utilisée dans les dialogues, associée à la politesse, ayant la fonction d'amortir les énoncés menaçants pour l'interlocuteur. Elle préserve l'harmonie des relations humaines dans les contextes conflictuels. Dire *Tu as fait une petite erreur* pour signifier [Tu t'es lourdement trompé] réduit au maximum l'agressivité de l'affirmation. Les bienséances sont sauvées et le message est quand même communiqué. Dans les récits, la litote crée une narration condensée qui transmet le maximum

<sup>1</sup> Expressivité garantie par la présence du couple 'chien-chat' en roumain dans l'expression « a se avea precum câinele și pisica ».

<sup>2</sup> Emile Cioran, *op. cit.*, p 48.

d'informations avec le minimum de moyens. Dans le discours persuasif, la litote est un procédé privilégié par l'exorde ou l'introduction. On a constaté aussi que la litote est un procédé caractéristique de la langue des diplomates, toujours soucieux de recourir à des expressions atténuées dans le but de ne froisser aucun partenaire. D'autre part, les psychologues affirment que c'est l'instrument des tempéraments forts ou, en langage de spécialité, des émotifs-actifs secrets et bourrus.

Autant d'arguments pour soutenir que la litote joue un rôle essentiel non seulement dans la connaissance et la description de la langue, mais aussi dans la compréhension du monde et de l'être humain. Loin d'être une production extra-ordinaire relevant plutôt de l'imagination poétique, la litote est intrinsèque au langage. Elle est un mécanisme de la compréhension humaine qui crée des significations, elle est donc génératrice de savoir. Aussi devrait-elle être véritablement mise en valeur par les études linguistiques.

#### **Bibliographie :**

- Anscombe, J.-CL., Ducrot, O., *L'argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga, éditeur, Collection « Philosophie et langage », Bruxelles, 1983
- Bacry, P., *Les Figures de style*, Belin, Paris, 1992.
- Bidu-Vrânceanu, A., Călărășu, C., Ionescu-Ruxândoiu, L., Mancaș, M., Pană Dindelegan, G., *Dicționar de științe ale limbii*, Nemira, București, 2001.
- Bonhomme, M., *Les figures clés du discours*, Ed. du Seuil, Paris, 1998.
- Coșeriu, E., *Introducere în lingvistică*, Editura Echinoc, Cluj, 1995.
- Dragomirescu, Gh. N., *Dicționarul figurilor de stil*, Editura Științifică, București, 1995.
- Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1991.
- Fontanier, P., *Figurile limbajului*, Editura Univers, București, 1977.
- Grice, H.P., « Logique et conversation », *Communications* no. 30, 1979.
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L'implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.
- Lakoff, G., Johnson, M., *Les métaphores dans la vie quotidienne*, trad. de l'américain par Michel de Fornel en collab. avec Jean Jacques Lecercle, Les Editions de Minuit, Paris, 1985.
- LE GROUPE  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.
- Moeschler, J., Reboul, A., *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Ed. du Seuil, Paris, 1994.
- Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 1961.
- Munteanu, Ș., *Scrieri alese*, Clusium, Cluj-Napoca, 2003.
- Pongeoise, M., *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2001.
- Prandi, M., *Grammaire philosophique des tropes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1992.
- Robrieux, J.-J., *Eléments de Rhétorique et d'Argumentation*, Dunod, Paris, 1993.
- Tamba-Mecz, I., *Le sens figuré. Vers une théorie de l'énonciation figurative*, PUF, Paris, 1981.



Tușescu, M., *La présupposition en français contemporain*, Tipografia Universității din București, 1987.

Tușescu, M., *L'Argumentation*, Editura Universității din București, 1998.

**Sources du corpus :**

Emile Cioran, *Ebauches de vertige*, Gallimard, Folio, 1979, éd. 2004.

Bernard Laygues, *Evitez de dire... Dites plutôt*, Albin Michel, Paris, 2003.

Georges Kleiber, *L'anaphore associative*, PUF, Paris, 2001.

*Le Monde* 22/ 23 octobre 1995.

Daniel Pennac, « Comme un roman » in *Au bonheur de lire* (recueil de fragments littéraires), Gallimard, Folio, 2004.

Marcel Proust, « Pastiches et mélanges » in *Au bonheur de lire* (recueil de fragments littéraires), Gallimard, Folio, 2004.

Michel Tournier, *Lieux dits*, Mercure de France, Folio, Paris, 1999 et 2000.

Aristița Negreanu, *Exerciții cu expresii idiomatice*, Ed. Teora, București, 1995.

Paul Verlaine, *Parallèlement*, Le Livre de Poche, Paris, 1971.

## ***INIMA / CŒUR, SUFLET/ ÂME, DES HÉTÉRONYMES ?***

**Florinela COMANESCU**  
florinela\_comanescu@yahoo.fr  
**Université de Pitesti**

### ***Résumé***

*Cette étude envisage l'existence de rapports d'hétéronymie entre les unités lexicales inima et suflet du roumain, respectivement cœur et âme du français. Elle soulève donc le problème de l'existence d'une vision partagée ou différente des deux langues sur l'expression de la localisation des processus affectifs et se propose d'y apporter des éléments de réponse.*

*Mots – clés : hétéronymie, équivalence, référent, polysémie.*

### **Problématique**

Dans la grammaire comparée, les unités lexicales qui représentent l'une l'équivalent sémantique et fonctionnel de l'autre sont désignées par le terme d' « hétéronyme ».

Les deux paires de termes envisagés pour cette étude semblent effectivement illustrer cette situation.

En effet, les contextes dans lesquels *cœur* et *âme* fonctionnent en tant qu'équivalents de *inima*, respectivement *suflet* sont tellement nombreux que la correspondance entre les termes semble aller de soi. De plus, la correspondance fonctionne aussi bien pour les emplois autonomes des mots :

(1)

*Inima îi bate cu putere. = Son cœur bat fortement.*

*Pacatul ucide sufletul. = Le péché tue l'âme.*

que pour leurs emplois idiomatiques :

(2)

*V-a multumit din toata inima. = Il vous a remerciés de tout son cœur.*

*Aceasta persoana nu are suflet. = Cette personne n'a pas d'âme.*

Cependant, l'équivalence est loin d'être régulière. Ainsi, dans certains contextes, l'équivalence ne s'établit pas avec le terme attendu, mais avec l'autre :

(3)

*Il a perdu son ami de cœur. = ?Si-a pierdut prietenul de inima.  
Si-a pierdut prietenul de suflet.*

De même, l'équivalence peut ne pas être possible :

(4)

*L'enfant apprend/ connaît/ récite toutes les poésies par cœur. = Copilul invata/  
cunoaste/ recita toate poeziile \*pe inima/ pe nevazute.*

(5)

*Aceasta familie a luat un copil de suflet. = Cette famille \*a pris un enfant  
d'âme/ a adopté un enfant.*

D'ailleurs, les données étymologiques révèlent l'existence de relations surprenantes entre les termes, ce qui constitue une raison de plus pour les examiner de plus près dans la synchronie.

Ainsi, contrairement à l'équivalence sémantique et fonctionnelle que l'on est tenté d'établir spontanément, ce sont les termes *inima* et *âme* qui ont une origine commune (le mot latin *anima*), les deux autres termes n'ayant pas de relation étymologique (*cœur* provient du mot latin *cor*, *cordis*, alors que *suflet* provient du mot latin reconstitué *sufletus*, qui signifie *sufflare*, c'est-à-dire *respirare*, *respiration*).

Les deux mots du roumain acceptent également des procédés de dérivation. Le mot *inima* sert à former un deuxième nom, qui est un diminutif (*inimioara*) et un adjectif (*inimos*). A son tour, le mot *suflet* sert à former un nom diminutif (*sufletel*), un verbe (*a insufleti*), deux adjectifs (*sufletesc*, *sufletist*) et un adverbe (*sufleteste*).

Les deux termes français n'acceptent pas la dérivation.

Il serait donc intéressant que les rapports entre ces termes soient examinés plus attentivement, pour pouvoir valider ou infirmer l'hypothèse de l'hétéronymie. Cette description n'est pas facile à cause de la synonymie partielle existant entre les deux mots de chaque langue et à cause de la polysémie extrêmement riche que chacun des termes développe.

La discussion proposée dans cette étude porte sur les articles de deux dictionnaires représentatifs (DEX pour le roumain, TLFi pour le français), qui offrent une synthèse des significations des quatre mots envisagés, d'autant plus que les articles reposent sur l'observation de l'emploi effectif des mots dans le discours.

Le choix de ces unités lexicales n'est nullement fortuit et leur étude pourrait à coup sûr permettre de formuler des remarques intéressantes dans une discussion de l'expression de l'affectivité dans les deux langues.

Cette étude soulève donc le problème de l'existence d'une vision partagée ou différente du roumain et du français sur l'expression de la localisation des processus affectifs et essaie d'y apporter des éléments de réponse.

### **Mécanismes de construction du sens**

Dans la description de la façon dont les deux termes de chaque langue se partagent le domaine de l'expression de la localisation des processus affectifs, il existe un certain nombre d'éléments communs aux deux langues, mais avec des développements spécifiques, autant de points de départs pour l'installation des différences.

Dans le processus de désignation de la localisation abstraite, les mécanismes sont les mêmes dans les deux langues.

Ainsi, pour *inima* et *cœur*, les dictionnaires notent l'existence de procédé d'extension du sens pour l'expression de la localisation abstraite. Dans une première acception, les deux mots désignent un référent concret, ayant une existence directement constatable. Avec cette acception, les mots font d'ailleurs partie du vocabulaire spécialisé de la médecine, qui est cependant développé de façon inégale dans les deux langues.

Le TLFi avance l'explication de la métonymie du type « activité pour lieu de l'activité ». Ce dictionnaire explique l'élargissement de sens du mot *cœur*, ainsi que le changement de son domaine d'emploi, sur la base de deux facteurs : l'intériorité de l'organe dans l'organisme et l'activité de l'organe en tant que facteur central de la vie humaine individuelle (comparaison de l'activité cardiaque avec les processus affectifs).

Le DEX parle d'emploi figuré, peut-être à cause du fait que l'existence d'une autre base lexicale pour les emplois médicaux marque une séparation plus profonde entre les emplois médicaux et non-médicaux du terme.

La situation des mots *suflet* et *âme* est différente. Le référent de ces mots n'a pas d'existence concrète, directement constatable. Il s'agit d'un référent de nature spirituelle, donc il n'y a pas de mise en œuvre de mécanismes particuliers d'extension du sens. Dans les emplois référentiels, le problème qui se pose est celui de l'identification du référent et non celui de son existence, même si avec ces mots on est dès le

départ dans la représentation de la réalité et non dans la description de celle-ci.

En tout cas, tous les quatre noms fonctionnent aussi bien comme des noms concrets que comme des noms abstraits, donc ce qui doit intéresser dans leur étude c'est la façon dont ils interprètent le monde et non le fragment de monde qu'ils pourraient décrire.

Ces remarques sur la nature du référent, qui font emprunter aux mots des voies différentes dans l'expression de la localisation des processus affectifs, reposent sur des observations du fonctionnement-même des mots et non sur des connaissances de nature encyclopédique.

Pour l'acception médicale des mots *inima* et *cœur*, ce sont les syntagmes spécifiques au domaine qui autorisent à parler de cet emploi.

Le TLFi exemplifie avec des adjectifs épithètes :

(6)

*cœur anémique, cœur artificiel, cœur myxoedémateux, cœur pulmonaire*

des compléments du nom :

(7)

*cœur à sinus pulmonaire, cœur en goutte, en sabot*

des constructions dans lesquelles c'est le nom *cœur* qui a la fonction syntaxique de complément du nom :

(8)

*battements, bruits, dilatations, enveloppes, greffe, lésions, palpitations, piliers, pulsations du cœur*

des verbes appropriés :

(9)

*affluer, refluer au cœur.*

Le DEX s'arrête moins sur cette acception du mot *inima*, ce sens étant complètement pris en charge par le mot roumain *cord*, néologisme ayant la même étymologie que le nom *cœur*.

Les seuls descendants en français de cet étymon latin commun, à part le mot *cœur*, sont à retrouver dans toute une série de dérivés appartenant strictement au domaine médical, avec également des équivalents en roumain. Dans ces deux séries de termes, ceux les plus

accessibles au large public sont : *cardiaque* (*cardiac*), *cardiologie* (*cardiologie*), *cardiologue* (*cardiolog*).

Au contraire, les mots *suflet*, respectivement *âme*, ne donnent pas lieu à de tels développements, justement à cause du fait que leur référent n'est pas de la même nature que celui des deux autres termes.

Des renseignements sur ce référent peuvent quand même être obtenus de la même façon, à travers les associations les plus fréquentes des termes et des effets de celles-ci.

Le TLFi retient comme première acception du mot *âme* la signification que celui-ci acquiert dans le domaine religieux : le voisinage fréquent avec le mot *Dieu*, par exemple, place le mot *âme* dans la classe des noms dont les référents ne sont pas « de ce monde », et qui ne peuvent être appréhendés que dans la représentation.

Une construction telle *corp si suflet* (*corps et âme*) illustre très bien la différence de substance entre les référents des deux noms.

Tel n'est pas le cas des mots *inima* et *cœur*, qui, jouant dans la même mesure avec le sensible et le non-sensible sont plus difficiles à accepter avec des noms appartenant strictement à l'un des deux domaines. Dans *corp si inima* (*corps et cœur*), le nom *corp* (*corps*) sélectionne pour *inima* (*cœur*) le domaine du sensible, ce qui rend l'association des deux noms assez bizarre.

Si l'association *suflet si inima* (*âme et cœur*) semble plus acceptable, cela doit être en raison du fait qu'au-delà de la sélection du même domaine pour les deux noms, ils ne sont pas pour autant vus comme relevant du même sous-domaine, donc l'information ne risque pas de se répéter intégralement.

Autrement, le référent des mots *suflet* et *âme* ne se voit attribuer des propriétés plus précises que dans le cadre de constructions idiomatiques. L'entité est souvent représentée dans le cadre de sa localisation concrète :

(10)

DEX : *a mai prinde (a capata) suflet, a lua cuiva sufletul, a-i veni sufletul la loc*

TLFI : *jusqu'à l'âme, être plein d'âme, rendre l'âme, arracher l'âme, mettre de l'âme dans quelque chose*

mais elle est également présentée comme constituant un espace en soi :

(11)

DEX : *din suflet, din tot sufletul, din strafundul sufletului, a-si incarca sufletul cu, a avea ceva pe suflet.*

TLFI : *du fond de l'âme, jusqu'au fond de l'âme, dans l'âme, avoir la mort dans l'âme*

Pour *inima* et *cœur*, vu l'acception de départ des deux termes, les constructions de ce type, qui existent d'ailleurs dans les deux langues, peuvent être décrites tout simplement comme étant obtenues par des procédés de métaphorisation, d'extension des structures locatives au domaine non-spatial. Les deux types de représentations sont possibles : l'entité est envisagée du point de vue de sa localisation concrète :

(12)

DEX : *a-i ramane cuiva inima la, a-i veni cuiva inima la loc*

TLFI : *avoir le cœur sur les lèvres, le cœur y est/n'y est pas, avoir/ne pas avoir le cœur à qqch., avoir le cœur sur la main*

ou elle est présentée comme constituant elle-même un espace :

(13)

DEX : *a-si calca pe inima, a avea pe cineva in (la) inima, a pune ceva (pe cineva) la inima, a spune de la (din) inima, a sterge ceva (pe cineva) din inima*

TLFI : *remonter au cœur, emporter/garder/graver qqn./qqch. dans son cœur, jaillir/monter/sortir/venir du cœur*

### **Visions partagées/ visions particulières**

La confrontation des différents sens enregistrés dans les deux dictionnaires met plutôt en évidence l'équivalence des unités examinées. De plus, globalement, les mécanismes de génération des sens les uns des autres semblent être les mêmes dans les deux langues. Cependant, les cas de non-équivalence ne sont nullement absents, ni pour les emplois libres, ni pour les emplois plus ou moins idiomatiques.

Un cas qui ne pas rester inaperçu est celui du domaine technique, dans lequel l'emploi des deux termes du français est fréquent, sans que la situation soit la même pour le roumain.

Pour le mot *âme*, le TLFi propose des exemples des domaines suivants :

- armée : *âme d'un canon, d'un fusil*
- chemins de fer : *âme du rail*
- électricité : *âme d'un câble isolé*
- héraldique : *âme d'une devise*
- marine : *âme d'un cordage*

- musique : *âme d'un violon, âme d'une contrebasse, âme d'un violoncelle*

- sculpture : *âme d'une figure, d'une statue*

- technologie : *âme d'une fusée, âme d'un soufflet, âme d'un fagot*

- zoologie : *âme d'une plume.*

Pour *cœur*, à part la médecine, le dictionnaire propose les domaines suivants :

- chemins de fer

- habillement : *bottes à cœur, gilet à cœur, corsage, décolleté en cœur*

- héraldique

- jeux : *as de cœur, dame/roi/valet de cœur*

- ornementation

- botanique, horticulture : *cœur d'artichaut, de laitue, de palmier.*

En roumain, l'emploi des deux termes dans les langages de spécialité est beaucoup plus réduit.

Pour *inima*, le DEX indique qu'il s'agit d'une pièce ou d'un élément de construction qui occupe une place centrale dans un système technique ou dans un élément de celui-ci, en donnant comme exemple *inima carului/a carutei (cœur du char/ de la charrette)*. Le dictionnaire évoque également l'emploi de ce mot pour désigner la partie intérieure d'une plante, d'un légume, d'un fruit.

Pour *suflet* aucune explication et aucun exemple ne sont proposés.

Dans le cas des idiomatismes, la correspondance est loin d'être régulière, bien qu'il s'agisse dans la plupart des cas d'expressions non-opaques, c'est-à-dire d'expressions dont le sens peut être obtenu de manière compositionnelle, à partir des sens de ses unités.

### **Conclusion**

Les relations d'équivalence entre les membres des deux paires de termes examinées sont particulièrement étroites, cependant, il n'y a pas de correspondance parfaite entre les termes. Cependant, il est évident que dans une approche plus large du phénomène examiné il ne serait certainement pas erroné de parler d'hétéronymes, en fonction de la granularité acceptée pour les divergences.



Ce qui doit faciliter l'équivalence des termes, c'est la polysémie particulière que chacun d'entre eux développe, leur plasticité, leur capacité à multiplier les nuances de sens sous l'effet du contexte.

C'est peut-être également parce que, dans la description des processus affectifs, les aspects liés à la localisation comptent moins que l'évolution des processus eux-mêmes, avec leurs phases, leurs nuances et facettes infinies, mais également avec les différentes façons dont les humains vivent leurs expériences intérieures.

#### **Bibliographie**

Cristea T., 1977, *Eléments de grammaire contrastive. Domaine français-roumain*, Editura Didactica si Pedagogica, Bucuresti.

Flaux N., Van de Velde D., *Les noms en français : esquisse de classement*, Paris, Ophrys, 2000.

\*\*\*, 1996, *Dictionarul explicativ al limbii romane*, Bucuresti, Univers enciclopedic.

\*\*\*, *TLFI*, Editions du CNRS, 2004.

## **POUR UN DISCOURS SUR «LE DISCOURS DE L’AFFECTIVITE»**

**Narcis ZARNESCU**  
nzarnescu@cdep.ro  
**Université «Spiru Haret»**

### **Résumé**

*Le(s) discours de l’affectivité ou les figures des passions aux XVIIe et XVIIIe siècles constituent un paradigme exemplaire pour la culture européenne et une problématique qui invite à penser ensemble philosophie et littérature, épistémologie et rhétorique, anthropologie culturelle et histoire des mentalités, sémiotique du corps et esthétique. L’étude reconstruit une « histoire » possible du discours affectogène, à travers la dimension pathique, le logos, le pathos et l’ethos jusqu’à l’univers non-verbal, où le langage et le discours ont été remplacés par des « forces » ou des formes, signes peut-être de la « mort » du discours ou de sa ré-forme et ré-évaluation. L’auteur considère que seule une pragmatique de l’altérité permettra de comprendre le paradoxe de la conscience contemporaine qui consiste à la fois à rendre la parole souveraine ou superflue et à réifier l’homme dans la triade « dogmatique » du logos-pathos-ethos.*

*Mots – clés : discours de l’affectivité, figures des passions, pathos, affecte.*

Notre époque est marquée par le passage du *principe de raison* au principe d’*incertitude* ou d’*indétermination*. Les unités complexes, comme l’être humain ou la société, sont multidimensionnelles: ainsi l’être humain est à la fois biologique, psychique, social, affectif, rationnel. La société comporte des dimensions historiques, économique, sociologique, religieuse. Si le *principe de raison* régit l’histoire de l’*homo sapiens*, le principe d’*incertitude* domine l’histoire de l’*homo duplex, complexus* ou *multiplex*, de l’*homo mysticus*. La rationalité et la passionalité, le discours «raisonné» et le discours de l’affectivité alternent, s’entrelacent, interfèrent. La vertu cognitive du principe de Pascal est confirmée une fois de plus par la conscience des contraires ou des «contradictaires», particularité de l’homme moderne, révolté, d’une part, nostalgiquement contre les « virtualités » du passé dont il rêve se délivrer et, d’autre part, pro-jeté et « déjà » incarcéré dans les virtualités inconnues de l’avenir dont il n’a pas encore la conscience.

*Toutes choses – écrit Pascal - étant causées et causantes, aidées et aidantes, médiatees et immédiates, et toutes s’entretenant par un lien naturel et insensible qui lie les plus éloignées et les plus différentes, je tiens impossible de connaître les parties sans connaître*

*le tout, non plus que de connaître le tout sans connaître particulièrement les parties.*<sup>1</sup>

Le(s) discours de l'affectivité ou les figures des passions aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles constituent un paradigme exemplaire au moins pour la culture européenne et une problématique qui invite à penser ensemble philosophie et littérature, épistémologie et rhétorique, anthropologie culturelle et histoire des mentalités, sémiotique du corps et esthétique, à partir de corpus dont l'appartenance commune à l'âge classique permet de susciter des convergences entre ces divers domaines d'investigation. Le(s) discours de l'affectivité ou la question des passions constitue, aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, l'objet essentiel d'une réflexion théorique et esthétique sur le corps et sur l'intimité où se forge peu à peu une conscience neuve du moi. Ce mot, «passion», il faut d'abord l'entendre au sens précis que lui donne tout l'âge classique, c'est-à-dire ce qui affecte «l'âme» et produit un changement dans l'apparence extérieure. Aussi considère-t-on que les passions entraînent nécessairement une transformation du visage et du corps, de la voix et du discours. De ce point de vue, les différentes passions de l'âme sont de l'ordre de l'insaisissable et de l'immatériel et on ne peut, semble-t-il, les appréhender qu'à la faveur de leur expression, c'est-à-dire des marques et des empreintes visibles qu'elles laissent à la surface du corps. C'est pourquoi les passions mettent toujours en jeu un rapport complexe entre l'extériorité et l'intériorité, le visible et l'invisible, le corps et l'âme, l'espace public et l'espace intime. Depuis la rougeur ou la pâleur du visage jusqu'aux tremblements ou aux sueurs, chaque mouvement du corps devient signe d'une passion particulière et, dès lors, objet d'un savoir. L'intérêt de ce savoir est double: d'une part, il permet de rendre raison des mouvements les plus intimes à la faveur d'une lecture du corps; de l'autre, et suivant en cela un mouvement inverse où l'on passe de ce qui est caché à ce qui est manifeste, il est indissociable d'un art de la feinte et de l'artifice où il s'agit de contrefaire les passions en reproduisant dans le discours, sur une toile ou sur son propre corps, les marques qu'elles impriment. En ce sens, la question des passions s'offre tel un objet complexe manifestant aussi bien un souci pour la connaissance de l'autre et de soi, qu'une inquiétude épistémologique fondamentale traversant tout l'âge classique. Des néo-stoïciens et de Descartes jusqu'à Hume, Rousseau, Diderot et Kant, la philosophie moderne s'empare ainsi de la

---

<sup>1</sup> Pascal, B., *Pensées*, texte établi par Léon Brunschwig, Garnier-Flammarion, Paris, 1976, *passim*.

passion, non sans ambivalence: tantôt manifestation «pathologique» de la subjectivité, tantôt dimension constitutive d'une subjectivité irréductiblement sensible, la problématique de l'«affectivité» accompagne et hante la réflexion philosophique sur la conscience, le savoir, le politique, la morale, l'esthétique. De concert avec le déploiement de la pensée et de l'individualité subjective, la philosophie, les arts, et la littérature ne peuvent plus faire l'économie d'une réflexion sur la *dimension phatique* de toute pensée, de tout discours théorique et de toute pratique fictionnelle. C'est pourquoi notre réflexion pourrait revêtir plusieurs formes dont la série syntagmatique suivante, provisoire, figurant ci-dessous dessine les grandes articulations: discours de l'affectivité ou passion du savoir et savoirs sur les passions; discours de l'affectivité ou esthétique des passions; discours de l'affectivité ou passion de l'artifice et artifice des passions; discours de l'affectivité ou passions et discours de l'intimité; la passion éloquente; discours de l'affectivité ou éthique et politique des passions; passions et fiction. La raison et la passion d'être, de devenir, de connaître ou d'agir ne sont, semble-t-il, que des multiples hypostases ou interfaces d'une «structure de profondeur», d'un projet raisonné, mystérieux ou irrationnel, immanent ou transcendent, selon les idéologies, les croyances ou les philosophies. Pour un Edgar Morin

...la vraie rationalité, ouverte par nature, dialogue avec un réel qui lui résiste. Elle opère une navette incessante entre l'instance logique et l'instance empirique (...). Un rationalisme qui ignore les êtres, la subjectivité, l'affectivité, la vie est irrationnelle. La rationalité doit reconnaître la part de l'affect, de l'amour, du repentir. La vraie rationalité connaît les limites de la logique, du déterminisme, du mécanisme; elle sait que l'esprit humain ne saurait être omniscient, que la réalité comporte du mystère. Elle négocie avec l'irrationalisé, l'obscur, l'irrationalisable. (...) On reconnaît la vraie rationalité à sa capacité de reconnaître ses insuffisances.<sup>1</sup>

La réciprocité du discours subjectif et du discours objectif héritée du romantisme envisage sur un même plan le *logos*, le *pathos* et l'*ethos* et place de ce fait la littérature sous le signe double de la réalité objective et d'une ontologie subjective. Cette définition lui confère une perspective cognitive et la constitue comme agent de l'histoire, mais elle instaure un double malentendu : premièrement, la littérature se considère selon le langage comme sa propre constitution, sans penser la forme de cette

---

<sup>1</sup> Morin, E., *Introduction à une politique de l'homme*, Le Seuil, coll., Points, Paris, 1999, p. 67,102 sqq.

constitution. Deuxièmement, elle serait en elle-même pensée du langage et de la vie, de là la référence constante à l'inaugural dans les poétiques, les esthétiques depuis cette période.

Du roman à la lettre, *le discours à autrui*, qui tente d'articuler plus ou moins logiquement une représentation de soi à celle d'autrui, c'est-à-dire d'articuler l'altérité à soi et en soi, s'assimile à un lieu privilégié d'articulation du *logos* au *pathos*, autrement dit: la logique de la passion. Sur cette base, on pourrait étudier les distorsions que la figure, comme point d'affleurement du *pathos*, fait subir à l'ordre du discours pris en charge par les structures logiques de la langue et par l'écriture. D'autre part, la bibliographie critique abonde en ouvrages sur *la rhétorique des passions* dans l'espace social ou littéraire, où le discours de l'affectivité, dissimulé ou évident, diffus ou luxuriant, est, parfois d'une manière « subversive », définitoire de la socialité et de la littérarité, et déterminant dans l'interaction *logos - pathos*.

Les nouvelles orientations théoriques, observables aujourd'hui dans de nombreux secteurs des sciences humaines en direction d'une analyse des discours, mettent en évidence la nature *dialogique* ou interactive des productions sémiotiques, ainsi que l'intrication fondamentale entre *affect* et *cognition*, aussi bien dans la production que dans l'interprétation des textes. Les théoriciens examinent les rapports qui existent entre *passion* et *narration*, par exemple, la *passion* étant définie comme un phénomène affectif d'ordre général, une forme de *pathos* qui met en lumière la « passivité » du sujet, la dimension *affective* de son expérience. Dans ce contexte, ainsi que l'affirme Ricœur, l'« esthétique » ou la (méta)philosophie du discours, en tant que théorie de l'actualisation du texte par une conscience, a pour thème « l'exploration des manières multiples dont une œuvre, en agissant sur un lecteur, l'affecte. Cet être affecté a ceci de remarquable qu'il combine, dans une expérience d'un type particulier, une passivité et une activité, qui permettent de désigner comme *réception* du texte l'*action* même de le lire »<sup>1</sup>. Complémentairement, la réorientation de la sémiotique greimassienne en direction d'une « sémiotique des passions » est particulièrement symptomatique de ce changement de cap dans les sciences humaines qui a remis les émotions à la mode (Greimas - Fontanille, Hénault, Sadoulet, Fontanille - Zilberberg, Fontanille - Bordron)<sup>2</sup>. Un point crucial que

---

<sup>1</sup> Ricœur, P., *Temps et récit III. Le temps raconté*, Seuil, Paris, coll. Points, 1985, p. 303.

<sup>2</sup> Greimas, A. J., et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991; Hénault, A., *Le Pouvoir comme passion*, P.U.F., Paris, 1994; Sadoulet, P., « Convocation du

soulèvent ces travaux tient à la mise en évidence d'une corrélation fondatrice, à la racine de la schématisation narrative, entre la *tension* caractérisant l'événement et l'*extension* engendrant le procès: au niveau de la transformation discursive, la forme sensible est celle de l'événement, caractérisé par son éclat, et sa conversion intelligible et extensive engendre le *procès*, souvent défini comme un «entier» quantifiable et divisible en aspects ; inversement, le procès n'est saisissable pour le sujet du *sentir* que s'il est modulé par l'intensité qui en fait un événement pour l'observateur. La corrélation fondatrice de la schématisation narrative du discours serait donc celle-ci :

$$\begin{array}{ccc} \text{événement} & \leftrightarrow & \text{procès} \\ \text{intensité} & \leftrightarrow & \text{extensité}^1 \end{array}$$

A travers l'affirmation de cette corrélation fondatrice, la question de la *tension narrative* peut dès lors revenir au cœur d'une réflexion sémiotique sur la narrativité, et cette approche «passionnelle» du discours et de sa schématisation recoupe les préoccupations de nombreuses autres disciplines connexes. Du côté de la linguistique, le passage d'une *linguistique structurale* à une *linguistique énonciative* s'est également accompagné d'un regain d'intérêt pour l'analyse des *marques de l'émotion dans la langue* et par la réhabilitation des travaux de Charles Bally et de Roman Jakobson. Jakobson affirmait en effet que la «fonction émotive, patente dans les interjections, colore à quelques degrés tous nos propos, aux niveaux phonique, grammatical et lexical»<sup>2</sup> et Jean-Michel Adam rappelle «l'intérêt, pour la théorie de l'argumentation contemporaine, qui (re)prend en compte la théorie du *pathos*, d'une linguistique énonciative»<sup>3</sup> qui se penche sur la question «des émotions et de l'affectivité dans la langue»<sup>4</sup>. L'essor des approches *interactionniste* et *pragmatique* a par ailleurs mis en évidence le fait que certains éléments du texte et du contexte fonctionnaient comme des inducteurs d'émotion

---

devenir, éclat du survenir et tension dramatique», in *Le Devenir*, J. Fontanille (éd.), Limoges, PULIM, 1995, p. 91-113; Fontanille, J., et C. Zilberberg, *Tension et signification*, Mardaga, Paris, 1998; Fontanille, J., et J.-F. Bordron (éd.), *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, Larousse, Paris, 2000.

<sup>1</sup> Fontanille et Zilberberg, op.cit., p. 77.

<sup>2</sup> Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Maury-Rouan, Paris, 1963, p. 215.

<sup>3</sup> Adam, J.-M., *Les Textes: types et prototypes*, Nathan, Paris, 1997.

<sup>4</sup> Adam, J.-M., «Penser la langue dans sa complexité: les concepts de *gradualité*, *dominante* et *comparaison* chez Bally», *Recherches Sémiotiques / Semiotic Inquiry*, n° 24, 2004, p. 215-232.

chez l'interprète<sup>1</sup>. Mais cette réflexion sur la dimension émotionnelle et interactive de l'interaction verbale n'est pas nouvelle et se trouve déjà esquissée dans la fameuse étude de William Labov (1978) qui visait à mettre en évidence les nombreux «procédés évaluatifs» dont se servent les locuteurs pour justifier la pertinence de leurs récits<sup>2</sup>. L'approche de Labov sera reprise par Jean-Paul Bronckart (1996) et Robert Bouchard (1996). Parallèlement à ces travaux, qui insistent sur la *force* de la parole, sur son rapport avec un contexte pragmatique et interactif, il faut signaler également le retour de la rhétorique dans le champ de l'analyse de discours. La génération/production du *pathos* trouve un prolongement spécifiquement narratif dans la notion de *catharsis*, fonction du discours définie dans la *Poétique* d'Aristote. D'ailleurs, cette tradition rhétorique et poétique sera élargie, modernisée et réinscrite au cœur des questions narratologiques par le biais notamment des travaux de Meir Sternberg (1978, 1990, 1992)<sup>3</sup>. Les propositions théoriques de Sternberg ont également donné naissance, dans le cadre des travaux d'orientation cognitiviste, à la «structural-affect theory» qu'ont développé Brewer et Liechtenstein (1982)<sup>4</sup> et, plus tard, aux théories stylistiques portant sur les modes d'exposition du récit (Jose – Brewer, 1985; Brewer, 1996)<sup>5</sup>. Toujours dans le champ des sciences cognitives, et dès 1979, Beaugrande et Colby ont attiré l'attention sur certains aspects formels de l'«affectologie» et surtout de ce qu'on pourrait appeler «patho-sèmes» qui rendant les récits plus «résistants» dans la mémoire des sujets, aspects qui portent essentiellement sur la gestion d'une incertitude provisoire du texte: «Information is often withheld about linkages of states or events, either because it is inferrable or in order to maintain uncertainty and

---

<sup>1</sup> Plantin, Ch., M. Doury, et V. Traverso (éd.), *Les Emotions dans les interactions*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 2000.

<sup>2</sup> Labov, W., «La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative», in *Le Parler ordinaire*, (éd.), Gallimard, Paris, 1978, p. 457-503.

<sup>3</sup> Sternberg, M., *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1978; *Idem*, «Telling in time (I): Chronology and Narrative Theory», *Poetics Today*, n° 11, 1990, p. 901-948; *Idem*, «Telling in time (II): Chronology, Teleology, Narrativity», *Poetics Today*, n° 13, 1992, p. 463-541.

<sup>4</sup> Brewer, W., and E. Lichtenstein «Stories Are to Entertain: A Structural-Affect Theory of Stories», *Journal of Pragmatics*, n° 6, 1982, p. 473-486.

<sup>5</sup> Jose, P. E., and W. F. Brewer, «Development of Story Liking: Character Identification, Suspense, and Outcome Resolution», *Developmental Psychology*, n° 20, 1984, p. 911-924; Brewer, W. «The Nature of Narrative Suspense and the Problem of Rereading», in *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, P. Vorderer, H. Wulff, and M. Friedrichsen (éd.), Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, 1996, p. 107-127.

interest». <sup>1</sup> Ce point de vue était également partagé par Van Dijk (1976)<sup>2</sup> qui soulignait que le récit, pour être acceptable, devait décrire un cours d'événement imprévu (discours « diffus » de l'affectivité, registres stylistiques du « principe d'incertitude » !) dans lequel l'intention du sujet était contrariée d'une manière ou d'une autre. L'intention et sa structure téléonomique sont d'ailleurs au fondement de la théorie du « schéma » développée par Mandler et Johnson<sup>3</sup> dans le champ de la psychologie cognitive. Plus récemment, Michel Fayol (2000) a montré que le récit porte généralement sur la transgression d'un « script », c'est-à-dire sur la rupture d'une routine instituant un développement actionnel prévisible (*la logique de pathos*!). Lorsqu'un événement inattendu survient ou qu'un obstacle surgit, le déroulement des faits ne suit pas un décours habituel (le « principe d'incertitude » régit aussi, dans ce cas, les structures narratives affectogènes, ainsi que le discours diffus, en palimpseste, de l'affectivité!). Du côté des théories de la réception, Hans-Robert Jauss (1979)<sup>4</sup> a pour sa part réactualisé l'étude de la *catharsis* (en relation avec la *poiesis* et l'*aisthesis*), et cette ouverture, enrichie par une perspective psychanalytique, a été poursuivie notamment par les travaux de Michel Picard sur les fonctions ludiques (affectogènes!) du récit et sur la question de l'immersion dans des univers fictionnels<sup>5</sup>, question reprise, dans une perspective cognitiviste, par Jean-Marie Schaeffer<sup>6</sup> et Mary-Laure Ryan dont les analyses sont centrées sur les rapports entre fiction et réalité virtuelle<sup>7</sup>. Jean-Marie Schaeffer précise d'ailleurs, au sujet des travaux qu'il a consacré à l'immersion ludique dans les mondes possibles de la fiction, que les fonctions cognitives sont indissociables de la dimension affective: « Ce terme [cognitif] est souvent lié à l'opposition cognitif / affectif. Or, quand je dis « fonction cognitive », c'est une

---

<sup>1</sup> Beaugrande, R., & B. Colby, « Narrative Models of Action and Interaction », *Cognitive Science*, n° 3, 1979, p. 48.

<sup>2</sup> Van Dijk, T., « Philosophy of action and theory of narrative », *Poetics*, n° 5, 1976, p. 287-338.

<sup>3</sup> Mandler, J., and N. S. Johnson, « Remembrance of Things Parsed: Story Structure and Recall », *Cognitive Psychology*, n° 9, 1977, p. 111-151.

<sup>4</sup> Jauss, H. R. (1979), « La Jouissance esthétique. Les expériences fondamentales de la poiesis, de l'aisthesis et de la catharsis », *Poétique*, n° 39, p. 261-274.

<sup>5</sup> Picard, M., *La Lecture comme jeu: essai sur la littérature*, Editions de Minuit, Paris, 1986.

<sup>6</sup> Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, Paris, 1999.

<sup>7</sup> Ryan, M.-L., « Immersion vs. Interactivity: Virtual Reality and Literary Theory », 1994, <http://www.humanities.uci.edu/mposter/syllabi/readings/ryan.html> ; *Idem*, (éd.), *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, University of Nebraska Press, Nebraska, 2004.



cognition qui est saturée affectivement. Il me semble qu'il n'y a que cette cognition-là qui soit effective dans la vie réelle. Seules les croyances qui sont saturées affectivement guident nos actions<sup>1</sup>.» Michel Vanni<sup>2</sup> inaugure un autre horizon herméneutique et suggère que le schéma du récit serait adéquat pour transcrire le mouvement de la «réquisition par autrui» (Lévinas) qui est au cœur de l'éthique. Il affirme qu'il est ainsi possible d'entendre la série temporelle du récit comme un *prolongement de l'affect* et non pas comme une structure formelle se retournant sur l'affect pour l'intégrer. Dans cette grille de lecture, la crise provoquée par l'«effraction de l'autre» deviendra une sorte «d'embrayeur de récit», signe occulte du *discours affectogène*. D'autre part, une approche *passionnelle* de la narrativité pourrait conduire à reformuler la distinction entre «histoire» et «discours», formulée par Benveniste, qui a longtemps masqué la dimension proprement dialogique, pragmatique et énonciative de la mise en intrigue dans les fictions littéraires.

Le discours de l'affectivité semble être «ondoyant et divers». Une analyse lexicologique montre, par exemple, combien le discours sur les passions est au croisement de plusieurs savoirs. Pour Richelet (*Dictionnaire français*, 1679), «passion» est un

*...mot général qui veut dire agitation, qui est causée dans l'âme par le mouvement du sang et des esprits à l'occasion de quelque raisonnement. D'autres disent qu'on appelle passion tout ce qui étant suivi de douleur et de plaisir apporte un tel changement dans l'esprit qu'en cet état il se remarque une notable différence dans les jugements qu'on rend.*

«Agitation», «changement», le discours de l'affectivité, dont l'une des hypostases est la passion, garde bien au XVIIe siècle le sens premier de *pathos*, «état de l'âme agité par une circonstance extérieure, altération». À ce titre, la passion apparaît au confluent de plusieurs sciences qui peuvent toutes légitimement prétendre l'étudier, parmi lesquelles la philosophie morale et la rhétorique. Si celle-là s'interroge sur l'attitude qu'il convient au philosophe d'adopter à l'égard des passions, pour celle-ci les passions sont explicitement désignées comme ce qui est

---

<sup>1</sup> Extrait d'un entretien mené par Alexandre Prstojevic pour le site *Vox-Poetica*, URL : <http://www.vox-poetica.org/entretiens/schaeffer.htm>.

<sup>2</sup> Vanni, M. «*Stimmung* et identité narrative», in *Autour de la poétique de Paul Ricoeur*, Raphaël Célis et Maurice Sierro (éd.), *Etudes de Lettres*, 1996, p. 89-108.

susceptible de modifier le «jugement» (le champ d'étude de l'orateur). Dans la mesure où *le passionème* (unité minimale de la passion !) ou *l'affectivème* (unité minimale de l'affectivité!) entraînent des altérations du sujet et peuvent perturber la tranquillité de l'âme, le philosophe doit s'en méfier ou bien proposer une bonne «utilisation» des passions, directement exploitées par la raison.

Les passions sont des représentations au second degré. On appellera cela, plus tard, des formes de la conscience de soi. D'ailleurs, si l'on se penche sur la liste des passions que donne Aristote, on voit bien qu'il n'y a pas là ce que les Modernes appelleraient passions puisqu'il y a, parmi elles, le calme et la honte. Dans la *Rhétorique* (Aristote), qui contient une réflexion séminale sur le rôle et la place des passions dans le discours, les passions représentent des réponses à autrui (1378a 20)<sup>1</sup>. Elles reflètent, au fond, les représentations que nous nous faisons des autres, étant donné ce qu'ils sont par rapport à nous, en réalité ou dans notre imaginaire. Autant dire qu'il y a là un jeu d'images, sinon d'images réciproques, bien plus que la source des réactions morales, dont l'objet serait alors celui de l'*Ethique*. Mais tandis que la rhétorique latine, avec Cicéron, puis Quintilien, rompt décidément ses liens avec l'éthique pour s'attacher à la passion du discours, dans la période classique de la culture française, «la rhétorique des passions», sera essentiellement consacrée à l'analyse des mouvements du cœur. Il apparaît que la «psychologie», au sens de discours sur la *psyché* (âme, cœur, esprit), s'inscrit sous la dépendance de l'éthique (le vocabulaire employé est bien celui de la philosophie morale : honnête-déshonnête, vertu-vice, nuisible-utile) et qu'elle raisonne par types, définissant des genres de passions et de caractères et fixant des «modèles». Cette caractérologie rhétorique est néanmoins contestée par Montaigne, qui voit dans le fait d'émouvoir les passions un réel danger («De la vanité des paroles», I.LI), et préfère, pour décrire le cœur de l'homme, opter pour *l'expérience* et *l'expérimentation*, ce qui ne manque pas de scandaliser Port-Royal. La psychologie était également la première des connaissances que doit avoir l'orateur, bien que pour Platon l'art des orateurs fût comparable à celui des charmeurs de serpents (*Euthydème*, 290 A) ou des nécromants pratiquant la psychagogia (*Phèdre*, 271 A), et que pour Cicéron, l'orateur dût mouvoir en tous sens l'auditeur, ce qui lui assurait une forme de plaisir proche de la *libido dominandi*.

---

<sup>1</sup> Voir aussi Aristote, *Ethique à Nicomaque*, II, 5, 1105b 21-22 ; *idem*, *Topique*, IV, 5, 127b 30.

*Les affections sociales ne se développent en nous qu'avec nos lumières – écrivait Rousseau. La pitié, bien que naturelle au coeur de l'homme, resterait éternellement inactive sans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié? En nous transportant hors de nous-mêmes; en nous identifiant avec l'être souffrant. Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre; ce n'est pas dans nous, c'est dans lui que nous souffrons. Qu'on songe combien ce transport suppose de connaissances acquises ! Comment imaginerais-je des maux dont je n'ai nulle idée? Comment souffrirais-je en voyant souffrir un autre si je ne sais pas même qu'il souffre, si j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui et moi? Celui qui n'a jamais réfléchi ne peut être ni clément ni pitoyable. Il ne peut pas non plus être méchant et vindicatif. Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même; il est seul au milieu du genre humain.<sup>1</sup>*

Quoiqu'elle semble être naturelle, la vie affective de l'individu est tributaire du développement des capacités de l'esprit, de la culture, de la vie en société. L'affectivité ne serait rien en l'absence de l'insertion dans le groupe social avec le développement qui s'ensuit des capacités humaines: le sentiment de pitié naît tout autant de l'identification que du jugement. Mais l'affectivité est-elle aussi dépendante que le présente ce texte de Rousseau de la société et du développement des connaissances? L'affectivité, codifiée dans le discours de Rousseau, est déjà restreinte aux «affections sociales». Or il semble que l'affectivité soit issue de la nature alors que les passions soient quant à elles le fruit de la société: les passions naissent, affirme Rousseau dans son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, de la comparaison des hommes entre eux, de la comparaison de leur condition inégale sous le rapport des biens, de l'apparence ou du pouvoir. Les affections sociales: «ne se développent en nous qu'avec nos lumières». Le développement de l'intelligence et l'accroissement des connaissances sont la condition pour le développement de l'affectivité: l'affectivité se développe, c'est-à-dire qu'elle ne naît pas de l'intelligence ou de la connaissance. L'affectivité n'est pas le prolongement de la connaissance ou des facultés intellectuelles dans la société. L'expression de la vie affective reste cependant tributaire du développement de la société et des connaissances acquises. Rousseau choisit un exemple qui ne manque pas de surprendre: la pitié. Or le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* faisait de la pitié un sentiment naturel, donné par la nature à l'homme afin de veiller à la conservation mutuelle de l'espèce humaine. Le portrait fait ici

---

<sup>1</sup> Rousseau, J.J., *Essai sur l'origine des langues*. Ch. IX.

de la pitié en change considérablement les traits. La pitié est encore un sentiment naturel («La pitié, bien que naturelle au cœur de l'homme...»), mais sa manière de naître changent notablement depuis le deuxième *Discours*. La pitié ne vient pas du regard porté sur l'autre, mais de la représentation de l'autre: la souffrance de l'autre est imaginée, représentée. L'originalité de la thèse de ce texte vient de l'intervention de facultés rationnelles et des connaissances dans la détermination d'un sentiment présenté comme naturel. Rousseau ajoute: «Nous ne souffrons qu'autant que nous jugeons qu'il souffre». Le jugement s'oppose donc au mouvement de confusion et d'identification que l'imagination précipite dans la pitié. Les connaissances semblent nécessaires pour ce jugement («Qu'on songe combien ce transport suppose de connaissances acquises!»). Mais quelles sont ces connaissances? L'auteur le dit: la connaissance de la connaissance de l'autre; la connaissance de la communauté de nature entre moi et l'autre («Comment souffrirais-je en voyant souffrir un autre si je ne sais pas même qu'il souffre, si j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui et moi?»). Cela distingue encore la pitié dans le texte de l'*Essai* et dans le texte du *Discours*. Dans le *Discours*, la pitié requerrait le regard comme condition nécessaire et, presque, suffisante. L'*Essai* souligne le rôle dominant de la connaissance: «Comment souffrirais-je en voyant souffrir un autre si je ne sais pas même qu'il souffre...». L'*Essai* évoque la plus difficile des connaissances: la connaissance de la communauté et de l'identité des natures («si j'ignore ce qu'il y a de commun entre lui et moi ?»). Le *Discours* laissait entendre que la pitié avait ce rôle d'accès à l'autre par sa souffrance, par le spectacle de sa souffrance. Dans l'*Essai*, au contraire, la pitié exige la connaissance. De plus, la société, les connaissances et l'affectivité semblent être dans un rapport de dépendance dans ce texte. De cette façon, le discours de/sur l'affectivité, pratiqué par Rousseau, n'est qu'une dimension du discours pluriel, multiple de l'«encyclopédiste», dont la dynamique et l'identité sont assurées par la triade traditionnelle *raison-passion-morale*, *logos-pathos-ethos*. Privé des connaissances, l'homme reste dans l'amoralité («Celui qui n'a jamais réfléchi ne peut être ni clément ni pitoyable. Il ne peut pas non plus être méchant et vindicatif.»). Qui est privé de la réflexion est, par la même, privé de affectivité. Privé de la réflexion, l'homme est de même privé de toute moralité, qui semble donc dépendre du sens qui est apporté par la réflexion, ou ajouté par elle à une tendance naturelle. Mais l'affectivité est aussi dépendante de la société: «Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même...». L'imagination étend la vie affective parce qu'elle étend le champ des représentations. Participer à l'humanité c'est participer à la vie affective des hommes, ce

qui n'est possible que par le secours de l'imagination. La thèse pose une difficulté qui relève de sa cohérence: l'identification suppose la confusion avec l'autre et le jugement - le détachement. Faudrait-il croire que l'affectivité confusionnelle naît du détachement intellectuel?

*Quo vadis* le discours de l'affectivité? La sémiotique «nouvelle», sémiotique pragmatique de l'énonciation, envisage l'analyse non du seul énoncé mais du contexte ou de la situation où se produit cet énoncé. Cela en permet au moins une description communicationnelle plutôt qu'une simple reformulation en périphrases métalinguistiques. Par contre, la théorie du discours pragmatique, fournie à l'énonciateur par la rhétorique - qu'il s'agisse de la découverte des figures et arguments ou *inventio*, de leur combinaison en raisonnements syllogistiques, enthymématiques, soritiques, etc. ou *dispositio*, de leur amplification grâce à la tropologie ou *elocutio* - présente un système discursif dont on discute le bien-fondé et la cohérence depuis Platon. En ce qui concerne cette théorie du discours pragmatique, et celle de la lecture qui en découle nécessairement (pourvu que l'énonciateur en possède le code), les seuls topiques de l'invention, par exemple, rendent possible une méthode herméneutique basée sur une compétence rhétorique partagée. Comme l'explique le rhéteur-logicien anglais du XVI<sup>e</sup> siècle, Abraham Fraunce:

*If we shall [...] draw any woorde through these general places of invention, it will breede a great plentie and varietie of new argumentes, while wee marke what be the causes, effects, parts, whole, generall, speciall, subjectes, adjuncts thereof, and so forth in all the rest: and this either in making or enditing our selves, or els in resolving, and as it were dismembring that which others have done.»*  
(«Si on examine n'importe quel mot du texte à la lumière des topiques de l'invention, il révélera une quantité d'arguments, qu'on analysera en se référant aux causes, aux effets, à la partie, au tout, au sujet et aux compléments, et ainsi de suite. Une telle méthode nous aide à composer nos propres textes ou à interpréter ceux des autres. (*The Lawiers Logike*, London, 1588)<sup>1</sup>

Les tropes et les figures du *logos* sont combinés par l'énonciateur avec ceux du *pathos* et de l'*éthos* pour produire le discours de l'affectivité à des effets persuasifs soutenus. Néo-rhétoriciens, logiciens, linguistes, pragmaticiens et psychosociologues font une recherche concertée sur les fondements pratiques et théoriques du discours pluriel. De leur côté, psychothérapeutes, chercheurs en linguistique appliquée, orateurs

---

<sup>1</sup> Sister Miriam Joseph, *Rhetoric in Shakespeare's Time: Literary Theory of Renaissance Europe*, Harcourt, Brace & World, New York, 1962, p. 342.

politiques, judiciaires et épictiques emploient des modèles discursifs dans leurs travaux empiriques. Les connaissances discursives se présentent actuellement comme la clé qui permettra de comprendre ce nouveau paradigme anthropologique: *homo arguments*, l'homme-discours ou l'homme discursif. C'est la fonction argumentative, selon Ducrot, qui prédétermine et le sens de l'énoncé et les stratégies énonciatives choisies, même dans le modèle logique employé pour l'analyse discursive des «valeurs de vérité»<sup>1</sup>. Ce sont ces mêmes valeurs argumentatives, pragmatiques, que rendent possibles les «conditions de félicité » (Searle *et al.*). Pour Ducrot non seulement la valeur argumentative d'un énoncé est, dans une large mesure, indépendante de son contenu informatif, mais elle est susceptible de déterminer partiellement ce contenu. Ce qui amène à refuser la séparation entre la sémantique, qui serait consacrée aux notions de vérité et de valeur informative, et la pragmatique, qui concernerait l'effet «affectif», notamment l'influence argumentative, que la parole prétend posséder.<sup>2</sup> Selon les termes de la néo-rhétorique de Perelman, on ne peut choisir comme prémisses de l'argumentation affectogène que ces thèses que les destinataires sont prédisposés à accepter<sup>3</sup>. Or, il n'est pas difficile de voir que les expressions, «valeurs de vérité» et «conditions de sincérité» désignent des qualités que possède ou non un énoncé. Elles présentent en d'autres termes ce qu'Aristote appelait la «démonstration» logique d'une vérité. De la même façon, les trois domaines que le Stagirite nommait *éthos*, *logos* et *pathos* semblent recouvrir les trois critères que les théoriciens des actes de langage nomment les «conditions de félicité» d'un acte de parole. Ainsi la condition «préparatoire» qui exige, pour garantir le succès de l'acte de parole, que le locuteur possède l'«autorité» requise, correspond à l'*éthos* aristotélicien. La nécessité d'accomplir «correctement» l'acte de parole rejoint le *logos* : qui veut convaincre doit raisonner «correctement». Et l'exigence de l'«effet perlocutoire» et de la «force illocutoire» (Austin) d'un acte de langage, ou de la fonction «conative» (Jakobson) qui devrait répondre à l'attente du destinataire concerne le *pathos* ou les émotions. En plus, la théorie rhétorique de l'*elocutio*, ou la tropologie moderne pourrait servir à expliquer les «actes de langage indirects» qui incluent l'ironie, l'insinuation, l'allusion, le sous-entendu de l'équivoque, le double sens, la politesse exquise et le persiflage sournois. Une théorie de l'argumentation post-cartésienne continue à se développer au XXe siècle

---

<sup>1</sup> Ducrot, O., *Les Échelles argumentatives*, Éditions de Minuit, Paris, 1980, p. 15.

<sup>2</sup> Ducrot, O., *op.cit.*, p. 46

<sup>3</sup> Perelman, Ch., *L'Empire rhétorique*, J. Vrin, Paris, 1977, p. 35.

au moins depuis les ouvrages publiés par Chaïm Perelman et L. Olbrechts-Tyteca. En l'occurrence, Jean Bessière parle de la redéfinition des frontières de la rhétoricité. Eugenia Zimmerman démontre comment les figures analogiques que sont la métaphore, la métonymie et la synecdoque servent comme mécanismes de base dans la logique plausibiliste, logique qui articule le discours humain. Le discours sur «le discours de l'affectivité» y est donc, partout, diffus.

Suggestions surprenantes, hypothèses et modèles généreux, utiles pour configurer une «carte» possible du discours sur «le discours de l'affectivité» attendent dans l'œuvre de Norbert Elias (*La civilisation des mœurs*, 1939, 1973)<sup>1</sup> et Gilbert Simondon (*L'individu et sa genèse physico-biologique*, 1964, 1995). Elias se proposait d'élaborer une sociogenèse de l'État occidental en rapprochant la dimension macro-historique (l'État) à la dimension micro (système d'économie émotionnelle des individus). Le processus de civilisation consiste en la conjugaison entre la canalisation des pulsions et la construction de monopoles étatiques. La conception intellectuelle du rapport individu-société s'inscrit dans le cadre plus large des transformations réelles de l'équilibre «nous-je». Attentif aux angoisses, aux charges affectives, Elias reprend, mais avec des différences essentielles, la trilogie freudienne du «ça», du «moi» et du «surmoi». La socialisation est possible, en même temps qu'elle se fait nécessité. «La commande de comportement» de l'individu sera dorénavant façonnée par la société. La force de ce modelage tient à ce qu'il n'est pas perçu comme tel: «ce qui était au départ une prescription sociale devient (...) finalement suivant l'expérience individuelle du sujet une deuxième nature».<sup>2</sup> L'ontogénèse est aussi une phylogénèse sous l'effet du processus de socialisation: «l'habitus psychique des individus et les structures de leur société se correspondent mutuellement et se modifient corrélativement».<sup>3</sup> Le développement des économies et des sociétés, qui s'accélère à la fin du Moyen-Âge, induit une modification du «processus individuel de

---

<sup>1</sup> Norbert, E., *La civilisation des mœurs*, Calmann-Lévy, Paris, 1973; Bonny Y., Neveu E., de Queiroz, J.-M. (dir.), *Norbert Elias et la théorie de la civilisation*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2000; Burguiere A., Préface in DUERR Hans Peter, *Nudité et pudeur, le mythe du processus de civilisation*, Editions de la maison de sciences de l'homme, Paris, 1998; Delzescaux Sabine, Ansart P., *Norbert Elias, une sociologie des processus*, L'Harmattan, Paris, 2002; Delzescaux Sabine, Enriquez E., *Norbert Elias, civilisation et décivilisation*, L'Harmattan, Paris, 2002.

<sup>2</sup> Elias, N., *La société des individus*, Fayard, Paris, 1991, p.163.

<sup>3</sup> Elias, N., *op.cit.*, p. 78.

civilisation».<sup>1</sup> À partir des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, le contrôle de la «commande individuelle de comportement» se renforce, les émotions sont contenues, ce qui restait d'instinctif dans la conduite humaine est progressivement inhibé. Dans le même temps, le procès de civilisation renforce l'individualisation des comportements. Les deux tendances, au contrôle social d'un côté, à la personnalisation de l'autre, loin d'être antinomiques, sont en fait interdépendantes. «Ce haut degré de réserve dans l'action» que s'impose l'individu, et qui s'impose à lui, le «coupe de l'extérieur et renferme la véritable personne».<sup>2</sup> L'homme, de plus en plus maître de ses pulsions, à l'instar de ce que décrit l'auteur dans *La civilisation des mœurs*, est amené logiquement à revendiquer son individualité, son «je» plutôt que le «nous» auquel il appartient.

Les écrits de Simondon ont été à l'encontre de bien des idées reçues et inspirèrent nombre d'auteurs de l'époque dont Jean Van Lier (*Le Nouvel Âge*, 1964), Jean Beaudrillard (*Le Système des objets*, 1968), Georges Friedmann (*La Puissance et la sagesse*, 1970), Abraham Moles (*Théories des objets*, 1972). Gilbert Simondon a bien vu que la philosophie, pour dépasser les dualismes traditionnels (Humanisme-Technicisme, Individu-Communauté) ne devait pas accorder un privilège excessif à l'individu accompli, mais devait aborder résolument le problème de l'individuation. L'invention des concepts de transduction et de réalité pré-individuelle a rendu enfin possible une pensée positive de la technique en mettant l'accent sur les notions de lignée et d'agencements techniques. Simondon propose ainsi une éthique de la relation entre l'homme et la machine qui ne dégrade aucun des deux termes: c'est le *transductif machinique* qui a permis de voir qu'entre *la communauté et l'individu isolé sur lui-même il y a la machine et cette machine est ouverte sur le monde*. L'individu précède ontogénétiquement et logiquement le processus de «son» *individuation*. C'est par un renversement de l'ordre de ces deux termes que la problématique de Simondon opère une véritable révolution paradigmatique, ainsi résumée par lui-même: «le devenir est une dimension de l'être, non ce qui lui advient selon une succession qui serait subie par un être primitivement donné et substantiel. L'individuation doit être saisie comme devenir de l'être, et non comme modèle de l'être qui en épuiserait la signification. L'être individué n'est pas tout l'être ni l'être premier; « au lieu de saisir l'individuation à partir de l'être individué, il faut saisir l'être individué à partir de l'individuation et l'individuation à partir de l'être

---

<sup>1</sup> Idem, *ibidem*, p. 66.

<sup>2</sup> Idem, *ibidem*, p. 162-165.



préindividuel ».<sup>1</sup> D'où les notions centrales de charge potentielle, tensions orientées, sursaturation, déphasage, empruntées à la thermodynamique, mais aussi de résonance interne au système, de métastabilité et de processus de transduction. Ainsi, «l'individu est une transduction qui s'opère et non une virtualité qui s'actualise».<sup>2</sup> La médiation entre l'homme et le monde n'est ni objectivée comme dans l'univers technique, ni subjectivée comme dans l'univers religieux, mais elle est tout de même structurée par la naissance d'un réseau de points privilégiés. Cette structuration repose sur une distinction figure / fond soulignant des lieux et moments privilégiés possédant des pouvoirs. Ces points-clés sont le lieu d'échange entre l'homme et le monde. Cette structure réticulaire se déphase en même temps que l'unité magique. En tant que point-clé, la figure s'objective dans des objets techniques; et les pouvoirs de fond se subjectivent dans des formes de pouvoirs et de forces. Ce déphasage du mode d'être magique entraîne aussi une distanciation de l'homme et du monde. La médiation entre les deux n'est plus le fait d'une simple structuration mais de l'objectivation et de la subjectivation. Il est à noter que chacune ne recouvre pas complètement la réalité de l'homme ou du monde. La technique et la religion prises ensemble ne peuvent pas contenir toute la réalité de l'homme et du monde, car elles se trouvent entre eux. Issues de l'écart entre la religion et la technique, la science et l'éthique approfondissent le rapport de l'homme au monde. Par ce déphasage de la structuration de l'unité magique, la figure devient le contenu de l'univers technique et le fond, celui de la religion. Chacun est véhiculé sans référence à l'autre. L'objet technique est devenu porteur de forme, résidu des caractères figuraux, et il cherche à appliquer cette forme à un fond maintenant détaché de la figure, ayant perdu sa relation intime d'appartenance, et pouvant être informé par n'importe quelle forme rencontrée, mais de manière violente, plus ou moins imparfaite; figure et fond sont devenus étrangers et abstraits l'un par rapport à l'autre.<sup>3</sup> Dans cet univers apparemment non-verbal, le langage, le discours de l'affectivité ou «le discours sur le(s) discours» ont été remplacés par des «forces» ou des formes, signes peut-être de la «mort» du discours ou de sa ré-forme, re-naissance, ré-évaluation.

---

<sup>1</sup> Simondon, G., *L'individu et sa genèse physico-biologique*, Ed. Jérôme Millon, Grenoble, 1995, p. 29-30.

<sup>2</sup> Idem, op.cit., p. 169.

<sup>3</sup> Simondon, G., *Du mode d'existence des objets techniques*, Aubier, Paris, 1989, p. 171.

Placer la littérature sous le signe de la puissance et de l'acte implique une approche spécifique de l'historicité, et de l'alternative que figure l'histoire. En revanche, toute version de la littérature qui privilégie son mode opératoire, son «comment» fait de son identification avec les discours son principe de composition et traite les discours et elle-même comme ce qui ne fait pas question; ainsi peut s'interpréter une continuité des esthétiques réalistes du XIXe aux minimalismes contemporains. L'identification du discours commun et de la littérature, comme le *ready-made*, s'écrit suivant l'immanence de la littérature à elle-même et au langage (comme la métafiction contemporaine) soit une collection de procédures. Le fait que le roman se donne sous le signe de la nécessité, soit l'universel singulier, est un trait de la littérature selon le langage, et le défaut de référence noté par le déconstructivisme est signe de la surdétermination que font les catégories du langage. Ne cessant de produire sa propre différence comme interne à elle-même, elle indique la continuité de son caractère effectif et se donne comme l'horizon de toute chose et de tout sujet. Instituer une «autre scène de la littérature» implique que soit posée la question de la puissance du réel. Poser comme le fait le rêve, la science-fiction ou le fantastique la question de l'indécidable ne signifie pas quelque impossibilité de sens, mais une réforme du droit de la représentation et un déplacement de la puissance du domaine du langage à celui de l'histoire, du temps, de la réalité plaçant la littérature face à un objet dont elle ne peut rendre compte selon le statut d'exception qu'on lui suppose. Prendre en compte une pragmatique de l'altérité permet ainsi de comprendre le paradoxe ultime de l'identification contemporaine de la littérature à la (im)puissance du langage qui consiste à la fois à rendre la parole souveraine ou superflue et à réifier l'homme dans la triade «dogmatique» du *logos-pathos-ethos*.

#### **Bibliographie**

- Adam, J.-M., *Les Textes: types et prototypes*, Nathan, Paris, 1997.
- Bouchard, R., «Interaction, discours et 'tensions'», in *Modèles de l'interaction verbale*, D. Véronique & R. Vion (éd.), Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 1995.
- Bronckart, J.-P., *Activité langagière, textes et discours. Pour un interactionnisme socio-discursif*, Delachaux & Niestlé, Lausanne & Paris, 1996.
- Fontanille, J., et J.-F. Bordron (éd.), *Sémiotique du discours et tensions rhétoriques*, Larousse, Paris, 2000.
- Fontanille, J., et C. Zilberberg *Tension et signification*, Mardaga, Paris, 1998.
- Greimas, A. J., et J. Fontanille, *Sémiotique des passions*, Seuil, Paris, 1991.
- Hénault, A., *Le Pouvoir comme passion*, P.U.F., Paris, 1994.
- Iser, W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga, Bruxelles, 1976.

## **LE VOCABULAIRE DE LA PASSION AMOUREUSE DANS LES TRAGÉDIES DE CORNEILLE**

**Vasile RĂDULESCU**  
radul\_vas\_romanice@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*La tragédie française du XVII-e siècle tourne autour de la notion de passion, qui, dans la conception classique, est une agitation de l'âme humaine. Elle revêt des formes diverses : passion amoureuse, ambition, soif de pouvoir (libido dominandé), soif de vengeance, orgueil, etc.*

*Corneille ne fait pas exception, son œuvre s'inscrit dans le concert et le consensus de l'époque, son mérite consiste à avoir mieux exprimé que d'autres les thèmes et les motifs communs. A l'aide d'un vocabulaire restreint, général, conventionnel, il réussit à éveiller des énergies insoupçonnables, qui confèrent de la grandeur à l'homme.*

*L'ouvrage se propose de souligner les notions et le vocabulaire qui mettent en mouvement l'une des formes de la passion humaine, considérée à l'âge classique comme étant très importante : l'amour.*

*Mots – clés : passion amoureuse, étonnement, transport, étymologie, métaphore.*

L'acception des termes qui évoquent l'amour reste relativement stable tout le long du XVII-e siècle, tandis que l'attitude sur le sentiment amoureux évolue sous l'influence des facteurs idéologiques, sociologiques et culturels. A travers le siècle, depuis les premières tragédies de Corneille, en passant par la *Phèdre* de Racine et finissant par *La Princesse de Clèves*, la représentation de l'amour, sa valeur et sa place dans l'existence humaine ont été profondément modifiées : cette force vitale, source de dépassement de soi dans la tradition héroïque, est perçue vers la fin du siècle comme fatale, avilissante, responsable de la perte de l'âme et du corps. Dans sa dernière hypostase, elle arrache l'être humain à lui-même, le dépossède et le conduit à sa perte. Les mots qui évoquent l'amour, s'ils restent les mêmes, devenant conventionnels, se colorent de nuances diverses ; les mots restent, leur pouvoir d'évocation varie.

Le champ notionnel du sentiment amoureux se structure à partir du terme et de la notion de *passion*. Selon Descartes<sup>1</sup>, l'âme – qu'on ne

---

<sup>1</sup> Descartes, R., *Discours de la Méthode. Les Passions de l'âme*, Booking International, Paris, 1649 / 1995, page 124.

doit pas confondre avec le cœur -, et qui a son siège principal dans « *la petite glande pinéale qui est au milieu du cerveau d'où elle rayonne en tout le reste du corps* » se met en mouvement sous l'impulsion des perceptions diverses qui l'affectent. Les impressions produites par le contact avec les objets du monde sont reçues par cette glande : le mouvement (la passion) qui en résulte dépend de cette perception.

*Une figure (une forme) forte étrange et forte effroyable [...] cause la peur en quelques hommes, peut exciter en d'autres le courage et la hardiesse, toutes formes différentes de passions<sup>1</sup>.*

Descartes distingue et analyse six « *passions primitives* » (c'est-à-dire primordiales) : « *l'Admiration, l'Amour, la Joye et la Tristesse* ». De ces passions primordiales dérivent des « *passions particulières* » (estime, mépris, espérance, désespoir, jalousie, etc).

Les dictionnaires du XVII<sup>e</sup> siècle retiennent d'abord l'acception générale. Furetière (1690) définit la « *passion par les différentes agitations de l'âme selon les divers objets qui se présentent à ses sens* ». C'est le sens que le mot conserve chez les moralistes. La Bruyère note : « *Les passions tyrannisent l'homme ; et l'ambition suspend en lui les autres passions* » [*Caractères*, 50]. Par métonymie, le mot arrive à évoquer la seule passion amoureuse. Richelet note ; « *amour, ardeur* » pour définir la passion (amoureuse). Cet emploi, noté comme particulier par les dictionnaires de l'époque, est courant tout le long du siècle, non seulement dans la tragédie, mais aussi dans la comédie ou dans le roman.

Dans *Le Cid*, l'Infante se justifie auprès de sa confidente de son amour pour Rodrigue :

*Et si ma passion cherchait à s'excuser...(v.95). Pulchérie déclare à son jeune « amant » Léon : Ma passion pour vous, généreuse et solide,/ A la vertu pour âme, et la raison pour guide,/ La gloire pour objet, et veut sous votre loi/ Mettre en ce jour illustre et l'univers et moi// [Pulch.,I,1,v.9-12].*

Le mot *passion* n'élimine pas le mot *amour*, ils sont employés en alternance. Il faut souligner que, chez Corneille, le sentiment de l'amour est toujours digne, noble, durable, pur et solide. En voilà quelques occurrences du mot *amour* chargé de ces valeurs :

*Si vous avez aimé, vous avez su connaître/ Que l'amour de son choix veut être son seul maître [Oed.,I,2] ; Couronnons cet amour*

---

<sup>1</sup> Idem., page 128.

*de ma propre couronne [idem,I,4] ; Il éteindra ma vie avant que mon amour [id.,II,2] ; Ce que n'a pu l'amour, rien ne doit l'obtenir [id.,III,2] ; Mon cœur n'écoute point ce que le sang veut dire : c'est d'amour qu'il gémit, c'est d'amour qu'il soupire [id.,IV,1] ; Et bannir de ce cœur la honteuse mémoire / D'un amour criminel qui souille votre gloire // [Oth. , V,5] ; J'ignorais de l'amour quel est le doux poison [Tite et Bér.,I,2] ; ... l'amour de ses droits est jaloux.../ ...il dispose de nous sans nous...// [Agés.,II,2] ; Seigneur, contre l'amour peut-on se défendre ?/ A peine attaque-t-il qu'on brûle de se rendre, / Le plus ferme courage est ravi de céder...// [idem,V,1] ; L'amour n'est plus amour sitôt qu'il délibère [id.,V,1] ; L'amour, l'amour doit vaincre, et la triste amitié / Ne doit être à tous deux qu'un objet de pitié // [Rod.,I,3] .*

Il ne faut pas se tromper sur le sens de certains mots, différent de celui de nos jours. Le mot *sexe*, par exemple, renvoie toujours au beau sexe, à la femme. Il n'est pas marqué et s'emploie à tous les niveaux de langue. Une seule fois il apparaît chez Corneille en collocation avec l'adjectif *beau*, comme aujourd'hui :

*Quoi, la civilité, l'accueil, la déférence, / Ce que pour le beau sexe on a de complaisance, / Ce qu'on lui rend d'honneur, tout passe pour l'amour ? [Agés., V, 1].*

Dans le reste des cas, il apparaît sans cette détermination, ce qui peut prêter à confusion si on ne connaît pas son sens de l'époque classique : *Le sang a peu de droits dans le sexe imbécile [Oed., I,3].* (On a affaire ici à une illustration de ... la loi salique. Le mot *imbécile* avait lui-même un sens différent, celui de « faible, délicat »). D'autres exemples :

*Et le sexe et le rang se doivent souvenir / Qu'il leur sied bien d'attendre, et non de prévenir // [La Conquête de la Toison d'Or, IV,4] .*

Celui qui aime, le « soupirant » est appelé *amoureux*. Si son amour est partagé (« payé de retour » comme on disait à l'époque), il sera appelé *amant*, sans nuance défavorable. Richelet définit ainsi ce mot : *Qui aime et qui est aimé*. Le Dictionnaire de l'Académie de 1694 apporte une précision supplémentaire : *qui aime d'amour une personne d'un autre sexe*. Si le sens du mot *amoureux* semble stable, celui du mot *amant* semble devenir ambigu, il tend à se confondre avec *amoureux*. Corneille parle souvent de deux *amants* qui n'ont devant eux qu'une simple perspective, non pas un amour partagé ou une relation. Les contextes où apparaissent le mot et ses valeurs sont extrêmement variés :

*Si je le hais vainqueur, je le déteste amant [Perth., I, 1] ; Et le peuple bientôt montrera par sa haine / Qu'il n'adorait en toi que l'amant de sa Reine [idem] ; Quelque ravage affreux qu'étale ici la peste, / L'absence aux vrais amants est encore plus funeste [Oed., I, 1] ; Voyez, et s'il se peut, pour voir tout mon tourment, / Quittez vos yeux de père, et prenez-en d'amant// [Oth., I, 3] ; Et son feu qui jamais ne s'éteint qu'à demi, / Intéresse une amante autrement qu'un ami// [idem, V, 1] ; ...un amant .../ Il ne voit, il n'entend, il ne croit que sa flamme // [Tite et Bér., I, 3] ; Si vous vouliez passer pour véritable amant, / Il fallait espérer jusqu'au dernier moment // [idem, III, 2] ; (DOMITIE) : Prince, si vous m'aimez, l'occasion est belle / (DOMITIAN) : Si je vous aime ! Est-il un amant plus fidèle ?// [id., IV, 3] ; L'amant digne du cœur de la beauté qu'il aime / Sait mieux ce qu'elle veut que ce qu'il veut lui-même // [id.] ; ... aimer ailleurs:/ Voyez s'il fut jamais un amant plus à plaindre, / Un cœur plus accablé de mortelles douleurs. // [Agés., I, 3] ; Un amant avoué renverse tous obstacles : / Tout lui devient possible, il fléchit les parents, / Triomphe des rivaux, et brave les tyrans...// [idem, IV, 1] ; Que peut craindre un amant quand il voit tout perdu ? [Andr., II, 5] ; N'en cherchons les douceurs, ami, que les dernières. / Rarement un amant les peut goûter entières.// [idem, V, 1] ; Tout l'honneur d'un amant, c'est d'être amant fidèle [Don Sanche, III, 1].*

La même prudence s'impose pour le mot *maîtresse*, qui répond au mot *amant*. Il désigne couramment la femme qui aime et est aimée, sans connotation défavorable (comme aujourd'hui). Furetière note : *On le dit particulièrement d'une fille qu'on recherche en mariage*. En effet, dans *Le Cid*, Chimène est constamment désignée par Rodrigue comme sa maîtresse. Le Dict. de l'Acad. de 1694 note que le mot n'évoque pas nécessairement la réciprocité du sentiment : *il se dit aussi des femmes [...] simplement aimées de quelqu'un*.

### **Comment est vu l'être aimé**

Pour décrire les beautés de l'être aimé, les mots restent généralement abstraits. Celui-ci est désigné par le mot *objet*, qui nécessite une analyse attentive. Dans une première acception, proche de la valeur étymologique, le mot désigne ce qui est opposé à la vue, ce qui se présente au regard ou à l'imagination. Mais le mot est constamment employé, « poétiquement », pour parler de « *belles personnes qui donnent de l'amour* » (Furetière). En voilà des attestations dans la tragédie cornélienne :

*L'objet le plus charmant doit céder à l'Empire, / Régnez : j'en  
dédierai mon cœur s'il en soupire [Pulch., IV,4] ; (Mais) je me venge,  
et suis, en ce juste projet, / Jalouse du bonheur, et non pas de l'objet  
// [Attila, IV,2] ; L'objet où vont mes vœux serait digne d'un dieu  
[Théod., I,1] ; Tandis, permettez-moi de vous entretenir, / Et de  
blâmer un peu cette vertu farouche, / Cette insensible humeur  
qu'aucun objet ne touche, / D'où naissent tant de feux sans pouvoir  
l'enflammer // [idem, III,2] .*

Les plus fréquentes occurrences évoquent la femme aimée. Mais, dans *Le Cid*, Elvire présente ainsi Rodrigue à Chimène :

*Madame, croyez-moi, vous serez excusable / D'avoir moins la  
chaleur contre un objet aimable, / Contre un amant si cher ... //*  
*[v.837-839].*

Le qualificatif *aimable* s'inscrit dans le même champ notionnel de la désignation de l'être aimé ; il caractérise celui qui est digne d'être aimé parce qu'il en a toutes les qualités nécessaires (structure sous-jacente primaire du dérivé adjectival en ABLE : « qui peut / doit être aimé »). Avec cette acception, qui rend compte de la valeur du suffixe ABLE, il reste vivant tout le long du XVII-e siècle. Son emploi est récurrent chez Corneille. A cet adjectif répond un autre attribut de l'amant, très employé : l'adjectif *charmant*, dérivé du verbe *charmer*. Il signifie : « qui exerce une puissance fascinante, ensorcelante », en conformité avec le sens étymologique du mot charme (du lat. carmen « chant » désignant la formule d'incantation magique). *Charme* renvoie à la force occulte et mystérieuse qu'un être exerce sur un autre. Dans le champ notionnel de l'amour, il évoque l'attrait irrésistible, analogue à un pouvoir magique. Avec cette acception on le trouve employé dans *Le Cid* : *Votre vertu combat et son charme et sa force*. L'attrait, le charme, s'exerce par *l'appas* ou *les appas*. Dans *Le Cid*, l'Infante constate : *Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas* [v.123]. Employé au pluriel, le mot se spécialise pour désigner les attraits physiques. Il faut dire que les *charmes* se distinguent des *appas* en ce que les premiers désignent toujours « *des beautés qui agissent par une vertu occulte et magique* », les seconds désignant les seules grâces physiques. Corneille se sert souvent du mot *appas* pour caractériser d'un trait la beauté féminine, ex. : *De mille appas son visage semé ...* [Andr., II, 1]. Mais il l'emploie aussi dans un sens général, plus abstrait (... *l'appas flatteur de cette illusion ...* [Conq., IV,4] et même il raffine, en renforçant l'effet par la combinaison de deux mots de même valeur intensive : ... *vos charmants appas...* [Pomp.,II,1].

### Comment naît la passion amoureuse

Les premières « atteintes » de l'amour, la surprise, se manifestent comme une émotion du cœur frappé, l'*étonnement*. Le latin *adtonare* signifiait pratiquement « frapper par le tonnerre ». Le mot désignait, en effet, au sens concret et physique comme au sens abstrait et psychologique, toute forme de choc, de commotion, l'« ébranlement », « la secousse », causés comme par un coup de tonnerre. Le mot se spécialise pour désigner le mouvement de surprise intense en présence d'une situation ou d'un être considérés extraordinaires. Il s'approche de l'admiration qui éblouit et aveugle. C'est le terme récurrent pour décrire la première impression causée par l'être dont on devient amoureux. L'*étonnement* aboutit au *ravissement* ; l'être est *ravi*, c'est-à-dire arraché à lui-même. La valeur concrète du verbe et du nom dérivé est vivante durant le XVII<sup>e</sup> siècle : ils désignent l'enlèvement par la force, le rapt (sens étymologique, cf. le « ravissement des Sabines » dans l'histoire de Rome). Dans l'univers de l'amour, le verbe marque la dépossession de soi qu'éprouve l'être tombé amoureux. Le participe *ravi* évoque le mouvement du cœur porté hors de lui-même sous la force de l'amour. L'Infante, dans *Le Cid*, constate sincèrement : *Je pleure ses malheurs, son amant me ravit* (c'est-à-dire « me fait éprouver un amour qui m'arrache à moi-même »). Le mot n'est pas seulement utilisé pour évoquer l'élan amoureux, il peut traduire aussi le simple mouvement de joie. Dans *Le Cid*, Elvire retrace à Chimène la satisfaction du Comte devant la soumission de sa fille :

*Ce respect l'a ravi, sa bouche et son visage / M'en ont donné  
sur l'heure un digne témoignage [v.21-22].*

Le verbe *ravir* est concurrencé par le verbe *transporter* et son dérivé nominal *transport*, qui marquent, tous les deux, l'émotion violente de l'âme qui met l'être hors de soi-même, non seulement par amour, mais aussi par joie ou par colère. Le mot désigne, plus exactement, les manifestations extérieures du bouleversement. Il est souvent employé au pluriel pour rendre compte des signes concrets du sentiment. Le mot est courant dans tous les genres littéraires pour évoquer l'élan amoureux. Corneille l'emploie tant dans ce sens particulier que dans son sens général, tant au singulier qu'au pluriel, ex. :

*L'impétueux transport d'un premier mouvement  
[Perth.,IV,1] ; L'impatient transport d'une joie imprévue:/ Notre  
tyran n'est plus // [Attila,V,6] ; ... des transports si bouillants ...*



[*Théod.*, V,6] ; ...*mon cœur imprudent / A trop cru les transports  
d'un désir trop ardent* // [*Nic.*,II,2].

*Transport* et *trouble* ne sont pas identiques. Le premier suggère que l'élan sentimental se manifeste, le second est employé quand l'agitation, le mouvement de l'âme se déclenche mais ne se traduit pas comme tel. Le *trouble* engendre l'*inquiétude*, c'est-à-dire l'impossibilité pour l'être de trouver son repos ; elle se manifeste par une agitation qui peut ou non s'extérioriser. Il désigne toute forme de mouvement qui agite l'âme. Ce sens général est présent chez Corneille. L'Infante tente de définir cet état de trouble où elle est, balancée entre son affection sincère pour Chimène et son amour pour le fiancé de celle-ci :

*Hélas ! que dans l'esprit je sens d'inquiétude ! / Je pleure  
ses malheurs, son amant me ravit, / Mon repos m'abandonne* // [*Le  
Cid*, v.506-508].

L'amour est l'agent le plus puissant de l'inquiétude et celle-ci est bien une manifestation du sentiment amoureux.

Le substantif *mouvement* s'emploie aussi pour décrire l'agitation de l'âme et dans une acception générale, il se dit « *des différentes impulsions, passions ou affections* » [Dict.de l'Acad., 1694], qui l'émeuvent en effet. Le mot a une valeur globale, il évoque l'expression de la joie, de la colère, aussi bien que de l'amour. Elvire conseille à Rodrigue d'éviter d'aborder Chimène le jour même où il vient de tuer le père de celle-ci : *Va, ne t'expose point aux premiers mouvements / Que poussera l'ardeur de ses ressentiments* (c'est-à-dire « que fera naître l'ardeur du souvenir si présent et si vif ») [idem, v.759-760].

Comme dans le cas de *étonner* – *étonnement*, le sens propre est supplanté par le sens figuré dans *touché* (« frappé avec force, ému profondément »). Signifiant d'abord « frappé d'une force émotive provoquée par un fait ou une impression », le sens du mot *touché* se restreint pour évoquer le trouble provoqué par l'amour. Le célèbre discours délibératif de Rodrigue commence par ces mots : *Touché jusques au fond du cœur ...* . Et il n'oublie pas de rappeler à Chimène : *Tu sais comme un soufflet touche un homme de cœur*.

L'être touché par la passion amoureuse – homme ou femme -, est accessible à l'amour, il est dit *sensible*. La même signification pour le dérivé nominal *sensibilité* ; *donner des marques de sensibilité* c'était témoigner du sentiment amoureux qui commence à naître. Mais il s'agit

de mots polysémiques. Formé sur le mot *sens*, *sensibilité* est glosé dans le Dict. de l'Acad. de 1694 avec au moins deux sens :

- « *Qui s'aperçoit, qui se connaît facilement par les sens ou la raison* », d'où le sens de « *tangible* », « *visible* », « *évident* » ;
- « *Qui se fait sentir* », c'est-à-dire « *qui est vivement, et souvent péniblement ressenti* ».

Une fois l'amour déclenché et accepté, il impose une conduite basée sur un code rigoureux, sur des valeurs chevaleresques et héroïques, façonné par l'idéal précieux, l'amoureux devient « le parfait amant ». Des mots-témoins et des mots-clefs qui le caractérisent sont : *fidèle* et *fidélité*, *attachement*, *engagement* et *engager*, *tendre*, *honneur*, *gloire*, *galant* et *galanterie*, etc., tous des mots d'une extrême fréquence dans la tragédie cornélienne. L'exigence de fidélité est considérée comme essentielle, elle est même sous-entendue, axiomatique. Dans *Le Cid*, par ex., le parallélisme de l'*engagement* avec *la foi* est explicite et visible :

*L'infamie est pareille et suit également / Le guerrier sans  
courage et le perfide amant/ [...] / Ma foi m'engage encore si je  
n'espère plus // [v.1063-1068].*

Et cet aspect se maintient à travers toutes les autres tragédies cornéliennes, exemple :

*Et moi, je ne sais pas s'il a droit de changer, / Mais je sais  
que l'amour ne peut désobliger // [ Tite et Bér.,III,2] ; Apprends  
qu'une princesse aimant sa renommée, / Quand elle dit qu'elle aime,  
est sûre d'être aimée // [Pomp.,II,1].*

Le vocabulaire spécifique de la passion amoureuse est savamment combiné par Corneille en toutes sortes de figures, destinées à rendre compte de la force du sentiment. Trois métaphores, héritées de la poésie lyrique du XVI-e siècle, sont privilégiées. Elles s'organisent autour des termes suivants : la flamme, les liens, les fers. Dès les premiers vers du *Cid* on apprend que (ELVIRE) :

*Et si je ne m'abuse à lire dans son âme, / Il vous commandera  
de répondre à sa flamme. / (CHIMENE) : Tu ne peux trop promettre  
aux feux de notre amour // [v.5-6].*

La métaphore est constante pour désigner l'amour. Le mot flamme est si courant que la métaphore se lexicalise, c'est-à-dire que le

comparant n'est plus perçu comme tel, il n'est plus porteur d'images. Les exemples abondent dans toutes les autres tragédies.

### Métaphores de l'amour

L'amour est très souvent rendu par les métaphores du feu et de la flamme. Ces mots sont récurrents dans toutes les tragédies, mais leurs déterminations sont très variées.

Le feu brûle, s'allume et s'éteint:

*Le feu qui semble éteint souvent dort sous la cendre/ Qui  
l'ose réveiller peut s'en laisser surprendre// [Rod., III, 4];*

*De ce mourant amour les ardeurs ramassées/ Jettent un feu  
plus vif dans nos veines glacées// [Soph., IV, 2];*

*...de mon feu l'importune tendresse [id., V, 1];*

*Il n'a pas encore éteint son feu [Oth., IV, 1];*

*Et son feu, qui jamais ne s'éteint qu'à demi [id., V, 1]*

*Comment cacher un feu que je ne puis éteindre? [Pulch., III,  
1];*

*Quand le feu diminue il s'éteint de lui-même [id];*

*C'est un feu sans aucune étincelle [Agés., IV, 2];*

*Le feu va s'allumer si vous ne l'éteignez [Perth., IV, 3];*

*Le feu brûle, tout en restant beau:*

*Je la laisse avec vous, afin que votre zèle/ S'allume à ce  
beau feu que vous avez pour elle// [Pulch., IV, 3];*

Il est parfois contradictoire:

*...contre mon feu, mon feu me sollicite [Pomp., IV, 3];*

*Ce beau feu vous aveugle autant comme il vous brûle [Rod.,  
III, 4]*

L'intensité de la métaphore du feu est accrue par l'emploi fréquent de ce mot au pluriel:

*Cette insensible humeur qu'aucun objet ne touche/ D'où  
naissent tant de feux sans pouvoir l'enflammer [Théod., II, 2]*

*Et les raisons d'Etat plus fortes que les noeuds/ Trouvent  
bien les moyens d'en éteindre les feux// [Nic., II, 4];*

*...mes feux trop ardents/ [La Conq., IV, 2];*

*...vos feux vous plaisent trop pour les vouloir éteindre/  
[Soph., IV, 3];*

*Prête-moi de tes feux l'éclat étincelant [id., III, 6];*

*Votre ardeur pour son sang fait pour lui tous ses feux/ [Tites et  
Bér., I, 1];*

*Je sais ce qu'à mon cœur coûtera votre vue/ Qu'à vos feux ma  
langueur rende longtemps justice// [Sur., I, 3];*

*L'aveugle sympathie est ce qui fait agir/La plupart des feux  
qu'il excite // [Agés.,V,1].*

A la métaphore nominale du feu correspond la métaphore verbale.

Parfois, les verbes (s')allumer et (s')éteindre ne passent pas par la métaphore du feu, mais se combinent directement avec amour, la métaphorisation étant ainsi plus directe:

*... mon amour trahi, que j'éteins à regret [Perth.,III,3];  
...cet amour s'allume et s'éteint en un jour [Soph.,V,2];*

Quand l'amour n'est pas sincère, il devient, sous la plume de Corneille, un amour mercenaire:

*N'avez vous qu'un amour mercenaire?/ [Tite et Bér.,II,1].  
Feu et amour alternent avec ardeur:  
Quoi? Cette ardeur s'éteint! [Rod.,III, 4]  
Dans mon ambition, dans l'ardeur de ma flamme/ [id.,III, 4]*

Ardeur s'applique non seulement à l'amour mais à une passion dominante, comme celle du pouvoir ou de l'ambition, ex.:

*...la noble ardeur d'envahir tant d'Etats/ [Att., I,1];  
Je puis nommer amour une ardeur de régner [Don  
Sanche,I,2].*

La métaphore la plus fréquente dans la tragédie cornélienne reste celle de la flamme. Par cette fréquence extraordinaire, Corneille a contribué pleinement à sa lexicalisation, chez Racine, elle ne sera plus qu'une convention, elle sera complètement lexicalisée, devenant synonyme à valeur dénominative d'amour; aujourd'hui elle n'existe plus.

Le mot flamme apparaît le plus souvent accompagné d'une détermination. Ainsi, la flamme peut être belle:

*L'illustre et digne ardeur d'une flamme si belle/ [  
Oth.,III,4];  
...une si belle flamme...[Tite et Bér.,II,2];  
...des flammes si belles...[Agés.,V,8];  
Le souvenir mourant d'une flamme si belle/ [Théod.,V, 4].*

La flamme peut être également heureuse, importune ou même inceste:

*Vous allez d'un héros rendre heureuse la flamme* [Don Sanche,IV,1];  
*Le ciel vous destinant à des flammes incestes...* / [Oed., III, 5]  
*...flamme importune...* / [La Cong.,II,5];  
*...éteignez une flamme inutile* / [id.,II,5];  
*...sa flamme heureuse...* [Agés.,IV,3].

Comme le(s) feu(x), la flamme s'allume et s'éteint:

*.../Eteint comme il leur plaît et rallume nos flammes/* [Andr.,IV,2];  
*Je veux que son respect l'empêche de m'aimer/ Non des flammes qu'une autre a su mieux allumer;/Je veux bien plus...* / [Don Sanche,III,6];  
*...éteindre une si belle flamme/* [Oth.,I,2].

La métaphore de la flamme apparaît aussi sans détermination, doublée d'une autre figure, le plus souvent de la personnification (comme passion personnifiée ou comme allégorie), s'imposant comme argument:

*Quel destin à ma flamme oppose ma grandeur!* / [Don Sanche,III,5];  
*Un si honteux désordre avec des traits de flamme...* / [Oed.,II,4];  
*J'immolerai ma flamme et toute ma tendresse/* [Oth.,I,3] (de même que dans Soph.);  
*C'est votre intérêt seul qui fait parler ma flamme/* [id.];  
*Il ne voit, il m'entend, il ne croit que sa flamme/* [Tite et Bér.,I,3];  
*...et sa vue en mon âme/ Fait trembler mon orgueil, enorgueillit ma flamme//* [Att.,II,1];  
*Je veux cacher ma flamme et je le veux en vain* [Agés.,III,4];  
*(Et si) d'Agésilas la flamme se déclare.../*[id.,IV,2].

Il n'est peut- être pas dépourvu d'intérêt de constater que le mot flamme rime souvent chez Corneille avec le mot femme ou avec âme, par exemple:

*...l'éclat d'une si belle flamme/ ...n'éblouit point mon âme//* [Rod.,II,1];  
*Dans mon ambition, dans l'ardeur de ma flamme,/ Je vois ce qu'est un trône et ce qu'est une femme//* [id., III, 4];  
*C'étaient discours en l'air inventés par ma flamme/ Pour brouiller ton esprit et celui de sa femme //* [Perth.,IV,2];  
*..., et laissez à ma flamme/ Le bonheur à son tour d'entretenir madame //* [Nic.,III,3].

Le champ dérivationnel du mot flamme vient enrichir son spectre: *Leurs yeux sont tout flamme, et leur brûlante haleine,.../ [La Conq.,I,4](valeur intensive particulière).*

Il est clair que l'intersection sémique dans les métaphores du feu et de la flamme se fait par la sème „chaleur” [+ intensif], donnée par le feu ou la flamme étendus à l'amour.

Les métaphores du feu et de la flamme se lexicalisent complètement et deviennent des lieux communs dans la tragédie classique. Le spectateur du XVII e s. prendra, par exemple, une flamme noire, qui nous semble aujourd'hui une figure hardie, dans sa valeur dénomminative d'„amour coupable”.

Les métaphores nœuds, chaînes, fers (= « mariage, union affective »)

Nœuds apparaît le plus souvent au pluriel, ce qui accroît son intensité. L'expression est récurrente et particulièrement fréquente dans les tragédies de Corneille. Comme dans les cas précédents, elle apparaît le plus souvent avec une détermination. Par exemple:

*Rompre les sacrés noeuds d'une amour fraternelle/ [Pomp., I, 2];*  
*...les sacrilèges noeuds/ [Théod., III, 3];*  
*...le saint nœud.../ [Don Sanche, V, 5];*  
*Et les raisons d'Etat, plus fortes que les nœuds.../ [Nic.,II,4];*  
*...des nœuds et si forts et si doux/ [Tite et Bér.,II,2];*  
*...illustres nœuds/ [Andr.,I,1].*

Le sème commun dans la métaphore des nœuds = « mariage » est, bien sûr, « attache (solide) ». Le même sème joue aussi dans la métaphorisation de chaînes et de fers (pl.) pour „asservissement amoureux”. Les nœuds ont la valeur d'un attachement positif, sacré, respectable, tandis que chaînes et fers impliquent aussi la connotation „souffrance”, „faiblesse”, „servitude”, „protestation impuissante”. La variété cotextuelle de ces métaphores est impressionnante. Exemple :

*Brise les fers honteux de leurs injustes chaînes [Don Sanche,I,1];*  
*Porte, porte ce cœur à de plus douces chaînes [Nic.,V,1];*  
*...vos bras amoureux seront ma seule chaîne/ [Tite et Bér.,III,5];*  
*Pour me rendre à mes fers elle n'a qu'à paraître/ [Att.,III,1].*

L'amour malheureux passe par „les fers” et les „chaînes” pour aboutir à la forme extrême d'un poison:

*Je lui cède avec joie un poison qu'il me vole /*  
[Soph.,IV,2];

*J'ignorais de l'amour quel est le doux poison/ [ Tit. et*  
*Bér.*,I,2];

*O beauté qui te fait adorer en tout lieu,/ Cruel poison de*  
*l'âme et doux charme des yeux// [Att.,III,1];*

*Et l'amour pour le sens est un si doux poison/ [Oed.,I,3].*

Ces images traditionnelles ont connu une amplification sous l'impulsion du courant précieux, diffusé à travers toute la (haute) société française dans les années 1650-1660. Les cercles précieux, qui ont pour centres les salons parisiens dans les années 1625-1640, voient leur mode de pensée et d'écrire reconnu et adopté par l'aristocratie et même par la bourgeoisie dans la décennie 1650-1660. Le langage précieux de l'amour (« le langage des ruelles »), qui témoigne du souci fondamental de ne pas choquer par une expression trop concrète ou réaliste, adopte spontanément des images connues et intelligibles. La langue privilégiée, tout le long du siècle, une formulation abstraite ou imagée pour célébrer les grâces et les charmes de l'être aimé comme pour exprimer les mouvements du cœur. Les représentations individuelles, précises, concrètes, s'estompent devant la nécessité d'exprimer l'universel humain.

**Œuvre de référence :**

Corneille, P., *Œuvres complètes*, Ed. du Seuil, Présentation et notes de A. Stegman.

**Bibliographie :**

- Chaurand, J. et Al, *Nouvelle histoire de la langue française*, Ed. du Seuil, Paris, 1999.
- Descartes, R., *Discours de la Méthode. Les Passions de l'âme*, Booking International, Paris, 1649 / 1995.
- Dumonceaux, P., *Langue et sensibilité au XVII-e siècle*, Genève, Droz, 1975.
- Furetière (art. choisis et présentés par Ph. Brenot), *Les Emotions*
- Fumaroli, M., *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Librairie Larousse, Paris, 1990.
- Gardes-Tamine, J., *La Rhétorique*, A. Colin, Paris, 1996.
- Kerbrat – Orecchioni, C., *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1996.
- Meyer, M., *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*, Le livre de poche, Paris, 1993.

Muller, CH., *Etude de statistique lexicale : le vocabulaire du théâtre de Corneille*, Genève, Slatkine, 1979.

Sancier – Chateau, A., *Introduction à la langue du XVII-e siècle*, Nathan, Université, Paris, 1979.

Toma, D., *Formele pasiunii*, Ed. Meridiane, Bucuresti, 1992.



## **MARQUES DE L’AFFECTIVITÉ DANS LE DISCOURS SÉDUCTEUR DU DON JUAN DE MOLIÈRE**

**Diana-Adriana LEFTER**  
diana\_lefter@hotmail.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Notre travail prend en discussion l’un des plus célèbres libertins de l’histoire littéraire, Don Juan, tel qu’il est repris dans la pièce de Molière. Plus précisément, nous nous proposons d’étudier le discours de séduction de Don Juan dans les différentes hypostases dans lesquelles il apparaît. Nous voulons mettre en parallèle le discours de Don Juan devant Done Elvire, et celui devant la paysanne Charlotte, pour mettre en évidence deux aspects: la composante affective, c’est-à-dire l’insertion du moi dans le discours, et la composante séductrice, notamment le rapport entre le moi-séducteur et l’objet de la séduction.*

*Mots-clés : libertinage, discours de séduction, stratégies discursives affectivité, maximes conversationnelles..*

Le libertinage en tant que courant de pensée désigne avant tout une « licence des mœurs ». A la fin du XVI-ème siècle et pendant le XVII-ème siècle français, le libertinage veut dire critique des conventions et des traditions, au nom de l’esprit de liberté. Phénomène social et thème littéraire, le libertinage est avant tout un comportement qui vise essentiellement l’individu et l’affirmation de sa liberté. Le libertin est la personne qui s’affranchit de la « masse » sociale pour se définir en tant qu’individualité, en tant que moi par rapport à autrui. Le but du libertin est toujours soi, un soi auquel il se rapporte de manière narcissique. Apparemment, le libertin veut et peut procurer le plaisir à autrui : plaisir intellectuel, esthétique, corporel ; mais, en fait, toutes ses actions ont comme but l’assouvissement de son plaisir. Il donne l’impression de vouloir plaire et offrir du plaisir, par contre, il ne veut que jouir.

Apologiste de l’individualisme dans le comportement et dans les interactions sociales, le libertin l’est aussi dans le discours, qui a une double visée : d’une part, le discours est arme de séduction, de l’autre il est le moyen d’expression de son affectivité.

Notre travail prend en discussion l’un des plus célèbres libertins de l’histoire littéraire, Don Juan, tel qu’il est repris dans la pièce de Molière. Plus précisément, nous nous proposons d’étudier le discours de séduction de Don Juan dans les différentes hypostases dans lesquelles il apparaît. Nous voulons mettre en parallèle le discours de Don Juan devant

Done Elvire, et celui devant la paysanne Charlotte, pour mettre en évidence les deux aspects déjà énoncés : la composante affective, c'est-à-dire l'insertion du moi dans le discours, et la composante séductrice, notamment le rapport entre le moi-séducteur et l'objet de la séduction.

Le Don Juan de Molière représente l'aristocrate qui revendique la liberté de suivre son impulsion et qui critique la régulation des désirs imposée par la société et par la religion. Comme tout libertin, Don Juan se caractérise par sa manière particulière de manier le langage, par ce qu'il laisse entendre et attendre, par la façon dont il implique les autres dans son discours et par son art de toujours ramener son discours à soi-même. Le libertin utilise son discours pour séduire, pour secouer les consciences, pour s'assurer la maîtrise des situations.

Le *Don Juan* de Molière est une pièce représentative pour le fonctionnement de l'implicite<sup>1</sup> et des stratégies conversationnelles<sup>2</sup> qui montrent que le libertin est un excellent maître de la parole.

Nous utilisons le terme *implicite* pour désigner le message dit à mots couverts, les arrière-pensées entendues entre les lignes.<sup>3</sup> Outre le support linguistique, le signifiant sur lequel il repose, l'implicite se laisse voir par un certain nombre d'indices extérieurs: le cotexte – l'environnement verbal; le paratexte – prosodique ou mimo-gestuel; le contexte – la situation de communication ou la présence du référent qui permet d'identifier le décalage entre le contenu énoncé littéralement et le dénoté.

Nous empruntons à Grice le concept de *maximes conversationnelles*<sup>4</sup>, c'est-à-dire les règles que tout échange conversationnel est supposé suivre pour son bon déroulement: la maxime de quantité – donner autant d'information qu'il est requis; la maxime de qualité – dire la vérité; la maxime de relation – être pertinent; la maxime de modalité – être compréhensible.

Le Don Juan de Molière représente l'aristocrate qui revendique la liberté de suivre son impulsion et qui critique la régulation des désirs imposée par la société et par la religion. Comme tout libertin, Don Juan se caractérise par sa manière particulière de manier le langage, par ce qu'il laisse entendre et attendre et par la façon dont il implique les autres dans son discours. Le libertin utilise son discours pour séduire, pour secouer les consciences, pour s'assurer la maîtrise des situations.

---

<sup>1</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.

<sup>2</sup> Grice, H., P., *Logique et conversation in Communications*, n. 30, 1979.

<sup>3</sup> Kerbrat-Orecchioni, C., *op. cit.*

<sup>4</sup> Grice, H., P., *op. cit.*, pages 57-73.

Le séducteur attire notre attention par un discours à la fois prolix et vain et minimaliste. Cela veut dire que Don Juan a les moyens du bon discours, mais non pas la bonne volonté. Selon Grice, toute infraction par rapport aux maximes conversationnelles libère un sous-entendu.

Les deux discours de séduction que nous prenons en considération ont comme caractéristique commune la grande implication affective du locuteur, l'adaptation de la stratégie aux attentes de l'allocutaire et une série de thèmes récurrents, tel le mariage, l'éloge et la foi et de la vertu. L'art de Don Juan consiste justement dans l'adaptation de cette thématique commune à la sensibilité et aux attentes des deux allocutaires : Done Elvire qui est une noble éduquée au couvent et qui est devenue son épouse, d'une part ; la paysanne Charlotte, femme sans grande éducation et qui est sur le point d'accomplir son mariage avec Pierrot :

*Les mots sont bons ou mauvais selon les lieux où ils sont placés, selon les personnes qui les disent et selon celles à qui on les dit.<sup>1</sup>*

Pour que son discours atteigne son but, notamment celui de séduire et convaincre les deux femmes, il doit se situer sur le terrain du *vraisemblable au sens strict*<sup>2</sup> ; il doit donc porter sur les croyances communes, sur la connaissance partagée :

*[...] dans le domaine de la vraisemblance [...] les fausses promesses, la simulation, l'illusion, la séduction trouvent à s'épanouir.<sup>3</sup>*

De cette perspective, la démarche de Don Juan pourrait s'avérer plus facile devant Done Elvire, avec laquelle il partage un même code comportemental, une même classe sociale et une même éducation. Par contre, le projet de séduction aurait pu échouer en ce qui concerne Charlotte, avec laquelle Don Juan n'a pas de savoirs communs. Pourtant, le résultat contredit cette prémisse, puisque Done Elvire, prévenue sur le caractère de Don Juan et ayant passé une partie de sa vie à côté du séducteur, ne se laisse plus tromper par la tricherie de son mari. Par contre, Charlotte y succombe, flattée par l'intérêt que montre pour elle un homme qui lui est supérieur de tous les points de vue :

---

<sup>1</sup> Reichler, Cl., *L'âge libertin*, Minuit, Paris, 1987, page 26.

<sup>2</sup> Idem., page 28.

<sup>3</sup> Idem., page 29.

*La conversation constitue par excellence un domaine où peut s'exercer l'art du vraisemblable. Chaque participant s'y trouve confronté à la nécessité de faire vivre le lien social par sa parole, et en même temps de ne pas laisser dissoudre sa personnalité dans la stéréotypie.<sup>1</sup>*

Il y a dans la pièce de Molière deux rencontres entre Don Juan et Elvire : l'une dans le début de la pièce, où Elvire vient reprocher l'abandon de son mari (acte I, scène 3) ; l'autre, dans l'acte IV, scène 6, où Don Juan veut retenir sa femme, qui vient lui annoncer sa décision de renoncer à leur mariage.

Dans leur première rencontre, Don Juan affecte l'indifférence et la sincérité, mais choisit aussi le silence comme arme, non pas pour conquérir, mais pour essayer de garder sa femme, malgré la trahison amoureuse. L'intensité dramatique va croissant : au début, Don Juan délègue la parole à Sganarelle, pour éviter le mensonge, ensuite il adopte, en parodiant, le langage pieux, familier à sa femme. Les armes de Don Juan lui sont fournies par sa femme même, qui ne tarde pas de rappeler les anciennes déclarations d'amour du séducteur : ce sont les mots empreints d'une forte affectivité, où *l'âme* est évoquée à plusieurs reprises, aussi bien que le lien indestructible qui doit exister entre les deux époux. Certes, ce discours avait été voué à exciter l'amour sincère d'Elvire et sensibiliser sa croyance religieuse. Pour Elvire, jeune éduquée au couvent, l'âme est plus importante que le corps, parce qu'elle est le siège des sentiments ; de plus, elle valorise beaucoup le mariage, dans lequel elle voit un lien sacré et indestructible :

*Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi, que vous m'aimez toujours avec une ardeur sans égale, et que rien n'est capable de vous détacher de moi que la mort ? [...] qu'il est certain que vous brûlez de me rejoindre, et qu'éloigné de moi, vous souffrez ce que souffre un corps qui est séparé de son âme.<sup>2</sup>*

Ces mots d'Elvire font plus que reprendre et évoquer un possible discours antérieur de son mari, ils sont les marques de son affectivité et ont le but d'offrir à Don Juan un modèle de discours qu'elle serait prête à accepter : « voilà comme il faut vous défendre, et non pas être interdit comme vous êtes.<sup>3</sup> »

---

<sup>1</sup> Idem., page 29.

<sup>2</sup> Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Bordas, Paris, 1977, pages 46-47.

<sup>3</sup> Idem., page 47.

En d'autres mots, Elvire dit à Don Juan ce qu'elle aurait voulu l'entendre dire : le discours d'Elvire met en permanence en relation les déictiques de la première et de la deuxième personne :

Que ne me jurez-vous?; vous êtes dans les mêmes sentiments que moi; vous m'aimez; que ne me dites-vous?; vous brûlez de me rejoindre.

La réponse de Don Juan trompe l'univers d'attente d'Elvire, car il ne fait aucun effort pour la convaincre de son amour, au contraire, il aborde un langage pseudo-pieux pour essayer de diminuer la gravité de son acte. Sa démarche échoue justement parce qu'il n'adapte pas son discours aux attentes de son allocataire :

*Le primesaut constitue un des modes du plaire, dont l'obligation pousse le dialogisme à l'extrême : il s'agit toujours de s'efforcer de répondre aux attentes de l'autre, de dire ce qu'il (elle) souhaite entendre, ce qu'il aurait dit lui-même, en somme de formuler son discours par anticipation.<sup>1</sup>*

Les insultes de Don Juan finissent par éveiller la dignité d'Elvire et sa haute lignée. A la fin de la tirade de Don Juan, elle coupe court et s'en va. La menace du châtement céleste prend dans sa bouche un accent prophétique.

La première marque de l'affectivité dans le discours de Don Juan, c'est la prédominance des déictiques de la première personne, marques d'un discours tourné plutôt vers soi-même que vers l'allocataire, trace du caractère narcissique de Don Juan. Un autre marque, c'est l'emploi fréquent des verbes de sentiment, des verbes locutoires, de jugement et d'opinion :

*Je vous dirai ; je suis toujours dans les mêmes sentiments ; je brûle de vous rejoindre ; il m'est venu des scrupules, j'ai fait réflexion, le repentir m'a pris, j'ai craint, j'ai cru.*

Même si Don Juan commence son discours en niant ouvertement les paroles antérieures de sa femme sur une possible promesse d'amour : « Je ne vous dirai point que je suis toujours dans les mêmes sentiments

---

<sup>1</sup> Reichler, Cl., *L'âge libertin*, Minuit, Paris, 1987, page 35.

pour vous et que je brûle de vous rejoindre<sup>1</sup> », il se plie aux attentes de Done Elvire par le langage qu'il adopte et par les répétées assurances de sincérité qu'il énonce : « *Je porte un cœur sincère ; je n'ai point de talent de dissimuler.* »

Don Juan affecte le repentir, surtout en touchant à un thème sensible pour Elvire : le mariage. Pour elle, le mariage doit être fait d'amour, de fidélité et consacré comme union devant l'église. Or, Don Juan essaie justement de la convaincre de l'immoralité de leur mariage : *j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé*, parce qu'il aurait été construit sur la destruction de la vraie vocation d'Elvire, celle religieuse :

*il [le mariage] nous attirerait quelque disgrâce d'en haut,  
et qu'enfin devais tâcher de vous oublier et vous donner moyen de  
retourner à vos premières chaînes.<sup>2</sup>*

Ainsi, Don Juan veut consacrer son geste d'avoir abandonné Elvire non pas comme un acte immoral, mais tout au contraire, moral et réparateur, même généreux : Don Juan se montre capable de renoncer au bonheur personnel pour ne pas provoquer le *courroux céleste* ; de plus, il veut épargner à sa femme la douleur de commettre un péché :

*[...] pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un  
couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre  
part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. [...] je  
devais tâcher de vous oublier et vous donner moyen de retourner à  
vos premières chaînes.<sup>3</sup>*

Même si Don Juan aborde dans son discours les sujets favoris d'Elvire, l'amour et Dieu, la femme n'est pas dupe des paroles de son mari. Elle y perçoit l'hypocrisie du séducteur, aussi bien que sa distance, marquée par l'élégance de la parole. On remarque que, chaque fois qu'il évoque sa femme, Don Juan l'appelle *Madame*, possible signe de respect, mais qui ne marque ici que la distance et le désamour de Don Juan. Par contre, nous allons voir que, lorsqu'il s'adresse à Charlotte, il l'appelle *belle Charlotte*, en ajoutant au nom de la paysanne l'adjectif évaluatif marque de l'affectivité.

Tout autre est le discours de Don Juan à propos d'Elvire vers la fin de la pièce, lorsque sa femme est venue lui annoncer qu'elle avait

---

<sup>1</sup> Molière, *op. cit.*, page 47.

<sup>2</sup> Idem., page 48.

<sup>3</sup> Idem., page 48.

décidé de renoncer à lui. Cette fois, Don Juan ne fait plus référence aux caractéristiques morales d'Elvire, à sa foi, mais observe quelques traces de sa féminité. Le charme d'Elvire ne fait pas renaître l'amour de Don Juan pour elle. On le voit parler tout simplement d'*émotion*<sup>1</sup>. Les remarques de Don Juan ne portent pas sur la beauté « naturelle » d'Elvire, comme il le fera pour Charlotte, mais plutôt sur les signes de sa souffrance :

*J'ai trouvé de l'agrément dans cette nouveauté bizarre, et  
que habit négligé, son air languissant et que ses larmes ont réveillé  
en moi quelques petits restes d'un feu éteint.*<sup>2</sup>

L'acte II, scène 2 met en scène deux types très divers de discours: celui de Don Juan, à la fois redondant, plein de non-dits, de présuppositions et de sous-entendus, une vraie stratégie discursive de séduction, et celui de Charlotte, très direct, perméable, littéral. Molière nous donne dans cette scène un raccourci frappant de la stratégie utilisée par Don Juan pour abuser les femmes. Elle consiste à flatter, charmer et à donner à entendre une promesse.

Pour Don Juan, parler c'est agir. Sa stratégie de séduction repose sur la parole qui persuade. Mieux que personne, il sait que la flatterie exerce un pouvoir de séduction auquel il est difficile de résister. Les femmes, même si elles restent méfiantes, sont toujours sensibles à l'éloge de leur beauté, et Charlotte ne fait pas exception. Chez Don Juan, la flatterie commence par un étonnement prolongé que marquent les multiples exclamations et interrogations qui ponctuent son discours. La répétition insistante de l'interjection "Ah!", qui exprime admiration et plaisir physique, rythme cet étonnement et agit comme une incantation qui annule la résistance critique de Charlotte.

La cascade d'adjectifs élogieux « *belle, pénétrants, agréable, jolie, mignon, appétissante, charmante*, plus ou moins synonymes et la répétition insistante des termes *beau* et *beauté* ( *la belle personne, qu'ils sont beaux – les yeux; votre beauté; elles sont les plus belles du monde – les mains; belle Charlotte; tant de beautés; belle Charlotte*) » représentent la transgression de la maxime de modalité, par la verbosité. Don Juan abuse du superlatif: « Peut-on rien voir de plus agréable?, Je n'ai jamais vu une si charmante personne; Elles sont les plus belles du monde. »

---

<sup>1</sup> Idem., page 96.

<sup>2</sup> Idem., page 96.

Il enfreint aussi la maxime de qualité, qui exige qu'on dise la vérité, car il est évident que la beauté physique de Charlotte n'est pas si grande que Don Juan l'affirme. L'exagération est si grossière que le séducteur craint qu'elle ne soit perçue par la jeune paysanne, aussi fait-il appel à deux reprises au témoignage de Sganarelle : au début de la scène, quand il commence à faire les éloges, et au moment où il parle des mains de Charlotte: *Sganarelle, qu'en dis-tu?; Sganarelle, regarde un peu ses mains*. Ce sont des moments où Sganarelle se tait, mais le silence est marqué: d'une part, le ne veut pas mentir, en affirmant le contraire de ce que dit son maître, d'autre part, en disant la vérité, il compromettrait la démarche séductrice de celui-ci. En se taisant, Sganarelle laisse entendre à Charlotte qu'elle est belle et qu'il est d'accord en cela avec son maître, tout en évitant de mentir.

Charlotte est contrariée par les affirmations de Don Juan, étant donnée l'évidence des faits : « Fi ! Monsieur, elles sont noires comme je ne sais quoi ».

Don Juan transgresse également les règles de la bienséance, le code comportemental. Pour porter des éloges à la beauté de Charlotte, il apporte des arguments qui pourraient nous faire croire qu'il parle d'un cheval ou d'un chien: il veut voir ses dents, ses lèvres, il admire sa taille et ses mains, mais non pas de l'œil d'un homme ravi par la beauté d'une femme, mais de celui d'un évaluateur.

Toutes ces infractions laissent voir le mépris de l'aristocrate pour la jeune paysanne. Il la considère si simple d'esprit qu'elle ne pourrait être touchée, sensibilisée que par les traits grossis d'un discours caricatural

La flatterie de Don Juan a d'autant plus de pouvoir qu'elle émane d'un homme beau et paré de tous les prestiges de l'aristocrate. Il impressionne par sa prestance physique et par la richesse des habits, qui ont été décrits dans une scène précédente.

Dans son dessein de charmer, Don Juan use d'un ton courtois pour faire sa déclaration:

*n'ayez point de honte d'entendre dire vos vérités; s'il vous plaît; de grâce; je vous prie; souffrez que je les baise, je vous prie. Puis, il sait tourner le compliment avec un raffinement précieux: Point du tout, vous ne m'êtes point obligée de tout ce que je dis, ce n'est qu'à votre beauté que vous en êtes redevable.*

Il faut y voir un élément stratégique : Il sait très bien que ce langage excessivement courtois est une marque de sa classe qui va impressionner Charlotte. Elle se sentira honorée d'être l'objet du désir



d'un noble. Au parler très soigné de Don Juan s'oppose le parler simple, populaire de Charlotte : *Fi ! Monsieur ; si ça est.*

Un autre élément de la stratégie discursive de Don Juan est le jeu subtil par lequel il laisse au compte du sous-entendu la promesse du mariage avec Charlotte, ce qui ne l'engage en rien, car, en l'absence des paroles explicites, il pourra toujours rétracter d'avoir voulu dire. Explicitement, il ne propose pas à Charlotte le mariage, mais le fait qu'il l'évoque, donne des espérances à la jeune femme surtout au moment où il parle d'empêcher le mariage avec Pierrot, en invoquant, comme argument suprême l'intervention divine :

*Vous méritez sans doute une meilleure fortune et le Ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage.*

Il espère tromper la vigilance de Charlotte et atteindre son but, celui de faire d'elle sa maîtresse, en lui donnant à entendre qu'il s'agit de mariage et en lui passant la responsabilité :

*...belle Charlotte, je vous aime de tout mon cœur, et il ne tiendra qu'à vous que je vous arrache de ce misérable lieu, et que je vous mette dans l'état où vous méritez d'être.*

A comparer les fragments que nous venons d'analyser, on peut constater que le libertin use de stratégies de séductions différentes, parfaitement adaptées à la condition socio-culturelle de sa victime. Si le discours de Don Juan devant Charlotte est un mélange d'exagérations grossières et de propos précieux, à même de faire tourner la tête de la jeune paysanne, l'arme de séduction devant Elvire est la flatterie indirecte, beaucoup plus subtile, parce qu'elle s'adresse à une femme de la haute société.

Au-delà des différences, les deux discours ont en commun la parfaite maîtrise du langage et du discours, mise au service d'un jeu de séduction cruel et cynique, aussi bien que à la mise en valeur de l'affectivité.

Nous avons constaté que pour le libertin l'amour est un combat auquel il prend d'autant plus de plaisir que son adversaire lui résiste. Ce jeu est bien sûr cruel et révèle la perversion du personnage qui se montre chaque fois un parfait comédien, donc un parfait maître du langage et du discours.

**Œuvre de référence :**

Molière, *Dom Juan ou le festin de pierre*, Bordas, Paris, 1977.

**Bibliographie :**

- Delon, M., *Le savoir - vivre libertin*, Hachette, Paris, 2000.  
Grice, H., P., *Logique et conversation* in *Communications*, n. 30, 1979.  
Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986.  
Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*,  
Armand Colin, Paris, 1980.  
Paz, O., *Dubla flacara. Dragoste și erotism*, Humanitas, București, 1998.  
Recanati, F., *Les énoncés performatifs*, Minuit, Paris, 1981  
Reicheler, Claude, *L'âge libertin*, Minuit, Paris, 1987.  
De Rougemont, D., *Iubirea și Occidentul*, Univers, București, 2000.

## **DISCOURS PASSIONNEL DANS LA NOUVELLE HELOÏSE DE J.-J. ROUSSEAU**

**Alexandrina MUSTATEA**  
alexandrinamustatea@yahoo.com  
**Université de Pitești**

### **Résumé**

*Roman sentimental, La Nouvelle Héloïse double son parcours narratif d'un parcours émotionnel et sensoriel qui dessine ce que l'on pourrait nommer la configuration passionnelle de l'ensemble textuel. Roman épistolaire, La Nouvelle Héloïse situe le foyer de la passion dans le corps même du scripteur de la lettre, à la fois être du monde sensible et instance discursive.*

*Mots-clés : discours passionnel, discours rationnel, disposition, sensibilisation, émotion.*

Selon Greimas et Fontanille le schéma passionnel canonique comprend quatre séquences :

*disposition* → *sensibilisation* → *émotion* → *moralisation*

Nous y ajouterions une cinquième, *la régression*, qui précède la moralisation et coïncide avec la macro proposition narrative de la *résolution* (v. les macropropositions narratives in Adam, 1992).

*La disposition* est l'état affectif initial, indiquant le « style » passionnel du sujet, son « caractère ». Elle est le pendant pathétique de *l'orientation* du plan narratif.

*La sensibilisation* représente la modification intensive de la disposition, sa mise en train. Elle apparaît, selon D. Bertrand<sup>1</sup> comme une excroissance de la structure modale, définissable en termes de « tensivité » (intensif vs détensif) et interprétable en termes d'aspectualisation (inchoatif, itératif, etc.) La sensibilisation répond à la *complication* narrative.

*L'émotion* est le moment de crise passionnelle, exacerbation de la sensibilisation, qu'elle prolonge et actualise. Son équivalent dans le récit est *l'action* ou *évaluation*.

*La régression* est la sortie de l'état émotionnel, l'apaisement de la crise, sorte de retour à la disposition ou, dans le plan du récit, *nouvel équilibre*.

---

<sup>1</sup> Bertrand, D., 2000, *Précis de Sémiotique*, Nathan Université, Paris, p. 238.

Enfin, *la moralisation* fait intervenir l'évaluation axiologique ; elle insère la configuration passionnelle dans « *l'espace communautaire* »<sup>1</sup> qui règle la circulation des valeurs. Cette séquence conclusive correspond à *l'état final* de la narration.

Dans ce qui suit, nous proposons l'analyse sémiotique de la configuration passionnelle d'une lettre de Saint-Preux adressée à M. Edouard (17, IV), qui s'inscrit parfaitement dans ce schéma:

*Revenus lentement au port après quelques détours, nous nous séparâmes. Elle voulut rester seule, et je continuai de me promener sans trop savoir où j'allais. A mon retour, le bateau n'étant pas encore prêt, ni l'eau tranquille, nous soupâmes tristement, les yeux baissés, l'air rêveur, mangeant peu et parlant encore moins. Après le souper, nous fûmes nous asseoir sur la grève en attendant le moment du départ. Insensiblement la lune se leva, l'eau devint plus calme, et Julie me proposa de partir. Je lui donnai la main pour entrer dans le bateau ; et, en m'asseyant à côté d'elle, je ne songeai plus à quitter sa main. Nous gardions un profond silence. Le bruit égal et mesuré des rames m'excitait à rêver. Le chant assez gai des bécassines, me retraçant les plaisirs d'un autre âge, au lieu de m'égayer, m'attristait. Peu à peu je sentais augmenter la mélancolie dont j'étais accablé. Un ciel serein, la fraîcheur de l'air, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté dont l'eau brillait autour de nous, le concours des plus agréables sensations, la présence même de cet objet chéri, rien ne put détourner de mon cœur mille réflexions douloureuses.*

*Je commençai par me rappeler une promenade semblable faite autrefois avec elle durant le charme de nos premières amours. Tous les sentiments délicieux qui remplissaient alors mon âme s'y retracèrent pour l'affliger. Tous les événements de notre jeunesse, nos études, nos entretiens, nos lettres, nos rendez-vous, nos plaisirs,*

*E, tanta fede, et si dolce memoria,*

*E si lungo costume !*

*Ces foules de petits objets qui m'offraient l'image de mon bonheur passé ; tout revenait pour augmenter ma misère présente, prendre place en mon souvenir.*

*« C'en est fait, disais-je en moi-même, ces temps heureux ne sont plus ; et nous vivons, et nous sommes ensemble, et nos cœurs sont toujours unis ! » Il me semblait que j'aurais porté plus patiemment sa mort ou son absence, et que j'avais moins souffert tout le temps que j'avais passé loin d'elle. Quand je gémissais dans l'éloignement, l'espoir de la revoir soulageait mon cœur ; je me flattais qu'un instant de sa présence effacerait toutes mes peines ;*

---

<sup>1</sup> Idem, p. 235.

*j'envisageais au moins dans les possibles un état moins cruel que le mien. Mais se trouver auprès d'elle, mais la voir, la toucher, lui parler, l'aimer, l'adorer, et presque en la possédant encore, la sentir perdue à jamais pour moi ; voilà ce qui me jetait dans des accès de fureur et de rage qui m'agitèrent par degrés jusqu'au désespoir. Bientôt je commençai de rouler dans mon esprit des projets funestes, et dans un transport dont je frémis en y pensant, je fus violemment tenté de la précipiter avec moi dans les flots, et d'y finir dans ses bras ma vie et mes longs tourments. Cette horrible tentation devint à la fin si forte que je fus obligé de quitter brusquement sa main pour passer à la pointe du bateau.*

*Là, mes vives agitations commencèrent à prendre un autre cours ; un sentiment plus doux s'insinua peu à peu dans mon âme, l'attendrissement surmonta le désespoir, je me mis à verser des torrents de larmes ; et cet état, comparé à celui dont je sortais, n'était pas sans quelque plaisir ; je pleurai fortement, longtemps et fus soulagé.*

*Quand je me trouvai bien remis, je revins auprès de Julie et repris sa main. Elle tenait son mouchoir ; je l'ai senti fort mouille. « Ah ! lui dis-je tout bas, je vois que nos cœurs n'ont jamais cessé de s'entendre ! – Il est vrai, dit-elle, d'une voix altérée, mais que ce soit la dernière fois qu'ils auront parlé sur ce ton.*

Revenu après une longue absence auprès de Julie mariée avec Monsieur de Wolmar et mère de deux enfants, le héros traverse un moment de crise sentimentale, qui réédite le topos classique *passion / raison*. Ce que vient de vivre Saint-Preux, *le sujet passionnel*, est relaté par Saint-Preux, le scripteur de la lettre ou *sujet épistolaire*. Le premier est le protagoniste de l'histoire, le second est le producteur du discours qui la véhicule.

*La disposition* recouvre les six premières phrases (« Revenus lentement ... je ne songeai plus à quitter sa main. »).

Le sujet du discours met en scène deux actants sujets de l'énoncé, deux présences physiques et psychiques, Saint-Preux et Julie, agissant, sentant et parlant dans le monde sensible. Les choses sont présentées du seul point de vue de l'énonciateur. Celui-ci prend ses distances par rapport aux faits évoqués, vus, à quelques exceptions près, d'un angle extérieur, objectif. Il ne s'arrête, en général, que sur ce qu'un observateur neutre, non impliqué, pourrait voir. Cependant, les prédications et les descriptions sont significatives non seulement pour l'immédiatement observable, mais aussi et surtout pour les ressorts intimes qui gouvernent les actions et les attitudes observées.

Les acteurs agissent et se parlent, sans toucher au problème qui les tourmente et qui les a réunis. Le faire, qui implique le corps dans sa matérialité, se réalise comme succession de gestes, éloquents en eux-mêmes, du fait qu'ils sont l'expression corporelle de ce qui se passe dans l'esprit et l'âme des protagonistes. De la sorte, la vision externe, censée rendre compte des états de choses, s'avère être à même de s'ouvrir vers l'intériorité. Du même coup, le regard unilatéral (le point de vue du seul énonciateur) n'empêche la mise à nu de l'univers intérieur de l'autre actant sujet, Julie.

Dans cette première séquence, les protagonistes parlent, mais il ne s'agit que d'une communication de circonstance. Au niveau de l'expression il y a simple rapport de faits de parole : « ...nous soupâmes tristement ...mangeant peu et parlant encore moins », « Julie me proposa de partir. » Ce que les deux amoureux taisent transparait de leur comportement. Leur état dysphorique se traduit par « *les yeux baissés* », par « *l'air rêveur* », par l'inappétence pour manger et pour causer. Tout semble tourner autour du corps sensible. Chargé de combler les vides communicationnels à l'intérieur de l'univers textuel, il est le véritable thème de la suite d'énoncés que nous discutons. Il s'y manifeste, comme d'ailleurs tout le long du texte, à travers un jeu complexe et contradictoire de *présence-absence*, respectivement de *contact-distance*, qui disjoint le physique et le psychique.

La présence physique de l'être aimé, objet du désir durant la période de séparation des amoureux, s'avère être non pas un facteur euphorique, mais un élément perturbateur du fragile équilibre psychique atteint en son absence. Julie est la première à sentir le poids et le danger de cette présence, aussi la fuit-elle, imposant à Saint-Preux de s'éloigner d'elle : « nous nous séparâmes. Elle voulut rester seule... » Le moment de solitude réflexive qu'elle vit n'est pas présenté (l'énonciateur ne dit que ce qu'il sait : « ...je continuai de me promener sans trop savoir où j'allais »), mais il se révélera être, *a posteriori*, un moment riche en conséquences.

Comme la situation oblige les protagonistes à se retrouver et à passer quelques temps ensemble avant le départ du bateau, ils gardent une distance subjective dictée par la présence sous-jacente de la distance objective qui les sépare. Tout en étant l'un près de l'autre, ils s'enferment, chacun dans son monde intérieur, respectant, par une sorte de contrat non verbalisé, le refus de l'autre de se livrer, de mettre explicitement en débat ce qui les tourmente. Cette présence-absence, qui ne laisse transparaitre que le reflet corporel de l'intériorité, risque, par son prolongement indéfini, de provoquer une explication, ce que Julie veut éviter : « Julie

me proposa de partir. » Le discours lacunaire de l'énonciateur laisse entendre que l'héroïne consume en avance et à son propre compte un parcours « pathémique » semblable à celui que traversera sous peu le héros lui-même.

Dans ce contexte, le contact physique produit un effet bouleversant sur les protagonistes. Le geste d'union que fait Saint-Preux, geste de circonstance dans son premier moment, mais qui devient immédiatement, par son prolongement accepté, signe amoureux – « Je lui donnai la main pour entrer dans le bateau ; et, en m'asseyant à côté d'elle, je ne songeai plus à quitter sa main. » - déclenche le tournant du héros vers son monde intérieur.

Le trajet passionnel entre dans une nouvelle étape, correspondant à la séquence de *la sensibilisation*. Dans le plan de l'expression le passage se fait par l'effacement de *nous* en faveur du seul *je* et par l'emploi de *l'imparfait* qui remplace le passé simple. La narration est suspendue ; le monde objectif se manifeste comme présence matérielle, qui stimule les sensations de l'observateur-descripteur, déterminant son glissement vers la subjectivité. Les signaux émis par l'univers environnant, tout en induisant la rêverie et le souvenir, entrent en contradiction avec l'état d'âme du protagoniste. Tout ce qui serait censé produire un effet euphorique – *le chant assez gai des bécassines, le ciel serein, la fraîcheur de l'air, les doux rayons de la lune, le frémissement argenté de l'eau, les plus agréables sensations, la présence...de cet objet chéri* – vient à intensifier l'état dysphorique, en un crescendo qui va de la *mélancolie* à la *misère*, au sentiment de frustration, annonçant la crise proprement dite, l'explosion du désespoir.

Aux stimuli sensoriels de la mémoire involontaire – la similitude du cadre naturel – s'ajoutent les *mille réflexions douloureuses* de celui qui raisonne avec le *cœur*, le sujet passionnel. Il évoque l'image du *bonheur passé*, lexicalisé en *charme, sentiments délicieux, plaisirs*, pour l'opposer à la *misère présente*. Les deux promenades situées à distance dans le temps permettent la saisie des parallélismes extérieurs, mais aussi de mesurer la profondeur de l'abyme pathémique qui les sépare. La reconstruction mentale du passé ne fait que de souligner, par contraste, l'état présent, le rendant encore plus malheureux. La souffrance semble se nourrir des joies d'autrefois, croître en intensité, s'abandonner à elle-même. La voix du cœur fait taire la voix de la raison, le héros se laissant emporter par la vague passionnelle vers la dérive.

La séquence de *l'émotion* (« C'en est fait... pour passer à la pointe du bateau ») débute avec le monologue intérieur du sujet passionnel, signalé par les guillemets et rapporté par le sujet épistolaire – *disais-je en*

*moi-même*. Au point de vue énonciatif, le monologue se situe sur l'axe *je – ici – maintenant* du discours direct. Il crée une sorte d'îlot et, donc, de relief, dans le continuum du rapport du sujet énonciateur. Celui-ci donne la parole à son autre moi, le sujet de l'énoncé, effaçant pour un instant la distance qui les sépare. Le monologue est un cri de désespoir, la mise en paroles du tourment de l'amoureux – la conscience de la situation sans issue dans laquelle il se trouve : le bonheur appartient au passé, l'avenir est sans espoir et le présent est insoutenable. La cause du malheur qui frappe les amoureux, le fait que Julie n'est pas libre, qu'elle est mariée, est tue et elle restera implicite jusqu'à la fin du texte. L'état civil de Julie est une donnée, il n'est pas mis en cause, il est passé sous silence, il est un sujet tabou et une fatalité. La présence présupposée de M. de Wolmar et l'appartenance institutionnalisée de Julie à ce mari dont le spectre semble hanter les consciences des protagonistes sous-tend le texte et entretiennent le fond de tension sur lequel éclate la crise. Celle-ci se joue sur la contradiction irréductible entre le désir de possession et le désespoir de ne pas en avoir le droit, doublée de la souffrance produite par la présence physique de l'objet du désir, du fruit interdit, si proche et pourtant si éloigné.

Au monologue suit le raisonnement du sujet épistolaire, qui refait le trajet émotionnel de son moi passionnel, essayant d'y apporter quelque lumière. L'énonciation historique remplace le discours direct, l'imparfait descriptif se met au service de l'analyse. Le retour en arrière, à un moment antérieur à la promenade, où l'amoureux était loin de l'objet de son désir, permet l'évaluation de l'illusion dans laquelle celui-ci avait vécu durant l'exil qu'il s'était imposé : celle qu'un instant de la présence de Julie le dédommagerait de toutes ses souffrances. L'absence de l'être chéri, tout en étant ressentie comme douloureuse, laissait survivre l'espoir. Paradoxalement, sa présence est insoutenable. Mais de quelle sorte de présence est-il question ? Immatérielle, évanescence, angélique, telle qu'elle lui apparaissait dans le souvenir et le rêve ? Non, évidemment. C'est une Julie en chair et en os, que l'on peut toucher, une présence corporelle, provocante malgré elle, qui produit le désespoir parce qu'interdite par son appartenance à un autre.

Relater la crise jette celui qui la relate dans un état semblable à celui qu'il analyse. La preuve en est la tension croissante de l'expression, qui explose dans le rythme saccadé d'une suite énumérative redondante :

*Mais se trouver auprès d'elle, mais la voir, la toucher, lui parler, l'aimer, l'adorer, et presque en la possédant encore, la sentir perdue à jamais pour moi .*



Il se ressaisit au dernier moment et reprend distance par rapport aux faits relatés, redevenant l'épistolier objectif qui juge, explique, justifie *a posteriori* le comportement du héros de l'histoire. C'est le présentatif *voilà* qui en est la marque. Il fonctionne ici comme *déictique*, dans le sens qu'il *montre* au destinataire de la lettre ce que le destinataire veut lui montrer – le fait qu'il a dépassé l'état décrit, qu'il a la capacité de s'objectiver : « voilà ce qui me jetait dans des accès de fureur et de rage qui m'agitèrent par degré jusqu'au désespoir. » Le scripteur prend son temps pour refaire à l'intention de son destinataire le trajet émotionnel dans sa dynamique, dans son mouvement graduel vers le point culminant.

Avec le passé simple *agitèrent* le descriptif cède de nouveau la place au narratif. Avant de relater des faits proprement dits, le scripteur retrace les « événements » qui se déroulent dans le mental de son double sous forme de projet. L'emploi de termes axiologiques, évaluatifs – *projets funestes, violemment, longs tourments, horrible tentation* – appartient au sujet épistolaire qui remémore ce que le sujet passionnel avait été sur le point d'accomplir : finir dans les flots, avec la femme aimée.

Le va-et-vient entre le passé récent relaté et le présent de la relation – « dont je frémis en y pensant – augmente la tension émotionnelle de la séquence et prépare le destinataire-lecteur à la réception du point culminant de la crise. Pour ne pas succomber à l'« horrible tentation », le héros passionnel se voit obligé à quitter la main de la femme et à s'éloigner d'elle, ce qui prouve que c'est le contact corporel qui le met hors de lui-même et le rend capable de gestes insensés. L'adverbe *brusquement* exprime l'urgence de l'acte de séparation physique.

Désormais Saint-Preux entre dans une autre étape du parcours passionnel narré par le sujet épistolaire : l'étape de *la régression*. Une fois atteint le comble de l'émotion, suit naturellement le mouvement descendant, l'apaisement graduel de l'état pathémique.

La séquence comporte une seule phrase, assez ample, il est vrai, qui présente le lent glissement de l'état de désespoir à celui d'attendrissement sur son propre sort. Noyé dans des « *torrents de larmes* », qui provoque le sentiment contradictoire, de nature cathartique, d'agréable souffrance, le héros dépasse le moment de crise et il est prêt à affronter de nouveau le face à face avec Julie, depuis une autre position.

La dernière séquence, *la moralisation*, s'étend sur les dernières quatre phrases du texte. Le héros remis revient auprès de la femme aimée et réitère le geste de la prise de main. Sa signification est bien différente

cette fois-ci : c'est un geste amical, signe de compréhension mutuelle, d'entente anticipée et acceptée d'avance. Sentir dans la main de Julie le mouchoir mouillé de larmes lui fait entendre la similarité et le synchronisme parfait de leurs sentiments, ce qui lui donne l'ombre d'un espoir et le courage d'aborder, ne fût-ce que de manière litotique, leur problème amoureux : « Ah ! ...je vois que nos cœurs n'ont jamais cessé de s'entendre ! » Le passé composé *n'ont jamais cessé* résume tout le passé en l'actualisant. Il exprime tout ce que le protagoniste ne veut pas dire en toutes lettres par pudeur et par crainte de ne pas offenser la sensibilité de la femme mariée. Mais la litote remplit sa fonction polyphonique et Julie entend bien la voix qui dit beaucoup plus qu'elle n'en a l'air. D'ici sa réplique catégorique qui tombe comme une sentence et régleme une fois pour toutes l'avenir de leur relation : « *Il est vrai, ...mais que ce soit pour la dernière fois qu'ils auront parlé sur ce ton.* » Il est à souligner la valeur modale du futur antérieur *ils auront parlé*, qui présente sous l'aspect de l'accompli des événements qui n'ont pas eu encore lieu ; sa dépendance d'un subjonctif à valeur injonctive – *que ce soit* – rend encore plus nette l'idée de clôture, de limitation auto imposée, dramatique à une zone existentielle d'où même l'ombre d'une relation amoureuse possible est exclue et encore à titre définitif. Décision non commentée par le sujet épistolaire, ce qui implique acceptation, soumission aux commandements de l'instance morale que Julie de Wolmar représente.

La présence du sujet épistolaire, qui se fait sentir par les incisives – *lui dis-je tout bas* et *dit-elle d'une voix altérée* – agrmente apparemment la séquence de notations purement physiques : *voix basse, voix altérée*, qui en réalité parlent longuement de l'état d'âme des interlocuteurs. Le corporel trahit encore une fois l'état émotionnel, sous-tendant un discours qui se veut être rationnel et signalant la fragilité d'un équilibre qui devra être toujours reconquis.

Il est bien évident, à la fin de notre parcours, que le discours rationnel du sujet épistolaire se contamine du « discours » passionnel du protagoniste de l'histoire, malgré les efforts d'objectivation du premier. La distance entre le moment de la relation et le moment relaté n'est pas suffisamment grande pour permettre au sujet de se regarder avec détachement, éventuellement avec auto ironie. Il est toujours l'amoureux irrémédiable qui continuera à aimer, au-delà de la décision d'obéir à la voix de la raison qui lui interdira dorénavant toute manifestation interprétable comme étant passionnelle. On pourrait affirmer que c'est ici, dans cette réduction de la distance entre l'écrit et le vécu, dans cette

incapacité de rupture de l'être réflexif de l'être passionnel que se trouve l'essence de toute prose sentimentale à la première personne.

Il faut enfin souligner le fort contraste entre la verbosité du sujet épistolaire et la discrétion verbale des protagonistes de l'histoire. L'exaltation du premier se traduit dans une explosion de termes affectifs et axiologiques qui dessinent avec précision le champ référentiel de la lettre. Le non recours au langage verbal des acteurs est significatif en lui-même : il n'est pas le signe d'un vide, mais, au contraire, d'un excès communicationnel. Conscients du danger d'une discussion ouverte, qui les obligerait à se faire des déclarations amoureuses illicites, ils évitent autant que possible les explications. Leur silence se charge de significations que le langage du corps trahit : les gestes et les attitudes disent plus que n'oseraient dire les paroles. La seule fois que les protagonistes se parlent c'est pour traduire au niveau explicite le message inclus dans le code corporel et pour donner à leur entente statut de décision définitive.

#### **Bibliographie**

Adam, J.- M., 1992, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication, dialogue*, Nathan, Paris.

Bertrand, D., 2000, *Précis de Sémiotique*, Nathan Université, Paris.

Greimas, A.-J. & Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris.

## **LES PARADOXES DE L'AMOUR AU MOYEN AGE**

**Crina-Magdalena ZARNESCU**

crina\_zarnescu@yahoo.fr

**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Notre étude est centrée sur l'amour courtois en tant que moment essentiel dans l'histoire de l'affectivité médiévale, l'un des axes principaux de la culture et de la civilisation française. Elle se donne pour objectif d'examiner, à travers les théories de la critique moderne, l'amour courtois au XIIe siècle, tel qu'il a été chanté par les troubadours et les trouvères, et ses implications. L'amour courtois peut être considéré sous un double aspect en tant que phénomène culturel et mouvement littéraire qui véhicule une certaine idéologie et un code de valeurs et qui fait transparaitre le mode de vie et de pensée d'une époque. Il a donné naissance à de différentes approches qui ont essayé de le cerner, de le décrire, et de l'analyser. Les aspects complémentaires, parfois contradictoires de ces approches relèvent à la fois des visions différentes des critiques et, surtout, de la nature ambiguë ou paradoxale de cet amour. Nous nous sommes, enfin, proposé de cerner les divergences qui définissent ce type d'amour et qui sont issues des contradictions qui existaient dans la société médiévale, entre les classes sociales ou entre les clercs et les laïques, à l'intérieur même des préceptes religieux et les concepts philosophiques. Les aspects contradictoires et ambigus tiennent autant aux structures poétiques qu'au langage, mélange savant de vocabulaire spirituel et sexuel.*

*La fin'amors, qui a constitué à un moment donné l'expression symbolique et l'aspiration spirituelle d'une société en pleine construction a laissé des traces profondes, encore persistantes dans la culture et la littérature occidentales. Il n'y a pas de discours littéraire ou artistique qui n'en eût exploité d'une façon ou d'une autre les structures thématiques ou symboliques.*

*Mots – clés : amour courtois, la fin'amors, la quête, parcours narcissique.*

Le fameux vers de Dante *L'amor che move il sol e l'altre stelle* qui peut représenter d'une façon symbolique l'attitude des poètes à la frontière fragile entre le Moyen Age et la Renaissance renvoie sans aucun doute à la force divine de l'amour qui annule les inerties gravitationnelles de l'être humain.

L'amour a constitué l'épicentre des pensées, des croyances, des écrits depuis l'antiquité à nos jours. Dans La Bible il s'identifie à cet épanchement permanent vers l'autre, à la disponibilité de l'âme toujours tournée du côté de Dieu étant donné que Dieu convoquait toutes les nuances de l'amour, de la générosité à l'oubli de soi et au sacrifice accepté. Pendant le Moyen Age et surtout au temps de la courtoisie l'amour devient un phénomène culturel qui laisse transparaitre un mode de vie et les structures mentales de l'époque. L'amour est désigné au

Moyen Age par deux expressions qui configurent une idéologie et un code affectif : la courtoisie et la *fin'amors*. Selon J.Frappier<sup>1</sup> il y a une différence à faire entre la courtoisie et la *fin'amors*. Si la courtoisie définit l'idéal comportemental de l'aristocratie médiévale, un code de raffinement et de politesse, une certaine élégance dans les mœurs, la *fin'amors* s'installant au centre des règlements courtois renvoie ses rayonnements et ses nuances sur tout ce qui a trait aux rapports interhumains ; éducation, sociabilité, mesure et maîtrise de soi, persévérance et respect de l'autre. Mais en tout premier lieu, elle parle par la voix des troubadours et des trouvères du vrai amour ou du fin amour, en un mot de l'amour parfait qui exaltait les esprits. On a souvent signalé les ambiguïtés qui apparaissent au sein de l'amour courtois entre désir et renoncement, joie et souffrance, vie et mort. Il mêle expression de faits de société, quête spirituelle, méditations philosophiques, amour sublime. L'amour est à la fois sensuel et spirituel, l'amour élève vers Dieu mais il est aussi transgressif dans le sens où il résulte d'un comportement anti-social; il est licite dans la mesure où il est basé sur les modèles sociaux normatifs de contrats féodaux et illicite dans la mesure où il doit être tenu secret car il est adultère et ne respecte pas les prescriptions religieuses; cet amour est célébré publiquement dans des chansons mais il n'est pas communiqué à la dame à laquelle il est censé s'adresser. Qu'en est-il alors de cette conduite vertueuse si vantée ? Précisément, le tenant de la *fin'amors*, en proie à une telle tension, doit lutter et vaincre son désir de la réalisation charnelle d'un amour impossible, contraire aux préceptes de la *fin'amors*, pour faire triompher sa valeur morale, sa fidélité à un amour spirituel, ses vertus de mesure et de maîtrise de soi, afin de pouvoir perpétuer l'espoir d'un amour parfait.

Des rôles contradictoires caractérisent aussi les amants. L'amoureux est masculin mais aussi féminisé par sa dépendance et le ton suppliant qu'il adopte dans ses chansons. A l'instar de certains critiques, Marchellor-Nizia a admis que les relations entre la dame et le chevalier sont parallèles aux rapports que le suzerain entretient avec son chevalier. Elle a regroupé ce qui constitue les bases dans ces relations. Ainsi le *service* est un rapport contractuel dans la relation amoureuse comme dans la relation vassalique qui *implique une réciprocité ; la dame, en échange, doit assistance et bienveillance à son chevalier.*<sup>2</sup> Au Moyen Age les

---

<sup>1</sup> Frappier, J., « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, 1959.

<sup>2</sup> Marchellor-Nizia, Christiane, « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales ESC*, nr.36/81, p.970.

rapports interhumains étaient marqués par la dépendance et cette dépendance configurait la société médiévale sous la forme d'une pyramide où chacun dépendait de quelqu'un de supérieur. Le vassal agissait sous l'ordre de son maître qui offrait en échange de ses services certains bénéfices ou récompenses, *guerredon*. Dans cette configuration pyramidale la dame joue le rôle du suzerain (*Domina*) et son amant devient dans cette logique, son vassal. Le chevalier se trouve au service de la dame aimée (*mi dona* en occitan) et lui offre pendant un cérémonial pareil où un chevalier se déclare l'homme d'un seigneur, cérémonial qui s'appelle *saisine* (dans le vocabulaire social cela veut dire la prise en possession d'un fief), sa fidélité entière qui va jusqu'au sacrifice. Dans la relation amoureuse la *saisine* couvre un sens différent de « prendre en possession par un baiser ». Le schéma amoureux chevalier –dame aimée évoque invariablement la présence d'une tierce personne - le mari – ce qui lui confère l'aspect d'un adultère virtuel. L'intérêt de la dame pour son chevalier est suscité, certes, par la valeur personnelle de celui-ci qui est mise en évidence par la loyauté et les éloges constants qu'il fait à tout moment à la dame aimée. Les mots qui désignent ce mélange de qualités exigées sont sensiblement différents en langue d'oïl par rapport à la langue d'oc. Ainsi, « prouesse » porte surtout en langue d'oïl sur les vertus guerrières tandis que *proeza* désigne en langue d'oc toutes les qualités dont l'amant doit être investi. Cela n'est pas la seule distinction à faire entre le Nord et le Sud de la France quant aux nuances générées par cette idéologie courtoise comme on peut voir par la suite. De toute façon, au centre de toutes ces préoccupations se trouve la Dame, reflet terrestre de la Sainte Vierge, qui éveille des sentiments profonds de vénération et de fascination comme chez les héros de Chrétien de Troyes. Lancelot et Perceval tombent dans un état d'extase, *dorveille*, l'un après une première nuit d'amour reçue en récompense, l'autre devant trois gouttes de sang sur la neige ou bien d'un peigne qui gardait deux fils d'or des cheveux de Guenièvre.

Le rôle de la dame, version laïque de Sainte Marie, gouvernant cette idéologie amoureuse a des conséquences importantes au niveau du code courtois. Elle occupe une place centrale dans les structures courtoises et sa relation avec les autres, y compris son bien-aimé, en est une de supériorité.

Il s'ensuit que le chevalier amoureux est soumis à sa Dame, de rang social supérieur au sien, dont la beauté et le mérite lui inspirent un véritable culte et suscitent en lui le désir de parvenir à la perfection qu'elle exige. N'est-ce pas Yseult qui domine Tristan à bien des égards? Son titre de reine symbolise d'ailleurs de ce point de vue sa supériorité à

la fois sociale et morale sur Tristan. Chez Bérout, le pouvoir féminin se retrouve dans le fait qu'Yseult et sa mère soient magiciennes et incarnent la puissance magique de la féminité dans un monde marqué par la domination des hommes. Bérout précise bien que c'est la mère d'Yseult qui fit *bouillir* le philtre, et qui est entièrement responsable de sa fabrication. Reprenant au « Tristan » la donnée fondamentale de l'amour du chevalier (Lancelot) pour la reine (Guenièvre, l'épouse d'Arthur) mais aussi plusieurs motifs et situations narratives, Chrétien de Troyes fait de son héros (« Le chevalier à la charrette») un chevalier pour qui l'amour pour la reine est l'unique critère de conduite, l'unique source de prouesse. D'ailleurs, tous les textes littéraires de l'époque insistent sur les étapes que le chevalier doit parcourir pour obtenir le cœur de la Dame aimée. Cette idée clairement exprimée dans la lyrique est reprise et renforcée dans « Le chevalier à la charrette » où Chrétien de Troyes sur la demande de Marie de Champagne impose à son héros des restrictions et des humiliations *dans sa lutte avec tout ce qu'il y a de pire* pour se soumettre ainsi à sa dame. Les étapes qui sont assez longues et difficiles à passer cultivent chez le chevalier la maîtrise de soi et de ses désirs même si l'amant se couche nu auprès de sa dame. Voilà le terme qui en langue d'oc définit *cette érotique de la maîtrise du désir*, selon la belle formule de Danielle Régner-Bohler<sup>1</sup> *fenhador* qui veut dire que l'amant soupire et adore, souvent très loin de l'objet de ses désirs. L'étape suivante a lieu si espérant d'être accepté, il devient suppliant, *precador*. Une fois acceptée (*entendedor, merceians*) le soupirant pourrait être admis à l'*assag* et devenir l'amant charnel (*drut*). Le terme qui désigne le plaisir ressenti enfin par le chevalier est *joy* qui connote tout un registre de nuances allant de la sensualité différée jusqu'à l'acquiescement de la dame à l'élévation spirituelle, à l'harmonie et à un sentiment de bien-être pareil aux élans transcendants.<sup>2</sup>

Les chantres occitans de cette perfection, les troubadours, vont donner une double orientation à la *fin'amors*, qui la distingue de la courtoisie des pays d'oïl (au Nord) et qui fait sa spécificité et sa saveur : cet idéal se doit de revêtir un caractère à la fois savant, accessible aux seuls élus, et esthétique. Dans cette situation on a ici affaire plutôt à une rhétorique de l'amour inaccessible au menu peuple. Il s'agit d'un art, au sens propre, un art de vivre, une éthique, où se mêlent avec passion et paradoxe, ascèse, maîtrise de soi, jouissance de l'esprit, attente éternelle,

---

<sup>1</sup> Le Goff, Jacques, Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999, p.29.

<sup>2</sup> Idem.

spiritualité confinant parfois au mysticisme, et sensualité à fleur de mots, érotisme sous-jacent, désir puissant d'un accomplissement charnel auquel il faut néanmoins résister. Le Nord de la France connaît moins ces nuances qui configurent l'antichambre de l'attente. Mais les trouvères autant que les troubadours chantent leur amour pour une dame lointaine, presque inaccessible et, dont un seul regard ou un geste de tendresse retenue, les fait vivre. D'ailleurs la frontière entre la vie et la mort sous les auspices de l'amour est assez fragile et labile. Les sentiments forts engendrés par l'amour provoquent le plaisir extrême ou la souffrance extrême, les deux souvent susceptibles de déclencher la mort. Comme dans la légende « Tristan et Yseult » l'amour réciproque et malheureux des protagonistes a pour point de départ leurs propres êtres profonds désireux d'amour, la personne aimée peut, à la rigueur, être absente, cela n'affecterait que très peu leur incandescence affective. D. de Rougemont affirme que

*... la grande découverte des poètes européens, ce qui les distingue dans l'ensemble de la littérature universelle, ce qui exprime le mieux, l'obsession du habitant de l'Europe c'est la connaissance par la souffrance, qui est au fond le secret du mythe de Tristan, l'amour-passion, partagé et combattu à la fois, avide d'un bonheur qu'il repousse, élevé par sa catastrophe – l'amour réciproque malheureux.*

Le malheur dans l'amour a son origine dans une *fausse réciprocité, masque d'un double narcissisme*<sup>1</sup>, qui fait que l'intensité de l'amour soit plus grande à mesure que les circonstances (créées à bon escient et acceptées !) empêchent les deux amants d'être ensemble.

Cette ardeur pour une femme lointaine, voire même absente, représente un « topoï » de la littérature occidentale. La *dona Angelicata* sous de différentes variantes, dont les plus célèbres, Laura, Béatrice, Dulcinée, même, renvoie à un idéal de pureté et de beauté quasi divine rêvé, recherché, jamais atteint. On dirait une reprise du motif de l'amour différé d'Orphée et d'Eurydice. Jaufré Rudel chanta « l'amour lointain » pour une comtesse de Tripoli, *une dame jamais vue*. Les chroniqueurs du XIII<sup>e</sup> siècle racontèrent comment cette comtesse vit mourir le poète qui se fit croisé pour venir la voir, sur la renommée de sa grande beauté. Elle, l'objet du désir, existe-t-elle vraiment, est-elle un rêve galant, une érudite allégorie, l'objet idéal d'une divine quête ? Une hypostase ? La connut-il ? En vit-il un portrait, propre à enflammer son cœur ? On dit qu'il

---

<sup>1</sup> De Rougemont, Denis *L'Amour et l'Occident*, Plon, 1972, p.59, 60.



écrivit sept chansons d'amour ou peut-être huit, toutes dédiées à sa fameuse princesse de Tripoli.

*J'aime qui jamais me verra,  
D'autre amour en mon cœur il n'y a  
Sauf d'une dame jamais vue  
Nulle joie ne me réjouit  
Je ne sais quel bien m'en viendra.<sup>1</sup>*

La matière poétique de cette chanson dédiée à une femme lointaine, jamais vue, se coagule autour des deux composantes fréquentes dans la poésie des troubadours, la joie et la souffrance, ou bien la joie dans la souffrance (*Coup de joie qui me frappe et m'occit / Et le dard d'amour me dessèche*), la douceur et la tristesse qui se partagent l'âme de l'amant ignoré (*Bien sais que d'elle n'ai joui / Jamais de moi ne jouira*), le rêve et l'éveil qui ne font qu'augmenter la distance entre son idéal d'amour et la réalité. Mais ce type d'amour semble se nourrir de l'absence même plus que de la présence de la femme aimée. La Dame devient ainsi un signifiant universel et le texte un prétexte pour exercer les modulations et les nuances dans ce registre de l'amour inaccompli.

*Jamais si doux ne m'endormis  
Que mon esprit n'aille là-bas  
Je n'eus jamais tant de tristesse  
Que mon cœur ne fut plus ici  
Quand je me réveille au matin,  
Tout mon beau délice s'en va.<sup>2</sup>*

Quoi qu'il en soit, Jaufré Rudel crée le genre éponyme de l'*amour lointain*, engage la lyrique et la pensée européenne dans une voie qui connaîtra son apogée chez les romantiques, au XIXe siècle, chemin jonché de dépouilles, de défaites, mais glorieux de son impartageable bonheur.

On remarque la même distance quand les amants se connaissent et se retrouvent pour s'égarer à nouveau l'un de l'autre. La légende de Tristan et Yseult se déroule sous le signe le plus patent du *fole amor* (l'amour coupable) où plaisir et souffrance se conjuguent. Dans la forêt du Marais, les amants vivent leur amour pleinement, mais en souffrent tout autant. L'amour tristanien illustre pour le Moyen Âge une attitude totalement nouvelle face à l'amour, tel que peut le concevoir l'Église en

---

<sup>1</sup> Seghers, Pierre, *Le Livre d'or de la Poésie française*, Marbout Université, 1970, p. 21

<sup>2</sup> Idem.

particulier. Il occupe ainsi dans la littérature du Moyen Âge une place à la fois centrale et marginale. Il exerce un mélange de fascination et de répulsion. L'amour tristanien c'est le mythe de l'amour fatal menant à la mort, *Eros et Thanatos* étant indissolublement mêlés, et qui est en total désaccord avec le culte du désir que propose la lyrique occitane, puis avec l'image positive et optimiste de l'amour, qu'à partir de 1160 Chrétien de Troyes met en place d'un roman à l'autre.

Le drame de Tristan évoque la transgression d'une éthique courtoise et la culpabilité engendrée par leur amour fait dissocier deux types de sentiments. L'amour-passion, l'amour fatal, l'amour tragique qui assombrissait la vision courtoise et l'amour dans sa variante optimiste, harmonieuse que raconte Chrétien de Troyes. À la destruction du chevalier par le désir, que mettent en scène Béroul et surtout Thomas, Chrétien oppose ainsi sa vision résolument opposée d'un amour qui célèbre la vertu du héros, l'intègre à l'univers arthurien (à la classe chevaleresque) et fait de l'amant adultère le plus sûr et le plus fidèle appui du roi. À la suite d'une longue série d'épreuves, d'une longue privation du désir, Lancelot partage le lit de la reine. Mais l'union que le récit maintient entre l'amour et la prouesse, le caractère sans doute unique de la nuit d'amour, le lieu même où elle se déroule, un autre monde où Guenièvre est d'avantage la fée qui a su attirer le chevalier que la reine adultère, font de Lancelot un héros qu'on ne peut réprimander. La prouesse, informée par l'amour, est simultanément ordonnée au salut de la reine et de l'univers arthurien. Ainsi, arracher la reine au royaume de Gorre à Maléaguant, c'est aussi libérer les gens d'Arthur, prisonniers de ce royaume.

Dans le schéma de l'amour courtois la responsabilité a son rôle et autorise l'engagement du chevalier envers sa bien-aimée en leur faisant s'assumer réciproquement les conséquences de leurs sentiments. L'adultère même est accepté dans la mesure où le chevalier – amant rend des services au nom de son amour au mari – seigneur auquel il lui doit une certaine obéissance. Dans l'hypothèse psychanalytique de Marchellor-Nizia l'amour unissant la noble dame mariée au jeune chevalier débutant, procède au déplacement d'une relation privilégiée entre hommes liée à la structure de la société de l'époque. Marchellor-Nizia montre que Tristan commence à s'intéresser à Yseult simplement parce que son rival Palamède tombe amoureux de cette dernière ou même il s'intéresse à *la dame de Segurale qu'aime son oncle le roi*.<sup>1</sup> Dans cette version de Tristan, Tristan ne perçoit l'amour que par le regard de son

---

<sup>1</sup> *Op.cit.*, p.979.

rival ou *d'un autre homme, un homme qui détient le pouvoir.*<sup>1</sup> Marchellor-Nizia pousse son étude plus loin, en analysant le mécanisme de l'amour par le biais d'une certaine composante homosexuelle. Selon elle, l'amant recherche la dame qui est mariée et qui a été *élue préalablement par un autre regard masculin*. Elle évoque aussi le rôle controversé de l'homme en suggérant que *la dame* peut être *signe de puissance*. Dans la relation politique entre les hommes, la dame devient *la métonymie du seigneur son époux*. Ainsi cet amour qui est lié

*aux noms de Lancelot et Guenièvre, de « Tristan et Yseult » est l'expression déplacée, différée, d'un autre type d'amour encore plus transgressif, encore plus occulté: un amour homosexuel, ou tout au moins une relation de séduction réciproque instaurée entre le seigneur et le jeune.*<sup>2</sup>

Il est vrai que l'amour courtois a suscité bien des discussions et des interprétations dont la variante psychanalytique ne manque pas des suggestions séduisantes. Mais les mêmes contradictions et paradoxes engendrés par l'amour courtois se retrouvent au niveau critique aussi. Le modèle courtois reste encore un terrain fertile autant pour les écrivains que pour les critiques modernes de par les hypothèses, les variantes et les ambiguïtés qu'il a engendrées.

Dans cette approche nous avons eu l'intention de signaler le polymorphisme du modèle courtois sans occulter un type d'amour en faveur de l'autre étant donné que les aspects changeants qu'il propose constituent les visages d'un même sentiment qui a fait exalter les âmes les plus fortes et dont le registre est animé par les nuances des plus subtiles. A l'intérieur de cette matière « bouillante » il y a des variations sur le même thème modulé à l'infini par les troubadours et les trouvères médiévaux. Les critiques les plus récentes ont fait remarquer que toute cette érotique courtoise est

*une technique subtile de ne pas aimer, une manière de parler de l'amour pour ne pas le faire, bref, une sorte de peur à l'égard de la femme devant laquelle l'homme ne vivrait que l'insuffisance de sa propre sexualité, la fin'amors n'étant que l'art de mettre à distance la femme par les mots.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Idem, ibidem, p.979.

<sup>2</sup> Idem, ibidem, p.980

<sup>3</sup> Huchet, J.Ch., *L'amour discourtois*, Ed. Privat, Toulouse, 1987, p.130.

Mais, à notre avis, l'amour courtois est plus qu'un simple jeu de langage et ce grand chant courtois quelles que soient les directions qu'il prend évoquent le désir jamais inassouvi de donner sens aux épanchements affectifs contre les contraintes morales et religieuses de l'époque médiévale. Cet aspect paradoxal, relevé par les écrits critiques couvre deux tendances : accepter et enfreindre à la fois les restrictions du dogme ce qui se retrouve poétiquement dans tous les symboles de l'hésitation, de l'intervalle, de l'obstacle. La recherche de l'amour, l'aspiration à l'union par l'amour, l'égarement des amoureux qui se retrouvent pour se séparer à nouveau, cette quête toujours recommencée, jamais achevée retrace l'itinéraire spirituel de l'accomplissement individuel. Parcours narcissique au coloris « androgyne » l'amour justifie l'existence du chevalier médiéval, son intégration dans un monde gouverné par la Dame en tant que principe focalisateur. L'amour et l'aventure prise dans son sens étymologique (« ce qui va arriver ») sont les composantes de la quête au Moyen Age : quête de la femme, quête de soi, quête de la vérité, constituent autant de modulations sur un même thème. L'épée et la flèche – métaphores de la virilité guerrière - font partie donc d'un isomorphisme symbolique qui à côté de la rose aux épines ou du chèvrefeuille configurent une subtile rhétorique affective et subliminairement, sexuelle.

Le grand chant courtois perfusé des sensualités orientales parvient, en dépit de ses dénouements souvent tragiques, à « rasséréner » et à détendre la société médiévale suffoquée par nombre de règlements et de limitations. Il fait découvrir des valeurs profondément humaines qui ont ciselé et parachevé un comportement élégant et raffiné parfaitement intégré dans une société aristocratique, exclusiviste, s'intéressant aux subtilités affectives et sensuelles. L'esprit courtois a créé un espace mythique qui n'a cessé de fasciner les artistes à travers le temps et qui se retrouvent, ainsi dans cette incitante et *bele conjoincture*, cette habile construction, *qui toz jorz mes iert an mimore/tant que durra crestianetez – dont le souvenir durera/ aussi longtemps que la Chrétienté.*<sup>1</sup>

#### **Bibliographie**

Crécy, Marie Claude De, *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. Minerve Paris, 1997.

Dragonetti, Roger, *La Technique Poétique des Trouvères dans La Chanson Courtoise*, Slatkine, Genève, 1979.

---

<sup>1</sup> De Troyes, Chrétien. *Erec et Enide*, Champions classiques, Moyen Age, Honoré Champion, Paris, 2006, v. 24-25.

- Duby, Georges, & Perrot, Michèle, (sous la direction de), *Histoire des Femmes en Occident ; 2. Le Moyen Age*, Paris, Plon, 1990.
- Frappier, Jean, « Vues sur les conceptions courtoises dans les littératures d'oc et d'oïl au XIIe siècle », *Cahiers de civilisation médiévale*, Poitiers, 1959.
- Huchet, Jean-Charles, *L'amour discourtois*, Ed. Privat, Toulouse, 1987.
- Le Goff, & Schimmt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999.
- Marchellor-Nizia, Christine « Amour courtois, société masculine et figures du pouvoir », *Annales ESC*, nr.36, 1981.
- Rougemont, Denis de, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris, 1972,
- Seghers, Pierre, *Le Livre d'or de la Poésie française*, Marbout Université, 1970.
- Troyes, Chrétien de, *Erec et Enide*, Champions classiques, Moyen Age, Honoré Champion, Paris, 2006.

## LA CRAINTE ET LA TIMIDITÉ COMME PASSIONS DANS ADOLPHE DE BENJAMIN CONSTANT

Mirela IVAN  
mirela.ivan@yahoo.com  
Université de Pitesti

### Résumé

*La crainte, ce mouvement de la sensibilité devant un mal menaçant, est une passion de l'être humain, parce qu'elle entraîne une transformation, souvent incontrôlable, du corps. La crainte n'est pas le désespoir, car pour le désespéré, tout est perdu, tandis que pour celui qui craint il reste un espoir d'échapper au mal, par le combat, ou par la fuite. Selon Cicéron il y a différentes formes de crainte, comme « la paresse, la honte, l'épouvante, la peur, l'effroi, le saisissement, le trouble et la timidité. » La timidité lui apparaît, à vrai dire, comme une « crainte habituelle ». Ces deux passions ont, chez le sujet passionné, quelques conséquences physiques facilement reconnaissables comme accélération du rythme cardiaque, respiration difficile, jambes flageolantes, excès de sudation, trouble, mais aussi balbutiement, lapsus, etc.*

*Mots – clés : crainte, timidité, passion, classification, manifestation physique.*

### Introduction

Dans cette étude nous nous proposons de saisir et d'analyser deux passions du roman *Adolphe* de Benjamin Constant, après avoir présenté une courte théorie sur les passions et après en avoir passé en revue quelques classifications. En étant, comme tout lecteur, « guidé par les dispositifs textuels »<sup>1</sup>, nous nous tenons, pour cette analyse, aux seules marques explicites, éparses à la surface de l'énoncé.

Les **passions**, comme on sait, font l'objet d'étude de la sémiotique des passions qui limite son observation à la dimension langagière et discursive du phénomène.

Jean- Didier Vincent<sup>2</sup> désigne par **passions** « tout ce qui est subi par l'animal ou l'homme ». Il retrouve dans le terme son sens primitif dérivé de *pâtir*; il « indique un caractère passif, qui l'oppose au mouvement et à l'exercice de la volonté ».

Denis Bertrand définit la passion par opposition à la raison:

---

<sup>1</sup>Rousset, Jean, *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986. p. 11.

<sup>2</sup>Vincent, Jean- Didier, *Biologie des passions*, Editions Odile Jacob, 1999, p. 14.

« Envisagée du point de vue de l'instance énonçante, la passion soumise à l'inhérence du corps et du monde sensible est une forme du non-sujet : le passionné prédique, mais il lui manque le jugement qui transforme la prédication en une assertion assumée et réfléchie. »<sup>1</sup>

Pour Ribot<sup>2</sup> et d'autres, les passions ne sont que « des émotions, c'est-à-dire des états affectifs éruptifs, assujetties au temps et intellectualisées ». C'est cet usage du mot *passion* qui « s'est conservé aujourd'hui pour désigner un état violent des sentiments qui nous porte vers une autre personne (passion amoureuse) ou vers tout autre objet qui accapare notre volonté (passion du jeu, par exemple).

« Les définitions des passions dans le dictionnaire comportent une série de dénominations taxinomiques qui constituent comme de grandes classes de la vie affective. »<sup>3</sup> Greimas parle des types suivants : « passion », « sentiment », « inclination », « penchant », « émotion », « humeur », « disposition », « attitude », « tempérament », « caractère », complétés par des locutions adjectivales comme « enclin à », « susceptible de ».

Selon Spinoza<sup>4</sup>, « toutes les passions peuvent être ramenées au plaisir, à la peine et au désir ». Le désir « détermine des mouvements de l'appétit par lequel l'âme tâche de s'approcher du bien et de s'éloigner du mal ». Peut-être n'y a-t-il pas très loin du désir à ce que d'autres appellent l'*amour*. Et J.-D. Vincent ajoute :

*Tous ces mouvements qui troublent notre âme ne sont que des amours déguisés ; nos craintes et nos désirs, nos espérances et nos désespoirs, nos plaisirs et nos douleurs, sont des visages que prend l'amour suivant les bons et les mauvais succès qui lui arrivent.*<sup>5</sup>

### **Classification des passions**

Nous dirions avec Greimas<sup>6</sup> qu'il y a « une variété de taxinomies connotatives qui méritent d'être examinées à part », mais nous rappellerons seulement ceux de Descartes et de Parret.

---

<sup>1</sup>Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000, p.p. 264-265.

<sup>2</sup>Cité par Vincent, Jean- Didier, *Biologie des passions*, Editions Odile Jacob, 1999, p.15.

<sup>3</sup>Greimas, Algirdas J. et Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991, p. 92.

<sup>4</sup>Cité par Vincent, J.- D., *op. cit.* p. 15.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> Greimas, *op. cit.*, p. 103.

Les traités des passions hésitent « entre la classification des passions sélectionnées dans une culture donnée et une taxinomie déduite, qui serait coupée définitivement de toute culture particulière. » Descartes, par exemple, dans *Les passions de l'âme*<sup>1</sup> commence sa classification par le dénombrement des passions, par déduction progressive. Il trouve six passions dites « primitives » et finit par les passions « particulières ». « Le dénombrement des passions comme leur description consistent à mettre en place des variables, à déployer les variétés, puis à fournir une description de manifestations conçues comme des symptômes et, enfin, à envisager les causes physiologiques. (...) Le principe est d'une vaste combinatoire qui se veut exhaustive pour ce qui est des six passions primitives et seulement exploratoire pour les autres, dont le nombre est dit *indéfini*. »

Une classification des passions plus intéressante, selon nous, serait celle de Herman Parret parce qu'elle a l'avantage de ne pas reposer sur des lexicalisations. La morphologie des passions présentée par lui est profonde ; elle se situe au niveau du « texte des passions ». Parret<sup>2</sup> groupe les passions en trois classes: les passions « chiasmiques », les passions « orgasmiques » (de l'ancien *orgasmos* qui signifiait *disposition sociale* ou *passion communautaire*) et les passions « enthousiasmiques ». Les passions « chiasmiques », qui *sont des modalisations théoriques combinant le vuoloir et le savoir*, comprennent la curiosité, l'endurance, la lucidité, l'ignorance, la crainte, l'illusion, l'angoisse, l'inconséquence, l'ennui, etc. ; dans les passions « orgasmiques », qui *sont des modalisations pratiques combinant le devoir et le pouvoir*, on retrouve la confiance, la haine, la méfiance, l'amitié, l'amour, l'indifférence, le mépris, l'affection, l'estime, etc. et, finalement, les passions « enthousiasmiques », qui constituent « le couronnement de l'univers pathique, sont des modalisations esthétiques, des passions de la passion (le vouloir<sup>2</sup> et le devoir<sup>2</sup>) ». Parret y range les passions comme l'enthousiasme, l'extase, l'admiration, l'inquiétude, le désespoir, l'espoir, etc.

Nous arrêterons notre attention, dans ce qui suit, seulement sur deux passions, la crainte et la timidité, en essayant de les définir et de les illustrer à l'aide de quelques citations extraites d'*Adolphe* de Benjamin Constant.

---

<sup>1</sup> Cité par Greimas, *op. cit.*, p. 104.

<sup>2</sup> Parret, Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles, p.p. 67-90.



### La crainte comme passion

La définition du dictionnaire du verbe *craindre* est « éprouver un sentiment qui fait reculer, hésiter devant quelque chose qui menace » (Littre). La **crainte** s'éprouve plus précisément devant un mal qui peut survenir et qui semble difficile à éviter. *Craindre*, disait Condillac<sup>1</sup>, *c'est se voir menacé d'un mal*.

« La crainte apparaît comme un sentiment courant, même si elle ne porte pas sur les mêmes objets, d'un être à l'autre »<sup>2</sup>, par exemple crainte de l'échec, crainte de la maladie, crainte de l'accident, peur de la solitude, peur de la mort, crainte de perdre l'être cher, etc.

Dans le roman soumis à notre analyse nous avons suivi seulement la *crainte* causée par la menace de « perdre l'être cher » ; nous utilisons le mot *perte* non pas dans le sens de mort, mais de perte de l'amour de l'être aimé :

*Elle me raconta ce qu'elle avait souffert en essayant de s'éloigner de moi ; (...) quel trouble, quelle joie, quelle crainte elle avait ressentis en me revoyant<sup>3</sup> et quelques pages plus loin on lit : Je passai le reste de la journée dans une angoisse inexprimable. Deux jours s'écoulèrent sans que j'entendisse parler d'Ellénore. Je souffrais d'ignorer son sort ; je souffrais même de ne pas la voir, et j'étais étonné de la peine que cette privation me causait<sup>4</sup>.*

Dans la première citation, il s'agit de la crainte que ressent Ellénore, la femme aimée par Adolphe, devant un amour qui la surprend ; elle était, depuis quelques années, la « maîtresse » d'un homme riche mais plus âgé qu'elle, avec lequel elle avait des enfants. Elle lui avait été fidèle tout le temps, c'est pourquoi cet amour qui naît pour Adolphe jour après jour lui fait peur et la fait souffrir, car c'est un amour interdit, au moins apparemment.

La deuxième citation surprend « l'angoisse » éprouvée par Adolphe à cause du manque de la personne aimée. Eléonore s'était enfuie en essayant de s'opposer à cet amour pour Adolphe qui devenait de plus en

---

<sup>1</sup> Cité par Rausas, Inès Péliissié, dans *La pudeur, le désir et l'amour*, Editions des Béatitudes, 1997, p.103

<sup>2</sup> Rausas, Inès Péliissié, *op. cit.* p. 104

<sup>3</sup> Constant, Benjamin, *Adolphe*, Editions du Progrès, Moscou, 1973, p. 106

<sup>4</sup> Idem, p. 118.

plus fort et cette fuite provoque à Adolphe beaucoup de peine et la crainte de ne pas la perdre pour jamais.

Nous considérons important de rappeler ici le fait que la crainte n'est pas le désespoir : « pour qui est désespéré, tout est perdu. Dans la crainte, au contraire, il reste un espoir d'échapper au mal, par le combat, ou par la fuite. »<sup>1</sup> En cas de « victoire du mal », lorsque le mal nous a atteints, la crainte et l'appréhension disparaissent : le mal est présent.

*La réaction passionnelle est alors celle de la tristesse dans laquelle l'être peut parfois s'abîmer, ou celle de la colère et de la révolte. Dans la crainte, au contraire, on trouve une inquiétude, une attente, un désir.<sup>2</sup>*

Et vraiment, nos héros espèrent eux-aussi, malgré leur crainte, de partager et de *consommer* leur amour, chose qui se passera un jour.

On a vu que c'est difficile d'isoler une passion et de l'analyser séparément des autres, car une passion englobe et engendre souvent d'autres passions. On peut constater des exemples ci-dessus que la crainte suppose l'existence de la souffrance, de la peine, du trouble, de l'inquiétude, mais aussi de l'espoir, de la joie, du désir, etc. Encore la jalousie, par exemple, englobe la crainte, l'inquiétude, le soupçon et la souffrance ; la colère suppose un « mécontentement accompagné d'agressivité »<sup>3</sup> et peut engendrer la haine ou la rancune, la tristesse, le désir (de vengeance), l'irascibilité, etc.

### **La timidité**

Il y a différentes formes possibles de craintes. Cicéron<sup>4</sup> en énumère plusieurs : « la paresse, la honte, l'épouvante, la peur, l'effroi, le saisissement, le trouble, la timidité. » La paresse, dit-il en effet, est « une crainte du travail qui nous attend », la honte et l'épouvante, « une crainte qui frappe avec violence : comme la honte fait qu'on rougit, l'épouvante fait qu'on pâlit, qu'on frissonne, que les dents claquent ». La peur est une crainte « de quelque mal qui menace de près » ; l'effroi « fait sortir l'âme de son assiette » ; le saisissement est « une crainte qui suit ou qui accompagne l'effroi », le trouble est « une crainte qui fait oublier ce qu'on avait dans l'esprit » et, enfin, la timidité lui apparaît comme une « crainte habituelle ».

---

<sup>1</sup> Rausas, I. P., *op. cit.*, p. 104.

<sup>2</sup> Idem, p. 106.

<sup>3</sup> Parret, H., *op. cit.*, p.115.

<sup>4</sup> Cité par Rausas, I. P., *op. cit.*, p. 105.

Adolphe, notre personnage, souffre de **timidité** depuis son enfance, et cette timidité est causée par la crainte de ne pas réussir à se faire compris et aimé :

*La **timidité**, cette souffrance intérieure qui nous poursuit jusque dans l'âge le plus avancé, qui refoule sur notre coeur les impressions les plus profondes, qui glace nos paroles, qui dénature dans notre bouche tout ce que nous essayons de dire<sup>1</sup> (...) ou Cependant une invincible **timidité** m'arrêtait : tous mes discours expiraient sur mes lèvres, ou se terminaient tout autrement que je ne l'avais projeté. Je me débattais intérieurement : j'étais indigne contre moi-même.<sup>2</sup>*

Devant Ellénore, Adolphe ne pouvait plus dire rien de ce qu'il avait planifié ; le courage le quittait. Il avait peur d'être refusé et repoussé par elle. Mais sa timidité ne se manifeste seulement au niveau du langage (balbutiement, lapsus ou même silence), mais aussi au niveau du corps. Les conséquences physiques bien connues de la timidité et de la crainte à la fois sont: accélération du rythme cardiaque, respiration difficile, jambes flageolantes, excès de sudation, trouble, etc., conséquences qu'Adolphe décrit mieux dans ce qui suit :

*Ma **timidité** me quittait dès que je m'éloignais d'Ellénore ; je reprenais alors mes plans habiles et mes profondes combinaisons : mais à peine me retrouvais-je auprès d'elle, que je me sentais de nouveau tremblant et troublé.<sup>3</sup> Un peu plus loin Adolphe avoue : Je tremblais que le moindre mouvement ne prévînt notre rencontre ; (...) je la désirais avec tant d'ardeur, qu'elle me paraissait impossible. L'impatience me dévorait : à tous les instants je consultais ma montre. J'étais obligé d'ouvrir la fenêtre pour respirer ; mon sang me brûlait en circulant dans mes veines<sup>4</sup>.*

Sans le vouloir, ces manifestations physiques trahissent souvent nos sentiments, nos émotions, car le langage du corps ne peut mentir ou dissimuler comme le peut faire le langage verbal.

---

<sup>1</sup> Constant, B., op. cit., p. 84.

<sup>2</sup> Idem, p. 96.

<sup>3</sup> Idem, p. 96.

<sup>4</sup> Idem, p. 100.

## Conclusions

Pour conclure, nous dirions avec J.P. du Rausas, que « **la crainte**, lorsqu'elle est ce mouvement de la sensibilité devant un mal menaçant est bien une passion de l'être humain, parce qu'elle entraîne une transformation, d'ailleurs souvent incontrôlable, du corps.<sup>1</sup> »

*Loin de constituer une maladie, les passions, pourvu qu'elles demeurent, comme le dit Aristote, dans une excellente moyenne, sont le propre de la vertu. Bien plus, de même qu'elles constituent la base de l'expérience de l'être, elles sont aussi la source de la communication entre les êtres.<sup>2</sup>*

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Seuil, Paris, 1997.  
Bertrand, Denis, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris, 2000.  
Constant, Benjamin, *Adolphe*, Editions du Progrès, Moscou, 1973.  
Greimas, Algirdas J. et Fontanille, Jacques, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991.  
Parret, Herman, *Les passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Pierre Mardaga, Bruxelles.  
Rausas, Inès Péliissié, *La pudeur, le désir et l'amour*, Editions des Béatitudes, 1997.  
Rousset, Jean, *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986.  
Vincent, Jean-Didier, *Biologie des passions*, Editions Odile Jacob, 1999.

---

<sup>1</sup> Rausas, J.P., *op. cit.*, p. 105.

<sup>2</sup> Vincent, J.D., *op. cit.*, p. 18.

## **LE DISCOURS « AMOUREUX » DU COLLOQUE SENTIMENTAL DE VERLAINE**

**Cristina ILINCA**  
par\_cristina@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*L'univers de Paul Verlaine n'est pas vaste, mais il est assez contradictoire. L'originalité de la poésie verlainienne consiste en la manière dont les tons contrastés de gaieté, de mélancolie, d'innocence et de sensualisme se combinent. Les états d'âme - plaisirs, joie, remords, mélancolie- se mêlent aux paysages naturels - clairs de lune, soleils couchants- et donnent naissance aux « tableaux d'âme » si caractéristiques du symbolisme.*

*Mots – clés : tons contrastés, mélancolie, tableaux d'âme, instances discursives.*

Après son premier recueil *Poèmes Saturniens* (1866) Verlaine s'inspire pour son deuxième volume de Watteau et des autres peintres qui, au XVIII<sup>e</sup> siècle surtout, ont évoqué les plaisirs d'une société élégante et frivole. Dans *Fêtes Galantes* (1869) sa tristesse devient d'autant plus profonde qu'elle est masquée par un décor de Comedia dell'Arte : dans *Mandoline* les amoureux échangent des « propos fades », les personnages le plus gais ne sont que « de molles ombres bleues » ; le rossignol de *En sourdine* a la voix « de notre désespoir » ; la lumière du soleil est « bleue et mourante » dans le poème *A la promenade*. L'envers profond s'oppose à l'endroit superficiel comme l'ombre à la lumière, la tristesse au bonheur et la mort à la vie.

Le recueil de poèmes *Fêtes Galantes* s'achève avec le *Colloque sentimental* et la fête devient danse macabre. Le poète qui refuse l'idéalisation du souvenir amoureux met en scène deux silhouettes spectrales qui se retrouvent pour parler de leur ancienne passion. Le texte se compose d'une série de distiques, qui fragmentent la perception de la réalité. Verlaine évoque un décor fantomatique et instaure un faux dialogue entre des personnages qui n'ont plus rien à échanger. Verlaine veut traiter de façon ironique une situation banale, la sienne peut-être.

La présence ironique et grinçante du poète est décelable dès l'énoncé du titre. Celui-ci constitue une sorte d'alliance de mots : « colloque » suggère la réunion de plusieurs personnes en vue d'un

entretien organisé sur des questions sérieuses ; « sentimental » évoque une belle et douce passion. Le rapprochement des deux termes, incompatibles, annonce la dissonance empreinte d'une mélancolie grinçante. Ce poème repose sur une structure cyclique qui dénonce la monotonie d'une relation devenue habituelle et donc mortelle :

*Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux formes ont tout à l'heure passé.*

*Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,  
Et l'on entend à peine leurs paroles.*

*Dans le vieux parc solitaire et glacé  
Deux spectres ont évoqué le passé.*

*-Te souvient-il de notre extase ancienne?  
-Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?*

*-Ton cœur bat-il toujours à mon seul nom?  
Toujours vois tu mon âme en rêve? -Non.*

*-Ah! les beaux jours de bonheur indicible  
Où nous joignons nos bouches! -C'est possible.*

*Qu'il était bleu, le ciel, et grand l'espoir!  
-L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.*

*Tels ils marchaient dans les avoines folles,  
Et la nuit seule entendit leurs paroles.*

Le rendez-vous amoureux est un stéréotype littéraire. Les poètes romantiques, à l'exemple de Musset ou Lamartine nous ont habitués à perpétuer le souvenir de la passion. Verlaine va mettre toute son énergie à le ridiculiser. Les deux personnages n'ont pas d'identité et ne sont que des formes décrites au travers de ce qui suggère leur réduction à l'état de spectres, figures fantastiques d'un mort ou d'un esprit qu'on croit voir. S'agit-il d'un homme et d'une femme ou de deux hommes, appartiennent-ils au monde des vivants ou des morts ? Verlaine veut peut-être, par cet artifice évoquer la mort symbolique de l'amour qui donnait leur raison d'être aux deux personnages. Il peut s'agir d'un dialogue post-mortem que renforce l'illusion théâtrale. L'auteur insiste cependant sur leur laideur et leur évanescence et ce qui semble promettre le bonheur, l'échange amoureux, est, désormais, privé de vie. Dans « l'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir », l'amour mais aussi la vie peuvent avoir disparu. « Le ciel »

est évidemment la métaphore du climat affectif de l'amour et la couleur bleue, le symbole de la sérénité. Le poète prolonge la métaphore en faisant de la couleur noire du ciel, le symbole de la tristesse et du deuil de l'amour.

Ces deux formes cheminent sans but parce que l'amour ne les motive plus. La reprise du premier vers à la ligne cinq crée un effet de cycle pour appuyer que le couple tourne en rond. Le premier distique revient sur un passé proche : « ont tout à l'heure passé », terme vague mais signifiant un passé récent et une promenade déjà advenue. On est témoin à une perte des repères temporels

Le plan discursif se mêle au plan narratif : le narrateur, *l'auteur abstrait*, le poète du XIXe siècle ayant sa propre vision de la littérature, le créateur du poème, semble avoir été par hasard témoin à la scène et il raconte au *lecteur abstrait* (la création du poète) ce qu'il vient de voir (« ont tout à l'heure passé »). La scène se situe dans le passé même si les distiques 4, 5, 6, 7 au style direct nous transportent dans le présent, un présent bien particulier qui actualise et prolonge dans l'instant du discours, la situation ancienne des personnages. De même, le dernier distique renvoie le couple à une action ininterrompue : « ils marchaient ». Les verbes au passé « ont passé », « ont évoqué » encadrent l'évocation d'une sorte de présent perpétuel, sans repère temporel précis. Leur union passée est présentée comme achevée comme elle semble s'effacer de leur souvenir. Nous relevons aussi le terme « glacé » qui évoque le froid mais peut indifféremment qualifier un climat hivernal ou un climat nordique.

Cette promenade n'a plus aucun sens. Pour signifier la discordance entre les deux personnages, Verlaine use de procédés grammaticaux, stylistiques et musicaux.

Dans l'univers textuel on distingue un discours avec la deuxième série d'*instances discursives* : la première instance met en œuvre une *voix exaltée* tandis que la deuxième instance se sert d'une *voix blasée*. La structure binaire souligne l'opposition ambiguë des deux formes, l'une a tout oublié, l'autre semble vouloir, en vain, réactiver les désirs amoureux. D'abord, la communication ne s'établit plus sur un pied d'égalité, l'un conserve le tutoiement amoureux « Te souvient-il » alors que l'autre adopte le vouvoiement, qui crée la distance. Ils sont devenus étrangers l'un à l'autre. Le dialogue commence sur une double interrogation, qui renvoie les deux spectres l'un à l'autre (troisième distique). A l'extase que le premier personnage rappelle d'un passé vécu par lui comme heureux, l'autre personnage qui semble avoir tout oublié se demande pourquoi il devrait s'en souvenir. Il y a un désintérêt encore plus profond que le « non », catégorique et conscient. Les deux formes n'évoluent pas au même

rythme, il y a un décalage entre la tonalité feutrée des paroles de l'un et le laconisme, la dureté catégorique de l'autre avec des réponses brèves « non », « c'est possible ». Le premier est exalté et triste. Il éprouve de la nostalgie à l'égard d'un passé heureux qu'il a gardé vivant au fond de son cœur. Le second personnage est froid, glacial. Le code amoureux pousse l'expression des sentiments jusqu'à l'hyperbole : « notre extase ancienne ». Le mot « extase » suggère que les amants abandonnaient leur enveloppe corporelle pour se rejoindre en esprit. La première voix fait entendre le langage conventionnel de l'amour, les battements du cœur, un décor conventionnel de ciel bleu. L'effusion pathétique soulignée par les mots « extase », « indicible », qui caractérisent la passion ancienne, s'oppose à la nonchalance plus ou moins affectée de la seconde voix. Les quatre distiques de dialogue avec des tournures archaïques « Te souvient-il », « qu'il m'en souvienne », « extase ancienne », accentuent le vieillissement des personnages.

La deuxième voix dénonce les sentiments amoureux, mais sa brutalité ne remet toutefois pas en cause le passé en lui-même. Sa première réponse porte non sur la réalité de l'amour passé, mais sur ce qui pourrait motiver son rappel. Son agacement peut s'expliquer soit parce qu'il ne ressent absolument plus rien, soit qu'il se refuse à réveiller les sentiments anciens pour échapper à leur fatalité. On assiste à la non communication de deux êtres ayant partagé une intimité, qui ne se séparent pas et sont condamnés à vivre l'un avec l'autre. C'est le drame de la sacralisation pour l'un et de la désacralisation pour l'autre d'une relation déjà enfouie dans le passé.

En présentant un couple de spectres Verlaine remet en cause, indirectement, la sensation romantique qu'on donne d'ordinaire de l'amour. On peut imaginer que ces quatre distiques sont une sorte de petite crise, de flamme qui s'allume sur un fond de mort, le poète ne restant pas dans le rôle de témoin rapportant des dialogues mais transposant ses propres sentiments pessimistes, sur l'amour et la représentation stéréotypée qu'on en donne. On a affaire ici à la troisième série d'instances discursives : l'instance discursive qu'est *l'auteur réel* s'adressant au *lecteur réel*, instance à double hypostase, individuelle ou collective.

L'originalité de Verlaine se manifeste non seulement par les thèmes personnels mais aussi par son ton inimitable. Les émois subtils, la mélancolie délicate alternent avec le goût de l'imprécis et des formes au contour vague.

Les deux amants errent sans fin dans le parc, tout aussi fantomatique. Le qualificatif « vieux » et l'article défini *le*, donnent le



parc comme connu, une sorte de paradis perdu dont il ne subsiste que le regret. Dans le lieu même qu'ils affectionnaient, les anciens amoureux n'éprouvent plus rien. La forme du texte de Verlaine est, en soi, ironique et souligne le travail du sens. En effet, la perspective se creuse en abîme lorsque le poète « évoque » des spectres, qui, à leur tour, tentent d'évoquer leur passé. Inversement, c'est pour lutter contre son propre désespoir que Verlaine tente d'exorciser son penchant pour l'amour.

Verlaine s'adonne à son penchant à la " déréalisation " du décor comme une toile de Watteau. Ici, l'amour est évoqué avec cruauté. Les deux formes demeurent ensemble sans être vraiment rompues et leur couple est d'autant plus absurde que rien ne semble avoir motivé la perte de l'amour. Le texte progresse vers l'impersonnel. Verlaine utilise le discours direct et se fait le témoin récent « tout à l'heure » de l'entretien. Il insiste sur le caractère spectral des « formes » avec l'écho sonore « morts » et « molles ». L'emploi de l'article défini (« le vieux parc »), de l'adjectif possessif « leurs yeux », « leurs lèvres », « leurs paroles », leur attribue une valeur abstraite, proche de l'irréalité, comme si tout se mouvait dans le vague et le flou. L'une des formes commence par tenter de caractériser leur passé commun « notre extase », mais elle évoque ensuite une situation très générale « les beaux jours », « le ciel », « l'espoir ». Les silhouettes se survivent à elles-mêmes, sans même pouvoir conserver un souvenir net de ce qu'elles furent, comme en témoigne le rythme très syncopé des évocations. A la fin, les deux formes qui ont perdu leur relative individualité « ils » s'évanouissent dans un paysage imprécis d'une végétation vulgaire « d'avoines folles ». Les spectres réintègrent leurs ténèbres.

Dans les solitudes glacées des lendemains de fête, ce poème offre une image d'autant plus effroyable et désespérée de l'amour que le couple n'éprouve plus rien. Le néant de la passion, voilà qui touche davantage que le cri de la détresse, de l'abandon. L'amour devient une chimère. Verlaine exploite ici la veine macabre de la poésie symboliste et rappelle Baudelaire. Dans cet univers, les sexes se confondent. En réalité, il semble que ces deux spectres figurent des projections de l'auteur aux prises avec ses propres angoisses. Verlaine pressent l'avenir tourmenté qui sera le sien. Le faux dialogue présente comme illusoire l'ambition de vivre un amour éternel.

#### **Bibliographie :**

- Lemaître, H., *La poésie depuis Baudelaire*, Armand Colin, Paris, 1965.  
Maingueneau, D., *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986.

Marchand, B., *Lire le Symbolisme*, Ed. Dunod, Paris, 1993  
Peyre, H., *Qu'est-ce que le Symbolisme?*, PUF, Paris, 1974.

**L'EXPRESSION DE L'AFFECTIVITÉ D'UN SOLITAIRE : LE  
CHAUFFEUR  
DE LA TOURNÉE D'AUTOMNE**

**Liliana GOILAN-SANDU**  
lilgoilan@yahoo.com  
**Université de Pitești**

**Résumé**

*Notre étude se propose d'analyser, en prenant comme exemple le roman « La tournée d'automne » de l'écrivain québécois Jacques Poulin, comment le protagoniste du récit poulinien exprime son affectivité à travers la communication verbale et non verbale. Le Chauffeur, comme tous les autres personnages de son univers romanesque, est un solitaire nomade à la recherche du bonheur et de la chaleur humaine. Il entreprend cette quête à travers les relations sociales (travail, amitié et amour) qui le mettent en interaction avec d'autres individus et qui lui demandent des compétences sociales où l'attention portée à l'autre est capitale.*

*Mots – clés : affectivité, communication non-verbale, solitaire, amour, quête.*

Le roman *La tournée d'automne* paraît en 1993<sup>1</sup>. Ce huitième roman de Jacques Poulin raconte l'histoire d'un chauffeur de bibliobus qui fait des tournées dans les petits villages de la Côte Nord québécoise pour prêter des livres aux gens qui habitent cette région. Passionné de la lecture, il aime beaucoup son métier à laquelle il s'identifie jusqu'à lui devoir son surnom – Le Chauffeur<sup>2</sup>.

Fonctionnaire du Ministère de la Culture, il entreprend chaque année trois tournées (au printemps, en été et à l'automne) dans un ancien camion de laitier Ford qu'il a transformé, à l'aide de son père, dans un bibliobus. Bien équipé pour le camping<sup>3</sup>, celui-ci devient pour lui sa deuxième maison<sup>4</sup> qui correspond parfaitement à son désir d'évasion et à sa prédisposition pour la solitude :

---

<sup>1</sup> Cette première édition paraît à Leméac, Montréal. Les citations dans notre article sont extraites de la seconde édition parue en 1996 à Babel. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle TA.

<sup>2</sup> — *Moi, les gens m'appellent le Chauffeur. J'ai un camion avec des livres... un bibliobus. Mon travail consiste à prêter des livres.* (TA, p. 11).

<sup>3</sup> Le bibliobus a des étagères sur des rails pour les livres, mais aussi un coin cuisine, une table et un lit pliants.

<sup>4</sup> La voiture qui devient une maison mobile est une caractéristique que l'on retrouve dans d'autres romans comme *Volkswagen blues* (Éditions Québec-Amérique, 1984) et *Les yeux bleus de Mistassini* (Éditions Leméac/Actes Sud, 2002).

*Il ouvrit une des portes arrière, abaissa le marchepied et monta à l'intérieur... Après toutes ces années, le charme opérait toujours : sitôt la porte refermée, on se trouvait dans un autre monde, un monde silencieux et réconfortant où régnaient la chaleur des livres, leur parfum secret et leurs couleurs multiples, parfois vives, parfois douces comme le miel.<sup>1</sup>*

Juste avant de commencer sa tournée d'été, il fait la connaissance de Marie, une Française venue au Québec pour participer, avec ses amis groupés dans une fanfare, au Festival d'été. Cette rencontre changera la vie du Chauffeur qui a des difficultés à accepter l'automne de sa vie et qui est décidé de mettre fin à sa carrière et même à son existence. L'idée du suicide apparaît deux fois dans le récit étant suggérée par la présence, parmi les outils du camion, d'un tuyau flexible « en matière ignifuge dont la longueur était suffisante pour relier le pot d'échappement à la glace de la portière du conducteur. »<sup>2</sup>

Une fois le festival terminé, Marie et les membres de la fanfare décident d'accompagner, dans un ancien bus scolaire, le Chauffeur dans cette tournée d'autant plus importante pour lui, qu'elle est vouée être la dernière<sup>3</sup>. Pendant les quelques semaines passées dans la compagnie des Français, il découvre en Marie une partenaire qui est prête à l'aider à affronter la vieillesse et, dans les autres membres de la fanfare, des amis qui l'acceptent et l'aiment tel qu'il est.

Comme tous les héros des récits pouliniens, le Chauffeur est une personne douce et tendre qui a des difficultés à s'intégrer dans l'environnement social dominé par l'agressivité qui l'entoure. Lui étant impossible d'être agressif et insensible aux malheurs des gens, il préfère se tenir en marge et à l'écart des autres et vivre dans sa solitude qui le sépare et, en même temps, le protège de cette société qui se déshumanise progressivement par la perte de toute chaleur humaine.

Or, c'est justement par cette chaleur humaine que l'affection pour l'autre se transmet. Cela se fait grâce aux compétences sociales<sup>4</sup>, telles la

---

<sup>1</sup> TA, p. 13.

<sup>2</sup> Ibid., p. 71. (Voir aussi p. 138).

<sup>3</sup> Idem Ibid., p. 25.

<sup>4</sup> Michael Argyle définit les compétences sociales comme « des *patterns* de comportement social qui rendent des individus socialement compétents, c'est-à-dire capables de produire les effets désirés sur d'autres individus. » (dans « Les compétences sociales » (trad. Elisabeth de Galbert) in *Psychologie sociale des relations à autrui*, Serge Moscovici (dir.), Armand Colin, 2005, p. 87). Ces effets peuvent être relatifs à des

gratification, le soutien et l'empathie, dont chaque individu fait preuve dans les situations communicationnelles où il se trouve. Ces compétences témoignent de sa capacité à partager l'émotion de l'autrui, à comprendre et à accorder une grande attention aux points de vue et aux sentiments de celui-ci.

Les compétences sociales sont mises en œuvre lors des interactions face-à-face dans des situations sociales plus ou moins standard. Parmi ces rapports sociaux, celui qui contribue le plus – par l'attention spontanée que les gens se prêtent réciproquement – à la cohésion et à la réaffirmation du tissu social et des identités<sup>1</sup> est la conversation<sup>2</sup>.

Les personnes impliquées dans une conversation révèlent, d'une façon progressive et réciproque, des informations personnelles qui contribuent à la construction d'une relation intime basée sur la confiance. Lors de leur échange communicationnel et de la présentation de soi, chacun des participants adopte un comportement, à la fois verbal et non verbal, qui vise à influencer la manière dont il est perçu par l'autre. Ce codage, fait des éléments verbaux et non verbaux (certaines expressions du visage, tonalités de la voix, etc.), essaie d'anticiper le décodage correct du message par l'interlocuteur sur lequel il est destiné d'ailleurs à produire un effet précis.

Dans certaines situations de communication, en fonction du message à transmettre et de la personnalité du locuteur, l'expressivité non verbale est beaucoup plus importante à décoder. Les diverses expressions du visage (en particulier le sourire), le regard intense, la proximité plus grande, la voix plus forte, plus aigüe, ou les gestes dirigés plutôt vers les autres que vers soi-même<sup>3</sup> sont autant des signes qui accompagnent

---

motivations personnelles ou bien à des objectifs assignés à autrui. Les compétences sociales quotidiennes relèvent généralement du premier cas et les compétences professionnelles du second.

<sup>1</sup> Vion, R., *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette, Paris, 1992, p. 137.

<sup>2</sup> Erving Goffman, dans *Façons de parler*, (Éditions de Minuit, Paris, 1987, p. 20, note 8) définit la conversation *comme la parole qui se manifeste quand un petit nombre de participants se rassemblent et s'installent dans ce qu'ils perçoivent comme étant une courte période coupée des (ou parallèle aux) tâches matérielles ; un moment de loisir ressenti comme une fin en soi, durant lequel chacun se voit accorder le droit de parler aussi bien que d'écouter, sans programme déterminé ; où chacun reçoit le statut de quelqu'un dont l'évaluation globale du sujet [...] doit être encouragée et traitée avec respect ; où enfin il n'est exigé aucun accord ni synthèse finals, les différences d'opinion étant réputées ne pas porter préjudice à l'avenir de la relation entre les participants.*

<sup>3</sup> Argyle, M., *op. cit.*, p. 94.

l'échange de paroles banales. Ils transmettent ce que les mots ne sont pas capables ou n'osent pas prononcer.

Ainsi, lors des séquences conversationnelles auxquelles le Chauffeur participe, ses gestes et ses attitudes sont des signaux sociaux qui trahissent son manque d'aisance et d'assurance dans le contact avec les autres<sup>1</sup>. Il se sent « complètement isolé, tout seul » et il n'a pas « le sentiment de faire partie d'un ensemble. »<sup>2</sup> Il est très attaché à son métier et aux choses qui en sont liées, tels les livres ou le bibliobus. Il a beaucoup d'affection pour ses lecteurs, affection qui est codée dans sa conduite irréprochable envers eux et aussi dans sa façon de les organiser en réseaux couvrant plusieurs petits villages<sup>3</sup> et de les représenter dans son cahier noir comme « un groupement d'atomes dans un manuel de chimie. »<sup>4</sup> Il met toute son affection dans ce mot même – *réseau* – qui lui est très cher et qu'il préfère garder pour lui<sup>5</sup>, comme il le fait aussi avec le cahier noir<sup>6</sup> où il trouve toujours un peu de réconfort dans les moments importants de sa vie, tel la rencontre avec Marie :

*Il regarda l'heure et décida de faire une sieste. Ayant fait glisser l'étagère sur son rail, il déplia le lit et s'allongea sur le dos, la tête appuyée sur le cahier noir et les mains derrière la tête. Il avait des rides sur le front et autour de la bouche, des cernes autour des yeux et un demi-sourire sur les lèvres.*<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> La timidité est d'ailleurs l'un des traits qui le caractérise le mieux (voir TA, p. 26, 35, 54, 56 et 108).

<sup>2</sup> TA, p. 132.

<sup>3</sup> Il y a en total sept réseaux et chaque réseau est conduit par un chef : le réseau de Saint-Irénée (l'un des plus vastes de la région qui comprend 27 de personnes de trois villages) dont le chef est Madeleine, le réseau de Port-au-Persil ayant en tête un menuisier, le réseau d'Escoumins dont le chef est un pilote de bateaux, le réseau des Îlets-Jérémie conduit par une femme, maîtresse de poste, le réseau de Baie-Trinité composé de quatre membres dont le chef est un garde forestier, le réseau de Rivière-Pentecôte formé uniquement des femmes, le réseau de Rivière-au-Tonnerre dont le chef est une femme de pêcheur. À Havre-Saint-Pierre, le point terminus de sa tournée et de la route, il n'y a pas de réseau, mais le Chauffeur a un ami, pilote d'hydravion, qui mène les livres à la Basse-Côte-Nord.

<sup>4</sup> TA, p. 15.

<sup>5</sup> Idem., p. 69.

<sup>6</sup> Idem, p. 14, 15, 40, 70 et 113.

<sup>7</sup> Idem, p. 15.

Il considère les personnes qui y figurent, surtout les chefs des réseaux, comme des amis très fidèles ayant quelque chose de spécial<sup>1</sup>. Même s'il n'a pas rencontré tous les membres de ses réseaux, il arrive à les bien connaître grâce aux nouvelles qu'il en obtient lors de chaque tournée. À part ces amis qu'il s'est faits au long de sa carrière, il en trouve d'autres dans les Français de la fanfare avec lesquels il se sent bien, malgré sa timidité et sa tendance à s'isoler :

*Le Chauffeur s'assit un peu à l'écart, le dos appuyé à un gros chêne. Il but un verre de vin pour être plus à l'aise avec les autres, mais de toute évidence son attitude réservée ne les dérangeait pas. Ils le laissaient en paix et riaient beaucoup entre eux.*<sup>2</sup>

La fanfare se veut une réaction contre la société contemporaine où la valeur essentielle est devenue l'argent<sup>3</sup>. Pour en réagir, les Français décident de quitter leur travail et de donner des spectacles dans la rue. S'amusant chaque fois comme des enfants, ils mettent beaucoup de passion dans leur performance, quel que soit le public (nombreux, important ou tout simplement des enfants indiens). Leur spectacle, qui est « drôle, simple et chaleureux »<sup>4</sup>, a pour but justement de rappeler les gens et eux-mêmes ces valeurs indispensables à tout rapport humain.

L'attention portée à l'autre est l'une des caractéristiques principales de l'amitié et le Chauffeur en fait preuve au cours du voyage qu'ils font ensemble sur la Côte Nord. Comme il devance le bus scolaire sur la route, il jette de fréquents coups d'œil dans le rétroviseur et ralentit pour ne pas le distancer<sup>5</sup>. Lorsque Slim, Mélodie et Marie l'accompagnent dans son bibliobus pour visiter l'île aux Coudres, il roule lentement pour leur permettre « de goûter l'atmosphère de paix qui

---

<sup>1</sup> John Kristian Sanaker, dans son article « Jacques Poulin – l'art de la banalité, ou comment dire son amour mine de rien. Quelques remarques sur le dialogue de Volkswagen Blues et de La tournée d'automne » paru en Vives Lettres 10 (Université Marc Bloch, UFR Lettres, Strasbourg, 2000), met en évidence le sens inattendu et positif que prend le mot « spécial » dans les récits pouliniens. Le romancier réussit, par la sensibilité langagière qui lui est propre et qu'il transmet à ses personnages, à donner une vitalité nouvelle aux clichés et aux mots les plus usés du langage quotidien et à réaliser ainsi un véritable art de la banalité qui est caractéristique à son œuvre.

<sup>2</sup> TA, p. 28.

<sup>3</sup> Idem, p. 83-84.

<sup>4</sup> Idem, p. 108.

<sup>5</sup> Idem, p. 48.

baignait l'île et d'admirer les maisons basses en pierre, les vieux moulins, les champs fleuris et les oiseaux de mer. »<sup>1</sup>

Comme il veille toujours sur le bien-être de ses amis, il est prêt à offrir son soutien chaque fois qu'ils en ont besoin. Ainsi, il aide Jack, son ami écrivain, à « détester »<sup>2</sup> son dernier roman pour qu'il puisse commencer un autre. Pour cela, il lui fait voir le cahier littéraire du *Devoir* qui dit que dans ses romans apparaît le même personnage avec les mêmes caractéristiques<sup>3</sup> :

— *Tu oublies l'article du Devoir, dit le Chauffeur. Maintenant tu vas pouvoir travailler.*

— *C'est vrai. Merci mille fois!*<sup>4</sup>

Ou bien, il offre son épaule à Marie quand celle-ci est complètement bouleversée devant la fragilité de Slim et de Mélodie, étendus tous les deux sur la plage de l'île aux Coudres :

*Elle était encore sous le coup de l'émotion, elle fronçait les sourcils et dessinait nerveusement quelque chose dans le sable. Il mit son épaule tout contre la sienne, pour l'inviter à s'appuyer sur lui si elle en ressentait le besoin. Elle se calma peu à peu.*<sup>5</sup>

Ces actions dirigées vers l'autre (tels l'aide, la protection, le réconfort ou l'encouragement) font du soutien, de la gratification et de l'empathie les éléments clés de l'amitié et de l'attirance interpersonnelle<sup>6</sup>. Ils constituent la base sur laquelle se construit la relation amoureuse entre le Chauffeur et Marie, relation qui se développe grâce à leurs passions communes (la lecture, la musique, les chats) et à leur compatibilité.

Cette compatibilité se reflète dans leur aspect physique<sup>7</sup> et surtout dans leur personnalité :

---

<sup>1</sup> Idem, p. 58.

<sup>2</sup> Ce personnage apparaît dans plusieurs romans de Jacques Poulin : *Volkswagen blues* (1984), *Chat sauvage* (1998), *Les yeux bleus de Mistassini* (2002) et *La traduction est une histoire d'amour* (2006). Il se dit incapable de commencer un nouveau roman avant qu'il n'arrive pas à ne plus aimer celui qu'il vient de publier.

<sup>3</sup> C'est une affirmation que l'on retrouve d'ailleurs dans la plupart des critiques qui font référence à l'œuvre romanesque de Jacques Poulin.

<sup>4</sup> TA, p. 23.

<sup>5</sup> Ibid., p. 61.

<sup>6</sup> Argyle, M., op. cit. p. 93.

<sup>7</sup> Ils ont la même taille, les mêmes cheveux gris (TA, p. 11) et presque le même poids (TA, p. 180).



— *Vous parlez comme moi. Vous dites « bien sûr »... « mais oui ». Et vous avez lu les mêmes livres que moi... Comment se fait-il que nous soyons à ce point semblables, vous et moi ?*<sup>1</sup>

Chaque fois qu'ils se rencontrent, ils découvrent des choses en commun et ils en sont très heureux. Mais, la timidité qui les caractérise tous les deux et aussi leur soin de déranger l'autre le moins possible les empêchent de s'avouer ouvertement les sentiments et les émotions qu'ils ressentent. Ils expriment leur affection dans de petites phrases qu'ils insèrent parmi les répliques de leurs dialogues qui visent plutôt le quotidien.

Ainsi, quand il croise Marie dans les rues du Vieux-Québec, quelques jours après leur premier rencontre, il la salue sans pouvoir cacher son émotion trahie par le tremblement de sa voix. Il s'offre à porter un des deux sacs qui contenaient des provisions pour le pique-nique que les gens de la fanfare avaient l'intention de faire dans le Jardin des Gouverneurs. En entendant des bouteilles qui s'entrechoquaient dans le sac qu'il avait, elle l'informe sur le contenu de celui-ci :

— *C'est du vin de France et de la bière du Québec, dit-elle.*  
— *Et dans le vôtre ? demanda-t-il.*  
— *Sandwiches et petits gâteaux.*  
— *Je suis très content de vous voir.*  
— *Moi aussi.*<sup>2</sup>

Un autre exemple est l'échange où Marie l'invite à écouter le spectacle de jazz que les artistes de la fanfare donnent au Clarendon, l'hôtel où ils sont logés :

— *Mérodie chante très bien les vieux airs de blues. Vous viendrez l'écouter ?*  
— *Est-ce que... vous serez là ?*  
— *Oui, dit-elle, et ils se turent.*<sup>3</sup>

Les moments de silence occupent une place importante dans leurs rencontres. Ils sont provoqués par des émotions telle l'interprétation d'une chanson dans laquelle Mérodie avait mis beaucoup d'âme<sup>4</sup>, ou ils

---

<sup>1</sup> TA, p. 78.

<sup>2</sup> Idem, p. 27.

<sup>3</sup> Idem, p. 27-28.

<sup>4</sup> Idem, p. 36.

accompagnent le renfermement sur soi-même dû aux « inquiétudes qui les séparaient et les rapprochaient en même temps. »<sup>1</sup>

Ils prennent beaucoup de soin à éviter les moments où l'autre pourrait se trouver dans l'embarras en préservant ainsi l'estime que celui-ci se porte à lui-même. Venus au bord de la rivière Moisie pour profiter du soleil d'été, ils vont passer leur première nuit tous seuls. En préparant le dîner, le Chauffeur se rend compte qu'il n'a pas grande chose à lui offrir et il le lui dit avec un peu de regret :

— *Je n'ai rien de spécial à vous offrir, dit-il. Voulez-vous manger des pâtes?*

— *J'aime beaucoup les pâtes, dit-elle.*<sup>2</sup>

L'affection se transmet aussi par les petits gestes qui sont voués à faire plaisir à l'autre. Le Chauffeur achète, avant de partir en tournée, tout un assortiment de biscuits LU, les biscuits préférés de Marie<sup>3</sup>. Il achète aussi à Caneton une bouteille de vin Côtes-du-Rhône<sup>4</sup> qui provient de la région natale de Marie pour lui faire oublier le mal du pays.

Les éléments non verbaux qui accompagnent le discours ou qui remplacent les mots dénués de sens sont autant de marques d'affectivité. Les caresses<sup>5</sup>, les sourires et les regards intimidés<sup>6</sup> sont des preuves de l'amour naissant, les prises de mains<sup>7</sup> ont pour but d'encourager l'autre et de lui dire qu'il n'est plus seul. Tous ces signes – d'amour et d'amitié à la fois – sont d'autant plus significatifs qu'ils sont toujours réciproques<sup>8</sup>. Ainsi, dans son désir d'apporter un peu chaleur physique, Marie réchauffe les mains froides du Chauffeur en mettant ses mains autour des siennes<sup>9</sup>. À son tour, touchant les pieds nus, un peu froids, de la femme, il les prend entre les siens et les frotte pour les réchauffer<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 188.

<sup>2</sup> Idem, p. 125.

<sup>3</sup> Idem, p. 59.

<sup>4</sup> Idem, p. 182.

<sup>5</sup> Idem ibid, p. 51, 97 et 180.

<sup>6</sup> Idem, p. 19 et 79.

<sup>7</sup> Idem, p. 45, 46 et 177.

<sup>8</sup> Cette réciprocité témoigne de l'idée d'égalité entre les hommes et les femmes (voir TA, p. 104, 179 et 180), idée que la critique reconnaît déjà comme une constante de l'œuvre de Jacques Poulin.

<sup>9</sup> TA, p. 77.

<sup>10</sup> Idem, p. 189.

Cette recherche de la chaleur physique<sup>1</sup> symbolise le besoin de chaleur humaine, car la froideur de l'environnement naturel ne fait que refléter celle de l'environnement social. Comme Le Chauffeur en est pleinement conscient, il essaye, par ses mots et par ses gestes porteurs d'affectivité, de réchauffer le cœur des gens avec lesquels il interagit dans ses relations d'amour, d'amitié et de travail en espérant ainsi pouvoir réaliser son rêve : rendre le monde « un peu plus vivable. »<sup>2</sup>

#### **Bibliographie**

Argyle, M., « Les compétences sociales » (trad. Elisabeth de Galbert) in *Psychologie sociale des relations à autrui*, Serge Moscovici (dir.), Armand Colin, 2005, p. 87-107.

Goffman, E., *Façons de parler*, Éditions de Minuit, Paris, 1987.

Poulin, J., *La Tournée d'automne*, Babel, Montréal, 1996.

Sanaker, J. K., *Jacques Poulin – l'art de la banalité, ou comment ne dire son amour mine de rien. Quelques remarques sur le dialogue de Volkswagen Blues et de La tournée d'automne* in *Vives Lettres 10*, Université Marc Bloch, UFR Lettres, Strasbourg, 2000 (19 s.) .

Vion, R., *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette, Paris, 1992.

---

<sup>1</sup> Le Chauffeur, comme presque tous les personnages pouliniens, se déclare frileux : « Je suis un peu frileux » (TA, p. 180). Il a toujours près de lui des objets qui font de la chaleur : des couvertures, des chandails, des sacs de couchages, etc.

<sup>2</sup> TA, p. 180.

## **LE REGARD ET LA VOIX – MARQUEURS DE L’AFFECTIVITÉ**

**Corina-Amelia GEORGESCU**  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Notre ouvrage se propose de montrer comment le langage non-verbal, notamment le regard et la voix, peuvent contribuer à transmettre les sentiments les plus profonds, devenant ainsi, plus que le langage traditionnel, des marqueurs de l’affectivité entre deux personnes dont l’amour semble impossible et interdit.*

*Mots – clés: le paraverbal, les marques d’affectivité, le regard, la voix, l’espace intérieur.*

### **Quelques prémisses théoriques**

« Qu’il est deux moyens d’agir sur autrui : par le « mouvement » - c’est le langage du « geste » qui parle aux yeux – et par la « voix » - c’est ce langage des « accents » qui parlent aux oreilles. Or, si « les besoins dictèrent les premiers gestes », ce sont bien « les passions » qui « arrachèrent les premières voix ».

Dans sa réflexion sur le regard et la voix, Assoun<sup>1</sup> part des hypothèses présentées par Rousseau dans *l’Essai sur l’origine des langues* ce qui nous fait penser à la question de la communication, question si ancienne, et, en même temps, si actuelle, car aujourd’hui la psychologie met un accent particulier sur l’apport du non-verbal à la vie quotidienne. Généralement, les spécialistes indiquent l’existence de quatre systèmes importants de communication, dont le *langage verbal* est le plus connu et le plus étudié. Les trois autres visent l’étude des distances ou la *proxémique, l’étude du corps et de ses mouvements* qui coïncide avec ce que l’on appelle non-verbal et l’étude de la voix du point de vue du ton, de ses variations, de l’accent, etc. ce qui est regroupé le plus souvent sous le domaine du *paraverbal*.

Apparemment toutes ces notions semblent liées plutôt à la psychologie, qu’à la littérature, donc nous allons essayer d’expliquer et préciser notre démarche, en faisant appel à un livre de critique littéraire. En reprenant certaines des distinctions fournies par la psychologie, Anne

---

<sup>1</sup> Paul-Laurent Assoun, *Le Regard et la Voix*, Tome I, Economica, Paris, 1995, p. 66.

Marmot-Raim<sup>1</sup> repartit les manifestations du non-verbal chez Maupassant en quatre catégories : les biens terrestres, les traits physiques, la kinésique, le paralangage ce qui nous a encouragée à poursuivre notre analyse.

Les recherches sur le regard commencent curieusement par rapport aux remarques de Rousseau très tard, dans les années 1950, d'autant plus que le regard est considéré canal et signal<sup>2</sup> en même temps. Selon le même auteur, « le comportement visuel est souvent considéré comme révélation des émotions et de la personnalité. »<sup>3</sup> A son tour, Brossard remarque que, « dans la hiérarchie des signaux non-verbaux, le regard est le premier par lequel on annonce notre intention de communiquer. »<sup>4</sup>

Le domaine du paraverbal inclut les modalités de la voix, les émissions vocales et la transcription de l'accent. C'est ce que l'on appelle dimensions suprasegmentales qui visent l'intonation, le timbre, la hauteur et la durée. Pierre Léon proposait deux fonctions de l'intonation que nous pouvons étendre au domaine paralinguistique en général : une fonction *identificatrice* où l'intonation caractérise le locuteur d'une façon inconsciente et une fonction *impressive* à travers laquelle le locuteur essaie de transmettre à son interlocuteur une certaine image sur sa propre personne. En ce qui suit nous nous intéresserons à la fonction identificatrice et à ses diverses manifestations.

Sans viser l'exhaustivité, nous nous proposons donc d'analyser l'emploi du regard et de la tonalité de la voix dans le roman *Le Lys dans la vallée*, en mettant l'accent sur la manière dans laquelle ceux-ci deviennent des marqueurs de l'affectivité humaine.

### **Le Regard**

La personnalité de Félix se définit dès le début du roman à l'aide d'un moment de contemplation. Il est celui qui regarde. Ce regard semble avoir une fonction d'anticipation : regarder une étoile représente désirer quelque chose auquel on ne pourra jamais toucher.

---

<sup>1</sup> Anne Marmot-Raim, *La Communication non-verbale chez Maupassant*, Nizet, Paris, 1986.

<sup>2</sup> Michael Argyle, *La Communication par le regard* in *La Recherche* no. 132 avril 1982, p. 491

<sup>3</sup> Idem, p. 493.

<sup>4</sup> Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé SA, Neuchâtel, Paris, 1982, p. 169.

*Un soir, tranquillement blotti sous un figuier, je regardais une étoile avec cette passion qui saisit les enfants, et à laquelle ma précoce mélancolie ajoutait une sorte d'intelligence sentimentale.*<sup>1</sup>

D'ailleurs les sentiments qu'il éprouve au moment de ce regard (de la passion, de la mélancolie, de l'intelligence sentimentale) marqueront tout son trajet ultérieur. Pour pouvoir bénéficier de ce moment unique, il se réfugie dans le *jardin* comme s'il savait déjà que les espaces ouverts joueront un certain rôle dans sa vie.

La première rencontre de Félix avec Henriette a lieu dans un *salon*, endroit qui n'est pas trop propice à l'intimité. Dans un accès inexplicable, le jeune homme baise les épaules de l'inconnue qui était assise près de lui. Il faut remarquer que leur premier contact se produit par l'intermédiaire du regard : « Je regardai ma voisine, et fus plus ébloui par elle que je ne l'avais été par la fête ; elle devient toute ma fête. »<sup>2</sup>

Dès le premier contact, Henriette se laisse regarder, elle subit le regard des autres. Avant le baiser proprement dit, le regard reste assez longtemps à contempler la beauté du corps féminin. Le lecteur semble avoir devant lui une femme baignée par sa propre lumière. Le portrait est construit à partir du blanc (*blanches épaules, les lignes blanches*), rose (*les épaules légèrement rosées*) et bleu (*les globes azurés*). Les images visuelles quoique dominantes ne sont pas les seules : ce qui attire Félix avant qu'il ne puisse regarder la femme c'est son parfum. La synesthésie (« un parfum de femme qui brilla dans mon âme ») suggère une ivresse des sens : l'odeur et le visuel se confondent au départ, mais c'est le visuel qui l'emporte. Le verbe « briller » suggère non pas uniquement une image visuelle forte et porte l'empreinte de la lumière, mais il peut être mis en relation avec l'étoile que Félix regarde au début du roman; d'ailleurs le sens figuré du même verbe aide à éclaircir la métaphore parfum-lumière et attire l'attention sur l'implication affective du jeune homme. Le regard devient un substitut parfait du geste : « Ces épaules étaient partagées par une raie, le long de laquelle coula mon regard, plus hardi que ma main. »<sup>3</sup>

Le verbe « couler » synonyme contextuel du verbe « se déplacer » suggère le mouvement du regard et anticipe l'écoulement de l'Indre. Nous anticipons le parallélisme entre le corps d'Henriette et la vallée de l'Indre. Les sensations visuelles se combinent avec des suggestions

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949, p.2.

<sup>2</sup> Idem, p. 7.

<sup>3</sup> Idem, p.9.

tactiles: « la peau satinée [...] comme un tissu de soie », « le cou velouté ».

Les réactions de la femme se transmettent tout d'abord par la voix (« un cri perçant ») et puis par le regard (« Je fus pétrifié par un regard animé par une sainte colère »). Si nous prenons en considération ce début, il est clair que l'une des manières les mieux marquées de manifestation de l'affectivité passe par la communication non-verbale, particulièrement par l'emploi du regard et de la voix. L'état d'immobilité du jeune homme est dû donc à l'effet conjoint des deux. Cet effet est si fort qu'il opère une sorte de métamorphose dans l'âme de Félix.

Cet état se prolonge pendant la première rencontre qui débute non pas par le regard, mais plutôt par la voix ; il entend « une voix d'or » qu'il reconnaît tout de suite. C'est uniquement après que le moment de reconnaissance visuelle se produit:

*Quoique Madame de Mortsaufr n'eût prononcé qu'un mot au bal, je reconnus sa voix qui pénétra mon âme et la remplit comme un rayon de soleil remplit et dore le cachot d'un prisonnier. En pensant qu'elle pouvait se rappeler ma figure, je voulus m'enfuir; il n'était plus temps, elle apparut sur le seuil de la porte, nos yeux se rencontrèrent. Je ne sais qui d'elle ou de moi rougit le plus fortement.<sup>1</sup>*

Cette première rencontre proprement-dite se produit toujours sous le signe de la lumière, mais cette fois-ci ce n'est plus le parfum qui suggère l'éclat, mais le son de la voix. C'est d'ailleurs le premier regard réciproque, la première rencontre au niveau des regards et le premier instant lorsque les deux communiquent de cette façon. Ce sont toujours les indices non-verbaux qui nous renseignent sur l'effet : la rougeur et le silence qui, loin d'indiquer l'inexistence d'un message, indiquent justement l'impossibilité de transmettre verbalement un message si chargé du point de vue affectif. Finalement, pour cacher son émotion, Madame de Mortsaufr évite de regarder non seulement Félix, mais aussi Monsieur de Chessel qui l'accompagnait. L'espace du salon lui offre un bon prétexte: elle semble d'ailleurs préoccupée par la tapisserie et puis, elle regarde constamment la rivière. Dans ce contexte, l'espace ou certains objets de l'espace deviennent des objets-prétextes du regard.

Le dialogue entre Félix de Vandenesse et Madame de Mortsaufr se soutient dès le début non pas à l'aide des paroles, mais surtout à l'aide des

---

<sup>1</sup> Idem, p. 13.

regards. Au lieu de faire la moindre allusion au bal, Henriette le regarde d'une certaine manière:

*[...] elle tourna sur moi des yeux froids et sévères qui me firent baisser les paupières d'humiliation autant par je ne sais quel sentiment d'humiliation que pour cacher des larmes que je retiens entre mes cils.*<sup>1</sup>

Si l'emploi de la parole et implicitement de la voix est une question de choix, on ne peut dire la même chose sur l'image d'une personne qui s'impose aux regards des autres qu'elle le veuille ou non. Henriette se laisse donc regarder d'une façon innocente: elle est chez elle dans son propre salon avec des invités et elle ne soupçonne même pas que le regard du jeune homme qu'elle reçoit pour la première fois s'attache d'une manière si insistante à son corset:

*Mon regard se régalaient en glissant sur la belle parleuse, il pressait sa taille, baisait ses pieds, et se jouait dans les boucles de sa chevelure.*<sup>2</sup>

Dans un espace public tel le salon, le regard se substitue au geste ; le terme abstrait « regard » se combine avec un terme concret « glissait » pour rendre la matérialisation du regard ; il est d'ailleurs prolongé par d'autres termes aussi concrets tels « pressait », « baisait », « jouait », qui en absence du sujet « regard » pourraient donner l'impression d'une scène d'amour charnel. Le regard remplace la main et souligne l'adoration dont le sujet est Madame Mortsauf entière, à travers chaque partie de son corps.

Après ce premier mouvement où l'attention de Félix se concentre uniquement sur le corps et la voix de Madame de Mortsauf, elle se dirige sur le cadre que celle-ci anime et sur la perspective que les fenêtres offrent. La description du salon de la comtesse est faite à partir de quelques éléments qui suggèrent l'austérité de cet espace: N<sub>1</sub>: la cheminée, N<sub>2</sub>: une pendule, N<sub>3</sub>: deux vases, N<sub>4</sub>: une lampe, N<sub>5</sub>: un trictrac, N<sub>6</sub>: les rideaux, Pr<sub>7</sub> les sièges. Aucun objet superflu. Presque nulle décoration. Tout est un mélange de gris et blanc, le blanc marquant la pureté de l'âme d'Henriette, le gris, l'hésitation entre l'amour et le devoir et la monotonie de sa vie. De l'intérieur, le regard de Félix se dirige vers l'extérieur où il aperçoit la vallée de l'Indre. Pendant le dîner,

---

<sup>1</sup> Idem, p. 14.

<sup>2</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949, p. 15.



le jeune homme a l'occasion de remarquer la même austérité dans la salle à manger où « la table n'offrait rien de luxueux ».

En fait, c'est l'espace qui unit Félix et Henriette car leur première discussion plus profonde a lieu au moment où Félix la découvre contempler le coucher du soleil:

*Un soir je la trouvai religieusement pensive devant un coucher du soleil qui rougissait si voluptueusement les cimes en laissant voir la vallée comme un lit, qu'il était impossible de ne pas écouter la voix de cet éternel Cantique des Cantiques par lequel la nature convie ses créatures à l'amour.<sup>1</sup>*

La vallée qui devient objet du regard d'Henriette, est comparée à un lit. Nous remarquons d'ailleurs presque une isotopie de l'amour: le verbe *rougir*, l'adverbe *voluptueusement*, le nom *lit*, et, finalement, le terme explicite: *amour*.

L'essentiel de la conversation est « menée en silence », à travers les regards, car il y a toujours quelqu'un, une troisième personne, qui est présent. Leur complicité devient définitive au moment où elle commence à le regarder en lui parlant et il se sent « initié dans les secrets de sa voix »<sup>2</sup>:

*Depuis cette bienheureuse soirée elle me regarda toujours en me parlant. Je ne saurais expliquer en quel état je fus en m'allant. Mon âme avait absorbé mon corps, je ne pesais pas, je ne marchais point, je volais. Je sentais en moi-même ce regard, il m'avait inondé de lumière, comme son adieu, monsieur! avait fait retentir dans mon âme les harmonies que contient l'O filii, ô filioe! de la résurrection pascal. Je naissais à une nouvelle vie.<sup>3</sup>*

Le regard de la femme aimée provoque un état de dématérialisation qui suggère un bonheur absolu qui lui donne l'impression de pouvoir s'envoler. De l'autre côté, cette fois-ci la lumière est transmise par l'intermédiaire du regard, à la différence des autres rencontres où l'odeur et la voix transmettaient le même effet de lumière. Cette lumière et la voix de cette femme qu'il assimile aux cantiques, semblent d'essence divine car il a l'impression de renaître comme Jésus Christ; il se sent donc toujours métamorphosé et renouvelé.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 29.

<sup>2</sup> Idem, p. 31.

<sup>3</sup> Idem, p. 31.

Une autre fois, il est « électrisé par ce regard qui jetait une âme dans la [sienne] »<sup>1</sup>. L'emploi du verbe *électriser* dans son sens figuré avec le sens d'*animer*, est beaucoup plus suggestif que celui du verbe *enflammer*, par exemple, dont il est le synonyme car il implique l'effet du passage de l'électricité par un corps.

Les moments où on regarde et on se regarde sont des moments-clés dans le déroulement du conflit. Lorsque madame de Mortsauf accorde à Félix le privilège de l'appeler Henriette comme le faisait sa tante, elle regarde l'Indre qui reviendra comme leitmotiv en tant qu'objet du regard jusqu'à la fin du roman.

Le narrateur souligne la relation entre le regard et la voix à l'aide d'une comparaison : « Elle me jeta l'un de ces regards incisifs qui ressemblent au cri d'un malade touché dans sa plaie : elle était à la fois honteuse et ravie. »<sup>2</sup>

Du point de vue de l'espace comme objet du regard, les moments de contemplation mettent en évidence deux types d'espaces : l'espace extérieur, plus précisément la vallée de l'Indre, et l'espace intérieur, le plus souvent l'espace vital d'Henriette. La chambre de celle-ci est attentivement contemplée car c'est elle qui communique toute la personnalité de l'habitante et Félix fait attention à chaque détail :

*[...] je contemplai longtemps cette chambre à la fois brune et grise, ce lit simple à rideaux de perse, cette table couverte d'une toilette parée à la mode ancienne, ce canapé mesquin à matelas piqué. Que de poésie dans ce lieu ! Quel abandon du luxe pour sa personne ! son luxe était la plus exquise propreté. Noble cellule de religieuse mariée pleine de résignation sainte, où le seul ornement était le crucifix de son lit, au dessus duquel se voyait le portrait de sa tante.*<sup>3</sup>

Le regard qui devient ici le prétexte de la description, remarque les moindres détails : tout semble simple, sans ornement, l'isotopie de la religion qui traverse le roman quant à la personne d'Henriette se trouvant ici enrichie par quelques termes : *cellule de religieuse*, *résignation sainte* et *crucifix*. L'espace comme objet du regard exprime donc la personnalité et le caractère de ceux qui l'habitent.

La séparation d'Henriette est une nouvelle occasion de contempler la vallée de l'Indre. En fait, chaque rencontre avec elle est marquée par

---

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949 p. 34.

<sup>2</sup> Idem, p. 50.

<sup>3</sup> Idem, p. 61.

l'apparition de la vallée en tant qu'objet du regard et la façon dont celle-ci est envisagée dépend de la disposition affective de celui qui regarde :

*Je contemplai la vallée une dernière fois, je fus saisi du contraste qu'elle m'offrit en la comparant à ce qu'elle était quand j'y vins : ne verdoyait-elle pas, ne flambait-elle pas alors comme flambaient, comme verdoyaient mes désirs et mes espérances ? [...] En ce moment les champs étaient dépouillés, les feuilles des peupliers tombaient et celles qui restaient avaient la couleur de la rouille ; les pampres étaient brûlés, la cime des bois offrait les teintes graves de cette couleur tannée que jadis les rois adoptaient pour leur costume et qui cachait la pourpre du pouvoir sous le brun des chagrins. Toujours en harmonie avec mes pensées, la vallée où se mouraient les rayons jaunes d'un soleil tiède, me présentait encore une vivante image de mon âme.*<sup>1</sup>

Le narrateur met tout seul en opposition l'aspect de la vallée telle qu'il l'avait connue au moment où il espérait trouver l'amour. Le vert est en contraste avec le jaune et le rougeâtre. Les tons de brun et de rouge ne sont plus de nuances des couleurs chaudes et, dans ce contexte, tout semble désert. Le jaune n'est plus la couleur de la chaleur et de la vie ; il est la couleur de la brûlure et du désert qui déchire son âme. Métaphoriquement, la vallée qu'il contemple est l'image extérieure et visible de ce qui se passe dans son âme.

Le regard semble avoir la fonction d'annuler le temps passé, car à son retour à Clochegourde, après huit mois de séparation, il suffit d'un regard pour effacer toute la souffrance :

*Je me montrai, nous restâmes tous deux immobiles, elle clouée sur son fauteuil, moi sur le seuil de sa porte, nous contemplant avec l'avidité fixité de deux amants qui veulent réparer tout le temps perdu.*<sup>2</sup>

Le moment du regard entraîne également une autre composante du non-verbal, notamment la kinésique : tout mouvement est annulé, le regard devient fixe, pour marquer la surprise et la puissance des sentiments déposés quelque part aux tréfonds du cœur.

La vallée est contemplée par Félix ou par Henriette dans les moments-clé de l'action. Au moment où elle apprend que M. de Mortsau est sauvé, elle se permet une longue contemplation de la vallée qui est décrite uniquement à l'aide des images visuelles et auditives. Les images

---

<sup>1</sup> Idem, p. 67.

<sup>2</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949, p. 76.

et les bruits de la vallée semblent faire échos aux images et aux bruits qui hantent l'esprit d'Henriette<sup>1</sup> : le ciel qui « prend les teintes du cuivre » évoque directement la couleur, mais indirectement et plus discrètement, le son des cuivres en arrière-fond. Les bruits confus et les clochettes des bestiaires composent une musique qui traduit à l'extérieur les sentiments qu'Henriette éprouve.

Si c'est la pâleur mate du son de la voix qui apprend à Félix qu'Henriette savait tout sur son aventure, son regard semble emprunter l'absence d'éclat de la voix, car le jeune homme découvre le « brillant de ses yeux secs et la teinte jaune-paille de son front ».

Lorsque la vallée de l'Indre devient l'objet unique des regards simultanés des deux amoureux, on a l'impression qu'ils se confondent en parlant la même langue. Plus tard, prévenu au sujet de la maladie d'Henriette, Félix revient à Clochegourde et y découvre la vallée entièrement changée : « la vallée jaunie dont le deuil répondait alors comme en toute occasion aux sentiments qui m'agitait ».<sup>2</sup>

La couleur jaune fait penser à quelque chose dépourvu de vie, d'éclat et celle-ci semble d'ailleurs la couleur qui marque le début de la fin pour madame de Mortsauf, d'autant plus que le jaune de la mort semble être en opposition avec le blanc et l'éclat qui la caractérisaient lorsque Félix la voit pour la première fois et puis, presque chaque fois qu'il la revoit heureuse. Le mot « deuil » suggère la nature déserte, mais il anticipe aussi le dénouement de l'histoire.

Contempler Henriette lorsqu'il la voit pour la première fois et la regarder avant sa mort sont les deux hypostases qui mesurent l'amour et la souffrance : la lumière qu'elle dégage lorsqu'il la connaît est à jamais anéantie pendant la dernière rencontre lorsqu'il la compare aux magnolias pâles :

*J'aperçus alors Henriette en robe blanche, assise sur son petit canapé, placée devant la cheminée ornée de deux vases pleins de fleurs ; [...] Sous les flots de dentelles, sa figure amaigrie, qui avait la pâleur verdâtre des fleurs de magnolia quand elles s'entr'ouvrent, apparaissait comme sur la toile jaune d'un portrait les premiers contours d'une tête chérie dessinée à la craie.*<sup>3</sup>

Le blanc de la robe, couleur sous le signe de laquelle Henriette apparaît tout au long du roman, contraste visiblement avec la pâleur

---

<sup>1</sup> Idem, p. 97.

<sup>2</sup> Idem, p. 137.

<sup>3</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949, p. 138.

verdâtre de son visage. Le lecteur a l'impression que l'éclat qui la caractérise au début est remplacé peu à peu par la couleur de la mort.

Dans ces moments où le regard direct devient presque impossible pour Félix, il se sert du regard-prétexte, en dirigeant ses yeux vers la fenêtre comme pour regarder les fleurs.

### **La Voix**

Félix semble tomber amoureux de la voix de la comtesse, car il parle avec beaucoup de passion sur la façon dont elle articule les mots et les syllabes, comme s'il voulait cueillir les syllabes qu'elle prononce de la même façon que plus tard il va cueillir des fleurs pour lui faire des bouquets:

*D'abord, j'essayai de me mettre à mon aise dans mon fauteuil ; puis, je reconnus les avantages de ma position en me laissant aller au charme d'entendre la voix de la comtesse. Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clés d'une flûte ; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les terminaisons en i faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le ch prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les t accusait le despotisme du cœur.<sup>1</sup>*

Félix a l'occasion d'écouter la musique de l'âme de Madame de Mortsauf en écoutant sa voix ; il devine dans sa manière de prononcer tel ou tel son un trait de caractère : la fragilité et l'oiseau et l'aspiration vers le haut dans les *i*, la tendresse dans les *ch*, mais aussi « le despotisme du cœur » dans les *t*. Les oscillations de la voix de la comtesse entre « les chants des hirondelles » et « la voix de cygne » font supposer au lecteur les états contraires qu'elle vivra jusqu'à la fin, partagée entre le bonheur absolu d'un amour presque céleste et le malheur continu de sa vie quotidienne.

Félix subit l'influence de la voix de Madame de Mortsauf, la « voix de l'ange, qui, par intervalles, s'élevait comme un chant de rossignol au moment où la pluie va cesser ».<sup>2</sup> Madame de Mortsauf est toujours ou presque toujours mise en relation avec la religion ; la métaphore qui porte sur sa voix fait partie de tout un réseau dont les termes sont parsemés au long du roman. La comparaison qui prolonge l'importance de la voix met en scène un oiseau dont le chant est varié et

---

<sup>1</sup> Idem, p. 15.

<sup>2</sup> Idem, p. 33.

mélodieux qui semble annoncer le beau temps. Si Henriette réussit à agir sur Félix à tout instant, elle le fait moins par le contenu de ses messages verbaux et plus par leur forme, c'est-à-dire par le paraverbal : le jeune homme en est partiellement conscient, parce qu'il remarque qu'elle emploie « sa plus persuasive inflexion de la voix. »<sup>1</sup>

D'ailleurs ce n'est pas uniquement la voix de madame de Mortsauf qui transmet l'affectivité, mais aussi celle de Félix qui est « altérée par des palpitations »<sup>2</sup> et qui ressemble à la « voix troublée » d'Henriette. Les palpitations traduisent effectivement les hésitations de la voix et le tremblement de celle-ci qui marquent l'état d'émotion des locuteurs.

La voix, tout comme le regard, joue sur des registres différents : Henriette emploie un certain ton pour parler à ses enfants et à partir d'un moment donné, elle réservera le même ton pour Félix : « la comtesse me dit de sa voix réservée pour parler à ses chers petits ».<sup>3</sup>

Elle sait alterner la tendresse et la fermeté par l'intermédiaire de sa voix dont Félix connaît parfaitement les inflexions : « Puis, elle me dit d'un ton de commandement qui me prouvait qu'elle prenait possession de mon âme [...] ».<sup>4</sup>

Il faut remarquer que le narrateur fait appel le plus souvent aux comparaisons pour rendre la tonalité de la voix de la comtesse ; des fois, ces comparaisons impliquent l'apparitions des images auditives : « [...] elle me parlait de ce ton doux et bas qui faisait ressembler ses phrases à des flots menus, murmurés par la mer sur le sable fin. »<sup>5</sup> Cette fois-ci l'image n'est pas uniquement auditive (comme le suggèrent le verbe *murmurer*), mais aussi visuelle car l'image des flots menus sur le sable fin rend le bruit et la façon dans laquelle les mots roulent dans l'air.

Félix surprend les changements d'état d'Henriette à travers les changements du ton de la voix de celle-ci. En apprenant que Félix était appelé par le roi, Henriette modifie, malgré elle, la tonalité de la voix :

*La comtesse eut, en me parlant de ces choses, même indifférentes, un son de voix nouveau, comme si l'instrument eût perdu plusieurs cordes, et que les autres se fussent détendues.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Idem, p. 33.

<sup>2</sup> Idem, p. 34.

<sup>3</sup> Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949, p. 35.

<sup>4</sup> Idem, p. 40.

<sup>5</sup> Idem, p. 56.

<sup>6</sup> Idem, p. 100.

La voix de la comtesse est métaphoriquement mise en relation avec la lumière ou avec la musique. Cette fois-ci, sous l'empire du chagrin, l'harmonie disparaît et cède la place à la disharmonie car ce qui s'entend ressemble aux sons produits par des instruments désaccordés et en mauvais état.

En revoyant Madame de Mortsauf après l'aventure qu'il vit auprès de la marquise Dudley, c'est toujours le son de la voix de celle-ci qui le prévient qu'elle en avait appris les détails car ce sont « la faiblesse indifférente de cette voix, jadis si pleine de vie, la pâleur mate du son »<sup>1</sup> qui lui révèlent toute la douleur. Le contraste est établi par l'introduction du terme « jadis » et la voix acquiert de la couleur si on peut le dire, mais il s'agit d'une couleur qui annonce une maladie de l'âme.

L'entrevue entre Henriette de Mortsauf et la marquise Dudley provoque une telle agonie psychique chez la première qu'elle devient visible par la modification de la voix :

*Ce n'était ni sa voix de jeune fille et ses notes joyeuses, ni sa voix de femme et ses terminaisons despotiques, ni les soupirs de la mère endolorie ; c'était une déchirante, une nouvelle voix pour des douleurs nouvelles.*<sup>2</sup>

Cette douleur se manifeste également pendant la dernière rencontre d'Henriette et de Félix, rencontre qui précède la mort d'Henriette, lorsqu'il se rend compte, toujours en écoutant la voix de celle-ci, de tout ce qu'elle avait vécu : « les accents de cette voix magnifique peignaient les combats de toute une vie, les angoisses d'un véritable amour déçu. »<sup>3</sup>

Pour conclure, nous dirions que l'amour profond est un oubli de soi, de ses habitudes, du langage traditionnel et la découverte ou la redécouverte d'une autre langue qui est la langue du corps qui ne cache rien et qui transmet une infinité de messages véritables par le regard et par la voix.

#### **Bibliographie :**

Argyle, Michael, *La Communication par le regard* in *La Recherche* no. 132, avril, 1982.

Assoun, Paul-Laurent, *Le Regard et la Voix*, Tome I, Economica, Paris, 1995.

Balzac, Honoré de, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 106.

<sup>2</sup> Idem, p. 120.

<sup>3</sup> Idem, p. 140.

Brossard, Alain, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé SA, Neuchâtel, Paris, 1982.

Léon, Pierre, *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, in *Studia Phonetica II*, Didier, Paris, 1970.

Marmot-Raim, Anne, *La Communication non-verbale chez Maupassant*, Nizet, Paris, 1986.



**L'AMOUR PASSIONNEL, THÈME DU DISCOURS OU  
THÈME DU REGARD ? LA MORTE AMOUREUSE DE  
THEOPHILE GAUTIER**

**Adriana Silvia APOSTOL**  
silvadius@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

**Résumé :**

*Ce qui nous a amené à nous intéresser à la problématique du regard dans le récit fantastique c'est le fait que Todorov fait usage de ce terme pour nommer les thèmes du je, plus précisément il les appelle « thèmes du regard » par opposition aux thèmes du tu qu'il appelle aussi « thèmes du discours », les uns relevant d'un rapport statique, passif entre l'homme et le monde qu'il perçoit (un niveau métaphysique), les autres relevant d'une relation active de l'homme avec autrui, passant par le langage, par le discours. Todorov lui-même emploie avec précaution le terme « regard », il insiste sur le fait que toute présence du mot « regard » ou de ses variantes ne relève pas nécessairement des « thèmes du regard », mais il ne mène pas à bout cet avertissement et le sens qu'il en donne reste relativement imprécis, d'autant plus que pour les thèmes du tu, il choisit des citations de la Morte amoureuse qui comportent le verbe « regarder ».*

*Il y a deux aspects du regard qui donnent lieu à des ambiguïtés dans l'interprétation des récits fantastiques selon la typologie proposée par Todorov :*

- l'aspect affectif (expression de la passion amoureuse chez le sujet du regard et moyen d'engendrer chez l'autre la passion amoureuse). (Todorov inclut le thème de l'amour dans les thèmes du tu, non dans les « thèmes du regard ».)*
- le regard en tant qu'instrument de communication, type particulier de communication non-verbale. (Todorov oppose les thèmes du regard aux thèmes du discours.)*

*Mots – clés : récit fantastique, thème du regard, thème du discours, l'amour passion, regard flamme.*

Etablir un répertoire des thèmes fantastiques s'est prouvé être un travail difficile, car on a parfois mis ensemble motifs, agents et significations. L. Vax, R. Caillois, Tz. Todorov, Sergiu Pavel Dan sont parmi les critiques à avoir proposé des inventaires des thèmes fantastiques. Certains sont limités, d'autres trop larges, d'autres encore peu claires s'écartant du critère de délimitation proposé initialement, d'autres répétitifs, à tel point qu'on se pose inévitablement, lors de l'analyse d'un récit fantastique, le problème du point de vue à adopter dans la classification thématique. Tel est le cas de notre étude sur la *Morte amoureuse* de Théophile Gautier.

Dans le tableau thématique proposé par Sergiu Pavel Dan<sup>1</sup>, que nous considérons avec L. Vax, « la classification la plus méticuleuse de la littérature fantastique écrite »<sup>2</sup>, il y a trois grands ensembles thématiques, réunissant chacun plusieurs motifs : *les interactions* fantastiques ou les connexions surnaturelles, *les mutations* fantastiques ou les transformations surnaturelles et *les apparitions* inexplicables.

On part du présupposé que, généralement, les récits fantastiques ne traitent pas d'un seul thème, mais d'une multitude de thèmes qui sont interdépendants. Selon le tableau mentionné ci-dessus, on peut retracer dans *La Morte amoureuse* :

- le grand thème des *transformations fantastiques*, notamment : la suspension de la limite entre la vie et la mort, entre le rêve et la réalité, la résurrection de Clarimonde ;
- le thème des *apparitions fantastiques* : l'apparition de Clarimonde est comparée à une apparition angélique ou diabolique, elle se révélera ultérieurement être femme-vampire ;
- le thème des *interactions* fantastiques, notamment les influences de type magique, puisque **le regard** enflammé de Clarimonde exerce une influence magique sur Romuald (la fascination érotique), et la beauté de Clarimonde charme celui qui allait dédier sa vie à Dieu et dont les croyances sont toutes remises en question à partir de ce moment-ci.

Nous soulignons le terme « regard » car c'est le regard et la relation qu'il entretient avec la parole qui fait le point d'intérêt de notre étude. Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous proposons de nous rappeler une autre typologie des thèmes fantastiques, qui a suscité des réactions diverses chez les critiques du genre. Il s'agit de la typologie de Tzvetan Todorov qui groupe les thèmes fantastiques en deux grandes catégories : les thèmes du *je* et les thèmes du *tu* :

*Ils (les thèmes du je) concernent essentiellement la structuration du rapport entre l'homme et le monde ; nous sommes, en termes freudiens, dans le système perception-conscience.*<sup>3</sup>

Todorov inclut dans cette catégorie, qui a à la base le principe de la mise en question de la limite entre matière et esprit, des thèmes comme : le pan-

---

<sup>1</sup> Dan, Sergiu Pavel, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005.

<sup>2</sup> Louis Vax cité par Sergiu Pavel Dan, *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 71 (notre traduction).

<sup>3</sup> Todorov, Tz. *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970, p.126.

déterminisme, la multiplication de la personnalité, la rupture de la limite entre sujet et objet, la transformation du temps et de l'espace.

La catégorie des thèmes du *tu* comprend le thème de l'amour dans ses formes excessives : le désir sexuel, le vampirisme, la cruauté, la nécrophilie : « Il s'agit plutôt de la relation de l'homme avec son désir et, par là même, avec son inconscient »<sup>1</sup>

Ce qui nous a amené à nous intéresser à la problématique du regard c'est le fait que Todorov fait usage de ce terme pour nommer les thèmes du *je*, plus précisément il les appelle « thèmes du regard » par opposition aux thèmes du *tu* qu'il appelle aussi « thèmes du discours », les uns relevant d'un rapport statique, passif entre l'homme et le monde qu'il perçoit (un niveau mystique, métaphysique), les autres relevant d'une relation active de l'homme avec autrui, passant par le langage, par le discours.

Todorov lui-même emploie avec précaution le terme « regard », il insiste sur le fait que toute présence du mot « regard » ou de ses variantes ne relève pas nécessairement des « thèmes du regard », mais il ne mène pas à bout cet avertissement et le sens qu'il en donne reste relativement imprécis, d'autant plus que pour les thèmes du *tu*, il choisit des citations de la Morte amoureuse qui comportent le verbe « regarder ».

Il y a deux aspects du regard qui donnent lieu à des ambiguïtés dans l'interprétation des récits fantastiques selon la typologie proposée par Todorov :

- l'aspect affectif (expression de la passion amoureuse chez le sujet du regard et moyen d'engendrer chez l'autre la passion amoureuse). (Todorov inclut le thème de l'amour dans les thèmes du *tu*, non dans les « thèmes du regard ».)

- le regard en tant qu'instrument de communication, type particulier de communication non-verbale. (Todorov oppose les thèmes du regard aux thèmes du discours.)

C'est sur ces deux aspects que nous allons construire notre analyse, ayant comme support théorique le point de vue théorique de Corina Georgescu<sup>2</sup> qui considère le regard comme signe linguistique pourvu d'une forme, son Sa, c'est-à-dire, ce qui est visible, ou l'action de regarder et d'un contenu, son Sé, c'est-à-dire l'invisible, l'intention.

---

<sup>1</sup> Idem, p.146.

<sup>2</sup> Georgescu, C. *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIXème siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses.

Avant de procéder à l'analyse proprement dite des fragments, nous proposons un résumé de *La morte amoureuse*, que nous empruntons à David Dunais<sup>1</sup> :

Romuald, le personnage principal, ne rêve depuis sa naissance que de devenir prêtre. Mais le jour où il prononce ses vœux, il découvre pour la première fois l'amour en la personne de Clarimonde, une courtisane présente à l'église. À partir de ce moment, la vie de Romuald est chamboulée et toutes ses croyances sont remises en question. Les remontrances de son supérieur, l'Abbé Sérapion, ne suffiront pas à éteindre ses sentiments qu'il tente vainement de cacher et de se cacher.

Son amour éclatera au grand jour lorsque, appelé au chevet de Clarimonde pour lui donner les derniers sacrements, ébloui par la beauté de cette gisante, il ne pourra s'empêcher de l'embrasser et par la même occasion de la ramener à la vie. Clarimonde, qui s'avère être un vampire femelle, interprète ce geste comme reniement de ses vœux de prêtre et l'acceptation de l'amour qu'elle lui a toujours voué. Elle va lui faire découvrir un autre aspect de sa personnalité sans qu'il puisse totalement renier sa vie de prêtre. Romuald mènera alors une double vie, celle du seigneur Romualdo, gentilhomme réputé de la ville de Venise et amant en titre de Clarimonde et celle d'un curé du petit village de \*\*\*. Romuald découvrira même le secret de son amante, obligée pour survivre de lui soutirer un peu de sang chaque nuit, sans que cette révélation ne le dérange outre mesure.

C'est l'Abbé Sérapion qui, dans une tentative ultime pour sauver l'âme de Romuald, mettra fin à leur idylle en allant déterrer avec l'aide de Romuald le cercueil de Clarimonde et fera disparaître définitivement son corps en l'aspergeant d'eau bénite. Mais bien longtemps après ces événements, le souvenir de Clarimonde ne cesse de hanter la mémoire de Romuald »

### **Un Sa du regard : Le regard flamme**

Nous nous arrêterons précisément sur le regard dans la scène de la première rencontre / vue entre Romuald et Clarimonde, présentée selon deux points de vue : le point de vue de Romuald, personnage principal, raconté rétrospectivement par le narrateur Romuald, prêtre, âgé de soixante-six ans ; et le point de vue de Clarimonde, présenté ultérieurement par elle-même, en discours direct, rapporté par le narrateur.

---

<sup>1</sup> <http://indexfantastique.phpnet.org/essai/queryessai.php> (le 7 mars 2007).

*Oh ! que Job a raison, et que celui-là est imprudent qui ne conclut pas un pacte avec ses yeux. Je levai par hasard ma tête, que j'avais jusque-là tenue inclinée, et j'aperçus devant moi, si près que j'aurais pu la toucher, quoique en réalité elle fût à une assez grande distance et de l'autre côté de la balustrade, une jeune femme d'une beauté rare et vêtue avec une magnificence royale. Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue. L'évêque, si rayonnant tout à l'heure, s'éteignit tout à coup, les cierges pâlirent sur leurs chandeliers d'or comme les étoiles au matin, et il se fit par toute l'église une complète obscurité. La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ; elle semblait éclairée d'elle-même et donner le jour plutôt que le recevoir.*

*Je baissai la paupière, bien résolu à ne plus la relever pour me distraire à l'influence des objets extérieurs ; car la distraction m'envahissait de plus en plus, et je savais à peine ce que je faisais.*

*Une minute après, je rouvris les yeux, car à travers mes cils je la voyais étincelante des couleurs du prisme, et dans une pénombre pourprée comme lorsqu'on regarde le soleil.*

*Oh ! comme elle était belle ! Les plus grands peintres lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité. Ni les vers du poète ni la palette du peintre n'en peuvent donner une idée. Elle était assez grande, avec une taille et un port de déesse ; ses cheveux, d'un blond doux, se séparaient sur le haut de sa tête et coulaient sur ses tempes comme deux fleuves d'or ; on aurait dit une reine avec son diadème ; son front, d'une blancheur bleuâtre et transparente, s'étendait large et serein sur les arcs de deux cils presque bruns, singularité qui ajoutait encore à l'effet de prunelles vert de mer d'une vivacité et d'un éclat insoutenables. Quels yeux ! avec un éclair ils décidaient de la destinée d'un homme ; ils avaient une vie, une limpidité, une ardeur, une humidité brillante que je n'ai jamais vues à un œil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon cœur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux ; elle ne sortait certainement pas du flanc d'Eve, la mère commune.<sup>1</sup>*

Cette scène est une scène-clé tant pour l'enchaînement narratif, vu le fait que c'est la cause ou le point de départ de la vie double de Romuald, que pour l'effet de charme, au sens littéral, qu'un regard peut avoir sur celui auquel il est adressé. L'étude de Jean Rousset sur la scène de première vue dans le roman démontre son importance :

---

<sup>1</sup> Gautier, Th., *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, pp. 119 – 120.

*C'est peu dans la contiguïté d'un roman ; c'est beaucoup si l'on admet qu'elles constituent une scène-clé, à laquelle se suspend la chaîne narrative, c'est beaucoup aussi dès que l'on jette un coup d'œil sur l'ensemble de notre trésor littéraire, la scène de rencontre est partout-ou presque.<sup>1</sup>*

Du point de vue narratif, nous prenons en considérations trois aspects : les personnages engagés dans la scène de la première vue, l'espace et le temps. Les personnages sont Romuald, jeune homme qui veut dédier sa vie à Dieu, et Clarimonde, dont il ne connaît pas le nom, au moment du premier regard. L'espace est un espace public, institutionnalisé, l'église. Quant au temps, c'est le moment solennel, le moment faste de la cérémonie d'ordination de Romuald en tant que prêtre.

C'est dans ce contexte que Romuald lève les yeux et voit une jeune femme d'une beauté rare. Il s'ensuit la description de la femme, objet de son regard et la louange de sa beauté suit les mouvements du regard qui perçoit la beauté d'un plan général, une vision d'ensemble comme dans un tableau qui se dévoile soudainement et sur lequel le regard ne peut s'arrêter qu'après avoir eu une vision d'ensemble :

*Les plus grands peintres, lorsque, poursuivant dans le ciel la beauté idéale, ils ont rapporté sur la terre le divin portrait de la Madone, n'approchent même pas de cette fabuleuse réalité .*

La beauté de la femme, décrite par le recours au blason, son encadrement dans le portrait de la Madone, est aussi manifestée par l'impression produite sur Romuald, le sujet du regard :

*Oh !comme elle était belle ! » ; « quoique je fusse dans un trouble extrême » ; « A mesure que je la regardais, je sentais s'ouvrir en moi des portes qui jusqu'alors avaient été fermées ....*

Tout s'annule devant cette perception et si, dans le paragraphe précédant la scène de la première vue, Romuald était dans un état touchant à l'extase spirituelle, à même d'effacer les limites entre esprit et matière :

---

<sup>1</sup> Rousset, J., *Les yeux se rencontrèrent – la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1981, p. 7.

*(...) je marchai à l'église d'un pas si léger, qu'il me semblait  
que je fusse soutenu en l'air ou que j'eusse des ailes aux épaules. Je  
me croyais un ange.*

L'expérience mystique pâlit devant la beauté de la femme révélée aux yeux de Romuald, c'est-à-dire devant la réalité sensuelle.

Le discours fantastique a cette caractéristique de prendre à la lettre les figures de style ou les expressions idiomatiques, de sorte que le regard de Romuald et sa capacité de voir sont l'opposé de l'incapacité ou le refus de voir que demande l'état religieux, puisque la croyance en Dieu est, rappelons-le, une *croyance aveugle*. L'impression produite sur le personnage est celle de recouvrement de la vue : « Ce fut comme si des écailles me tombaient des prunelles. J'éprouvai la sensation d'un aveugle qui recouvrerait subitement la vue ». Le Petit Robert enregistre l'expression « les écailles lui sont tombées des yeux » par allusion à saint Paul, qui, avant de devenir apôtre, persécutait les chrétiens. Dans son chemin vers Damas, il eut une vision, Jésus Christ apparut devant soi et il perdit la vue pour trois jours. Transposée au niveau de notre texte, l'expression a pour effet l'identification de Clarimonde à un être divin et, au niveau du sujet du regard, la remise en question de ses croyances. Cette identification de Clarimonde à un être divin ne tardera pas de se matérialiser au niveau textuel par la suite : « La charmante créature se détachait sur ce fond d'ombre comme une révélation angélique ».

Le regard de Romuald fixe ensuite les yeux de Clarimonde. Le coup de foudre est soudain : « il s'en échappait des rayons pareils à des flèches ».

*Le regard flamme* peut être l'expression de l'amour passion. Clarimonde avouera plus tard qu'elle y avait mis « tout l'amour », un regard « à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa cour ». L'effet escompté par Clarimonde est réalisé. Le regard est performatif, il agit sur le récepteur : « un seul regard trop plein de complaisance jeté sur une femme pensa causer la perte de mon âme ».

*Le regard flamme* est signe de la passion pour le sujet du regard et son effet est « faire brûler de passion » son destinataire. *Le regard flamme* marque dans le texte fantastique non seulement la chaleur du feu de la passion, mais, associé à d'autres éléments, il peut être signe de la nature démoniaque du sujet.

*Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou  
de l'enfer, mais à coup sûr elle venait de l'un ou de l'autre. Cette  
femme était un ange ou un démon, et peut-être tous les deux », dit  
Romuald.*

Il reconnaît dans la flamme qui illumine les yeux de Clarimonde la nature non-humaine de celle-ci, pourtant il ne peut pas se décider s'il s'agit d'un ange ou d'un diable. Il parle de « flamme » et l'association sur le plan syntagmatique des deux termes : flamme et diable, conduit à l'identification de la femme au diable. D'ailleurs, Mircea Eliade<sup>1</sup> parle dans ses *Essais* de « la chaleur magique » dans les religions archaïques en tant que pouvoir démoniaque. Ceux qui cherchent l'équilibre dans la religion doivent se défendre contre la chaleur et le feu, transmis par les passions et par les énergies sexuelles.

Pourtant lors de la cérémonie, Romuald dit oui à Dieu, dit oui à la vie chaste, mais il se produit en lui un changement des valeurs : il voit le divin dans la présence féminine et l'occulte, les forces maléfiques dans ce qui était religieux auparavant, à tel point que lorsque, dans la scène finale, l'abbé Serapion enlève la pierre de la tombe de Clarimonde, Romuald lui attribue des traits diaboliques :

*Le zèle de Sérapion avait quelque chose de dur et de sauvage qui le faisait ressembler à un démon plutôt qu'à un apôtre ou à un ange (...) et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages sortît un triangle de feu qui le réduisît en poudre.<sup>2</sup>*

La confusion du rêve et de la réalité et la vie double que le personnage mènera le jour et la nuit, sont anticipés dès cette première scène :

*J'étais, tout éveillé, dans un état pareil à celui du cauchemar, où l'on veut crier un mot dont votre vie dépend, sans en pouvoir venir à bout.*

### **Des Sé du regard**

Le regard peut traduire toute sorte de sentiments. Selon Brossard<sup>3</sup>, « le regard peut être un indice spécifique de certaines émotions ». Les émotions à leur tour peuvent être de nature positive ou bien de nature négative, selon l'état de bien-être qu'éprouve le personnage. Nous

---

<sup>1</sup> Eliade, M., *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991, p. 238.

<sup>2</sup> Gautier, Th., *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, p. 149.

<sup>3</sup> Brossard, A., *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, cité par Georgescu, C., *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIXème siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses, p. 323.



adaptons la théorie de Georgescu<sup>1</sup> qui partage ces émotions en deux catégories : les sentiments positifs et les sentiments négatifs.

Nous suivons le fil de la première rencontre. Une fois de plus son importance se dévoile, cette fois-ci par un aspect d'ordre spatial : dans l'économie du récit bref, la scène s'étend sur 5 pages sur 35, sans prendre en compte les multiples reprises ultérieures, parmi lesquelles celle de Clarimonde.

Romuald, observateur novice, ayant l'œil curieux de celui qui voit pour la première fois, est attentif à tout détail :

*Le regard de la belle inconnue changeait d'expression selon le progrès de la cérémonie. De tendre et caressant qu'il était d'abord, il prit un air de dédain et de mécontentement comme de ne pas avoir été compris.*

**La tendresse** du regard ajoute à l'amour cet aspect angélique que Romuald attribue à Clarimonde. Il s'agit d'une tendresse qui anticipe la scène où Clarimonde, la femme-vampire, fait une piqûre à Romuald pour boire quelques gouttes de son sang. Il n'y a rien de violent, ses gestes sont tendres, preuve d'un fort sentiment d'amour. L'amour tendre d'une femme-vampire, voilà l'argument suprême.

Le regard devient aussi expression de sentiments négatifs : dédain ou mécontentement. **Mécontentement** pour ne pas avoir été compris, car Romuald ne renonce pas à son Dieu.

Comme dans le cas des mots, un mot engendre l'autre, une réplique engendre une autre et un regard engendre un autre regard, signe du changement d'état et de sentiments du personnage. C'est ainsi que le regard de Clarimonde passe par toutes les étapes de son cœur : amour passionnel, tendresse, mécontentement, **supplice, désespoir** :

*La belle me jeta un second coup d'œil si **suppliant**, si **désespéré**, que des lames acérées me traversèrent le cœur, que je me sentis plus de glaives dans la poitrine que la mère de douleurs.*

### **Les fonctions du regard**

Le deuxième aspect de la théorie de Todorov, que nous considérons sujet à des ambiguïtés, est le fait d'avoir traité de la différence entre les thèmes du *je* et les thèmes du *tu* en termes d'opposition entre regard et discours. Le regard est moyen de communication, donc discours

---

<sup>1</sup> Georgescu, C., *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses, p. 323.

muet, de plus dans la *Morte amoureuse*, le regard de Clarimonde n'est pas contemplatif, il s'agit par contre d'un regard-expression des sentiments de Clarimonde (le Sa du regard) et un regard visant dans le même temps à engendrer une réaction chez Romuald.

Le paradoxe de l'emploi littéraire du regard c'est qu'il traduit par des mots ce que le regard exprime. Ce n'est qu'un avantage, preuve du fait qu'un message peut être transmis à l'autrui par le regard, là où les paroles ne peuvent pas, soit par contrainte sociale, soit à cause de la distance entre les deux protagonistes, soit par l'incapacité d'exprimer par des mots certains sentiments. Là où le trouble d'une forte émotion nous rend muets, le regard devient expressif.

Pour des raisons méthodologiques, nous nous servons du tableau des fonctions du regard que Georgescu<sup>1</sup> construit à partir du schéma communicationnel de Jakobson et des observations de Mireille Labouret-Grare sur les fonctions du corps.

Selon le but du regard, Georgescu établit 7 fonctions : la fonction informative (but : s'informer), la fonction émotive (but : exprimer une émotion), la fonction contemplative (but : contempler), la fonction expressive (but : émettre un message), la fonction performative (but : provoquer une réaction), la fonction métalinguistique (but : expliciter le discours), et la fonction d'altération (but : contredire le discours/les sentiments).

Si nous prenons en considération le regard de Romuald dont nous ne connaissons pas la forme, puisque c'est lui qui perçoit, la seule interprétation possible c'est à partir de la description qui en résulte. Il s'agirait plutôt d'un regard contemplatif.

Beaucoup plus intéressant est le regard de Clarimonde. Nous considérons que son regard accomplit trois fonctions : émotive (exprimer ses émotions, voire son amour), expressive (la transmission d'un message : « je t'aime ») et surtout performative (renonce à ton Dieu pour moi).

Le regard de Clarimonde est employé consciemment dans un but performatif. Elle l'avouera, d'ailleurs :

*Je te jetai un regard où je mis tout l'amour que j'avais eu, que j'avais et que je devais avoir pour toi ; un regard à damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds devant toute sa cour. Tu restas impassible et tu me préféreras ton Dieu.*<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Georgescu, C., *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses, p. 359.

<sup>2</sup> Gautier, Th., *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, p. 140.

Au moment de la première rencontre le regard devient suppléant de la parole. Le recours au dialogue visuel pourrait s'expliquer par la distance physique entre les deux, ainsi que par d'autres contraintes. Premièrement, les deux ne se connaissent pas, ensuite, la position de Romuald ne le permettrait pas, car il est en train de devenir prêtre, de plus il subit le regard oblique d'une tierce personne : le sévère évêque, et les regards de ses compagnons.

Le regard de Clarimonde a un pouvoir magique et, sans recourir aux paroles, accomplit des actes de langage : la promesse (*œillade pleine de divines promesses*), l'injonction (*romps, répands...*), la demande (*regard suppliant*) :

*Elle me lança une œillade pleine de divines promesses. Ses yeux étaient un poème dont chaque regard formait un chant.*

*Elle me disait :*

*« Si tu veux être à moi, je te ferai plus heureux que Dieu lui-même dans son paradis ; les anges te jalouiseront. Déchire ce funébre linceul où tu vas t'envelopper ; je suis la beauté, je suis la jeunesse, je suis la vie ; viens à moi, nous serons l'amour. Que pourrait t'offrir Jéhovah pour compensation ? Notre existence coulera comme un rêve et ne sera qu'un baiser éternel.*

*Répands le vin de ce calice, et tu es libre. Je t'emmènerai vers les îles inconnues ; tu dormiras sur mon sein, dans un lit d'or massif et sous un pavillon d'argent ; car je t'aime et je veux te prendre à ton Dieu.*<sup>1</sup>

Pourtant, la fonction performative du regard de Clarimonde n'est pas totalement accomplie. Elle l'est au sens que la réaction immédiate de Romuald est de tomber amoureux : « Cet amour né tout à l'heure s'était indestructiblement enraciné.(...) Un seul regard avait suffi pour me changer » et de rompre implicitement avec la vie dédiée uniquement à Dieu. Dans ce cas, le regard, tout comme l'aurait pu faire d'ailleurs la parole aussi (n'oublions pas que le regard parle), échoue dans son autre but performatif : faire Romuald renoncer à son devenir religieux et s'enfuir avec elle.

Seul l'abri de la mort ou du rêve permettra à Romuald de vivre son amour. Avec cela on touche à un autre aspect fantastique : l'amour impossible (sinon dans le tombeau ou dans le rêve) et sa manifestation par le thème de la résurrection, de la vie après la mort et du vampirisme. Cet aspect demanderait une étude à part.

---

<sup>1</sup> Gautier, Th., *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, p.122.

Notre but a été de démontrer la polysémie de ce signe qu'est le regard et son emploi particulier dans *La Morte amoureuse*. La flamme du regard de Clarimonde est l'expression de son amour et signe de sa nature diabolique. Le regard devient instrument de communication ayant des fonctions communicationnelles tout comme le langage. En tant qu'expression de l'amour passionnel, excessif et suppléant de la parole, le regard se rattache plutôt aux thèmes que Todorov appelle thèmes du *tu* et qu'il oppose aux thèmes du *je* ou les thèmes du regard. Le regard tel que notre étude sur *la Morte amoureuse* l'a montré, n'est pas seulement contemplatif, passif, il est aussi et surtout, expressif, émotif, performatif. Voilà donc pourquoi le grand risque des confusions qui découlent de l'emploi restrictif du terme « regard » que Todorov en fait pour rendre compte de ses « thèmes du regard ».

#### **Bibliographie**

Dan, S., P., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005.

Eliade, M., *Eseuri*, Editura Științifică, București, 1991.

Gautier, Th., *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981.

Georgescu, C., *Le regard comme signe de la mentalité dans le roman au XIX<sup>ème</sup> siècle*, Thèse de doctorat, Atelier National de Reproduction des Thèses.

Rousset, J., *Les yeux se rencontrèrent – la scène de première vue dans le roman*, José Corti, 1981.

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970.

<http://indexfantastique.phpnet.org/essai/queryessai.php>.

***ETUDES LITTERAIRES***



## **JE NARRANT ET JE NARRE DANS LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE**

**Carmen ONEL**  
camy8078@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé**

*Je narrant et je narré se manifestent comme actants du récit autobiographique. D'habitude, le je narrant est employé avec le présent du verbe, tandis que le je narré est employé avec le passé. Il y en a des cas où le je narré est employé avec des verbes au futur, dans un discours prédictif, qui annonce au lecteur ce que l'auteur fera après sa mort. Le contexte est très important dans l'interprétation des deux instances.*

*Mots – clés : récit autobiographique, le contexte, je narrant, je narré.*

Selon *Le Petit Robert*, le discours est un « écrit littéraire didactique qui traite d'un sujet en le développant méthodiquement » ou bien « l'expression verbale de la pensée ».<sup>1</sup>

Les acceptions du discours en tant que concept clé de la linguistique discursive, diffèrent selon les écoles linguistiques et les méthodes d'analyse du langage. C'est pour cela qu'il est difficile de trouver une définition complexe et complète du concept de discours. Mais l'on peut réaliser une classification de celui-ci, en fonction des paramètres de l'activité discursive.

J. M. Marandin considère le type de discours une configuration de traits formels, associés à un effet de sens, qui caractérise l'attitude du locuteur face à son discours et au destinataire. Ainsi, l'on peut parler de discours oral/vs/discours écrit, discours assumé (autobiographique)/vs/discours non-assumé (didactique) et de discours descriptif/vs/discours narratif/vs/discours argumentatif.

Le discours autobiographique est un discours rétrospectif en prose, « qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ».<sup>2</sup> Cette personne réelle, c'est l'auteur de l'autobiographie, qui donne un récit où il raconte ses souvenirs, à la première personne. Il

---

<sup>1</sup> *Le Petit Robert*, Paris, 2004, pp. 761.

<sup>2</sup> Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975, 1996, pp. 14.

s'agit d'un récit homodiégétique, adressé par deux destinataires à deux destinataires : soi-même et le lecteur.

L'autobiographie est l'histoire de plusieurs *moi* qui se superposent ou qui se succèdent et dont on entend les voix différentes : soit de l'enfant, soit du jeune homme qui était l'auteur à un certain moment de sa vie.

Ce sont ces *moi* qui sont les deux destinataires du discours autobiographique, deux *je* qui coexistent : celui du moment de l'événement raconté, du passé et celui du moment de l'écriture, du présent. Ces deux *je* sont appelés par Spitzer, *je narrant* et *je narré*. Le *je narrant* c'est celui qui raconte, l'autobiographe en train d'écrire l'histoire de sa vie, tandis que le *je narré*, c'est le protagoniste de l'histoire racontée. A un moment donné, l'auteur peut s'identifier au *je* du passé ou il peut avoir une vision critique sur les souvenirs de ce *je*. C'est le cas où l'on peut parler de polyphonie, c'est-à-dire de l'existence de plusieurs voix et consciences différentes et autonomes dans le discours.

Dans ce qui suit on va analyser la manière dont J. J. Rousseau marque la présence des deux *je* dans *Livre I* de ses *Confessions*. Il y a environ trente phrases assez complexes où l'on peut remarquer les deux types de *je* de J. J. Rousseau.

Dès le début du *Livre*, on se trouve en présence d'un cas particulier de *je narré*. Le *je narrant*, celui du moment présent, raconte un *je narré* futur :

« Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus »<sup>1</sup>

Le premier *je* de la phrase ci-dessus renvoie à un discours prédictif. C'est le moment où Jean Jacques sera devant Dieu, après sa mort, ce *Livre* à la main. Il parlera de sa vie passée et il justifiera ce qu'il avait fait. Ce moment n'est pas encore arrivé, mais JJ Rousseau le connaît dès maintenant, parce que c'est justement ce moment futur qui le fait écrire ses *Confessions*. Devant Dieu, il n'y aura pas un *moi* passé, ni le *moi* présent, mais un *moi* futur de J.J. Rousseau.

L'idée d'un événement placé dans l'avenir est marqué par le futur du verbe dire qui, accompagné par l'adverbe hautement, souligne la fermeté du *je narrant*.

Ce discours projeté dans l'avenir est combiné avec un discours rapporté en style direct, caractéristique d'un *je narré*. Il y a là, trois *je* : « j'ai fait », « j'ai pensé », « je fus », employés avec des verbes soit au

---

<sup>1</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, Flammarion, Paris, 1968, pp. 43.



passé composé, soit au passé simple, les deux temps verbales marquant une action accomplie au moment de la parole.

Cela nous renvoie à un passé dans le futur, car les trois *je* impliquent à la fois, tant un *moi* passé et le *moi* présent, qu'un *moi* futur, mais antérieur au moment du discours déjà cité, le discours après la mort. Même si chaque *je* est employé avec un verbe différent, les trois peuvent symboliser le passé, le présent et le futur de l'auteur.

De même est pour « J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon... »<sup>1</sup>, où J. J. Rousseau affirme sa sincérité absolue. Un Jean Jacques futur, un Jean Jacques déjà mort parle de sa vie, en employant le temps passé : « j'ai dit », « je n'ai rien tu ». Et il peut le faire par l'intermédiaire de la voix de Jean Jacques présent, qui écrit ses confessions, mais ne cesse pas de penser à son avenir.

Après cette courte analyse du premier paragraphe, il est évident que les deux *je* sont accompagnés par des verbes aux temps passés pour raconter le *je narré*. Cette règle est confirmée par les phrases où l'auteur emploie soit le passé composé et le passé simple, « Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l'ai été, bon, généreux, sublime, quand je l'ai été : j'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. », soit l'imparfait : « Je ne connaissais rien d'aussi charmant »<sup>2</sup>, « J'étais plus fâché de déplaire que d'être puni. »

Dans le premier exemple cité, J.J. Rousseau met en opposition le *je* et le *tu*, les deux accompagnant des verbes au passé composé : « je l'ai été »/vs/ « tu l'as vu ». C'est la manière dont J.J. Rousseau fait de son lecteur le témoin de sa propre vie. Les deux pronoms sont suivis par le même temps verbal, qui place l'action décrite par le verbe voir au passé. Le lecteur a été donc toujours à côté de l'auteur, par l'intermédiaire de son livre et il peut témoigner la vérité dite par le dernier. Dans ce cas-ci, pourrait-on parler d'un *tu narrant* et d'un *tu narré*, images en miroir du *je narrant* et du *je narré* ? On va y réfléchir dans un prochain ouvrage.

Dans *Livre I* des *Confessions* de J.J. Rousseau, il y a au moins deux phrases qui, à une première vue, placeraient le *je narré* dans le présent : « On m'interroge : je nie d'avoir touché le peigne »<sup>3</sup> et « mais je dis aux bateliers de changer de route »<sup>4</sup>. En réalité, c'est le contexte de ces deux phrases qui aide à placer le *je*. Il s'agit, bien sûr du *je narré*,

---

<sup>1</sup> Idem.

<sup>2</sup> Idem .

<sup>3</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 56.

<sup>4</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 66.

même si le temps des verbes employés est le présent. Ce sont des événements passés, que l'auteur se rappelle si bien qu'il se transpose et redevient l'enfant ou le jeune homme de jadis. Il est donc bien évident qu'on est en présence du *je narré* suivi par le présent du verbe qui, normalement serait employé pour marquer le *je narrant* :

- (1) *Je crois que jamais individu de notre espèce n'eut naturellement moins de vanité que moi.*<sup>1</sup>
- (2) *Je dis qu'on s'imagine tout cela, s'il est possible, car pour moi, je ne me sens pas capable de démêler, de suivre la moindre trace de ce qui se passait alors en moi.*<sup>2</sup>

Ou bien :

- (3) *Ce mouvement peut m'être naturel, et je crois qu'il l'est.*<sup>3</sup>
- (4) *Ces détails ne sont pas fort intéressants, je l'avoue.*

Il est très facile à remarquer que le *je narrant* est employé avec des verbes au présent, qui expriment l'opinion de l'auteur-narrateur. Ce sont des verbes du type croire, savoir, dire, ou se sentir, qui mettent au premier plan la voix du *moi* présent de l'auteur.

Il faut aussi remarquer que dans (1) et (2), le présent du *je narrant* est mis en opposition avec le passé du *je narré* : (1) : « je crois/vs/individu ...n'eut », (2) : « je ne me sens capable/vs/ ce qui se passait alors en moi ».

Dans (3) et (4), l'objet du discours vise le présent. Ainsi l'on a affaire à un *je narrant* dont la voix exprime le *moi* du moment de la parole de l'auteur. De plus, les verbes croire et avouer accentuent le caractère personnel de l'opinion exprimée du point de vue unique du narrateur : (3) : « je crois que ce mouvement m'est naturel », (4) : « j'avoue que ces détails ne sont pas intéressants ».

Pour ce qui est de la polyphonie, celle-ci est très bien marquée dans les exemples suivants :

- (1) *Ces préjugés de l'éducation, (...) furent aidés, comme j'ai dit, par la diversion que firent sur moi les premières pointes de la sensualité.*<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 51.

<sup>2</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 56.

<sup>3</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 57.

<sup>4</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 51.

et

- (2) *Sans quitter le sujet dont je viens de parler, on en va voir sortir une impression bien différente.*<sup>1</sup>

Il s'agit dans ces deux fragments, de la reprise, par la voix du *je narrant*, de celle du *je narré*. L'auteur redit ce que lui-même avait déjà dit. Et il nous l'annonce par des formules déjà consacrées : « comme j'ai dit » et « je viens de parler », où il y a bien sûr, le *je*. Mais ce n'est pas le même *je* qui parle ; c'est un *je-image* d'un *moi* déjà passé mais avec lequel le *je narrant* est d'accord et dont il reprend les mots. On y entend à la fois, deux voix superposées et exprimées par une seule : la voix du *je narrant*.

Les deux instances se manifestent donc, dans un contexte qui favorise leur interprétation en tant que *je narrant* ou *je narré*. Les deux sont employés avec le présent des verbes, pour le premier, ou avec le passé composé, le passé simple ou l'imparfait pour le second.

*Je narrant* et *je narré* peuvent parler de manière polyphonique dans le discours autobiographique même si l'auteur s'identifie parfois au *je* d'autrefois, comme l'on a déjà vu dans les deux derniers exemples.

**Bibliographie :**

*Le Petit Robert*, Paris, 2004.

Lejeune, Ph., *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975,1996.

Rousseau, JJ, *Les Confessions*, Flammarion, Paris, 1968.

---

<sup>1</sup> Rousseau, JJ, *Les Confessions*, pp. 55.

## LE CORPS POETIQUE OU LA POETIQUE DU CORPS

Yvonne GOGA

yvonne\_goga@yahoo.fr

Université « Babes-Bolyai » Cluj-Napoca

### Résumé

*Les réflexions sur la poésie de Valéry sont illustrées dans deux volumes : Album de vers anciens et Charmes. Parmi les images les plus représentatives est celle du corps de la femme. Par l'analyse des images sur le corps de la femme, le but de notre étude est celui de souligner l'un des principes de la poétique de Valéry : la relation entre le monde extérieur, le corps et l'esprit, pour créer le poème et le poète.*

*Mots – clés : communion, érotisation, fertilisation poétique, monde extérieur, esprit.*

Dans *Le corps amoureux, Essai sur la représentation poétique de l'Éros de Chénier à Mallarmé*, John E. Jackson soutient l'idée qu'en représentant le corps, le poète précise son rapport à la réalité<sup>1</sup>. Comme la parole ne peut pas exprimer le vrai sens du désir que le corps érotisé éveille et qui est « désir du désir de l'autre », la poésie trouve, paradoxalement, dans cette impossibilité, sa chance. L'écriture poétique comble l'espace entre la représentation et le représenté, de sorte que

*(...) la question de la représentation du corps érotique se confond avec la question des rapports entre parole et réalité, au point qu'on peut former l'hypothèse qu'il existerait une étroite analogie entre ces deux instances et que savoir ce qu'un poète retient d'un corps serait du même coup préciser son rapport à la réalité.<sup>2</sup>*

Cette piste interprétative<sup>3</sup> de l'œuvre comme implication réciproque du corps, de la réalité et de la parole convient à l'œuvre de

---

<sup>1</sup> John E. Jackson, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation de l'Éros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, 1986.

<sup>2</sup> Idem, p. 13

<sup>3</sup> Dans *Le corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, en faisant une enquête psychanalytique du processus de création de l'œuvre et de sa gestation, Didier Anzieu s'arrête aussi sur l'examen du rapport entre le corps humain et le corps de l'œuvre dans *Le Cimetière marin* de Paul Valéry, poème dans lequel il voit une « exploration parallèle des ressources du corps et des possibilités de la pensée ». p. 161.

Paul Valéry d'autant plus qu'elle a été suggérée par le poète lui-même et développée théoriquement dans *Poésie et pensée abstraite* :

*Notez que tout ce que j'ai dit ou cru dire se passe entre ce que nous appelons le Monde extérieur, ce que nous appelons Notre Corps et ce que nous appelons Notre Esprit - et demande une certaine collaboration confuse de ces trois grandes puissances.*<sup>1</sup>

Pour mettre en lumière les rapports entre le corps et la création poétique notre attention sera retenue par le corps de la femme, qui, dans les deux recueils de vers de Paul Valéry, *Album de vers anciens* et *Charmes*, apparaît comme un ensemble harmonieux où chacune des parties est à la fois individualisée et parfaitement intégrée au tout. Ces parties se trouvent dans un dialogue permanent entre les formes du corps et les formes de sa représentation par le langage: la lascivité pendant le sommeil, le mouvement gracieux pendant le déplacement et surtout pendant la danse et l'immobilité tourbillonnante comme celle de la Pythie assise sur son trépied. A travers les représentations du corps de la femme se dégage les réflexions de Valéry sur la poésie axées sur trois grands problèmes: la particularité du monde poétique, le travail créateur fondé sur la transformation du langage ordinaire et la naissance de la voix du poète...

En révélant la communion intime du corps de la femme avec le monde extérieur, Valéry explique poétiquement la naissance de la poésie et son statut propre par rapport à la prose.

Qu'il appartienne à la vierge ou à l'amante, le corps endormi de la femme est une forme parfaite qui s'harmonise avec le monde extérieur. Pour révéler cet accord dans le cas du corps immaculé de la vierge Valéry recourt, dans *La Fileuse* et *Au bois dormant* (*Album de vers anciens*), à l'image classique de la fleur de rose, lieu commun de la poésie lyrique, qu'il renouvelle et rafraîchit. S'il associe la femme et la rose ce n'est pas pour faire des réflexions sur le passage du temps ou sur l'imminence de la mort selon la tradition du thème qui confond la rose avec la femme, mais pour mettre en évidence la ressemblance de leurs formes et de leurs mouvements gracieux.

Dans *La Fileuse*, l'arbuste aux fleurs de roses et le corps de la jeune fille trouvée sur le point de s'endormir bougent selon un mouvement régulier imprimé par le rythme mélodieux du rouet. Ce

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, «Poésie et pensée abstrait» dans *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1992, p. 1323.

mouvement mélodieux fait s'incliner le corps de la jeune fille (« Lasse, ayant bu l'azur, de filer la câline/ Chevelure, à ses doigts si faibles évasive,/ Elle songe, et sa tête petite s'incline.» p. 75)<sup>1</sup> comme le vent fait se courber une tige du rosier qui laisse la fleur s'incliner dans un mouvement pareil à celui de la tête de la fileuse. (« Une tige, où le vent vagabond se repose, / Courbe le salut vain de sa grâce étoilée/ Dédiant magnifique, au vieux rouet, sa rose. ». p. 75). Le rosier qui « arrose de ses pertes de fleur » le jardin de « l'oisive » n'a pas la connotation de la fleur qui se fane suggérant le vieillissement de la femme et la perte de sa beauté, selon la tradition poétique de l'image, mais, s'inscrivant dans le même ensemble mélodieux imprimé par le rythme du rouet, les pétales des roses qui tombent pareilles aux gouttes de pluie intéressent par leur mouvement. La rose n'est donc pas la métaphore de la femme la remplaçant pour suggérer son destin, mais son double pur (« là sœur, la grande rose où sourit une sainte »), qui a accès à un autre monde que le réel, celui du songe. La fleur de rose « parfume le front vague » de la dormeuse « au vent de son haleine innocente » et transporte par son mouvement et par son parfum la jeune fille dans le monde du rêve. Le corps endormi de la fileuse file les liens secrets du monde du rêve, où son esprit pur veille et où tout se « dévide avec une paresse angélique », dans un mouvement mélodieux.

Pareil à ce monde, le monde poétique valéryen tel qu'il est présenté dans *La Fileuse* et dans *Au bois dormant* n'est pas suscité par un souvenir du monde extérieur mais par la perception, pendant le sommeil, des combinaisons harmoniques et rythmiques des sons transmis par le monde extérieur au corps endormi. La Fileuse assise devant la fenêtre s'endort à cause du mouvement rythmique du rouet (« Assise, la fileuse au bleu de la croisée/ Où le jardin mélodieux se dodeline; / Le rouet ancien qui ronfle l'a grisée »)<sup>2</sup> et le même mouvement imprime le rythme du déroulement de son rêve (« Le songe se dévide avec une paresse angélique »). Le calme du sommeil de la Belle au bois dormant est entretenu par les échos des sons du monde extérieur, c'est-à-dire par la manière dont ces sons sont perçus par la sensibilité de son corps:

*Elle n'écoute ni les gouttes, dans leurs chutes,  
Tinter d'un siècle vide au lointain le trésor,  
Ni, sur la forêt vague, un vent fondu de flûtes*

---

<sup>1</sup> Toutes les références des poésies de Paul Valéry, prises du volume *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade» 1992, seront données dans le cours du texte.

<sup>2</sup> Idem, p. 175.

*Déchirer la rumeur d'une phrase de cor.  
Laisse, longue, l'écho rendormir la diane,  
O toujours plus égale à la molle liane  
Qui se balance et bat tes yeux ensevelis. (p. 79)*

La Belle au bois dormant est en réalité un esprit endormi, mais un corps éveillé et sensible, qui, par le souffle égal de son haleine, entre en communication avec le rythme balançant du monde extérieur. Le corps de la dormeuse entre en résonance avec les choses du monde extérieur et fait surgir un monde harmonieux comme un morceau de musique, qui est l'illusion du réel. Ce monde est le produit de ce que Valéry appelle, dans ses écrits théoriques, *émotion poétique*<sup>1</sup> qui fait le propre de la poésie et la distingue de la prose. Dans ce sens, la naissance de Vénus de la mer (*Naissance de Vénus - Album de vers anciens*) équivaut à la naissance de l'émotion poétique. Vénus est née des mouvements des vagues de la mer:

*Voici qu'au seuil battu de tempêtes, la chair  
Amèrement vomie au soleil par la mer,  
Se délivre des diamants de la tourmente.<sup>2</sup>*

Une fois née elle se détache du mouvement qui l'a engendrée pour imprimer au monde extérieur son propre mouvement:

*Le frais gravier, qu'arrose et fuit sa course agile,  
Croule, creuse rumeur de soif, et le facile  
Sable a bu les baisers de ses bords puérils<sup>3</sup>*

Son corps, dont la naissance est le produit des rythmes du monde extérieur représentés par le mouvement des vagues, imprime à son tour au monde extérieur le rythme de sa marche légère. Dans sa collaboration avec le monde, le corps se spiritualise, il devient « œil mobile », s'empare du monde et le domine par le pouvoir de ses mille regards. C'est le mécanisme même de la collaboration entre « le Monde extérieur » et « Notre corps », par la voie de la sensibilité pour créer la poésie telle que Valéry la conçoit dans *Poésie et pensée abstraite*. Le corps substitue aux rythmes qu'il perçoit de l'extérieur par sa sensibilité ses propres rythmes,

---

<sup>1</sup> L'émotion poétique est selon Valéry différente des autres émotions humaines parce qu'elle donne l'illusion « d'un monde dans lequel les événements, les images, les êtres, les choses, s'ils ressemblent à ceux qui peuplent le monde ordinaire, sont, d'autre part, dans une relation inexplicable, mais intime, avec l'ensemble de notre sensibilité. » (« Variété. Mémoires du poète », *Œuvres*, p. 1459).

<sup>2</sup> Idem, p. 77.

<sup>3</sup> Idem, p. 77.

qui sont le produit de sa propre volonté. Dans *Variétés*, Valéry explique, en recourant à la différence de mouvements qu'on fait pendant la danse et la marche, que ce mouvement rythmique qui va du monde extérieur vers le corps et puis du corps spiritualisé vers le monde extérieur est propre à la poésie et la fait ainsi se distinguer de la prose. Cette distinction était déjà présente dans *Les vaines danseuses* (*Album de vers anciens*).

La nuit sous la lune, un groupe de femmes animent le bois par les mouvements gracieux de leur danse:

... *Encore les voici*  
*Mélotieuses fuir dans le bois éclairci.*  
*Aux calices aimés leurs mains sont gracieuses;*  
*Un peu de lune dort sur leurs lèvres pieuses*  
*El leurs bras merveilleux aux gestes endormis*  
*Aiment à dénouer sous les myrtes amis*  
*Leurs liens fauves et leurs caresses...<sup>1</sup>*

D'autres, qui ne sont pas attirées par les rythmes et préfèrent marcher dans la forêt, n'entraînent que l'oubli:

...*Mais certaines,*  
*Moins captives du rythme et des harpes lointaines,*  
*S'en vont d'un pas subtil au lac enseveli*  
*Boire des lys l'eau frêle où dort le pur oubli.<sup>2</sup>*

Cette absence de souvenir (« le pur oubli ») sur laquelle Valéry clôt le poème fait penser à l'absence de la collaboration entre le monde extérieur et l'esprit. Il est aussi à remarquer que les femmes qui marchent ont le but précis de boire de l'eau alors que les femmes qui dansent n'ont aucun but, elles bougent pour leur propre plaisir. Cette idée est présente dans les *Variétés*. Dans *Poésie et pensée abstraite*, Valéry formule l'idée que la différence entre la marche et la danse s'explique par la présence ou l'absence d'un objet précis, ce qui fait aussi la différence entre la prose et la poésie:

La marche, comme la prose, vise un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque chose que notre but est de joindre (...). Il n'y a pas de déplacements par la marche qui ne soient des adaptations spéciales, mais qui chaque fois sont abolies et comme absorbées par l'accomplissement de l'acte, par le but atteint. (...)

---

<sup>1</sup> Idem, p. 81.

<sup>2</sup> Idem p. 81.



La danse c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes ; mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque objet, ce n'est qu'un objet idéal, un état, un ravissement, un fantôme de fleurs, un extrême de vie, un sourire - qui se forme finalement sur le visage de celui qui le demandait à l'espace vide.<sup>1</sup>

En répétant des gestes sous l'influence de la mélodie et du rythme sans poursuivre aucun but, la danse les présente à chaque fois sous une nouvelle forme, elle devient ainsi créatrice et se distingue de la marche. En même temps elle exprime la qualité essentielle de la poésie qui selon Valéry doit se désintéresser de la vue et obéir aux sons et aux rythmes<sup>2</sup>. La production de l'harmonie et du rythme dans la poésie est une question de travail sur le langage. Tout comme Mallarmé, Valéry crée le monde poétique par le langage, mais à la différence de son maître il élimine l'idée qui reste de l'objet dans un univers aboli.<sup>3</sup> Pour lui la poésie est ce lieu privilégié où le langage agit en l'absence de la réminiscence de l'idée et profite de la réminiscence des sons et des mouvements. Plusieurs fois, dans les pièces de *Variétés*, il explique la poésie par la musique comme expression des « rythmes intérieurs » qui vibrent en concordance avec les rythmes « musicalisés » des objets extérieurs s'appelant les uns les autres<sup>4</sup>. Valéry réalise ainsi un symbolisme clair et évite l'hermétisme dans lequel est tombé Mallarmé à cause de la disparition du référent dans certaines poésies, entraînée par la multiplication métaphorique.

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1330.

<sup>2</sup> *Il s'agit donc, non point d'effectuer une opération finie, et dont la fin est située quelque part dans le milieu qui nous entoure; mais bien de créer, et d'entretenir en l'exaltant, un certain état, par un mouvement périodique qui peut s'exécuter sur place; mouvement qui se désintéresse presque entièrement de la vue, mais qui s'excite et se règle par les rythmes auditifs.* (« Variété. Mémoires du poète », *Œuvres*, p. 1330).

<sup>3</sup> Mallarmé se fait de l'absence une esthétique. Il veut suggérer, dans l'absence de l'objet, l'effet que celui-ci produit, ce qui demeure dans la pensée d'un univers aboli, son reflet mental : « Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets. » (« Crise de vers », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970, p. 368.)

<sup>4</sup> *Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires. Ils se trouvent - permettez-moi cette expression, -musicalisés, devenus commensurables, résonants, l'un par l'autre. L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec l'univers du rêve.* (« Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1363); « Les objets et les êtres connus sont en quelque sorte - qu'on me pardonne l'expression, *musicalisés* ; ils sont devenus résonnants l'un par l'autre, et comme *accordés* avec notre propre sensibilité. » (« Variété. Mémoires du poète », *Œuvres*, p. 1459).

La manière dont les appels sonores rythmiques du monde extérieur se transforment en poésie est toujours mise en évidence par la représentation du corps de la femme. Dans *Anne (Album de vers anciens)* et dans *La dormeuse (Charmes)* le corps endormi de la femme, cette fois amante, s'offre à la contemplation de l'œil de l'homme dont l'intérêt porte sur les parties qui éveillent son désir soit par la forme et l'attitude comme la chevelure déployée, les yeux « mal ouverts », les bras lascif (« ses bras lointains tournés avec mollesse »), soit par le souffle de la respiration rythmique exprimé par la gorge (« elle enfle d'ombre sa gorge lente ») et la bouche (« une bouche brisée et pleine d'eau brûlante/Roule le goût immense et le reflet des mers » p. 89). Le corps de la femme est érotisé par le désir de l'amant. Mais plus elle inspire la passion et le désir violent d'être possédée par l'homme dans un « festin barbare », plus la femme s'éloigne du désir, car, plongée dans le monde paisible du sommeil, son corps n'est éveillé que pour les mouvements harmonieux et les sons de l'extérieur:

*Mais suave, de l'arbre extérieur, la palme  
Vaporeuse remue au delà du remords,  
Et dans le feu, parmi trois feuilles, l'oiseau calme  
Commence le chant seul qui réprime les morts.<sup>1</sup>*

Le corps érotisé de la femme s'écarte de l'éros et, séparé de la relation charnelle, il n'existe que pour sa propre beauté soulignée par sa communion avec le calme du monde extérieur. Dans « le sommeil sans hommes », qui lui permet de rompre le contact avec les agressivités des amants, le corps d'Anne est épuré « des tristes éclairs de leurs embrassements ». Il protège la vie de l'esprit et de l'âme par sa forme parfaite et transforme ainsi la vie intérieure en une éternelle présence dans un monde réservé. Le corps fonctionne comme un pont entre le monde réel et le monde imaginaire. Cette idée est encore mieux mise en évidence dans *La dormeuse*. Si dans *Anne* l'œil qui regardait le corps de la femme appartenait à l'amant, dans *La dormeuse* le regard appartient au poète lui-même. En contemplant le corps de la femme endormie le poète espère accéder au delà de la forme et de la beauté qui s'offre à ses yeux. A la différence du regard des amants d'Anne, son regard désérotise le corps car il n'exprime pas le désir charnel, mais le désir de se représenter ce que le corps contemplé peut cacher.<sup>2</sup> Cette fonction particulière du regard est révélée dès le début du poème:

---

<sup>1</sup> Idem, p. 91.

<sup>2</sup> John. E. Jackson, *Le corps amoureux*, p. 14.

*Quels secrets dans son cœur brûlent ma jeune amie,  
Ame par le doux masque aspirant une fleur ?<sup>1</sup>*

Le corps attire par son « silence », par « l'invincible accalmie », par la paix « plus puissante qu'un pleur » et surtout par le mouvement rythmique du souffle de l'haleine, métaphore de sa vie intérieure, symbolisée par le sein qui bouge dans le rythme de la respiration:

*Souffle, songes, silence, invincible accalmie,  
Tu triomphes, ô paix plus puissante qu'un pleur,  
Quand de ce plein sommeil l'onde grave et l'ampleur  
Conspirent sur le sein d'une telle ennemie.*

Le mot « ennemi » par lequel Valéry désigne le corps de l'amante exprime toute la difficulté du poète d'accéder au monde que la forme parfaite cache, qui l'attire et qu'il veut réellement posséder.

Le corps endormi de la femme dans la *Dormeuse*, à la fois ami et ennemi, est la mise en abyme du travail poétique valéryen à la fois passionnant et difficile parce que le poète doit trouver dans l'activité intellectuelle une modalité de mettre d'accord « le son » (tout ce qui est parfaitement naturel) avec « le sens » (tout ce qui est parfaitement arbitraire). Le dernier vers de *La dormeuse*: « ta forme veille et mes yeux sont ouverts » résume poétiquement ce que Valéry a exprimé dans *Poésie et pensée abstraite*:

*Voilà le poète aux prises avec cette matière verbale, obligé  
de spéculer sur le son et le sens à la fois ; de satisfaire non seulement  
à l'harmonie, à la période musicale mais encore à des conditions  
intellectuelles et esthétiques variées, sans compter les règles  
conventionnelles... ».<sup>2</sup>*

Le travail poétique valéryen est la transformation de la « matière verbale » - le langage commun - en poésie ; c'est un travail intellectuel par excellence qui comble le vide de la parole ordinaire par la fécondité créatrice de la parole poétique.<sup>3</sup> Le ventre est la partie du corps de la femme qui symbolise le mieux cette productivité du langage poétique.

---

<sup>1</sup> Idem, p. 121.

<sup>2</sup> Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1328.

<sup>3</sup> Voir Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres* p 1324-1329. A la manière de Mallarmé Valéry ne sépare pas la poésie du langage ordinaire et la considère « langage dans le langage ». La parole ordinaire est la forme imparfaite

Dans la description du corps d'Anne (*Anne*) en vue d'inciter le désir, le détail le plus important est le ventre nu. Valéry s'intéresse peu à la perception visuelle, c'est pourquoi il présente la peau du ventre « sans couleur ». En revanche il prête attention au mouvement, comme toujours d'ailleurs dans la description du corps et de ses parties, en choisissant comme déterminant pour le ventre l'épithète « découvert ». Le poète élimine ainsi l'aspect statique de l'image et, suggérant un geste, il mise sur l'ambiguïté de l'épithète: le ventre se découvre et en même temps cache des secrets qui se laissent découvrir, de même que le langage qui se découvre dans la poésie tout en cachant des significations qui se laissent découvrir.

Dans *La dormeuse*, Valéry investit le ventre, déterminé par l'épithète « pur », de la fonction d'une synecdoque exprimant, dans la construction: « ta forme au ventre pur », la pureté du corps tout entier. La « forme au ventre pur » qui « veille » est la forme parfaite qui vit par elle-même. Interprétée au niveau de l'esthétique valéryenne, elle est l'expression de cette perfection du langage poétique à laquelle Valéry veut accéder pour faire naître le sens par la lecture, ce qui s'oppose à la tradition littéraire pour laquelle le sens précède la forme et la détermine. Dans cette poésie, l'âme est absente du corps de la dormeuse de même que l'idée préconçue est absente de l'acte créateur poétique dont le seul souci est de rendre la forme féconde, productrice de sens.

Cette réflexion de Paul Valéry sur la forme poétique toujours vivante et créatrice est résumée poétiquement aussi dans *La fausse morte* (*Charmes*). Le corps de la femme morte est associé à l'idée de monument, symbole de la perfection de l'oeuvre à partir de la poésie lyrique grecque et glorifié par Horace ou Propertius dans la poésie latine. Devenu lui-même monument grâce à la perfection de sa forme, le corps est allongé dans « un tombeau charmant ». L'épithète « charmant » élimine toute connotation de la mort comme thème existentiel dans son expression traditionnelle. Le but du poète, comme toujours d'ailleurs dans sa poésie, n'est pas la méditation philosophique sur la condition humaine mais la méditation sur le langage. La mort n'effraie pas, même l'immobilité du corps dans la mort n'est pas de durée car il est forme et comme toute

---

anéantie par sa propre fonction, elle dure jusqu'au moment où elle accomplit sa mission de transmettre le message. Or la parole poétique se situe en dehors du message, elle est son propre effet et par conséquent désirée et répétable, reprise dans sa pure qualité de forme et non pas de message. La parole poétique est ainsi dans la conception poétique valéryenne l'expression de l'art, jamais achevée elle est toujours perfectible, toujours créatrice et ouverte à l'interprétation, vivant pour son propre compte.

forme il peut devenir vivant. L'amant qui s'abat sur le corps de la femme morte par un geste érotique fait revenir « la morte apparente » à la vie:

*Je meurs, je meurs sur toi, je tombe et je m'abats,  
Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,  
Dont la close étendue aux cendres me convie,  
Cette morte apparente, en qui revient la vie,  
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,  
Et m'arrache toujours une nouvelle mort  
Plus précieuse que la vie.<sup>1</sup>*

Erotisé par l'impatience de l'amant de s'abattre sur lui, le corps ressuscité de la femme est plus loin que jamais de l'éros, car le vrai désir de l'amant n'est pas celui de ressusciter un corps pour le posséder, mais de ressusciter une vie qui justifierait la sienne. Ce geste traduit le désir du poète de rendre vivante la forme poétique pour assurer sa propre survivance: le corps de la femme morte rendu vivant « illumine et mord » l'amant, mais en même temps il lui « arrache toujours une nouvelle mort/ Plus précieuse que la vie.» Ces vers expriment la qualité et le contenu du travail poétique valéryen. En ressuscitant le corps de la morte, l'amant est lui-même illuminé par le pouvoir vivifiant, ce qui exprime le pouvoir du poète de transformer la parole ordinaire morte en parole poétique vivante. Suggéré par le verbe « arracher » ce travail s'avère être dur. Comparé à « une nouvelle mort », il s'avère être sacrificiel, car c'est le travail du poète qui force le langage commun par l'activité de l'esprit et fait mourir chaque parole ordinaire pour qu'elle puisse ressusciter comme langage poétique, « plus précieuse que la vie ». Le corps de la femme morte ressuscité par le souffle de l'amant est l'expression de la sublimation du langage ordinaire, de ce processus de création qui fait sortir la parole de l'éphémère et la fait s'installer dans l'éternel. En même temps la mort arrachée au poète, par sa qualité d'être plus précieuse que la vie symbolise aussi une naissance au delà de la mort qui est précieuse parce qu'elle est éternelle.<sup>2</sup> En rendant vivante la parole poétique, le poète assure la survivance de sa voix. Il est la voix pure, le double de son être, né de

---

<sup>1</sup> Idem, p. 137.

<sup>2</sup> Du point de vue psychanalytique, Didier Anzieu considère que le conflit entre la mort et la vie est fondamental pour l'œuvre de Valéry. Il est présent aussi dans *Le cimetière marin: Le Cimetière marin est aussi le poème du dualisme pulsionnel, du conflit fondamental entre les pulsions de mort et les pulsions de vie, du triomphe toujours provisoire et toujours à recommencer de celles-ci sur celles-là. Le corps de l'oeuvre*, p. 162.

l'effort que son esprit dépose pour transformer la parole morte en parole éternellement vivante.

La naissance de la voix pure du poète est illustrée par les mouvements que le corps de la femme exécute sans qu'elle quitte une position fixe. « La pucelle » de la poésie *Épisode (Album de vers anciens)* se tient debout, au bord de l'eau. Elle ne se déplace pas, mais son corps bouge: elle peigne sa belle chevelure et veut introduire son pied dans l'eau. Les premiers vers du poème attirent ainsi l'attention sur deux détails de son corps: la chevelure et le pied:

*Un soir favorisé de colombes sublimes,  
La pucelle doucement se peigne au soleil.  
Aux nénuphars de l'onde elle donne un orteil*<sup>1</sup>

Les mouvements que la jeune fille fait en se peignant se déploient graduellement. D'abord par des gestes lents elle « se peigne au soleil » et ensuite elle caresse sa chevelure brillante dans le soleil tout en tirant un plaisir érotique par des mouvements lascifs et même provocateurs:

*Et tirant de sa nuque un plaisir qui la tord,  
Ses poings délicieux pressent la touffe d'or  
Dont la lumière coule entre ses doigts limpides !*<sup>2</sup>

Simultanément son pied exécute lui aussi une série de mouvements graduels: la jeune fille commence par introduire son orteil dans l'eau pour laisser ensuite le pied s'y enfoncer. Le contact avec « l'ondée innocente » fait « frissonner » sa peau et la rend « presque indifférente aux feintes de ces pleurs », c'est-à-dire la fait se détacher du monde extérieur et se laisser porter par « un futile vent d'ombre et de rêverie ». Si le geste de caresser sa chevelure qui éveille les sens de la jeune fille est de nature érotique, le geste d'introduire son orteil dans l'eau qui fait naître la rêverie tient de la vie de l'esprit. La pucelle éprouve le double plaisir des sens et de la rêverie. La dualité corps/esprit et implicitement passion/lucidité, impur/pur, qui constitue la clé du narcissisme valéryen, ce drame de la conscience aux prises avec les emportements de l'âme, est par conséquent, formulée poétiquement dans *Épisode* avant *La Jeune Parque*<sup>3</sup>. Plongé dans « l'onde innocente », le

---

<sup>1</sup> Idem, p.183.

<sup>2</sup> Paul Valéry, *op cit.*, p. 83.

<sup>3</sup> C'est le drame unanimement reconnu par les exégètes de Valéry, voir par exemple Claude Launay, *Paul Valéry*. Paris, La Manufacture, 1990

ped de la pucelle, devenu aussi pur que l'eau suggère la présence de la dualité pure:

*...Une feuille meurt sur ses épaules humides,  
Une goutte tombe de la flûte sur l'eau,  
Et le pied pur s'épeure comme un bel oiseau  
Ivre d'ombre..<sup>1</sup>*

Mais le pied pur « s'épeure » et devient « ivre d'ombre », ce qui traduit l'attraction exercée par la vie des sens et implicitement le fait que la dualité est inséparable. Ces derniers vers du poème annoncent la future sagesse de la Jeune Parque qui après avoir pris conscience de sa dualité pure -l'esprit qui la ronge par le désir de connaître<sup>2</sup>-, n'en a plus horreur, et ne renonce pas non plus à son être sensible (« Alors, malgré moi-même, il le faut, ô Soleil/Que j'adore mon cœur où tu te viens connaître » p. 110). La dualité pure, qui exprime le détachement de la vie des sens n'annule pas pourtant la dualité impure, qui exprime le désir et la passion, ce qui maintient le corps en communion avec le monde extérieur.

Si dans *Épisode* Valéry annonce l'existence de la dualité de l'être, dans *La Pythie (Charmes)*, poésie écrite après que ses réflexions sur le langage ont mûri, il révèle la nature esthétique de la dualité entrée en crise.<sup>3</sup>

Dans la première partie du poème, assise sur son trépied, envahie par l'inspiration divine, la Pythie se lance dans un délire de la parole qui la dépersonnalise mis en évidence par le mouvement désordonné, chaotique et violent des parties de son corps : « des naseaux durci », « la prunelle suspendue », « le regard qui manque », « ses doigts sur ses doigts se crispant », « les cheveux en désordre », une bouche qui veut se mordre ». Les parties du corps en mouvement annoncent le contenu de cette folie : la parole qui lui vient de l'extérieur lui fait perdre son propre mystère et divise l'unité de son être. D'une part elle se lance dans un verbiage qu'elle ne peut pas contrôler, d'autre part elle devient consciente

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 83.

<sup>2</sup> Régine Pietro remarque dans son étude «La Jeune Parque, "Mon drame lyrique"», dans *Paul Valéry. Aux sources du poème*, Paris, Librairie Honoré Champion Éditeur, 1992, p.82 que la Jeune Parque exprime une vraie passion de connaître: *La jeune Parque c'est l'esprit avide d'interroger et soi-même et les dieux, refusant tout arrêt - fût-ce celui du destin - qu'elle n'aurait pas compris. C'est pourquoi la Jeune Parque n'a ni commencement ni fin. Elle est la vie de l'esprit aussi éloigné que possible de toute abstraction, la passion de connaître qui renaît sans cesse de ses cendres.*

<sup>3</sup> Nous nous permettons de renvoyer à notre livre *Novateurs du discours poétique français*, Cluj, Editions Limes, 1998.

de s'être séparée de sa propre parole à cause des paroles qui lui ont été imposées par la divinité. Grâce à la prise de conscience de cette division de la parole, la Pythie vient de comprendre la séparation de son corps et de son esprit, elle prend conscience de sa dualité:

*J'ai perdu mon propre mystère!...  
Une Intelligence adultère  
Exerce un corps qu'elle a compris !<sup>1</sup>*

Chez la Pythie, comme chez Anne (*Anne*), la partie la plus importante du corps est le ventre, qui cette fois devient l'élément essentiel de la désérotisation. Il a perdu son sens même d'être, sa fonction d'engendrer « une vaine grossesse/Dans ce pur ventre sans amant ». L'inaccomplissement de la fonction du ventre exprime métaphoriquement l'inefficacité de la parole. Les paroles que la Pythie profère ne lui appartiennent pas, elles lui sont imposées de l'extérieur par un usage qui n'est pas sien, une « Intelligence » venue de l'extérieur vide son corps du souffle vivant. Au moment où elle découvre que son corps a perdu sa capacité de procréer devenant pure matière sans vie, le mouvement violent des parties de son corps commence à s'apaiser:

*Mon cher corps...Forme préférée,  
(...) Douce matière de mon sort,  
Quelle alliance nous vécûmes,  
Avant que le don des écumes  
Ait fait de toi ce corps de mort !*

A la manière du ventre, toutes les parties du corps de la Pythie se désérotisent. Les épaules, la joue, les narines frémissantes, les seins, les bras, les cheveux, qui auraient dû éveiller le désir évoquent plutôt l'horreur du vide et de la sécheresse symboliquement représentées par la gorge « qui halète » et émet une parole vidée de sens « sous les ornements vipérins ». Devant une parole à laquelle elle ne peut attribuer aucun sens et l'annule ainsi comme être pensant, la Pythie a la révélation de sa propre conscience, de ses pensées qui s'accumulent « en fleuves » vers l'âme. Elle refuse toute autorité divine pour laisser parler sa propre pensée et ainsi, par un acte de volonté, elle réussit à réunir ses deux natures. Au moment où la parole de la Pythie passe sous le contrôle de sa propre raison, où son Intellect donne un sens aux sons, les mouvements désordonnés du corps deviennent des mouvements rythmiques et

---

<sup>1</sup> Idem, p. 132.



harmonieux, ordonnés et contrôlés, symboliquement exprimés par le mouvement des doigts qui filent comme les doigts de la Fileuse:

*Le long de ma ligne frileuse,  
Le doigt mouillé de la fileuse  
Trace une atroce volonté !*

Le corps de la fileuse qui file de ses doigts la laine est chez Valéry la métaphore de l'acte poétique. Ce n'est pas par hasard que le recueil *Album de vers anciens*, qui contient les poésies de jeunesse et qui a été remanié par le poète après son retour à la poésie et publié en 1920, une année avant *Charmes*, s'ouvre avec le poème *La fileuse*. A la différence de la fileuse de la poésie de jeunesse, chez laquelle l'esprit s'endort et le corps reste éveillé aux appels de l'extérieur, chez la Pythie esprit et corps veillent. Par une « atroce volonté » son doigt entraîne les deux dans le rythme mélodieux de l'acte de filer et fait naître la Toison (« Et viens fumer dans l'or, Toison ! ») -non sans référence à la Toison d'or -, symbole du langage poétique. Par un regard tourné vers sa propre conscience, faisant travailler son intelligence, la Pythie rend la parole sienne, c'est elle-même qui crée une forme au sens qu'elle veut transmettre. Désérotisé, son corps a subi un processus de sublimation, il est devenue voix, une « voix nouvelle et blanche », épurée par le travail créateur conscient:

*Voici parler une Sagesse  
Et sonner cette auguste Voix  
Qui se connaît quand elle sonne  
N'être plus la voix de personne  
Tant que des ondes et des bois !<sup>1</sup>*

La voix de la Pythie est la voix du poète en pleine possession de sa conscience artistique, la voix de Valéry poète, critique et théoricien du langage, qui comble les vides de la parole par le travail intellectuel, tout en forçant les possibilités créatrices du langage ordinaire. Valéry envisage l'acte créateur comme un travail de fileuse: le poète transforme la parole ordinaire en parole poétique à la manière du corps de la fileuse, qui, endormi ou éveillé, fait travailler ses mains pour transformer la matière brute en matière finie

Les mains, comme le ventre sont les parties du corps de la femme chargées par Valéry de transmettre son message esthétique. Si le ventre

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, *op. cit.*, p. 136 et les suiv.

exprime la forme qui engendre l'idée, la main et les doigts sont la métaphore de la manière dont la forme peut être créée pour engendrer l'idée. La main est l'instrument de l'opération poétique, comme Valéry le remarque dans *Poésie et pensée pure*:

En toute question, et avant tout examen sur le fond, je regarde au langage; j'ai coutume de procéder à la mode des chirurgiens qui purifient d'abord leurs mains et préparent leur champ opératoire. C'est ce que j'appelle le *nettoyage de la situation verbale*. Pardonnez-moi cette expression qui assimile les mots et les formes du discours aux mains et aux instruments d'un opérateur.<sup>1</sup>

La même idée, exprimant aussi l'orgueil du créateur maîtrisant parfaitement son art, est présente, sous forme poétique dans *Ébauche d'un serpent* (*Charmes*):

*Je suis Celui qui modifie,  
Je retouche au cœur qui s'y fie,  
D'un doigt sûr et mystérieux !...*

En fin de compte la main est l'expression métaphorique de la manière dont se réalise la « collaboration » entre le corps, l'esprit et le monde extérieur. Graduellement, d'un poème à l'autre, à partir des poèmes de jeunesse, Valéry investit l'image de la main de cette signification, pour mettre en évidence le noyau de son esthétique. Isolée du monde extérieur la main est inerte comme la main d'Anne endormie:

*Et sur le linge où l'aube insensible se plisse,  
Tombe, d'un bras de glace effleuré de carmin,  
Toute une main défaite et perdant le délice  
A travers ses doigts nus dénoués de l'humain.*

Lorsqu'elle reçoit, les appels et les sensations du monde extérieur la main s'anime à son tour. Parfois elle fait bouger les objets au rythme de ses mouvements comme dans *Les vaines danseuses*. Les mains des danseuses font éclore les fleurs par leurs danses :

« De mauves et d'iris et de nocturnes roses/ Sont les grâces de nuits sous leurs danses écloses,/Que de parfums voilés dispensent leurs doigts d'or ! »). D'autres fois, elle transforme les éléments du monde extérieur en images pure comme les doigts de la pucelle d' Episode qui se peigne :

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1316.

« Ses poings délicieux pressent la touffe d'or/Dont la lumière coule entre ses doigts limpides ! »).

Dans les poésies, les mains mettent métaphoriquement en œuvre l'une des lois de l'esthétique valéryenne selon laquelle les êtres et les choses « s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que dans les conditions ordinaires ». <sup>1</sup> La main transforme le monde tout en se laissant pénétrer de ses appels qui éveillent la sensibilité, comme les mains des vaines danseuses qui donnent aux fleurs la vie par leur danse et se laissent à leur tour pénétrer de la grâce de celles-ci. Mais ce lien intime qui se réalise entre le corps et le monde extérieur n'aurait pas de sens si cet acte n'était pas l'expression de l'activité intellectuelle, consciente et volontaire, comme dans le cas de la Pythie. Son « atroce volonté » l'a fait tourner son regard vers son propre esprit capable de produire la parole, ce qui met en évidence la qualité du regard poétique valéryen tourné vers le «comment» de l'écriture et le savoir faire.

C'est pour répondre à ce «comment» de l'écriture que Valéry exploite poétiquement le corps de la femme. Chez lui, l'érotisation du corps de la femme, qui est d'ailleurs un lieu commun de la poésie lyrique à partir de ses formes d'expression les plus anciennes, ne s'inscrit plus dans le thème de l'amour. Valéry n'est pas intéressé à la représentation du désir érotique - ce qui explique l'absence du thème de l'amour de sa poésie -, mais à la représentation du corps de la femme comme beauté et forme parfaite qui promet de dévoiler ses secrets, ce qui est propre au thème de l'acte créateur, le vrai thème de sa poésie.

Le corps de la femme est sans doute la métaphore du travail poétique valéryen, qui réunit, comme dans un concert, les accords rythmiques et harmoniques du monde extérieur, du corps et de l'esprit. Le processus d'érotisation de ce corps équivaut au processus de fertilisation poétique du langage commun en vue de la naissance de la poésie et du poète.

#### **Bibliographie**

Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre*, Gallimard, Paris, 1981.

Jackson, John, E, *Le corps amoureux. Essai sur la représentation de l'Eros de Chénier à Mallarmé*, Neuchâtel, 1986.

Pietro, Régine, *La jeune Parque, Mon drame lyrique* dans *Paul Valéry. Aux sources du poème*, Librairie Honoré Champion Editeur, Paris, 1992.

Valéry, Paul, *Poésie et pensée abstraite* dans *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1992.

---

<sup>1</sup> Paul Valéry, « Variété. Théorie poétique et esthétique », *Œuvres*, p. 1363.

## **LES FONCTIONS DE L'ENJAMBEMENT DANS LA POÉSIE SYMBOLISTE**

**Gabriel PARVAN**  
gparvan2000@yahoo.com  
**Université de Pitesti**

### **Résumé :**

*La présente intervention remet en question le statut rhétorique de l'enjambement, considéré par la plupart des chercheurs soit comme une figure prosodique, soit comme une métataxe ; nous montrons que l'enjambement est une figure à la fois prosodique et syntaxique, quel que soit l'angle sous lequel on le considère. Ensuite, l'étude de l'emploi de cette figure par les poètes symbolistes nous permet de mettre en évidence ses importantes fonctions poétiques qui relèvent de son statut pragmatique fondamental.*

*Mots – clés : l'enjambement, statut pragmatique, suspension de la voix, rythme dissonant.*

### **Statut rhétorique de l'enjambement**

*Les définitions qu'on a données de l'enjambement sont à peu près identiques : non-coïncidence entre l'unité de vers et l'unité de syntaxe<sup>1</sup>, rupture de construction dans la phrase intervenant à la fin du vers: la phrase court d'un vers à l'autre<sup>2</sup>, non-coïncidence entre pause métrique et pause verbale<sup>3</sup>, rupture du parallélisme entre la mesure syllabique et la forme syntaxique<sup>4</sup>, non-concordance entre les limites du vers et les limites des unités syntaxiques<sup>5</sup>.*

Il s'agit donc d'un conflit entre le mètre et la syntaxe, en ce sens que la limite du vers rompt une unité syntaxique et produit par là un effet rythmique. Mais quoique le mètre et la syntaxe soient impliqués dans toutes les définitions, la plupart des chercheurs considèrent l'enjambement comme une figure prosodique, à l'exception du Groupe  $\mu$  qui le traite comme une métataxe. À son tour, H. Plett le range parmi les

---

<sup>1</sup> Morier, H. , *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, (4<sup>e</sup> éd. augmentée), PUF, Paris, 1989, p.406.

<sup>2</sup> Fónagy, I. *Le langage poétique: forme et fonction*, in *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966, p.86-87.

<sup>3</sup> Ducrot, O. –Todorov, T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972, p. 242.

<sup>4</sup> Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970, p.107.

<sup>5</sup> Hrabák, J., *Introducere în teoria versificației*, Univers, Bucuești, 1983, p. 24.

figures phonologiques (prosodiques), tout en parlant d'un *enjambement syntaxique*<sup>1</sup>.

Cette hésitation vient de ce que les vers comportant des enjambements permettent deux lectures différentes: l'une métrique, qui se fait au détriment du sens; l'autre, sémantique, qui se fait au détriment du mètre<sup>2</sup>. La lecture métrique demande le respect de la pause à la fin du premier vers, et il n'y a alors aucun dérèglement du mètre, il n'y a qu'une rupture de la continuité de la phrase; dans ce cas, l'enjambement est une figure syntaxique. Au contraire, la lecture sémantique (comme l'appelle Todorov) suppose la suppression de la pause métrique et le respect des unités syntactico-sémantiques; l'enjambement est alors une figure prosodique, puisqu'il implique une violation du mètre.

Mais dans les deux cas, le *mètre* constitue le point de repère, et en métrique française la prosodie désigne *le compte syllabique du vers*<sup>3</sup>. Dans les deux cas encore, une *pause* est en jeu, et en phonologie la prosodie comprend tous les phénomènes dits suprasegmentaux qui se manifestent dans les énoncés, y compris les pauses syntaxiques qui marquent le rythme de la parole. C'est pourquoi, l'enjambement est, selon nous, une figure prosodico-syntaxique ou, plus précisément, une figure rythmique qui engage à la fois le mètre et la syntaxe.

Précisons encore que les deux lectures de l'enjambement ont des effets différents sur la structure prosodique du poème. Une lecture sémantique (sans pause métrique) transformerait la rime externe en rime intérieure, plus ou moins saisissable, et le poème deviendrait partiellement hétérométrique, contrastant avec la coupe régulière des vers dans le texte écrit. Aussi doit-on préférer la lecture métrique, qui rompt la continuité de la phrase par une *pause aberrante*<sup>4</sup>, mais qui conserve la structure prosodique du texte, telle que le poète l'a conçue. D'ailleurs, Grammont fait remarquer que *la voix reste suspendue à la fin des vers qui contiennent l'enjambement*<sup>5</sup>, et Fónagy parle lui aussi de la *suspension de la phrase en fin de vers*<sup>6</sup>. De plus, seule cette pause syntaxique apparemment aberrante, produite par la lecture métrique, permet à l'enjambement de manifester pleinement ses effets rythmiques.

---

<sup>1</sup> Plett, H., *Știința textului și analiza de text*, Univers, București, 1983, p. 209.

<sup>2</sup> Cf. Ducrot, O., –Todorov, T., *op.cit.*, p.242.

<sup>3</sup> Herschberg Pierrot, A., *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, Paris, 2003, p. 266.

<sup>4</sup> Plett, H., *op.cit.*, p. 209.

<sup>5</sup> Grammont, M., *Petit traité de versification française*, Armand Colin, Paris, 1967, p. 109.

<sup>6</sup> Fónagy, I., *op.cit.*, p.84.

Pour ce qui est des formes, on distingue généralement entre le *rejet* et le *contre-rejet*, compte tenu de la brièveté du segment de phrase reporté sur vers suivant ou du segment qui commence la phrase au vers précédent ; et quant aux positions, certains chercheurs distinguent, outre l'enjambement à l'entre-vers, un enjambement intérieur au vers, appelé aussi césure enjambante. Seul l'enjambement à l'entre-vers nous intéresse ici.

### **Statut pragmatique de l'enjambement**

En tant que phénomène rythmique, l'enjambement est une manifestation de la signifiante et marque l'inscription de l'énonciation dans le langage. Selon Meschonnic, « le rythme est l'organisation même du sens dans le discours. Et le sens étant l'activité du sujet de l'énonciation, le rythme est l'organisation du sujet comme discours dans et par son discours »<sup>1</sup>. La signifiante est une « sémantique spécifique » produite par le signifiant rythmique, qui marque le mouvement du sujet dans son langage. Ainsi, le rythme est la manifestation la plus subtile de la subjectivité dans le langage, et comme il y a des déictiques linguistiques et mimo-gestuels, on pourrait parler aussi de *déictiques prosodiques*<sup>2</sup>

Quand il n'est pas une simple technique ou convention prosodique, l'enjambement et tous les autres éléments suprasegmentaux à fonction rythmique (accents, intonation, débit, pauses diverses) marquent les pulsions de la signifiante, et on découvre alors une heureuse correspondance entre la tension rythmique et le sens des vers. Cela ne veut pas dire que l'enjambement imite le signifié, car rythme et sens sortent ensemble de l'être poétique. L'enjambement ne mime pas le sens lexical d'un vers ou du poème, il "mime" les changements d'humeur du poète, ses réactions, ses rapports avec lui-même et avec le monde, qui se manifestent aussi au niveau lexical.

L'inscription du sujet poétique dans le rythme de son discours comporte des degrés : 1) quand il est participant (à la fois sujet d'énonciation et sujet d'énoncé), le rythme, y compris l'enjambement, marque son implication directe et active dans le discours ; 2) quand il n'est que sujet d'énonciation (observateur, témoin), le rythme marque son adhésion au contenu de son discours. Mais quel que soit le degré d'inscription, la présence du sujet dans son discours ne peut être pleinement saisie que si l'on découvre une convergence du rythme et de

---

<sup>1</sup> Meschonnic, H., *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982, p. 217.

<sup>2</sup> Meschonnic, H., *Qu'entendez-vous par oralité ?*, in *Langue française*, no 56, 1982, p.22.

la représentation, une "interaction entre rythme et sens"<sup>1</sup> ou entre signifiante et signification.

L'enjambement est donc un phénomène essentiellement pragmatique et toutes les fonctions qu'il remplit dans les textes poétiques symbolistes relèvent de ce statut fondamental. Dans cette perspective, la pause créée par l'enjambement n'est "aberrante" que du point de vue syntaxique ; elle est parfaitement normale au point de vue pragmatique, puisqu'elle exprime fidèlement le mouvement de la parole du sujet énonciateur.

### **Fonctions**

Pratiqué par les poètes baroques des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, proscrit au temps du classicisme, l'enjambement a été réhabilité par les romantiques, pour être ensuite largement cultivé par les symbolistes, qui ne l'abandonneront qu'après l'invention du vers libre; pourtant, le vers libre moderne ne l'exclut pas.

Si chez les poètes baroques l'enjambement est l'expression de leur goût pour l'instabilité (l'hésitation syntaxique de la phrase traduit l'instabilité de l'âme) ; si chez les romantiques il a surtout une fonction d'insistance, permettant de mettre en évidence le dernier mot d'un vers ou le premier du vers suivant, et de signaler éventuellement la valeur connotative des termes en question, chez les symbolistes il remplit des fonctions beaucoup plus complexes. Leur intérêt particulier pour cette figure s'explique aussi bien par le désir de se libérer des contraintes prosodiques traditionnelles que par l'intuition des importants effets de sens qu'elle peut produire. De plus, ils emploient des *enjambements abrupts* qui créent des *clivages* inédits au milieu d'une unité syntactico-sémantique dont les éléments sont étroitement liés et qui demanderait à être prononcée d'une seule voix.

### **La fonction représentative**

Signalée par la plupart de chercheurs, cette fonction consiste à figurer des faits ou phénomènes du monde extérieur, des relations abstraites ou concrètes. Elle relève du statut pragmatique de l'enjambement en cela que les correspondances repérées entre la signification rythmique (la signifiante) et le sens lexical témoignent de l'adhésion du sujet au contenu de son discours. Les textes symbolistes offrent maints exemples de pareilles correspondances, qui nous

---

<sup>1</sup> De Fornel, M., *Rythme et pragmatique du discours*, in *Langue française*, no 56, 1982, p. 63.

permettent de constater que l'enjambement, par la suspension de la voix et la rupture de la continuité syntaxique, peut figurer :

- l'obstacle franchi :

*Pierrot qui d'un saut / De puce / Franchit le buisson.*  
(Verlaine, *Colombine*)

Le mot *saut* et le sens de toute la phrase sont édifiants.

- la distance dans l'espace ou le temps :

*...quand sur l'or glauque de lointaines / Verdures dédiant leur vigne à des fontaines...*

(Mallarmé, *L'Après-midi d'un Faune*)

Le mot *lointaines* désigne justement la distance.

- l'échec d'une action :

*Quel sépulcral nauffrage (tu/ Le sait, écume, mais y baves)...*  
(Mallarmé, *A la nue...*)

Le mot *nauffrage* y est révélateur de l'idée de l'échec...

- la surprise ou une sensation puissante qui provoquent l'interruption du souffle :

*Colombine rêve, surprise / De sentir un coeur dans la brise...*  
(Verlaine, *Pantomime*)

*Il est de forts parfums pour qui toute matière/ Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent le verre...*  
(Baudelaire, *Le Flacon*)

Si les vers cités de Verlaine parlent d'eux-mêmes par le mot *surprise* qui y figure, dans les vers de Baudelaire l'enjambement traduit le souffle coupé par la sensation olfactive puissante désignée par le syntagme *forts parfums*.

### **La fonction expressive**

*Les irrégularités prosodiques dans la coupe des vers – dit Fónagy – ont essentiellement la même valeur significative en poésie que les pauses et les silences provoqués par l'émotion dans l'élocution*



ordinaire. Elles sont signes d'excitation intense, de colère, de profond abattement<sup>1</sup> – et de joie intense aussi, ajoutons-nous.

En effet, les clivages produits par les enjambements trahissent souvent des émotions puissantes, euphoriques ou dysphoriques, qui coupent le souffle et tendent à étrangler la voix. Ces états d'âme sont marqués par certains lexèmes du cotexte, de sorte que les suggestions sémantiques de nature prosodique accompagnent le signifié de la phrase.

Voici d'abord quelques exemples d'enjambements qui traduisent des états euphoriques :

*Quand l'eau de ta bouche remonte/ Au bord de tes dents, // Je crois  
boire un  
vin de Bohême/ Amer et vainqueur./ Un ciel liquide qui parsème /  
D'étoiles mon cœur. (Baudelaire, Le  
Serpent qui danse)*

*C'étaient des pierres inouïes/ Et des flots magiques; c'étaient/  
D'immenses  
glaces éblouies/ Par tout ce qu'elles reflétaient (Baudelaire, Rêve  
parisien)*

*L'odeur des roses, faible, grâce / Au vent léger d'été qui passe.  
(Verlaine, Cythère, F.G.)*

*Sa longue robe à queue est bleue, et l'éventail.../ S'égaie en des sujets  
érotiques, si vagues/ Qu'elle sourit, tout en rêvant, à maint détails.  
(Verlaine, L'Allée, F.G.)*

*Son cher corps rare, harmonieux./ Suave, blanc, comme une rose/  
Blanche...*

*(Verlaine, À la Princesse  
Roukhine, P.)*

*O si chère de loin et proche et blanche, si / Délicieusement toi, Mary,  
que*

*je songe/ À quelque baume rare émané par mensonge.  
(Mallarmé, O si chère de loin...)*

On voit que l'état euphorique du sujet énonciateur est marqué à la surface textuelle par des mots et expressions comme : *vin, vainqueur, étoiles, inouïes, magiques, éblouies, odeur des roses, vent léger, s'égaie,*

---

<sup>1</sup> Fónagy, I., *op.cit*, p.83.

*érotiques, sourit, rêvant, harmonieux, suave, chère, délicieusement.* De plus, certains enjambements sont très abrupts et séparent des unités syntactico-sémantiques inséparables : *grâce / au ; si / que ; si / délicieusement*, ce qui montre l'intensité particulière de la tension émotive

Les enjambements qui traduisent des **états dysphoriques** sont encore plus nombreux (nous n'en retenons que quelques-uns):

*Je te hais, Océan !.../ ...ce rire amer/ De l'homme vaincu.../ Je l'entends dans le rire énorme de la mer.* (Baudelaire, *Obsession*)

*À quiconque a perdu ce qui ne se retrouve/ Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs...* (Baudelaire, *Le Cygne*)

*Vite soufflons la lampe, afin / De nous cacher dans les ténèbres!* (Baudelaire, *L'Examen de minuit*)

*Oh! je souffre, je souffre affreusement, si bien / Que le gémissement...* (Verlaine, *À une femme*)

*D'où tombe un noir silence avec une ombre encore / Plus noire...* (Verlaine, *Dans les bois*)

*Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,/ D'un linceul, et sa bouche est blême, de sorte/ Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.* (Verlaine, *Pierrot, J.N*)

*Que de fois et pendant des heures, désolée / Des songes...* (Mallarmé, *Hérodiade*)

*Cet immatériel deuil opprime de maints / Nubiles plis l'astre mûri des lendemains.* (Mallarmé, *Tombeau*)

*Je vivotais, altéré de Nihil de toutes / Les citernes de mon Amour?  
...les deuils d'Unique ne durent / Pas plus que d'autres!* (Laforgue, *Préludes autobiographiques*)

*Dans le parc aux lointains voilés de brume, sans / Les grands arbres...* (Samain, *Élégies*)

Ici encore, l'effet sémantique de l'enjambement est confirmé par certains termes dysphoriques, tels que : *haïr, amer, vaincu, pleurs, ténèbres, souffrir, affreusement, gémissement, noir, linceul, hurler, morsures, désolée, deuil, opprime, altéré, deuil*, etc. Et ici encore, l'intensité de l'émotion est suggérée par des enjambements abrupts qui

produisent des clivages inédits : *afin / de... ; encore / plus... ; si bien / que... ; de sorte / que ; maints / nubiles plis ; ne durent / pas*, etc.

Dans les vers courts, l'enjambement est à peu près inévitable, il peut même devenir continu, et Verlaine a su en tirer des effets sémantiques remarquables, comme le prouve son célèbre poème *Chanson d'automne*.

On a beaucoup parlé du sémantisme phonique de ce poème, mais presque point de son sémantisme rythmique produit par les nombreux enjambements qui le sous-tendent. On peut y remarquer la présence sous-jacente de l'impair de onze syllabes, qui permettrait de réécrire le poème en trois distiques ; mais l'effet rythmique ne serait plus le même. Verlaine brise ce cadre métrique, en coupant les hendécasyllabes en trois vers très courts et obtient ainsi trois strophes de six vers chacune (trois sizains). En fait, chaque strophe est constituée d'une seule longue phrase perpétuellement martelée. Et les nombreuses syncopes rythmico-syntaxiques créées par la suite ininterrompue d'enjambements, qui désarticulent sans cesse la phrase, traduisent on ne peut mieux :

- le rythme des *sanglots* (qui coupent le souffle) :

*Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/  
Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone.//*

- l'état d'*étouffement* :

*Tout suffocant / Et blême **quand** / **Sonne** l'heure /  
Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure //*

- l'état de *dérive* :

*Et je m'en vais/ Au vent mauvais/ Qui m'emporte/  
Deçà, delà / Pareil à **la** / **Feuille** morte.*

L'enjambement très abrupt du dernier couple de vers, qui sépare l'article du nom qu'il détermine, marque le dérèglement de la diction sous le coup d'un état dysphorique puissant. Comme le disait le poète roumain Ștefan Petică: « Melancolia amintirei/ Are-adâncimi misterioase » [La mélancolie du souvenir / A des abîmes mystérieux], et ce n'est par hasard qu'il donne au cycle dont font partie ces vers le titre même du poème de Verlaine (*Cântecul toamnei / Chanson d'automne*).

Quelquefois, l'hésitation ou l'indécision syntaxique de la phrase et la suspension de la voix traduisent des **états incertains**, spécifiquement symbolistes, ambigus ou contradictoires, nostalgiques ou oxymoroniques, lisibles dans certains mots et expressions et/ou dans le sens global de l'énoncé :

*Jouant du luth, et dansant, et **quasi** / **Tristes** sous leurs déguisements  
fantasques.*

(Verlaine, *Clair de lune*)

*Et dans la splendeur triste d'**une lune**/ **Se levant** blafarde et solennelle,  
**une** / **Nuit** mélancolique et lourde d'été./.../ **Berce** sur l'azur qu'un vent  
doux  
effleure/**L'arbre** qui frissonne et l'oiseau qui pleure.*

(Verlaine, *Le Rossignol*)

*Un air mélancolique, un sourd, lent et doux **air**/ **De chasse**...*

[...]

*– Ces spectres agités, sont-ce donc **la pensée**/ **Du poète** ivre, ou son  
regret, ou son remords,/... ?* (Verlaine, *Nuit du  
Walpurgis classique*)

*...Des séraphins en pleurs / Rêvant, l'archet aux doigts, dans le calme  
des*

***fleurs** / **Vaporeuses** tiraient des mourantes violes/ De blancs sanglots  
glissant sur l'azur des corolles.*

(Mallarmé, *Apparition*)

On remarquera que chaque groupe de vers qui comportent un enjambement contient et des termes euphoriques (*jouant, dansant, berce, splendeur, azur, doux, ivre, rêvant*), et des termes dysphoriques (*triste, mélancolie, mélancolique, pleure, lourde, regret, remords, pleurs, sanglots*). De plus, le syntagme *quasi triste* (clivée dans le texte: *quasi /triste*) et l'expression oxymoronique *splendeur triste* dénotent l'état d'âme complexe du poète symboliste, suggéré aussi par les enjambements : l'indécision des sentiments entraîne une hésitation de la voix qui les exprime.

### **La fonction performative**

Parfois, lorsqu'une strophe ou un groupe de vers comporte plusieurs enjambements, ceux-ci parviennent à produire, par leur rythme particulier, un effet de sens identique au sens littéral de l'énoncé.

L'énonciateur glisse dans son discours les mouvements, les pulsions de son être, de sorte que l'énoncé devient un *être de langage* et, implicitement un acte de parole, jouant le même rôle que les verbes performatifs dans la langue. Il dit et, en disant, il fait ce qu'il dit, il accomplit l'acte dont il parle : dire c'est faire. Ainsi, dans les deux premières strophes de *Chanson d'automne* :

*Les sanglots longs/ Des violons/ De l'automne/  
Blessent mon cœur / D'une langueur / Monotone.*

*Tout suffocant / Et blême quand / Sonne l'heure /  
Je me souviens / Des jours anciens / Et je pleure.*

les enjambements ont, sans doute, une fonction expressive, comme nous l'avons déjà montré, puisqu'ils rendent sensible l'état intérieur du sujet ; mais, en même temps, ils remplissent une fonction performative car, par leur rythme syncopé, les vers sanglotent comme les violons sanglotent, et ils étouffent comme le poète étouffe, grâce surtout à l'enjambement abrupt de la deuxième strophe : *Tout suffocant/ Et blême, quand/ Sonne l'heure....*

D'autres exemples :

*Le Printemps avait bien un peu / Contribué, si ma mémoire / Est  
bonne, à  
brouiller notre jeu./.../ Or, c'est l'Hiver, Madame, et nos / Parieurs  
tremblent pour leur bourse.  
(Verlaine, *En patinant*)*

Ces deux énoncés parlent du *brouillage* du jeu et du *tremblement* des parieurs, et ils tremblent effectivement de toutes leurs articulations, par les trois enjambements qui les sous-tendent, auxquels s'ajoutent de nombreuses pauses internes marquées par des virgules.

*Oui ce vain souffle que j'exclus/.../Manque de moyens s'il imite//  
Votre très  
naturel et clair/ Rire d'enfant qui charme l'air. (Mallarmé, *Feuillet  
d'album*)*

Ici encore, dire c'est faire, car l'énoncé parle de l'imitation du *rire* et les trois enjambements qu'il contient imitent effectivement les saccades

du rire par leur rythme syncopé. Mais le fait que Mallarmé emploie le mot 'imiter', montre qu'il y traite l'enjambement comme une technique et ces vers ont plutôt l'air d'une réflexion théorique.

### **La fonction métadiscursive**

Dans son article sur le langage poétique, Ivan Fónagy affirme que ces vers de Verlaine:

*Pierrot qui d'un saut / De puce / Franchit le buisson*

où l'enjambement remplit une fonction représentative (il figure "l'obstacle franchi", comme nous l'avons déjà montré), suggèrent en même temps *le saut d'un vers à l'autre*<sup>1</sup> ; c'est la définition même de l'enjambement.

Cela veut dire qu'on a ici un énoncé qui non seulement s'autosignifie par son rythme (il "saute" comme saute la puce dont il parle), mais fonctionne comme métadiscours prosodique où l'enjambement joue le rôle d'un prosodème métatextuel. Si la définition de l'enjambement y est suggérée de manière métaphorique, dans d'autres poèmes de Verlaine elle est plus explicite :

*Des chants voilés des cors lointains où la tendresse/ Des sens étreint  
l'effroi de  
l'âme en des accords/ Harmonieusement dissonants dans l'ivresse ;  
(Verlaine, Nuit du Walpurgis  
classique)*

*Des romances sans paroles ont/ D'un accord discord ensemble et frais/  
Agacé  
ce cœur fadasse exprès...  
(À la manière de Paul Verlaine)*

Ces vers parlent d'*accords harmonieusement dissonants* ou d'un *accord discord* – formules qui définissent la "manière" verlainienne. La poésie de Verlaine contient en effet des éléments d'harmonie (allitérations, assonances, rimes intérieures, refrains) et des éléments dissonants par rapport au vers classique: impairs, arhythmies et ... enjambements. Dans les vers cités, les enjambements illustrent justement cette dissonance, par la pause qui rompt la continuité syntaxique: *la*

---

<sup>1</sup> Fónagy, I., *op.cit.*, p.86.

*tendresse / des sens ; accords / harmonieusement dissonants ; ont / ...agacé.* Et ils le font de manières différentes, tout en étant glissés parmi des éléments d'harmonie.

Dans le premier exemple, les deux enjambements introduisent la dissonance, et il est à remarquer que le second est placé juste à l'intérieur de l'expression qui le définit: *accords /...dissonants*. Mais ces vers contiennent aussi de nombreux éléments d'harmonie sonore: **chants** - harmonieusement - **dissonants** - **dans** ; **cors** - **accords**; **lointains** - **étreint**. Ainsi, les "accords" de cette séquence poétique sont vraiment "harmonieusement dissonants". Dans le second exemple, la définition de l'enjambement (*accord discord*) est placée entre les deux éléments clivés : *ont /...agacé* ; ainsi, pratique et théorie y sont livrées d'emblée. Les éléments d'harmonie ne manquent pas non plus : **romances** – **sans** – **ensemble** ; **agacé** – **ce** – **fadasse**. Et l'expression *accord discord*, qui définit l'enjambement comme dissonance, contient en même temps une harmonie sonore.

Chez Mallarmé l'enjambement est largement impliqué dans le discours métatextuel, car beaucoup de ses poèmes sont des arts poétiques implicites. Et la fonction métadiscursive de cette figure rythmique est étroitement liée à sa poétique de la négativité.

*Des licornes ruant du feu contre une nixe// Elle, défunte nue en le miroir,  
encor/ Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe/ De scintillations  
sitôt le septuor.*  
(Mallarmé, *Ses purs ongles...*)

Dans cet énoncé d'apparence hermétique, *nixe* signifie "fée des eaux" (ondine). Cela veut dire que ce mot n'a pas de référent dans le monde réel, car la "fée" n'est qu'une projection de l'imagination mythique. On comprend que la *nixe* est le symbole de la poésie, qui se définit, selon Mallarmé, par l'abolition de la référentialité (cf. *défunte*) et par l'autoréférentialité, n'étant autre chose que sa propre image reflétée (cf. *miroir*). L'enjambement abrupt *encore / que*, qui sépare les deux éléments de la locution, traduit justement cette "rupture", cette négation totale du référentiel (cf. *oubli*). Par là le poème devient une partition musicale (cf. *septuor*) dont les signifiants rythmiques, y compris les enjambements, marquent les pulsions de la signifiante (cf. *scintillations*).

Le sonnet *Toute l'âme résumée...*, qui est un art poétique mi-implicite mi-explicite, repose sur l'identification de l'âme poétique engagée dans l'acte de création avec les ronds de fumée dégagés par un cigare qui brûle :

*Toute l'âme résumée / Quand lente nous l'expirons/ Dans  
plusieurs ronds de  
fumée/ Abolis en d'autres ronds// Atteste quelque cigare/ Brûlant  
savamment  
pour peu / Que la cendre se sépare/ De son clair baiser de feu.  
(Mallarmé, Toute l'âme résumée...)*

Il s'agit toujours d'un discours sur le travail purificateur de l'écriture, impliquant une poétique de la négativité. La purification du langage suppose l'abolition de la matérialité des mots (cf. *cendre*), dans le creuset du laboratoire poétique (*brûlant, feu*), pour n'en conserver que la notion pure (cf. *clair baiser*). Comme dans l'exemple antérieur, les enjambements y marquent l'idée de "séparation", d'élimination du sens référentiel, et on peut remarquer que dans le dernier couple de vers le verbe *se séparer* est effectivement séparé de sa préposition (*se sépare/ de*); c'est justement ce que fait l'enjambement comme figure rythmique : il sépare des mots entre lesquels il existe une forte cohésion syntaxique.

La conclusion, cette fois explicite, est semblable à celle qui se dégage de l'*Art poétique* de Verlaine :

*Exclus-en si tu commences/ Le réel parce que vil//  
Le sens trop précis rature/ Ta vague littérature".*

Mallarmé y recommande indirectement, une poésie suggestive, opposée à la poésie référentielle qu'il rejette par une subtile ironie, en jouant sur les deux sens du mot *vague*. En somme, il dit que le réel dans la littérature annule (*rature*) toute valeur esthétique. L'enjambement, qui suspend la voix juste après le mot *rature*, participe à cette démarche théorique, car la suspension de la voix, le vide créé par la pause verbale est une espèce de "rature".

### Conclusions

On peut donc conclure que l'enjambement est un instrument d'énonciation riche en ressources poétiques, une forme signifiante par excellence, que les symbolistes ont su exploiter au maximum

Si l'on s'accorde que le rythme remplit deux fonctions dans l'histoire de la poésie : *constructive* (propre au classicisme) et *déconstructive* (caractéristique de la « modernité », à partir de la fin du



XIXe siècle)<sup>1</sup>, l'enjambement, comme figure rythmique, s'inscrit dans la phase déconstructive. Cependant, compte tenu de son statut pragmatique, et de l'emploi qu'en font les poètes symbolistes, nous pensons qu'il joue un rôle *destructivo-constructif*. En déconstruisant la syntaxe, et implicitement le rythme régulier et harmonieux du vers classique, il construit le rythme dissonant où se meut le sujet divisé de la modernité, comme être empirique (sensitif, affectif), et/ou comme être rationnel, réflexif et autoréflexif.

#### **Bibliographie**

- Ducrot, O. / Todorov, Tz., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, Paris, 1972.
- Fónagy, I., *Le langage poétique: forme et fonction*, in *Problèmes du langage*, Gallimard, Paris, 1966.
- Fornel, M. de, *Rythme et pragmatique du discours*, in *Langue française*, no 56, 1982.
- Grammont, M., *Petit traité de versification française*, Armand Colin, Paris, 1967.
- Groupe  $\mu$ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris, 1970.
- Herschberg Pierrot, A., *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, Paris, 2003.
- Hrabák, J., *Introducere în teoria versificației*, Univers, București, 1983.
- Meschonnic H., *Qu'entendez-vous par oralité ?*, in *Langue française*, no 56, 1982.
- Meschonnic, H., *Critique du rythme*, Verdier, Paris, 1982.
- Morier H., *Dictionnaire de poésie et de rhétorique* (4<sup>e</sup> éd. augmentée), PUF, Paris, 1989.
- Panaïtescu, Val. (coord.), *Terminologie poetică și retorică*, Editura Universității "Al. I. Cuza", Iași, 1994.
- Plett, H., *Știința textului și analiza de text*, Univers, București, 1983.

---

<sup>1</sup> Panaïtescu, Val., (coord.), *Terminologie poetică și retorică*, Editura Universității « Al.I.Cuza », Iași, 1994, pp. 165-167.

## « IDENTITES » DE L'AUTEUR : VISEE PHILOSOPHIQUE

Mihaela MITU  
mihaelamitu@yahoo.com  
Université de Pitești

### Résumé

Interrogeant le texte du roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, plus précisément les confessions de Robinson dans son log-book, nous analyserons la manière dont ses méditations philosophiques renvoient implicitement à un art poétique et tracent les étapes d'une technique d'écriture spécifique et singulière à la fois d'un écrivain qui n'hésite pas à mentionner sa formation et son penchant philosophiques.

Mots - clés : dédoublement, auteur concret, auteur abstrait, naissance de l'œuvre, identité.

Lors du processus de création, il se produit un mouvement **paradoxal**. La mort - imaginaire - de l'écrivain et la naissance de l'auteur. Ce moment unique est métaphoriquement exprimé dans le poème de Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, par la coïncidence du tombeau et du berceau qui marque la dissolution du **moi** et des civilisations se bouclant sur l'avènement marmoréen de l'auteur et de l'œuvre. Se **transformant** en créateur, l'auteur « *compose* » en se « *décomposant* ». En termes narratologiques ce rapport pourrait être illustré par la dichotomie auteur concret – auteur abstrait (explicite – implicite).

En termes philosophiques l'être – le **je** – prend forme lors d'un exil – (**ex-il**). Interrogeant le texte du roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, plus précisément les confessions de Robinson dans son log-book, nous pouvons faire quelques déductions qui nous conduisent à la l'idée exprimée antérieurement.

La métamorphose et le dédoublement auteur-œuvre, auteur implicite – narrateur – protagoniste sont marqués progressivement dans le texte du roman.

a) le **je**<sup>1</sup> commence à douter de son identité. Ainsi, par exemple, se regardant dans le miroir Robinson s'exclame : « *Je suis défiguré* », affirmation qui exprime la perte d'identité. Le personnage arrive même à

---

<sup>1</sup> La marque linguistique de la I-ère personne désigne dans le log-book le héros Robinson.

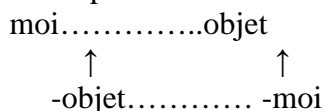
douter de son existence : « *Je rêve ainsi de manipuler tout mon cadavre, de m'émerveiller de son poids mort, de m'abîmer dans ce paradoxe : **une chose qui est moi*** » (VLP : 74) ; et avec cela, inversion des traits inhérents caractérisant les lexèmes moi [+humain]→ [-humain] et chose [+objet]→ [-objet].

b) le **je** – refuse son identité et la recrée selon le monde où il habite, selon le monde qui l'habite et qui le transforme. Si au début de son arrivée sur l'île, Robinson transforme l'extérieur et le façonne selon sa volonté, (je – est l'architecte de Speranza mais se sent de plus en plus déshumanisé), dans la deuxième partie du roman, comme dans un miroir inversé l'intérieur, l'île, façonne le **je** en le recréant (Speranza est vue comme un espace humanisé) :

... je constitue loin de moi un individu qui a nom de Crusoe, prénom Robinson, qui mesure six pieds, etc. Je le vois vivre et évoluer dans l'île (...) **Qui je ?** La question est loin d'être oiseuse. Elle n'est même pas insoluble. Car si ce n'est lui, c'est donc Speranza.<sup>1</sup> (VLP : 75).

Speranza devient une œuvre qui influence, crée, façonne son créateur (le **je** – auteur impliqué). On y perçoit l'idée de la priorité absolue d'une certaine écriture qu'on lit, qui « me souffle ce que j'écris », au double sens de dicter le texte à l'auteur et simultanément de l'en déposséder. C'est ce qu'on appelle couramment l'inspiratio (J. Derrida, 1967 : 253-292).

c) **je** – découvre le monde objectivé<sup>2</sup>, séparé de lui-même, un monde sans **je** – le monde de **il** – de l'objet. « *Je* » n'est plus sujet : « *Le sujet est un objet disqualifié* ». En termes logiques, cette affirmation conduit à l'établissement d'une structure élémentaire de la signification rendue schématiquement par le carré sémiotique suivant :



. Le monde existe en dehors de nous. Pour accéder à la connaissance il faut s'identifier au monde. Le corps n'est qu'un amas de sensations<sup>3</sup>. Il s'ensuit que le **je** s'identifie au monde, se crée à son image et il en sort tout transformé.

<sup>1</sup> Souligné dans le texte.

<sup>2</sup> La subjectivité, trace de toute écriture, cède la place à une appréhension différente de cette activité humaine.

<sup>3</sup> Notons à ce propos le rapprochement avec la phénoménologie.

*Le sujet s'arrache à l'objet en le dépouillant d'une partie de sa couleur et de son poids. Quelque chose a craqué dans le monde et tout un pan de choses s'écroule en devenant moi. Chaque objet est disqualifié au profit d'un sujet correspondant. La lumière devient œil, et elle n'existe plus comme telle (...). L'odeur devient narine et le monde lui-même s'avère inodore. La musique du vent (...) : ce n'était qu'un ébranlement de tympan. A la fin le monde tout entier se résorbe dans mon âme qui est l'âme même de Speranza ... » (VLP : 83).*

Le **je** est un ex-il : « *Alors Robinson est Speranza* ». « *Robinson est l'excrément<sup>1</sup> personnel de Speranza* » (VLP : 85).

Dans ses spéculations ratiocinatives Robinson fait souvent appel à l'étymologie pour justifier ses raisonnements. « *Exister, qu'est-ce que ça veut dire ? Ça veut dire être dehors, sistere ex. Ce qui est à l'extérieur existe. Ce qui est à l'intérieur n'existe pas* ». Jeu de langage, nullement. C'est une exploitation jusqu'aux ressources ultimes des significations oubliées.

Etymologiquement, c'est-à-dire à l'origine « *je* » n'existe donc pas avant d'avoir été mis dehors. « *Tant que je ne suis pas exilé, je ne suis pas* », note M. Rosello.<sup>2</sup>

Dans tous les textes de Tournier la naissance (de l'œuvre et donc de l'auteur) est décrite comme la première manifestation d'une force centrifuge, comme un exil<sup>3</sup>. M. Rosello parle à ce propos d'un « *exil constitutif de l'être* ». Cette force centrifuge condamne le sujet à n'être qu'une série de déplacements. En termes de la philosophie déconstructiviste, le **je** sujet n'est qu'un amas de différances<sup>4</sup>

Dans son autobiographie *Le Vent Paraclet*, Tournier présente ainsi cet acte :

---

<sup>1</sup> A rapprocher la signification de l'excrément avec la figure de la naissance de Robinson au moment où il quitte la grotte.

<sup>2</sup> Rosello, Mireille, 1990, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Éd. José Corti, Paris, p. 155.

<sup>3</sup> L'idée est amplement analysée et illustrée dans l'ouvrage de M. Rosello, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Ed. José Corti, 1990, Paris.

<sup>4</sup> La différance est une stratégie, un stratagème ; c'est toujours ce qui est en train de « *se constituer* », de « *se créer* » ; de « *se produire* » mais dans une présence différée, dans un recul et un retardement originaires. La différance est une force centrifuge excluant toute vérité transcendantale ; c'est une trace comme le simulacre d'une présence. La trace devient « *l'origine absolue du sens en général* ». La trace devient différance. « *La trace est la différence qui ouvre l'apparaître de la signification* », pour que les deux soient ensuite différenciées dans leur identité. (J. Derrida, idem., 289).

*Tiré du ventre de sa mère comme un renardeau<sup>1</sup> du fond de son terrier, il retrouve dans les bras de sa mère un abri précaire et provisoire, alimenté par des seins capricieux et parcimonieux (...). Puis il faut quitter cela aussi, et il ne reste plus que quelques minutes par jour que ce dernier refuge, le lit de maman, ce grand vaisseau blanc et obscur ... (VLP : 25).*

L'image de la mère apparaît souvent comme le corps d'un vaisseau. Le vaisseau introduit l'idée de déplacement et donc de voyage inter- et -intra- textuel. Déplacement signifie aussi quête d'une identité.

Si l'on s'en tient à cette conception de la création, on peut dire, dans la tradition de la théorie dé-constructiviste (cf. supra), que le discours romanesque de Tournier met en scène par l'intermédiaire de métaphores successives le genre de bouleversement conceptuel que Derrida décrit lorsqu'il parle de « *différance* », de « *pharmakon* »<sup>2</sup>. Les romans de Tournier, note M. Rosello, « *mettent la **différance** en action sous la forme d'**existence*** ».<sup>3</sup>

Dans le roman, l'exil, comme acte constitutif de naissance, prend la forme itérative de l'identité dans la différence, c'est-à-dire d'une série de déplacements<sup>4</sup> conçus comme changements. L'exil prend la forme d'une répétition jamais identique. La naissance comme forme d'exil est illustrée premièrement dans le roman par le naufrage qui perd et sauve à la fois le héros et deuxièmement par la **sortie - re - naissance** de la grotte. Si la première phase est connotée négativement, la deuxième est connotée positivement. Le MEME sera dorénavant AUTRE. L'AUTRE dans le MEME renoue à l'idée du dédoublement :

---

<sup>1</sup> Nous pouvons faire, à ce propos, des spéculations et des rapprochements entre les poils roux du renardeau et les cheveux roux de Robinson et du mousse Jeudi. D'ailleurs **la rousseur** devient un thème constant dans l'écriture tourniérienne; rien qu'à penser à la couleur de la barbe et des cheveux de Kheir et Dîn (personnage qui fait l'objet d'un récit enchâssé dans le roman **la Goutte d'Or**) **dont le portrait peut être considéré la transposition métaphorique d'un véritable art poétique.**

<sup>2</sup> Cf. *Pharmacie de Platon in Dissemination et Marge de la philosophie*, 1972.

<sup>3</sup> Rosello, M, *op. cit.*

<sup>4</sup> Cf. Dictionnaire Hachette : Déplacement – n.m. action de déplacer, de se déplacer; fait d'être déplacé, changer de place. GEOM. Transformation (translation, rotation) d'une figure en figure égale. Nous pouvons continuer cette idée de "*changer de place*" en y ajoutant la notion de déplacement dans le temps et dans l'espace, fait qui se concrétise dans l'écriture romanesque tourniérienne par des translations et des transvalorisations (cf. – hypertextualité).

Robinson II<sup>1</sup> = l'alter ego de l'auteur – narrateur  
Robinson II = l'AUTRE de Robinson I (un Sa d'un autre Sa)  
Robinson II = **il** du narrateur  
Robinson II = il /elle (le Monde / Speranza) → œuvre → œuvre qui me « souffle » la vie pour m'offrir l'éternité.

Et la boucle serait-elle bouclée ?

### Conclusions

L'œuvre de Tournier est construite autour de systèmes binaires qui soulignent les contrastes de la condition humaine. Ces systèmes sont animés (sous-tendus) par un phénomène d'inversion dans l'opposition qui associe les paradigmes semblables et différents dos à dos, sans jamais les démolir. C'est un mécanisme (une technique) qui fonctionne comme un thème profond, perpétuellement différé, fait qui engendre des valeurs et des significations diverses.

Cultiver la dé-construction est pour l'auteur un moyen de faire ressortir les limites et les lacunes de tout système binaire et de mettre en lumière les forces concurrentes (actives – cf. Nietzsche) et contradictoires à l'œuvre dans les textes littéraires. C'est aussi un processus créateur qui ne se fonde pas sur la logique du **tiers exclu**<sup>2</sup> comme logique conceptuelle, mais présuppose au contraire un principe du **tiers inclus**, c'est-à-dire une coexistence, une complémentarité et parfois une interpénétration entre des réalités opposées. **Construit** de cette manière, le roman *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, sans cesse bouleversé et nourri par ce dualisme savamment développé à tous les niveaux inter- et intra-textuel (structurel, thématique, langagier), pose et repose le problème de la « *différence* » et de l'« *indifférence* »<sup>3</sup> à la manière du déconstructivisme derridien<sup>4</sup>. Plutôt que d'essayer de réduire les écarts et de réconcilier les contraires, il tente de poser les « *altérités réductibles* » et de promouvoir la spécificité, la particularité.

---

<sup>1</sup> Nous avons noté par RII le personnage de Tournier pour le distinguer de celui de Defoe.

<sup>2</sup> *On nomme, en logique classique (bivalente), principe du tiers exclu ou de milieu exclu l'un des principes fondamentaux de la pensée rationnelle, d'après lequel deux propositions contradictoires ne peuvent être simultanément vraies, la vérité de l'une impliquant la fausseté de l'autre*, Dictionnaire de philosophie, Ed. Nathan, Paris, 1987, p.333.

<sup>3</sup> M. Rosello, *op.cit.*

<sup>4</sup> Cf. J.Derrida, *Marges de la philosophie*, Ed. De Minuit, Paris, 1972, *L'Écriture et la différence*, Ed. Du Seuil, Paris, 1967.

Parallèlement, ce dualisme oppositionnel met en valeur la scission qui existe partout et crée le besoin philosophique tel que le conçoit Hegel.

Grâce à ce dualisme, rupture de symétrie et liberté d'invention, le romancier peut dévoiler les directions possibles d'une recherche philosophique sans les imposer, et donner à son œuvre une dimension métaphysique ayant comme support de manifestation un contenu mythique, le tout rendu matériellement sous la forme du discours romanesque.

#### **Bibliographie**

- Bennington, Georges et Derrida, Jacques, 1991, *Derridabase*, Seuil, Paris.  
Bertrand, Denis, 2000, *Précis de sémiotique littéraire*, Nathan, Paris.  
Botezatu, Petre, 1982, *Interpretări logico-filosofice*, Junimea, Iași.  
Derrida, Jacques, 1967, *L'Écriture et la différence*.  
Derrida, Jacques, 1967, *De la Grammatologie*.  
Derrida, Jacques, 1972, *La Dissémination*, Ed. Gallimard, Paris.  
Derrida, Jacques, 1998, *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Ed. Quadrige / PUF.  
Maingueneau, Dominique, 1993, *Le contexte de l'œuvre littéraire, Énonciation, écrivain, société*, Ed. Dunod, Paris.  
Guichard, Nicole, 1993, « *Michel Tournier. Autrui et la quête du double* », Ed. Didier, coll. « Erudition », Paris.  
Rosello, Mireille, 1990, *L'In-différence chez Michel Tournier*, Éd. José Corti, Paris.