

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

Numéro 2/2007

**Editura Universității din Pitești
2007**

Directeurs fondateurs

*Alexandrina Mustăța
Gabriel Pârvan*

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 Rădulescu
Crina Magdalena Zărnescu*

Editura Universității din Pitești
ISSN 1843-3979

Sommaire

I. Discours de l'affectivité

Eugen Simion	
<i>Le discours amicalement amoureux. La mélancolie du fruit défendu. C. Noica en correspondance avec un être « joliment distribué » (Sanda Stolojan) qui le fait toujours sentir les seuils</i>	5
Adriana Apostol	
<i>Adjuvants et opposants de l'amour dans le récit fantastique – deux expériences: Copca Rădvanului (G. Galaction) et la Morte amoureuse (Th. Gautier)</i>	20
António Bárbolo-Alves	
<i>Esthétique et affectivité dans le théâtre populaire mirandais : le discours de Baltazar Dias</i>	33
Francis Claudon	
<i>Les faux-semblants de la séduction sur quelques textes soi-disant légers</i>	44
Cătălina Constantinescu	
<i>El epistolario amoroso de Gabriela Mistral</i>	56
Diana-Adriana Lefter	
<i>Marques de l'affectivité dans le discours libertin de séduction – Les liaisons dangereuses de Laclos</i>	65
Alexandrina Mustăţea	
<i>Les jeux stylistiques de l'affectivité dans le poème d'Apollinaire L' Adieu</i>	75
Crina-Magdalena Zărnescu	
<i>L'ambivalence des symboles dans le mythe de Tristan et Iseut. L'androgynie ou la découverte de l'autre</i>	82

II. Études littéraires

Corina-Amelia Georgescu	
<i>Le signifié du regard</i>	93
Vasile Rădulescu	
<i>L'ironie dans les tragédies de Pierre Corneille</i>	107
Andrei Ionescu	
<i>Origen del Tango</i>	114
Yvonne Goga	
<i>Quand l'image se fait poème (l'image de la chevelure, emblème du laboratoire de création mallarméen)</i>	121

Carmen Onel		
	<i>Narrateur et narrataire, deux points de vue dans le discours autobiographique de Jean-Jacques Rousseau</i>	134
Ana-Marina Tomescu		
	<i>Logorrhée et cacophonie dans la Cantatrice chauve de Ionesco</i>	140
Mirela Ivan		
	<i>Les narrataires internes et externes dans le roman personnel du XIX-ème siècle</i>	150
Gabriel Pârvan		
	<i>Nom propre et intertextualité poétique</i>	106
Cristina Ilinca		
	<i>Quelques remarques sur la valeur argumentative des figures rhétoriques</i> <i>texte éliminé</i>	177
Narcis Zărnescu		
	<i>Gilles Deleuze et Félix Guattari. Sur les interfaces du dédoublement du discours comme amor intellectualis : le signe linguistique, le holon, le rhizome et le « stade du miroir »</i>	184

III. Études linguistiques

Joan Llinàs Suau		
	<i>Universales lingüísticas en adquisición de segundas lenguas</i>	206
Claude Muller		
	<i>La place de la négation dans la grammaire</i>	212

DISCOURS DE L'AFFECTIVITÉ

**LE DISCOURS AMICALEMENT AMOUREUX. LA
MÉLANCOLIE DU FRUIT DÉFENDU. C. NOICA EN
CORRESPONDANCE AVEC UN ÊTRE « JOLIMENT DISTRIBUÉ »
(SANDA STOLOJAN) QUI LE FAIT TOUJOURS SENTIR LES SEUILS**

Eugen SIMION

office@fnsa.ro

Académie Roumaine et Institut “George Călinescu”

Résumé

La correspondance du philosophe Noica avec Sanda Stolojan, femme de lettres, traductrice de Blaga et de Cioran en français, fait l'objet d'investigation du présent article. Lié à cette femme d'une « amitié amoureuse » transcendant toute contingence matérielle ou sexuelle, Noica reprend à son propre compte le scénario vécu autrefois par Goethe. Son « discours amoureux » n'est jamais direct, explicite, au contraire, il est codifié, allusif, soigneux de ne pas franchir les « seuils ». Et surtout, le discours amoureux du philosophe est inclus dans un discours plus large, où l'on retrouve ses thèmes courants : nous, les Roumains, la culture et la politique, l'utopie de la création d'une « école de sagesse », l'obsession d'écrire une métaphysique avant de sombrer dans « le grand silence », etc. Le Noica de ces écrits intimes n'est pas différent de celui des livres.

Mots-clés : discours amoureux, amitié, correspondance, discours allusif

Du don d'une étrange unicité

La correspondance d'un artiste peut-elle être sincère ? et en quelle mesure ? G. Călinescu pense que, dans les lettres, on a l'habitude de mentir pieusement et que, pour que la correspondance devienne un document pour la biographie, elle doit être l'œuvre d'un Flaubert, qui « vit épistolairement »... Pensant à cette interrogation, je lis les lettres du philosophe Noica adressées à une femme de lettres, Sanda Stolojan, petite-fille de Duiliu Zamfirescu, traductrice en français des œuvres de Blaga et Cioran¹. Il s'agit, en faite, d'un petit discours amoureux, basé sur ce que

¹ *Sub semnul depărtării. Corespondența Constantin Noica — Sanda Stolojan*. Prefață de Matei Cazacu. Humanitas, Bucuresti, 2006.

l'auteur de la préface, l'historien Matei Cazacu, appelle à juste titre, un sentiment « d'amitié amoureuse », qui transcende toute contingence matérielle ou sexuelle, la relation entre un Abélard et une Héloïse avant la chute... Mais, il arrive ici que l'Abélard soit un philosophe et, comme l'on sait, le lieu d'un philosophe amoureux et – à en croire Nietzsche – dans une comédie et non pas dans la littérature sentimentale. Comment s'en sort Constantin Noica, le philosophe qui dans sa jeunesse rêvait de vivre dans un village des philosophes, de cette situation ? Nous avons déjà vu ce qui est arrivé à son ami Cioran qui, malgré son scepticisme fondamental, passe, bien après ses 70 ans, par une aventure sentimentale que les lecteurs de ses aphorismes auraient eu du mal à s'imaginer... Mais l'homme des concepts, Noica, lui, comment passe-t-il par ce scénario qui avait été connu, même à un âge plus avancé, par Goethe lui-même ? Il faut préciser dès le début que le discours de Noica n'est jamais direct, explicite ; tout au contraire, il est codifié, allusif, attentif à ne pas franchir les « seuils ». Et surtout, le discours amoureux du philosophe est inclus dans un discours plus vaste, dans lequel on retrouve ses thèmes récurrents : nous, les Roumains, l'Occident, la culture et la politique, l'utopie de vouloir fonder une « école de la sagesse », l'obsession d'écrire une métaphysique avant « le grand silence », etc. Les mêmes fantasmes que l'on retrouve dans ses essais. Le Noica de ces écrits privés n'est pas un autre que celui de ses livres. Peut-être un peu plus galant, avec de rares moments de sentimentalisme, amoureux, évidemment, d'un « être joliment distribué » et inaccessible. L'être joliment distribué est, à son tour, un être moral et, de ses lettres, on peut déduire qu'elle ne pense elle non plus à franchir, de quelque sorte que ce soit, les « seuils ». Dans une ligne, elle dit : « Sunt între noi lucruri esențiale, de ordinul spiritului... »¹ Le philosophe est un peu plus concessif, il la nomme « l'être élu », et lui demande la permission d'écrire pour elle (« să-ți cer să mă lași să scriu pentru tine »²). Voilà une manière détournée d'exprimer ses sentiments, par une dédicace culturelle ! A un autre moment, il parle de la « subtile mélancolie » de l'être joliment distribué et la sermonne doucement en l'appelant « errante dans le monde comme dans mon cœur ».

¹ Il y a entre nous des choses essentielles, de l'ordre de l'esprit. (n.t.)

² que je te demande que tu me laisses écrire pour toi (n.t.)

Entre les limites de cette amitié amoureuse, on peut également glisser des suggestions profondes sur l'état du « philosophe violoneux » (comme il s'appelle en se rabaissant volontairement), tenté par un amour tardif, tardif et interdit. L'éloge (tout discours amoureux est, au fond, un éloge à l'être bien composé, un *laudatio* qui utilise tous les stratagèmes, bref, un acte multiple de séduction qui comprend également la dimension spirituelle) tend, dans le cas de Noica, vers le côté intellectuel des faits. Les autres, surtout les jeunes, exagèrent les qualités physiques et les vertus morales du sujet ; par contre, les intellectuels à l'âge de la maturité, se trouvant dans une position difficile (les relations de famille, la moralité de la femme, etc.), choisissent d'habitude la voie de la séduction, sinon par des concepts – qui peuvent manquer de convaincre – alors par des spéculations qui peuvent élever, comme dirait Ion Barbu, la poésie à la modalité intellectuelle de la Lyre. Si par poésie naïve l'on comprend ce que l'on comprend habituellement par amour, alors l'on peut comprendre ce que peut être, avec une formule plus sophistiquée, l'amour élevé (et vécu) à l'étage supérieur de l'esprit. Alors, le discours amoureux ne fait plus l'éloge, comme chez le poète Conachi, des charmes de l'amante adorée, mais il prône, comme chez notre philosophe, « această minunată capacitate prietenească de-a face pe oameni să spună ce n-am știut niciodată »¹. Et il ajoute immédiatement la nuance d'unicité de cette qualité (« un dar pe care mi l-ai făcut numai mie »²).

Il convient rappeler que le don de l'unicité est constitutif du code général de l'amour. Depuis Goethe jusqu'à Conachi, tous les discours amoureux mettent en évidence la vertu unique de la femme adorée. Toute femme aimée est, dans l'imagination de son amant, une femme unique, « un don du ciel », un « don de Dieu », « une construction angélique », comme Conachi appelle sa Zulnia. Pour le philosophe que je suis en train de commenter, l'unicité est donnée, comme l'on a vu, par la qualité de la femme amicale de faire tous ceux qui s'approchent d'elle « dire ce qu'ils n'ont jamais su dire ». Une modalité plus détournée de suggérer l'idée de sublime, qui potence également l'idée d'unicité. D'autres fois, lorsque l'être sans pareil donne des signes de sévérité (« ești așa de precisă, prea clară, prea pui punctele pe i »³), le philosophe est en train de la juger sévèrement,

¹ Cette merveilleuse capacité amicale de faire les gens dire ce que je n'ai jamais su. (n.t.)

² un don qu'elle n'a fait qu'à moi. (n.t.)

³ tu es si précise, trop Claire, tu mets trop souvent les points sur les i (n.t.)

ensuite il se tranquillise et demande pardon dans son style livresque : « lasă-mă să mă învârtesc în jurul tău precum câinele lui Faust — în Goethe, ții minte? — în cercuri din ce în ce mai mari, până în cosmos... »¹ Dans des termes communs, celle-ci est une déclaration de fidélité inconditionnelle, c'est l'acceptation mélancolique de la position favorable de l'homme amoureux. Il y a des seuils qu'il ne peut pas franchir, et l'amoureux se révolte, car il veut le tout et il voit, à la fin, que le tout ne peut pas se donner à lui. Il se contente du fragment. L'idée de l'unicité revient encore une fois dans ce discours détourné, plein d'ambiguïtés et de renoncements éloquents. Après un voyage à Paris, Noica met dans une lettre adressée à Sanda Stolojan (30.VII.1972) ces lignes, plus courageuses que d'autres, dans lesquelles il introduit ses concepts d'être et de devenir:

Ceea ce mă face să te îndrăgesc în felul acesta straniu și unic este, cred, faptul că ai cu-adevărat unicitate. Am să las deoparte diversele tale înzestrări și daruri, de care ești perfect conștientă de vreme ce ți s-a vorbit de ele în atâtea rânduri, de mică probabil. Vreau să pun în lumină încă o reușită de-a ta, de care nu ți s-a putut vorbi prea mult — poate deloc — pentru că nu era momentul. Iată, mă încântă la tine că, asemenea bărbaților adevărați și spre deosebire de aproape totalitatea femeilor, iubești mai mult partea a doua a vieții decât pe cea dintâi. E aci un criteriu hotărâtor pentru mine spre a judeca pe oameni. Și de aceea nu «judec» femeile, căci ele stau sub condiția aceasta, deopotrivă încântătoare și tristă, de-a fi în ființă și nu în devenire. Iubesc în tine mai mult decât orice faptul că devii; că ești un concept deschis, și o bucurie deschisă, și o creștere către nu știe nimeni ce (ca în Bach). Undeva ești inclassabilă. Ce ai să fii peste zece ani? Și tot ce aș fi dorit — sau doresc încă — este să mă înscriu undeva în traiectoria ta, ca o simplă stație de aprovizionare cu combustibil, ca să-mi trivializez puțin gândul.²

¹ laisse-moi tourner autour de toi comme le chien de Faust – chez Gœthe, tu t'en rappelles? – dans des cercles de plus en plus grands, jusqu'au cosmos...(n.t.)

² Ce qui me fait t'aimer dans si étrangement et si uniquement est, je crois, le fait que tu as vraiment l'unicité. Je mettrai à part tes divers qualités et dons, dont tu es tout à fait consciente, du moment que l'on t'en a parlé tant de fois, depuis que tu étais petite, probablement. Je veux mettre en lumière un autre de tes succès, dont on n'a pas pu te parler trop – peut-être pas du tout – parce que le moment n'était pas venu. Voilà, je suis charmé parce que tu, comme presque tous les hommes vrais et à différence de presque toutes les femmes, aimes plus la seconde partie de la vie que la première. Il s'agit là d'un critère décisif pour moi dans juger les personnes. C'est pour cela que je ne « juge » pas les femmes, car elles se subissent cette condition, à la fois charmante et triste, d'être dans l'être et non

Un concept ouvert, une joie ouverte, un être inclassable, d'une étrange unicité, voilà ce qui caractérise dans l'imagination du philosophe amoureux « en cachette », pour parler le langage des anciens poètes, la femme qu'il veut séduire par la voie spéculative.

La crise fait partie du système. L'amour, comme la poésie, doit être réinventé.

Du discours amoureux du philosophe, les moments de crise ne peuvent pas manquer. La crise fait partie, pour ainsi dire, du système. Elle est une condition de remise en marche, de renaissance d'un amour qui mourrait, autrement, à cause de la monotonie de l'état de béatitude. La première et la plus répandue, d'ailleurs, crise, est celle causée par la jalousie. La morale commune est que la jalousie est l'expression d'un grand amour contrarié. C'est la variante positive. La variante négative est que la jalousie est une maladie qui ronge profondément et dégrade la passion. La première se base sur l'idée d'unicité (un sentiment unique, sublime, qui ne peut être partagé avec personne) et de fidélité absolue... Comment voit les choses le sage qui sent les « seuils » et cherche sa justification sentimentale à l'aide des concepts ? Le sage passe lui aussi par les mélancolies de la jalousie, mais il les domine. Il est fâché que l'être joliment construit, errante dans le monde, ait beaucoup d'amis et, par sa simple présence, elle les rende heureux et les fasse dire ce qu'ils n'ont jamais su, mais il dépasse vite sa souffrance et se contente qu'elle lui ait permis de la voir, il se gronde même d'avoir eu l'imprudence de croire qu'il pourrait confisquer pour lui seul l'être entouré de tant d'amis. « Aveai atâta lume de văzut și atâtea fericiri de distribuit »¹ — conclue-t-il avec une fine et bienveillante ironie. « Dar te iubesc și așa »², dit-il encore, et il promet de finir sa pensée dans une lettres à venir. Le doute, la petite jalousie, le sentiment des barrières, la mélancolie du fruit défendu, le pardon comme expression de la passion rationnelle,

pas dans le devenir. J'aime chez toi surtout le fait que tu deviers ; que tu es un concept ouvert, et une joie ouverte, et une évolution vers « qui le sait » (comme chez Bach). Quelque part tu es inclassable. Que seras-tu dans dix ans ? Et tout ce que j'aurais désiré – ou que je désire encore – est de m'inscrire quelque part dans sa trajectoire, comme un simple arrêt où l'on fait le plein d'essence, pour rendre ma pensée un peu triviale. (n.t.)

¹ Tu avais tant de monde à voir et tant de bonheur à répandre. (n.t.)

² Mais je t'aime comme tu es. (n.t.)

enfin, la résignation devant l'inévitable dans un amour tardif — tout cela entre dans les codes du discours amoureux. Le philosophe contestataire les illustre tous dans sa manière insinuante et chamailleuse, dans des phrases mémorables. Au fond, ce qui intéresse dans ces délicieuses pages de confession, ce n'est ni la sincérité ni la force de la passion qui les provoque, c'est la création qui y est, le langage d'un amour crépusculaire. Le philosophe vit, à l'instar de Blaga, « un été de novembre » (« o după-amiază, câteva zile incomparabile, o regăsire nesperată la București — și apoi o renunțare, ein Versagen cum zice Goethe »¹), accompagné par ses solitudes qui ne sont pas toujours lumineuses. La subtile jalousie ne le quitte nu dans les moments de sagesse. A l'amitié amoureuse, il convient un peu de trouble et une résignation inconditionnelle:

Am renunțat să cred că pot să-ți spun mai mult sau măcar ceva de folos ție, decât atâtia prieteni care te iubesc. Am intrat în cor. Și de acolo, dintre cei aproape neștiuți, te întreb, într-o pauză a rolului de protagonistă pe care-l joci în piesă: Ce mai faci? Ce mai faci?²

écrit-il à Sanda Stolojan, le 15.X.1972. Comment nommer cette figure de l'éros, quelle rhétorique amoureuse se cache sous ce doux reproche ? Cette résignation dans la résignation ? Laissons-la sans nom. Elle existe et revient fréquemment dans le discours du philosophe. Le 1 novembre 1978, il se excuse ainsi: « Comment t'aurais-je reprimadée ? Il y a quelque chose dans sa présence (soit-il par l'écrit) qui ne ressemble à aucune vibration humaine » Phrase essentielle. Elle est reprise sous d'autres formes dans les lettres à venir. Le 29.XI.1979, il note:

Ai ceva de «centru» al unei lumi; simt că oriunde te-ai aflat, ai strâns în jurul tău oameni, ai atras ca un subtil magnetism și ai fost une promisse de bonheur. Mie mi-ai dat întotdeauna sentimentul frustrării de a te vedea atât de puțin. Chiar de aș fi fost paznic la

¹ un après-midi, quelques jours incomparables, une rencontre inespérée a Bucarest – et puis un renoncement ein Versagen, comme dit Goethe. (n.t.)

² J'ai renoncé à croire que je puisse te dire plus, ou quelque chose utile, que tant d'amis qui t'aiment. Je suis entré dans le cœur. Et là, parmi les presque inconnus, je te demande, dans une pause au rôle de protagoniste que tu joues dans la pièce : Que fais-tu ? Que fais-tu ? (n.t.)

Remulard [locul unde se află casa de vacanță a familiei Stolojan — n.m., E.S], nu te-aș fi văzut decât în câte o Duminică. Nu ar fi fost puțin?...¹

La figure rhétorique est très répandue dans le discours de l'amoureux. Elle tend à suggérer ce que l'on pourrait appeler la complétude de la complétude, ainsi traduite: l'être aimé est la complétude faite personne et celui qui aime n'a plus que lui porter des éloges, avec ses peu de moyens (ici, l'humilité est nécessaire, elle a de l'effet, parce qu'elle souligne et renforce la distance entre ce qui est modeste et ce qui est sublime), cette inaccessible complétude des choses. Noica a pris le goût de ces sophismes amoureux et il les répète dans sa correspondance:

Dar pentru tine personal, care ai toate elementele unei desăvârșiri umane (desăvârșirea înseamnă pentru mine buna desăvârșire) resimt lucrul ca o nedreptate a veacului nostru. Cum au putut fi « suspendate » atâtea destine umane sortite unei nobile împliniri? Cum pot fi suspendate în continuare ?²

Langage à moitié cryptique, ambigu d'une manière séduisante, et, encore une fois : un discret sentiment de résignation dans la non-résignation (une formule construite, évidemment, dans le style de Noica) dans un discours amicalement amoureux plein de toutes sortes d'obstacles (des obstacles moraux, en tout premier lieu) et de mélancolies assumées, commentées, éparses d'une manière spéculative et réinventées dans la lettres suivante. L'amour, comme la poésie, doit être ré-inventé...

Le narrateur, et on le verra bientôt, a d'autres soucis. Le plus pressant est celui d'écrire la métaphysique. Le temps n'a pas de patience (il vient de fêter son soixantième anniversaire), son statut social est incertain, l'écritures est

¹ Tu as quelque chose du « centre » d'un monde ; je sens que, où que tu sois, tu as appelé autour de toi des gens, tu as attiré comme un subtil magnétisme, et tu as été une promesse de bonheur. A moi, tu as toujours donné le sentiment de la frustration de te voir si peu. Aie-je été gardien à Remulard (le lieu où se trouve la résidence de vacances de la famille Stolojan n.a. E.S), je ne t'aurais vu que quelque dimanche. N'aurait-il été si peu ?... (n.t.)

² Mais pour toi personnellement, toi qui possèdes tous les éléments d'une complétude humaine (la complétude signifie pour moi la bonne complétude), je le ressens comme une injustice de notre siècle. Comment ont-ils pu être suspendus tant de destins humains voués à une noble complétude ? Comment peuvent-ils encore être suspendus ?

sa seule liberté. L'amour, intellectualisé, prudent, respectueux et, le plus souvent, purement admiratif, n'en peut faire abstraction.

Comment les concepts de la théosophie peuvent être introduits dans le discours amicalement amoureux

En l'analysant selon les codes proposés par Roland Barthes dans le *Discours amoureux*, que peut-on observer dans le discours épistolaire de Noica, un discours plein de tant de précautions, de seuils, de parenthèses, des refuges dans maintes spéculations ? Tout d'abord :

1) Le mélange de plans et de thèmes (d'une relation très intime entre la relation entre vous – les occidentaux – et nous – ceux oubliés dans l'est de l'Europe). Noica introduit son discours (philosophique, moral, peu ou quasiment pas du tout politique) dans l'espace du discours amoureux. Alors : un discours mixte, un thème (l'amour amical ou l'amitié amoureuse) qui se rattache à quelques autres thèmes, à savoir ceux qui préoccupent couramment ce philosophe du langage supposé à être le même que l'imagination productive, très productive.

2) L'ambiguïté du sentiment même: une amitié, comme l'on a dit, amoureuse, un amour tardif, veillé par de lois morales et, avec cela, un amour qui connaît et reconnaît ses limites, ses seuils; d'ici la source d'une inquiétude tempérée par la raison, le sentiment de l'insécurité (qui ne glisse jamais vers le désespoir), bref, sur le plan de la rhétorique amoureuse, une incertitude qui s'exprime par une figure de l'auto ironie fine et de la réprimande sympathisante; dans une traduction prosaïque, cela signifie : nous faisons la querelle et, avec beaucoup de précaution, je te taquine, je ris pour ne pas pleurer, je me déplore (mais pas trop), j'évite le désespoir, j'accepte l'inacceptable, mais je le remets toujours en cause etc.

3) Barthes dit que le scénario général, incontournable, de l'amoureux de partout et de toutes les époques est le scénario de l'attente accompagnée par l'angoisse, la joie, le désespoir, la jalousie, la négation violente de l'objet érotique, etc. Lequel est le scénario suivi par le « philosophe- violoneux » ? Exceptées l'angoisse et la négation radicale, il passe, à sa manière, par tous ces états (figures de l'éros). Il est jaloux, on l'a vu, des amis qui fréquentent l'être errant ; il est heureux quand il la voit pour quelques heures ou quand il reçoit une lettre d'elle; il attend toujours des signes et, quand il ne les reçoit pas, il fait des remarques assez malicieuses, vite corrigées d'ailleurs; enfin, il assume des culpabilités qui ne lui appartiennent pas (c'est moi le coupable,

je ne respecte pas mon statut, je ne vois pas mes limites, je suis un vieil homme désagréable, grondeur, antipathique etc.), dans le but, évidemment, d'obtenir une protestation, un amoureux rejet de la culpabilité ; cette figure rhétorique, basée sur la stratégie de la dissimulation (la mise en évidence de la souffrance et l'acceptation des péchés imaginaires) est fréquente dans le discours érotique. Le philosophe Noica ne fait que le rendre abstrait et l'ironiser finement, avec bienveillance, pour ne pas périliter son statut.

4) La séparation, l'éloignement du sujet-érotique de l'objet-érotique, fait aussi partie du scénario de l'attente. Dans le cas de la correspondance que je suis en train de discuter, l'éloignement est la condition essentielle. « Les sujets » sont séparés non seulement par l'espace géographique et par un espace, très strict, des conventions morales (famille, amis, sentiment de l'honorabilité), mais également par un Rideau de Fer (deux systèmes idéologiques)... Comment la communication est-elle possible dans de telles conditions ? Elle l'est seulement par ce que l'on pourrait appeler le langage de l'allusion, par une ample métaphore de la suggestion, par un compliqué scénario des suppositions, des termes à moitié précisés, par une expression qui se cache plus qu'elle ne communique, bref, par un code que le témoin indiscret (la censure) ne puisse comprendre intégralement et qui ne puisse mettre en danger au moins l'un des acteurs. Le narrateur (Noica) respecte, mais non pas toujours, ce code du détour et de la mise en obscurité. Parfois, il dit les choses ouvertement, ensuite, l'on a vu, il nuance son message... Par conséquent : toujours des obstacles dans ce discours épistolaire : des obstacles moraux et d'innombrables, d'impossibles, obstacles socio-politiques. L'éloignement devrait devenir, dans ce cas, une figure terrorisante. Le philosophe réussit la relativiser et la rendre, par le biais de la spéculation, supportable.

5) Il y a encore quelque chose à propos du discours amoureux, à savoir l'impossibilité, toujours selon Roland Barthes, de l'écrire : « Le sujet amoureux ne peut écrire lui-même son roman d'amour si je ne puis m'écrire » - dit le sémioticien. Des propositions déroutantes. Elles n'ont du sens que si on les interprète, je crois, dans ce sens : l'amour est un sentiment ineffable, sublime, l'écriture ne peut pas le comprendre, il le trahit. C'est la logique de « je n'ai pas de paroles pour exprimer ce que je vis ». Combien cette remarque est profonde ! C'est toujours le byzantin Barthes qui attire notre attention sur le fait que la difficulté d'écrire l'amour se transforme dans une source de joie dans le discours amoureux. Le narrateur décrit en fin

de comptes les hésitations, les pudeurs, son impuissance de figer sur le papier l'ineffable. En d'autres mots, il valorise ses seuils, y inclus les seuils auxquels il se heurte dans l'écriture. Figure rhétorique appelée la prétérition, très répandue. De toute façon, Noica ne se perd pas lorsqu'il s'agit de l'écriture. Il connaît bien son métier. Il est un créateur de langage, un esprit de la nuance, il sait nouer et dénouer les phrases à son gré. L'écriture est, vraiment, sa liberté. La correspondance avec Sanda Stolojan montre le fait qu'il peut écrire aussi un amour impossible, sans tomber dans le ridicule et sans forcer la morale. Dans ce discours combiné, l'amitié est un fidèle et inspiré allié de l'amour crépusculaire.

6) Il y a encore quelque chose d'imprévisible qui arrive au discours épistolaire (amoureux) du philosophe Noica: il devient séducteur en soi, par son extraordinaire écriture. Les fragments que j'ai lus semblent extraits d'un bon roman d'analyse, écrit par quelqu'un qui sait tirer les observations courantes dans un concept et, après l'avoir défini, faire de merveilleuses spéculations autour de lui. Noica est inégalable, en roumain, lorsqu'il s'agit de nuancer une idée qui semble claire, trop claire pour tous. Et il la nuance si bien, qu'il trouble ses sens, il la « déraisonne », comme il l'a dit lui-même, si je ne trompe. Et s'il ne l'a pas dit, il l'a certainement pensé. La correspondance du philosophe constitue, en fait, les pages d'un roman d'essais, admirablement écrit, je répète, dans un style allusif et, parfois, conceptualisant. On ne sait pas si l'épistolier ait réussi, par sa stratégie complexe, à séduire l'objet érotique (pour garder la terminologie de Barthes), mais il est certain qu'il réussit à séduire son lecteur. En d'autres mots : le discours amicalement amoureux se transforme dans un discours basé sur l'imagination des idées et sur la force créatrice du langage.

Un Socrate qui n'a pas voulu connaître les affaires de la Cité

Je n'ai parlé que très peu jusqu'à ce moment du destinataire de ces lettres amoureuses, de l'objet-érotique que ce narrateur plein de problèmes protège, pour des raisons bien fondées. Le destinataire est, comme l'on a pu voir, un être très discret. Elle a une famille, elle est un être joliment composé, elle a beaucoup de dons (parmi ceux-ci celui de provoquer les personnes à dire des choses ignorées), elle a beaucoup d'amis de qualité, elle écrit des poèmes et fait des études critiques, enfin, elle erre dans le monde avec un but, et, avant tout, l'objet amicalement érotique a tous les dons de l'unicité. J'ai résumé les qualités que le philosophe lui attribue. Sa réplique

dans ce dialogue au-delà le Rideau de Fer est rare et très retenue. Elle a une grande admiration intellectuelle et humaine pour son admirateur, mais, quand il s'agit de se définir les « choses essentielles » qui les unissent, elle parle vaguement de l'implication spirituelle et de l'amitié incorruptible. Elle est allée en Maramures avec lui et elle a reçu les poèmes qu'il lui a dédiés, elle l'a écouté lire le Livre de Jove et, accompagnés par N. Steinhardt, ils ont passé quelques jours heureux dans un convent en Moldavie. Lorsque Noica arrive enfin à Paris, elle l'accompagne partout, ensuite elle l'invite en vacances dans la maison de vacances en Normandie. L'être joliment distribué est, sans doute, un être rationnel, ce qui, dans son cas, signifie également, un être moral. Elle ne franchit, non plus, les seuils. Elle n'est pas si brillante dans l'écriture que « le philosophe violoneux », mais elle sait apprécier l'écriture de l'autre, elle compose des poèmes qu'elle soumet à la lecture du philosophe et elle reçoit, sans protestations, ses observations critiques. Elle est, sans doute, une femme de succès, elle a accompagné en Roumanie, comme interprète, le général Charles de Gaulle, elle a du charme et, avec un subtile magnétisme, elle attire les personnes autour de soi. Cela éveille la jalousie du philosophe de Paltinis. Quand celui-ci essaie d'éluder les conventions, l'être moral fait de la sorte à apaiser ses initiatives. (« m-ai făcut să simt pragurile »¹).

En publiant les lettres reçues de Noica, Sanda Stolojan les commente avec sobriété et, à la fin, définit son interlocuteur comme « un Socrate care n-a vrut să știe de treburile Cetății »². C'est tout. L'histoire sentimentale finit sur ces termes. Elle met en évidence un personnage (un unique personnage) inconnu dans la caste des philosophes: un philosophe rendu mélancolique par un amour tardif et stable, un être complexe dans son intériorité, capable de mélanger les concepts dans des questions liées à un amour plein d'obstacles, enfin, un esprit supérieur, qui partage ses énergies et ses sensibilités en écrivant, simultanément, une métaphysique et une correspondance amicalement amoureuse. L'amour, réprimé, est devenu une forme d'affection dans laquelle tout se mélange et s'organise finalement, c'est-à-dire, tout reprend l'ordre normal.

La correspondance apporte également d'autres types d'information! Quelque chose, par exemple, sur le caractère du philosophe et sur ses idées sociales et

¹ tu m'as fait sentir les seuils

² un Socrate qui n'a pas voulu connaître les affaires de la Cité

culturelles. Noica passe quelques années en prison et, lorsqu'il en sort, il est décidé de refaire le handicap. Il veut faire construire une maison à Mogosoia, pour accomplir son rêve d'enfance, celui de créer une école de la sagesse. Il portera, plus tard, cette pensée à Paltinis. Lorsqu'il fête son soixantième anniversaire, il sent une grande délivrance et il croit qu'il « a le droit d'écrire ». Il a également le droit de ne plus demander rien aux gens. Il veut fonder cette école privée de philosophie où, dit-il, « on n'apprend rien, parce que la sagesse ne s'apprend pas, elle est éveillée... » Il considère un étranger Eugène Ionesco (« il n'a aucune forme de joie »), mais au premier signe de sympathie que le dramaturge lui montre, il change en quelque mesure son opinion (« je suis obligé à l'admirer, mais je n'irais pas avec lui devant Dieu »), comme il irait, par exemple, avec « l'ami Emil » (Cioran). Pourquoi ? C'est une longue histoire qui commence dans les années '30 (lorsque la jeune génération s'est séparée du point de vue politique) et qui finit avec une lettre de 1996, dont on ne sait si elle est arrivée ou non à destination (je l'ai commentée à une autre occasion : *Le jeune Eugène Ionesco*). Ici, dans la correspondance avec Sanda Stolojan, les relations entre le philosophe et le dramaturge sont encore troubles. La philosophie, dit-il encore, est charmante, « mais elle ne mène pas à une expérience de vie spirituelle ». D'étranges pensées pour quelqu'un qu'il n'a voulu, toute sa vie, que faire de la philosophie. L'éthique non plus ne représente grande chose, et la politique, bon, la politique « est absurde depuis longtemps ». Il reste fidèle à ses idées, il se retire un peu du monde pour voir ce qu'on peut en faire (le 23 août 1969). Il a la conviction, et l'on a vu déjà, qu'on peut faire de la Roumanie « une réussite dans la culture ». On doit dire que, s'il n'a pas réussi trop dans ses projets d'intérêt national (je pense à la xérogaphie des manuscrits de Eminescu), Noica a fait énormément par la culture qu'il a créée. Le philosophe écrit également des poèmes (en fait des essais lyriques) sur le spectacle de notre tourment vain et sur « punerea noastră cumpănită în rost a lucrurilor și de intrarea noastră în rost, de sine rostirea. »¹

¹ notre maîtrisée mise en place des choses et sur notre entrée en normalité, sur le dire de soi.

« *Aici în Occident sunteți în exactitate dar nu sunteți în adevăr* »¹

Une fois arrivé à Paris, Noica produit de la stupeur par son optimisme. Il a des projets, il donne des conseils, il reprimande ses amis occidentaux, il parle avec un philosophe français qui recommande l'engagement immédiat en politique, pendant que lui, l'homme de l'Est, saturé par la politique, veut des actions dans l'esprit et pense à se dédier complètement à la philosophie de la politique. Leur stupeur, dans ces moments, touche la contrariété, l'irritation, la révolte :

*Eu cred în posibil, în virtual — clamează el. De ce nu-l lăsați pe Mircea [Eliade] să vină în țară, să însămânțeze generația nouă? România nu are decât o șansă prin cultură, destinul istoric i-a fost refuzat.*²

pose-t-il la question (et il faut en reconnaître la justesse) aux sceptiques amis parisiens. Cioran est impressionné par ce débordant optimisme et confesse: « Dinu nu asimilează răul... »³ De retour dans le pays, Noica parle avec les « chefs communistes ». Les amis occidentaux l'apprennent et en sont très fâchés. Sanda Stolojan, qui enregistre cette réaction également, n'en dit pas plus long. Le désagrément devient plus grand lorsqu'on apprend qu, en lisant Soljenițin, Noica n'est pas du tout ravi. J'ai déjà cité sa phrase: « Vă cert pe voi toți, apusenii, că încurajați o literatură a exactității și nu una a adevărului. »⁴ La phrase produit une irritation générale. Le philosophe est supposé avoir des relations avec le système totalitaire. Conseillé à publier en France, Noica a la surprise de se voir refuser. Cioran en explique le pourquoi. Noica ne fait pas grand tapage pour ce refus. Il se contente à dire : « nu pot veni într-o lume care a ofensat ideea de om. »⁵ Grave phrase. Heureusement, étant formulée dans une lettre intime, elle n'est pas arrivée à être entendue par ceux qui étaient déjà fâchés

¹ Ici, en Occident, vous êtes dans le juste, mais vous n'êtes pas dans le vrai

² Je crois dans le possible, dans le virtuel – clame-t-il. Pourquoi vous ne permettes pas à Mircea (Eliade) de retourner dans le pays, pour qu'il fasse germer la nouvelle génération ? La Roumanie n'a qu'une chance par la culture, la destinée historique lui a été refusée

³ Dinu n'assimile pas le mal...

⁴ Je vous reprimande vous tous occidentaux pour encourager une littérature de l'exacitude et non pas une de la vérité.

⁵ Je ne peux pas venir dans un monde qui a offensé l'idée d'être humain.

parce Noica médit l'Occident qui « care a optat pentru unt, nu pentru cultură »¹. L'attitude de Noica par rapport à l'Occident constitue un thème spécial dans sa biographie spirituelle. Il a écrit beaucoup de fois sur la « chute » de l'Occident, menant ainsi en avant une tradition roumaine. On retrouve le même sujet, également dans la correspondance avec Sanda Stolojan. Se trouvant à Paris, le philosophe rencontre Pierre Emmanuel et Jean d'Ormesson (qui lui rend, sans aucune explication, un article qui lui avait été confié). Noica en est affligé, certainement, mais il ne fait pas un drame de ce refus : « Vezi bine că nu mă integrez cum trebuie în veac și, înțelegi, poate, că simt în asta o șansă: aceea de-a putea spune altceva. »² Le 23.XII.1973, il développe l'idée, en disant que les quinze ans de prospérité de l'occident ont représenté une « offense à l'esprit ». Ce qui suit est un jugement dur et un faible espoir : L'Occident, qui, pour des siècles, s'est fait un but du bon vivant, n'a fait rien pour le bien être de l'esprit lorsqu'il a obtenu ce qu'il voulait. Une confirmation des anciens prophètes : le bien être matériel ne représente rien. Noica se retire à Snagov avec le désir de trouver un autre type d'extase européen, une extase culturelle, « sans la dissolution de la personne ». Il est sans doute fâché contre l'Occident matérialiste, destructif, loin de l'esprit :

A fost de necrezut ca omul european să dea la o parte atâtea credințe, mituri și tradiții, spre a urmări timp de trei-patru secole progresul și bunăstarea, iar atunci când le-a obținut să nu fie capabil nici măcar de bucurie, necum de o afirmare mai înaltă. Dacă aș fi cu adevărat cineva, aș pedepsi Occidentul și aș spune, în fața invitațiilor care-mi vin din când în când de acolo: nu pot veni într-o lume care a ofensat ideea de om În realitate, abia acum reîncep să cred în Occident. Căci, supus solicitărilor, sunt sigur că-și va regăsi virtuțile vitale și va uimi, peste câțiva ani, din nou lumea. Dar «lecția» pentru om rămâne, și profeții din toate timpurile au avut dreptate: bunurile pământești nu înseamnă mai nimic.³

¹ a opté pour le beurre et non pas pour la culture.

² Tu vois bien que je ne m'intègre comme il faut dans l'époque et tu comprends, peut-être, que j'y vois une opportunité: celle de pouvoir dire autre chose.

³ Il a été incroyable que l'homme européen mette à part tant de croyances, de mythes et de traditions, pour suivre pour trois ou quatre siècles le progrès et le bien être, et lorsqu'il les a obtenus qu'il n'ait été capable ni même de joie, d'autant moins d'une affirmation plus haute. Si j'étais vraiment quelqu'un, je punirais l'Occident et je dirais, devant les invités qui en arrivent chez moi, de temps en temps : je ne peux pas venir dans un monde qui a offensé

Le philosophe n'est-il pas en erreur lorsqu'il veut châtier l'Occident pour ignorer l'accomplissement spirituel de l'homme ? Et, surtout, L'ignore-t-il vraiment, ou est-ce seulement un fantôme à nous, aux Orientaux ? Ancienne et délicate question. Elle préoccupe, aujourd'hui comme hier, nos théologiens également. Les opinions à cet égard de Nae Ionescu et Dumitru Staniloae sont connues. Noica est plus concessif, il espère, d'une manière retenue, dans un redressement, mais le doute sur l'Occident spirituel, ne disparaît pas. Il l'envie tout d'abord, le 11 décembre 1981, pour avoir gardé « un miraculeux reste », pour sa grâce et son aisance dans le mouvement, et pour avoir « mené à bonne fin l'histoire », mais il continue à accuser, l'Occident « n'a plus de limite ». Que peut signifier cela ? Ne pas avoir de limites peut être ne pas avoir de morale ? Phrase cryptique. Le philosophe en est expert. Il ne veut plus demander un visa pour la France (« a côté de vous l'on ne peut plus espérer »), il préfère le désespoir allemand parce que là-bas, la chute peut mener vers ce qui est solide. Citons, encore une fois, en guise de conclusion à cette dispute, la phrase de Noica : « *aici în Occident sunteți în exactitate, dar nu sunteți în adevăr...* »¹ Autrement dit : l'Occident fait trop de politique et, s'il la fait, il n'a plus de temps pour les affaires de l'esprit... Jugement, encore une fois, injuste.

Noica a quelque chose à arguer à la culture roumaine, notamment son amateurisme intrinsèque et son manque de superflu. Il nous faut de la continuité pour faire quelque chose d'essentiel, crie-t-il exaspéré par notre adamisme superficiel et bruyant. Il n'est pas le seul à penser ainsi. On se rappelle que George Calinescu dit lui aussi que nous, les Roumains, nous avons presque toujours construit dans la vitesse des chevaux... Le philosophe, retiré dans la tranquillité de Snagov, ou selon ses mots, dans la solitude joyeuse du voisinage des lacs, désappointé par l'Occident qui ne travaille pas dans l'esprit également, veut terminer sa métaphysique. Ensuite, il va à Paltinis et, constatant qu'il lui reste un quelque chose en lui, il mène plus loin ses projets. C'est l'idée ou – comment dirais-je ? – le fantasme avec

l'idée d'être humain. En réalité, ce n'est que maintenant que je recommence à croire à l'Occident. Parce que, soumis aux sollicitations, je suis sûr qu'il retrouvera ses vertus vitales et qu'il étonnera le monde, dans quelques années, de nouveau. Mais la « leçon » pour l'homme reste, et les prophètes de tous les temps ont eu raison : les biens terrestres ne signifient presque rien.

¹ Ici, en Occident, vous êtes dans le juste, mais vous n'êtes pas dans le vrai

lequel finit cette formidable correspondance sentimentale restée, comme dit le destinataire, « sous le signe de l'éloignement »...

**ADJUVANTS ET OPPOSANTS DE L'AMOUR DANS LE RÉCIT
FANTASTIQUE - DEUX EXPÉRIENCES: COPCA RĂDVANULUI
(G. GALACTION) ET LA MORTE AMOUREUSE (TH. GAUTIER) –**

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Le présent article se propose de traiter du thème de l'amour (si cher au récit fantastique, surtout l'amour dans ses formes extrêmes, associé souvent à la mort) du point de vue de l'organisation, au niveau du récit, du conflit engendré par l'amour. Les deux récits choisis comme support de notre analyse nous ont permis la structuration de l'article en deux parties, l'une portant sur la figure du prêtre, respectivement de la sorcière, l'autre traitant de deux éléments ambivalents : le feu et l'eau (parfois en tant qu'instruments employés dans les pratiques religieuses/magiques).

Mots-clés : amour, mort, prêtre, récit, sorcière

Copca Rădvanului et *La Morte amoureuse*, deux récits brefs traitant d'un thème séduisant, que certains critiques du genre fantastique, faisant référence à un Gautier ou un Villiers de l'Isle-Adam, appellent « impossibilité de l'amour (sinon dans la tombe ou dans le rêve) ».

Tout en adoptant la stratégie de Gala Galaction, qui commence son récit par une interrogation sur ce qu'est « Copca Rădvanului » et ce que pourrait se cacher derrière ce nom donné à un endroit bien spécifique situé le long de l'Olt, il faudrait peut-être que nous répondions à la question implicite qui naît lors de l'association sur le même plan syntagmatique, en début de notre étude, de *Copca Rădvanului* (1910), récit de l'écrivain roumain Gala Galaction et de *La Morte amoureuse* (1836), récit de Théophile Gautier. Pourquoi donc une étude comparative sur ces deux ouvrages, à distance de plus de demi-siècle, appartenant à deux écrivains qui ne sont pas souvent (presque jamais) comparés sinon dans le rare cas où il sont associés dans le syllabus de quelque cours sur la littérature fantastique? La réponse y est partiellement incluse: tout d'abord, il s'agit de récits fantastiques (de facture différente, comme on le verra par la suite de l'analyse), ensuite il y a dans les deux textes des éléments communs

permettant la comparaison : deux amoureux, passion, amour impossible (à cause des normes sociales ou morales), mort, sorcellerie/vampirisme, occulte et religieux, feu et eau.

Dans un article antérieur, traitant toujours de la thématique affective dans *La morte amoureuse*, nous avons analysé les valeurs du regard et le rôle de celui-ci dans la trame fantastique, insistant notamment sur le regard-flamme, point de départ d'un amour-foudre, cause initiale d'une vie double, du brouillage des limites entre rêve et réalité, entre vie et mort, cause suprême de ce que Romuald appelle en fin de récit, moralisateur mais nostalgique, « perte de l'éternité ». Il est à la fois moralisateur (de par le rôle de narrateur qu'il assume et en tant que prêtre âgé de soixante-six ans) et nostalgique, regrettant la belle Clarimonde (de par le rôle d'acteur de son propre récit, en tant qu'amoureux aimant *d'un amour insensé et furieux*). L'aventure fantastique de la vie double, pendant la nuit, où Romuald n'est plus prêtre mais amant de Clarimonde ressuscitée par son baiser et vivant grâce à son sang (la femme-vampire) est d'autant plus vraisemblable qu'elle est jouée à la première personne, au mode sérieux, par un personnage qui ne cesse de se demander (même à distance des années) si l'expérience extraordinaire qu'il a vécue tient au rêve ou à la réalité. L'incertitude du personnage ne vise pas l'événement en tant que tel (ressurrection de Clarimonde, ensuite sa mort grâce/à cause de l'intervention purificatrice du « sévère » abbé Sérapion), la question est de savoir où s'arrête la réalité et où commence le rêve. Pourtant, la présence d'un tiers personnage, l'abbé Sérapion, s'opposant à la vie nocturne, de Sardanapale, que mène Romuald, et voire même racontant sans aucun doute la mort de Clarimonde qu'on appelle « vampire femelle » et qu'il croit être « Belzebuth en personne » et participant à la destruction finale de Clarimonde, offre l'épreuve matérielle de l'événement surnaturel.

La question n'est pas de croire à l'existence de la femme-vampire ou non (la construction du récit à la première personne et le mode sérieux sur lequel est construit tout le récit en est la preuve), mais de savoir si cela est vraiment arrivé ou si l'expérience a été vécue uniquement sur le mode onirique, ou encore ce qui importe est la tension qui naît de l'existence d'un double objet de désir : Dieu et Clarimonde.

Un tout autre type de fantastique est exposé dans *Copca Rădvanului*. Au niveau de la structure narrative, la différence essentielle est la présence dans le récit de plusieurs narrateurs : le narrateur premier, celui qui

commence son récit par une interrogation sur l'étymologie du nom du lieu « Copca Rădvanului » (question qu'il se posait souvent lui-même ou qu'il posait aux autres lors des transports de bois qu'il faisait en radeau sur l'Olt), un narrateur secondaire, et le jeune Oance, l'unique berger véritable à même de continuer la tradition des anciens bergers. Mais aucun des deux n'est acteur ou même témoin de l'histoire racontée, car il s'agit de raconter la légende derrière le nom du lieu en question.

Le surnaturel naît du langage, dit Todorov¹, *il en est à la fois la conséquence et la preuve*. Gala Galaction ne fait qu'user au mieux de cette relation ambivalente entre le langage et le surnaturel dans le cas particulier du toponyme (derrière lequel se cache l'étymologie des noms des lieux). Copca Rădvanului, en tant que nom de lieu, a l'origine dans un fait surnaturel; dans le même temps, au niveau de l'énonciation narrative, le fait surnaturel (renfermé dans la légende dévoilée par Oance et reprise au niveau narratif par le narrateur premier) a son point d'origine dans l'expression – nom de lieu. Il s'agit d'une légende presque oubliée, que seuls les initiés connaissent, les vrais bergers, les vieux, et Oance, qui vit dans l'espace isolé des montagnes, à l'écart de la civilisation moderne, bon connaisseur des légendes et traditions bergères.

Le jeu narratif ne fait qu'attirer l'attention du lecteur; après l'interrogation du début, le narrateur présente le contexte spatio-temporel : la vallée de l'Olt où, suite à un accident survenu juste dans l'endroit nommé « Copca Rădvanului », le narrateur, ainsi que ses aides doivent s'arrêter. C'est à la tombée de la soirée; il laisse les aides garder le bois et résoudre le problème du radeau, et *ayant parfois des goûts dangereux pour un commerçant de bois*, se dirige vers la bergerie en haut de la montagne. Il y trouve le maître-berger, Oprea, un ancien ami de son père, qui se met à rémémorer avec nostalgie les temps passés. L'art du berger est en train de disparaître et parmi tous les jeunes bergers il n'y a qu'un seul qui soit digne de cet art. Oance, lui, il sait jouer de la flûte, son chant *fait les fleurs pleurer* et il connaît des légendes à raconter pendant *trois jours et trois nuits*.

C'est lui qui dit au narrateur que l'accident leur est arrivé à cause du fait que cet endroit-là est maudit. Et c'est toujours lui à dévoiler au narrateur l'histoire derrière le nom « Copca Rădvanului ».

¹ Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970, pp. 84-85

Dans ce point du récit, le narrateur Năstase (c'est ainsi que l'appelle le berger Oprea), bien couvert dans la touloupe, écoute, à la lumière des étoiles, le récit de Oance. Le temps de la lecture du paragraphe résumant l'hypostase de Năstase en tant qu'auditeur, allant au-delà de l'histoire de Oance, et continuant, à la première personne, avec ce qui est arrivé le lendemain (Năstase a quitté Oance et le vieux berger et a continué son chemin), le lecteur reste insatisfait. On s'attendrait, dans la tradition du conte-cadre, que Oance acquière le rôle de narrateur. La curiosité du lecteur n'est qu'ajournée le temps de la lecture d'un paragraphe. Le narrateur reprend l'histoire de Oance qu'il rapporte lui-même (et écrit).

C'est ainsi que l'événement est placé dans l'atemporel : « dans ces temps-là » (« pe vremea aceea ») où tout événement surnaturel pourrait être possible. Le récit de Galaction est une formule fantastique que Sergiu Pavel-Dan appelle *le merveilleux légendaire de nature folklorique* (*mirificul legendar de ținută folclorico-baladescă*).

Voici le résumé de l'histoire : Il y avait un riche boyard d'origine noble qui avait une fille, Oleana, *belle comme le soir et encore plus, car le soir n'a qu'une étoile du matin alors que les yeux d'Oleana étaient comme deux étoiles du matin*. Safta, la tzigane, administrait les provisions de la maison. On disait qu'elle était sorcière. Elle avait un fils, Mură. Les deux enfants, Oleana et Mură avaient passé leur enfance ensemble. Ils avaient maintenant grandi. Mură a fait son apprentissage en tant que forgeron, mais il n'a pas aimé ce métier, trop dur pour lui. C'est ainsi qu'il s'est dédié à la musique, au violon, devenant, peu après, le meilleur musicien de la cour. Pourtant, Mură est malheureux et son chant devient le chant d'un grand malheur ; il aime Oleana et Oleana aime Mură. C'est pour elle qu'il joue du violon et son amour est si grand que le chant semble sortir du coeur non pas de l'instrument. Mais Oleana, qui aime le beau tzigane, doit épouser Voinea, le fils d'un riche boyard. Désespéré, Mură demande à sa mère, la sorcière, de l'aider. Il veut mourir avant le mariage de la belle Oleana, car « le feu qui brûle en lui ne peut être éteint que dans la tombe ou dans les profondeurs de l'Olt ». Safta essaie en vain de dire la bonne aventure à l'aide de fèves. Elle ne voit que de la tragédie. Pourtant, une nuit, elle voit Mură dans la voiture de noces, jouant du violon aux pieds de Oleana ; elle les voit embrassés et morts dans les profondeurs de l'Olt.

C'est justement ce qui arrive le jour des noces ; Mură obtient la faveur de jouer du violon aux pieds de Oleana toute la durée du chemin en

voiture le long de l'Olt vers la maison du marié. Le violon de Mură rompt les coeurs des convives, son chant est tantôt gai, tantôt triste, tantôt « brûlure et passion », tantôt « prière et malheur ». L'Olt suit le rythme de la musique à tel point que ses bords s'écroulent sous la voiture de noces et seul le violon de Mură jaillit en flammes, à la surface de l'eau. Les flammes dansent, tandis que l'archet continue à frotter les cordes du violon. Il a fallu que les prêtres, munis des croix chrétiennes, fassent des prières, pour éteindre le feu du violon. Le charme enlevé, le violon jette sur la rive, à la lumière des torches chrétiennes, les deux corps embrassés de Mumă et de Oleana.

Arrivé dans ce point de notre analyse, il convient de s'arrêter sur l'événement surnaturel proprement-dit, dans les deux récits, notamment sur l'histoire d'amour extraordinaire entre le prêtre Romuald et Clarimonde, la courtisane ramenée à vie par le baiser nécrophile de Romuald, et l'union par la mort de Mură et de Oleana.

Les deux histoires d'amour sont différentes ; de même il s'agit de deux formules différentes d'écriture fantastique. Pourtant, ce qui nous intéresse dans les deux nouvelles c'est l'organisation du récit en tant que conflit. Une telle organisation se prête le mieux à l'analyse actantielle, telle qu'elle est structurée par A. J. Greimas, car il s'agit d'une histoire amoureuse (où l'axe principal est par excellence celui du désir du sujet vers l'objet) et en plus, le modèle de Greimas a à la base l'étude de Propp sur les contes merveilleux.

C'est dans cette perspective que nous analyserons les adjuvants et les opposants de l'amour dans les récits en question. Les quatre séquences de l'analyse sont disposées en paire : le premier couple relève de deux figures spirituelles : d'un côté, le *prêtre* et, de l'autre côté, la *sorcière* ; le deuxième couple est constitué de deux éléments primordiaux : le *feu* et l'*eau*.

Prêtre /vs/ sorcière

Qu'il s'agisse de prêtre ou de magicien, J. Goimard¹ les définit comme *être(s) humain(s) allié(s) de l'au-delà*, comme des *médiateurs* entre le monde terrestre et l'au-delà. Etymologiquement, commente Goimard, la magie faisait partie de la religion, étant l'art de la caste sacerdotale de Mèdes. L'évolution ultérieure a donné une valeur négative à cet art de la

¹ Goimard, J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Ed. Pocket, 2003, p. 408

magie. Nous ajoutons que, par rapport au magicien, le terme « sorcier » a une connotation négative plus forte, vu son emploi dans le latin vulgaire – *sortarius*- du *lat. sors*, au sens de « diseur des sorts », la définition enregistrée dans le Petit Robert illustrant justement cette connotation négative, illicite, *personne qui pratique une magie de caractère primitif, secret et illicite*.

Romuald ne rêve depuis sa naissance que de devenir prêtre. Le jour de la cérémonie religieuse il est dans un état touchant « à l'extase » et l'évêque lui-même lui paraît Dieu descendu sur terre. Pourtant, une fois le regard jeté sur la belle courtisane présente à l'église, tout bascule, même le caractère divin des représentants de l'église.

Romuald, dont l'unique objet de désir était Dieu et la vie pure, spirituelle, élevée à des hauteurs divines, subit le coup d'un regard-flèche à *damner un cardinal, à faire agenouiller un roi à mes pieds* (Clarimonde, n.n) *devant toute sa cour*. A partir de cet instant, Romuald aura un deuxième objet de désir, Clarimonde, qui entre en conflit avec le premier. Comme être prêtre est synonyme d'être *chaste, occupé de la prière et des choses saintes* et aimer Clarimonde d'un amour sensuel est synonyme de perte de la chasteté, l'abbé Sérapion occupera des fonctions différentes selon qu'il aide Romuald à acquérir son objet de désir, Dieu, ou qu'il l'empêche à obtenir cet autre objet de désir, Clarimonde.

L'abbé Sérapion, mentor spirituel de Romuald, remplit aussi la fonction de Destinateur, puisqu'il est le garant du système de valeurs (spirituelles, morales) ; la mission qu'il confie à Romuald (il est celui qui lui tient les discours moralisateurs et qui l'aide à obtenir la nomination à la cure de C***), finira, petit à petit, par ne plus coïncider avec le désir de Romuald (ou au moins avec le désir de Romuald-acteur d'une vie double, nocturne).

L'incapacité de Romuald de décider si la vie de prêtre de campagne est celle véritable ou bien la vie de gentilhomme (*Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre*¹) donne à l'abbé Sérapion tantôt la fonction d'Adjuvant, tantôt celle d'Opposant.

Il est l'Opposant d'un amour dans lequel il voit les traces de Satan :

¹ Gautier, Th., *La morte amoureuse*, in *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, Ed. Gallimard, 2002, p. 546

*Mon fils, je dois vous en avertir, vous avez le pied levé sur un abîme ; prenez garde d'y tomber. Satan a la griffe longue, et les tombeaux ne sont pas toujours fidèles. La pierre de Clarimonde devrait être scellée d'un triple sceau ; car ce n'est pas, à ce qu'on dit, la première fois qu'elle est morte.*¹

En tant qu'Opposant, il acquiert dans les yeux de Romuald des attributs sévères. Dans la relation Romuald-sujet désire Clarimonde-objet se produit un renversement de valeurs, Clarimonde acquiert des traits de divinité, alors que l'abbé Sérapion, s'opposant à cet amour passionnel, à la fois violent (Clarimonde est femme-vampire) et doux (Clarimonde, femme-vampire, amoureuse de Romuald, l'aimant tendrement, même dans le geste vital pour elle de buver des gouttes du sang de celui qui l'a amenée à vie), acquiert des traits négatifs. La scène finale est révélatrice en ce sens :

*(...) quant à lui, courbé sur son oeuvre funèbre, il ruisselait de sueur, il haletait, et son souffle pressé avait l'air du râle d'un agonisant. C'était un spectacle étrange, et qui nous eût vus du dehors nous eût plutôt pris pour des profanateurs et des voleurs de linceuls, que pour des prêtres de Dieu. 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 sa figure aux grands traits austères et profondément découpés par le reflet de la lanterne n'avait rien de rassurant. Je me sentais perler sur les membres une sueur glaciale, et mes cheveux se redressaient douloureusement sur ma tête ; je regardais au fond de moi-même l'action du sévère Sérapion comme un abominable sacrilège, et j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre.*²

Nuit, cimetière, pioche, souffle pressé, râle d'agonisant, ce sont des éléments associés plutôt à quelque science occulte, à quelque sorcellerie, à quelque esprit maléfique. Safta, elle agit elle aussi pendant la nuit, car elle demande à son fils de lui laisser encore deux nuits, avant qu'il ne se noie dans l'Olt. Aucun détail n'est donné quant à sa pratique obscure, sauf le fait qu'elle dit des formules d'incantation et qu'elle essaie de voir le sort de Mură à l'aide des fèves, pratique spécique aux tziganes :

¹ *idem*, p. 540

² Gautier, Th., *La morte amoureuse*, in *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, Ed. Gallimard, 2002, p. 551

*Mura mamei, mură, întorc bobii pentru tine și-i descânt de când a călcat Voinea curtea boierului, călca-l-ar ceasul morții! Dar îmi ies tot pe dos și a prăpăd. Dacă ascultai tu pe mama, fugeai de multă vreme dinaintea focului și te duceai în Țara Ungurească (...)*¹

Il n'y a rien de dur, rien de satanique chez Safta. Safta, la sorcière, est surtout mère. Il n'y a que de la douceur dans son discours, et une sorte de résignation devant le sort. Mură lui demande de faire des charmes pour qu'il s'endorme à jamais. Il ne veut pas vivre sans Oleana car, dit-il, le feu qui brûle dans son cœur, ne peut être éteint que dans la tombe ou dans les profondeurs de l'Olt. Le délai passé, Safta, la sorcière va tôt le matin, *avant même le chant du coq*, trouver son fils qui dormait *comme l'Olt et comme les étoiles*. Elle pleure et déplore le sort de son fils, car chose mystérieuse, dit-elle, ce sera l'Olt à jouir de la jeunesse et des chants de Mură.

La sorcière a le rôle de « médiateur » et, si en comparant prêtre et magicien, Goimard relève le caractère passif du prêtre, en ce sens qu'il *s'adresse aux dieux par la prière qui leur laisse toute liberté d'exaucer ou de ne pas exaucer ses vœux*, en opposition avec le magicien, qui agit sur la nature, tout en utilisant *les forces immanentes*² de celle-ci par des formules et des enchantements, dans les deux récits dont il est question dans cet article le rapport est renversé. Le prêtre austère agit en exorciste, il n'attend pas que Dieu agisse, c'est lui qui mettra fin à l'idylle de Romuald et de Clarimonde en allant déterrer, avec l'aide de Romuald, le cercueil de Clarimonde et fera disparaître définitivement son corps en l'aspergeant d'eau bénite. Par contre, Safta, la sorcière, ne fait qu'interroger ou épier les forces du destin; elle veut voir dans l'au-delà, pour suggérer à son fils le meilleur chemin à prendre. Même si elle agit sur les forces de la nature, le récit n'y insiste pas, puisqu'il suffit la voix populaire qui l'appelle « Safta, la sorcière », pour que toute une tradition sorcière tzigane soit rappelée, de manière implicite, chez le lecteur roumain. Elle a aussi la fonction de Destinateur, mais à la différence de l'abbé Sérapiion qui ne cède pas à l'amour de Romuald pour Clarimonde, Safta rappelle, avec du regret, plutôt que sur un ton moralisateur, l'art de la musique, auquel son fils aurait dû se dédier, en allant chez les parents musiciens, loin du « feu » qui l'attend à la cour du boyard :

¹ Galaction, G., *Copca Rădvanului in Moara lui Călifâr*, Ed. Minerva, București, 1973, p. 145

² Goimard, J., *Critique du fantastique et de l'insolite*, Ed. Pocket, 2003, p. 409

Dacă ascultai tu pe mama, fugeai de multă vreme dinaintea focului și te duceai în Țara Ungurească (...).

Elle aide Mură dans l'accomplissement de son désir, remplissant ainsi, au niveau de l'organisation sémantique du récit, la fonction d'Adjuvant de l'amour entre les deux jeunes. L'accomplissement n'est possible que dans la mort et son rôle d'Adjuvant est d'autant plus complexe et touchant qu'il s'agit de sacrifier son amour de mère à l'union, tant désirée, de son fils et de la belle Oleana, fût-elle par la mort.

A partir de ce moment, ayant obtenu l'aide et en quelque sorte la bénédiction de sa mère, ce sera à Mură d'agir. Il fera ce qu'il sait faire le mieux: jouer du violon et aimer.

Feu /vs/ eau

Jouer du violon à faire pleurer les fleurs et aimer à en mourir ; ce sont là des manifestations de passion extrême. Et c'est dans le même temps une image exotique du monde tzigane, une image faite de stéréotypes positifs : la sorcière, Adjuvant de l'amour, la musique et l'amour extrême. Le texte fantastique ne fait que prendre à la lettre ces stéréotypes (images stéréotypées ou stéréotypes linguistiques). L'une des caractéristiques ou conditions du genre fantastique est selon Sergiu Pavel Dan, *un minimum de sérieux*¹ (minima gravitate). De son côté, Todorov parle du rôle du discours figuré, puisque *le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre*². Qu'est-ce que prendre à la lettre le sens figuré d'une expression ou d'une figure rhétorique sinon lui accorder ce minimum de sérieux ? Clarimonde réussit à venir *d'un endroit dont personne n'est encore revenu*, car, dit-elle, *l'amour est plus fort que la mort, et il finira par la vaincre*. Ce que le récit accomplit en effet dans les pages à suivre, car la belle Clarimonde est ressuscitée et les deux commencent à vivre une vie parallèle si vive, si forte, faite d'amour et entretenue par l'amour, à tel point que l'on ne sait plus laquelle est la vie réelle.

Prendre à la lettre une expression figurée est d'ailleurs le mécanisme des malédictions ou des formules magiques.

¹ Pavel Dan, S., *Fetele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005, p. 13

² Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970, pp. 82

Nous avons déjà mentionné plusieurs fois l'expression qu'emploie Mură lorsqu'il demande l'aide de sa mère, la sorcière :

Fă-mi de moarte, mamă, să mor până în două săptămâni, că focul care arde în mine numai în mormânt, ori în fundul Oltului mai are stângere.

Le feu intérieur de Mură est sa passion pour Oleana. Il n'est pas curieux que le feu soit éteint avec de l'eau. Pourtant, le feu n'apparaît pas dans le récit de Galaction seulement comme substitut lexical et métaphorique de l'amour. Le récit deviendra accomplissement, au niveau de l'histoire, de l'énoncé de Mură. Le violon de Mură éclatera en flammes, à la surface de l'Olt.

Feu et eau sont présents dans le texte de Gautier aussi. Le feu, dans son effet de brûlure, sera manifeste au tout premier toucher de Clarimonde : *l'empreinte m'en resta brûlante comme la marque d'un fer rouge*. De même il apparaît dans la description des yeux de Clarimonde :

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 oeil humain ; il s'en échappait des rayons pareils à des flèches et que je voyais distinctement aboutir à mon coeur. Je ne sais si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer.
(p. 527)

Si la flamme qui les illuminait venait du ciel ou de l'enfer, voilà la question que Romuald se cessera de se poser, hésitant tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. L'impossibilité d'établir la nature diabolique ou divine de la flamme/brûlure subie par Romuald tient justement au caractère ambivalent de cet élément qu'est le feu.

Tout en continuant la théorie de Bachelard, qui reconnaît l'ambivalence du feu, Gilbert Durand fait la distinction entre le feu spirituel et le feu sexuel, selon que le procédé employé pour l'obtention du feu est la percussion ou, respectivement, le frottement.¹ Le feu est par là symbole de

¹ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, pp. 194-202
Nous soulignons le fait que Durand reprend l'idée de Bachelard relative à la rythmique sexuelle et au fait que c'est dans ce « tendre travail », de faire du feu, « que l'homme a appris à chanter ». Il ajoute aussi l'argument des ethnologues qui ont confirmé que, chez le primitif, ce sont justement les techniques rythmiques du feu, parmi lesquelles celle du forgeron, à s'accompagner de la danse ou du chant. Nous rappelons que Mură, dans sa tradition tzigane, est forgeron avant d'être musicien (ou c'est pendant qu'il travaille à la

l'amour passionnel, sexuel, mais il peut être purificateur aussi: c'est à la lumière répandue par les *torches chrétiennes* que l'autre feu, de *l'archer frottant les cordes du violon*, sera éteint grâce aux prières des prêtres, dans *Copca Rădvanului*.

Nous pourrons (...) recevoir le feu dans ses violences et dans son réconfort, tantôt comme l'image de l'amour, tantôt comme l'image de la colère, dit Bachelard dans l'introduction d'un ouvrage qui ne sera malheureusement pas terminé, sa *Poétique du feu*.¹ Il s'agit encore une fois des « *contradictions du feu* ». La musique de Mură, son chant n'est qu'un discours enflammé: *Vioara lui despica inima! aci horă, aci doină, aci rugăciune, aci urgie*. Il est un Orphée à même de charmer par la musique du violon l'Olt et la nature entière, même les enfers, pour y descendre dans l'union nuptiale avec Oleana. C'est lui qui agit en sorcier et son instrument est le discours enflammé du violon :

Și Oltul se rostolgolea ca mii și mii de berbeci, behăia și urla, se năpustea după un rădvan și se frângea de mal, plin de turbare și de spumă, gemea în vâltori, fluiera printre stânci și, cu plânsetul vioarei și cu blestemele ei, se amesteca, se plămădea – soartă năprasnică și cruntă. (p. 147)

*Le feu d'animus*² dans sa violence est invoqué par Romuald lorsque, dans sa position d'opposant à l'amour, l'abbé Sérapion s'efforce à déterrer Clarimonde : *j'aurais voulu que du flanc des sombres nuages qui roulaient pesamment au-dessus de nous sortît un triangle de feu qui le réduisit en poudre. (p. 551)*

Réduire en poudre, c'est l'effet qu'a l'eau employée par l'abbé Sérapion:

La pauvre Clarimonde n'eut pas été plutôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés. (p. 552)

forge qu'il se rend compte qu'il veut faire seulement de la musique). Pourtant, il fera du feu par la musique.

¹ Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, p. 8

² Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988, p. 44

L'eau bénite est l'eau à effet purificateur. Elle est, selon l'expression de Durand, *la substance même de la pureté*, puisque c'est l'attribut qualitatif qui compte, non pas celui quantitatif, quelques gouttes d'eau bénite suffisent à purifier *tout un monde*¹.

L'eau bénite a l'effet qu'aurait eu le feu, dans sa variante extrême, de brûlure. Il s'agit de fondre, de réduire en cendres.

Dans le contexte de la *Morte amoureuse*, l'eau lustrale a cet effet purificateur (par le fait qu'elle enlève l'élément satanique – l'abbé Sérapion ne voit pas en Clarimonde une femme, fût-elle vampire, mais le Satan lui-même). Ces quelques gouttes d'eau lustrale suffisent aussi à détruire l'objet d'un grand amour « à même de vaincre la mort » (fût-il seulement dans le rêve).

Par contre, dans Copca Rădvanului, l'eau est quantitative: ce sont les eaux de toute une rivière, avec leurs profondeurs mystérieuses et leur rythme violent. Eau et feu deviennent complices sous le charme du violon. Il nous semble même, qu'à la différence de l'observation que faisait Bachelard² en ce qui concerne l'attitude spontanée devant les deux types d'eau (l'eau pure et l'eau souillée), dans *Copca Rădvanului*, le lecteur n'attache pas une valeur négative à l'eau de l'Olt, bien qu'il soit source de mort. Il n'y a pas de répugnance, puisque l'Olt est charmé et il ne fait qu'accomplir le désir de Mură: l'unir avec Oleana. Pourtant, Gala Galaction, en prêtre qu'il l'est (Grigore Pisculescu), prend garde à introduire, dans les dernières lignes, un commentaire qui rappelle que l'aventure extraordinaire a été l'oeuvre du diable. Tout est dit pourtant sur une voix neutre, de *l'on dit* spécifique au merveilleux légendaire

La valeur positive *inconsciente attachée à l'eau pure*³ est modifiée par le commentaire de Romuald lorsqu'il attribue à l'abbé des traits sataniques. La même orientation est produite par l'exclamation finale de Romuald : *Hélas ! elle a dit vrai : je l'ai regrettée plus d'une fois et je la regrette encore.*

Eau et feu, deux éléments ambivalents, purificateurs ou destructifs, lents ou violents, sont l'image de l'amour violent ou de la spiritualité; ils peuvent être les opposants (l'eau bénite et la flamme des torches chrétiennes)

¹ Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969, pp. 194

² Bachelard, G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1997, p. 180

³ idem, p. 182

ou les adjuvants de l'amour (l'Olt et le discours, à rythme enflammé, du violon).

Le thème de l'amour est commun aux deux récits choisis pour l'analyse. De plus, ce sont des formes extrêmes d'amour associé à la mort. Nous avons employé, au début du présent article, la construction : « amour impossible, sinon dans le rêve ou dans la tombe » ; nous concluons en disant que le récit fantastique (dans ses formes les plus différentes) traite plutôt de l'amour **possible** même dans le rêve ou dans la tombe.

Bibliographie

- Bachelard, G., *Fragments d'une Poétique du Feu*, PUF, 1988
Bachelard, G., *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*, José Corti, Paris, 1997
Durand, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Bordas, 1969
Galaction, G., *Copca Rădvanului* in *Moara lui Călifâr*, Ed. Minerva, București, 1973
Gautier, Th., *La morte amoureuse*, in *Romans, contes et nouvelles, Tome I*, Ed. Gallimard, 2002
Pavel Dan, S., *Fețele fantasticului. Delimitări, clasificări și analize*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2005
Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, Paris, 1970

ESTHÉTIQUE ET AFFECTIVITÉ DANS LE THÉÂTRE POPULAIRE MIRANDAIS: LE DISCOURS DE BALTAZAR DIAS

António BÁRBOLO ALVES

abarbolo@hotmail.com

**Fundação para a Ciência e a Tecnologia
Centro de Estudos António Maria Mourinho, Portugal**

Résumé :

Notre travail pose quelques questions, et essaie aussi d'y répondre, sur la réception populaire de Baltazar Dias, dramaturge et poète portugais : pourquoi cette passion du peuple pour des textes qui racontent des histoires de vie où l'on parle d'espaces, de sujets et de personnages apparemment si éloignés de leur vie quotidienne. Comment et pourquoi l'auteur a su passionner le public, et ses textes demeurent « populaires » jusqu'à nos jours.

Mots-clés : histoire de vie, réception populaire, théâtre populaire mirandais

Définitions

Le théâtre populaire mirandais est une manifestation ethnographique, particulière à la *Terra de Miranda*¹, région située à l'extrême nord-est du Portugal. Il est, sans doute, continuateur du théâtre liturgique médiéval, qui a grandi à côté des cathédrales. Mais il hérite aussi toute une longue tradition qui prolonge ses racines dans des manifestations rituelles et propitiatoires, antérieures au théâtre en tant que spectacle conçu pour un public. Dans toute la région de Miranda, ce théâtre, religieux ou non, se maintient encore vivant. De nos jours, dans certains villages, on peut encore assister à ces spectacles qui sont joués, comme autrefois, sur des longs *trabados* (voir fig. 1) érigés avec de vieux carrosses – les *carros* – tirés par des vaches. L'arrière-plan du décor est formé par des couvertures traditionnelles, qui représentent les habitations des personnages et permettent leur sortie de la scène.

¹ Il s'agit de la désignation locale, écrite aussi dans la langue de la région, le mirandais.



Baltazar Dias est un dramaturge et un poète portugais, dont la biographie est assez méconnue. A part les œuvres qui nous sont parvenues jusqu'à aujourd'hui (une dizaine, environ), on connaît un décret royal du Roi D. João III, datant du 29 février 1537, lui concédant le droit d'imprimer et de vendre ses « papiers », sans que personne d'autre puisse le faire¹. On sait aussi, parce qu'on y fait mention dans le même document, qu'il est né à l'île de Madère et qu'il était aveugle. Si la première information nous permet de penser qu'il peut s'agir d'un sacristain dont le même nom se trouve dans des registres de paroisse, la deuxième observation nous prolonge dans toute une tradition du poète aveugle. Effectivement, depuis Homère, vénéré dans tout le monde occidental, jusqu'à Milton, aveugle, lui aussi, la cécité semble être liée à des activités poétiques et musicales surtout populaires². Cette tradition a aussi connu, dans la *Tierra de Miranda*, une forte vitalité, jusqu'au milieu du XX^e siècle. Des raisons d'isolement géographique, mais aussi, paradoxalement, d'espace de contact entre le Portugal, la Castille et d'autres régions de l'Espagne, ont contribué à la création d'une singularité ethnoculturelle³.

Au Portugal, Baltazar Dias fut le poète le plus aimé par le peuple. Un *rapsode homériquement dilaté par la cécité*, selon la définition de Luciana

¹ Ce document révèle les premiers mouvements pour la défense des droits d'auteur, au Portugal.

² Baroja, Julio Caro, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Istmo, Madrid. 1990, p. 49.

³ La langue mirandaise a aussi bénéficié de cette situation géographique. N'étant qu'une "langue de frontière" elle a des influences, naturelles, des langues voisines. Sur ce sujet, voir l'étude, toujours pleine d'actualité de Leif Sletsjøe, « La position du mirandais », in *Studia neophilologica*, vol. XXXIX, n° I, 1967, pp. 150-173.

Stegagno Picchio¹. A part cette particularité physique, on ne sait pas si Baltazar Dias jouait ou non de la guitare, ou d'un autre instrument, comme il était coutume avec d'autres poètes. Peut-être se faisait-il aussi accompagner par un jeune homme, comme le célèbre Lazarillo de Tormes. Pour ce qui est des éditions en papier, on ne connaît que celles qui datent du XVII^e siècle. Mais celles-ci ont continué à être éditées jusqu'au XX^e siècle, démontrant ainsi la popularité et « l'amour du peuple », dont nous parle Teófilo Braga².

Poète populaire, sublime ignorant, comme il est souvent appelé, Baltazar Dias a su nationaliser des « romans européens ». C'est-à-dire, il a adapté et transformé des textes qui circulaient, depuis des siècles, par écrit ou dans la voix du peuple. Les traditions anciennes, comme celles liées au « cycle carolingien » – avec les histoires, les « romans » et les chansons parlant de Charlemagne – lui ont donné le sujet pour sa *Verdadeira Tragédia do Marquez de Mantua e do Imperador Carloto Magno*. La tradition hagiographique, venant non seulement des moines du couvent portugais d'Alcobaça ; la célèbre *Legenda Aurea*, de Jacoppo Varazze ; les compilations médiévales comme le *Speculum historiale*, de Vincent de Beauvais ; les *Miracles de la Vierge*, écrits en France dans le tournant du premier millénaire et amenés dans la Péninsule Ibérique dans des traductions en castillan et galicien, et toute une tradition orale avec plusieurs motifs comme ceux de la « femme honnête » et de la « chasteté héroïque », constituent quelques sources de son *História da Santa Imperatriz Porcina* et de l' *Auto de Santo Aleixo*.

Tous ces textes ont connu un grand succès jusqu'au XX^e siècle. Quelques-uns d'entre eux ont même été emportés à S. Tomé et Prince et au Brésil où ils continuent d'être représentés. Dans la région *Tierra de Miranda*, ces trois textes ont aussi connu un grand succès, avec des représentations assez fréquentes et spectaculaires.

Les questions qu'on doit se poser – et auxquelles on essaiera de répondre dans les paragraphes qui suivent – sont pourquoi cette passion du peuple pour des textes qui racontent des histoires de vie où l'on parle d'espaces, de sujets et de personnages apparemment si éloignés de leur vie

¹ Stegagno Picchio, Luciana, *História do Teatro Português*, Portugália Editora. Lisboa, 1969, p. 105.

² Braga, Teófil, *História da Literatura Portuguesa*, Nova Livraria Internacional, Lisboa, 1885.

quotidienne. Comment et pourquoi l'auteur a su passionner le public, et ses textes demeurent « populaires » jusqu'à nos jours¹.

Le discours et l'esthétique

Le discours est, selon la définition d'André Camlong, tout ce qu'on dit et la façon comme on le dit². C'est-à-dire, les mots et les phrases utilisés pour manifester ce qu'on pense et ce qu'on sent. La nature du discours est surtout verbale, même s'il y a une connexion avec les facettes non verbales et paraverbales de la communication.

De la même façon, suivant le même auteur, l'esthétique est *l'art de disposer les éléments selon un ensemble de syntaxes destinées à produire un discours moral ou philosophique*. L'important c'est de faire sentir le discours et, de fait, l'esthétique est une rhétorique du plaisir, *puisqu'elle fait appel à un ensemble de règles qui répondent aux besoins d'une manipulation dont la finalité est de plaire, de convaincre et de toucher*³.

Comme on vient de le voir, selon les différents textes qui nous parlent de Baltazar Dias (et ils ne sont pas très nombreux), ce qu'il disait (et la façon comme il le disait) plaisait au public. Pour expliquer ce succès on signale souvent son « lyrisme », sa « honnêteté morale », la « légèreté » des textes, la fidélité aux goûts et aux traditions faisant appel à la spontanéité et non à la réflexion, son langage émotif et populaire qui plaisait à un public qui aimait (aime ?) le sensationnel, le vécu, le sentimental et le pathétique.

Toutes ces raisons sont absolument valables et vraies mais, à mon avis, elles ne peuvent pas tout expliquer. Le premier problème est qu'on ne sait pas définir ce qui est le « goût populaire », ni le « langage léger », etc. etc.

On a dit que Baltazar Dias a surtout « nationalisé des romans européens ». C'est-à-dire des histoires communes aux peuples européens, qu'il a adaptées et transformées pour « plaire » au public portugais. Ses textes sont la confluence poétique des siècles, fortement enracinés, qui ont

¹ Même si les représentations deviennent de plus en plus rares, on peut dire que les textes continuent vivants dans la mémoire des gens. C'est une constatation que j'ai eu l'occasion de faire, plusieurs fois, au cours de mes enquêtes dans la région.

² Camlong, André, et Camlong, Claudie, *Les dieux sont morts. Réflexions sur la génétique du discours*, Ophrys, Paris, 1995.

³ Camlong, André, "Esthétique et éthique dans les « contes » de Machado de Assis", in *Arquivos do Centro Cultural Português, Fundação Calouste Gulbenkian*, vol. XXVI, Paris, 1989, pp. 681-726.

nourrit les chants et les histoires, qui ont réconforté la vie de beaucoup de générations, errant de bouche à oreille et qui vivent encore dans la mémoire et la fantaisie du peuple.

Qui était ce public au Portugal du XV^e ou XVI^e siècle ? Le peuple sans culture, illettré, les bergers et les paysans, certainement, mais aussi le peuple citadin, habitant la Lisbonne cosmopolite¹. A cette époque, à Lisbonne, on pouvait rencontrer des *tablados* un peu partout, au Pátio des Condes de Soure, dans le quartier de la Mouraria, dans la rue du Salitre², etc.

Il avait le secret, c'est Téofilo Braga qui l'affirme, de se faire comprendre par l'âme grande et simple des foules. Son contact direct avec le peuple — remarquons aussi qu'une des raisons du succès de ce genre de textes est le fait qu'ils étaient transportés directement chez le lecteur ou l'auditeur — lui a permis de mieux connaître son âme, faisant en sorte que ses œuvres reproduisent sa vision particulière du monde, où se rencontrent les rapports les plus profonds entre la vie culturelle, sociale et historique du peuple.

Mais ce ne sont pas seulement les textes qui devaient constituer une raison importante pour le succès. La théâtralité et la spectacularité de ces manifestations, étaient aussi des atouts importants pour séduire le public.

Voyons ensuite quelques aspects textuels et paratextuels — en délimitant notre analyse aux trois textes cités — qui répondent aux besoins de plaire, de faire sentir, mais aussi d'emporter l'adhésion de l'interlocuteur.

La syntaxe de la séduction

A part le discours, c'est-à-dire, ce qu'on dit et la façon comme on le dit, les stratégies de la séduction commencent, dans le texte imprimé, dès la première page. Dans le Centre d'Etudes António Maria Mourinho, on possède quelques copies de plusieurs éditions de ces textes. Les titres procurent des informations d'ordre paratextuel qui enrichissent l'ensemble. Normalement, ils sont très longs et descriptifs, sont enrichis par une gravure, et ont des fonctions informatives, mais aussi expressives, traduisant ainsi

¹ Cf. Stegagno Picchio, Luciana, *Op. cit.*, p. 104.

² Forjaz de Sampaio, Albino, *Teatro de cordel*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1922, p. 11. Cet auteur signale, toutefois, qu'au début du XX^e siècle, ces espaces n'existaient que dans la mémoire et dans les livres de certains auteurs.

l'opinion de l'auteur, et appellatives puisqu'ils veulent influencer le lecteur ou l'auditeur¹.

La version de l' *Auto de Santo Aleixo* est une copie, dactylographiée, datant de 1659. Selon le titre, il s'agit d'une œuvre faite à nouveau – *novamente feita* – de la vie de Saint Alex.

AUTO DE SANTO ALEIXO

Obra novamente feyta da vida do Bemaventurado
Santo Aleixo, filho de Eufemiano Senador de Roma.

Feyta por Baltazar Dias

Em Lisboa. Na Officina de Domingos Carneyro.

Anno de 1659

Dans ce cas, le titre est bref et direct, comprend presque exclusivement l'identification du personnage, attestant clairement que le héros est tellement connu qu'il n'est pas nécessaire de donner d'autres explications. Le sous-titre, avec la mention « fait à nouveau », est la garantie d'une variabilité dans la répétition. C'est-à-dire, une rénovation ancrée dans la reconnaissance, la nouveauté étant basée sur la suggestion.

C'est la même stratégie que l'on rencontre dans la première page de *Imperatriz Porcina*. L'avant-titre « vraie histoire » – *Verdadeira História* – est justement cette garantie qu'il s'agit d'une narrative unique et exceptionnelle. Le lecteur accepte puisque son espace de liberté est assez réduit. Il adhère mais sans jamais renoncer aux signes de reconnaissance qui sont le reflet d'une dialectique entre l'action individuelle et la détermination historique et sociale.

¹ Nogueira, Carlos, *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 2004, p. 41.



Toutes les autres informations – et il y en a beaucoup – ont pour but de dévoiler (mais aussi de cacher quelque chose) la vie et l’histoire des héros et des anti-héros dont la narrative fera preuve. Ils sont ainsi caractérisés et dessinés, dans leurs traits les plus importants, à travers des adjectifs et des noms qui suggèrent leurs vices, leurs qualités physiques et morales ainsi que leur statut social :

La vraie histoire de l’Impératrice Porcina, femme de l’Empereur Lodónio de Rome, dans laquelle on traite comme le dit empereur a fait tuer cette femme à cause d’un témoignage qu’a fait le frère de l’empereur et comment elle a échappé à la mort, et les peines et bonheurs qu’elle a souffertes et comment, à travers sa bonté et beaucoup d’honnêteté elle a récupéré son état avec beaucoup plus d’honneur qu’auparavant...Porcina, l’Impératrice chaste et belle, la plus belle des princesses...

C’est dans ce même registre qu’on trouve la première page de *La tragédie du Marquiz de Mantua et de l’Empereur Carloto Magno* :

Tragédie du Marquis de Mantua et de l'Empereur Carloto Magno dans laquelle on traite comment le Marquis de Mantua, étant perdu à la chasse, a trouvé Valdevinos, blessé à mort, la justice à sa mort qui a été faite à D. Carloto, fils de l'Empereur et dans laquelle apparaissent les personnages suivants : le Marquis de Mantua ; Valdevinos, son neveu...



L'esprit de chevalerie, avec ses modulations de foi en justice, l'honneur et l'héroïsme, est un des traits fondamentaux de ce texte. Il va sans dire que ce texte est l'héritier d'une longue tradition européenne, appartenant au « cycle carolingien », consacré à l'histoire de Charlemagne. Cette « tragédie » nous renvoie ainsi vers les anciens romans de chevalerie, qui firent les délices du peuple et dont le chevalier *Don Quijote de la Mancha* est, symboliquement, le « lecteur idéal » mais aussi le « produit » de ses lectures.

La syntaxe discursive se développe parallèlement à la syntaxe textuelle, créant un empilage de données idéologiques et ontologiques qu'elle accumule et qu'elle véhicule. L'incipit de chaque texte est l'espace de rencontre entre le texte et le discours. Ils constituent une dichotomie vitale : tout ce qui tombe sous le sens constitue le texte ; tout ce qui renvoie du texte à l'esprit constitue le discours. Les stratégies discursives qui visent à

emporter l'adhésion du lecteur (ou auditeur) se traduisent par une espèce de brouillard rhétorique enveloppant le texte dans « le dit » et « la manière de le dire ». Voyons les premiers vers de l'*Impératrice Porcina* :

No tempo do imperador	<i>Au temps de l'empereur</i>
Que Lodónio se dizia	<i>Qui Lodónio se faisait nommer</i>
Que a gran cidade de Roma	<i>Qui sur la grande ville de Rome</i>
E seu Império regia,	<i>Et son empire régnait,</i>
Casado com a Imperatriz	<i>Marié à l'impératrice</i>
Que Porcina nome havia,	<i>Qui Porcina pour nom avait,</i>
Por suas muitas virtudes,	<i>Pourvue de multiples vertus,</i>
Formosura e valia,	<i>Beauté et valeurs,</i>
Como princesa que era	<i>Car princesse de son état</i>
Filha do gran rei da Hungria. ¹	<i>Fille du grand roi de Hongrie.²</i>

Le texte nous transporte immédiatement vers un temps et un espace assez éloigné. La première phrase ressemble de toute évidence à l'incipit des contes traditionnels : *il était une fois...* Voilà ainsi ouvertes les portes de l'imagination, de la découverte et de l'émotion qui réconfortent la vie quotidienne, surtout quand elle est difficile à supporter. Le ton déclamatoire, l'assonance des rimes terminant en -ia (certainement au goût du public), l'utilisation de l'imparfait comme temps de rupture mais aussi ouverture, contribuent à transporter l'auditeur / lecteur / spectateur vers la réalité mythique de la narrative.

Pourrai-t-il s'agir aussi d'une certaine littérature d'aliénation ? A mon avis, non. L'éloignement sémantique de ces textes par rapport à la vie quotidienne du peuple qui, malgré tout, continue de les écouter, en sachant qu'ils ne contiennent aucune vérité, est justement la preuve que ces narratives portent un message avec un caractère assez différent : le sentiment de liberté et de justice – étant donné qu'à la fin tous les méchants seront punis et tous les justes seront récompensés – but ultime de l'être humain et, peut-être, l'ouverture vers l'inconnu. Les parages lointains, réels ou imaginaires, les péripéties héroïques, les personnages pittoresques ou grotesques, tout constitue une invitation à abandonner la banalité du quotidien.

¹ Edition de 1918 (Porto, Livraria Portuguesa – Editora).

² (Notre traduction non littérale).

D'autre part, les premiers vers semblent concentrer d'une façon ni naïve ni explicite les « ingrédients » les plus importants de la narrative : une histoire de rois et de princesses, la beauté féminine en tant que leitmotiv pour déclencher l'amour, même impossible, et la grande vertu dont la princesse fera preuve. Le beau-frère de Porcina, Albano, tombé amoureux de celle-ci mais sans être comblé, essayera de la diffamer devant son mari en disant qu'elle répondait à ses avances. Mais ses mots, devant Porcina, ne nous laissent aucun doute sur la raison de cette passion : l'amour est un feu déclenché par la beauté :

Pois sabeis que não resisto
À minha ardente paixão
Riqueza, vida, dou tudo
Pelo vosso coração.

*Vous savez que je ne peux résister
A ma passion ardente
Richesse, vie, je donne tout
En échange de votre cœur.*

Oh! Bela vinde a meus braços
Gozemos horas de amor

*Oh, ma belle, venez dans mes bras
Goûtons des heures d'amour.¹*

L'histoire de *Santo Aleixo* nous entraîne, elle aussi, dans le X^e siècle, puisqu'il s'agit de la dramatisation de la biographie d'Alex, fils du sénateur Euphémien. Il s'agit, bien sûr, d'une histoire exemplaire, extraordinaire, héritière de toute une hagiographie bien caractéristique du Moyen Age européen. Au Portugal, ce sont les moines d'Alcobaça, appartenant à l'ordre de Cluny, qui l'ont traduite du latin. Mais la légende devait être assez connue non seulement dans la prédication mais aussi dans mémoire populaire².

C'est l'histoire d'un jeune, riche, qui quitte sa maison le jour même de son mariage pour s'octroyer une vie de pauvreté, entreprenant un pèlerinage dans la ville lointaine de Jérusalem. Malgré les tentations du diable – qui vient lui raconter des mensonges, notamment sur sa femme – il n'abandonnera jamais sa vie ni sa chasteté. Il mourra chez lui, après son retour, sans être reconnu par personne, vivant parmi les chiens et mangeant les restes. C'est le Pape qui fera sa reconnaissance, à travers un billet qu'il a gardé soigneusement dans sa main, et qui ne peut être ouverte que par le souverain.

¹ (Notre traduction non littérale).

² C'est une des oeuvres qui, selon certaines sources, a été traduite, par les portugais, en japonais, au XVI siècle, même si on ne connaît ni des exemplaires ni son traducteur.

Conclusions

Les textes de Baltazar Dias, gardés et représentés dans la région *Tierra de Miranda* ont fait défiler, dans les traditionnels *trabados* mais aussi dans la mémoire collective, les types sociaux, les préoccupations sociales, les coutumes, les traditions et idées qui font partie de l'histoire locale, mais qui sont aussi en rapport avec l'histoire universelle. Or les idées ne planent jamais de manière désincarnée au-dessus des sociétés. Elles ne prennent véritablement de l'importance qu'en épousant de près les besoins de ces dernières et en s'adaptant aux mutations qu'elles subissent. C'est pourquoi rien ne serait plus faux que de considérer que ces textes ne se sont conservés que grâce aux hasards de l'histoire. Ils renferment, dans leur simplicité, des stratégies discursives qui ont pour but de plaire et de capter l'attention de l'interlocuteur. L'ouverture vers un monde merveilleux est, sans doute, un atout important dans cette esthétique de charme. Même si les réponses peuvent nous paraître risibles, le plus important, pour la culture dite populaire, est d'avoir une réponse et non une vérité.

Bibliographie :

- Baroja, J. C., *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Istmo, Madrid, 1990
- Braga, T., *História da Literatura Portuguesa*, Nova Livraria Internacional, Lisboa, 1885
- Camlong, A., "Esthétique et éthique dans les « contes » de Machado de Assis", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, Fundação Calouste Gulbenkian, vol. XXVI, Paris, 1989
- Camlong, A., et Camlong, Cl., *Les dieux sont morts. Réflexions sur la génétique du discours*, Ophrys, Paris, 1995
- Forjaz de Sampaio, A., *Teatro de cordel*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1922
- Nogueira, C., *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, Imprensa Nacional, Lisboa, 2004
- Sletsjøe, L., « La position du mirandais », in *Studia neophilologica*, vol. XXXIX, n° I, 1967
- Stegagno Picchio, L., *História do Teatro Português*, Portugália Editora, Lisboa, 1969

LES FAUX-SEMBLANTS DE LA SÉDUCTION SUR QUELQUES TEXTES SOI-DISANT LÉGERS

Francis CLAUDON
claudon.francis@wanadoo.fr
Université Paris XII-Val de Marne

Résumé

Il existe une littérature de la séduction: Ovide (L'Art d'aimer), Laclos (Les Liaisons dangereuses), Kierkegaard (Le Journal d'un séducteur), Sade (Les Cent Journées de Sodome) en forment les principaux chapitres. Que nous disent ces auteurs? Qu'il faut séduire, comment on peut séduire; car l'amour n'est que rapport de force déguisé: conquête, prise de haute lutte; caché derrière plus ou moins de dentelles et de jolieses, c'est toujours d'un rapport maître/esclave qu'il s'agit. "Amor est militia " répète plusieurs fois Ovide ; quand Leporello parle de son quotidien auprès de Don Giovanni, grand séducteur, son maître, il insiste, dès le lever de rideau, sur la dure vie, le labeur continu qu'impose le service de l'amour: "Notte e giorno faticar... mal mangiar' e mal dormire".

Mots-clés : amour, conquête, force, séduction

Préambule: ars vs.scientia

Il existe une littérature de la séduction: Ovide (*l'Art d'aimer*), Laclos (*Les Liaisons dangereuses*), Kierkegaard (*Le Journal d'un séducteur*), Sade (*Les Cent Journées de Sodome*) en forment les principaux chapitres. Que nous disent ces auteurs? Qu'il faut séduire, comment on peut séduire; car l'amour n'est que rapport de force déguisé: conquête, prise de haute lutte; caché derrière plus ou moins de dentelles et de jolieses, c'est toujours d'un rapport maître/esclave qu'il s'agit. "Amor est militia " répète plusieurs fois Ovide ; quand Leporello parle de son quotidien auprès de Don Giovanni, grand séducteur, son maître, il insiste, dès le lever de rideau, sur la dure vie, le labeur continu qu'impose le service de l'amour: "Notte e giorno faticar... mal mangiar' e mal dormire".

Il existe, parallèlement, une littérature amoureuse, où la passion s'épanche, mais, notons le bien, soit juste avant la séduction, soit juste après elle. Les *Lettres d'une religieuse portugaise* (Guilleragues), *Un Amour de Swann* (Proust), *Fragments d'un discours amoureux* (Barthes) nous expliquent donc la finalité terrible de l'amour, son inachèvement total, son agitation dangereuse qui forment comme l'ourlet ou la doublure de la

séduction. Dans le *Rouge et le Noir* l'orgueilleuse Mathilde avoue qu'elle est complètement séduite lorsqu'elle se met à dire, en public, à Julien "mon maître"; elle demande grâce, au fond, comme une place se rend et fait acte de soumission; mais souvenons nous aussi que ce "maître" n'aura rien de plus pressé, après cette victoire, que de partir fusiller Madame de Rênal! Si le *Rouge* est l'*ars amoris* de la Restauration, la séduction se métamorphose, pour les trois intéressés, en *παθος ερωτικον*: belle affaire vraiment!

Le séducteur kierkegaardien n'y trouve pas, lui non plus, son compte; à la fin de son aventure avec Cordelia il remarque, subtilement désabusé:

Je la possède certes, mais au sens juridique et prud'homesque, et je n'en retire aucun avantage...Je la possède légitimement et pourtant je ne suis pas en possession d'elle...Elle est assise à côté de moi, sur le sofa, devant la table à thé et moi sur une chaise à côté d'elle. Cette position, bien qu'intime, est d'une dignité qui éloigne.¹

On peut vraiment se demander non pas si la séduction existe, mais ce qu'elle représente en réalité; ne serait-elle pas comme un simple mirage, comme un horizon chimérique? au moins pour la sensibilité occidentale son seul mérite n'est-il pas de donner de l'air, de donner des ailes, d'ouvrir la voie du grand large, étant entendu que ce ciel se recule et se nimbe toujours plus de nuages? M.Foucault avait l'air de le suggérer, à peu de chose près, lorsqu'il distinguait:

Il y a historiquement deux grandes procédures pour produire la vérité du sexe: d'un côté les sociétés,(la Chine, le Japon, l'Inde, Rome, les sociétés arabo-musulmanes) qui se sont dotées d'un ars erotica: dans l'art erotique la vérité est extraites du plaisir lui-même, pris comme pratique et recueilli comme expérience.

Notre civilisation...n'a pas d'ars erotica . En revanche elle est la seule sans doute à pratiquer une scientia sexualis ... à avoir développé ... pour dire la vérité du sexe des procédures qui s'ordonnent ... à une forme de pouvoir/savoir ... opposée à l'art des initiations: il s'agit de l'aveu.²

Et d'ajouter:

¹ *Le Journal d'un séducteur* (in *Ou bien...ou bien/Enten...Eller*), ed.française, Tel, Gallimard, p.294/5.

² Foucault, M., *Philosophie*, Folio, Paris, 2004, p. 601.

De là sans doute une métamorphose dans la littérature: d'un plaisir de raconter et d'entendre, qui était centré sur le récit héroïque... des "épreuves", on est passé à une littérature ordonnée à la tâche infinie de faire lever du fond de soi-même, entre les mots, une vérité que la forme même de l'aveu fait miroiter comme l'inaccessible... De là aussi cette autre manière...chercher le rapport fondamental au vrai...dans l'examen de soi-même... L'obligation de l'aveu nous est maintenant renvoyée... elle nous est désormais ... incorporée.¹

Pour nous il s'agira ici de soupeser ces dires, d'autant qu'ils visent tout particulièrement la littérature et la sensibilité au tournant du 18° et du 19°siècle; Barthes, qui cite si souvent Goethe, Stendhal, qui, après Charles de Villers, écrit *De l'Amour*, c'est-à-dire un petit traité d'érotique comparée, voilà des pistes qu'il nous faut suivre lorsque nous cheminons dans le labyrinthe de la séduction et des (dés)enchantements.

Affinités et magnétisme

La séduction a, pour nous, une origine supra-naturelle, en tout cas elle est réellement spatiale.

Zeus séduit Europe, Io, Ganymède; il les enlève, les transporte, littéralement. Cette séduction est un acte de prestance héroïque. Tel est moins le cas lorsque Diane est séduite par la beauté d'Endymion endormi; il s'agit alors d'un charme, d'une aura, où la "militia" chère à Ovide ²n'a aucune part. Endymion n'a rien fait pour plaire; il séduit malgré lui, un peu comme la Princesse de Clèves; et Diane et Endymion, comme Diane et Adonis, cachent leur émerveillement dans un locus amoenus, bien propre à eux ; les peintres, Poussin ou Botticelli, savent le figurer à merveille!

La séduction vient aussi de la parole, de l'esprit.

Le Serpent séduit Eve au Jardin d'Eden par des paroles fallacieuses: si tu manges de ce fruit.... Satan n'agit pas autrement avec Jésus Christ au Désert: si tu m'adores.... Quant à l'histoire de Faust elle synthétise les deux aspects et répète ces cas de figure; c'est par un pacte, au nom de l'Esprit, que le Docteur se lie spirituellement, si l'on peut dire, à Méphisto, mais Méphisto redonne à Faust la jeunesse, le physique, la prestance qui vainquent la retenue virgine de Marguerite.

¹ ibidem p.603.

² Ovide, *Ars amatoria*, I,35/6.

Pourtant il existe aussi une séduction qui, à l'époque des Lumières, cache ou expulse absolument toute connotation surnaturelle.

Tel est l'émerveillement qui envoûte soudain, pour toujours, Edouard et Ottilie dans les Affinités électives (Wahlverwandschaften) de Goethe :

Tu m'aimes! Ottilie, tu m'aimes! [s'écrie Edouard au moment où il découvre l'entrelacs de leurs écritures sur un billet anodin). *Et ils se tenaient l'un et l'autre embrassés. Lequel avait saisi l'autre le premier, il eût été impossible de le dire.*

*Dès ce moment, tout avait changé de face pour Edouard; il n'était plus ce qu'il avait été; le monde n'avait plus le même aspect. Ils restaient debout l'un devant l'autre. Le baron tenait les mains d'Ottilie dans les siennes; leurs yeux ne se quittaient pas; ils étaient sur le point de s'embrasser encore.*¹

Cette attirance se conçoit comme un magnétisme au sens propre; le pôle Nord attire l'aiguille de la boussole, l'aimant attire le fer:

*Le besoin d'être auprès d'Ottilie, de la voir, de lui dire quelques mots tout bas, de lui faire ses confidences, augmentait tous les jours.*²

Voilà qui, à coup sûr, fait mentir les conseils d'Ovide (livre I), et contredit à la fois la fugacité et la sensualité des séductions mythologiques antiques. Rien de physique, ici, en tout cas, rien de directement physique; le charme est indicible; il ne doit rien au calcul, à l'art de se coiffer, de s'habiller, de parler, de poser:

*Elle était toujours dans le cœur d'Edouard et lui dans le cœur d'Ottilie.*³

Si elle n'est d'origine magnétique, la métaphore a quelque chose de végétal ; ces deux êtres sont comme le lierre et l'arbre qui le porte:

*Mon sort est indissolublement lié à celui d'Ottilie, et nous ne périrons pas. Voyez ce verre, nos chiffres y sont gravés.*⁴

¹ Goethe, F., *Les Affinités électives*, rééd.10/18,1963, livre I, ch.12, p.112.

² *ibidem* I,13, p.119.

³ *ibidem* I,17,144.

⁴ *ibidem* I,18,150.

A la même époque Mozart et Da Ponte ne disent pas autre chose, mais cette fois il s'agit de *Così fan tutte* ! Les deux jeunes gens Ferrando et Guglielmo parient sur la fidélité indéfectible de leurs fiancées: respectivement Dorabella et Fiordiligi. Les ruses et les déguisements n'y font rien, jusqu'au moment où, dans le finale de l'acte I, la soubrette Despina costumée en médecin illuministe a l'idée de forcer le croisement des partenaires en leur faisant toucher chacun "questa pietra Mesmerica" . Désormais le magnétisme va agir: tout l'acte II nous montrera comment chacune des deux honnêtes fiancées s'invente petit à petit des raisons pour oublier promis et promesse officiels; exactement comme Edouard avec Ottilie, chacun des couples recomposés cède soudain au mirage, au vertige d'une révélation soigneusement refoulée jusque là. On ne lutte pas contre un aimant; les champs magnétiques, comme la gravitation sont des réalités, que la science découvre précisément vers cette époque. Et sur le mode plus trouble n'y a-t-il pas aussi quelque chose de cette idée dans l'histoire des convulsionnaires de Saint Médard ou celle des possédées de Loudun?

Ainsi la séduction non seulement ne se conjure pas, mais elle ne s'explique pas non plus. N'en déplaise à Ovide ou à Laclos elle agit soudain entre deux êtres, deux éléments, deux atomes. Vivant Denon raconte lui aussi la même histoire, d'une façon infiniment poétique et discrète, lorsqu'il conte la nuit d'ivresse sans lendemain entre Mme. de T et "moi" , qui sont, à la ville, chacun de leur côté, bien en "mains":

*-Et vos serments me dit-elle?
-J'étais un mortel quand je les fis, vous m'avez fait un dieu! Vous adorer, voilà mon seul serment...
-Venez: l'ombre du mystère doit cacher ma faiblesse; venez!*¹

Cette belle citation nous offre une intéressante mise en perspective de la question: la séduction demeure comme d'essence divine, même quand son processus se conçoit comme celui de la physique ou de la chimie ou des sciences naturelles. On constate des effets, on procède à des expériences, on ne gouverne guère sa force.

Les Idéologues, ces maîtres de Stendhal, l'avaient vaguement conçus eux aussi. Ainsi Alibert prend grand soin de distinguer l'attirance et l'instinct,

¹ Denon, V., *Point de lendemain*, rééd. Le Seuil, Paris, p.74.

contrairement à Foucault qui veut les confondre ou subordonner le premier au second:

Remarquons aussi que la nature n'a pas voulu que le sentiment qui entraîne un sexe vers l'autre fût un sentiment réfléchi, mais le résultat d'un mouvement spontané et, pour ainsi dire, involontaire. C'est donc pour mieux répondre à ses vues conservatrices que les impulsions irrésistibles de la sympathie ont la vitesse des traits lancés; et c'est encore pour exprimer cette rapidité d'action, aussi manifeste dans l'ordre physique que dans l'ordre moral que les fastes de la mythologie fabuleuse représentent avec un carquois le dieu qui préside à l'instinct de reproduction.¹

Nous sommes loin d'une séduction qui se calcule; nous avons plutôt affaire à la fatalité.

Amour vs. séduction chez Stendhal

Mais alors de quelle nature serait cette fatalité? Peut-être Stendhal nous servira-t-il à répondre à la question.

En tout cas, pour lui-même, dans la vie, Henri Beyle était un calculateur avéré; il dressait avec soin des plans et des pièges espérés infaillibles; et il nous laisse de lui-même au moins trois portraits complémentaires.

Il y a le jeune premier des années 1802-1805. Il affectionne l'habit cannelle, la culotte grise, le jabot et les manchettes de dentelle. Il fréquente le cours du comédien Dugazon et ses belles élèves. Mais il médite aussi les Classiques de la séduction. En 1803 on lit dans son *Journal* trois occurrences intéressantes:

*-Lovelace
-le Séducteur puis le Séducteur amoureux: beaux sujets que je laisserai comme ne pouvant durer que deux cents ans maximum
-l'Art d'aimer: en d'autres termes l'art de séduire:sujet délicieux.²*

Assurément la référence à Ovide n'est pas purement livresque; après qu'il a assimilé les conseils du poète en son chant I, sur la bonne tenue, les

¹ Alibert, *Physiologie des passions*, Paris, 1825, II, p.375.

² Stendhal, *Œuvres intimes*, ed. Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, 1961, p.435.

compliments flatteurs à Louason (*Comme vous avez bien pris le ton de ces femmes là! Comme vous parlez! Si vous ne trompiez! Si vous me mystifiez!*¹), les baisers, serments et menus larcins, notre jeune homme passe au chant II et pratique les hardiesses et cavalcades ovidiennes (*Je fouts Mme.Rebuffel depuis le commencement de Fructidor*²). Le séducteur de 1809-1811 est plus proche de Laclos. Face à la comtesse Palfy, sa cousine Alexandrine Daru, à Vienne puis à Paris, ou à Bécheville, il parle en militaire (*Histoire de la bataille du 31 mai 1811*³) et perd la partie: *Elle chanta: Ruisseau...! Etc. ensuite: Il est trop tard!*⁴. Enfin il y a le séducteur "milanais" des années 1814-1821, celui que repousse décidément Métilde. Pour se consoler ce séducteur séduit, littéralement frappé de relégation, écrira *De l'Amour*. Le livre comporte en son fragment 93 un long commentaire de l'amour antique, dans lequel la leçon d'Ovide, de Tibulle, de Propertius se renforce du commentaire de Sismondi :

Tibulle, Propertius, Ovide furent de meilleur goût que nos poètes; ils ont peint l'amour tel qu'il put exister ...à Rome (...) ils ne cherchèrent auprès d'elles [ces maîtresses] coquettes, infidèles, vénales ... que des plaisirs physiques et je croirais qu'ils n'eurent jamais l'idée des sentiments sublimes ...

Ils désirent, ils triomphent, ils ont des rivaux heureux, ils sont jaloux... et ils retrouvent un bonheur qui bientôt est troublé par le retour des mêmes chances...

*La première leçon que lui donne Ovide est pour lui apprendre par quelle adresse elle doit tromper son mari...*⁵

De la même veine érudite on remarquera l'éloge appuyé du traité d'André Le Chapelain :*Hic incipiunt capitula libri de Arte amatoria et reprobatione amoris*⁶. Mais on n'aura garde d'oublier le fameux parallèle entre Don Juan et Werther qui clôt le livre II (ch.59) ; il se termine par l'idée que l'amour à la Werther est supérieur à la séduction donjuanesque perpétuelle:

¹ ibidem, p. 673.

² ibidem, p.434.

³ ibidem, p.1023.

⁴ ibidem, p.1027.

⁵ Stendhal, *De l'Amour*, ed.Martineau, Garnier, 1959, p. 266.

⁶ ibidem, *Appendix*, p.316.

L'amour à la Werther a de singuliers plaisirs ...les Don Juan doivent avoir bien de la peine à convenir de la vérité de cet état de l'âme ...¹

Assurément tout le livre I est la confidence d'un homme séduit, qui pourtant ne consent pas l'avouer; ou plutôt: à quoi bon les distinctions entre les quatre types d'amour (passion, goût, vanité, physique), à quoi bon les huit étapes de la naissance de l'amour (admiration, "à quoi bon?", espérance, amour, cristallisation, le doute, seconde cristallisation)? Toutes ces ratiocinations élégantes ne visent-elles pas à cacher l'obstacle, la question lancinante? *je suis séduit*, malgré toutes ses subtilités Stendhal continue de buter sur ce postulat insoluble; la séduction précède l'amour; mais qu'est-ce que séduire? Impossible de le dire, impossible d'analyser le philtre qui nous fait cristalliser:

L'amour aime à première vue une physionomie qui indique à la fois dans un homme quelque chose à respecter et à plaindre².

Tout ce qui vient prétendument du "journal de Salviati" (I,31) est une sorte de démenti porté à Ovide, car Salviati, alias Beyle, n'a vraiment pas le cœur à jouer la comédie dont le poète latin, loué au fragment 93, détaille les tours et détours:

Je marchais les yeux pleins de larmes, fixés sur la fenêtre de sa chambre. Tout à coup le rideau a été un peu entrouvert comme pour voir sur la place et s'est refermé à l'instant. Je me suis senti un mouvement physique près du cœur; je ne pouvais me soutenir³

Ainsi notre écrivain est-il condamné à une sorte de "grand écart" perpétuel; adepte d'Ovide, admirateur de Lovelace et de Don Giovanni, il constate, malgré tout, pour lui-même, dans le secret de son âme, que l'amour ne s'explique guère, et surtout qu'il ne s'emploie pas comme un baume magique. Les séducteurs professionnels ne vont pas loin. Voyez Julien Sorel: certes, quand il applique, d'ailleurs plutôt mal, les préceptes tactiques du roué Korasoff il finit pas faire céder Mathilde, mais Mathilde n'est pas son

¹ ibidem p.236-237.

² ibidem, p.51 (I,21).

³ ibidem, p.88.

grand amour! Son grand amour, il concerne Madame de Rênal qui dès le premier chapitre s'est à peu près trouvée dans la situation du chapitre 21, décrite plus haut. Le premier regard, hasardeux, le "je ne sais quoi", le coup d'œil de Bathilde de Chasteller regardant Lucien glisser sur le pavé de Nancy, l'œillade échangée sur la route poudreuse de Parme entre Fabrice et Clélia, au milieu des gendarmes, voilà qui s'appelle séduire! Mais aucun calcul, dans tout cela, et pas de répétition possible! Vous manquerez de naturel, vous perdriez la bataille, comme le 31 mai 1811.

De là à penser que la séduction n'existe pas... ou plutôt de là à n'en point parler, surtout dans *De l'Amour*, la tentation est forte; et je crois que Stendhal cède à cette facilité, qu'il pratique la pétition de principe. Mais il lui donne un autre nom: cet amour qui n'est pas produit, calculé, amené comme un coup d'échec devient une sorte de folie très rare en France, et il va en faire la description exacte et scientifique¹. En d'autres termes l'analyste de l'amour remplace le tacticien ès conquêtes féminines. Lavoisier succède à Lovelace, pour éviter surtout de se peindre en Werther, séduit par accident. On peut dire le fait autrement, en reprenant la distinction de M.Foucault. Puisque l'"ars amoris" ne convient plus à une société qui n'est plus païenne, épicurienne, vient le moment de la "scientia sexualis"; cette

dernière n'explique pas du tout comment on fait l'amour, comment, quand on peut y arriver; elle dit seulement pourquoi on y pense, comment on en vient à concevoir la chose:

Je viens solliciter l'indulgence du lecteur pour la forme singulière de cette Physiologie de l'amour. Il y a vingt huit ans que les bouleversements qui suivirent la chute de Napoléon...les horreurs de la retraite de Russie .. Dans l'heureuse Lombardie, à Milan, à Venise, la grande ou pour mieux dire, l'unique affaire de la vie, c'est le plaisir ...²

Cristallisation et séduction: Ernestine

A la suite de *l'Amour* on a coutume d'adjoindre *Ernestine ou la naissance de l'amour*. Cette petite nouvelle assez ironique démonte, en quelque sorte, les mécanismes de la séduction moderne. Théorème et cas pratique? Ernestine de S... et Philippe Astézan vont s'aimer par hasard; la séduction sera le fruit de l'ennui, à la campagne, mais elle naît aussi d'un

¹ ibidem, p.321 (nouvelle préface, brouillon et compléments de l'édition M.Lévy).

² ibidem, p.329 (troisième préface).

éloignement littéral, puisque chacun des deux jeunes gens se trouve sur les deux bords d'un lac. Il ne s'agit ni d'amour-passion, bien sûr, ni d'amour physique, encore moins de goût, ou de vanité; il s'agit d'amour par distraction, comme on se trompe de porte ou de chapeau! Ce qui revient toujours à dire que la séduction dupe seulement celui ou celle qui veut bien se laisser duper; Stendhal le dit plus élégamment:

Pour nous, qui avons moins d'illusions, nous reconnaissons la troisième période de la naissance de l'amour: l'apparition de l'espoir. Ernestine ne sait pas que son cœur se dit, en regardant cette rose: <<Maintenant il est certain qu'il m'aime>>¹

Pour être plus précis Ernestine "cristallise" ; auprès de son vieil oncle, dans ce château médiéval des bords du Drac, le spectacle des *plus beaux sites du Dauphiné*² le manque de compagnie, l'isolement de l'âge suscitent une sorte de besoin absolu de nouveauté et de dérivatif. Quand apparaît au loin, de l'autre côté du lac, un jeune chasseur qui tient un bouquet de fleurs, qui le place *avec une sorte de respect tendre dans le creux d'un grand chêne sur le bord du lac*³, c'en est fait ! Ernestine tombe en émoi, devient insomniaque, mélancolique. Séduction ? oui, mais n'est-ce pas la conséquence d'une affinité, d'une similitude de situation? en effet par la suite Ernestine apprend que ce chasseur –Philippe Astézan- s'ennuie lui aussi à la campagne, insatisfait de sa maîtresse Mme. Dayssin, mondaine assez ridicule et plus âgée.

L'intrigue se noue; cette fois Astézan se comporte en émule d'Ovide ou de Korasoff; il multiplie les galanteries secrètes, les billets cachés; il provoque même une rencontre à l'église, comme Faust rencontre Marguerite. Astézan est un peu chauve, il a atteint la quarantaine; il finit par venir au château de l'oncle, il arrache un rendez-vous, veut épouser Ernestine, mais rien ne se passera! Ni amour, ni liaison, ni union! Car une succession de malentendus fait que chacun soupçonne l'autre de ruse, d'indifférence ou de calcul:

¹ in *De l'Amour*, ed. citée, p.357.

² p.352.

³ p.353.

Il fut aimé d'Ernestine, mais ne put obtenir sa main. On la maria l'année suivante à un vieux lieutenant-général fort riche et chevalier de plusieurs ordres.¹

Oui, les leçons d'Ovide sont bien hors de propos; la société a changé; tout ce que peut obtenir un galant, c'est l'aveu; il vaut désormais possession! Revenons à Foucault:

L'aveu a été et demeure encore aujourd'hui la matrice générale qui régit la production du discours vrai sur le sexe...longtemps encadré dans la pénitence...mais peu à peu diffusé dans toute une série de rapports (enfants, pédagogues, psychiatres, délinquants et experts)...Il ne s'agit plus seulement de dire ce qui a été fait (-l'acte sexuel-) et comment [cela été fait] mais de restituer en lui et autour de lui les pensées qui l'on doublé, les pensées qui l'accompagnent, les images, les désirs, les modulations qui l'habitent.²

Rappelons aussi Kierkegaard: *Elle est déflorée...mais je ne désire pas me souvenir de nos rapports.*³ Et admirons la congruence de Stendhal; lui aussi dans *de l'Amour* et à sa suite dans *Ernestine* il réduit le sentiment à un soliloque, la séduction à un discours; l'analyse prévaut sur l'action, la stratégie n'est qu'un *kriegspiel* d'Etat-Major, pas une bataille où s'affrontent des corps, des forces, des élans:

Ernestine, plus heureuse, était aimée; elle aimait. L'amour régnait dans cette âme que nous avons vu passer successivement par les sept périodes diverses qui séparent l'indifférence de la passion et au lieu desquelles le vulgaire n'aperçoit qu'un seul changement, duquel encore il ne peut expliquer la nature.⁴

Il existe une grande différence avec la finalité décrite par Ovide; le poète latin, lui, idéalise une sorte de plénitude physique⁵; le but du couple amoureux est la complétude; la séduction n'a donc pour raison d'être que de favoriser l'assouvissement physique. Bien au contraire Stendhal et ses contemporains font de la séduction un but en soi, une satisfaction d'autant

¹ p.378.

² M.Foucault, ed.cit. p.607.

³ Kierkegaard, ed.cit. p.346.

⁴ ed.cit. p.378.

⁵ cf.Ovide, *Ars*,livre II, vers 500-508.

plus précieuse que l'amour est, au fond, solitaire, impossible, inaccessible ou... bourgeois, comme l'institution du mariage, qui le légitime:

Je l'ai aimée, mais désormais elle ne peut plus m'intéresser. Si j'étais un dieu, je ferais comme Neptune avec sa nymphe: je la transformerais en homme.¹

Malgré qu'il en ait, Stendhal n'est ni un expert, ni un grand analyste de la séduction; comme Goethe, ou Denon, ou Kierkegaard, ou Mozart, il a cherché à fixer l'amour à l'état naissant; pour ce faire il avait besoin de théoriser un peu la séduction, de cerner les types de séducteurs; mais tous ces Don Juan sont, au fond, des Werther et cette littérature du tournant des Lumières et du Romantisme nous présente des séducteurs ... séduits, comme il y a des arroseurs arrosés. Mais nous préférons, assurément, terminer par la formulation plus noble que le séducteur kierkegaardien donne de son rôle et de son emploi:

Tout est image, je suis mon propre mythe.²

Bibliographie

- Alibert, *Physiologie des passions*, Paris, 1825
Denon, V., *Point de lendemain*, rééd. Le Seuil, Paris
Foucault, M., *Philosophie*, Folio, Paris, 2004
Goethe, F., *Les Affinités électives*, rééd.10/18,1963
Ovide, *Ars amatoria*
Stendhal, *Œuvres intimes*, ed. Martineau, Bibliothèque de la Pléiade, 1961

¹ Kierkegaard, p.346.

² ibidem p.345.

EL EPISTOLARIO AMOROSO DE GABRIELA MISTRAL

Cătălina CONSTANTINESCU

eucat_ct@yahoo.com

Universidad de Pitești

Resumen

En la presente ponencia intentamos destacar algunos aspectos del contradictorio discurso amoroso de las cartas enviadas por Gabriela Mistral al amor de su vida. En breve, ponemos de relieve estrategias que mantienen la oposición entre la pasión y la fuga continuada de encuentro pasional, relevando los aspectos estereotipados inherentes a estos tipos de cartas y las transgresiones específicas al contexto en discusión.

Palabras clave : epistolario, amoroso, enunciación epistolar, tiempo, espacio

De 1913 a 1922, Gabriela Mistral, la gran poeta chilena, galardonada con el Premio Nobel en 1945, mantuvo una correspondencia amorosa con Manuel Magallanes Moure, uno de los escritores más reputados de la época.

Amor imposible, desgarrador, entre una maestra rural, soltera y un hombre público, “el poeta de la barba nazarena”, casado, con hijos. La historia empezó en los días siguientes a los Juegos Florales de Santiago, donde “Los sonetos de la muerte” de Lucila Godoy (el verdadero nombre de Gabriela Mistral) ganaron el premio, con el voto decisivo de Manuel Magallanes, presidente de la Asociación de Artistas y Escritores de Chile, miembro del jurado, pero se supone que hubieron cartas anteriores al diciembre de 1914, este momento decisivo del comienzo del extraño amor. Ni ahora, ni más tarde los protagonistas se vieron cara a cara.

La correspondencia entre los dos contenía centenares de cartas, según la afirmación ulterior de la misma Gabriela Mistral, pero pocas de ellas se pudieron sacar del silencio. Se publicaron solamente treinta y ocho, firmadas con el nombre Lucila o simplemente L. y constituyen la trayectoria de un quemante y apasionado amor, en que parece que los amantes se encontraron solamente una vez, en 1921, y que después, el entusiasmo del hombre enamorado se enfrió y la pasión tumultuosa de la mujer se resignó.

Amor-desamor; encuentro-desencuentro; no son las únicas contradicciones envueltas en un mar de ambigüedades y elementos sobre los cuales la historia literaria o inventa o calla, es decir miente.

Lucila, en aquel entonces apenas había cerrado las heridas de un amor (Romelio Ureta) que terminó con el suicidio del joven que amaba, después de haberla abandonada para otra mujer. Entendemos de una de sus

cartas a Manuel que el poder de Lucila de fijar la mirada en una escena idílica y sensual entre el amante traidor y su novia reciente, dejó hondas huellas de frustración en el alma de la joven mujer que llegó a ser vacilante y temerosa, sin ninguna confianza en sus cualidades femeninas.

Las cartas de Lucila relevan, además de su cambiante sensibilidad, un temperamento acongojado, un espíritu lleno de paradojas y antagónico, a veces exaltado, que pasa del refinamiento intelectual que anuncia la gran poeta que será, a una expresividad casi melodramática, con matices del “Cantar de los cantares”.

Este “diálogo diferido”, que se mantiene a lo largo de tantos años, sustituye la evolución natural de una relación amorosa. Al pasar los años, y entrando en la sombra del olvido los datos biográficos, se revela el interés para el discurso del “yo” en el contexto de este tipo especial de autorreferencialidad que impone la comunicación “yo”-“yo” (Lotman) y, al mismo tiempo, la orientación hacia el discurso ajeno, “una palabra ajena reflejada” (Bajtín).

Dirigido a un lector de tipo especial, concreto, personalizado, el discurso de las cartas amorosas posee funciones específicas y prácticas discursivas peculiares dentro del pacto epistolar, que se definen gracias a un “marco de enunciación”. “Este marco de enunciación, instalado como puente semántico entre los mundos del texto y del contexto, se regula gracias al mecanismo de enunciación inscrito en el texto, incluyendo las componentes de actorialización, especialización y temporalización. Esta relación entre los actantes textuales, destinador/destinatario, establecerá un contrato enunciativo, a través del cual el enunciador articula una serie de programas de hacer (cognitivo, persuasivo, manipulador, etc.) para constituir al nivel semántico y modal al enunciatario y constituirse también a sí mismo”. (Darcie Doll Castillo).

Las cartas de amor de Lucila Godoy/Gabriela Mistral reparan la ausencia del ser amado, construyen las dos imágenes, del “yo” y del “otro” y, a veces dejan de ser interacción de subjetividades y se convierten en monólogos de un ente que intenta conocerse por confesión, porque “hombre que acaba una carta sabe mas de sí un poco más de lo que sabía antes” (Pedro Salinas). Pero, de todos modos, la intimidad y la sinceridad ya no resultan puras por ser mediatizadas por el lenguaje.

Las vivencias personales de la enunciadora, sus estados íntimos, siempre conflictivos e inestables, siempre bajo el espectro de la

incertidumbre, todo el retrato de una mujer que se enamora escribiendo sobre amor y leyendo palabras de amor, se realizan mediante varios conceptos opuestos, contradictorios, antitéticos, que se construyen en torno a un binomio central y conclusivo: amor- desamor.

Seguiremos a continuación algunos aspectos de estas dualidades, focalizados en dos oposiciones esenciales: estereotipos vs. transgresiones y estrategias de seducción vs. rechazo programático de la sensualidad.

Generalmente, las cartas de amor no pueden ser originales o totalmente originales. En lo que concierne a Lucila/Gabriela, a veces, la fuerza y el patetismo de algunas cartas se pliegan a imágenes ya usadas, frases-hechas, lugares comunes, tópicos, visiones y expresiones de la tradición.

En esta sumisión a la sensibilidad de la época, en la abundancia de construcciones estereotipadas, se ha visto (Soledad Bianchi, entre otros) un tipo de silencio que ayuda a la escritora a poder expresar y describir su diaria realidad individual, su perpetuo sufrimiento.

La expresión personal se calla, a veces ahogada por la fuerza de los sentimientos, del permanente sacrificio y, por excesivo pudor, recurre a las fórmulas consagradas de los otros, del romanticismo tardío o del modernismo, salvando así, de una manera paradójica, su verdadera intimidad.

Un ejemplo es suficiente para demostrar lo dicho:

Tu carta debió llegar ayer y llegó hoy en la noche. Me he puesto tan contenta de saberte tranquilo y afectuoso. Vuelvo a decirte: no tienes derecho a llorar lejos de mi pecho. Guárdamelo todo-amargores y amores- porque todo cabrá en mí y porque no quiero que nada tuyo se pierda en otras manos, ni siquiera la sal de tus lágrimas. Sed tengo de ti y es una sed larga e intensa para que has de guardarte intacto. Guárdame los ojos hinchados de lágrimas; solo sobre mi cara han de aliviar ellos. Dolorido te amo más. Me acrece la ternura hasta lo infinito al saberte dolorido.

Pero, a veces, transgreden sus cartas las trayectorias recorridas y se perciben las concepciones y el lenguaje de la poeta, único y personal, como se verá a continuación.

Otro aspecto: si consideramos que, dentro del proceso de enunciación epistolar, dos elementos, el tiempo y el espacio, son fundamentales,

podemos destacar otra importante transgresión en las cartas de Gabriela Mistral, bajo la forma de una reiterada omisión.

Catorce cartas no tienen ningún dato (lugar, día, mes, año), veintitrés no registran el lugar y diez silencian el año. Así, el tiempo y el espacio de la escritura se convierten en abstracciones que, de vez en cuando, se materializan en detalles de tipo:

Me gusta mucho escribirte por la noche, pero ahora me duelen los ojos de leer y escribir a esta hora; me levanté a las 3 PM; Hoy 29 me llegó otra carta tuya; Manuel, le escribo al irme a la Estación para Temuco, etc.

El aparato formal de la enunciación resulta incompleto, pero gana la aspiración a la eternidad.

La mayor transgresión de este epistolario es el mismo hecho de su existencia tan prolongada, porque la tradición supone que las cartas sustituyan una ausencia determinada en el tiempo, no una ausencia total o casi total. Ellas sustituyen tampoco una separación después de algunos encuentros que nutrieran el amor, sino toda la relación amorosa, consumida en un “discurso con escapatoria”, que se reitera hasta que las manos que lo escriben se junten para separarse definitivamente.

La separación no produce los acostumbrados reproches de la mujer. En una de las últimas cartas, ella menciona el final del enamoramiento, pero lo hace de una manera sutil, utilizando un breve poema de muy escaso valor estético, no suyo, sino de otra poetisa, considerándolo probablemente como una síntesis parabólica de su amor, semejante aquí con todos los amores no correspondidos.

En la última carta, envía una poesía suya, la célebre “Balada”, que después sería recogida en el volumen “Desolación”. Otra escritura expresará de aquí en adelante las tormentas de su alma.

Se perfilan en las cartas de Gabriela Mistral dos fuerzas en pugna perpetua: una que arrastra apasionadamente la mujer hacia el hombre amado, y otra que retiene el deseo, en un balance perpetuo entre corporeidad y espíritu.

Cuando se atreve a contar a Manuel el encuentro amoroso de su antiguo enamorado con su novia, un espectáculo de sensualidad que para ella

será siempre prohibido, lo hace con la intención de sacar la “ejemplaridad”, la moraleja:

¿Qué alianzas son éstas, Manuel? Ella queriéndolo, explotándolo hasta hacerlo robar, él hablándome de su vida destrozada, a raíz de esa noche de amor, con algo de la náusea en los gestos y en la voz. A la carne confían el encargo de estrecharlos para siempre y la carne, que no puede sino disgregar, les echa lodo y los aparta, llenos ambos de repugnancia invencible.

La lección es evidente: convencer al hombre enamorado que se enfrente sus deseos, para recibir el amor espiritual, “platónico”, el único verdadero y capaz, en la opinión de Lucila, de enfrentar el tiempo. A la vez, sería la posibilidad de sacarlos del estigma del adulterio, que la joven maestra rural, supuesta a las conveniencias de la sociedad, difícilmente podría aceptar.

Aun más: ella sabe que lo sucedido aquella noche traumatizante se puede repetir, como consecuencia de una predestinación suya:

Yo soy segura de que no podré sufrir jamás lo que en esa noche de pesadilla. Estoy hecha para esto, para que se quieran a mi vista, para que yo oiga el chasquido de sus besos y les derrame jazmines sobre sus abrazos de fuego.

El pudor exagerado y las antiguas traumas personales elaboran unas estrategias de escamotear el enfrentamiento corporal del amor. Hay dos aspectos diferentes que se reiteran, en este sentido, en sus cartas. Al decir de la sujeto son así:

1-Tú no serás capaz de querer a una mujer fea; 2- Verdad es, Manuel, que tengo de la unión física de los seres imágenes brutales en la mente que me la hacen aborrecible.

Pero, para subrayar una vez más el poder incomparable de las palabras, que, en este asunto amoroso reemplazan los ojos, los labios y las manos, Lucila se muestra casi a punto de reconsiderar su repugnancia al amor físico:

A través de su habla apasionada y magnífica, todas las zonas del amor me parecen fragantes e iluminadas. Tu esfuerzo es capaz, creo, de matarme las imágenes innobles que me hacen el amor sensual, cosa canalla y salvaje.

La resistencia inicial de la mujer que reprime sus deseos y rechaza el “grito sensual” cede poco a poco: *Querré como usted desea que quiera*, pero, siempre temerosa, añade una condición expresada de manera tan humilde y tan femenina al mismo tiempo:

Pero no me engañe, Manuel, no me dé una mano reservando la otra para retener quien sabe que fugitiva.

A pesar de vacilaciones y promesas, siempre aplaza un posible encuentro con el hombre que, sin duda alguna, ama intensamente, siempre busca razones par rechazar y excusas para hacer el rechazo creíble y perdonable:

en este momento, Manuel, no quiero ir a Stgo, no quiero obligarte a ser falso, besándome con repugnancia, ni quiero padecer eso que no he padecido: estar muriéndome de amor frente a un hombre que no puede acariciarme.

Además de una frustración personal enfermiza y de la desconfianza total en su feminidad, notamos aquí un recurso muy inteligente de una mujer que conoce más de lo que se puede entender la naturaleza de los hombres en general y, especialmente la del hombre amado. Lucila sabe muy bien que en el terreno de la espiritualidad y de la palabra ella puede ganar, convencer, interesar, pero que va a perder todo si, después de un encuentro amoroso, el hombre amado, desengañado de su presencia física, se alejará de ella. Y algo así parece que ocurrió de verdad: su encuentro, mejor dicho su desencuentro, puso fin a su relación.

Ella quiere mantenerse única en la vida de Manuel, hombre muy conocido en la sociedad de la época, bello, casado, y su unicidad consiste en convencerlo de la superioridad del amor “platónico”. Los recursos empleados son múltiples, las estrategias cambian con fuerzas argumentativas que insisten en persuadir al otro. En una de sus cartas, Lucila reproduce una conversación suya con la imagen de un Cristo, que tiene en su cuarto. Otra manera de convencer, otras confesiones que la justificarían:

Tú sabes que el dolor me ha dejado puesta un poco muda al grito sensual, pero no place aun hombre tener cerca un cuerpo sereno en que la fiebre no prenda [...] para quererlo con llama de espíritu no necesito ni su cuerpo que puede ser de todas, ni sus palabras cálidas que ha dicho a todas.

Y concluye la conversación con la imagen del Cristo detrás de la cual se halla evidentemente Manuel:

Yo querría, Señor, que tú me ayudaras a afirmarme en este concepto del amor que nada pide; que saca su sustento de sí mismo, aunque sea devorándose.

Resulta difícil creer que una joven, una mujer enamorada, aunque austera y moral, puede ser verdaderamente tan convencida a renunciar a los impulsos de la sensualidad, dejando aparte los falsos temores y apariencias de frigidez de más arriba y teniendo en cuenta palabras y expresiones de otras cartas que son muy semejantes con las de una mujer que conoce ya el sabor de la unión corporal. Más bien es creíble que Lucila reprime estos impulsos para poder guardar solamente para sí, paradójicamente, no la “llama espiritual” sino la “llama de amor viva”.

Se notan celos en estos “discursos de la ausencia” siempre juntos con el miedo de no corresponder a las exigencias de la virilidad del hombre amado, mucho más conocedor de la vida real que ella, enclaustrada en su profesión misionera. La poesía provocó el flechazo de amor entre ella y Manuel, en la poesía hay que perdurar, parece pensar Lucila.

Así que continúan las estrategias no igualadas en cartas de este tipo, de acercamiento al otro, siempre en contradicción obsesiva y repetitiva con el rechazo, su negación, de que los ejemplos contrapuestos siguientes nos parecen elocuente demostración: a-*De rodillas*:

esa es mi actitud de humildad para ti, y de amor. Y nunca yo he sido una humilde, aunque la gente crea eso de mí por mi cara de monja pacífica. Mira, he tomado mi café (tiritaba de frío) y he cerrado los ojos para verte, y he exaltado mi amor hasta la embriaguez y hubiera querido prolongar el gozo muchas horas. Te adoro, Manuel. Todo mi vivir se concentra en este pensamiento y en este deseo: el beso que puedo darte y recibir de ti. Y: b- No discutamos los modos de amarnos, hablemos de esto

que es lo inmediato lo esencial: Tú ¿me querrás fea? Tú ¿me querrás como soy? Te lo pregunto y veo luego que no puedes contestarme.

Aqué! cuando vaya a su encuentro, puede ser una promesa, una concesión, una renuncia pero puede ser, al mismo tiempo la proyección aceptada del “arrobó” final, cualesquiera fueran sus consecuencias. Lucila las conoce:

...vivo pensando en nuestro encuentro. Y me voy convenciendo de que va a ser él la amargura más grande de mi vida.

Ambigüedades, contradicciones, blancos, omisiones, sobreentendidos, alusiones veladas llenan sus cartas. En la ausencia del otro, el diálogo es discontinuo y, a veces, azaroso. En muchos sentidos, Lucila contradice el pensamiento de Platón, para quien Eros es el deseo de lo que no se tiene y la nostalgia de lo que se tuvo. Para ella, lo que tuvo como experiencia amorosa fue trauma frustrante y lo que no tiene ahora, no tendrá nunca:

Soy la mujer en que el sentido de la posesión, así de los objetos como de las vidas, no existe. Es una de las cosas que me ha dado esta desolación espiritual. Nunca, nunca, sentir mío nada, ni siquiera una planta.

Otro recurso de seducción/ rechazo es la permanente antítesis entre el “yo” y el “tú”, con la grandiosa exaltación de parte de la sujeto de los méritos del amado, al mismo tiempo con la disminución casi trágica de las cualidades personales:

Cada día veo más claramente las diferencias dolorosas que hay entre Ud- luna, jazmines, rosa-y yo, una cuchilla repleta de sombra, abierta a una tierra agria. Porque mi dulzura, cuando la tengo, no es natural, es una cosa de fatiga, de exceso de dolor, o bien es un poco de agua clara que a costa de flagelarme me he reunido en el hueco de la mano.

¿Cómo se puede seducir de esta manera tan sincera al ser amado?
¿Qué juego de seducción es esto? Acaso el juego de mírame como soy

porque así soy solamente yo y soy diferente de las otras y tengo en mi alma y mi mente lo que ninguna mujer puede tener y...

En conclusión: uno de los mensajes esenciales del epistolario de Lucila Godoy/Gabriela Mistral es este desesperado intento de retener la relación en el marco de una amistad amorosa, impuesta por el permanente presagio de la despedida que ocurrirá a causa del encuentro sensual fracasado, del desencuentro.

Referencias:

Mistral, G., *Cartas de amor y desamor*, prólogo y referencias de Jaime Quesada; selección y recopilación, Sergio Fernández Larraín, Barcelona, Andrés Bello, 1999.

<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/estudiar/index.html>

Castillo, D. D., *La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos*, Revista Signos. 2002, p.35-37.

Bianchi, S., *Amar es amargo ejercicio*, en *Una palabra cómplice*, Isis Internacional, 1990, Santiago.

**MARQUES DE L’AFFECTIVITÉ DANS LE DISCOURS
LIBERTIN DE SÉDUCTION - LES LIAISONS DANGEREUSES DE
LACLOS -**

Diana-Adriana LEFTER
diana_lifter@hotmail.com
Université de Pitești

Résumé

Notre travail se propose d’aborder le problème des marques de l’affectivité dans le discours de séduction du libertin, telles qu’elles apparaissent dans quelques lettres adressées par Valmont à la Présidente de Tourvel. Evidemment, nous ne nous arrêtons pas sur toutes les lettres que le séducteur adresse à sa victime, mais nous nous arrêtons sur trois d’entre elles, que nous considérons illustratives pour les différentes étapes de la conquête et pour les différentes stratégies utilisées par Valmont : il s’agit de la première lettre (la lettre XXIV dans le roman), qui marque le début de la conquête ; ensuite nous faisons quelques remarques sur la lettre XLVIII, qui marque un tournant dans le comportement de Valmont ; enfin, nous abordons la dernière lettre écrite par Valmont à la Présidente (la lettre CXXXVII dans le roman), qui met en lumière le repentir du séducteur.

Mots-clés : conquête, discours de séduction, libertin, repentir

La société du XVIII-ème siècle abonde d’un libertinage mondain et d’un épicurisme de bon ton. Elle exprime la volonté de jouissance d’une élite obsédée par l’idée de la quête des voluptés charnelles et la définition la plus parfaite des techniques érotiques. Fruit d’une répression sexuelle qui supprime au même moment la franchise du nu, cette sensualité cérébrale a exacerbé le mythe intellectuel de la virilité. Parce que la conquête ne peut pas être directe, elle se présente sous la forme des masques et des jeux sociaux auxquels contraignaient les nouvelles règles de la bienséance. Parmi eux, la coquetterie, abritée par un respect tout extérieur de la décence, et le langage, déguisant habilement une stratégie de séduction, occupent le premier rang.

Ce lien entre le développement hypocrite des conventions extérieures, propres au beau monde, et la tension érotique qu’elles contribuent à renforcer, fournira son thème essentiel au libertinage littéraire.

Notre travail se propose d’aborder le problème des marques de l’affectivité dans le discours de séduction du libertin, telles qu’elles apparaissent dans quelques lettres adressées par Valmont à la Présidente de

Tourvel. Evidemment, nous ne nous arrêtons pas sur toutes les lettres que le séducteur adresse à sa victime, mais nous nous arrêtons sur trois d'entre elle, que nous considérons illustratives pour les différentes étapes de la conquête et pour les différentes stratégies utilisées par Valmont : il s'agit de la première lettre (la lettre XXIV dans le roman), qui marque le début de la conquête ; ensuite nous faisons quelques remarques sur la lettre XLVIII, qui marque un tournant dans le comportement de Valmont; enfin, nous abordons la dernière lettre écrite par Valmont à la Présidente (la lettre CXXXVII dans le roman), qui met en lumière le repentir du séducteur.

Ce qui distingue le libertin est, comme affirmait Michel Delon, le fait qu'il

*vit du regard d'autrui, de la bonne opinion que le monde prend de lui: il entend être distingué, craint par dessus tout d'être confondu avec la foule.*¹

Le libertin transpose les choses du monde réel dans un régime nouveau, tout à sa convenance. Il prend son jeu très au sérieux, il s'y implique faisant appel à toutes ses ressources de séduction, de sorte que, pour lui, le contraire du jeu n'est pas le sérieux, mais la réalité. Son discours est un des moyens dont il se sert pour créer cette réalité parallèle, ludique, dans laquelle il vit.

Pour ce faire, le libertin emploie différentes stratégies langagières, telles la persuasion, la conviction, la flatterie et diverses stratégies comportementales qui constituent un discours non-verbal tout aussi significatif que le premier. Le langage n'est pas seulement le matériau dont est fait le discours littéraire du libertin, mais il devient un véritable acteur du drame et nous donne à voir sa force et ses effets.

Valmont, comme tout libertin, envisage son existence comme un jeu : un jeu de la conquête et un jeu des apparences. Ainsi, il adapte son discours de séduction à ces règles du jeu, essayant, par les artifices de langue, de donner une certaine image de soi-même : il construit son moi (artificiel) par le discours de séduction :

¹ Delon, M., P.A, Choderlos de Laclos – *Les Liaisons dangereuses, études littéraires*, PUF, Paris, 1986, page 36.

La séduction n'est jamais de l'ordre de la nature, mais de celui de l'artifice – jamais de l'ordre de l'énergie, mais de celui du signe et du rituel.¹

Valmont-séducteur veut construire par son discours une image de soi, mais ne construit qu'une image du masque qu'il porte devant la Présidente de Tourvel : Le discours séducteur est pour lui avant tout un discours sur soi même : sur ses sentiments, sur ses pensées, sur ses désirs. C'est un discours dominé par les déictiques de la première personne, par les verbes déclaratifs et de sentiment, par des substantifs et des adjectifs affectifs et évaluatifs., qui parle d'un moi qui n'a pas de référent réel, mais d'un moi forgé par le discours même :

Telle est la stratégie du séducteur : il se donne l'humilité du miroir, mais d'un miroir manœuvrier.²

Dans son discours de séduction, actualisé dans les trois lettres qui nous intéressent, le moi du vicomte se retire et s'exhibe : il s'exhibe pour se créer une image de victime et pour exciter la pitié de sa victime ; il se retire modéré par les contraintes sociales :

[...] les règles du bon goût, de la mesure, la nécessité de la vraisemblance, l'appareil de la convenance et de la conformité contrôlent « le caprice » du moi.³

La démarche de Valmont va en croissant à l'intérieur de chaque lettre, mais aussi d'une lettre à l'autre : Il fait un éloge de la vertu dans la première lettre, il aborde un discours équivoque et faussement flatteur dans la lettre XLVIII, il exprime sincèrement son repentir dans la dernière lettre.

Dans la lettre XXIV, Valmont oppose la froideur de la Présidente à sa complète implication sentimentale. Son discours n'est pas fait pour rendre hommage aux vertus ou à la beauté de la femme, mais pour souligner, par contraste, son amour. Si la vertu de la femme est invoquée, ce n'est qu'un faux compliment, puisque, dans la logique de la lettre, cette vertu engendre la froideur d'âme de la Présidente

¹ Baudrillard, J., *De la séduction*, Denoël, Paris, 1979, page 10.

² idem., page 145.

³ Reichler, Cl., *L'âge libertin*, Minuit, Paris, 1987, page 35.

Même si le but principal du libertin est la corporéité de la femme et la propre jouissance corporelle, dans cette première lettre que Valmont adresse à la Présidente, il n'y a qu'une seule référence à la composante physique :

*un sentiment involontaire, inspiré par la beauté et justifié par la vertu.*¹

L'insertion du substantif *beauté* est une marque de l'affectivité dans le discours du vicomte ; mais la composante physique est contrebalancée par l'aspect moral – *la vertu* – qu'il feint apprécier le plus.

Par cette stratégie, qui vise la minimisation de la corporéité et l'orientation vers la spiritualité, Valmont adapte son discours aux attentes de son allocataire. Ce dernier ne se définit que par rapport au locataire. Parfois, pour que la comparaison valorise ouvertement le séducteur, le discours porte sur le même critère d'évaluation :

*[...] votre cœur que j'ai mal connu, n'est pas fait pour l'amour ; le mien, que vous calomniez sans cesse, est le seul qui soit sensible.*²

Le discours séducteur de Valmont est clairement un discours égocentrique, où la marque de l'affectivité est la référence continue à la propre personne. Cette lettre représente donc moins un éloge à la femme et plus un discours auto-référentiel et dont la visée est de mettre en valeur le locataire.

La lettre XLVIII surgit à un moment important du récit : Accablée par les insistances de Valmont, Madame de Tourvel lui demande de quitter le château de sa tante, Madame de Rosemonde, pour lui éviter toute inquiétude et pour ne pas la compromettre. Valmont lui obéit et rentre à Paris, où il ne tarde pas de s'abandonner, après la première soirée à l'Opéra, aux bras d'Emilie. Pourtant, dans sa correspondance avec la Présidente, il feint toujours le respect et la douleur causée par la séparation.

Le destinataire est double : le vicomte de Valmont, mais aussi la marquise de Merteuil, qui est mise à contribution, sommée d'entrer dans la mise en scène préparée par Valmont et de poster la lettre de Paris. Le destinataire est quadruple : la Présidente doit être touchée de désir et de pitié,

¹ de Laclos, Ch., *Les Liaisons dangereuses*, Marabout, Alleur, 1995, page 65.

² idem., page 64.

Emilie doit être amusée, la marquise de Merteuil doit admirer en “connaisseur”, le lecteur doit apprécier la virtuosité de Valmont. Cette lettre est une exaltation du moi séducteur, de son art de manier la langue :

Le primesaut constitue un des modes du plaisir, 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.¹

La lettre comprend deux parties distinctes, écrites à deux moments différents : avant et après la consommation de l'acte sexuel du protagoniste avec Emilie. L'état des sens du scripteur laisse ses traces dans le texte de la lettre. La première partie présente, en apparence, les causes qui ont mis Valmont dans l'état de désespoir, pour arriver aux effets : l'égarement de soi. L'absence de la Présidente est posée comme la cause pour laquelle Valmont a perdu la maîtrise de soi :

nuit orageuse, je n'ai pas fermé l'œil, agitation, ardeur dévorante, anéantissement de toutes les facultés de mon âme → chercher [...] un calme.²

Derrière le texte adressé à la Présidente, il y a le texte adressé aux destinataires qui connaissent les circonstances de sa production et pour lesquels il a une signification différente : la description de la nuit d'amour. Dans la deuxième partie, Valmont veut apitoyer la Présidente sur son sort et élogier les valeurs morales qu'elle apprécie tellement :

je ne vois de ressource que dans votre indulgence ; Cependant, jamais mon amour ne fut plus respectueux, jamais il ne dut moins vous offenser ; il est tel, j'ose le croire, que la vertu la plus sévère ne devrait pas le craindre.³

Il y a une certaine symétrie dans la construction de la lettre, car au début de chaque partie, Valmont sort des bras d'Emilie. Le premier paragraphe évolue de la difficulté à *mettre quelque ordre dans ses idées* à

¹ Reichler, Cl., *L'âge libertin*, Minuit, Paris, 1987, page 35.

² de Laclos, Ch., *Les Liaisons dangereuses*, Marabout, Allier, 1995, page 110.

³ idem., page 111.

l'abandon au *désordre des sens*.¹ Le second vérifie l'adage *Animal post coitum triste est*. Il y a un permanent jeu de correspondances entre la première partie et la deuxième: à l'affirmation du bonheur, dans le premier paragraphe répond, dans le deuxième, le sentiment de sa perte.

La deuxième partie de la lettre se caractérise par une tonalité beaucoup plus modérée, car le vicomte a déjà assouvi son désir. Le changement est visible dès la première phrase, car il n'y a plus *trouble, transports, ivresse*, mais *empressement*. Après avoir cherché à éveiller le trouble chez la Présidente, Valmont veut susciter la pitié et il insiste sur ses privations : *privations, regret*.

Les indices extérieurs composants de l'implicite sont particulièrement importants dans la lettre de Laclos : les indications concernant le destinataire et la ville : *Le Vicomte de Valmont à la Présidente de Tourvel (timbrée de Paris)*² sont voués à la fois à tromper la Présidente, mais aussi à informer le lecteur sur le fait que Valmont doit mentir sur le vrai trajectoire de sa lettre. En effet, le lecteur sait que ce n'est pas Valmont qui a timbré la lettre de Paris, mais la Marquise de Merteuil qui a été le premier destinataire de la lettre, mais aussi un des destinataires. Le contexte est lui aussi très important : Le lecteur sait que, lors de la conception de la lettre, Valmont se trouve avec Emilie, une fille avec laquelle il passe une nuit d'amour. Rappelons que dans la lettre XLVII, le dos d'Emilie avait servi de *pupitre*; il devient maintenant *table* et puis *autel sacré de l'amour*. Il y a ici tout un jeu de sens des mots, puisqu'il y a plusieurs lecteurs: la Présidente comprend *table* dans son sens propre et *autel sacré de l'amour* dans son sens figuré, alors que pour la Merteuil et pour Valmont, le corps d'Emilie est l'unique référent de la parole *table*. Connaissant le contexte, le lecteur peut saisir le jeu de mots de Valmont, d'où résulte le cynisme du séducteur.

Il faut de mentionner que pour Valmont le bonheur se confond à l'assouvissement des désirs charnels, ce qui contraste avec la vision religieuse sur le bonheur qu'a la Présidente. Il est à observer que Valmont change de stratégie argumentative dans la seconde partie de la lettre, car il ressent une double insatisfaction: morale --il ne se sent pas vengé de la Présidente- et physique – il n'a pas joui à fond de l'accouplement avec Emilie. Après avoir essayé de rendre coupable la Présidente du trouble qu'il

¹ idem., page 111.

² idem., page 110.

ressentait, après avoir tenté cyniquement de lui suggérer les plaisirs de l'amour physique, il fait appel à la dernière ressource : se plier apparemment aux exigences de la Présidente et à son système de valeurs.

Dès la première phrase de la lettre de Valmont, un double système de signification se met en place. Un jeu de mots désigne par *nuit orageuse* une nuit d'amour et par l'alternance de *l'ardeur* et de *l'anéantissement*, la succession des étreintes et des assoupissements. Le vicomte de Valmont compare dans cette même phrase deux modes de vie différents: celui du mouvement, de l'inquiétude et des passions et celui du repos et de la quiétude. Les valeurs du mouvement supposent une violence marquée par les termes *dévorante* et *anéantissement* qui récuse la référence au repos. Valmont s'amuse de cette opposition et confond sciemment le calme vanté par sa correspondante avec le sommeil dont il a besoin pour récupérer.

Pour Valmont, la valorisation du mouvement peut déboucher sur la perte du contrôle de soi. L'érotisme peut être une dépossession de soi, alors que le repos en permet la maîtrise. Le paradoxe du libertin – et en ceci il est un comédien – consiste à contrôler les signes extérieurs d'une émotion qui apparaît au spectateur comme pulsionnelle ou irréfléchie. Il n'y a donc chez Valmont qu'un prétendu égarement de soi, car son argumentation est lucidement agencée.

La dernière lettre adressée par Valmont à la Présidente (la lettre CXXXVII), c'est l'expression de son repentir. La démarche de Valmont ne vise plus la conquête de la femme, mais il essaie de conserver le sentiment que la Présidente témoigne pour lui. A comparer cette lettre avec les deux autres, on observe un changement d'orientation : à l'égoïsme et à l'exaltation de soi de la première lettre, correspond l'éloge de la vertu, le repentir et la sincérité.

Aucune référence à la corporéité n'est repérable dans cette lettre, puisque Valmont n'est plus le séducteur, mais l'amant qui fait des efforts pour se faire pardonner. A la distance ou même à l'ironie de la lettre XLVIII, se substitue l'expression des sentiments communs : *ces sentiments si tendres qui unissent nos cœurs*¹

L'aveu de Valmont dans cette lettre ne se résume pas à l'histoire de sa rencontre avec Emilie – qu'il avait d'ailleurs évoquée en sous-texte dans la lettre précédente aussi – une rencontre qui avait causé la rupture avec la

¹ idem., page 334.

Présidente. Il assume les erreurs du passé et fait l'éloge des délices du vrai amour. Un changement est notable dans la vision de Valmont : ce n'est plus la jouissance corporelle et la conquête celles qui assurent son bonheur, mais, bien au contraire, le sentiment pur :

Eh ! que peut-il y avoir de commun entre une surprise des sens, entre un moment d'oubli de soi-même, que suivent bientôt la honte et le regret, et un sentiment pur, qui ne peut naître dans une âme délicate et s'y soutenir que par l'estime, et dont enfin le bonheur est le fruit !¹

Le tableau suivant présente d'une forme schématique les principaux subjectivèmes verbaux et nominaux qui apparaissent dans les trois lettres analysées :

subjectivèmes	lettre XXIV	lettre XL VIII	lettre CXXXVII
subjectivèmes verbaux			
je vous respecte			√
je vous chéris			√
je vous demande des consolations			√
subjectivèmes nominaux			
trouble	√	√	
âme	√	√	
bonheur	√	√ (mon)	√*
tourment	√	√	
amour	√ (mon)	√ (mon)	√**
cœur	√		√***
rigueurs désolantes	√ (vos)	√ (vos)	
indulgence	√	√	√
délire atroce			√
sentiment	√		√
remords			√ (mes)
torts			√ (mes)

¹ idem., page 333.

repentir			√ (mon)
faute			√ (ma)
ardeur		√	
désordre de mes sens		√	
transports		√	

* *ne mettant plus de prix à mon bonheur*¹

** *mon amour et le vôtre*²

*** *qui unissait nos cœurs*³

Le tableau ci-dessus montre avec clarté la distribution des subjectivèmes dans les trois lettres analysées et l'orientation du discours de séduction de Valmont. On peut observer avec facilité que dans la première lettre le locataire exalte ses sentiments, en exagérant leurs poids. Les subjectivèmes de cette première lettre ne désignent jamais l'allocataire, ce qui démontre l'orientation purement égocentrique du discours du vicomte. La seconde lettre marque une transition : le locuteur parle toujours de ses sens, mais il fait place aussi à une vague expression de son repentir. Par contre, la dernière lettre est un éloge à l'allocataire : les sentiments sont cette fois-ci partagés, tandis que le vicomte se désigne par rapport à la femme aimée. Le discours n'est plus orienté vers soi, mais plutôt vers l'autre.

Par ces trois textes que nous avons extrait des *Liaisons dangereuses*, nous avons essayé d'illustrer la progression dans le discours séducteur du libertin et les changements intervenus dans l'expression de l'effectivité. Nous avons souligné le fait qu'il se produit un changement d'orientation du discours : du discours orienté vers soi – marqué par une abondance des déictiques de la première personne et par une détermination à la première personne des subjectivèmes – au discours orienté vers l'allocataire, un discours dans lequel le vicomte se rapporte sans cesse à la Présidente.

Œuvre de référence

de Laclos, Ch., *Les Liaisons dangereuses*, Marabout, Allier, 1995

¹ idem., page 333.

² idem., page 333.

³ idem., page 333.

Bibliographie

- Bataille, G., *Erotismul*, Nemira, Bucuresti, 2005
- Bremmer, J., Herman, R., *O istorie culturala a gesturilor*, Polimark, Bucuresti, 2000
- Delon, M., P.A, *Choderlos de Laclos – Les Liaisons dangereuses, études littéraires*, PUF, Paris, 1986
- 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'Enonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980
- Paz, O., *Dubla flacara. Dragoste si erotism*, Humanitas, Bucuresti, 1998
- Recanati, F., *Les énoncés performatifs*, Minuit, Paris, 1981
- Reicheler, Claude, *L'âge libertin*, Minuit, Paris, 1987
- de Rougemont, D., *Iubirea si Occidentul*, Univers, Bucuresti, 2000

LES JEUX STYLISTIQUES DE L’AFFECTIVITÉ DANS LE POÈME D’APOLLINAIRE L’ADIEU

Alexandrina MUSTĂȚEA
alexandrinamustatea@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Par définition, le texte poétique de facture lyrique est porteur d’affectivité. La subjectivité du moi se manifeste à travers différentes formules qui transmettent des états, des sentiments, des pensées, des événements, voire même des actions, liés tous plus ou moins à l’expression de l’affectivité. Celle-ci se fait voir à tous les niveaux textuels : morphologique, sémantique, phonétique et syntaxique. Notre analyse tentera de mettre en relief les marques linguistiques et les mécanismes poétiques qui président à sa mise en oeuvre dans le poème *L’Adieu* de G. Apollinaire.

Mots-clés : affectivité, marque linguistique, mécanisme poétique, subjectivité

La poésie lyrique est le territoire de prédilection de la subjectivité, voire de l’affectivité, réalités psychiques consubstantielles se constituant en véritables traits distinctifs du genre.

Selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, les lieux d’inscription de la subjectivité « affective » dans le langage sont les déictiques, les substantifs affectifs et évaluatifs, les adjectifs, les verbes et les adverbes subjectifs¹.

En général, les marques linguistiques de l’affectivité sont disséminées tout le long du texte, rendant compte du devenir sentimental du poète, devenir responsable en même temps de l’engendrement du texte.

C’est la quête de ces marques et l’investigation de leur fonctionnement stylistique qui font l’objet de l’analyse du poème *L’Adieu* que nous proposons. Notre démarche aura en vue plusieurs niveaux textuels.

*J’ai cueilli ce brin de bruyère
L’automne est morte souviens-t-en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t’attends*

¹ Kerbrat-Orecchioni, C., *L’Enonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980, pp. 34-120

Le texte est un discours intime ayant un locuteur-destinateur, le moi poétique, et un allocataire-destinataire, la femme aimée. Pour citer Roland Barthes, « *il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureux, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas.* »¹

Les jeux morphologiques

Le titre du poème annonce un drame, une séparation, plaçant dès le début le poème sous le signe de l'affectivité. Etymologiquement *adieu* renvoie à *se vouer à dieu*, ce qui implique l'idée de mort, confirmée par le troisième vers aussi : *Nous ne nous verrons plus sur terre*. Le mot *morte* figure également dans le texte (deuxième vers), sans se rapporter à l'homme mais à la nature : c'est *l'automne* qui *est morte*. On peut cependant se demander s'il s'agit vraiment de la nature. Le substantif *automne* est, dans le langage courant, du genre masculin, l'emploi du féminin étant marqué stylistiquement, ce qui justifiera notre retour ultérieur sur ce terme.

Ce qui se laisse facilement observer au niveau morphologique c'est le jeu des formes verbales et des pronoms personnels.

Le pronom déictique *je* apparaît deux fois – au commencement et à la fin du poème. Le texte est clos entre deux verbes, le drame annoncé par le titre s'y ferme : c'est le drame du poète, du moi intime, intérieur, porteur de subjectivité et d'affectivité.

La première occurrence de *je* accompagne un passé simple – *j'ai cuilli* – temps révolu, action accomplie, mais rattachée au présent par l'auxiliaire. Le second verbe – *est morte* – marque toujours l'accomplissement, la mort définitive – mais l'auxiliaire *être* est ambigu, la lecture pouvant osciller entre son interprétation comme forme passée de la voix active ou comme présent d'un état passif.

Le verbe *se souvenir*, par sa valeur sémantique intrinsèque – se rappeler des choses passées – est orienté vers ce passé révolu où le poète a cuilli le brin de bruyère. Le verbe est employé à l'impératif, faisant ainsi intervenir la deuxième personne, présente également par le pronom déictique *toi*. Le poète s'adresse à cette deuxième personne, en l'invitant à se souvenir

¹ Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Paris, 1977, p.7

du temps passé. Il s'agit de l'implication de l'autre dans les affaires du moi, la prise en charge de la subjectivité et de l'affectivité de l'autre, pour la fondre dans l'harmonie du *nous* qui intervient dans le troisième vers, en l'anticipant, en le préfigurant. Dans le souvenir, le passé reçoit presque toujours une valorisation positive : le souvenir étant nostalgique, le passé est heureux. Le poète veut impliquer cette deuxième personne dans le bonheur passé.

Le troisième vers est fortement marqué par le dramatisme de l'affirmation. Il faut y remarquer l'apparition de futur – donc l'orientation vers l'avenir, mais, paradoxalement, ce futur est sans avenir – *Nous ne nous verrons plus sur terre* – où le verbe est négatif et la négation est totale, définitive, comme l'atteste l'adverbe *plus* au lieu de *pas*. Le pronom *nous* réunit le moi poétique – *je* – et cette II^e personne – *tu*, mais ce n'est qu'une réunion dans la séparation – la solidarité se produit d'une façon dramatique au moment où l'on sait que la rupture est définitive.

Le dernier vers semble être en contradiction flagrante avec le troisième. Le verbe *se souvenir* apparaît pour la deuxième fois dans le texte ; toujours à l'impératif, mais il est néanmoins différent. Dans la première occurrence – *souviens-t-en* – l'orientation temporelle était vers le passé et le verbe était accompagné d'un complément indirect – *en*, qui renvoyait au monde extérieur, au moins apparemment (la cueillette du brin de bruyère, la mort de l'automne). La deuxième occurrence – *souviens-toi* – renvoie à l'univers intérieur et l'orientation temporelle est donnée par la proposition complément *que je t'attends*, qui par le non accompli vise, implique un avenir.

La seconde apparition du pronom *je* – *je t'attends* – accompagne un présent. La valeur sémantique intrinsèque du verbe *attendre* contredit le troisième vers (*Nous ne nous verrons plus sur terre*). L'attente marque le temps du désir non encore satisfait, mais puisque la satisfaction du désir est irréalisable, le poète se fige dans un présent non accompli, permanent, dramatique, ressenti comme étant douloureux. L'objet du désir – *te* – est toujours la deuxième personne, que le poète conjure à se souvenir de cette attente, en lui faisant partager en tant que témoin son drame. Par sa forme temporelle et par sa valeur sémantique, ce verbe nie le titre du poème.

Les jeux du sens et de la signification¹

Apparemment le seul lieu d'inscription du sujet dans son texte est le déictique de la première personne. Il n'y a pas d'adjectifs ou d'adverbes modalisateurs, pas de substantifs proprement axiologiques ou affectifs. Le discours paraît se refuser à l'affectivité, alors qu'en réalité nous sommes en présence d'un poème d'amour, espèce emblématique pour ce que l'on appelle *discours amoureux*. L'expression du sentiment est discrète, le poète la dissimule sous le sens figuré de certains termes ou bien la laisse au compte du sous-entendu, des connaissances d'univers qu'il partage avec le lecteur.

Le nom *adieu* a dans le contexte un statut privilégié. Le fait qu'il est articulé indique que le poète ne l'emploie pas comme interjection « performative », qui aurait une valeur affective nette. L'article défini, tout en le substantivant, lui donne une portée généralisante. Il s'agit d'une prise de distance qui témoigne des efforts du sujet parlant de s'objectiver, posant le texte comme illustratif non seulement d'un cas particulier, mais également d'une situation exemplaire, digne d'être signalée. Il est en même temps le signe précurseur de cette mise en sourdine programmatique de la voix passionnelle.

Le terme *la bruyère* (petit arbrisseau des landes à tige rameuse, à petites fleurs rouge violacé²) a une double valorisation – positive, vu la fleur qui revoie à l'idée de beauté et de féminité, et négative – étant donné la qualité de plante sauvage des landes, ces terres incultes, désertées par les hommes, liée à l'idée de beauté qui se refuse à l'amour. Ainsi, de neutre il devient un substantif évaluatif, marque évidente d'affectivité.

La tradition culturelle, basée sur les structures anthropologiques de l'imaginaire, associe le monde végétal à celui humain, par un rapport analogique : on sème le grain, la plante pousse, donne des fleurs et des fruits, puis elle se fâne et meurt, de manière comparable au trajet existentiel de l'homme. On fait généralement la même association avec le cycle des saisons, car la vie de l'homme traverse aussi plusieurs cycles. Cette tradition culturelle veut que l'on associe la fleur à l'amour et la cueillette à son

¹ Nous employons le terme *sens* dans l'acception de *sens sémantique* et le terme *signification* dans celui de *sens pragmatique*.

² cf. Petit Robert

accomplissement. Dans notre contexte, nous assistons aussi à cette confusion des règnes végétal et humain, qui apparaît clairement dans le premier et le quatrième vers. *J'ai cueilli ce brin de bruyère* peut être interprété comme accomplissement de l'amour, on dirait un amour partagé, n'eût été la valorisation également négative du substantif *la bruyère*. Ce *brin de bruyère* est une plante sauvage qui semble s'être refusé à un amour heureux. Le poète, ce *mal-aimé*, essaye de se créer l'illusion de l'amour partagé, par l'implication de l'être aimé au moins par le souvenir. Dans cette interprétation, *l'automne* qui vient de mourir « s'anthropologise », son sens propre se doublant d'un sens second, figuré – c'est *l'amour* qui est mort.

Le quatrième vers accentue la confusion voulue des règnes par une synesthésie –

Odeur du temps – signifiant « le souvenir », mais *l'odeur* se rattache également au *brin de bruyère*, qui a une certaine odeur. De la sorte, le vers exprime la nostalgie de ce temps révolu où le poète vivait l'illusion de l'amour heureux. Que l'amour soit mort est hors de doute, au moins en ce qui concerne la femme aimée – *Nous ne nous verrons plus* ; que l'amour du poète ne le soit pas semble être tout aussi certain – *je t'attends*.

La séquence *sur terre*, qui limite la force négative de l'adverbe *plus*, laissant une alternative spatio-temporelle pour une éventuelle rencontre, ouvre la lecture vers d'autres interprétations possibles. La rencontre n'aura pas lieu *sur terre*, dans le monde réel, mais dans un ailleurs non défini. Le poète finit son poème sur une note tragiquement optimiste – *je t'attends*. L'attente est, selon Roland Barthes¹, une des « figures » majeures du discours amoureux. Apollinaire lui donne dans son poème une valeur inédite, de par sa mise en rapport de contradiction assumée avec l'adieu, s'éloignant du scénario prototypique décrit par le théoricien dans son ouvrage. De la sorte, l'amour semble s'éterniser, dépasser sa condition de sentiment périssable, passager. Cet ailleurs implicite par le poète peut être le monde d'au-delà, ou encore l'univers du souvenir, qui réunit temps et espace. Le souvenir est un récipient parfait pour garder l'amour. Et si le poète est conscient d'avoir perdu l'amour de sa bête aimée, il la supplie – et la répétition de l'impératif est bien concluante à cet égard – d'en garder au moins le souvenir, nous rappelant une démarche similaire faite par le romantique Lamartine, adressée cependant à la nature. Dans cet univers

¹ Barthes, R., op.cit., p.47

poétique d'Apollinaire tous les éléments sémantiques renvoient au monde intérieur, à cet *espace intime de l'affectivité*, la nature n'y existe qu'en tant que double de la nature humaine. Elle n'est pas un cadre, mais une métaphore, la métaphore d'un *espace poétique, non référentiel*.

Les jeux phoniques

Le texte contient peu de voyelles orales en rapport avec le nombre des nasales et des semi-voyelles. Ces dernières sont des sons plutôt sombres, troubles, sans éclat, capables de suggérer, à la manière dont procède la musique, des états similaires. Une étude statistique nous montrerait aussi que la majorité des voyelles orales qui y existent sont [u], [y], [o], [œ] et [ə], des voyelles labiales qui sont par là même plus fermées que les non labiales (voir l'obstacle causé par les rapprochement des lèvres). Cette fermeture crée une tonalité mineure, qui va de pair avec le contenu sémantique du poème.

Il y a tout de même deux sons qui contrastent avec le tissu phonique du texte et qui, par leur répétition deviennent encore plus marqués. Il faut encore y ajouter leur position privilégiée dans l'économie de la matière phonétique :

- le [i] (et sa variante [j]) dans *L'Adieu* et dans *j'ai cueilli*, qui, par leur caractère aigu contrastent avec le reste, ressortissent comme de véritables cri de douleur;
- le [a], première voyelle du premier et du dernier mot du poème, son plein, fort, clair, marquant les certitudes apparemment contradictoires du poème, appartient aux mots clés du poème – *adieu* et *je t'attends*, le premier exprimant quelque chose de définitif, alors que le second niant justement ce caractère.

Les jeux syntaxiques

Le manque de ponctuation réalise une sorte de fluidité des vers, les idées s'enchaînent sans frontières syntaxiques bien marquées; les seuls indices manifestes dans le texte sont les conjonctions *et* et *que*, dont *et* n'a pas de valeur proprement de coordination copulative, mais adversative. L'emploi de *et* là où un *mais* serait de mise, semble atténuer la brutalité de la contradiction, la rendant acceptable. A cette atténuation contribue également la distance qui sépare les affirmations contradictoires, par

l'intercalation du vers appositif - *Odeur du temps brin de bruyère*. Le manque de point final laisse le poème inachevé sur cette attente éternelle qui est l'essence même du message poétique.

Conclusion

L'analyse du texte, menée sur plusieurs niveaux, nous démontre qu'il y a une convergence évidente des moyens stylistiques employés par le poète dans la réalisation de son discours amoureux, placé sous le signe de la discrétion et de l'attente. Morphologie, syntaxe, phonétique et sémantique corroborent leurs valences linguistiques et langagières affectives, se rencontrant dans certains lieux clés du poème pour y concentrer un maximum de sens et de signification à réverbération ultérieure sur l'ensemble textuel.

Bibliographie

- Barthes, R., *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil, Paris, 1977
Bertrand, D., *Précis de Sémiotique*, Nathan Université, Paris, 2000
Greimas, A.-J. & Fontanille, J., *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Seuil, Paris, 1991
Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980

L'AMBIVALENCE DES SYMBOLES DANS LE MYTHE DE TRISTAN ET ISEUT. L'ANDROGYNE OU LA DÉCOUVERTE DE L'AUTRE

Crina-Magdalena ZĂRNESCU
crina_zarnescu@yahoo.fr
Université de Pitești

Résumé

Tristan et Iseut est une histoire d'amour atypique qui sort des canons orthodoxes de la religion catholique, qui sort aussi des canons des textes narratifs de la fin'amors et qui inaugure dans la littérature française le précédent des histoires d'amour fatal. Tristan et Iseut sont devenus les figures emblématiques de l'amour impossible. Ce sont des archétypes qui servent de référence à partir desquels on a créé des doubles ou, à l'inverse, des contraires (par exemple, Chrétien de Troyes fait de Fénice une anti-Iseut : elle refuse de suivre le neveu de son mari car « on parlera de nous dans les mêmes termes que d'Iseut la blonde et de Tristan »). Tantôt modèles, tantôt repoussoirs, Tristan et Iseut survivent au temps.

Mots-clés : amour impossible, androgyne, mythe, symbole

Tristan et Iseut est un « best-sellers » du Moyen âge, vu le nombre des manuscrits conservés (au nombre de 27).

Une histoire d'amour atypique qui sort des canons orthodoxes de la religion catholique, qui sort aussi des canons des textes narratifs de la fin'amors et qui inaugure dans la littérature française le précédent des histoires d'amour fatal. Tristan et Iseut sont devenus les figures emblématiques de l'amour impossible.

Ce sont des archétypes qui servent de référence à partir desquels on a créé des doubles ou, à l'inverse, des contraires (par exemple, Chrétien de Troyes fait de Fénice une anti-Iseut : elle refuse de suivre le neveu de son mari car on parlera de nous dans les mêmes termes que d'Iseut la blonde et de Tristan). Tantôt modèles, tantôt repoussoirs, Tristan et Iseut survivent au temps.

Le cadre traditionnel

Pour comprendre le choc déclenché par cette histoire d'amour qui refuse les convenances en s'installant définitivement dans la plus radicale modernité (comprise comme un renversement des valeurs consacrées traditionnellement) il faut se rappeler le rôle joué par l'Eglise pendant le

Moyen Age. Tous les grands événements sociaux ou politiques se déroulaient sous l'autorité de l'Eglise. Ni l'institution matrimoniale ne devait non plus échapper de sous sa tutelle. Entre l'An Mil et le début du XIII^e siècle la lutte des dirigeants de l'Eglise pour imposer leurs conceptions de l'institution matrimoniale s'étend des prêtres qu'ils obligent à vivre dans le célibat au peuple laïc qu'ils rêvent d'enfermer dans la cellule conjugale, cadre consacré, contrôlé par le clergé. L'ordre qu'ils veulent instaurer, ne se substitue pas au désordre mais à un ordre différent, contrarie d'autres obligations morales et de vieilles habitudes. Le conflit fut long, spectaculaire: un roi de France, Philippe 1^{er}, fut excommunié trois fois de suite pour ce que les prêtres appelaient adultère, bigamie, inceste. En compensation, se développait dans la société mondaine l'amour que l'on dit « courtois »; les discours de l'époque qui évoquaient cet amour « interdit » représentaient une sorte d'échappatoire des contraintes religieuses en configurant un espace de rêve et de liberté.

Toutefois, tandis que le mariage venait prendre place parmi les sept sacrements de l'Eglise, des accommodements permettaient aux deux morales de s'ajuster.

Si *Tristan et Iseut* reste dans l'histoire littéraire comme un chef-d'œuvre c'est justement par le radicalisme que l'amour manifeste vis-à-vis de tous les obstacles que les humains dressent devant lui. Considéré par le biais de la morale chrétienne Tristan et Iseut sont des parjures ; Tristan a enfreint les jurements de fidélité prononcés devant son oncle et Iseut devient adultérine en transgressant les lois de l'institution matrimoniale. Mais dans la variante de Thomas d'Angleterre (dont le manuscrit est resté inachevé devenant avant la lettre une œuvre ouverte !) Iseut est absoute.

*Aux rêveurs, aux enamorés, aux envieux, à tous ceux que mord
le désir, aux enjoués, aux éperdus, à tous ceux qui lieront ces vers ! (...)
Puisse-ils avoir réconfort, contre les trahisons, contre les torts, contre les
peines, contre les larmes, contre toutes les ruses d'amour !¹*

Ce, à propos d'Iseut accusée d'adultère, soumise à l'ordalie - le jugement de Dieu - et reconnue par miracle innocente. Innocente ou coupable? La réponse est passée sous silence !

¹ Thomas d'Angleterre *Le Roman de Tristan. Poème du XII^e siècle*. Ed. Joseph Bédier, Paris, Didot, 1902, p. 207

Les personnages

Tristan et Iseut sont les amants tragiques par excellence. Ils sont devenus le symbole de l'amour tragique qui n'a cessé de hanter la conscience littéraire jusqu'au XXe siècle. Mais cette légende n'a pas été créée « ex nihilo » ; elle remonte, à mon avis, aux croyances les plus reculées qui ont fondé au temps des mythes l'image de l'union spirituelle des deux hypostases apparemment opposées, le masculin et le féminin, et qui est restée dans l'inconscient collectif comme un engramme rattachant l'humain au transcendant.

Toutes les grandes mythologies reflètent par cette union un principe cosmogonique, donc fondateur, où les éléments hypostatiques, masculin et féminin, s'unissent dans une totalité qui n'est plus ni masculine, ni féminine mais qui, selon l'image de Dieu représente une « unidualité ». Ils représentent deux aspects complémentaires ou parfaitement unifiés de l'être, de l'homme, de Dieu.¹

Cette histoire si touchante est construite sur la seule idée d'union par/en amour des deux entités qui au commencement du monde n'en formaient qu'une. (*v.infra*) Tous les autres événements – assimilés aux épreuves nécessaires pour un accomplissement individuel dans un premier temps - qui se ramifient et soutiennent le suspense de l'action ne font que retarder le moment où les deux amants réussissant à transgresser les obstacles de la vie s'unissent par la mort et au-delà de la mort.

Les éléments qui structurent le texte se rattachent soit à l'axe horizontal propre au monde profane, soit à l'axe vertical assimilé à la transcendance, en entraînant les personnages d'un niveau à l'autre pour les placer finalement dans une transcendance absolue. Il est à signaler que tous les mouvements narratifs de la légende se placent sous le signe de l'ambivalence ce qui change périodiquement autant la position des personnages les uns envers les autres que celles des objets/signes de la réalité fictionnelle. Ainsi, le philtre/ la boisson magique représente au départ, un moyen de consolider l'ordre spirituel et l'ordre temporel, mais il devient le moyen par lequel se manifestent les forces du mal. Son utilisation par Tristan et Iseut représente la fin de la grâce. A cause du philtre Tristan

¹ Chevalier, J., & Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont/Jupiter, 1982, p.614

décide de sa « licence » de la chevalerie, il devient inutile au maintien de l'ordre et au salut de la collectivité, en un mot, il devient hors-la-loi. La prouesse, le don de soi au service du roi et la beauté de la femme évoquaient pour la société médiévale un idéal et la condition de la perfection. Le philtre qui aurait dû assurer l'équilibre du royaume par le mariage entre le roi Marc et Iseut, change de destinataire et devient par ce qu'il entraîne, un facteur perturbateur. Tristan et Iseut sont des parias, des exclus que l'on peut comparer aux lépreux et au nain. Tristan prive le Monde de la prouesse et Iseut le prive de la beauté. (* le Monde en tant qu'espace idéal dans la vision médiévale) Hors la loi, artisan, chasseur, Tristan est un personnage dépossédé de son prestige, de son équipement, de son rôle à la cour, de l'affection de son oncle, de sa propre identité. Sans cesse obligé de se cacher, dans une forêt, dans une cave, Tristan devient la figure emblématique de l'être déchu. La crainte d'être découvert et dénoncé est omniprésente. Ce n'est que déguisé, en lépreux ou en chevalier inquietant, c'est-à-dire sous l'apparence d'un autre lui-même, qu'il peut agir pour défendre son bon droit. Tristan est un personnage de l'ombre. D'après Markale¹, Iseut est un personnage solaire et Tristan un personnage lunaire : Tristan, déguisé, montre toujours le négatif de son être.

A l'ambivalence comportementale de Tristan correspond une « double » Iseut, Iseut la blonde et Iseut aux mains blanches. Cette ambiguïté onomastique, n'est pas aléatoire, elle est propre aux isomorphismes qui sous-tendent toute la texture symbolique de la légende qu'il s'agisse des personnages ou des déictiques du réel. Iseut la douce, Iseut la noble, incarne une femme qui use de tous ses pouvoirs pour dominer. En effet, outre ses dons de magicienne et de guérisseuse qui ne sont pas exploités dans le texte de Béroul, elle use de sa beauté, de sa réputation, de son art du discours pour vaincre tous les obstacles. Elle incarne une nouvelle image de la femme au Moyen-Âge, elle agit et ne subit pas, inventive et rusée, elle prend son destin en main : c'est une véritable héroïne. Son écho et son « négatif » c'est l'autre Iseut, magicienne elle aussi, qui agit sur le sort des deux amants en les manipulant par la perfidie et le mensonge. C'est comme elle incarnerait l'arrêt d'une société qui punit à jamais toute incartade de l'ordre conventionnel.

¹ Markale, J., *La femme celte*, Ed. Petite Bibliothèque Payot, 2001, p.358

Le roi Marc est un personnage ambigu, tantôt dans le camp des adjuvants, tantôt dans celui des opposants selon l'influence qu'il subit. On peut parler dans son cas comme dans celui du couple Tristan et Iseut de la dualité. Ainsi, condamne-t-il à mort le nain Frocin pour avoir dénoncé à tort Tristan et Iseut et peu de temps après, il suit à nouveau ses conseils. Finalement il le fera décapiter mais pour avoir trahi son secret. Incapable de discerner ce qui est bon et mauvais pour lui, il refuse les sages conseils du baron Dinas et se laisse guider par les barons félons. C'est contre son gré qu'il prend ces décisions et il se lamente d'avoir obéi aux barons.

Les rapports des personnages et leurs positions sont aussi perturbés. Dans les contes médiévaux et surtout dans les récits de la Table ronde, le destinataire est généralement Dieu et le destinataire (celui qui commande l'action du sujet), le roi Arthur. Dans *Tristan et Iseut*, le roi Marc, loin d'être le moteur de la quête, en est l'opposant direct et les deux amants n'agissent pas au nom de Dieu ou de la morale mais de leur amour partagé. Déjà, dans le schéma actanciel, la différence de l'amour et de la loi apparaît nettement. Ce schéma n'est valable qu'à partir du moment du récit où les futurs amants boivent le philtre. Jusque-là, Tristan et Marc sont comme père et fils et Tristan part en quête d'Iseut pour la donner à Marc (destinataire). Si l'on ne tenait pas compte de l'existence du philtre, on pourrait percevoir la passion de Tristan pour Iseut comme le désir mimétique de celle de Marc, son modèle, par rapport à Iseut.

Les personnages se construisent par leurs faits, donc à mesure que l'action avance, dans les situations limites où le destin les pose, par les décisions qu'ils prennent. Dans la variante de Thomas d'Angleterre ils sont délivrés du destin implacable programmé par le philtre. Ils décident de leur amour et en deviennent responsables. Mais quelle que soit la variante tristanienne leur amour se déroule sous des auspices tragiques. Il n'arrive pas à s'accomplir dans ce monde. La fin de cette d'histoire est autant une réponse qu'une provocation. Une réponse implicite d'une société qui ne tolérant pas les déviations de la morale chrétienne applique une punition exemplaire. Une provocation lancée à une société qui entrave le libre épanouissement d'un amour sincère « plus fort que la vie et que la mort ». Leur amour vainc la mort qui ne représente pas un dernier obstacle infranchissable (considéré dans la perspective de la vie) mais une ouverture définitive vers l'union tant désirée dans une existence pleine de souffrances et d'interdictions.

Le mythe de l'amour fatal et impossible renvoie par le bais de l'union conquise grâce à la mort à un autre niveau d'interprétation que celui canonique, à savoir au mythe de l'androgynie, mythe fondateur, l'alpha et l'oméga du monde, symbole de l'être humain manifesté dans la plénitude de l'unité fondamentale, symbole aussi de la réconciliation et de l'intégration finale.

Qu'il s'agisse des mythes païens ou de la gnose chrétienne l'androgynie est présentée comme l'état initial qui doit être reconquis. Devenir **un** est le but de la vie humaine qui tend vers l'accomplissement de la perfection spirituelle (l'Évangile de saint Jean). Mircea Eliade notait :

...devenir mâle et femelle, ou n'être ni mâle ni femelle sont des expressions plastiques par lesquelles le langage s'efforce de décrire la métanoïa, la conversion, le renversement total des valeurs. Il est aussi paradoxal d'être mâle et femelle que de redevenir enfant ; de naître de nouveau, de passer par 'la porte étroite'.¹ »

Considéré dans cette perspective le mythe de Tristan serait alors celui de la résolution, par la mort initiatique, du dualisme humain en un seul être enfin unifié. Mythe de la réconciliation de « l'Homme et [de] la Femme que Dieu fit *un* à son image » (*idem, ibidem*) et que chacun de nous porte en soi. Retour d'Eve à l'état initial dans sa matrice adamienne.

Les narrateurs recourent à quelques symboles symbiotiques androgynes tels *le chèvrefeuille, le coudrier* (dans les lais de Marie de France), *la ronce/ le rosier*, (Tristan et Iseut), *la vigne* (la *Folie Tristan* de Berne), renvoyant tous à l'union indestructible qui unit les deux amants. Par ailleurs, cette androgynie correspond au niveau de l'isomorphisme symbolique à l'ambivalence des symboles, autres que ceux qui renvoient expressément à l'idée d'union spirituelle.

Les indices référentiels du monde fictionnel se retrouvent ainsi convertis dans le plan symbolique censé densifier la structure narrative du texte.

Prenons chaque symbole végétal à part pour faire découvrir leur place dans l'iconographie païenne ou chrétienne et les isomorphismes qu'ils engendrent.

¹ Eliade, M., *Méphistophélès et l'Androgynie*, Gallimard, Paris, 1962, p.132

La rose/le rosier représente dans l'iconographie chrétienne un symbole essentiel du fait qu'il recouvre les manifestations divines du Christ ou de la Sainte Vierge. Par ce deuxième renvoi il rappelle la rose cosmique Triparasundarî qui sert de référence à la beauté de la Mère divine dans la religion indienne. La rose par rapport au sang répandu (*cf.* le sang de Christ ou bien le symbole de ses plaies) peut symboliser souvent la renaissance mystique. Mircea Eliade remarque :

Il faut que la vie humaine se consume complètement pour épuiser toutes les possibilités de création ou de manifestation ; vient-elle à être interrompue brusquement, par une mort violente, elle tente de se prolonger sous une autre forme : plante, fleur, fruit.¹ Selon F.Portal Le rosier est l'image du régénéré ; comme la rosée est le symbole de la régénération.²

Au VII^e siècle, selon Bède, le tombeau de Jésus Christ était peint d'une couleur mélangée de blanc et de rouge. On retrouve ces deux éléments composant la couleur rose, le rouge et le blanc, avec leur valeur symbolique traditionnelle, sur tous les plans du profane au sacré, dans la différence accordée aux offrandes, de roses blanches et de roses rouges, ainsi que dans la différence entre les notions de passion et de pureté et celles d'amour transcendant et de sagesse divine. Les roses blanches et leurs épines symbolisent la chasteté et le sacrifice accepté au nom de la pureté charnelle.

La ronce qui jaillit du tombeau de Tristan pour s'enfoncer dans celui d'Iseut enchaîne l'idée d'union transcendante, dont la force détruit les limites temporelles pour situer les amants dans l'immanence de l'intemporel. La boisson/le philtre qui nouent les corps se retrouve dans cet autre symbole qui marque l'union des âmes. Le fait que la ronce repoussait encore plus vigoureuse après chaque tentative de l'abattre est récurrent au symbolisme de l'accomplissement spirituel et de l'amour transgressant les lois humaines.

La vigne. Rattachée par l'isomorphisme de la couleur au rosier ou à la rose, la vigne représente dans toutes les religions profanes ou sacrées l'image de la connaissance, de la vie. En iconographie, elle est souvent une figuration de l'Arbre de la vie. Chez les Grecs elle rappelle le culte de

¹ Eliade, M., *Images et symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1952, p.162

² Portal, R., *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, Paris, 1837, p.86

Dionysos associé à la connaissance des mystères de la vie après la mort. C'est cette liaison de Dionysos avec les mystères de la mort, qui sont également ceux de la renaissance et de la con-naissance, qui a fait aussi de la vigne un symbole funéraire dont le rôle a continué dans la symbolique chrétienne. C'est le symbole de l'immortalité.

Le coudrier qui apparaît dans « Les Lais » de Maris de France symbolise dans les légendes du Nord, des peuples germaniques et nordiques, le mariage, la fertilité ou les rites magiques pendant lesquels la baguette de noisetier jouait un rôle important. Par extension, il s'ensuit que le coudrier renferme également l'idée d'un amour issu d'une magie et la force irréprouvable de cet amour. Dans cette légende, le coudrier renvoie à leur mariage au-delà de la tombe. Il s'agit précisément d'un mariage symbolique compris dans un sens symbiotique, d'union spirituelle par la force de l'amour.

Le philtre revêt lui aussi une ambivalence symbolique qui le fait s'encadrer dans la même série isomorphe que les symboles ci-dessus. (*v. supra*) Il est à la fois l'instrument de la transcendance (des limites humaines), de la fatalité qui circonscrit la condition tragique de l'amour, il se rattache, donc, à la vie et à la mort. Le philtre suppose une *métanoïa*, un changement de l'âme, une conversion et, donc un changement de plans en remplaçant un ordre temporel limité (le mariage profane) par une union spirituelle, ineffaçable/fatale et atemporelle.

Toujours sous le signe de l'ambivalence symbolique s'inscrivent les lieux de la passion : le château de Tintagel, la forêt du Morois et la mer.

Avant le philtre, le château est le lieu d'adoption de Tristan, un véritable pays de Cocagne, un havre de paix. Après l'épisode du philtre, le château n'est plus l'abri, l'espace protecteur de son amour, il devient dangereux pour Tristan et Iseut et deux lieux complémentaires et antithétiques se substituent à la perception globale du château : le verger (i) et la chambre royale (ii).

Le verger garde les traits caractéristiques du château avant le philtre. Il est à comparer à un cercle magique, une image du paradis terrestre, l'Eden des amours, c'est le lieu par excellence de la passion.

Les menaces et les obstacles auront pour effet d'augmenter l'intensité de la passion amoureuse. C'est le lieu par excellence de la transgression : la nuit protège les amants, la fontaine se fait leur complice (les copeaux et le reflet) et la lune trahit la présence de Marc (épisode du pin chez Béroul). Mais

il est à la fois témoin de la passion et de la trahison, manifestée par le discours mensonger d'Iseut, langage de la duplicité, de la mauvaise foi. Le verger préfigure les amours du Morois.

La chambre royale. Entre le verger et la chambre royale s'instituent les différences et les contretemps qui opposent l'amour-passion et la relation maritale, conventionnelle qui bannit toute passion, enfin, l'intrusion d'une société hostile. Espace ouvert, espace fermé, le dedans et le dehors. Elle est l'espace ennemi habitée soit par le roi Marc, soit par ses espions. À la fin du récit, le verger disparaît au profit de la chambre et les amants y connaissent la fin de leurs amours terrestres pour s'installer dans l'absolu de leur passion.

Plus que les autres espaces symboliques de la légende, la forêt de Morois représente un retour à l'androgynat et une réconciliation entre *éros* et civilisation : les valeurs de la culture y sont niées. Elle représente le dehors absolu, l'espace de la liberté individuelle et une manière d'éluder le monde social et ses contraintes. Le Morois (*mort le roi*) est le refuge des amants où ils sont totalement coupés du reste du monde : c'est le sens symbolique qu'on peut donner à leur sommeil lors de l'intrusion d'éléments extérieurs. C'était un parcours initiatique avant le retour à la société. Les deux amants quittent quand même la forêt pour se rendre à la société et revenir à leur statut conventionnel : Iseut reine, la femme du roi Marc. Tristan, le fils soumis qui accepte les conditions de la domination du roi. Mais, la forêt en tant que forteresse qui les protège de la justice et des institutions du droit féodal est aussi une prison, une cage qui les ravale au rang de bêtes humaines de forbans, rebelles à la loi de Dieu et à celle des hommes. Le passage de la forêt cernée par les ténèbres vers la lumière de la société implique aussi le parcours du rêve interdit à la réalité. Dans la forêt du Morois Tristan et Iseut ne sont plus ni homme ni femme, ils forment une sorte de coalescence, les attributs sociaux de chaque sexe ayant disparu. Dans le péché, ils sont en même temps au delà de celui-ci, suivant l'expression paulinienne du « ni homme ni femme » qui caractérise l'homme nouveau mort et ressuscité en Christ.

L'élément aquatique, représenté ici par la mer(i) et par l'eau(ii), en général, joue un rôle fondamental dans l'évolution de la passion.

C'est la mer qui guide la nef de Tristan vers l'Irlande par deux fois. C'est toujours elle qui réunit Tristan et Iseut après les deux combats (le Morholt et le dragon) ; Tristan lui doit la vie. Le philtre est bu sur la mer dans les conditions où les deux futurs amants se rendent vers le royaume du

roi Marc. Ce choix sous-tend deux possibles explications symboliques: soit le refus de s'ancrer dans le réel, soit le désir de rester toujours attachés à la matrice maternelle (mer/mère) comme à une promesse de protection qui s'évanouirait sur la terre ferme. Mais, la mer requiert aussi des valences négatives puisque c'est elle qui sépare les amants. La mer entre la Bretagne et la Cornouaille est à la fois le lien entre les deux royaumes lors de l'exil de Tristan mais aussi l'obstacle, l'interdit jeté entre les deux, accepté délibérément. Pour retrouver Iseut, Tristan doit traverser la mer. Un ultime voyage en mer (fragment Thomas) aurait dû unir les amants. Tristan blessé à mort attend sa bien aimée pour être sauvé encore une fois. Iseut se rend sur la mer pour le rejoindre. La mer, leur alliée et leur complice, devient sous le coup des trahisons humaines (Iseut aux mains blanches) le symbole de la mort. A la fin du récit Tristan cesse de veiller sur la falaise de Penmarch et se détourne de la mer. Ce geste de refus et de résignation le rend vulnérable devant le sort implacable. Lieu de naissance de leur passion la mer présage maintenant leur mort. Il faut préciser quand même que ce n'est pas elle la traîtresse proprement dite mais elle le devient par réfraction, par l'intercession du regard de l'autre Iseut.

L'eau de la fontaine conduit le salut des amants ; elle est complice de leurs amours ; elle trahit la présence de Marc. On connaît bien la longue tradition symbolique de la fontaine en tant qu'emblème de l'amour depuis l'antiquité. Chez Guillaume de Lorris la fontaine de Narcisse revêt dans *Le Roman de la Rose* les mêmes indices symboliques.

Conclusions

Cette belle légende se prête à beaucoup d'autres lectures, autant d'éclairages sur les espaces fictionnels de l'humanité médiévale du XIIe siècle mais qui le dépassent de beaucoup. Dans cette approche mes interrogations ont porté sur l'ambivalence symbolique qui nourrit l'imaginaire du texte. Il y a sans doute d'autres symboles qui se prêtent à une telle myhtanalyse et il y aura lieu de s'en occuper dans un avenir prochain. Ce qui m'a semblé très intéressant pour le moment a été de découper les symboles ambivalents qui ont cerné cette histoire d'amour devenue archétypale.

Tristan et Iseut restent dans l'histoire littéraire comme les protagonistes d'un mythe initiatique dont l'expérience tragique mène à une re-naissance par la transgression des limites humaines. Dans cette lecture

ésotérique, l'histoire de Tristan et d'Iseut apparaît, non plus seulement comme le mythe de la plénitude de l'amour humain, mais comme le mythe de la plénitude ontologique, où la chair enfin comblée reçoit, de l'être aimé, la vie spirituelle. Tous les symboles androgynes analysés confirment le dépassement des contraintes physiques dans cette épanouissement total dans l'autre, dans cette union au-delà de la vie et de la mort.

Bibliographie

- Bérout, *Le Roman de Tristan. Poème du XII siècle*. Ed. Ernest Muret, Paris, Champion, 1903
- Chevalier, J. & Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles*, Ed. Robert Laffont/Jupiter, 1982
- Eliade, M., *Méhistophélès et l'Androgyne*, Gallimard, Paris, 1962
- Eliade, M., *Images et symboles, Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, 1952
- Markale, J., *La femme celte*, Ed. Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2001,
- Portal, F. *Des couleurs symboliques dans l'Antiquité, le Moyen Age et les temps modernes*, Paris, 1837
- Thomas, (d'Angleterre), *Le Roman de Tristan. Poème du XII siècle*. Ed. Joseph Bédier, Paris, Didot, 1902, 2 volumes.

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LE SIGNIFIÉ DU REGARD

Corina-Amelia GEORGESCU
georgescu_c@yahoo.fr
Université de Pitești

Résumé

Tout comme le signe linguistique, le regard peut lui aussi être considéré comme un signe, ayant un signifié et un signifiant. Nous essaierons d'analyser le contenu du regard qui se rapporte aux sentiments que celui-ci peut laisser soupçonner. En fait, il s'agit d'une telle diversité que tout sentiment semble pouvoir se retrouver dans le regard de l'autre. Etant donné cette variété, nous nous limiterons aux sentiments que l'on retrouve le plus souvent dans le regard de l'autre.

Mots-clés : regard, sentiment, signifiant, signifié

Les messages verbaux que nous voulons transmettre sont construits sur la base de plusieurs signes linguistiques qui s'enchaînent selon des règles imposées par l'existence des axes syntagmatique et paradigmatique. Pour que le regard puisse être considéré comme signe, il faut qu'il se comporte de la même façon que tout autre signe linguistique, en obéissant au même type de contraintes, de nature syntagmatique et paradigmatique. Sur l'axe syntagmatique, il peut toujours se combiner avec des signes similaires, en formant une chaîne de regards, ou même avec d'autres signes tels que les gestes ou les paroles.

Noirtier regardait toujours le même objet ; mais soudain son regard se porta de la femme au mari, et ce fut Villefort lui-même qui eut à subir l'attaque de ces yeux foudroyants qui, en changeant d'objet, avaient aussi changé de langage, sans toutefois rien perdre de leur menaçante expression.¹

Apparemment, nous avons affaire à un seul regard, mais il s'agit, comme le narrateur nous l'explique de façon très claire, de deux regards, ce qui relève déjà d'une combinaison. Le regard de Noirtier passe d'un objet à l'autre, en changeant de langage et de message mais en gardant sa *menaçante expression*. Les règles qui régissent la combinaison des regards tiennent à l'emploi social du regard, à ce qui est permis ou interdit.

¹ Dumas, A., *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981, p. 1296

Sur l'axe paradigmatique, l'épreuve a le même effet : on peut toujours substituer un regard à un autre, en obtenant un message différent, cohérent ou incohérent dans un contexte donné. Ce jeu rappelle la commutation linguistique. En employant à la place d'un « regard vide », un « regard fixe », le sujet du regard transmet un autre message.

Havelange saisit très bien ce dédoublement dans le cas de l'action de « voir » apparentée à celle qui constitue notre sujet :

Le regard est l'opérateur d'une rencontre ; témoin d'une présence, il fait ex-ister ; c'est-à-dire qu'à la fois il lie au monde et en distingue. Dans cette opération, on pourrait dire que « la visibilité du voir » distingue – elle met en présence deux entités séparées -, et que son invisibilité lie – la part d'invisible que porte le visible assume toujours la puissance du lien. Comme si – pour le dire autrement – l'acte de voir était indissociablement constitué d'une vision (le visible) et d'une intention (l'invisible).¹

Le visible ou ce que le dictionnaire appelle « action de regarder » pourrait correspondre à ce que nous appellerons forme ou signifiant du regard, tandis que l'invisible, l'intention, trouverait l'équivalent dans ce que nous appellerons contenu ou signifié du regard. Tout comme dans le cas du signe linguistique, le regard pose le problème de la relation signifiant-signifié. Est-elle arbitraire ou motivée ? Dans ce chapitre, nous nous proposons donc de nous occuper de ces deux aspects qui visent la forme et le contenu du regard, ainsi que de la relation entre le regard et la parole, une fois que nous aurons établi leur similarité comme signes.

Le contenu du regard se rapporte aux sentiments qu'il peut laisser soupçonner. En fait, il s'agit d'une telle diversité que tout sentiment semble pouvoir se retrouver dans le regard de l'autre. Etant donné cette variété, nous essaierons de nous limiter aux sentiments que l'on retrouve le plus souvent dans le regard de l'autre. Selon Brossard², *le regard peut être un indice spécifique de certaines émotions.*

Pour des raisons méthodologiques, nous partagerons ces émotions en deux catégories, en suivant un critère d'ordre affectif : il s'agit de l'état de

¹ Havelange, C., *De l'Œil et du Monde, Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998, p. 196

² Brossard, A., *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 126

bien-être que le personnage éprouve ou non. Nous parlerons donc de sentiments positifs ou négatifs pour le personnage en question.

Les Sentiments positifs.

De tous les sentiments qui contribuent à l'état de bien-être des personnages, il n'y en a aucun qui se manifeste de façon aussi évidente que l'amour. Les femmes et les hommes semblent redécouvrir le regard uniquement pour l'exprimer. Il s'affiche involontairement, en ignorant toute règle sociale et il est si fort qu'il est le seul sentiment dont le regard garde le souvenir. Il a sa propre manière de prolonger son existence dans le regard même en l'absence de la personne à laquelle il s'adresse. Madame Bovary en est l'exemple parfait :

Jamais Madame Bovary ne fut aussi belle qu'à cette époque ; elle avait cette indéfinissable beauté qui résulte de la joie, de l'enthousiasme, du succès, et qui n'est que l'harmonie du tempérament avec les circonstances. [...] Ses paupières semblaient taillées tout exprès pour ses longs regards amoureux où la prunelle se perdait, tandis qu'un souffle fort écartait ses narines minces et relevait le coin charnu de ses lèvres, qu'ombrageait à la lumière un peu de duvet noir.¹

L'amour semble s'absolutiser dans les regards d'Emma ; c'est d'ailleurs ce qu'elle cherche. Pour elle, l'homme n'est que le support du sentiment, ce qu'elle désire c'est aimer et être aimée, peu importe la personne. Son regard garde ainsi l'empreinte de ce sentiment qu'elle essaie de vivre à l'infini.

Dans tous les autres cas, l'amour qui s'extériorise par le regard se rapporte à une personne qui est présente. Le plus souvent ce sont les femmes qui réussissent à l'exprimer le plus facilement. Antoinette de Langeais pour laquelle ce sentiment est un jeu au début, arrive à ne plus pouvoir le maîtriser et à s'y laisser aller devant Montriveau :

- Hé, mon ami, dit-elle en lui jetant pour la première fois un regard de femme amoureuse, vous ne savez pas non plus que je vous aime, que vous me faites horriblement souffrir, et qu'il faut bien que je me plaigne

¹ Flaubert, G., *Madame Bovary*, Gallimard, Paris, 1951, p. 469

*sans trop me faire comprendre, autrement je serais à vous... Mais vous ne voyez rien.*¹

D'ailleurs, cette passion semble s'exprimer malgré la volonté du personnage en question. La présence seule de la personne aimée déclenche le regard qui trahit l'amour envers celle-ci. Sans qu'elle le veuille, Clélia² expose toute sa passion pour Fabrice à travers son regard. Celui-ci devient un fait miraculeux et, en même temps, la parole semble s'éteindre. Certains regards qui traduisent l'amour n'ont pas besoin de paroles car ils n'ont pas besoin de s'expliquer. Le fait qu'ils existent suffit. Même les hommes les plus forts tels que M. de Durantal agissent de la sorte. Lorsqu'il se lève pour saluer Annette, son *regard plein d'amour*³ dit tout ce qu'il aurait voulu dire et n'a pas pu dire.

L'amour que l'on manifeste à travers le regard est généralement de l'amour-passion, tandis que la **tendresse** vise, souvent, un parent. Lorsque la tante de Dominique le regarde, elle réussit à le troubler :

*Elle m'examina de nouveau, et, par un geste de mère inquiète, elle m'attira sous le feu de ses yeux clairs et profonds. J'en fus horriblement troublé ; je ne pus supporter ni la douceur de leur examen, ni la pénétration de leur tendresse ; je ne sais quelle confusion me saisit tout à coup, qui me rendit la vague interrogation de ce regard insupportable.*⁴

Par sa tendresse, ce regard provoque la confusion, car elle peut facilement toucher l'âme du jeune homme ; c'est ce qu'il ne voulait pas. Noirtier⁵ qui est depuis longtemps dépourvu du don de la parole et qui pousse l'emploi du regard à la perfection, parvient à transmettre ce message de tendresse non pas uniquement à Valentine qui connaissait le langage de son grand-père, mais aussi au notaire qui était un inconnu.

¹ Balzac, H., *La Comédie humaine*, V, *La Duchesse de Langeais*, Gallimard, Paris, 1977, p. 972-973

² Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, Paris, 1952, p. 434

³ Balzac, H., *Annette et le criminel*, Flammarion, Paris, 1982, p. 167

⁴ Fromentin, E., *Œuvres complètes, Dominique*, Gallimard, Paris, 1984, p. 423

⁵ Dumas, A., *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981, p. 738

De l'autre côté, la tendresse qui part de l'amour est encore plus forte. Renée, face à Maxime, exprime ses sentiments de la manière la plus sincère possible par la parole et par le regard :

*C'est qu'à présent, j'ai besoin de toi pour vivre. Quand tu t'en iras, je serai vidée... Ne ris pas, je te dis ce que je sens. Elle le regardait avec une tendresse infinie, comme si elle ne l'eût pas vu depuis longtemps.*¹

Le discours de Renée et son regard de tendresse représentent une anticipation de ce qui se passera plus tard et l'intervention d'une comparaison qui repose sur une notion temporelle suggère un sentiment qui devient d'autant plus fort. Dans le regard d'Ursule Mirouët², nous découvrons la même *tendresse infinie* qui éveille graduellement un sentiment similaire chez Savinien et réussit à le convaincre de reporter son départ.

Le regard des femmes exprime plus facilement le sentiment de tendresse que celui des hommes, fait qui pourrait être justifié par l'éducation que l'on donne aux femmes à l'époque. La femme est celle qui doit être tendre, délicate, tandis que l'homme doit se montrer fort en toute circonstance.

Parfois, l'amour et la tendresse sont remplacés par le **désir charnel**. Les yeux de Noun parviennent à acquérir ce langage de la volupté lorsqu'elle est avec Raymon et leur message a l'air de s'emparer de tout son être :

*Elle l'entourait de ses bras frais et bruns, elle le couvrait de ses longs cheveux; ses grands yeux noirs lui jetaient une langueur brûlante, et cette ardeur du sang, cette volupté tout orientale qui sait triompher de tous les efforts de la volonté, de toutes les délicatesses de la pensée.*³

A l'époque, il arrive rarement que les femmes expriment un tel message par leur regard, mais, ne l'oublions pas, Noun est une fille qui a gardé quelque chose du monde éloigné d'où elle et Indiana viennent et elle ne s'est pas laissé imposer le raffinement de la civilisation, comme sa maîtresse. D'un autre côté, elle est la servante et, même si elle se suicide

¹ Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, I, *La Curée*, Gallimard, Paris, 1960, p. 535

² Balzac, H., *La Comédie humaine*, III, *Ursule Mirouët*, Gallimard, Paris, 1952, p. 391

³ Sand, G., *Indiana*, Gallimard, Paris, 1962, p. 85

pour retrouver l'honneur, elle a le droit de vivre une telle passion et de se laisser aller à tous les désirs.

Sinon, éprouver du plaisir et du désir est un attribut masculin. En regardant Sabine, *Vandevres la déshabillait du regard*.¹ Ce besoin de déshabiller une femme relève d'un désir charnel, celui de l'avoir, de posséder ce corps qu'il imagine sous les vêtements. Maxime² a la même habitude en regardant les femmes et certaines perçoivent ou devinent ce genre de désir et se sentent, en quelque sorte, réduites à l'état d'objet. C'est ainsi que Christine ressent le regard de Claude :

*S'il la regardait, elle croyait se sentir déshabiller par son regard.*³

L'expression que donnent certaines femmes de la façon dont elles ressentent le regard masculin confirme le caractère sensuel et la hardiesse de celui-ci. Les femmes se détachent souvent du côté charnel de l'existence et évitent de le laisser deviner dans leurs regards. En revanche, lorsqu'elles regardent, elles manifestent **leur joie, leur plaisir** d'être avec celui qu'elles aiment ou d'être aimées par lui.

Lorsque Adolphe arrive chez Ellénore⁴, les regards de celle-ci ne dissimulent pas le plaisir et la joie qu'elle éprouve en le revoyant. C'est un sentiment simple qui se transformera graduellement en une passion dévorante, fatale. Madame de Mortsauf n'arrive pas à cacher ce genre de sentiment lorsqu'elle regarde Félix :

*Elle baissa les yeux en se souvenant de l'heure à laquelle je faisais allusion ; son regard se coula vers moi, mais en dessous, et il exprima la joie de la femme qui voit les plus fugitifs accents de son cœur, préférés aux profondes délices d'un autre amour.*⁵

Henriette est en proie à une joie forte qu'elle doit à l'amour de Félix. Son regard qui semble vouloir inonder tout l'être de son ami, en se coulant vers lui, mêle dans cette joie qu'il remarque facilement, de l'amour le plus

¹ Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, II, *Nana*, Gallimard, Paris, 1961, p. 1163

² Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, I, *La Curée*, Gallimard, Paris, 1960, p. 321

³ Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, IV, *L'Oeuvre*, Gallimard, Paris, 1966, p. 113

⁴ Constant, B., *Adolphe*, Gallimard, Paris, 1955, p. 49

⁵ Balzac, H., *La Comédie humaine*, VIII, *Le Lys dans la vallée*, Gallimard, Paris, 1949, p. 968

pur et de la fierté d'être ainsi aimée. L'amour revêt, à certains instants, la forme d'un autre sentiment, comme la **reconnaissance**. En retrouvant le sourire sur le visage d'Ellénore pendant qu'il parle, le regard d'Adolphe¹ ne peut s'empêcher d'exprimer ce sentiment à l'égard de celle qui se montre si touchée. Certaines émotions semblent devenir le prologue des autres qui sont plus fortes qu'elles. C'est ainsi que la reconnaissance et la joie deviennent, chez certains personnages des préludes à l'amour.

Lorsqu'il s'agit de la reconnaissance exprimée à l'égard d'un parent, on change de perspective et elle semble aller de pair avec l'amour paternel, comme cela se produit pour Ursule :

*Oh ! mon parrain, vous lisez donc dans mon cœur, s'écria Ursule en jetant au vieillard un regard plein de remerciements.*²

L'amour paternel qui unit la jeune fille au vieux médecin rend possible, à tout instant, cette façon d'exprimer les sentiments par un seul regard et la reconnaissance fait partie des émotions qui s'expriment facilement ainsi.

Quels que soient les sentiments qu'ils veulent exprimer, les personnages trouvent dans le regard le moyen qui sert souvent leurs buts mieux que la parole. Qu'il s'agisse d'amour, de tendresse, de désir, de joie ou de reconnaissance, le regard n'a aucune difficulté à les manifester et il semble que, pour les sentiments les plus forts, la parole soit bannie volontairement. L'association regard-parole paraît à beaucoup de ceux qui n'emploient que le premier, une sorte de redondance qui ne ferait que diminuer la force du regard considéré comme capable de privilégier l'expression de certains sentiments.

Les Sentiments négatifs

Le regard ne se limite pas à exprimer un contenu toujours agréable ou des sentiments positifs qui accentuent l'état de bien-être du sujet et/ou de l'objet du regard. Parfois, il se manifeste comme un signe capable de rendre les émotions désagréables que l'on éprouve à l'égard de l'autre et qui n'occupent pas une place secondaire dans notre existence. La haine,

¹ Constant, B., *Adolphe*, Gallimard, Paris, 1955, p. 49

² Balzac H., *La Comédie humaine*, III, *Ursule Mirouët*, Gallimard, Paris, 1952, p. 343

l'inquiétude, le soupçon, le mépris ou la tristesse sont aussi visibles que toutes les autres émotions, peut-être même plus.

La **haine** se manifeste rarement telle quelle, mais cela ne la rend pas moins forte. Madame Cibot est capable de montrer un tel sentiment à travers son regard. Pour accentuer l'intensité du sentiment, le regard acquiert le pouvoir de lancer des « coups de pistolet et du venin »¹ qui le transforment en arme mortelle.

La haine est soutenue par un autre sentiment : **la jalousie**. Hommes et femmes transforment, consciemment ou non, la jalousie en haine et la transmettent aux autres par leurs regards. Face à Charles Servigné, M. de Durantal affiche sa haine à travers sa façon de le regarder :

*Il lui parla de sa terre, du pays, de Valence, et parut enchanté qu'une semblable méprise lui eût procuré l'honneur de se trouver avec M. De Durantal ; méprise qui du reste n'avait été faite que sur la volonté de M. le procureur du roi. Argow, à cette phrase par laquelle le juge rejetait tout sur Charles, regarda Servigné avec une horrible expression de haine.*²

Quoiqu'il vienne en procureur du roi tout-puissant, Charles trouve en Durantal moins le malfaiteur qui hait le représentant de la loi que l'homme qui craint et jalouse un autre homme. Chez les femmes, bien qu'elles aient pu être très proches, la jalousie se métamorphose vite en haine et le regard la révèle tout d'un coup. Anciennes amies, Béatrix et Camille deviennent les plus féroces rivales et, tout en essayant de garder les apparences d'une relation excellente, elles soutiennent continuellement un dialogue muet au niveau des regards. C'est ainsi que Béatrix réussit à transmettre à Camille ce qu'elle éprouve vraiment. Le sentiment de haine que son regard exprime est si fort que le mot *haine* employé tout seul ne suffit pas pour le rendre pleinement. C'est ainsi que l'on peut justifier la répétition du mot *regard* : *un regard plein de haine, un regard venimeux*³.

Moins forte que la haine, **l'inquiétude** se révèle soit comme la conséquence d'un soupçon dirigé vers l'autre, soit comme celle de l'amour. Le regard inquiet⁴ de Pons suggère sa peur d'être volé. Il vit continuellement en soupçonnant presque tous ceux qui l'entourent et, s'il n'ose le leur dire

¹ Balzac, H., *La Comédie humaine*, VI, *Le Cousin Pons*, Gallimard, Paris, 1950, p. 713

² Balzac, H., *Annette et le criminel*, Flammarion, Paris, 1982, p. 149

³ Balzac, H., *La Comédie humaine*, II, *Béatrix*, Gallimard, Paris, 1976, p. 800

⁴ Balzac, H., *La Comédie humaine*, VI, *Le Cousin Pons*, Gallimard, Paris, 1950, p. 653

directement, il le transmet par le regard. D'ailleurs, l'inquiétude n'est pas toujours un sentiment à portée entièrement négative. Il peut être la manifestation de l'amour. Chez Renée, l'angoisse¹ de son regard reflète la peur qu'elle éprouve de perdre Maxime à jamais après que celui-ci a appris qu'elle couchait encore avec son père.

Le soupçon s'insinue dans le regard même s'il ne se montre pas nettement par la parole et les femmes ont la finesse de savoir l'exprimer avec une discrétion à part. Mademoiselle Marthe émet deux réponses différentes, l'une par la parole qui s'avère neutre, adéquate uniquement au but de la question, l'autre par le regard, plus subtile et plus dure qui exprime ses sentiments :

- *Tu ne le reconnais donc pas ? lui dit sa mère.*
- *Si fait ! reprit-elle en le saluant, tandis que son regard limpide et soupçonneux, son regard de vierge semblait murmurer : " Que viens-tu faire ici, toi ? " et elle montait les marches, la tête un peu tournée sur l'épaule.*²

Geneviève emploie un double langage : elle sourit comme si elle voulait montrer sa satisfaction, mais son regard trahit le soupçon³ qui la ronge et qui est soutenu par la jalousie. D'ailleurs, il semble que ce sentiment régit beaucoup d'autres, le **mépris** y compris. Henriette éprouve le besoin de partager avec Mouret son mépris de parisienne à l'égard d'une provinciale et, pour le faire, elle choisit le regard :

*Et elle jetait à Mouret le regard moqueur d'une Parisienne, que l'attifement ridicule d'une provinciale égayait.*⁴

Elle n'affiche pas directement son mépris comme par un reste de finesse, elle le redirige vers un homme qui devrait le comprendre, qui devrait être un miroir de son mépris qui se confondra, à un moment donné, avec la jalousie qu'elle éprouvera. En revanche, Marie de Vandenesse se détache de

¹ Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, I, *La Curée*, Gallimard, Paris, 1960, p.532

² Flaubert, G., *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952, p. 226

³ Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, III, *Au Bonheur des Dames*, Gallimard, Paris, 1964, p. 409-410

⁴ idem, p. 497

ce sentiment et son regard n'exprimera que du mépris¹ lorsqu'elle rencontrera Raoul dans le monde après leur séparation.

Moins fort que tous les autres sentiments que le regard a la capacité d'exprimer, la **tristesse** du regard est toujours en rapport avec l'amour. Lucien Leuwen découvre dans les yeux de Madame de Chasteller une sorte de mélange de tendresse et de tristesse :

*Leuwen s'arrêta involontairement, il la regarda ; il vit ces yeux tendres et amis de la conversation au bal ; mais, cette fois, ils semblèrent voilés de tristesse.*²

Cette tristesse accompagne l'amour en essayant de le cacher dans les regards des femmes. Elle indique un manque, un peu de nostalgie, de regret et tout cela se rapporte à un moment partagé avec l'autre ou c'est du moins l'impression qu'elle laisse à l'homme lorsqu'elle le regarde. Madame Arnoux a *un regard singulièrement triste*³ lorsque Frédéric évoque un événement qu'ils ont vécu ensemble et il se rend compte qu'il ne sait pas si son regard traduit le désir d'oublier les circonstances qui l'ont fait souffrir ou d'oublier l'instant qu'ils ont si intimement partagé.

Opposé au regard sensible qui exprime la souffrance ou la tristesse, le regard **dominateur** révèle des caractères forts et qui sont supérieurs aux autres, n'hésitant presque jamais à faire ce qu'ils veulent ou à lutter pour ce qu'ils souhaitent accomplir. La domination peut s'exercer uniquement lorsqu'elle est soutenue par une autorité acquise par l'âge, la force ou l'expérience. Le regard magnétique ou fascinateur, spécifique aux hommes, a un effet presque immédiat qui se traduit par l'annihilation complète de la volonté de l'autre, prêt à faire tout ce que le sujet du regard lui demande.

*Ce regard fascinateur, qui eut pour effet de détendre toute résistance, annonçait entre Lucien et le faux abbé, non seulement des secrets de vie et de mort, mais encore des sentiments aussi supérieurs aux sentiments ordinaires que cet homme l'était à la bassesse de sa position.*⁴

¹ Balzac, H., *La Comédie humaine*, II, *Une Fille d'Eve*, Gallimard, Paris, 1976, p. 381

² Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, *Lucien Leuwen*, Gallimard, Paris, 1952, p. 967

³ Flaubert, G., *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952, p. 165

⁴ Balzac, H., *La Comédie humaine*, VI, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Gallimard, Paris, 1977, p. 502

Le pouvoir de Jacques Collin s'exerce surtout par son regard et Lucien n'est pas le seul à le subir et à s'y plier. Le faux prêtre fait appel plusieurs fois à ce type de regard *magnétique*¹ pour obtenir exactement ce qu'il veut des autres. Il exerce une sorte d'hypnose sur les gens, hypnose qui n'est pas étrangère à la décision de Fernand de tendre la main à Edmond presque instantanément, sous le regard de la jeune Mercédès².

Certaines femmes parviennent aussi à exercer leur domination par le regard, mais d'habitude, elles ressemblent soit à Mercédès qui peut le faire car elle aime et se sait aimée, soit à Camille qui, comme personnage, semble construite un peu sur le modèle de George Sand. Elle sait non seulement trouver le mot qui convient le mieux à toutes les circonstances, mais aussi le regard qui va de pair avec ce mot, coupant d' « un regard impérieux »³ la plaisanterie de Claude Vignon sur les sentiments des femmes.

Le regard semble découvrir le moyen parfait pour extérioriser les sentiments les plus variés, positifs ou négatifs et il a un tel effet sur les gens qu'il n'a plus besoin de la parole pour se faire comprendre. Toute la gamme des émotions, des plus faibles aux plus fortes, est immédiatement lisible : haine, jalousie, mépris, soupçon, domination, inquiétude ou tristesse.

Les Sentiments complexes

Les sentiments agréables ou désagréables ne se trouvent pas toujours séparés dans le regard. Parfois, ils se combinent car le regard a la possibilité de rendre plusieurs nuances et de transmettre ainsi plusieurs émotions positives, négatives ou bien positives et négatives en même temps. C'est ce que nous appellerons des sentiments complexes.

Le regard peut être la synthèse d'une pluralité de sentiments qui surgissent en même temps dans leur désir de toucher l'autre. Ce mélange peut réunir uniquement des sentiments agréables comme dans le cas d'Annette :

*Elle lui jeta un regard dans lequel toutes les harmonies de la terre
se réunissaient : c'était la sainteté, la tendresse, l'amour, le respect, la joie,*

¹ idem, p. 870

² Dumas, A., *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981, p. 26

³ Balzac, H., *La Comédie humaine*, II, *Béatrix*, Gallimard, Paris, 1976, p. 745

*la beauté, la pudeur et la chaste confiance d'une vierge, confondus dans une seule expression.*¹

Annette confie à M. de Durantal toute son âme par ce seul regard qui remplace la plus belle déclaration d'amour et qui ne lui montre pas uniquement les sentiments que la jeune fille avait pour lui, mais aussi sa façon d'être. Mais une telle association reste rare et, le plus souvent, le regard combine des sentiments négatifs qui se confirment les uns les autres en s'y unissant. Pour la plupart, c'est la haine qui fait partie de cette combinaison, sinon qui la fonde. Elle se combine avec une sorte de crainte qui porte l'empreinte de la rivalité. C'est ce que le regard de Christine laisse apercevoir devant le tableau devenu l'obsession de Claude :

*Elle l'alluma, elle reparut très pâle, jetant vers le tableau un regard de crainte et de haine. Eh quoi ! il ne partait pas, l'abomination recommençait !*²

A son tour, Calyste³ affiche ses sentiments en se servant presque de la même association haine-crainte à laquelle il ajoute de l'envie et de la tristesse et ce mélange n'est que le résultat de la jalousie qu'il éprouve pour Conti. Goupil ne cache pas la haine⁴ qui existe dans son regard et il l'y associe au défi lorsqu'il essaie de se mêler aux jeux de pouvoir des héritiers du vieux Mirouet.

Rosanette, quant à elle, n'éprouve plus de haine envers sa mère qui l'a vendue à un inconnu. Après tant d'années, son regard n'exprime que *de l'impudeur et de l'amertume*⁵. Cette combinaison étrange résume le destin d'Emma. Ce mélange de sentiments qui se retrouvent dans le regard se révèle plus fort que tout sentiment se manifestant individuellement. Ils sont l'expression de la complexité inattendue de l'âme humaine.

Celle-ci transparaît au mieux lorsque le regard devient l'écran montrant la vie des émotions contraires qui coexistent et finissent par se confondre. Ce mélange est spécifique aux regards des amoureux qui

¹ Balzac, H., *Annette et le criminel*, Flammarion, Paris, 1982, p. 206

² Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, IV, *L'Oeuvre*, Gallimard, Paris, 1966, p. 265

³ Balzac, H., *La Comédie humaine*, II, *Béatrix*, Gallimard, Paris, 1976, p. 742

⁴ Balzac, H., *La Comédie humaine*, III, *Ursule Mirouët*, Gallimard, Paris, Gallimard, Paris, 1952, p. 428

⁵ Flaubert, G., *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952, p. 360

n'arrivent pas à décider quel sentiment privilégier. Devant l'aveu mi-fait, mi-tu de Dominique, Madeleine, qui ne peut plus parler, le regarde :

Ce regard étincelant et doux, mouillé de larmes, avait une signification de reproche, de douceur, de perspicacité indicible.¹

Ce regard dit ce que la parole doit taire : qu'elle avait compris, qu'elle était touchée, mais qu'il devait oublier à jamais cet instant. Mademoiselle de La Bastie jette à La Brière *un tendre et malicieux regard*² qui pouvait le faire rêver à un aveu, tout comme Hénarez regarde Louise de Chaulieu de sorte qu'elle découvre dans ses yeux du bonheur, de la fierté et de l'angoisse³. De la tendresse et de la méchanceté, du bonheur et de l'incertitude, il semble qu'un regard parvient à rendre en quelques instants l'essence profonde de la passion, tout comme ses moments d'incertitude.

Cette synthèse du regard peut s'opérer elle-même de façon contradictoire, car le même objet du regard peut provoquer deux combinaisons opposées chez deux personnes différentes. Lorsque Georges Duroy présente sa femme, Madeleine, à ses parents, le père et la mère laissent voir des sentiments presque divergents :

Puis Georges annonça : -Voilà ma femme. Et les deux campagnards regardèrent Madeleine. Ils la regardèrent comme on regarde un phénomène, avec une crainte inquiète, jointe à une sorte d'approbation satisfaite chez le père, à une inimitié jalouse chez la mère.⁴

Chez le père, la crainte s'associe à la satisfaction de l'homme qui voit que son fils a épousé une belle femme, tandis que chez la mère, l'inquiétude se combine avec la jalousie que toute mère éprouve à l'égard de sa belle-fille.

Le mélange de sentiments que nous décelons dans le regard humain correspond à sa complexité. Qu'il s'agisse d'une gamme de sentiments positifs que l'âme ne peut plus contenir et qu'elle lance à l'extérieur par le regard comme un témoignage muet de l'être, d'une combinaison de

¹ Fromentin, E., *Œuvres complètes, Dominique*, Gallimard, Paris, 1984, p 504-505

² Balzac, H., *La Comédie humaine, I, Modeste Mignon*, Gallimard, Paris, 1976, p. 712

³ Balzac, H., *La Comédie humaine, I, Mémoires de deux jeunes mariées*, Gallimard, Paris, 1976, p. 235-236

⁴ de Maupassant, G., *Bel-ami*, 1973, p. 245

sentiments négatifs qui ont à l'origine la haine du personnage et qui surgissent parce que l'on ne peut plus les maîtriser ou bien de sentiments contraires, de ce que nous pourrions appeler un « regard-oxymoron » auquel les amoureux semblent recourir assez souvent, tout cela constitue le contenu du regard, son essence, ce qu'il exprime de manière involontaire et spontanée, mais, malheureusement, parfois, le regard oublie sa substance, celle de miroir de l'âme, pour se laisser corrompre par les besoins sociaux de l'homme.

Bibliographie :

- Balzac, *La Comédie humaine*, VI, *Le Cousin Pons*, Gallimard, Paris, 1950
 Balzac, *La Comédie humaine*, III, *Ursule Mirouët*, Gallimard, Paris, 1952
 Balzac, *La Comédie humaine*, II, *Béatrix*, Gallimard, Paris, 1976
 Balzac, *La Comédie humaine*, I, *Modeste Mignon*, Gallimard, Paris, 1976
 Balzac, *La Comédie humaine*, I, *Mémoires de deux jeunes mariées*, Gallimard, Paris, Gallimard, Paris, 1976
 Balzac, *La Comédie humaine*, II, *Une Fille d'Eve*, Gallimard, Paris, 1976
 Balzac, *La Comédie humaine*, VI, *Splendeurs et misères des courtisanes*, Gallimard, Paris, 1977
 Balzac, *La Comédie humaine*, V, *La Duchesse de Langeais*, Gallimard, Paris, 1977
 Balzac, *Annette et le criminel*, Flammarion, Paris, 1982
 Brossard, A., *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992
 Dumas, A., *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981
 Flaubert, G., *Madame Bovary*, Gallimard, Paris, 1951
 Flaubert, G., *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952
 Fromentin, E., *Œuvres complètes, Dominique*, Gallimard, Paris, 1984
 Havelange, C., *De l'Œil et du Monde, Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Fayard, 1998
 Maupassant, G., *Bel-ami*, Gallimard, Paris, 1973
 Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, *La Chartreuse de Parme*, Gallimard, Paris, 1952
 Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, *Lucien Leuwen*, Gallimard, Paris, 1952
 Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, I, *La Curée*, Gallimard, Paris, 1960
 Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, III, *Au Bonheur des Dames*, Gallimard, Paris, 1964
 Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, IV, *L'Oeuvre*, Gallimard, Paris, 1966

L'IRONIE DANS LES TRAGÉDIES DE PIERRE CORNEILLE

Vasile RĂDULESCU

radul_vas_romanice@yahoo.com

Université de Pitești

Résumé

Dans la littérature classique, c'est le raisonnement par analogie qui domine. De là le succès des figures de type métaphore, comparaison, allégorie. Toutefois, le « raisonnement par le contraire » n'est pas omis par les écrivains classiques qui veulent mieux transmettre leurs idées au public, pour mieux illustrer les passions humaines. Corneille, un grand virtuose du langage, a su, dans une plus grande mesure que ses confrères, se servir de figures de pensée subtiles, telles l'ironie ou le paradoxe, préoccupé de s'adresser à la fois au cœur et à l'intellect du spectateur. Cette étude se propose d'illustrer cet aspect de la tragédie cornélienne.

Mots-clés : ironie, paradoxe, raisonnement par le contraire

L'ironie fait partie des figures qui s'appuient sur la notion de *sens littéral*. Qu'il s'agisse de la *métaphore*, de l'*hyperbole*, de la *litote* ou de l'*ironie*, une énonciation doit être interprétée comme porteuse d'un autre sens que celui qu'elle délivre littéralement. L'ironie est définie comme la figure par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire entendre.

Pour Dumarsais, l'ironie est une figure par laquelle nous laissons entendre le contraire de ce que nous disons, c'est pourquoi les mots employés dans l'ironie ne sont pas pris au sens propre ou littéral. L'ironie fait une satire avec les mêmes mots avec lesquels le discours habituel fait un éloge.

D'après Fontanier, l'ironie *consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser.*¹

Sur le plan des mots, l'ironie utilise l'*antiphrase*, c'est-à-dire des mots ou une construction antonymes de ce qu'on veut dire (par exemple *C'est un génie pour c'est un imbécile*).

Depuis Quintilien, on distingue entre l'ironie trope, qui porte sur quelques mots, et l'ironie figure de pensée, qui constitue tout un discours, voire toute une œuvre. Dans l'ironie, le sens littéral s'impose d'abord et le

¹ Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, p. 145.

sens dérivé apparaît ensuite, grâce à certains indices extrinsèques au discours ironique, tels le ton de la voix (emphatique, ou glacial), la ponctuation (guillemets, points de suspension), le rapport du message avec le contexte ou la situation, l'imitation parodique du discours de la « victime », avec son accent, ses clichés. L'éloge hyperbolique ou l'éloge à contre-temps sont des ressorts de l'ironie, où la contradiction éclate sous la logique apparente.

La tragédie classique s'accommode mal avec l'ironie, l'antiphrase ou le persiflage. La majesté des personnages - pour la plupart rois, reines, empereurs ou impératrices - ne permet pas à l'auteur ou à un personnage quelconque de les railler. L'ironie a une valeur pragmatique spéciale : elle sert à détruire des positions, à rendre ridicules des prétentions et des personnes. N'oublions pas que Corneille a forgé ses armes d'écrivain dans la comédie, il sait comment s'en servir, même dans la tragédie.

Chez Corneille, l'ironie est principalement mise au service de l'illustration du thème de la politique et de l'exercice du pouvoir, de sa position royaliste, mais nettement anti-tyrannique. Une seule pièce de Corneille est traversée d'un bout à l'autre des traits ironiques, il s'agit de *Nicomède*. Le personnage principal Nicomède, héros méritant, vaillant et vertueux, se voit mis dans l'impossibilité d'agir conformément à ses idéaux par la faiblesse du roi son père, par les feintes de sa marâtre, par le marasme de la cour du royaume de Bithynie. Alors, il se détache des autres par une attitude altière et persiflante et trouve dans l'ironie sa meilleure arme contre la médiocrité et la méchanceté des autres personnages et contre la puissance suffocante de Rome. Son demi-frère cadet, Attale, a été tenu otage à Rome et *nourri par les Romains*, c'est-à-dire instruit et civilisé, pour devenir le successeur au trône fidèle à Rome. Nicomède, tout en reconnaissant les vertus romaines tant vantées, mais réelles, prend ses distances envers la civilisation romaine, parce qu'injuste, arrogante et avec des prétentions de domination mondiale. Nicomède déclare : *Je ne puis voir sous eux les rois humiliés ; /Et quel que soit ce fils que Rome vous renvoie, / Seigneur, je lui rendrais son présent avec joie./ S'il est si bien instruit dans l'art de commander, / C'est un rare trésor qu' elle devrait garder,/ Et conserver chez soi sa rare nourriture,/ Ou pour le Consulat, ou pour la dictature//* [II,2].(Corneille s'inspire ici de la maxime de la Rochefoucauld sur les « honnêtes femmes » de son temps : *La plupart des honnêtes femmes sont des trésors cachés qui ne sont en sûreté que parce qu'on ne les cherche pas.*)

La manière dont le caractère d'Attale à été façonné « en Occident » le rend moins vertueux aux yeux de Nicomède, parce qu'il a perdu le contact avec les réalités de son pays natal. Et il ne s'agit pas d'une attitude envieuse, parce que tout le contexte de la pièce nous montre le contraire. Il s'en prend seulement au mimétisme sans effet : *Si j'avais jusqu'ici vécu comme ce frère,/ Avec une vertu qui fut imaginaire/ Car je l'appelle ainsi quand elle est sans effet ;/ Et l'admiration de tant d'hommes parfaits/ Dont il a vu dans Rome éclater le mérite/ N'est pas une grande vertu si on ne les imite //*. Nicomède est aux prises surtout avec l'ambassadeur romain, Flaminius, avec sa marâtre et même avec le roi son père. Entre lui et ces personnages, des répliques cinglantes sont échangées le long de la pièce. Flaminius, à son tour, de la hauteur de sa position de représentant de la surpuissance mondiale, ironise Nicomède : *Mais le voici, ce bras à Rome si fatal* dit-il lors de l'apparition de Nicomède [III,1.]. Nicomède lui réplique indirectement en surprenant des imperfections dans l'exercice de sa charge d'ambassadeur : *Ou Rome à ses agents donne un pouvoir bien large,/ Ou vous êtes bien long à faire votre charge//* [idem]. Il se moque également de l'empressement de Flaminius auprès de Laodice, sur la fidélité de laquelle Nicomède n'a le moindre doute : *Allez-y, de grâce, et laissez à ma flamme/ Le bonheur à son tour d'entretenir madame ;/ Vous avez dans son cœur fait de si grands progrès./ Et vos discours pour elle ont de si grands attraits,/ Que sans de grands efforts je n'y pourrai détruire/ Ce que votre harangue y voulait introduire//* [III,3]. En troisième lieu, il s'attaque ironiquement à la connivence entre l'ambassadeur et le roi servile Prusias : *Voilà tous les honneurs que vous aurez de moi ;/ S'il ne vous satisfont, allez vous plaindre au roi //*, pour continuer peu après sur le même ton : *Allez de l'un et l'autre embrasser les genoux* [III,3.], après que Flaminius avait affirmé que Prusias était roi et bon père en même temps. Les traits ironiques de Nicomède se dirigent, bien que plus rarement et avec moins d'intensité, contre son frère, Attale : *C'est n'avoir pas perdu tout votre temps à Rome,/ Que vous savoir ainsi défendre en galant homme/ Vous avez de l'esprit si vous n'avez du cœur.//* [III,3.].

Quand le roi son père veut lui donner des leçons de sagesse, Nicomède reprend ses paroles pour lui retourner la leçon : PRUSIAS- *Le temps et la raison pourront le rendre sage / NICOMEDE-« La raison et le temps m'ouvrent assez les yeux,/ Et l'âge ne fera que me les ouvrir //* [II, 3]. Mais les flèches de Nicomède sont dirigées surtout contre sa marâtre :

*J'ignore a quel sujet vous m'en venez instruire,/ Moi qui ne doute point de cette vérité,/ Madame// [III,7]. Attale, pourtant jeune homme intelligent et honnête, finira par se rallier à Nicomède et s'attaquer lui-même aux sottes prétentions de sa propre mère: *Votre vertu, madame, est au dessus du crime./ (...)/...noircir une si belle vie. // [III, 8].**

L'ironie se double de mépris quand Nicomède se révolte contre tant d'ingratitude et d'injustice de la part de ceux qu'il avait servis : *De quoi, Madame ? Est-ce d'avoir conquis/ Trois sceptres, que ma perte expose à votre fils ?/ Que même votre Rome en a pris jalousie ? //* (à remarquer aussi la valeur stylistique spéciale du possessif) [IV, 2].

Le final de la pièce est lui-même ironique, l'ironie venant de la part de Corneille qui souligne l'inutilité de toutes les démarches du héros, par le résultat nul et l'effet zéro, comme une ironie du sort : (PRUSIAS) : *Nous autres réunis sous de meilleurs auspices,/ Préparons à demain de justes sacrifices ;/ Et demandons aux dieux nos dignes souverains,/ Pour comble de bonheur, l'amitié des Romains. //* [réplique finale].

Dans quelques autres pièces, l'ironie se fait sentir ça et là. Le vers du *Cid* prononcé par le père de Chimène, *A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre* peut être pris pour une ironie.

Dans *Médée*, le roi Créon, qui connaît le caractère de Médée et son penchant à faire le mal, lorsqu'elle demande pourquoi il la chasse de sa cour, s'exclame : *Ah ! l'innocence même, et la même candeur !/ Médée est un miroir de vertu signalée:/ Quelle inhumanité de l'avoir exilée// [II, 2].* Quand Médée affirme *Je suis coupable ailleurs, mais innocente ici*, Créon lui réplique: *je ne veux plus ici d'une telle innocence/* et Médée à son tour s'exclame ironiquement *Quelle grâce !* lorsque Créon lui dit que sa bonté lui donne *un jour entier* pour quitter les lieux [id.]. Elle constate avec amertume : *On ne m'a que bannie ! ô bonté souveraine !/ C'est donc une faveur, et non pas une peine !/ Je reçois une grâce au lieu d'un châtiment/ Et mon exil encor doit un remerciement ! // [III,3].*

Dans *Don Sanche d'Aragon*, lorsque la reine accable Carlos (dont on ignorait alors l'origine royale), de titres de noblesse, le grand d'Espagne Don Manrique riposte par une épitrope qui devient ironie : *Achevez, achevez; faites-le Roi, Madame/ [I, 3].*

Dans *Pertharite*, les piques ironiques entre femmes (comme dans les comédies de Corneille) expriment leur hostilité l'une envers l'autre. Par exemple : *RODELINDE- Je sais comme il faut vivre / EDUIGE- Vous êtes*

donc, Madame, un grand exemple à suivre / [II, 2]. La même Eduige se moque de l'indiscrétion de son soupirant Garibalde : *J'avais mis mes secrets en bonne confiance* [II,2].

Dans *Oedipe*, on rencontre quelques répliques de Dircé d'une ironie amère, pleine de dépit, sur l'ingratitude et la stupidité du peuple. Par exemple : *De l'air dont jusqu'ici ce peuple m'a traitée, / Je dois craindre fort de m'en voir regrettée* // [...,...], et un peu plus loin : *Je puis dire, Seigneur, que j'ai vu davantage : / J'ai vu ce peuple ingrat que l'énigme surprit / Vous payer assez bien d'avoir eu de l'esprit* // [II,1], ou encore : *Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois* [II,1].

Dans *Pulchérie*, l'ironie éclatante de Nicomède est remplacée par l'humour aigre. Exemple: *Il n'a pour but, Seigneur, que le bien de l'Empire ! / Détrônez la Princesse et faites-vous élire : / C'est un amant pour moi que je n'attendais pas, / Qui vous soulagera du poids de tant d'Etats* // [II,3]. Si dans *Le Cid*, la valeur n'attendait pas le nombre des années, maintenant la jeunesse est devenue un défaut pour régner, on lui reproche le manque d'expérience, ce de quoi Justine se moque : *L'agréable défaut, Seigneur, que la jeunesse !* [Pulch. III,4]. L'amour est devenu calcul, les amoureux sont ironisés : (PULCHERIE) - : *Je la laisse avec vous, afin que votre zèle / S'allume à ce beau feu que vous avez pour elle* // [id.,IV,3].

Dans *Suréna*, on peut découvrir une ironie involontaire, due à la situation. L'ingrat roi Orode, qui doit sa position à Suréna, ne supporte pas voir régner la vertu autour de lui. L'humour est dû à la surenchère, exemple : *Qu'un monarque est heureux quand parmi ses sujets / Ses yeux n'ont point à voir de plus nobles objets, / Qu'au-dessus de sa gloire il ne connaît personne, / Et qu'il est le plus digne enfin de sa couronne* // [III,1]. Cela nous rappelle la scène de *Pompée* II,4] où le roi Ptolomée fait l'éloge de ses conseillers, qui finiront par s'avérer des « pestes de cour » et qui le mèneront à sa perte : *Un sage conseiller est le bonheur des rois*. C'est un humour involontaire du personnage, humour insinué, voulu, par l'auteur.

Dans *Attila*, l'ironie ressort du contraste de positions entre Attila et ses deux rois otages, auxquels il accorde des mérites imaginaires (irréels) et exagérés (déplacés), l'éloge mal à propos étant, en effet, l'un des ressorts de l'ironie. Il leur adresse des paroles flatteuses cachant son mépris : *Rois, amis d'Attila, soutiens de ma puissance, / Qui rangez tant d'Etats sous mon obéissance, / Et de qui les conseils, le grand cœur et la main, / Me rendent formidable à tout le genre humain* // [I,2], ou bien : *Eh bien ! mes illustres*

amis.../ [V,3]. Attila exerce son pouvoir discrétionnaire sur tous ceux qui l'entourent, en se moquant d'eux. Quand on lui reproche qu'il n'accorde pas assez de liberté de mouvement aux rois otages, Alaric et Valamir, il déclare avec sérénité : De leur tente à la mienne, ils ont la liberté [III,1]. Les pauvres rois otages sont ironisés parfois par leurs propres « amantes » (le sens de ce mot était différent au XVII-e s. de celui d'aujourd'hui), par ex.: Enfin, il me faut un Roi/ Regardez si vous l'êtes – dit Honorie à Valamir [II,2]

En outre, il y a une ironie dans la position altière, de mépris de la reine Honorie pour un goujat sanguinaire tel qu'Attila dont elle juge le pouvoir illégitime, en l'appelant avec mépris « roi de quatre jours » (éveillant l'image de la valeur dépréciative de l'expression « de quat' sous »). Elle lui fait sentir tout le temps la différence entre une reine de naissance et un tel roi « de quatre jours » : *Mon devoir est, Seigneur, de soutenir ma gloire/ (...)/ Si votre illustre amour...// [IV,3]* (Nous soulignons).

Dans les pièces où un homme aime deux femmes, l'une pour elle-même, l'autre pour des raisons politiques (*Sertorius, Sophonisbe, Othon, Agésilas*), les thèses politiques se doublent de scènes d'amour et de jalousie où percent, ça et là, des traits ironiques. Par l'ironie aigre, le lucide Agésilas veut démasquer les ambitieux qui se prennent pour des victimes. Il veut régler sa position envers son sujet tout-puissant, le général Lysander, en ironisant en égale mesure leurs deux statuts : *Général en idée, et monarque en peinture/ Si vous m'avez fait roi, Lysander, je veux l'être // [III,1].* Sur un ton enjoué, innocent, Corneille fait, par la bouche d'Agésilas, des réflexions graves sur la persécution des héros, sur le dédain avec lequel ils sont traités, une fois leur époque de gloire passée : *Ce n'est pas d'aujourd'hui que l'envie et la haine,/ Ont persécuté les héros./ Hercule en sert d'exemple, et l'histoire en est pleine,/ Nous ne pouvons souffrir qu'ils meurent en repos // [III,1]* (Nous soulignons). Au reste, dans cette pièce légère, on a affaire à une ironie enjouée, par exemple : *Elles aiment ailleurs, ces belles dédaigneuses [I,4].*

Si l'ironie sert à polémiquer, c'est parce qu'elle suppose une référence antérieure, soit dans un discours précédent, soit dans la *doxa* (connaissance générale commune), sur le fond de laquelle l'antiphrase pourra être comprise. L'ironie sert à démolir des affirmations, des positions ou des individus. Elle consiste à faire entendre le contraire de ce qu'on dit, non pas dans le but de mentir, mais de railler, de faire rire par le contraste entre les deux sens.

Certes, l'ironie n'est pas le trait définitoire d'une tragédie, mais Corneille est peut-être le seul tragédien à avoir su s'en servir, à côté des autres figures consacrées.

Bibliographie

- 1983 Anscombe, Cl., Ducrot, O., *L'argumentation dans la langue*, Mardaga, Bruxelles,
- 1996 Breton, Ph., *L'argumentation dans la communication*, Ed. La Découverte, Paris,
- Ducrot, O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, Paris, 1972
- Ducrot, O., *Le Dire et le Dit*, Les Ed. de Minuit, Paris, 1984
- Du Marsais, *Despre tropi*, trad. M. Carпов, Ed. Univers, Bucaresti, 1981
- Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris.
- Gardes-Tamine, J., *La Rhétorique*, A. Colin, Paris, 1996.
- Kibedi-Varga, A., *Rhétorique et littérature. Etude des structures classiques*, Didier, Paris, 1970
- Meyer, M., *Questions de rhétorique: langage, raison et séduction*, Le livre de poche, Paris, 1993.
- Oleron, P., *L'Argumentation*, P.U.F, Paris, 1983
- Patillon, M., *Eléments de rhétorique classique*, Nathan Université, Paris, 1990.
- Reboul, O., *La Rhétorique*, P.U.F., Paris, 1984
- Reboul, O., *Introduction à la rhétorique*, P.U.F., Paris, 1991
- Tuțescu, M., *L'Argumentation. Introduction à l'étude du discours*, Ed. Universitatii din Bucaresti, Bucaresti, 1998
- Vion, R., *La communication verbale. Analyse des interactions*, Hachette, Paris, 2000

Références

- Les tragédies de Corneille* [Document électronique] - nouv.ed.revue et augm.par Ch.Marty-Laveaux.
- Corneille, P., *Oeuvres complètes*, Ed. du Seuil, Présentation et notes de André Stegmann.

ORIGEN DEL TANGO

Andrei IONESCU
aionescu@yahoo.com
Universidad de Bucarest

Resumen

Nadie quiere (ni podría) quitarle a la Argentina este “dolorido sentir” de la vida moderna que es el tango. Tal como lo conocemos hoy, en sus configuraciones más o menos estables, aunque en permanente renovación y enriquecimiento, el tango es - ¿qué duda cabe? – un fenómeno esencialmente porteño. ¿Cuántas ciudades en el mundo pueden enorgullecerse como Buenos Aires con una música y un baile tan identificadores como el tango? Se oye decir a cada rato, y con sobradas razones, que el tango es el ritmo que marca el ánimo y la cultura de los argentinos. Por algo se han escrito tantas historias de esta manifestación porteña por antonomasia y aún se han elaborado libros de filosofía en que el tango es estudiado como supuesto básico y estado latente de los gestos y los actos de los argentinos.

Palabras clave : tango, Argentina, passion, amor

Nadie quiere (ni podría) quitarle a la Argentina este “dolorido sentir” de la vida moderna que es el tango. Tal como lo conocemos hoy, en sus configuraciones más o menos estables, aunque en permanente renovación y enriquecimiento, el tango es - ¿qué duda cabe? – un fenómeno esencialmente porteño. ¿Cuántas ciudades en el mundo pueden enorgullecerse como Buenos Aires con una música y un baile tan identificadores como el tango? Se oye decir a cada rato, y con sobradas razones, que el tango es el ritmo que marca el ánimo y la cultura de los argentinos. Por algo se han escrito tantas historias de esta manifestación porteña por antonomasia y aún se han elaborado libros de filosofía en que el tango es estudiado como supuesto básico y estado latente de los gestos y los actos de los argentinos.

Mas no de esto me propongo tratar aquí, es decir de la argentinidad del tango, sino de su origen, más exactamente del origen de la voz *tango*. Bien sé que no es la primera (ni la última) vez que se intenta semejante hazaña, pero, en la atmósfera excitante que evoca el vocablo mismo, uno siente crecer en su pecho un impulso irrepresible de aceptar el desafío y asumir la obligación de mostrar su coraje.

No voy a pasar revista a las hipótesis etimológicas de esta palabra, que es, como pocas, de gran vitalidad, pero de origen oscuro. Admitiendo por principio una etimología múltiple, es decir aceptando la posible confluencia de varias voces provenientes de otras lenguas en la configuración fonética y semántica actual de la voz *tango*, que supongo mucho más antigua de lo que parece y que sólo en nuestro siglo empezó a aplicarse al baile de sociedad argentino. Pero la palabra se utilizaba en español desde mucho antes, al menos, según la opinión general, desde cuando por tango parece que se designaba una fiesta y baile de negros o de gente del pueblo. Así se indica en todos los diccionarios.

Según Corominas, la primera documentación es de 1836, en un diccionario de voces cubanas, donde el tango se define como *reunión de negros bozales para bailar al son de sus tambores y otros instrumentos*. Salvá, en su diccionario (ed. 1847), lo da como *baile de gente del pueblo* en México. En el diccionario de la Academia española está ya en 1869, como *reunión o baile de gitanos*, hasta que en 1899 se sustituye por *fiesta o baile de negros o de gente del pueblo, en América, y música de este baile*.

Ya en nuestro siglo, Pagés habla de la acepción actual, de baile de sociedad argentino, registrada por la Academia en 1925, con ejemplos tomados de la Pardo Bazán y de una escritora murciana o andaluza Osete, quien compara el tono triste del tango argentino con la alegría del “tango andaluz” (comp. El “baile de gitanos” de Acad. en 1869).

Me importa detenerme, para sostener mi hipótesis del origen germánico, en este último dato, de donde se desprende que el nombre del tango argentino, lejos de ser especialmente rioplatense, ni exclusivamente americano en su origen, puede relacionarse, no sólo con las reuniones populares de baile, sino también con el complejo y abigarrado mundo de los gitanos y, más ampliamente, con el gran crisol de pueblos que fue Andalucía.

Como he demostrado en otras ocasiones, en estudios dedicados a los goticismos del rumano y de otras lenguas neolatinas, los gitanos fueron, por muy raro que parezca, los transmisores de muchas voces de otra comunidad marginalizada en Europa durante la Edad Media, la del gran pueblo de las godos, que, después de haber dominado política y aún culturalmente vastas zonas del continente, fue absorbida por la población de lengua romance y, al triunfar el catolicismo en la Península Ibérica con Recaredo, parte de ella,

formada por los que quedaron fieles al arrianismo, fue perseguida y obligada por las circunstancias a mezclarse ya con los gitanos, ya con los hebreos.

Volviendo a las hipótesis tradicionales, siempre siguiendo a Corominas, por lo general, se suele tener en cuenta la relativamente temprana aplicación de la voz a los bailes de negros y se parte del tango cubano, en base a la autoridad de Fernando Ortiz, para derivar la voz de una palabra africana, *tamgu* o *tuñgu*, que significa “bailar”; sin embargo, Corominas rechaza esta etimología, ya que dicha palabra tiene una difusión meramente local entre los idiomas bantúes, y le parece más “verosímil” que se trate de una onomatopeya expresiva del tañido grosero del tambor.

La “solución” de las onomatopeyas es siempre la más fácil, pero, a pesar de la habitual escrupulosidad con que procede Corominas, este caso tan arduo no le deja otra salida.

Además, lo que le inclina a creer en una creación onomatopéyica antes que en un africanismo es que la palabra *tangue* se empleó ya en Normandía en el siglo XV como nombre de cierta danza. Corominas no cree, por supuesto, que haya relación directa entre esta palabra dialectal francesa y el tango español, pero sigue con su (en mi opinión, ingenua, además de cómoda) hipótesis de una “creación paralela con iguales elementos onomatopéyicos”, lo que me parece muy poco probable. Fijémonos, en cambio, en que la palabra es normanda, lo que apoya mi hipótesis del origen germánico.

Antes de volver a la hipótesis del origen gótico, queda por rechazar, como filiación directa, el latín *tangere* “tocar” por las serias dificultades fonéticas que plantea. Sin embargo, aún sin ser el étimo directo, la voz latina pudo influir en la configuración del vocablo *tango*, por intermedio del gallego *tánguer* “tocar, toque, música”, aceptable fonéticamente, pero poco probable según Corominas por no estar el tango arraigado en Galicia.

Aquí bien podría invocarse el antes mencionado concepto de etimología múltiple, que siempre ha de tenerse en cuenta en casos como el que nos ocupa, de una voz compleja y de mucha vitalidad, en cuya formación suelen confluir varias fuentes.

Por lo demás, la misma transformación, en Galicia, del latín *tangere* en *tanguer*, especialmente, con la última acepción “canto”, pudo haberse

producido debido al cruce con *tuggs* “lengua”, el étimo gótico que propongo para *tango*. Se sabe¹ que

*después de la invasión musulmana, siendo Galicia una zona apartada y segura, sirvió de refugio a buena parte de la nobleza visigoda fugitiva: Galicia ofrece la mayor densidad de nombres geográficos germanos de toda la península.*²

Con esto hemos llegado a lo que ofrezco como nueva (que yo sepa al menos) hipótesis etimológica: la voz gótica *tuggs*, con pronunciación *ng*, a la manera griega, del grupo *gg*.

No hace falta insistir sobre la importancia que tuvo el período visigótico en la historia de España, ni sobre la influencia que ejerció en las costumbres de la sociedad hispánica, aún después de la derrota del rey Rodrigo, la capa superpuesta de la nobleza goda que emprende la Reconquista.

Todo esto me hace suponer que *tango* es una palabra muy antigua, tan antigua que puede remontarse a la época del dominio visigótico. Cierta connotación peyorativa fue probablemente una adquisición más tardía, cuando se produjo la dispersión de los godos arrianos perseguidos, que decayeron socialmente, y parte de ellos conocieron un proceso de agitanamiento en la España musulmana.

Los acentos tristes podían alternar con los de alegría, en aquel ambiente de “bajos fondos” de los vencidos, como manifestación popular de los tolerados mozárabes, que trataban de conservar su identidad mediante este canto y baile tradicionales.

Posiblemente más tarde pertenecería el vocablo a aquel grupo integrado por *gitanos*, *murcianos* y *gentes de mal vivir*, al que se refería una *ordenanza medieval*, con quienes no debían mezclarse los “hombres buenos”. (Algo de clases bajas y aún de “mal vivir” delictivo y “corazón oscuro” tendrá también el tango argentino, con dramáticos acentos de nostalgia y melancolía, siendo efectivamente, como observaba Osete, más “triste” que el andaluz, por ser el canto y el baile al que se agarran las gentes recién llegadas de Europa, sucesivas oleadas de esperanza y desesperación, que trataban de compartir así sus soledades. Y esto no sólo en su fase inicial,

¹ Sánchez Albornoz, Claudio, *España, un enigma histórico*, vol II.

² idem., p. 75

sino también más tarde, cuando se cosmopoliza, en la época de Gardel, con su *Melodía de arrabal* y su mismo origen arrabalero que asoma incluso en películas de ambiente “aristocrático” como *Luces de Buenos Aires*, por ejemplo).

El que el vocablo no haya sido documentado no es un impedimento serio para la presente hipótesis. Se admite generalmente que, cuanto a la fecha de su primera aparición en textos escritos, es seguro, al tratarse de palabras latinas o hereditarias (como los goticismos del español), que la fecha del vocablo suele ser anterior a la documentación en muchos siglos.

En español, *tango* sería precisamente una de estas palabras hereditarias (cuyo étimo es el gótico *tuggs*), ocultas durante siglos y sin conseguir que se oyera su “lengua” en los medios cultos que son los de la documentación escrita; una palabra plebeya, que vivió escondida por algún tiempo, como el río Guadiana, para salir de nuevo a la superficie con más pujanza y desembocar primero en el alegre tango andaluz y luego, en el Nuevo Mundo, en el triste tango porteño.

En gótico *tuggs* significa “lengua”, como ya hemos visto, la lengua que nos permite hablar. En el Evangelio según Marcos, cuando Jesús aparta a un lado al esperanzado sordo y ciego, le mete los dedos en los oídos, le toca la lengua con Su saliva y le dice ¡Efata! (¡Abrete!); entonces *al momento, los oídos del sordo se abrieron, y se le desató la lengua y pudo hablar bien* (Mc, 7, 35), lo que en gótico es: *Jah sunsaiv usluknodedun imma hliumans jah andbundnoda bandi tuggons is jah rodida raihtaba*.

Pudo hablar bien porque se le desató la lengua, como la expresión del alemán de hoy “mit der *Zunge* schralzen”. En apoyo a la capacidad de sobrevivencia “callada” o “invisible” de esta voz- que es propiamente la voz de “lengua”- conviene recordar su condición de vocablo perteneciente al fondo principal léxico, como también la abundancia de derivados y modismos en el alemán actual: “der Ausdruck liegt mir auf der *Zunge*”, o bien, en sentido figurado: “eine glatte *Zunge* haben” o bien: “das Herz auf der *Zunge*”, para caracterizar al hombre sincero, abierto, que tiene en la lengua (y suelta o canta) lo que también tiene en el corazón. De lo que está lleno el corazón habla la boca. O como nos recomienda San Pedro: *quien quiera amar la vida y pasar días felices cuide su lengua de hablar mal y sus labios de decir mentiras* (I, 3, 10).

Otras lenguas germánicas también confirman los significados que persisten en el alemán y que heredan, en parte al menos, el contenido que la

voz tenía en el germánico antiguo o común, del que derivan las lenguas germánicas modernas.

Un argumento más (y muy fuerte) a favor de esta hipótesis del origen gótico de la palabra *tango* es la persistencia del étimo *tuggs* en otra lengua neolatina, el rumano. Bien se sabe que, antes de llegar, en menos de cuarenta años, de la Europa Oriental (la antigua Dacia, luego Gotia), al sur de Francia y luego establecerse en la Península Ibérica, los visigodos convivieron durante casi dos siglos con los dacios romanizados, en una simbiosis lingüística que ha dejado muchas huellas en la lengua rumana.

La palabra rumana *tânguire*, derivada también de *tuggs*, significa “plañido, lamento, quejido, clamoreo”, y en el rumano antiguo significaba también “pena, aflicción, pesadumbre”. Conviene saber, además, que pertenece al fondo principal léxico y posee numerosos derivados: *tângui*, *tânguire*, *tânguios*, *tânguitor*, etc.

Tiene además *tuggs* otro derivado en rumano, con la sonorización de la t primitiva: *dangăt*, que significa “lengua o badejo de campana”, que es también uno de los significados, al que no me he referido antes, pero conviene hacerlo ahora, de la voz alemana *Zungel*, que designa, además de “lengua” como órgano que emite los sonidos de la voz, el badejo con que se hace sonar un instrumento de viento, así como la lengua o espiga para hacer sonar la campana.

Se sabe que los romanistas se sirven del rumano siempre que quieren probar si una voz de una lengua neolatina occidental es o no es antigua. Como en el Oriente europeo no se utilizó oficialmente el latín como lengua de cultura, al menos desde el siglo VII, cuando fue sustituido primero por el griego y más tarde, en algunas áreas, por el eslavo, la existencia de una palabra en una de las lenguas romances del Occidente y también en el rumano, que representa lo que queda de la romanidad oriental, constituye la prueba irrefutable de que es palabra heredada, y no cultismo (si obedece, por supuesto, a las leyes de transformación fonética), en la lengua neolatina respectiva del Occidente.

Tango sería, pues, una de estas palabras españolas antiguas, heredada del gótico, y la presente hipótesis llenaría uno de los vacíos ante los cuales nunca podemos (al menos si somos lingüistas) dejar de experimentar una sensación de vértigo o en todo caso cierta molestia por las inquietantes incertidumbres sobre instrumentos a veces tan enigmáticos de nuestro quehacer cotidiano que es el hablar.

No hay que olvidar que para el español la lengua gótica es una de las lenguas próximas y afines (por indoeuropea), que dejó, además, un importante superestrato en el período de convivencia con el latín peninsular y que permite reconstruir en gran parte los hechos (realidades y vocablos) borrados por la acción del tiempo. Es perfectamente lícito, en casos tan complicados como es el de la voz *tango*, que los etimologistas propongan nuevas hipótesis verosímiles. Y porque resulta objetivamente imposible llegar a tener una certidumbre, nos contentamos con poder afirmar que es muy probable que una voz de origen oscuro o dudoso como *tango* provenga, por un trayecto lleno de peripecias, del lejano gótico *tugg*.

O, por los menos, dejadme hacer esta suposición más digna y aleccionadora, capaz de satisfacer la exigencia o del deseo del hombre de que las cosas del mundo (y por supuesto los nombres con los cuales las designamos) funcionen de una manera más solidaria, más compacta, y de que haya en el mundo más traducción, más conservadurismo y más continuidad.

En lugar de suponer cómodamente, para tranquilizar nuestra conciencia o poder rechazar la posible acusación de no haber procedido con prudencia y rigor científico, que estas voces de origen oscuro, como *tango*, serían meras formaciones onomatopéyicas o aun “caprichosas”, como se suele decretar que son muchos vocablos de la germanía, es preferible arriesgarnos por mares nunca antes navegados.

Tango bien podría ser una de estas palabras de la jerga de la gente del pueblo, un germanismo conservado principalmente a través de los godos arrianos venidos a menos y mezclados con “gitanos y gentes de mal vivir”, porque en la jerga el sentido no es siempre y necesariamente una deformación de la significación genuina o verdadera de la palabra del lenguaje corriente, sino al contrario, diría, muchas veces es una conservación fiel de la significación genuina y verdadera, porque los marginalizados suelen ser conservadores y depositarios de preciosas antigüedades. Del babelismo superviven a veces idiomas que contienen en su entraña herencias actuales de lenguas precedentes.

**QUAND L'IMAGE SE FAIT POÈME (L'IMAGE DE LA CHEVELURE,
EMBLÈME DU LABORATOIRE DE CRÉATION MALLARMÉEN)**

Yvonne GOGA

yvonne_goga@yahoo.fr

Université de Cluj-Napoca

Résumé

Mallarmé étaye sa création poétique sur l'autoreprésentation de la pensée créatrice. Dans ce contexte il réinterprète tous les grands thèmes lyriques, l'amour y compris. Cette étude se propose de démontrer que, dans l'univers lyrique mallarméen, la femme n'apparaît ni comme cause ni comme effet d'un sentiment d'amour pour justifier le thème. Elle se construit avec chaque image pour devenir l'expression de la Beauté et implicitement, par ce mécanisme d'auto-construction, la poésie elle-même.

Mots-clés : amour, beauté, femme, poésie

Les exégètes considèrent que l'érotisme mallarméen se fonde sur les obsessions de ses deuils (la perte de la mère et de la sœur), qui creusent une distance entre l'objet de l'amour et le sentiment¹. Mais cette distance peut être considérée en d'autres termes. Sans approfondir les acquis de la psychocritique et loin du biographisme, on peut voir dans ces tragédies de la vie de Mallarmé la source de sa conception esthétique et surtout la source des techniques de son laboratoire de création.

Dès ses poèmes de jeunesse, Mallarmé aborde le thème de l'amour sous une forme particulière. Dans *Sa fosse est creusée!* et *Sa fosse est fermée* il évoque les pertes des êtres chers tout en révélant son obsession de la mort. La mort, dont l'amour est inséparable, ne constitue plus chez lui la menace du bonheur, comme chez les romantiques, mais l'évidence de la solitude de l'être humain et l'attraction indubitable du néant, comme l'illustre le cri déchirant de la fin du poème *Sa fosse fermée : Couche-m'y, sombre mort, je ne sais vivre seul!*². La mort est aussi la preuve de l'impuissance de l'homme à dépasser son destin implacable, ce qui le transforme en victime ridicule de l'illusion.

¹ Voir Richard, J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1961 ; Mauron, Charles, *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1970 ; Chestier, Alain *La littérature du silence*, L'Harmattan, 2004.

² Mallarmé, S., *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1970, p. 10.

L'amour qu'un enfant trop sensible porte à sa mère et à sa sœur, frustré par l'absence des êtres chers, le fait sans doute idéaliser les images des disparues et implicitement l'image de la femme. Cette idéalisation de la femme pourrait être à l'origine de la quête mallarméenne de l'Idéal¹. Regardons, dans ce sens, le début du poème *L'Enfant prodigue* :

*Chez celles dont l'amour est une orange sèche
Qui garde un vieux parfum sans le nectar vermeil,
J'ai cherché l'Infini qui fait que l'homme pêche²*

La fin du troisième vers, *qui fait que l'homme pêche*, annonce déjà, par le verbe *pécher*, le sens de la future crise spirituelle mallarméenne. Dans ce poème de jeunesse, le poète comprend que la recherche de l'Infini est un péché, car elle fait découvrir l'angoisse produite par l'idéal qui se refuse (*Gouffre ennemi du sommeil*). Cette même idée est mise en évidence par le double visage de la femme représentant à la fois l'idéal et la sensualité. Pareille à une sainte qui fait ses prières, aux « genoux qu'ont durcis les oraisons rêveuses », portant « le cilice » - l'habit des pénitentes - la femme, au lieu de porter le poète aux sphères de l'aspiration idéale, éveille ses désirs charnels :

*Tes genoux qu'ont durcis les oraisons rêveuses,
Je les baise, et tes pieds qui calmeraient la mer
Je veux plonger ma tête en tes cuisses nerveuses
Et pleurer mon erreur sous ton cilice amer ;*

*Là, ma sainte, enivré de parfums extatiques,
Dans l'oubli du noir Gouffre et de l'Infini cher,
Après avoir chanté tout bas de longs cantiques
J'endormirai mon mal sur votre fraîche chair.³*

Sans doute le poète est-il redevable au modèle baudelairien, mais au lieu d'osciller entre les deux hypostases de l'amour, charnel et idéal, Mallarmé trouve dans la sensualité une consolation pour l'erreur d'avoir surestimé les possibilités de la femme. À ce sujet, Anne Bourgain-Wattiau remarque, à

¹ En analysant l'amour chez Mallarmé, Bourgain-Wattiau, *Anne Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, L'Harmattan, Paris, 1996, considère la femme l'un des objets privilégiés de l'idéalisation. p. 25.

² Mallarmé, S., op cit p. 14.

³ idem., p. 15.

propos du poème *L'Enfant prodigue*, que chez Mallarmé « l'expérience de la chair se trouve à l'origine d'une première quête de l'Idéal »¹. Il faut cependant noter que l'Idéal sera formulé par le poète en dehors de l'amour et de l'aspiration à un au-delà comme chez son prédécesseur.

En épigone de Baudelaire, Mallarmé hérite la misogynie et ses mythes, remarque Jean-Paul Sartre dans son livre sur Mallarmé², en insistant sur l'idée que le poète n'a vraiment pas aimé sa femme. Par son attitude à l'égard de la femme, Mallarmé se rapproche plutôt de l'esthétique décadente. Pour lui, la femme sera toujours celle dont il a dressé le portrait dans *L'Enfant prodigue : la mystique, la sanglante, et l'amoureuse : O la mystique, ô la sanglante, ô l'amoureuse./ Folle d'odeurs de cierge et d'encens*). L'ordre de ces épithètes n'est pas dû au hasard; le dernier, *l'amoureuse*, réunit le sens des deux autres, représentant le double visage de la femme dans l'amour : *la mystique*, celle qui a la foi dans sa pratique, douée de charme et de pouvoir de séduction, et *la sanglante*, la cruelle qui prend du plaisir à voir l'amant souffrir. Il est évident que Mallarmé n'a pas confiance dans le sentiment d'amour. D'ailleurs, ce n'est pas au sentiment qu'il prête attention dans ses poésies, mais à l'attraction que la femme exerce sur l'homme par sa Beauté. La forme à laquelle le poète recourt souvent pour rendre plus suggestif ce genre d'attraction est l'image de la chevelure. Ce symbole, présent déjà dans les poèmes de jeunesse, est l'emblème de la femme, exprimant la beauté physique, comme dans ce passage du poème *À une petite laveuse blonde* :

*O LAVEUSE blonde et mignonne
Quand, sous ton grand chapeau de joncs
Un rayon égaré frissonne
Et se joue en tes cheveux blonds*³

Le rôle accordé par Mallarmé à l'image de la chevelure pour représenter la femme est plus évident encore dans *Le château de l'espérance*. Dans ce poème, comme dans *L'Enfant prodigue*, confronté à la perte de l'illusion, du rêve de l'Infini, le poète cherche refuge auprès de la femme, tel que le suggère l'image de l'espérance qui *rebrousse et lisse*. Cependant dans *Le château de l'espérance*, le poète n'éprouve plus comme dans *L'Enfant prodigue* le désir de

¹ Bourgain-Wattiau, A., o. c., p. 26.

² Sartre, J.-P., *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986, p. 25.

³ Mallarmé, S., op., cit., p. 16.

réaliser un contact direct avec la *fraîche chair de la femme*. Il lui suffit de toucher à la chevelure (*Mon cœur à son passé renonce/ Et, déroulant ta tresse en flots*) et, en la déroulant, il la transforme en drapeau de la victoire (*De planter ce drapeau d'or fin/Sur ce sombre château de cuivre*¹)

Si l'image de la femme se trouve chez Mallarmé sous le signe de la distance entre l'objet et le sentiment et que toute tentative de posséder la femme se termine par un échec², les poèmes érotiques d'enfance et de jeunesse en expliquent la cause : la cruauté de la femme, qualifiée de *sanglante* (*L'Enfant prodigue*). Nous avons au moins une preuve que Mallarmé ne renonce pas à cette idée. Dans le poème *Les Fleurs*, publié dans *Le Parnasse contemporain*, il modifie le sens traditionnel de beauté attribuée à l'image-cliché de la femme-rose par le transfert du trait humain de cruauté à la fleur : *la rose cruelle*, image qu'il associe à celle d'Hérodiade. Le poète rend plus évidente l'attitude de la femme envers l'homme :

*L'hyacinthe, le myrte à l'adorable éclair
Et, pareille à la chair de la femme, la rose
Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair,
Celle qu'un sang farouche en radieux arrose*³

Dans les poèmes de jeunesse, la découverte de la cruauté de la femme ne développe pas chez Mallarmé des réflexions tragiques, ni l'abandon de toute tentative de rester auprès d'elle. Le poète affirme son désir d'être accepté dans l'univers de la femme, tout en renonçant aux sentiments. Il veut s'y introduire en héros, comme le révèle le poème *Le château de l'espérance* :

*Las de battre dans les sanglots
L'air d'un tambour que l'eau défonce,
Mon cœur à son passé renonce
Et, déroulant ta tresse en flots,

Marche à l'assaut, monte, - ou roule ivre
Par des marais de sang, - afin*

¹ idem, p. 23.

² Ce sont surtout les idées soutenues par Jean-Pierre Richard dans *L'Univers imaginaire de Mallarmé*.

³ Mallarmé, Stéphane, op., cit., p. 34.

*De planter ce drapeau d'or fin
Sur ce sombre château de cuivre¹*

L'image à laquelle Mallarmé recourt pour suggérer cette idée est toujours celle de la chevelure. Cette image a plusieurs connotations. Elle représente la femme par un élément de son corps, symbolisant sa beauté, mais aussi la distance qui existe entre le poète et l'objet de son désir. Elle est aussi l'arme qui permet au poète de pénétrer dans l'univers féminin, suggérant la nécessité du combat et de la conquête. Le poète reformulera son désir d'être accepté dans l'univers de la femme, des années plus tard, en 1886, dans le sonnet *M'introduire dans ton histoire*, lorsque sa conception esthétique aura mûri :

*M'INTRODUIRE dans ton histoire
C'est en héros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire*

*A des glaciers attentatoire
Je ne sais le naïf péché
Que tu n'auras pas empêché
De rire très haut sa victoire²*

Le poète a pris ses distances par rapport à soi et à son aventure lyrique, il se voit d'un œil critique, il est ce moi pur qui sait que tout est dérision, sauf la victoire de son propre langage.

En réalité, Mallarmé n'est jamais entré dans l'univers de la femme en amoureux aspirant à la perfection d'un sentiment partagé. Comme il a toujours été martyrisé par l'impossibilité d'atteindre l'Idéal, il n'aurait pas pu risquer d'investir la femme de trop d'illusions et de rêves, même s'il l'avait idéalisée dans ses premiers poèmes. Dans *Apparition*, l'accès à l'univers féminin semblerait possible, mais la joie réelle n'existe pas dans le présent, elle est projetée dans le passé, et le visage de celle qui donne au poète le premier baiser se confond avec celui de la mère ou d'un être fabuleux qui protège le sommeil de l'enfant :

- C'était le jour béni de ton premier baiser. [...]

¹ idem., p. 23.

² idem., p. 75.

*Et dans le soir, tu m'es en riant apparue
Et j'ai cru voir la fée au chapeau de clarté
Qui jadis sur mes beaux sommeils d'enfant gâté
Passait, laissant toujours de ses mains mal fermées
Neiger de blancs bouquets d'étoiles parfumées.*¹

L'univers de la femme est dans la poésie mallarméenne comparable à celui de l'illusion, de l'Azur, qui n'existe pas comme avenir, car le poète sait que l'accès y est possible, mais jamais réalisable.

Sorti de la crise, Mallarmé comprend les risques de prendre comme idéal une abstraction. Le rêve de l'Infini sera remplacé par un rêve littéraire, situé entre la réalité et l'idéal, qui tend à récupérer toute absence. Désormais, il envisagera l'art comme une délivrance des tortures de la chair², afin de se retrouver comme pensée, une pensée narcissique qui nous renvoie, selon Anne Bourgain-Wattiau,³ à l'*auto-érotisme*. Le poète ne s'intéresse plus à la femme comme source du sentiment d'amour. *Pour moi la Poésie me tient lieu d'amour, parce qu'elle est éprise d'elle-même et que sa volupté d'elle retombe délicieusement[t en] mon âme* - dit le poète dans une lettre adressée à son ami Cazalis, en 1869⁴, année qui coïncide avec sa sortie de la crise. Il n'est donc pas déplacé d'affirmer que chaque image de femme présente dans les poèmes mallarméens d'après la crise renvoie à la poésie, de même qu'il est évident que, dès les poésies de jeunesse, le poète n'a fait que mûrir cette idée esthétique qui donne une toute autre perspective à la poésie d'amour dans sa création littéraire.

Dans le laboratoire de création poétique mallarméen, la poésie érotique n'est qu'un outil démontrant la conception esthétique du poète, selon laquelle il n'y a pas de thèmes littéraires dans l'acception traditionnelle de la notion, mais des thèmes qui se développent de et par l'écriture. L'image de la chevelure, l'une des clefs du symbolisme mallarméen, illustre la manière dont l'écriture du poète réalise le passage du concret au suggestif. L'examen bref du sonnet *Quelle soie aux baumes de temps*, et de ses deux variantes qui l'ont précédé démontre ce processus littéraire.

¹ idem., p. 30.

² Voir aussi Audi, P., *Tentative de Mallarmé*, P.U.F., Paris, 1997, p. 90.

³ Bourgain-Wattiau, A., *o. c.*, p. 80.

⁴ Mallarmé, S., *Lettre à Henri Cazalis*, le 14 mai 1869, dans *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1996 p. 345.

Dans les deux variantes, la tentative du poète du *Château de l'espérance* de s'introduire dans l'univers de la femme par l'intermédiaire de la chevelure est évidente. Dans cet univers, il cherche l'oubli de l'obsession du non-être et explique le besoin d'« enfouir » ses yeux dans la chevelure – appelée « divin linceul » dans une variante et « chère nue » dans l'autre – pour trouver un antidote contre la peur d'éprouver seul l'angoisse du Néant, après avoir perdu son rêve.

*Moi, qui vis parmi les tentures,
Pour ne pas voir le Néant seul,
Aimeraient ce divin linceul,
Mes yeux, las de ces sépultures
(De l'orient passé des Temps)
(Alternative)*

*En mon rêve, antique avenue
De tentures, seul, si j'entends
Le Néant, cette chère nue
Enfouira mes yeux contents.*

Le poète n'éprouve plus le désir de toucher le corps de la femme, comme dans *L'Enfant prodigue* (*J'endormirai mon mal sur votre fraîche chair*). La sensualité est éveillée par le regard qui se réjouit en contemplant la chevelure.

Le fait que l'univers de la femme fonctionne comme celui de l'Illusion est évident dans les derniers tercets des deux variantes :

*[...] ces beaux cheveux

Lumineux en l'esprit font naître
D'atroces étincelles d'Etre,
Mon horreur et mes désaveux
(De l'orient passé des Temps)
(Alternative)*

*Pour un fantôme les cheveux

Font luxueusement renaître
La lueur parjure de l'Etre
- Son horreur et ses désaveux*

Dans l'univers de la femme, le poète subit les mêmes tortures de l'âme, « horreur » et « désaveux », que lorsqu'il comprend que l'illusion est inaccessible. Il est évident que devant l'amour Mallarmé réagit comme devant l'illusion qui se dérobe à lui. Il refuse l'amour en tant que thème, comme il refuse le thème baudelairien de l'accès à l'illusion. Le refus de l'amour est pour le poète le refus implicite de sa vie intérieure, d'une relation avec soi-même, qui cède sa place à une relation avec le langage pour échapper à l'angoisse de la mort. Le poète se retire dans son laboratoire de création. C'est, en fin de compte, le moi pur, cet « ange » qui naît du regard autoréflexif et qui pour

s'affirmer dans le monde de la Beauté doit tuer l'être physique qui craint le Néant, comme le montrent les célèbres quatre verbes à la première personne du singulier des *Fenêtres* : *Je me mire et me vois ange ! et je meurs, et j'aime [...]* à renaître [...]/ *Au ciel antérieur où fleurit la Beauté !*

Dans la version finale du sonnet, *Quelle soie aux baumes de temps*, écrite par Mallarmé quinze ans plus tard, l'angoisse de la mort n'est même plus suggérée. Le poète se trouve loin d'un débat intérieur et de la tentative de s'introduire en héros dans l'univers de la femme par l'intermédiaire de la chevelure. Envisagée par une multiplication métaphorique (*soie aux baumes des temps, torse et native nue, considérable touffe, diamant*), la chevelure est présentée avec un détachement ironique :

*Les trous de drapeaux méditants
S'exaltent dans notre avenue :*

Moi, j'ai ta chevelure nue

Pour enfouir mes yeux contents¹

Les drapeaux troués peuvent aussi bien représenter des reliques de bataille qu'exprimer la défaite, ce qui déprécie la notion même d'héroïsme. Le poète ne se voit pas héros en amour. Il peut se passer de s'introduire en héros dans l'univers de la femme, car il a sa victoire à lui, il possède la beauté : « J'ai ta chevelure ». Et, selon ses propres affirmations, c'est la Beauté qui est le but suprême de toutes ses œuvres : « En un mot, le sujet de mon œuvre est la Beauté et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie »².

Dans les deux tercets du sonnet *Quelle soie aux baumes de temps*, les tourments d'une âme qui n'a pas accès à l'illusion n'existent plus.

*Non! La bouche ne sera sûre
De rien goûter à sa morsure,
S'il ne fait, ton princier amant,*

Dans la considérable touffe

¹ Mallarmé, S., op. cit., p. 75.

² Mallarmé, S., *Lettre à Villiers de l'Isle-Adam* le 31 décembre 1865, dans *Correspondance*, p. 279.

*Expirer, comme un diamant,
Le cri des Gloires qu'il étouffe.*¹

Il n'y a que le poète qui reste. En *princier amant*, se comparant à un diamant, il étouffe *les cris des Gloires* de la chevelure par un geste érotique (*La bouche ne sera sûre/ De rien goûter à sa morsure*). Se comparant au diamant, qui *fait [...] expirer [...] le cri des Gloires* le poète, à la manière d'une parure, se pose comme une contrainte à la liberté de la chevelure tendue, il *fait expirer* la gloire de la *chevelure nue*. L'effet de cette contrainte est la libération de la sensation et la création de l'état d'âme. Le but du baiser d'éveiller la sensualité n'est pas atteint et l'effet n'est par conséquent pas sûr (*La bouche ne sera sûre / De rien goûter à sa morsure*), si la chevelure n'est pas contrainte à se laisser au gré du *princier amant* qui l'étouffe. Ce geste traduit moins le désir de l'amant de soumettre la femme à sa volonté que la volupté de l'artiste de modeler la matière première pour la transformer en beauté. Symbole de la femme, la chevelure est aussi le symbole du langage qui se laisse travailler par le poète. *Étouffer* la chevelure ne veut pas dire dominer la femme dont elle est le symbole, mais exprimer symboliquement la maîtrise du langage. Le geste de l'amant du sonnet *Quelle soie aux baumes de temps* est la forme métaphorique d'un principe qui se trouve à la base du travail littéraire mallarméen : l'application de la contrainte linguistique pour accorder au langage la liberté d'expression dans la production des sens. Le principe de la contrainte linguistique confirme la modernité de l'écriture poétique mallarméenne.² De ses écrits théoriques, de même que de ses œuvres, se détache le but du poète de s'imposer des règles de production du langage, de calculer les effets de la combinatoire des mots au profit de la suggestivité du langage poétique, lui accordant la capacité de développer un thème à lui seul.

Le poème *La Chevelure vol d'une flamme* est peut-être l'une des meilleures illustrations de l'application de ce principe, dont le résultat est la

¹ Mallarmé, S., op. cit., p. 75.

²Ce principe ne sera formulé comme nécessaire à la création littéraire qu'à la fin du XXe siècle par Georges Perec : « Contrainte et liberté définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale (abscisse, ordonnée) montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indispensables de l'œuvre : la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte, au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte. » (« La Chose », *Magazine littéraire*, n° 316, décembre 1993, p. 58)

dissolution du référent au profit de la multiplication métaphorique.¹ Le poème a été publié pour la première fois dans *L'Art et la mode*, le 12 août 1887, comme partie intégrante d'un long poème en prose intitulé *La Déclaration foraine*. Mallarmé l'a également publié comme poème indépendant. Néanmoins, *La Chevelure vol d'une flamme* a été le plus souvent interprété comme partie de *La Déclaration foraine*.² En voici le texte intégral :

*La chevelure vol d'une flamme à l'extrême
Occident de désirs pour la tout déployer
Se pose (je dirais mourir un diadème)
Vers le front couronné son ancien foyer*

*Mais sans or soupirer que cette vive nue
L'ignition du feu toujours intérieur
Originellement la seule continue
Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur*

*Une nudité de héros tendre diffame
Celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt
Rien qu'à simplifier avec gloire la femme
Accomplit par son cheffulgurante l'exploit*

*De semer de rubis le doute qu'elle écorche
Ainsi qu'une joyeuse et tutélaire torche.*³ (p. 53)

Plusieurs interprétations ont été données par les critiques au symbole de la chevelure. Ainsi, Jacques Rancière voit-il dans cette image la *métonymie du soleil pulvérisé*⁴. Paul Bénichou pense lui aussi à une signification solaire qu'il lie à l'érotisme : *une courbe érotique semble ici suggérée, en même temps que*

¹ Dans « Réponses à une enquête sur l'évolution littéraire » (*Écho de Paris*, 1891) ; Mallarmé définit ainsi ses techniques : « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer* voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements. » (*o. c.*, p. 869)

² Voir, par exemple, Paul Bénichou, *o. c.*, p. 270-273 ; Pierre Brunel, *Les poésies de Stéphane Mallarmé. Lectures d'une œuvre ou Echech au Néant*, Editions du temps, 1998 p. 60-61.

³ *idem.*, p. 53.

⁴ Rancière, J., *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 46.

*le parcours solaire*¹. Quant à Pierre Brunel, il considère que la chevelure est le symbole du feu *qui fait de la femme une femme-torche*².

Ce qui nous semble en fait essentiel dans ce poème est moins la tentative d'attribuer un sens à l'image de la chevelure que la multiplication métaphorique qui ouvre le symbole à de multiples significations dans plusieurs registres du langage, tout en mettant en évidence le travail artistique mallarméen.

La première métaphore de la chevelure, *vol d'une flamme à l'extrême / Occident de désirs*, appartient au registre érotique. *Le front couronné* est l'image de la chevelure serrée dans une couronne. Mallarmé n'agrée pas une telle représentation de la chevelure parce que cela suggère une soumission à un ordre imposé de l'extérieur, mais il l'emploie pour mieux mettre en relief l'importance de la chevelure libre, déployée. Le geste de *la tout déployer* pour qu'elle quitte *son ancien foyer*, sa couronne, qui traduit une désobéissance par rapport aux exigences de la tradition des coiffures, suggère le principe de la poétique mallarméenne concernant la libération du mot poétique – et implicitement de l'image – d'une interprétation limitée au pouvoir *élocutoire* du poète. En même temps, les deux premières métaphores de la chevelure appartiennent au registre descriptif de l'aspect physique de la femme. Ainsi, la métaphore *vive nue*, en opposition avec la chevelure envisagée comme *flamme*, suggère le dépassement du sensuel vers l'affectif, tout en restant dans le registre de la description physique. La métaphore suivante de la chevelure : *ignition du feu toujours intérieur*, établit en revanche le rapport entre l'élément physique extérieur et l'élément intérieur, l'âme de la femme, tout en faisant fusionner le sensuel (*ignition du feu*) et le sentiment (*le feu intérieur*). Mallarmé n'a pourtant aucune intention de présenter la femme comme séductrice traditionnelle. En l'appelant *celle qui ne mouvant astre ni feux au doigt*, il lui enlève toute faculté séductrice, pour la présenter grâce à sa chevelure déployée, dans sa simplicité et son naturel (*Rien qu'à simplifier avec gloire la femme*) et souligner son manque d'implication dans le jeu de l'amour. En revanche, le poète implique l'image de la chevelure dans le jeu de l'écriture. Le pouvoir absolu qui fait avancer le discours lyrique revient ainsi à l'image de la chevelure dans ses multiples hypostases.

¹ Bénichou, P., *o. c.*, p. 270.

² Brunel, P., *o.c.*, p.60.

Au moment où la chevelure doit accomplir son « exploit », Mallarmé choisit, pour la représenter métaphoriquement, le mot *chef*. Les significations de l'image passent ainsi dans le registre spirituel. L'exploit gagne la valeur d'un exercice intellectuel, dont l'image, toujours libre par rapport à l'instance auctoriale, est le seul responsable. Elle doit *semer de rubis le doute qu'elle écorche*. Ecorcher le doute signifie le déformer, le dénaturer, le vaincre¹. Cette image, qui suggère donc l'élimination du doute, prépare la victoire exprimée par la dernière métaphore de la chevelure : *une joyeuse et tutélaire torche*. L'image de la torche évoquant le triomphe² est là pour éliminer le doute, afin de convaincre. L'« exploit » de la chevelure s'avère ainsi être celui de s'adresser au regard du poète pour le convaincre de sa beauté. Le poète est d'ailleurs présent dans l'espace du poème par l'emploi de la première personne du singulier. Mais sa présence est signalée entre parenthèses dans le troisième vers du poème : (*je dirais mourir un diadème*). En recourant à cette forme, Mallarmé suggère encore une fois le principe de base de sa poétique. Présent entre parenthèse, le poète décline sa toute puissance élocutoire laissant aux mots la liberté de s'associer, de suggérer et de signifier. Il occupe une place discrète d'où il observe le développement de son écriture. La distance qu'il prend est marquée par l'emploi du verbe *dire* au conditionnel présent, *je dirais*. L'orientation de son regard est suggérée par le vers *Dans le joyau de l'œil véridique ou rieur, où l'œil véridique ou rieur* est celui d'un poète qui s'est détaché de ses propres sentiments et dont l'unique but est de percevoir la Beauté. Dans son regard se reflètent les métamorphoses de la chevelure. Cet œil est à la fois « véridique », suggérant le caractère objectif du regard de celui qui sait comprendre la beauté – le maître du langage – et « rieur », soulignant la distanciation par rapport à sa propre écriture d'un artiste qui veut mettre en scène la création de la beauté. C'est l'image même de l'artiste moderne, créateur d'œuvre et critique à la fois. Ainsi, la succession des métaphores de la chevelure dans le poème représente-t-elle les étapes de l'exercice de pensée, qui passe du concret à l'abstrait et pose comme unique thème celui de l'acte créateur³.

¹Voir aussi l'interprétation de Paul Bénichou, *o. c.*, p. 273.

²La même idée est suggérée dans le sonnet *Victorieusement fui le suicide beau*, (Mallarmé, *o.c.*, p. 68), par la comparaison de la chevelure à « un casque guerrier d'impératrice enfant. »

³Dans son étude *L'Écriture gouvernée, l'organisation complète du poème chez Mallarmé et Valéry*, Publication de l'Université de Provence, 2003, Jean-Pierre Chausserie-Laprée

Le poème *La chevelure vol d'une flamme* est l'espace de la mise en scène du poème lui-même. La chevelure, emblème de la femme-torche, dissipe le doute sur la beauté de la femme, en la présentant dépourvue de tout artifice, beauté pure, essence. La femme-torche est la victoire de l'autoreprésentation de la pensée poétique. La beauté pure est le résultat du travail poétique sur le langage, qui, soumis à une série de contraintes, se voit libéré de tout asservissement à un thème prédéfini.¹ Le poète assiste de l'extérieur au développement du texte, de métaphore en métaphore. Cet éloignement découle de la contrainte de suggérer l'objet, après l'avoir nommé, par des représentations de plus en plus éloignées du référent. La femme n'apparaît ni comme cause ni comme effet d'un sentiment d'amour pour justifier le thème. Elle se construit avec chaque image pour devenir l'expression de la Beauté et implicitement par ce mécanisme d'auto-construction, la poésie elle-même. Le symbole de la chevelure a la fonction d'un objet de culte, de même que tout autre symbole mallarméen, dont le poète se sert pour accomplir le rituel magique de la création du poème et de sa propre création comme artiste.

Dans sa poétique, Mallarmé renonce à la représentation de soi et étaye toute sa création sur l'autoreprésentation de la pensée créatrice. Envisagée dans son déroulement et son exercice concret, la pensée créatrice est examinée par le regard critique d'un écrivain qui ouvre l'ère de la création littéraire dans son expression la plus moderne. Mallarmé illustre concrètement son laboratoire de création, qui annonce l'avenir du discours lyrique, dans le poème *La Chevelure vol d'une flamme*, sous la forme du sonnet de la Renaissance anglais, afin peut-être de démontrer la force du renouvellement dans les moules de la tradition.

Œuvre de référence

Mallarmé, S., *Oeuvres complètes*, texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, 1970

démontre par une analyse thématique et prosodique détaillée que l'esthétique de chacun des deux poètes se retrouve en chacun de leurs poèmes.

¹ Pour signaler l'idée que chez Mallarmé les idées sont produites par le langage, Roseline Hurion voit le poète en sorcier dans son laboratoire alchimique : « Néanmoins le poète demeure auteur, *auctor*, celui qui fabrique les mots dans le temps où son laboratoire lui livre les instruments de sa fabrication. Fabriquant les mots, il les articule et les désarticule, l'auteur est un sorcier qui fabrique des pensées ou des idées. » *Mallarmé. Une hantise*, L'Harmattan, 2003, p.126.

Bibliographie

- Audi, P., *Tentative de Mallarmé*, P.U.F., Paris, 1997
- Bourgain-Wattiau, A., *Mallarmé ou la création au bord du gouffre*, L'Harmattan, Paris, 1996
- Chestier, A., *La littérature du silence*, L'Harmattan, 2004
- Richard, J.-P., *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Ed. du Seuil, 1961
- Mallarmé, S., *Lettre à Henri Cazalis*, le 14 mai 1869, dans *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1996
- Mauron, Ch., *Des Métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, Corti, 1970
- Rancière, J., *Mallarmé. La politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996
- Sartre, J.-P., *Mallarmé. La lucidité et sa face d'ombre*, Paris, Gallimard, 1986

NARRATEUR ET NARRATAIRE, DEUX POINTS DE VUE DANS LE DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU

Carmen ONEL
camy8078@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Dès le début de ses *Confessions*, Jean Jacques Rousseau en posture de narrateur/héros de son autobiographie impose au narrataire les règles de leur relation. Il construit le profil du narrataire et le provoque à faire connaître son point de vue. Le narrateur crée ainsi une relation à trois membres, qui implique la présence d'un personnage qui ait son propre point de vue et qui se subordonne au **je** du narrateur et au **tu** du narrataire, étant l'objet de la communication entre les deux.

Mots-clés : autobiographie, héros, narrataire, narrateur, personnage

Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais. Qui que vous soyez, que ma destinée ou ma confiance ont fait l'arbitre de ce cahier, je vous conjure par mes malheurs, par vos entrailles, et au nom de toute l'espèce humaine, de ne pas anéantir un ouvrage utile et unique, lequel peut servir de première pièce de comparaison pour l'étude des hommes, qui certainement est encore à commencer, et de ne pas ôter à l'honneur de ma mémoire le seul monument sûr de mon caractère qui n'ait pas été défiguré par mes ennemis. Enfin, fussiez-vous, vous-même, un de mes ennemis implacables, cessez de l'être envers ma cendre, et ne portez pas votre cruelle injustice jusqu'au temps où ni vous ni moi ne vivrons plus, afin que vous puissiez vous rendre au moins une fois le noble témoignage de d'avoir été généreux et bon quand vous pouviez être malfaisant et vindicatif; si tant est que le mal qui s'adresse à un homme qui n'en a jamais fait, ou voulu faire, puisse porter le nom de vengeance.¹

La première partie des *Confessions* de Jean Jacques Rousseau commence par les mots de l'auteur-narrateur-héros, qui s'adresse à son narrataire en garantissant la vérité de son autobiographie et l'exactitude de tout ce qu'il raconte.

Le démonstratif voici, employé en tête de phrase accentue le caractère unique d'une œuvre qui se veut être la seule à peindre un homme

¹ Rousseau, J.J., *Les Confessions*, Flammarion, Paris, 1968, p. 41.

tel qu'il est, « d'après nature ». Mais, dans cette première phrase, où le narrateur interpelle son narrataire, outre le démonstratif « voici » et l'adverbe « probablement », il n'y a pas de marque explicite de la première personne. Au contraire, elle abonde en marques de la troisième personne : le superlatif « le seul », l'adjectif possessif « sa », le verbe « exister » au présent et au futur de l'indicatif, dont le rôle est de mettre en évidence la valeur de l'histoire proposé par le narrateur au narrataire.

D'habitude, au moment où le narrateur interpelle son narrataire, il le fait en lui attribuant des traits qui le caractérisent et qui restreignent en même temps le nombre de destinataires/narrataires possibles de son discours. Le narrateur Jean Jacques laisse au sort la décision sur le choix des destinataires de son autobiographie et s'adresse à « Qui que vous soyez ». C'est ainsi qu'il donne à tous ses lecteurs réels la possibilité de s'identifier au narrataire de l'histoire. En plus, en employant le « qui que », l'auteur/narrateur met en évidence le manque d'intérêt sur le statut de son lecteur réel, pour qu'il soit ensuite souligné par la suite de la phrase, le véritable intérêt : « ce cahier » ne doit pas être anéanti puisqu'il est « le seul monument » à témoigner de son caractère.

Le narrateur s'adresse de manière directe à son narrataire, en usant de marques de la deuxième personne : *vous, soyez, vos*, en opposition avec celles de la première : *ma, je, mes, mon*. Il est quand même facile à remarquer que cette phrase n'est pas réduite à l'axe *je/tu*. Il y intervient le pronom personnel de la troisième personne du singulier, qui renvoie à l'ouvrage même de l'auteur/narrateur. Cet ouvrage est unique et très utile, « le seul » qui témoigne la vérité d'une personnalité. Si l'on dressait un schéma qui puisse exprimer la relation à trois, ce serait de la manière suivante,

Je-----il-----Tu

où, il y a relation de coordination entre le *je* du narrateur et le *tu* du narrataire, mais relation de subordination tant entre le *je* et le *il* qu'entre le *tu* et le *il*. En effet, *il* est un objet, l'objet de la relation *je-tu* qui assure la communication entre le *je narrateur* et le *tu narrataire*.

Il est bien évident que, dans ce cas, le narrateur exprime à haute voix son propre point de vue, mais il le fait en tenant compte de son/ses narrataire(s) et en attendant une certaine réponse de celui-ci.

A notre avis, nous ne pouvons pas encore parler de polyphonie dans ce discours, mais il y a sans doute du dialogisme qui surgit des mots du narrateur. Celui-ci conjure son narrataire à faire ce qu'il demande et il lui donne des arguments, en employant de nouveau les superlatifs, « unique » et « le seul », afin de le convaincre sur la valeur d'un tel ouvrage autobiographique. Par conséquent, le narrataire ne l'anéantira jamais et respectera la volonté du narrateur.

S'il arrive quand même que le lecteur réel soit un ennemi de l'auteur/narrateur, il est aussi conjuré à réagir : *cessez de l'être envers ma cendre*.

Dans cette dernière phrase, l'auteur/narrateur s'adresse au narrataire en spécifiant de manière exacte et en réduisant à une seule la catégorie à laquelle appartient ce narrataire : *les ennemis*. Ce sont eux et seulement eux qui sont priés d'oublier leur vengeance et de devenir bons et généreux. En employant le terme *vengeance*, de la même famille lexicale que *vindictif*, le narrateur nous fait témoins d'une *polyphonie de narrateur*. Nous pensons que le narrateur exprime un point de vue qui s'oppose à un point de vue antérieur, et nous expliquons : dans une première instance, il appelle son ennemi *vindictif*, puis il reprend l'idée en suggérant qu'il ne serait pas tout à fait d'accord avec cet appellatif : comment se venger contre quelqu'un qui n'a jamais fait de mal ?

Le PDV1 : *L'ennemi est vindictif contre quelqu'un qui ne lui a pas fait de mal* est donc contredit par le PDV2 : *L'ennemi ne doit pas être vindictif contre quelqu'un qui ne lui a pas fait de mal*. Les deux points de vue sont exprimés par le même narrateur qui superpose une opinion autre, celle de l'ennemi qui veut se venger et dont il se fait le porte-parole, et la sienne, qui refuse l'idée de la vengeance.

La manière dont le narrateur exprime l'opinion de l'autre, comme si elle était la sienne et n'indiquant pas, ni même de manière implicite la présence de l'autre dans le discours, pour qu'ensuite il y revienne afin de la contredire, nous autorise à parler dans des situations pareilles de ce que nous avons appelé, *polyphonie de narrateur*.

Bref, il s'agit de deux points de vue différents du narrateur, concernant le même thème, qui se superposent pour mettre en évidence la valeur de l'opinion auctoriale.

Dans l'incipit de son *Livre I*,

(1) *Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature ; et cet homme ce sera moi.*

(2) *Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m'a jeté, c'est ce dont on ne peut juger qu'après m'avoir lu.¹*

le narrateur continue à accentuer l'idée de valeur unique de son œuvre, « qui n'eut jamais d'exemple » et qui n'aura pas d'imitateur. *Je, mes, moi*, pronoms personnels et adjectifs possessifs de la première personne du singulier, aident à exprimer le point de vue du narrateur qui fait le résumé de son entreprise et soutient la vérité de son autobiographie, qu'il veut être unique.

A ce moment, nous ne savons pas encore s'il s'agit d'un discours prophétique, qui anticipe ou non sur l'avenir. Il pourrait bien être seulement l'expression du désir de l'auteur/narrateur de se peindre comme personne ne l'avait fait ni le fera. Nous savons que Rousseau est le père de l'autobiographie, qui a servi, sans doute, de source pour beaucoup d'autres autobiographes. C'est pourquoi nous sommes tentés de considérer que cette première phrase est au moment où l'auteur l'écrit, l'expression de son propre point de vue.

Seul et *le seul* apparaissent plusieurs fois dans les premières lignes de l'autobiographie de Rousseau. Ce sont ces mots qui mettent en évidence l'idée dont le narrateur est convaincu et qui vêtent l'habit du point de vue auctorial : *Je suis unique !, Mon œuvre est unique !*.

Pour le moment, ce n'est que le narrateur qui compte : *Moi seul. Je sens mon cœur et je connais les hommes*. Le narrataire semble s'effacer devant le pouvoir de l'unicité auctoriale. Mais ce n'est que pour un instant, car le narrataire est encore là, même s'il ne se fait pas entendre. Sans lui, les paroles du narrateur n'auraient pas de sens et leur but ne serait pas atteint. Parler seul, ce ne serait pas utile ; et nous savons que cette œuvre se veut être très utile aux hommes représentés dans le texte par le narrataire.

Peu à peu, le narrateur introduit dans son discours le discours de l'autre : *Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus*. C'est la négation

¹ Rousseau, J.J., op.cit., p. 43

qui suppose l'existence d'un point de vue antérieur à celui du narrateur, qui dise : *Tu es fait comme tous les autres*. Ce serait peut-être l'un des ennemis de Rousseau qui dirait cela, mais le point de vue du narrateur s'y oppose : *je suis autre*.

Nous entendons dans le deuxième paragraphe, plusieurs voix qui rendent polyphonique le discours du narrateur. Celui-ci est encore placé au premier plan de l'histoire et cela est mis en évidence par l'abondance des marques de la première personne : *Moi seul, je sens, je connais, je ne suis fait, j'ai vus, je ne vaux pas mieux, je suis, m'a jeté, m'avoir lu*.

Dans un jeu d'alternances de *je/tu/il*, le narrateur implique dans son histoire le narrataire qui serait le témoin de tout ce qu'avait fait la nature au narrateur. Ce nom apparaît deux fois dans les premiers deux paragraphes et représente le tiers, l'autre, qui agit sur le narrateur. Que son action soit bonne ou mauvaise, c'est au narrataire de décider. Cette fois il est désigné par le pronom personnel *on* qui peut renvoyer aussi et en même temps, au narrateur. Si l'on considère que le narrateur ne peut pas répondre à la question qu'il se pose et que d'autres pourraient à leur tour demander, nous sommes devant un *on* collectif qui inclut le narrateur, mis en situation de faire le bilan de sa vie et d'en tirer les conclusions, mais aussi le narrataire, qui jugera et donnera la réponse à la question lancée par le narrateur : *Est-il bien ou mal que la nature ait brisé le moule du narrateur ?*

A notre avis, c'est le moment opportun de revenir et d'insister un tout petit peu sur le rôle que joue *la nature* dans le discours du narrateur. Il est déjà connu que le pédagogue Jean Jacques Rousseau est un adepte de la nature : tout ce qui est de la nature est essentiellement bon ! Dans ses *Confessions*, le pédagogue, en posture de narrateur cette fois, ne se dément pas et il met de nouveau la nature au rang supérieur. Par personnification, il transforme la nature en personnage de son autobiographie, un personnage qui avait décidé sur sa destinée et qui avait déterminé le cours de sa vie. C'est pourquoi le narrateur choisit d'y rester près et de se peindre *d'après nature*, c'est pourquoi la nature est à l'origine de tout ce que le narrataire apprendra sur le narrateur. Nous irions en ce cas, jusqu'à affirmer que le narrateur connaît la réponse à la question que nous avons mentionné : il se peint *d'après nature*, c'est la nature qui l'a jeté dans un moule unique, d'après sa volonté. La conséquence en est une seule : Jean Jacques, auteur/narrateur est essentiellement bon. Il est pourtant possible que les facteurs extérieurs à sa nature lui aient provoqué du mal. C'est pourquoi il

n'affirme pas *je vaux mieux*, mais *je suis autre*. Il laisse ainsi au narrataire la possibilité de juger sa vie et d'exprimer son point de vue. Mais tout cela, seulement après avoir lu l'histoire de cette vie ; c'est une condition imposée par le narrateur et que le narrataire doit respecter s'il veut avoir une relation du type *contrat de lecture*, auteur/narrateur-lecteur/narrataire.

Après avoir énoncé les règles du jeu de la lecture, l'auteur/narrateur nous renvoie loin dans l'espace et dans le temps, après le moment de la mort du narrateur, moment qui n'est pas précisé dans le discours. En fait, personne ne connaît le moment de sa mort. Nous l'ignorons tous, mais Jean Jacques Rousseau affirme implicitement son ignorance et son indifférence à l'égard : *Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra*¹ Il y est indifférent, parce qu'il est préparé, surtout maintenant, qu'il écrit son autobiographie, c'est-à-dire ses confessions, qui serviront de témoin devant Dieu et devant les autres.

Les autres ont leur droit de parler et le narrateur les anime par l'intermédiaire du discours rapporté :

*qu'un seul te dise, s'il l'ose: Je fus meilleur que cet homme-là*²

On y trouve deux marques de première personne: un *je* premier, qui est mis en évidence par opposition à un *te*, marque de la deuxième personne, du narrataire interne, notamment Dieu, auquel le locuteur-auteur s'adresse, et un *je* second qui renvoie à un deuxième locuteur, le locuteur-il. Un énoncé unique présente donc, deux locuteurs différents, le premier étant assimilé à l'auteur qui écrit son autobiographie et le deuxième à celui qui est marqué dans le texte par le pronom personnel *il*, un personnage qui pourrait parler et contredire le narrateur.

Le discours autobiographique de J.J. Rousseau est, donc, un discours où l'on entend plusieurs voix, celles du narrateur et du narrataire étant complétées par celle du ou des personnages à points de vue différents.

Bibliographie :

- Ducrot, O. *Le Dire et le dit*, Editions de minuit, Paris, 1984;
Holm, H.V., *Polyphonie et dialogisme dans le discours autobiographique* in *Le regard du locuteur*, 2, 2001;
Rousseau, J.J., *Les Confessions*, Flammarion, Paris, 1968;

¹ Rousseau, J.J., op.cit., p. 43.

² Rousseau, J.J., op.cit., p.43.

LOGORRHÉE ET CACOPHONIE DANS LA CANTATRICE CHAUVE DE IONESCO

Ana-Marina TOMESCU
ana_marina_tomescu@hotmail.com
Université de Pitești

Résumé

Pour Ionesco, cette première rencontre avec le théâtre vivant, par la création de „La Cantatrice chauve” fut un tournant. Dans le présent article nous nous proposons de mettre en évidence un langage dégénéré (fait de clichés, de phrases décousues, de non-sens, d’allitérations et d’assonances), qui échoue dans sa fonction première, celle de nommer. Les personnages ne communiquent plus entre eux, ne communiquent plus avec eux-mêmes. C’est là que résidera le rapport de forces de la pièce.

Mots-clés : allitération, assonance, cliché, non-sens

Si, dans *La Cantatrice chauve*, Ionesco écrivit une anti-pièce ou, selon ses propres termes, *une vraie parodie de pièce, une comédie de la comédie*¹, c’est qu’il y désarticula le langage. La genèse de cette œuvre, qu’il baptisa également *tragédie du langage*, mérite d’être rappelée. Plongé dans un manuel pour apprendre l’anglais, Ionesco fut frappé par l’absurdité des phrases proposées, comme : *Le plafond est en haut, le plancher est en bas*. Certaines d’entre elles, à peine transposées, constitueront des répliques de la pièce. Le manuel adoptait la forme dialoguée, s’inspirant *sans doute de la méthode platonicienne*², comme le dit ironiquement Ionesco. La bizarrerie de ce dialogue, fait de clichés, de phrases décousues, donna à Ionesco le désir de continuer l’expérience. Ainsi naquit *La Cantatrice chauve*.

Pour Ionesco, cette première rencontre avec le théâtre vivant fut un tournant. Non seulement il a été étonné d’entendre le public rire de ce qu’il considérait comme un spectacle tragique de la vie humaine réduite par les conventions bourgeoises et la dégénérescence du langage et des états d’âme à de purs automatismes, mais il a été fasciné de voir des créatures nées de son imagination prendre vie.

L’auteur a voulu rendre sensible cette absurdité du langage. De cette manière, il pulvérisa la cohérence, à la différence d’un Sartre ou d’un

¹ Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, p. 343

² idem

Camus, qui méditaient sur l'absurdité du monde, mais qui, loin de mettre en question le langage, conservent un ordre rationnel, qui échappe à l'absurde. Ionesco pensait alors donner pour titre à la pièce *L'Heure anglaise*, *Big-Ben Folies* ou *Une heure d'anglais*. Au hasard des répétitions il trouva le titre définitif. L'acteur qui jouait le Pompier, fit un lapsus et parla d'une *cantatrice chauve*, là où il était question d'une *institutrice blonde*.

Ionesco s'empara du lapsus suggérant, par ce titre, que le langage n'est qu'un énorme lapsus. Il est un instrument de fausse communication, puisque son sens, échappant à qui le profère, est a fortiori insaisissable pour qui le reçoit¹.

Ionesco, convaincu que l'action n'est pas un élément constitutif de la dramaturgie, définit le théâtre comme le seul lieu où *vraiment rien ne se passe, l'endroit privilégié où rien ne se passerait*. Farouchement opposé à Brecht, s'il conteste la notion de théâtre épique, c'est que, à ses yeux, le but du théâtre n'est pas de raconter une histoire. Pour lui, toute intrigue, toute action particulière est dénuée d'intérêt. Une série de discussions sans objet, qui dégénèrent en dispute générale, oppose, dans la pièce, les quatre protagonistes qui se battent ... à coups de mots, car ils ne parviennent à s'accorder ni sur le langage ni sur le sens que l'on peut attribuer aux événements de la réalité. L'auteur subvertit les scènes traditionnelles, exposition reconnaissance, dénouement. Ainsi, dans les premières répliques de Mme Smith, qui, d'emblée, se nom et dit, désignant son mari : *Notre nom est Smith*, accentue-t-il les conventions, sous un mode burlesque. La Bonne se présentera à la scène suivante, de façon encore plus abrupte, dès qu'elle entre en scène, sans essayer de légitimer la vraisemblance de son discours : „Je suis la bonne”, dit-elle.

Le début de la pièce est rythmé par les claquements de langue de M. Smith et par les coups intempestifs de la pendule, mais le silence menace. Ce silence devient plus pesant encore lorsqu'il est partagé par quatre bourgeois anglais, dans l'atmosphère confinée d'un salon. Une forme nouvelle de répétition (les claquements de langue, la pendule, mots et gestes répétés) est ainsi apparue au théâtre, qui n'enfante plus nécessairement le comique. Ces pièces sont venues limiter la portée des théories de Bergson sur le rire, pour qui la répétition est génératrice de comique. Cette compulsion morbide qui

¹ Hubert, Marie-Claude, *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990, p. 63

pousse les personnages à répéter toujours les mêmes gestes est une mise en scène de l'automatisme de répétition freudien. Les obstacles qui poussent le héros à réitérer toujours le même geste sont intérieurs. Ils sont inscrits sur le corps. La longue alternance entre réplique et silence ainsi que la vacuité des propos empêchent la conversation de démarrer, provoquant le rire du lecteur spectateur. Le silence, dans la vie comme au théâtre, doit être banni : il faut dire, au risque de ne plus exister. Alors parler pour ne rien dire, évoquer le temps qu'il fait ou prononcer des truismes, permettent de remplir un espace sonore trop vide pour ne pas être inquiétant. N'est-ce pas une situation finalement réaliste, un cliché de la conversation mondaine ? Le texte présente ainsi au lecteur-spectateur le miroir inquiétant de sa propre angoisse.

L'enchaînement des scènes est source d'ambiguïté, car chaque scène nie l'authenticité de la précédente. Ainsi, dans la scène I, Mme Smith décrit longuement le dîner qu'elle vient de prendre avec son mari et, à la fin de la scène, elle informe les spectateurs qu'ils vont se coucher. Au début de la scène II, la bonne annonce l'arrivée des Martin, que les Smith ont invité à dîner. Elle affirme que les Smith n'ont pas encore dîné. Les didascalies concernant les gestes et le décor jettent sur le dialogue un démenti constant :

LE POMPIER : Je veux bien enlever mon casque, mais je n'ai pas le temps de m'asseoir. (Il s'assoit sans enlever son casque).

Dans cette „tragédie du langage”, selon l'expression de Ionesco, la contradiction se situe à tous les niveaux. Telle est la clé du titre, explicité par cet échange burlesque de répliques :

*LE POMPIER : À propos, et la cantatrice chauve ?
Mme SMITH : Elle se coiffe toujours de la même façon.*

La scène de la reconnaissance, moment essentiel de l'action dramatique depuis les Grecs, est tournée en dérision avec brio. Parmi les cinq espèces de reconnaissance que distingue Aristote dans „La Poétique”, Ionesco choisit celle qui découle d'un raisonnement et dérive, dans sa forme, du syllogisme. M. et Mme Martin se rencontrent dans le salon de Smith, chez qui ils ont été invités. Ils engagent la conversation en attendant l'arrivée de leurs hôtes, comme deux étrangers qui ne se connaissent pas. Toutefois, ils se dévisagent, avec un certain étonnement :

M. MARTIN : Mes excuses, Madame, mais il me semble, si je ne me trompe, que je vous ai déjà rencontrée quelque part.

Mme MARTIN : A moi, aussi, Monsieur, il me semble que je vous ai déjà rencontré quelque part.

Au terme d'une série de questions, ils découvrent qu'ils sont venus à Londres par le même train, dans le même compartiment, qu'ils habitent dans la même ville, dans le même quartier, dans la même rue, dans le même appartement, qu'ils ont la même fille. Cette accumulation de coïncidences est soulignée par le retour de la formule cocasse : *Mon Dieu, comme c'est curieux, comme c'est bizarre, et quelle coïncidence !*. Ils en déduisent qu'ils sont mari et femme. La reconnaissance s'opère par ces mots :

M. MARTIN, après avoir longuement réfléchi : Alors, chère Madame, je crois qu'il n'y a pas de doute, nous nous sommes déjà vus et vous êtes ma propre épouse ... Elisabeth, je t'ai retrouvée !

Mettant en scène un homme et une femme que la vie commune rend si étrangers l'un à l'autre, Ionesco médite sur *ce narcissisme indépassable qui enferme l'être dans sa solitude. Vision pessimiste du couple, réflexion amère sur la vanité des relations humaines qui se retrouvera dans toutes les œuvres ultérieures*¹. À Cette scène parodique succède une vraie reconnaissance. La Bonne et le Pompier, qui se sont aimés jadis, tombent dans les bras l'un de l'autre, passionnément, dès qu'ils se retrouvent :

LE POMPIER : C'est elle qui a éteint mes premiers feux.

Il ne leur faut qu'un instant pour se reconnaître.

L'unique action des Smith est la conversation, voire la querelle. La brutale irruption du personnage de la bonne dans ce salon paisiblement anglais dévoile le sens de cette anti-pièce. Mary a un langage fort prosaïque, quand elle précise que lors de sa soirée de liberté, elle, *a acheté un pot de chambre*. Ce prosaïsme atteint l'impolitesse lorsqu'elle fait entrer les hôtes en leur assenant les propos suivants :

¹ Hubert, M.-Cl., *Eugène Ionesco*, p. 60

Pourquoi êtes-vous venus si tard ? Vous n'êtes pas polis. Il faut venir à l'heure. Compris ? Asseyez-vous quand-même là, et attendez maintenant. (scène III).

Il s'agit de faire du langage le lieu du décalage, de l'absurdité, de la provocation insidieuse. C'est là que réside le rapport de forces de la pièce.

Dans sa pièce, Ionesco tourne constamment en dérision le principe aristotélicien de non-contradiction. Les mots y sont associés en raison de leur incompatibilité. L'auteur multiplie à loisir les erreurs syntagmatiques du type *de l'eau anglaise* ou paradigmatiques, comme *La vache nous donne ses queues*. Les phrases se succèdent en se contredisant, comme si chaque affirmation, aussitôt énoncée, était oubliée :

Mme SMITH : Elle a des traits réguliers et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est belle. Elle est trop grande et trop forte. Ses traits ne sont pas réguliers et pourtant on peut dire qu'elle est très belle. Elle est un peu trop petite et un peu maigre.

Nous pouvons rappeler certainement la déclaration de l'auteur : j'aime jouer avec les mots, faire n'importe quoi avec les mots, c'est une délivrance. Donnez aux mots une liberté entière, faites leur dire n'importe quoi, sans intention, il en sortira toujours quelque chose. La dernière scène de la pièce l'atteste : le vrai et le faux coexistent sur le même plan pour énoncer des vérités simultanées. Peu à peu la logorrhée s'emballe, une succession de collages, de propos coupés du réel envahissent le discours des Martin et des Smith. Ils n'étaient déjà que des fantoches, comme les qualifiait Ionesco, désormais ils ne sont que des gosiers, des dévidoirs à mots, des bouches dégueulantes ... On constate une progression vers la dislocation verbale finale. Les personnages ne communiquent plus entre eux, ne communiquent plus avec eux-mêmes et s'assèment des propos qui s'apparentent à des proverbes par l'emploi de présents d'atemporalité, du pronom personnel indéfini on, des tournures impersonnelles comme il faut.

Le pronom adverbial en, dans la phrase „On peut s'asseoir sur la chaise, lorsque la chaise n'en a pas, ne renvoie à rien si ce n'est à un vide sémantique. Les tournures enfantines comme „Le papier c'est pour écrire, le chat c'est pour le rat. Le fromage c'est pour griffer” ne correspondent pas à des habitudes de langage d'adulte. La dissociation entre syntaxe et lexique et l'emploi des mots incongrus amusent. Les comparaisons sont

grammaticalement respectées, mais quelles comparaisons ! : j'aime mieux un oiseau dans un champ qu'une chaussette dans une brouette. C'est le décalage entre les deux parties de la phrase qui surprend, il n'y a pas de comparaison entre, d'une part un oiseau et une chaussette et, d'autre part, une chaussette et une brouette, sauf l'assonance en *ette bien sûr* !

L'écholalie¹ et l'effet de rythme prennent le pas sur le sens. Ce sont bien là des sagesses incongrues qui vont crescendo dans le délire verbal, reçues comme telles, mais dites avec le plus grand sérieux. L'impératif a perdu sa valeur jussive². Il suppose une communication directe entre le locuteur et l'allocutaire, ce qui explique l'absence de pronom personnel. Or, ici, point de communication avec quiconque, les paroles tournent à vide. Pour quoi et pour qui, alors, *Touche pas à ma babouche ! ; Bouge pas la babouche ! ; Touche la mouche, mouche pas la touche ?* Pour l'enchaînement des sonorités, le plaisir de l'écholalie. La matière verbale devient un véritable objet, un objet pétri et prêt à exploser.

Si le non-sens est la loi, si la matière verbale se décompose, restent les phénomènes. Les allitérations et les assonances structurent désormais le discours et deviennent une véritable cascade sonore. Les „kakatoes” de M. Smith ouvrent la cacophonie, les „cacades” de Mme Smith leur font écho, suivis des *Cactus, coccy's ! cocus ! cocardard ! cochon !* de Mme Martin : l'enchaînement n'aura pas de fin. L'allitération en [k] se fait bousculer par l'assonance en [u], puis les [b] s'en mêlent, l'alphabet tente péremptoirement une conclusion, mais seule une onomatopée - *Teuff, teuff ...*- devait parachever cette désintégration du langage avant le finale à quatre voix.

*L'écriture finale fait du non-sens le creuset des sens possibles*³. *La Cantatrice chauve* est une pièce sans fin véritable puisque les Martin reprennent les premières répliques des Smith ; les couples sont interchangeables. Le langage, sans cesse malmené dans cette pièce, échoue dans sa fonction première qui est de nommer. Lorsque les Smith évoquent Bobby Watson, Ionesco s'amuse à créer un quiproquo inextricable. Tus les Watson sont commis voyageurs. Comme ils ont le même prénom, la même profession, rien ne permet de les différencier : *De quel Bobby Watson parles-tu ?*, demande avec effroi M. Smith à sa femme. Ionesco

¹ répétitions automatiques de paroles d'un interlocuteur qui produisent des effets de jeux sonores.

² se dit d'un énoncé exprimant un ordre, sans nécessairement utiliser le mode impératif.

³ Cécillon, M., *La cantatrice chauve*, Gallimard, 1993, p. 114

systematisera le procédé, sous un mode ludique, dans un de ses *Contes pour enfants de moins de trois ans*.

Le début de la conversation respectait l'harmonie des couples – on pouvait noter une alliance des Smith contre les Martin à cause de leur retard : *Il y a quatre heures que nous vous attendons*, mais peu à peu les rapports de force vont se modifier et perturber cette harmonie. Les femmes font montre d'un raisonnement empirique qui s'appuie sur la situation présente vécue par Mme Smith : *L'expérience nous apprend que lorsqu'on entend sonner à la porte, c'est qu'il n'y a personne*. Mme Martin soutient son hôtesse dès sa première réplique et cet accord féminin évolue à peu près vers une agressivité à l'endroit des hommes : *Ah, ces hommes qui veulent toujours avoir raison et qui ont toujours tort !*, s'exclame Mme Smith. La tension va crescendo et aboutit à une critique de la personnalité des maris respectifs :

Mme Smith : - Il ne veut pas en démordre.

Mme Martin : - Mon mari est aussi très têtu.

L'entêtement des femmes à vouloir faire d'une situation vécue immédiatement une vérité générale et absolue confie ici à l'absurde. Le lecteur spectateur pense de façon rationnelle, comme M. Smith, que lorsqu'on sonne à la porte ... il y a quelqu'un ! Le raisonnement de M. Smith, fondé sur la théorie et la logique, manifeste un goût évident pour la déduction. Cette aptitude a déjà été mise à l'épreuve lors de la première scène avec l'anecdote du docteur Mackenzie, la métaphore filée de la marine anglaise et la date de naissance des nouveau-nés. Dans la scène VII, le ton de M. Smith est tout aussi prémonitoire que celui de sa femme et l'alliance des hommes contrebalance celle des femmes. Elle ira également jusqu'à l'exaspération à l'endroit des femmes : *Oh ! vous, les femmes, vous vous défendez toujours l'une l'autre*. La déduction perspicace de M. Smith et son raisonnement théorique font preuve d'une réflexion logique ; en revanche, il refuse de tenir compte d'une situation présente et incontournable vécue par les quatre personnages et de l'éventualité d'une blague. Finalement, sa logique ressortit, elle aussi, à l'absurdité de la discussion.

En ce qui concerne ces deux couples, aucune communication verbale ne ressort de leur discours, ils ne semblent pas avoir d'identité puisqu'ils la recherchent. Mme Smith précise „des vérités essentielles” à son mari sur sa

famille, ses repas, ... ; les Martin ne se reconnaissent pas d'emblée et partent en quête d'eux-mêmes. Mary se présente dans ses fonctions de bonne, puis dans celles de Sherlock Holmes. Ces personnages s'apparentent à des fantoches ; le Guignol de l'enfance de Ionesco n'est pas loin... Ils ont des difficultés à s'ancrer dans une intrigue et ils ne semblent pas exister véritablement. Ce que l'auteur déplore est le nivellement de l'individualité, l'acceptation par les masses de slogans, d'idées toutes faites qui de plus en plus transforment les sociétés de masses en rassemblements d'automates, dirigés par un pouvoir central.

Les Smith, les Martin ne savent plus parler, parce qu'ils ne savent plus penser, ils ne savent plus penser parce qu'ils ne savent plus s'émouvoir, n'ont plus de passions, ils ne savent plus être, ils peuvent devenir n'importe qui, n'importe quoi car, n'étant pas, ils ne sont que les autres ... ils sont interchangeable : on peut mettre Martin à la place de Smith et vice versa, on ne s'en apercevra pas. Le personnage tragique ne change pas, il se brise : il est lui, il est réel. Les personnages comiques, ce sont les gens qui n'existent pas¹.

Le lecteur spectateur ne peut pas s'identifier à ces pantins ; le *mécanisme plaqué sur du vivant* d'Henri Bergson fonctionne alors pleinement.

L'attente est concrétisée par le temps qui passe – matérialisé par la pendule – mais la temporalité est délirante. L'alternance entre silence et coups de pendule crée un rythme assez lent. M. Smith donne la cadence par ses claquements de langue et les interventions de la femme contribuent à la pesanteur. Mais, quant à savoir l'heure précise ... La première didascalie nous indique dix-sept coups ; Mme Smith nous informe qu'il est neuf heures, mais la suite va de mal en pis. La didascalie suivante précise que la pendule sonne sept fois. Silence. La pendule sonne trois fois. Silence. La pendule ne sonne aucune fois. Le délire temporel s'emballe et n'aura pas de fin. Il s'apparente alors à un mouvement aussi perpétuel que celui de la conversation qui ne commence ni ne finit.

Déréglant le langage en le plaçant dans des situations qui en rendent absurdes les significations, Ionesco parvient à dénoncer le caractère factice des habitudes sociales, et l'absurdité même du monde où l'homme est jeté

¹ Ionesco, E., *Notes et contre-notes*, Gallimard, coll. *Idées*, 1966, p. 160

sans connaître le sens de sa vie et sans recours à Dieu. La pendule montre que tout est déréglé et Mrs et Mr Smith, nom très commun en Angleterre, parlent pour ne rien dire, sans vraiment s'écouter. L'absurde de Ionesco, c'est l'étonnement devant le quotidien, la banalité anodine des êtres. Il a indiqué que pour atteindre son but, le théâtre

doit opérer avec de véritables tactiques de choc: la réalité elle-même, la conscience du spectateur, son instrument habituel de pensée, le langage, doivent être renversés, disloqués, retournés, pour qu'ainsi le spectateur rencontre face à face une nouvelle perception de la réalité¹.

Bibliographie :

- Abastado, Cl., *Eugène Ionesco*, Bordas, Paris, 1971
Benmussa, S., *Ionesco*, Seghers, Paris, 1965
Bois, C., *Etude sur Eugène Ionesco : La Cantatrice chauve (Broché)*, Ed. Ellipses Marketing, Collection résonances, avril 2007
Bonney, Cl., *Entre la vie et le rêve. Entretien avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfons, Paris, 1966
Cleyne-Serghiev, E., *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Puf Écrivains, 1993
Darcos, X., *Histoire de la littérature française*, Hachette Education, coll. Faire le Point, Paris, 1992
Darcos, X., Boissinot, A., & Tartayre, B., *Le XX^e siècle en littérature*. Paris, Hachette, coll. *Perspectives et confrontations*, 1987
Donnard, J.-L., *Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon*, Lettres modernes, Paris, 1966
Esslin, M. et al., *Théâtre de l'Absurde*, Ed. Buchet Castel, Paris, 1994
Horville, R., "La Cantatrice chauve", "La Leçon". *Ionesco*, Hatier, Paris, 1993
Huber, E., *Les procédés comiques dans le théâtre de Ionesco*, Gallimard, Paris, 1969
Hubert, M.-C., *Eugène Ionesco*, Seuil, Paris, 1990
Hubert, M.-C., *Le Théâtre*, Armand Colin/HER, Paris, 2003
Hubert, M.-C., *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante : Beckett, Ionesco, Adamov*, Corti, 1987
Vernois, P., *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*, Klincksiek, Paris, 1972

¹ Esslin, M. et al., *Théâtre de l'Absurde*, art. *Eugène Ionesco : Théâtre et anti-théâtre*, Ed. Buchet Castel, Paris, 1994, p. 135

**LES NARRATAIRES INTERNES ET EXTERNES
DANS LE ROMAN PERSONNEL DU XIX-ÈME SIÈCLE**

Mirela IVAN
mirela_ivan@yahoo.fr
Université de Pitești

Résumé

Dans cette étude, nous allons essayer d'analyser, de commenter et de distinguer soigneusement le lecteur et le narrataire (c'est-à-dire le destinataire interne) ayant des marques textuelles spécifiques. Gérard Genette accorde à ce narrataire problématique quelques pages utiles à la fin de son chapitre Voix de Figures III. Nous mettrons l'accent, à ce sujet, sur l'ouvrage de Jean Rousset, Le lecteur intime. Les romans qui se prêtent à notre analyse sont : Adolphe de Benjamin Constant, René de Chateaubriand, La confession d'un enfant du siècle d'Alfred de Musset, Volupté de Sainte-Beuve et Oberman de Senancour.

Mots-clés : destinataire interne, lecteur, marque textuelle, narrateur

Comme le narrateur, le narrataire est, selon Genette¹, un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique que le narrateur; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur. A narrateur intradiégétique correspond narrataire intradiégétique (fictif, différent du lecteur réel), comme le narrateur extradiégétique ne peut viser qu'un narrataire extradiégétique, qui se confond avec le lecteur virtuel et auquel chaque lecteur réel peut s'identifier. Le lecteur virtuel est en principe indéfini.

Jean Rousset² donne au narrataire une définition plus restrictive: il est «tout destinataire inscrit dans le texte ; c'est dire qu'il fait partie du récit ; il ne peut être le récepteur réel, puisqu'il y est intégré ; il est un signal, un rôle dans la fiction au même titre que le narrateur, dont il est le pendant ; l'un et l'autre occupent des positions complémentaires; ils forment à l'intérieur de la structure narrative un couple instable ; l'une des tâches de l'auteur est d'organiser leurs relations. Le narrataire ne se confond donc pas avec un quelconque lecteur réel ; on peut imaginer que,

¹ Genette, G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p.p. 265-266

² Rousset, J., *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986, p.24

dans la mesure où il le vise, il tend à le représenter, à le figurer, à en dessiner une image probable ou désirable.»

Rousset¹ ordonne les narrataires en deux grandes classes :

1. Les narrataires externes (extradiégétiques dans la terminologie de Genette): la plupart des textes comportent des signaux, directs ou indirects, adressés à des récepteurs supposés; ces narrataires prétendent établir une jonction fictive avec un lecteur situé évidemment hors de l'histoire et du livre.

2. Les narrataires-personnages ou internes : ils font partie de la diégèse, ce sont des acteurs de l'histoire ; ils se comportent en auditeurs ou interlocuteurs, dialoguant avec un narrateur lui-même acteur.

En ce qui concerne les signaux de narrataires externes, il existe diverses méthodes pour intégrer le lecteur et son acte de lecture dans le discours narratif. La plus courante consiste dans le rappel ou l'annonce d'une séquence lue ou à lire: « on verra comment... » ou « comme on l'a vu... » Un autre signal aussi visible est le pronom personnel de deuxième personne pluriel (« Ce mot vous surprend? »- Stendhal) qui est une adresse évidente au narrataire et il peut se dissimuler sous de transparentes troisièmes personnes, soit définies (« Je prie le *lecteur* de se souvenir... »), soit indéfinies (« *On* ne trouvera pas étrange... »). Les déictiques y représentent une marque indirecte, considère Rousset², mais bien visible ; ils impliquent la connivence du narrateur avec un interlocuteur implicitement présent.

Une autre catégorie de signaux qui marquent mieux encore l'une des opérations par lesquelles ce lecteur, pris en mains, est introduit dans l'écriture du livre est constituée, selon Rousset³, par « les enclaves métanarratives que le technicien du récit prodigue pour justifier ses procédures, usant de formules telles que : « pour faire comprendre... », « il est nécessaire de... », etc. De tels énoncés, même s'ils n'interpellent pas ouvertement le lecteur, lui sont de toute évidence destinés; (...) les enclaves justificatives sont là pour redresser la situation, reprendre le commandement ; elles répondent en même temps au désir de resserrer les

¹ Rousset, J., op. cit, p.p. 24-25

² Rousset, J., *Le lecteur intime*, op. cit, p.p. 25-26

³ idem, p.p.43-44

liens avec le lecteur en l'initiant au travail de l'artiste, à ses difficultés et aux solutions qu'il leur donne.»

Mais ces exemples rassemblent des narrataires sans visage, qui restent indéterminés. Il y a une catégorie de destinataires qui reçoivent un embryon de caractérisation: dans la fiction de partenaire construite par le narrateur, ajoute Rousset, se dessinent des ébauches de personnages, dotés d'attributs qui les individualisent: sexe, nationalité, position sociale, âge, tempérament, culture, goût littéraire, etc. En acquérant un état, ils feignent d'opérer un choix dans la masse des lecteurs possibles, optant pour les uns à l'exclusion d'autres qui ne seraient pas visés. Le narrataire commence à se construire comme un personnage, doté de qualités propres; plus ces qualités se précisent ou se multiplient, plus se réduit le nombre des destinataires potentiels.

Dans la vision de Rousset¹, la volonté de sélection peut prendre deux directions contraires, l'*assimilation* ou l'*exclusion*. Pour exemplifier, il emprunte, pour l'*assimilation*, l'adresse célèbre de Baudelaire: « mon semblable, mon frère » ou celui de Hoffmann: « aimable lecteur ». Mais la sélection ne signifie seulement appel de similitude, mais aussi *exclusion*, rejet ou même agressivité. Tous ces gestes « d'intimidation » supposent un statut d'autorité et de supériorité du narrateur à l'égard de son narrataire et « cette supériorité constitue la norme, même si, dans la rhétorique usuelle, le lecteur est aimable, cher et bienveillant.²»

Lorsque le *lecteur interpellé*, qui est par définition extérieur à la diégèse, s'y voit introduit comme s'il pouvait en faire partie, on a affaire à une transgression, car on feint que celui qui raconte et celui à qui l'on raconte se rencontrent et participent en même temps à la même action. C'est la métalepse ou changement de niveau narratif dont Gérard Genette a distingué les formes principales.

Quant aux signaux de *narrataires internes*, pour que le narrataire acquière stabilité dans le texte et égalité dans le couple des coéquipiers de la narration, il faut qu'il change de statut et reçoive celui de personnage à part entière ; en d'autres termes, dit Rousset³, qu'il passe durablement de la

¹ idem, p.28

² idem, p.29

³ idem, p.32

situation de narrataire externe à celle de narrataire interne, où il rejoindra un narrateur lui-même fonctionnant comme acteur.

On passe maintenant à l'analyse des signaux, directs ou indirects, des narrataires externes (extradiégétiques) et on commencera par le roman René de Chateaubriand. Ici, le narrateur intègre le lecteur dans le discours narratif en utilisant la plus courante méthode qui est l'annonce ou, dans les termes de Genette, la prolepse: « Pour bien sentir quelle dut être dans la suite l'amertume de ma douleur, et quels furent mes premiers transports en revoyant Amélie, il faut vous figurer que c'était la seule personne au monde que j'eusse aimée, (...)»¹ Le narrateur se soucie de son narrataire et en même temps sent le besoin de compréhension de sa part (pour bien sentir), c'est pourquoi il s'explique, en utilisant une enclave métanarrative (il faut vous figurer) et la deuxième personne du pluriel qui renvoie directement au lecteur. Cette enclave est en fait justificative, le verbe « falloir » étant celui chargé de cette valeur, comme si le narrateur s'excusait devant nous pour la pause, le coup de frein qui interrompt et retarde l'action racontée. Cet interlocuteur virtuel à qui il s'adresse est indéterminé, c'est-à-dire il n'a ni âge, ni sexe, ni nationalité ; il est n'importe qui, il est situé n'importe où et n'importe quand. Toutefois, ce lecteur ne reste tout le temps sans visage, il acquiert des attributs ou des traits de caractère: Heureux ceux qui ont fini leur voyage, sans avoir quitté le port, et qui n'ont point, comme moi, traîné d'inutiles jours sur la terre!² Le narrataire n'est plus indifférencié, il prend contour, même s'il n'a pas d'âge, de sexe, de classe sociale, etc.; le narrateur y fait une sélection par exclusion, il choisit et distingue ceux qui ne sont pas comme lui et il pense que seulement ceux qui n'ont pas vécu inutilement seront bénis et heureux.

Le même commentaire pour la suivante citation extraite de La confession d'un enfant du siècle de Musset: Heureux ceux qui échappèrent à ce temps ! Heureux ceux qui passèrent sur les abîmes en regardant le ciel ! Il y en eut sans doute, et, ceux-là nous plaindront.³ Les pronoms démonstratifs et les déictiques « ceux-là » supposent évidemment un interlocuteur, même s'ils représentent des indicateurs plus dissimulés. De

¹ Chateaubriand, Fr.-R., *René*, Editions du Progrès, Moscou, 1973, p.51

² idem, p.38

³ Musset, A., *La confession d'un enfant du siècle*, Editions du Progrès, Moscou, 1973, p.198

nouveau on remarque chez le narrateur un désir de compassion de la part du destinataire du message (tous les hommes qui ont échappé à ce siècle), désir transmis par le verbe « plaindre » et spécialement par le pronom complément « nous » qui inclut la personne du narrateur: nous = moi + les autres enfants du siècle qui ont beaucoup souffert.

Une autre adresse au lecteur, encore plus directe, est la suivante, extraite du même roman: Que ceux qui ne croient pas au Christ lisent cette page; je n'y croyais pas non plus.¹ Ce conseil du narrateur est visiblement adressé à des lecteurs concrets du livre et pas à tout lecteur, mais aux athées. C'est une sélection par assimilation, mais aussi une stratégie du narrateur d'attirer et de capter le lecteur, parce que ceux qui croient au Christ vont ignorer, à coup sûr, ces « interdictions » et liront eux aussi cette page, même avec une curiosité accrue.

Dans Adolphe de Benjamin Constant le narrateur annonce dès le début à qui est adressé le récit: Je ne veux point ici me justifier: j'ai renoncé depuis longtemps à cet usage frivole et facile d'un esprit sans expérience; je veux simplement dire, et cela pour d'autres que pour moi qui suis maintenant à l'abri du monde, qu'il faut du temps pour s'accoutumer à l'espèce humaine, telle que l'intérêt, l'affectation, la vanité, la peur nous l'ont faite.² Le destinataire du livre est indéterminé, « pour d'autres » renvoyant à tout lecteur intéressé de ces pages qui se veulent être pleines de conseils utiles. Même s'il commence par affirmer qu'il ne veut pas se justifier, c'est justement cela que fait le narrateur. D'ailleurs, en lisant ce roman, on observera à tout pas une tendance du narrateur-personnage (Adolphe) à s'excuser et à se justifier pour ses actions:

Certes, je ne veux point m'excuser; je me condamne plus sévèrement qu'un autre peut-être ne le ferait à ma place; mais je puis au moins me rendre ici ce solennel témoignage, que je n'ai jamais agi par calcul, et que j'ai toujours été dirigé par des sentiments vrais et naturels. Comment se fait-il qu'avec ces sentiments je n'aie fait si longtemps que mon malheur et celui des autres ?³

Il existe des narrateurs confessant leur incapacité ou leur indignité, comme Adolphe, mais ce sont des déclarations de fausse humilité: on

¹ idem, p.481

² Constant, B, *Adolphe*, Editions du Progrès, Moscou, 1973, p. 89

³ idem, p. 155

s'excuse, on s'accuse, mais pour mieux s'imposer, car c'est lui, le narrateur, qui détient le contrôle. Dans cet exemple ci-dessus on sent la nécessité d'Adolphe d'attirer la sympathie, l'adhésion affective du lecteur et, pourquoi pas, son pardon d'avoir fait mal aux autres. La question « Comment se fait-il ... ? » est une autre forme d'adresse indirecte au destinataire, comme toute interrogation rhétorique dont la réponse est implicite.

Les incises, qui sont souvent des enclaves justificatives, sont une autre forme détournée d'adresse au lecteur virtuel : Nous vivons, pour ainsi dire, d'une espèce de mémoire du cœur¹ où le narrataire externe, à peine introduit, est renvoyé à son existence lointaine, à une « extraterritorialité » qui est sa position normale. Dans (...) je m'incline, et ces paroles épouvantables (que je fus seul à entendre) viennent frapper mon oreille(...) ², les parenthèses ne visent que le narrataire, car le narrateur-personnage René n'aurait pas eu besoin d'ajouter pour lui-même une chose si importante qu'il n'aurait pas oublié à coup sûr : il s'agit des paroles prononcées par Amélie, sa sœur, par lesquelles elle avoue son terrible secret qui était la cause de sa décision de prendre le voile: la passion pour René, son frère.

Dans le roman *Volupté* de Sainte-Beuve, même si le narrateur avoue qu'il « met de côté ces pages émouvantes » pour son ami qu'il interpelle tout le temps au long du récit avec la syntagme « mon ami », on trouve toutefois des indices qui trahissent aussi une autre destination du livre: Qui n'a pas ainsi rêvé un ami resté auprès nous dans nos chemins de l'enfance(...), un ami, le témoin et le gardien de nos jeunes désirs, le chapelain fidèle de nos premiers vœux et de nos virginales ardeurs ?³ On a déjà vu que l'interrogation est une forme d'adresse indirecte au destinataire, auquel le narrateur joue le jeu des inclusions et des exclusions. Mais ici, le narrateur compte sur, ce que Rousset⁴ nomme, des « similitudes d'existence, de souvenir » pour obtenir l'accord, selon lui nécessaire, entre ce qu'il raconte et celui (ou ceux) à qui il raconte. Et vraiment, qui n'a pas besoin d'un bon ami qui reste fidèle même depuis dix ans d'absence? Tout le monde et, implicitement tout lecteur de ces pages et le narrateur lui-même

¹ idem, p.137

² Chateaubriand, Fr.-R., *René*, op. cit, p. 61

³ Sainte-Beuve, *Volupté*, S.E.P.E., Paris, p.259

⁴ Rousset, J., *Le lecteur intime*, op. cit, p.51

(inclus dans le pronom personnel nous). Tout narrateur vise, par cette identité de situation, de réaliser l'entente ou la symbiose du lecteur avec le héros.

Oberman de Senancour est un livre « austère » et l'auteur ne s'attendait pas à avoir un vaste public, car ce livre « n'est pas un ouvrage, ce n'est pas un livre raisonnable » c'est pourquoi il court « au risque d'ennuyer un grand nombre de personnes graves, instruites ou aimables.¹» Oberman, dans ses « Observations » liminaires prétend n'avoir d'autre ambition que de donner à lire à quelques personnes éparses dans l'Europe, les sensations, les songes libres et incorrects d'un homme souvent isolé.² Oberman s'adresse à des « adeptes », à quelques lecteurs choisis capables de poursuivre une expérience comparable à la sienne :

On verra dans ces lettres l'expression d'un homme qui sent, et non d'un homme qui travaille. Ce sont des mémoires très indifférents aux étrangers, mais qui peuvent intéresser les adeptes. Plusieurs verront avec plaisir ce que l'un d'eux a senti, plusieurs ont senti de même ; il s'est trouvé que celui-ci l'a dit, ou a essayé de le dire³.

Tous les lecteurs fictifs ne sont pas également compétents et, comme le dit Rousset⁴, le narrateur ne se contente pas toujours d'un narrataire indifférencié, il lui arrive d'opérer des choix, de distinguer, dans le public par définition indéterminé, des groupes, des portions qu'il privilégie ou récuse.

Une fois le public visé étant déterminé, le nombre des destinataires potentiels se réduit : Oberman est destiné à quelques personnes éparses dans l'Europe, aux hommes instruits, isolés, qui vont se retrouver et s'identifier avec le personnage, n'étant pas indiqué aux gens « pressés » ou aux étrangers. « Cet écrivain solitaire exige cette communication avec son lecteur et réclame de celui-ci un engagement: la lecture est un acte.⁵» Les adeptes qu'Oberman veut recruter sont tous ceux qui s'intéressent au romantisme et qui trouvent dans ce roman une de ses clefs. Le verbe «voir» au futur (on verra et plusieurs verront) joue un rôle d'annonce ou de

¹ Senancour, *Oberman*, Le Livre de Poche, Paris, 1984, p. 17

² idem, p. 21

³ idem, p. 17

⁴ Rousset, J., *Le lecteur intime*, op. cit, p. 38

⁵ Didier, B., Préface à *Oberman* de Senancour, op. cit, p.14

prolepse (pour utiliser le terme de Genette) qui est lui aussi une forme d'adresse directe au lecteur.

On passe maintenant du narrataire externe au narrataire interne, inscrit comme personnage dans le récit.

Dans le roman René de Chateaubriand, comme dans quelques autres romans (on le verra), il y a plusieurs narrateurs : un narrateur premier, hétérodiégétique, absent de l'histoire qu'il raconte à la troisième personne, un narrateur second, le personnage principal René, qui raconte son histoire à la première personne et des narrateurs tiers auxquels le narrateur premier cède la parole occasionnellement. Ce qui implique un changement de narrataires internes au cours du récit :

René prit sa place au milieu d'eux, et après un moment de silence, il parla de la sorte à ses vieux amis :

Je ne puis, en commençant mon récit, me défendre d'un mouvement de honte. La paix de vos cœurs, respectables vieillards, et le calme de la nature autour de moi, me font rougir du trouble et de l'agitation de mon âme.

Combien vous aurez pitié de moi! Que mes éternelles inquiétudes vous paraîtront misérables!(...) Hélas, ne le condamnez pas ; il a été trop puni! (...)¹

Dans la première phrase c'est le narrateur premier, hétérodiégétique qui parle à la troisième personne ; il est un narrateur omniscient, qui en sait plus que le personnage et qui détient le contrôle du récit. Il cède la parole à son personnage principal René (les deux paragraphes suivants) qui, en racontant sa vie à la première personne, devient lui-même narrateur, ses destinataires directs, ou mieux dit ses narrataires internes, étant ses trois vieillards amis Sachem aveugle, Chactas (son père adoptif) et le P. Souël. Le narrateur second René est l'émetteur d'un message oral (car il raconte oralement son histoire), ses destinataires devenant ainsi ses interlocuteurs présents physiquement à cet acte, ayant un corps, une voix. A la différence des narrataires externes, c'est-à-dire des lecteurs virtuels du livre qui sont inconnus les uns aux autres, tout se passe ici entre des acteurs réunis dans le

¹ Chateaubriand, *René*, op. cit, p. 35

même lieu : ils se voient, se parlent, s'écoutent, « ils ont un visage et surtout une voix, cette voix qui porte le récit.¹»

Quand le narrateur-personnage demande aux «respectables vieillards» de la pitié et de l'indulgence (*Hélas, ne le condamnez pas ; (...) Combien vous aurez pitié de moi!*), il s'adresse aussi, indirectement, aux «respectables» lecteurs qui, pour bien lire et pour comprendre, ils y doivent adhérer, participer et partager.

Le passage du narrateur premier au narrateur second est délimité, dans ce livre, par une ligne libre et par des guillemets. L'échange entre les deux narrateurs est asymétrique dès que s'instaure le récit interne : le narrateur second (René) prend une position dominante, devenant le maître de la parole.

Adolphe de B. Constant fait du narrateur un lecteur, qui livre en primeur un texte entièrement rédigé. Il se présente en auteur, même s'il se réfère à un manuscrit dont il serait tributaire :

Je vous renvoie, monsieur, le manuscrit que vous avez eu la bonté de me confier. (...) J'ai connu la plupart de ceux qui figurent dans cette histoire, car elle n'est que trop vraie. J'ai vu souvent ce bizarre et malheureux Adolphe, qui en est à la fois l'auteur et le héros; (...) Vous devriez, monsieur, publier cette anecdote.²

*À l'écrit, le narrateur met en rapport un rédacteur et un lecteur, dans une relation à distance, telle est la méthode *Liaisons dangereuses*, parfait prototype.³*

Mais il est possible qu'un narrateur reprenne ou réécrive un récit préalablement rédigé, comme dans le cas d'*Adolphe*, pour le faire connaître aux lecteurs, pour le débattre ensemble et pour tirer profit de son caractère instructif.

Le narrataire interne, le destinataire inscrit du message auquel le narrateur s'adresse dans cette lettre avec monsieur est l'éditeur qui a la tâche de publier ces pages. Ce narrateur hétérodiégétique (donc qui n'y est pas présent comme personnage) garantit l'authenticité et la vérité de l'histoire racontée, en affirmant qu'il a connu la plupart de ceux qui

¹ Rousset, J., *Le lecteur intime*, op. cit, p. 64

² Constant, B., *Adolphe*, op. cit, p. 175

³ Rousset, op. cit, p. 33

figurent dans cette histoire; en fait c'est un jeu que joue avec le lecteur tout narrateur d'un roman autobiographique. Et pour jouer le jeu jusqu'au but, le narrateur fera possible que le lecteur connaisse aussi la réponse de l'éditeur à cette lettre:

*Oui, monsieur, je publierai le manuscrit que vous me renvoyez (...); mais je le publierai comme une histoire assez vraie de la misère du cœur humain. S'il renferme une leçon instructive, c'est aux hommes que cette leçon s'adresse.*¹

Le destinataire inscrit, désigné par monsieur, devient maintenant le narrateur lui-même. C'est un autre je qui parle ici: c'est le je de l'éditeur qui, donnant une réponse à la lettre du narrateur, devient lui aussi l'émetteur d'un message à la première personne. D'ailleurs, on a en même temps une adresse directe aux lecteurs (aux hommes) auxquels l'éditeur, devenu narrateur, promet d'y apprendre une leçon instructive et une histoire assez vraie.

Dans le roman *Volupté* de Sainte-Beuve il y a un narrataire interne permanent, l'ami du narrateur, qui est le destinataire du livre :

*Je ne voulais, mon ami, que vous raconter ma jeunesse dans ses crises principales et ses résultats, d'une manière profitable à la votre.*²

Cet ami, qui est interpellé tout le temps, mais dont on ne connaît pas le nom, c'est le seul à qui est destiné ce roman, dit le narrateur, mais nous savons, comme l'on a déjà dit plus haut, que c'est en fait un jeu qu'il joue avec ses lecteurs, jeu qui fait partie de la fiction des romans autobiographiques. Même s'il y a des critiques littéraires qui disent que cet ami à qui Sainte-Beuve écrit serait Victor Hugo lui-même, *Volupté* étant *l'histoire transposée des amours de Sainte-Beuve et de Victor Hugo*³, nous dirions qu'en l'absence d'un manuscrit qui le prouve, cela ne reste qu'une hypothèse, en effet vraisemblable, mais seulement une hypothèse. Et alors nous avons le droit d'aller plus loin et d'affirmer que cet ami est fictif, il n'existe pas en réalité, étant la figure vive du lecteur que le narrateur

¹ Constant, B., *Adolphe*, op. cit, p. 178

² Sainte-Beuve, *Volupté*, op. cit, p. 21

³ Giron, R., Introduction dans *Volupté* de Sainte-Beuve, op. cit, p. 6

assimile avec son ami, comme Baudelaire s'adresse à ses lecteurs par « mon semblable, mon frère ». Dans ce cas, on ne peut plus dire que cet ami est un narrataire interne, présent comme personnage, il est externe à la diégèse. Pour donner toutefois un exemple de narrataire interne on choisit le suivant, extrait du même roman: (...) je commençai brusquement: « Marquis, lui dis-je, permettez-moi de vous parler une foi en ces lieux avec l'autorité de Celui qui m'a consacré (...).¹ » Tandis que le narrateur reste le même, le destinataire change. Dans ce cas on a évidemment affaire à un destinataire inscrit comme personnage: il s'agit du marquis de Couaën auquel le narrateur- personnage (Monsieur Amaury) s'adresse, face à face, en se promenant; les deux se trouvent donc en contact direct, ils se voient, s'entendent et se parlent. Nous devons mentionner le fait que ceci est un exemple parmi beaucoup d'autres, narrataire interne devenant tout autre personnage auquel un autre personnage s'adresse, y inclus le narrateur- personnage lui-même.

Quant au roman *La confession d'un enfant du siècle* de Musset, nous avons choisi deux courtes citations pour marquer l'existence des narrataires internes :

(1) Pardonnez-moi, ô grands poètes, qui êtes maintenant un peu de cendre et qui reposez sous la terre! pardonnez-moi!²

(2) Ah! infidèle! ah! malheureuse! lui disais-je en pleurant, tu sais que j'en mourrai, cela te fait-il plaisir ? que f'ai-je fait? ³

Dans l'exemple (1) le narrateur s'adresse à deux grands poètes Goethe et Byron auxquels il demande pardon parce que, bien qu'il les considère des « demi-dieux », il les maudit. On doit reconnaître que ce n'est pas un cas typique de narrataire interne, présent comme personnage; même on peut dire qu'on a une difficulté à placer cet exemple dans la catégorie de narrataire interne ou externe. Toutefois nous choisissons de l'intégrer dans la première catégorie parce que, même si les deux grands poètes ne font pas partie de la narration comme personnages agissant devant nous et ayant une interaction directe avec le narrateur- personnage, ils ne sont ni tout à fait externes à la diégèse, comme un lecteur quelconque.

¹ Sainte-Beuve, *Volupté*, op. cit, p.277

² Musset, A., *La confession d'un enfant du siècle*, op. cit, p. 195

³ idem, p. 208

A la différence des narrataires externes, qui sont pour tout narrateur des entités abstraites, inconnues et qui ne peuvent avoir aucune influence sur la mentalité ou sur les actions des personnages, ici les poètes Goethe et Byron ont profondément influencé, par leurs œuvres, la pensée et la conception sur la vie d'Octave, notre narrateur-personnage et ont même déterminé quelques actions de celui-ci. Par conséquent, les deux « demi-dieux » qui ne pouvaient être les lecteurs de ces pages, car ils étaient déjà morts (qui êtes maintenant un peu de cendre et qui reposez sous la terre), sont les destinataires inscrits du message, c'est-à-dire les narrataires internes.

Dans l'exemple (2) il n'y a plus d'ambiguïté ; on est en présence d'un cas évident de narrataire interne, présent comme personnage dans le récit: il s'agit de la maîtresse d'Octave qui l'avait trompé avec son meilleur ami. Octave-narrateur rend, par l'intermède du discours rapporté, ses paroles adressées à sa bien-aimée à laquelle il reproche l'infidélité et la souffrance provoquée.

Dans le cas du roman par lettres, il n'y a pas de narrateur dominant, dit Rousset¹, donc pas de narrataire, hors les épistoliers eux-mêmes qui sont tour à tour l'un et l'autre. Sans doute, le romancier vise un destinataire qu'il contrôle et manœuvre savamment, mais la méthode épistolaire lui interdit toute adresse au lecteur, même par les voies les plus détournées. Les narrataires fourmillent dans ce type de texte, continue Rousset, mais ils sont toujours internes, enclos dans le système verrouillé du roman par lettres, et tous lecteurs, puisque ici tout le monde lit, sur les modes les plus divers.

Oberman de Senancour, même s'il est un roman épistolaire, n'a qu'un seul narrateur, donc un seul épistolier : toutes les lettres sont écrites par un seul personnage: Oberman. Le destinataire de ses lettres n'est pas identifié, il lui écrit sans lui « prononcer » le nom, mais l'interpellant avec le pronom personnel de politesse « vous » ou avec l'appellatif « mon ami » : Je ne cherche point à vous persuader, je vous rappelle les faits; jugez. Un ami doit juger sans trop d'indulgence; vous l'avez dit.²

Le correspondant est « une nécessité du genre. Si le héros écrit, il faut bien que ce soit à quelqu'un.³ » On ne connaît pas l'identité du

¹ Rousset, J., *Le lecteur intime*, op. cit, p. 83

² Senancour, *Oberman*, op. cit, p. 25, (Lettre I)

³ Didier, B, *Commentaires dans Oberman de Senancour*, op. cit, p. 475

destinataire inscrit, on sait seulement qu'il est un ami plus âgé qu'Oberman et qu'il est, pour lui, comme un père et un véritable directeur de conscience.

Si toutes les lettres sont écrites par Oberman, cela signifie qu'il n'y a pas d'alternance des interlocuteurs, c'est-à-dire qu'on ne connaît pas les deux pôles de l'échange. On a affaire à une lettre sans réponse, donc la communication entre l'épistolier et son destinataire ne s'établit pas.

Comme notre analyse le prouve, nous avons découvert une multitude d'indices, de marques explicites éparses à la surface des énoncés étudiés, qui nous guident vers le narrataire interne, mais surtout vers le narrataire externe.

Œuvres de référence :

Chateaubriand, Fr.-René, *René*, Editions du Progrès, Moscou, 1973

Constant, B., *Adolphe*, Editions du Progrès, Moscou, 1973

Musset, A., *La confession d'un enfant du siècle*, Editions du Progrès, Moscou, 1973

Sainte-Beuve, *Volupté*, S.E.P.E., Paris

Senancour, *Oberman*, Le Livre de Poche, Paris, 1984.

Bibliographie:

Genette, G., *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972

Rousset, J., *Le lecteur intime de Balzac au journal*, Librairie José Corti, 1986

NOM PROPRE ET INTERTEXTUALITÉ POÉTIQUE

Gabriel PÂARVAN
gparvan2000@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Le présent ouvrage se propose de mettre en évidence la vocation intertextuelle des noms propres employés dans le discours poétique, les types de pratiques intertextuelles qu'ils impliquent et leurs principales fonctions.

Mots-clés : intertextualité, discours poétique, symbolisme

Du point de vue sémantique, les noms propres ont un statut semblable à celui des déictiques, car ils se caractérisent par l'unicité du référent, renvoyant à une entité particulière ou indiquant une qualité qui appartient à un seul objet ou individu. Jean Molino ¹ observe aussi que les diverses catégories de noms propres se regroupent autour de trois pôles, qui correspondent exactement aux trois dimensions du champ déictique: personne - espace - temps (ego-hic-nunc).

Cependant, les noms propres n'appartiennent pas exclusivement au champ déictique, ils s'inscrivent aussi dans le champ de la représentation, du moment qu'ils relèvent de la catégorie du nom. À la différence des autres signes de la langue, ils ne réfèrent pas à une classe d'individus, mais à une classe de manifestations de l'individu qu'ils désignent, réalisant ainsi « une abstraction événementielle, situationnelle » – comme l'affirme Paul Miclău². En même temps, « le nom propre a la capacité d'évoquer la représentation de l'individu ou de l'objet dénoté, étant donné que dans la grande majorité des cas il désigne des entités concrètes, et non abstraites. »³. D'ailleurs, Molino⁴ arrive lui aussi à la conclusion que les noms propres constituent *un autre champ linguistique*, qui occupe une place intermédiaire entre le champ déictique et le champ de la représentation: il utilise le champ de la

¹ Molino, J., *Le nom propre dans la langue*, in "Langages", n° 66, Larousse, Paris, 1982, p. 7.

² Miclău, P., 1977, *Semiotica lingvistică*, Facla, Timisoara, p. 65.

³ Idem., p. 65.

⁴ Molino, J., op. cit., p. 19.

représentation selon des modalités spécifiques au fonctionnement du champ déictique, en faisant ainsi d'un signifiant la marque propre d'une singularité.

La dispute concernant le *sens* du nom propre, entre Mill (le nom propre a un référent, mais n'a pas un sens) et Frege (aucune référence n'est possible sans un sens), est résolue par Ducrot¹ au moyen d'arguments pragmatiques, en tenant compte de son emploi dans la situation concrète de discours. Dans ce cas, le référent du nom propre utilisé par le locuteur est nécessairement connu de l'interlocuteur, et son sens est constitué par l'ensemble des connaissances qu'en ont les colocuteurs.

À propos de la même dispute, d'autres chercheurs considèrent que la signification d'un nom propre n'est pas une description définie unique, mais plutôt un faisceau de descriptions définies dont certaines peuvent être abstraites². À son tour, John Searle³ propose une solution de compromis. Il constate d'abord que la notion russellienne de « description définie » n'est pas adéquate pour les noms propres grammaticaux et la remplace par celle de *description identifiante*. Ensuite, il observe que les noms propres ont un *sens*, mais ce sens est *imprécis*, puisque dans la pratique langagière on ne véhicule jamais la totalité des caractéristiques descriptives qui constituent l'identité du référent. Bien plus, les descriptions identifiantes attribuées par le récepteur à un nom propre ne sont pas nécessairement identiques à celles que lui attribue le locuteur: elles doivent seulement être vraies pour le même référent. En conclusion, le sens du nom propre est constitué par la somme des propriétés distinctives de son objet, véhiculées dans l'acte de communication (énonciation - réception), qui permettent l'identification du dénoté. Par objet ou individu il faut entendre tout référent d'un nom propre, quelle que soit la dimension à laquelle il appartient: personne, espace ou temps.

La plupart des théories que nous venons de présenter sont valables aussi pour les noms propres employés dans le discours poétique. Cependant, la réception des noms propres y pose des problèmes plus complexes, puisque l'énonciateur et le récepteur ne se trouvent pas en situation de

¹ Ducrot, O., Schaeffer, J.-M., *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996, p. 239.

² Moeschler, J., Reboul, A., *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinoc, Cluj, 1999, p. 152.

³ Searle, J., *Les noms propres*, in *Les Actes de langage*, Hermann, Paris, 1972, p. 222-226.

communication directe, ils communiquent seulement par l'intermédiaire du texte. À partir de là, plusieurs remarques sont à faire.

La connaissance par le lecteur du référent du nom propre qu'il rencontre dans un texte est absolument nécessaire, mais il y a des degrés de connaissance, et sa capacité de réception dépend de l'étendue de son *savoir encyclopédique*. Bien plus, il ne peut comprendre le texte que s'il attribue au nom propre les mêmes descriptions identifiantes que lui a attribuées le poète dans son acte d'énonciation. Autrement dit, les descriptions identifiantes véhiculées par les protagonistes de la communication littéraire (écrivain – lecteur) doivent être strictement identiques, pour que la communication soit *réussie*.

Dans le texte poétique, les descriptions identifiantes des noms propres sont souvent textualisées ou entraînés dans des procès connotatifs. Gilles Granger¹ constate avec juste raison que le jeu des connotations métasymboliques et para-symboliques confère au nom propre une force poétique exceptionnelle.

L'insertion dans le texte poétique de noms propres désignant lieux et personnages mythologiques ou littéraires, philosophes, écrivains, artistes et/ou leurs œuvres implique une *intertextualité* : le lecteur doit connaître non seulement les descriptions identifiantes du nom propre inscrites dans le texte, mais aussi celles du poète lui-même, qui se sert souvent du nom propre pour illustrer sa poésie personnelle. De plus, un nom propre peut entrer en relation avec un autre du même texte, ou renvoyer à un autre nom propre, absent du texte. Dans ce dernier cas, le nom actualisé est souvent accompagné par une description identifiante du nom auquel on fait allusion:

Londres fume et crie, O quelle ville de la Bible!" (VERLAINE)

→ **allusion à Sodome;**

Et rien n'est plus sacré que le vieux roi sans yeux /.../ Dont l'âme peut souffrir encore et s'en étonne, / Et que soutient toujours la divine Antigone." (SAMAIN)

→ **allusion à Oedipe;**

¹ Granger, G., *À quoi servent les noms propres*, in "Langages, n° 66, Larousse, Paris, 1982, p. 34-35.

Nou **Moise**, el se urcă atunci pe vârf de munte" (MACEDONSKI)
→ **allusion au Mont du Sinai**;

Chemat de-a lor mireasmă, **Hamlet** în neagra-i mantă/ Coboară
între ele, vrând una să-și culeagă/ Ce albă și frumoasă e blonda lui
amantă." (ANGHEL)
→ **allusion à Ophélie**).

Avant de passer aux contextes plus larges, pour illustrer les thèses que nous venons d'énoncer, précisons que le poète n'actualise jamais toutes les descriptions identifiantes d'un nom propre; il opère toujours une sélection, ne retenant que celle(s) dont il a besoin pour construire la signification de son texte.

1. *Tout à coup, un vieillard dont les guenilles jaunes
Imitaient la couleur de ce ciel pluvieux,
Et dont l'aspect aurait fait pleuvoir les aumônes,
Sans la méchanceté qui luisait dans ses yeux,*

*M'apparut. On eût dit sa prunelle trempée
Dans le fiel; son regard aiguisait les frimas,
Et sa barbe à longs poils, roide comme une épée,
Se projetait, pareille à celle de Judas.*

(BAUDELAIRE, *Les sept vieillards*)

Apparemment, le personnage biblique n'y est évoqué par le poète que pour peindre, par comparaison, un aspect du portrait physique du vieillard qui fait l'objet de son discours: la barbe de celui-ci ressemble à celle de Judas. Mais un regard plus attentif montre que cette analogie implique aussi le profil moral du personnage biblique, car le vieillard en question est défini, du point de vue caractérologique, par la *méchanceté*. Bien plus, ce trait distinctif d'ordre moral est suggéré aussi par certains traits d'ordre physique: la barbe du vieillard, comme celle de Judas, est *roide comme une épée*, son regard est acéré ("*aiguisait les frimas*") et sa prunelle est *trempée dans le fiel*. On a donc affaire à une véritable "textualisation" du personnage biblique, dont les descriptions identifiantes sont habilement suggérées et disséminées dans les deux strophes. Et elles sont mises sur le compte d'un autre personnage, comme il arrive dans de nombreux autres textes poétiques.

2. *Le temple enseveli divulgue par la bouche
Sépulcrale d'égout bavant boue et rubis
Abominablement quelque idole **Anubis**
Tout le museau flambé comme un aboi farouche.*

(MALLARMÉ, *Le Tombeau de Charles Baudelaire*)

Cette strophe contient deux allusions directes: l'une à l'aspect extérieur du dieu Anubis, présenté dans la mythologie égyptienne comme ayant une tête de chacal (cf. *museau*), l'autre à son comportement: (*aboi farouche*). Mais sa qualité de dieux des morts n'est pas nommée, elle est suggérée par des termes comme: *enseveli*, *sépulcrale*, *abominablement* et par le mot du titre : *tombeau*. Le nom propre a ici une fonction textuelle complexe: d'une part, le thème du poème détermine son emploi, en tant que symbole de la mort; et, d'autre part, il joue le rôle d'un agent textualisant, puisqu'il produit un contexte où se trouvent disséminées ses descriptions identifiantes.

3. *Lacs d'ombre où l'on voit - au fond - brûler encore
Les jardins de **Sodome** et les tours de **Gomorrhe**.*

(SAMAIN, *Luxure*)

Ces vers contiennent l'une des nombreuses définitions que Samain donne à la *luxure*, dans ce poème qui compte cinquante distiques. *Sodome* et *Gomorrhe* y sont évoquées pour suggérer, par analogie avec le destin bien connu des deux villes bibliques, que la luxure contient en elle-même les germes de sa propre destruction. L'opposition sémantique *lacs d'ombre* – *brûler*, qui implique les dichotomies *eau/ feu* et *ombre/ lumière*, souligne l'essence contradictoire de la luxure.

4. *Là-bas, **Médée** en feu, dans le jardin lascif,
Sent sa chair se dissoudre aux tièdes vents d'Asie...*

*Et déjà, sous l'œil vert du **Dragon** frémissant,
Le Destin, préparant l'antique frénésie,
Mêle à la **Toison d'or** l'odeur sombre du sang...*

(SAMAIN, *La Toison d'or*)

Médée y est présentée avant l'arrivée des Argonautes, mais cette séquence contient déjà des allusions aux événements ultérieurs : au Dragon qui allait être tué par Jason, à la Toison d'or qui constitue l'objectif de l'expédition et surtout à la future histoire de Médée; celle-ci est suggérée par les termes *en feu, frénésie*, qui dessinent le tempérament de l'héroïne, et par le syntagme *l'odeur sombre du sang*, qui anticipe les crimes qu'elle allait commettre.

5. *Neron! Palatul, noaptea, răsună de orgie
Precum răsună, ziua, orașul de urgie...
Banchete, flori, Falerno și cântece de-amor
Ciocnindu-se, adesea, cu țipete ce mor.*

(MACEDONSKI, *Neron*)

Le cotexte contient des allusions au comportement contradictoire de l'empereur romain Néron, qui s'adonne à la fois aux divertissements raffinés et au crime – contradiction illustrée par l'opposition sémantique des quatre termes placés à la rime: *orgie / urgie* et *cântece de-amor / țipete ce mor* [orgie/ fléau; chants d'amours/ cris qui meurent]. Pour ce qui est de *Falerno*, qui s'inscrit dans la série des termes comportant le sème /divertissement/, le lecteur doit savoir qu'il désigne un vin de grand cru dans l'Italie antique.

Parfois, les propriétés distinctives du nom propre sont sélectionnées par le poète dans le but de définir, par analogie, sa poétique.

6. *Mes bouquins refermés sur nom de Paphos,
Il m'amuse d'élire avec le seul génie
Une ruine, par mille écumes bénie
Sous l'hyacinthe, au loin, de ses jours triomphaux.*

(MALLARMÉ, *Ma faim qui ...*)

Paphos désigne une cité antique chypriote détruite par un tremblement de terre, et le terme *ruine* indique le fait que Mallarmé a retenu justement cet aspect de son histoire. Le poète n'est pas tenté d'évoquer ses moments de gloire; au contraire, il se plaît à imaginer ce qu'elle est au présent: une *ruine*, c'est-à-dire l'absence de l'objet désigné par nom *Paphos*. Ce nom propre renvoie ainsi à la poétique mallarméenne de l'absence/ de la

négativité, marquée dans les autres strophes du poème par les termes: *aucuns, manque, brûlé, silence, vide, faux*. Et d'ailleurs, les deux premiers vers du sonnet traduisent explicitement cette poétique de l'absence: "Ma faim qui d'aucuns fruits ici ne se régale/ Trouve en leur docte manque une saveur égale" (voire aussi notre analyse du poème *Prose*).

7. *Botticelli* întristatul,/ Mult vestitul florentin,
Suflet dulce ca-nstelatul/ Cer de-al nopței farmec plin
.....
Și fecioarele lui pale,/ Visătoare frumuseți,
Pe noianul de petale/ Plâng de dorul altor vieți.
Întristate, grațioase/ Se înclină ca un crin;
Ce-o fi plâns în nopți duioase/ Mult vestitul florentin!

Sfânta boticelliană/ E-adorata și-al meu vis
Ca o fragedă liană/ Într-o rugă s-a deschis.

(PETICĂ, *Fecioara în alb, III*)

Précisons d'abord que l'emploi du nom d'un artiste dans le discours poétique implique toujours la référence à son œuvre. L'évocation des vierges et des saintes de Botticelli dans le texte ci-dessus trahit des affinités entre la poésie de Petică et la peinture de l'artiste florentin. Le poète y retient ce que cette peinture a de plus musical: grâce et suavité (cf. *petale, grațioase, crin*), tristesse nostalgique (cf. *pale, întristate, dorul altor vieți*), expression rêveuse, etc. Ainsi le texte se construit uniquement des traits distinctifs de l'œuvre picturale de Botticelli avec laquelle il se confond. Il est à remarquer que les personnages botticelliens parviennent à contaminer l'énonciateur même de ce discours, dont le rêve est marqué par leurs traits (cf. *fragedă liană, rugă*) – ce qui prouve l'existence d'une communication profonde, au niveau des *moi* créateurs, entre le poète roumain et l'artiste florentin.

Ce rapport entre le nom propre et la poétique d'auteur est souvent réalisé par une **intertextualité multiple**, qui engage plusieurs arts et implique des analogies plus complexes: non seulement entre le texte donné et une autre œuvre littéraire ou artistique, mais aussi entre deux œuvres appartenant à des domaines artistiques différents (musique et peinture, par exemple). Il s'agit alors d'une transposition intersémiotique.

8. *Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges,
Ombragé par un bois de sapins toujours vert,
Où, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges
Passent comme un soupir étouffé de Weber.*

(BAUDELAIRE, *Les Phares*)

L'évocation de l'œuvre picturale de Delacroix s'y associe à une allusion à la musique de Weber. Le poète fait une analogie thématique entre les œuvres des deux artistes (il s'agit du thème commun de la *douleur*), car il existe une équivalence sémantique évidente entre les syntagmes *lac de sang, mauvais anges, ciel chagrin*, qui définissent la peinture de Delacroix, et le syntagme *soupir étouffé*, qui particularise la musique de Weber. Mais le lecteur doit établir ici une triple relation: entre les vers de Baudelaire, la peinture de Delacroix et la musique de Weber. Comme cette strophe a un caractère purement descriptif et ne dit rien sur le sujet énonciateur, l'élément conjonctif doit être cherché vers la fin du texte, où Baudelaire dévoile le thème de son poème en faisant une apologie de la douleur (cf. *ardent sanglot*) comme source de la création/ de la beauté. Il s'agit donc d'une **intertextualité thématique** et renvoie à l'esthétique baudelairienne du mal. Mais pas seulement : le syntagme *soupir étouffé*, désignant la musique de Weber, fait aussi allusion au ton parfois sourdinisé du poète français, qui sera largement cultivé par ses descendants.

9. *Minuit sonne, et réveille au fond du parc aulique
Un air mélancolique, un sourd, lent et doux air
De chasse, tel, doux, lent, sourd et mélancolique,
L'air de chasse de Tannhäuser*

.....
*Et voici qu'à l'appel des cors
S'entrelacent soudain des formes toutes blanches,
Diaphanes, et que le clair de lune fait
Opalines parmi l'ombre verte des branches,
Un Watteau rêvé par Raffet!*

(VERLAINE, *Nuit du Walpurgis classique*)

Le poète y évoque un spectacle avec l'opéra *Tannhäuser* de Wagner, où se mêlent musique et image, ce qui explique la présence des deux noms de peintres. Un *Watteau* "rêvé" par *Raffet* correspondrait parfaitement au

goût verlainien pour la visualité diffuse (cf. *clair de lune, ombre*), pour la nuance (cf. *opalines*) et la sourdine (cf. *sourd*), pour le vaporeux et l'immatériel (cf. *blanches, diaphanes*). De même, les particularités de l'*air de chasse* de l'opéra *Tannhäuser* de Wagner, signalées par les modificateurs *doux, lent, sourd, mélancolique*, définissent le ton poétique préféré de Verlaine, qui est, on le sait, le champion de la fusion entre la poésie et la musique. On remarquera encore que Verlaine ne retient de l'image picturale que les traits qui la rapprochent de la musique: fluidité, évanescence, réalisant ainsi une subtile transposition intersémiotique.

Par conséquent, la vocation intertextuelle des noms propres leur permet de remplir des fonctions multiples et de contribuer, parfois décisivement, à la construction de la signification poétique.

Bibliographie

- Ducrot, O., Schaeffer, J.-M., *Noul Dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, Editura Babel, București, 1996
- Gary-Prieur, M.-N., *Grammaire du nom propre*, PUF, Paris, 1994
- Granger, G., *À quoi servent les noms propres*, in « Langages », n° 66, Larousse, Paris, 1982
- Jonasson, K., *Le nom propre. Construction et interprétation*, Duculot, Paris, 1994
- Miclău, P., *Semiotica lingvistică*, Facla, Timisoara, 1977
- Moeschler, J., Reboul, A., *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Editura Echinox, Cluj, 1999
- Molino, J., *Le nom propre dans la langue*, in « Langages », n° 66, Larousse, Paris, 1982
- Samoyault, T., *L'intertextualité*, Armand Colin, Paris, 2005
- Searle, J., *Les noms propres*, in *Les Actes de langage*, Hermann, Paris, 1972

***QUELQUES REMARQUES SUR LA VALEUR ARGUMENTATIVE
DES FIGURES RHÉTORIQUES***

le texte a été éliminé

Cristina ILINCA
par_cristina@yahoo.com
Université de Pitești

**GILLES DELEUZE ET FÉLIX GUATTARI. SUR LES INTERFACES
DU DÉDOUBLEMENT DU DISCOURS COMME AMOR
INTELLECTUALIS: LE SIGNE LINGUISTIQUE, LE HOLON, LE
RHIZOME ET LE «STADE DU MIROIR»**

**Narcis ZĂRNESCU
Université « Spiru Haret », Bucarest**

Résumé

Cette étude évalue pour la première fois le discours «dédoublé», du type « amor intellectualis», en faisant une application sur la pratique scripturale du couple Deleuze-Guattari. Les acteurs – Freud, Lacan etc. – sont confrontés à plusieurs grilles de lecture, afin de déceler les modèles mental et herméneutique.

Mots-clés : grille de lecture, modèle herméneutique, modèle mental, pratique scripturale

Les années soixante! *La Décennie charnière*¹, c'est l'époque des couples «asymétrique»: Sartre et Simone de Beauvoir. Foucault et Daniel Defert, fondateurs du *Groupe d'information sur les prisons* (GEP). Deleuze et Guattari. L'un était philosophe, l'autre psychanalyste. Figures majeures de la vie intellectuelle française de la seconde moitié du XXe siècle, leurs vies et leur œuvre commune sont emblématiques de cette période de bouillonnement politique et intellectuel que constitueront l'avant et l'après-mai 1968. Gilles Deleuze (1925-1995) a enseigné la philosophie à l'université expérimentale de Vincennes. À partir d'une réflexion magistrale sur l'histoire de la philosophie, il s'engage dans un travail de création conceptuelle unique en son genre. Félix Guattari (1930-1992) était psychanalyste de formation et ancien disciple de Lacan. Militant de gauche aux multiples engagements, praticien à la clinique de «La Borde», il a créé un collectif de recherche autogéré en 1966: le «Centre d'étude de recherches et de formation institutionnelles». Les deux hommes se rencontrent en 1969. Ce sera le début d'une grande complicité amicale, d'une aventure intellectuelle sans guère de précédents. De *L'Anti-Œdipe* à *Qu'est-ce que la philosophie?* en passant par *Mille plateaux*, ils produiront une œuvre à quatre mains et une seule voix: exceptionnelle, par son style vif et emporté, par son inventivité conceptuelle et la diversité de ses références, le tout au service de leur combat commun contre la psychanalyse et le capitalisme. Un

¹ Janelle, Cl., *La Décennie charnière (1960-1969)*, Lévis, éd. Alire, Québec, 2006

discours dédoublé et dédoublable et, à la fois, discours du «désir à deux»: désir qui se *dé-voile* à mesure qu'il s'écrit. Ce livre est en effet une «machine désirante», donc pleine d'imprudences dont certaines seront corrigées dans *Mille Plateaux*. À préciser aussi que la règle de produire toujours du produire, de greffer du produire sur le produit, est le caractère des machines désirantes ou de la production primaire: production de production. C'est justement le bricolage, qui propose un ensemble de caractères bien liés¹: la possession d'un stock ou d'un code multiple, hétéroclite et tout de même limité; la capacité de faire entrer les fragments dans des fragmentations toujours nouvelles; d'où découle une indifférence du produire et du produit, de l'ensemble instrumental et de l'ensemble à réaliser.

Ayant pour structure de surface une «biographie croisée»², notre étude inaugure une perspective hypothétique sur le discours amoureux-intellectuel (*amor intellectualis*)³ d'un couple célèbre, Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui durant trois années, ont travaillé ensemble pour concevoir le livre phare des années 1970 que fut *L'Anti-Œdipe*⁴. L'un des événements intellectuels et éditoriaux les plus considérables des années 1970, au point qu'on a pu dire qu'il y avait un «avant» et un «après» *L'Anti-Œdipe*. Un livre gai, juvénile, irrévérencieux, marques distinctives de *mai 68*, *L'Anti-Œdipe* constitue une machine de guerre contre le vieux monde dont 68 n'était pas venu à bout. C'est une «boîte à outils» de la subversivité: philosophique, politique, érotique, intellectuelle, discursive. D'autre part, les textes, fiches de lecture, notes et parties de journal que Félix Guattari adressait à Gilles Deleuze viennent éclairer les formes qu'a prises cette énigmatique expérience d'écriture à deux. Ils constituent la matrice, la boîte à outils et à idées à partir desquelles Gilles Deleuze a rédigé la version finale de *L'Anti-Œdipe*. Mais, bien plus qu'un éclairage historique sur la «façon» dont ceux-ci ont procédé, bien plus même que des «éléments théoriques» qui

¹ Lévi-Strauss, Cl., *La Pensée sauvage*, Plon, Paris, 1960, *sqq.*

² Dosse, F., *Gilles Deleuze - Félix Guattari. Biographie croisée*, éd. La Découverte, Paris, 2007

³ Ficinus, Marsilius, *Theologia platonica, De Immortalitate animorum duodeviginti libris (1489), liber tertiusdecimus*. Voir aussi: «Mentis Amor intellectualis erga Deum est ipse Dei Amor, quo Deus se ipsum amat, non quatenus infinitus est, sed quatenus per essentiam humanae Mentis, sub specie aeternitatis consideratam...» (Spinoza, *Ethica, Propositio 36*).

⁴ Deleuze, G., F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, éd. de Minuit, Paris, 1972/1995

compléteraient *L'Anti-Œdipe*, les *Écrits*¹ montrent à quel point Deleuze et Guattari ont accepté, un temps, de perdre ce qui les fondait comme sujets pour inventer une écriture à deux: «Nous avons écrit *L'Anti-Œdipe* à deux. Comme chacun de nous était plusieurs, ça faisait déjà beaucoup de monde.»² Si «le seul sujet est le désir lui-même», et si le désir est directement force sociale et historique, production, flux parmi les flux, machine au moteur immanent qui dessine des nouvelles formes d'agrégation, on comprend qu'un «auteur» puisse être tout au plus un «point de subjectivation» transitoire, «évanouissant», et, plus sûrement encore, un croisement de «lignes bifurquantes, divergentes, emmêlées», un «agencement», une multiplicité donc, à laquelle, pour simplifier, on aurait donné le «Deleuze-Guattari».³ Pourtant, bien que l'un et l'autre aient travaillé à se rendre «méconnaissables», la «paternité» de *L'Anti-Œdipe* a été, avec le temps, attribuée à Gilles Deleuze, ne serait-ce qu'en raison de la place prééminente qu'il occupait dans la philosophie. Guattari aurait été tous «les affluents», et Deleuze «le fleuve d'écriture», l'un le chantier, l'autre la maison. Il est probable, en effet, que la «dernière main», le formatage, la finition et la finalisation de l'ouvrage soient revenus à Deleuze. Mais il est certain que Guattari a eu tout sauf un rôle «ancillaire». *L'Anti-Œdipe* est «ce qui s'est passé» entre eux, une circulation, pour reprendre leur lexique, d'affects, de prospects, de percepts et de concepts, un va-et-vient ininterrompu de textes produits et corrigés par l'un et par l'autre, de façon concise, articulée et mesurée par Deleuze, semblable à une «colline» et de façon plus torrentielle, exubérante, accélérée, «schizo-analytique» par Guattari, qui «n'arrête jamais», «a des vitesses extraordinaires», et que son ami compare à «une mer, toujours mobile en apparence, avec des éclats de lumière tout le temps».⁴ Les *Écrits* pour *L'Anti-Œdipe* témoignent donc de l'apport décisif de Félix Guattari: même le langage et le style de *L'Anti-Œdipe* semblent davantage devoir à la «furie» néologique dont il y fait preuve, qu'à l'expression somme toute classique des livres que Deleuze avait écrits juste avant, *Proust et les signes*, *Logique du sens* ou *Différence et répétition*. Et ils confirment le nombre de «champs» que Guattari a permis à Deleuze de voir

¹ Guattari, F, *Écrits pour l'Anti-Oedipe*, textes agencés par Stéphane Nadaud, coll. «Essais», éd. Lignes, Paris, 2005

² *Idem, ibidem*, pp. 15-46

³ *Idem, ibidem*, pp. 71-83

⁴ *Idem, ibidem*, pp. 112-118

sous un autre jour, tant pour ce qui est de la psychanalyse, de la psychiatrie, du lacanisme, que de problèmes politiques et sociaux.

Le couple Deleuze-Guattari illustre non seulement la théorie de la dualité dans l'unité, mais aussi la théorie du signe linguistique: ils sont un des «signes» de la fiction nommée «culture» ou «noosphère», dans l'espace dynamique duquel «Deleuze» est le signifié et «Guattari», le signifiant, après quoi le rythme du jeu, les rapports et les proportions changent, «Guattari» devenant le signifié et s'assumant les fonctions de «Deleuze».¹ Mais le «désirologue», acteur d'une virtuelle «science de la désirologie», puiserait dans le concept de «holon» (*holos*), forgé par A Koestler (1967) et repris par Jean-Michel Oughourlian², le projet d'un modèle heuristique utile pour l'analyse du *désir dédoublé* et l'évaluation de la bi-univocité du désir deleuzien-guattarien. Le discours du désir «d-g» représenterait, dans cet horizon contextuel, une entité psychologique, structurée mais en perpétuel devenir, et surtout en état d'interaction permanente avec les *holons* qui l'entourent (un individu, une famille, un clan, une tribu, une nation, etc). Le *holon-moi*, n'est que le désir du *holon-autre* mimétiquement transposé, il va maintenir son existence à la faveur de l'oubli, synonyme de méconnaissance, de ce qu'il doit au désir qui le produit et qui l'anime et qui lui fait dire candidement que ce désir est le sien. La possession est soumission à l'autre, mais surtout reconnaissance du rapport interindividuel et de la nature mimétique du désir.³ Selon Oughourlian, l'inconscient c'est l'Autre, tandis que la conscience est un devenir, un carrefour d'informations, une plaque tournante mimétique, une altérité provisoirement présente, un équilibre temporaire et instable.⁴ Autrement dit, si l'inconscient (freudien) n'est que le masque de l'Autre, les deux Autres, Deleuze et Guattari, seront, tour à tour, le long des *co-genèses* et *co-écritures* de leurs œuvres, des masques hypostasiés de l'inconscient. Mais le «désirologue» pourrait trouver un modèle herméneutique performant justement dans la fameuse *théorie du*

¹ «Le signifiant est l'unité d'être unique.» (Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris, 1966, p. 24). Voir aussi «La structure métonymique, c'est la connexion du signifiant au signifié, qui permet l'élimination par quoi le signifiant installe le manque de l'être, dans la relation d'objet.» (Lacan, *ibidem*, p. 515).

² Oughourlian, J-M., *Hystérie, transe, possession. Un mime nommé désir*, coll. «Espaces Théoriques», éd. L'Harmattan, Paris, 1996

³ Oughourlian, J-M., *op. cit.*, p. 252

⁴ Oughourlian, J-M., *op. cit.*, p.288

rhizome développée par le couple intellectuel «D-G»: «Un tel système [lorsque le multiple se soustrait à l'emprise de l'Un (n-1)] pourrait être nommé rhizome. (...) À la différence des arbres ou de leurs racines, le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. Le rhizome ne se laisse ramener ni à l'Un ni au multiple... Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités.»¹ Il y avait vraiment un bio-système philosophique «Deleuze-Guattari», qui constituait donc un rhizome, mais - à la différence des arbres ou de leurs racines -, le rhizome «D-G» avait connecté des points «quelconque» avec d'autres points «quelconque» et, bien que chacun de ses traits ne renvoyaient pas nécessairement à des traits de même nature, il (*le rhizome «D-G»*) mettait en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes.²

Le travail de Deleuze et Guattari doit être resitué dans son contexte, celui un peu délirant de l'après 68. Et c'est ce contexte qui va permettre de rendre compte du mouvement d'idées. On arrive même à dire que certaines de leurs idées, comme celle de déterritorialisation, ont été une manière d'aider le capitalisme. Ils proposent un patchwork de concepts qui vont traverser de multiples champs de connaissance. Deleuze et Guattari utilisent ainsi les notions de pervers, de paranoïaque et de schizophrène en dehors du champ strictement psychopathologiques: c'est le père paranoïaque qui oedipianise l'enfant avec la bénédiction du prêtre et du psychanalyste. Et derrière le père on voit se profiler, le patron, le chef, le curé, le flic, le soldat. Alors on peut lier le psychologique au social. Le schizophrène donc c'est d'abord l'inverse d'Œdipe. Le schizophrène c'est celui qui «a porté ses flux jusque dans le désert». Œdipe nous apprend la résignation. Il est le mécanisme qui aide les machines sociales à réprimer les «machines

¹ Deleuze, G., Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie*, tome 2 : *Mille plateaux*, éd. de Minuit, Paris, 1980, pp. 13, 31

² Voir aussi Sasso, Robert, Arnaud Villani, *Le vocabulaire de Gilles Deleuze*, «Les Cahiers de Noesis» no. 3, Printemps 2003, p. 358: «Système ouvert de *multiplicités* sans racines, reliées entre elles de manière non arborescente, dans un plan horizontal (ou «plateau») qui ne présuppose ni centre ni transcendance.»

désirantes»¹. Il a transformé la psychanalyse en une machine de codage des flux de désir.² C'est un outil de dépolitisation. Le schizophrène c'est ce qui n'est pas oedipianisable. Il «nous» restitue le monde. Il y a évidemment un rapport entre le schizophrène et le capitalisme. Le capitalisme détruit tous les codes et le schizophrène fuit tous les codages. Si le capitalisme est hanté simultanément par une sorte de nostalgie de l'*Urstaat*, l'Etat despotique, la figure du schizophrène représente, d'autre part, une sorte de libération absolue de tous les codes. Le schizophrène donc c'est ce qui permet de comprendre qu'on n'a rien à voir avec le capitalisme, que c'est même l'ennemi absolu. Le couple «discoural» Deleuze-Guattari reconstitue non seulement l'androgynie originaire, un *intellectum* paradigmatique, mais aussi le schizophrène paradigme qui parle et écrit le discours dédoublé et schizoïde. Pour le couple «discoural», la vérité du désir est donnée par la figure du schizophrène. «La promenade du schizophrène: c'est un meilleur modèle que le névrosé couché sur le divan»³, affirment-ils dès la première page. En fait, ils reprennent certaines thèses de l'antipsychiatre Ronald Laing: la schizophrénie est un voyage, une percée (*breakthrough*) dont l'échec aboutit à un effondrement (*breakdown*).⁴ Ainsi, pour les deux penseurs, le schizophrène révèle que le désir est machine. C'est ce que montre aussi l'exemple de Joey, l'enfant-machine, analysé par Bruno Bettelheim dans *La Forteresse vide*⁵. Le petit Joey ne mange, ne défèque ou ne bouge qu'en se branchant sur des machines imaginaires qu'il semble actionner. Comme Michel Foucault dans *l'Histoire de la folie à l'âge*

¹ «Freud n'ignore pas les machine du désir, c'est vrai. C'est même la découverte de la psychanalyse, le désir, les machineries du désir. Ça n'arrête pas de vrombir, de grincer, de produire, dans une psychanalyse. Et les psychanalystes ne cessent pas d'amorcer des machines ou de les réamorcer.» (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, éd. de Minuit, Paris, 1990/2003, p. 28).

² «Le désir est la métonymie du manque à être.», ainsi comme «Le moi est la métonymie du désir.» (J. Lacan, *Ecrits, loc. cit.*, pp. 623, 640).

³ Deleuze, G., F. Guattari, *L'Anti-Œdipe, loc. cit.*, p. 2

⁴ Laing, R. D., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, Tavistock 1960/Pelican Books 1965/Penguin 1967, London; *Idem* (1961), *The self and other*, Tavistock, Quadrangle Press, Chicago, 1962; Laing, R. D., «Series and nexus in the family», *New Left Rev.* 15, May-June, 1962; Laing, R. D., Cooper, R. D., *Reason and violence. A decade of Sartre's philosophy 1950-1960*, Tavistock, Humanities Press, London/New York, 1964

⁵ Bettelheim, Bruno, *La Forteresse vide*, NRF, Gallimard, Paris, 1967, 1969, 1999

classique¹, G. Deleuze et F. Guattari se réfèrent également à la figure d'Antonin Artaud². Quoi qu'il en soit, on y retrouve l'idée que l'expérience de la folie, ici du schizophrène, peut aussi être une expérience de vérité révélant le désir et l'inconscient dans leur pureté. Cependant, replacer *L'Anti-Œdipe* dans un contexte soixante-huitard peut induire en erreur sur la nature du désir dont parlent ses auteurs. Il ne s'agit pas d'évoquer une sexualité débordante, l'hédonisme, le «peace and love» ou tout autre élément du folklore hippie. Il ne faut pas donc confondre désir et plaisir: «En parlant de désir, nous ne pensons pas plus au plaisir et à ses fêtes.»³ G. Deleuze et F. Guattari refusent «les alliances toutes faites entre désir-plaisir-manque»⁴. D'ailleurs, l'exemple de l'amour courtois, agencement spécifique de désir que l'on trouve à la fin de l'époque féodale, confirme que le plaisir n'est pas la norme du désir. Loin de refuser le désir, l'amour courtois repousse toujours le plaisir parce que la décharge du plaisir interrompt le désir. Mais le discours dédoublé de Deleuze-Guattari voudrait cacher, voire étouffer le discours lacanien qui fonctionne comme un «vrai» miroir, qui dévoile et accuse: «L'idéal du moi se forme par l'adoption inconsciente de l'image de l'Autre en tant qu'il a la jouissance de ce désir.»⁵ Ni même l'amour courtois n'est privation absolue. Bien au contraire: étant processus du désir, «l'idéal du moi – affirme Lacan – se forme avec le refoulement d'un désir du sujet.»⁶ Le couple Deleuze-Guattari refusent une telle interprétation, car ils s'y reflètent et s'y reconnaissent. C'est pourquoi ils remplaceront la perspective paranoïaque/paranoïde lacanienne par une «schizo-analyse» et, en dépit des apparences, continueront à masquer leur *désir intellectuel* par un discours «pervers», parce qu'hypocrite⁷, et révolté. Par surcroît, c'était en vogue: «l'ascèse a toujours été la condition du désir, et non sa discipline ou son interdiction»⁸. Le désir devient anti-désir, l'Œdipe devient Anti-Œdipe. D'autre part, la théorie du désir que propose *L'Anti-Œdipe* n'est pas

¹ Foucault, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, Paris, 1961, 1972, 1976

² Artaud, A., *Œuvres complètes*, [1956], Gallimard, Paris, t. IV [1978], t. V [1979]

³ Deleuze, G., F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, *loc. cit.*, p. 78

⁴ *Idem, ibidem*, p. 84

⁵ Lacan, J., *Écrits*, *loc. cit.*, p. 752

⁶ *Idem, ibidem*

⁷ «Le signifiant exige le lieu de l'Autre pour que la parole qu'il supporte puisse mentir, c'est-à-dire se poser comme vérité.» (J. Lacan, *Écrits*, *loc. cit.*, p. 807).

⁸ *Idem, ibidem*, p. 87

purement subjective. Le désir ne doit pas seulement être pensé à l'échelle de l'individu, mais également comme une force de production présente dans les sociétés. Ce que propose donc *L'Anti-Œdipe*, c'est de réinterpréter les rapports entre marxisme et psychanalyse. Le désir est partout et pas seulement dans la psyché: «La première évidence est que le désir n'a pas pour objet des personnes ou des choses, mais des milieux tout entiers qu'il parcourt, des vibrations et flux de toute nature qu'il épouse, en y introduisant des coupures, des captures (...). En vérité, la sexualité est partout: dans la manière dont un bureaucrate caresse ses dossiers, dont un juge rend la justice, dont un homme d'affaires fait couler l'argent, dont la bourgeoisie encule le prolétariat, etc.»¹ Et il n'est pas besoin pour penser le désir à ces grands ensembles de le sublimer ou d'y voir des métaphores. Il faut penser le désir à des échelles différentes, aussi bien au niveau «moléculaire» que «molaire» pour reprendre la terminologie de G. Deleuze et F. Guattari. Ils exigent que l'on écoute vraiment le délire: «L'inconscient ne délire pas sur papa-maman, il délire sur les races, les tribus, les continents, l'histoire et la géographie, toujours un champ social.»² Mais l'infra-discours, le discours caché aux structures profondes de l'inconscient et de la langue, dévoile à travers la grille de lecture de Lacan que «La mère est l'Autre réel de la demande.»³ En prenant le lexème «mère» au sens de «matrice», on observera que chaque partenaire du couple *est et devient*, «Autre» et «Matrice», à la fois, par la Parole: «La vraie parole constitue la reconnaissance par les sujets de leurs êtres en ce qu'ils y sont *inter-essés*.»⁴ Dans l'expérience archétypique, l'«enfant» Deleuze-Guattari n'est pas seul devant le miroir, il est porté par l'un de ses parents symboliques (Freud, Lacan, Sartre, Foucault) qui lui désigne sa propre image. C'est dans le regard de cet autre, tout autant que dans sa propre image, que l'«enfant» vérifie son unité. La preuve de son unité lui vient donc du regard d'un autre parental.

À partir d'une note consacrée dans *L'Anti-Œdipe* à la *Lettre 17* de Spinoza à Balling, on pourrait soutenir la thèse selon laquelle la communication des inconscients est la norme, thèse rapportable à la théorie deleuzienne de l'ordre modal, intensif, ce qui exige, peut-être, un examen détaillé des trois synthèses passives de l'inconscient qui, dans *L'Anti-Œdipe*,

¹ *Idem, ibidem*, p. 96

² *Idem, ibidem*, p. 101

³ *Idem, ibidem*, p. 824

⁴ *Idem, ibidem*, p. 351

fonde la possibilité d'une telle communication des inconscients. Un tel examen découvrira, d'autre part, le rapport qui existe dans la pensée de Deleuze entre la substance de Spinoza et le «corps sans organes», ainsi que les relations entre la station schizophrénique-paranoïaque, attractive-répulsive à l'égard des objets partiels du désir et la figure du peintre Francis Bacon, auquel Deleuze consacra une fameuse étude.¹ L'herméneute du discours érotique pourrait ainsi observer dans cette station du corps sans organes deleuziens la position d'une nouvelle subjectivité émergeant(e) à la limite du capitalisme: la station hystérique du sujet.

L'Anti-Œdipe reproche à la psychanalyse de maltraiter la question du désir, de le ramener aux limites étriquées du champ familial oedipien. Deleuze et Guattari enragent contre cette vision étriquée du désir qui ramènent systématiquement l'inconscient dans les rets du «papa-maman»: au plus profond, en fait, c'est ta mère que tu désires. Deleuze et Guattari veulent ouvrir plus grand les portes du désir, et lui révéler sa dimension sociale, politique, cosmique. Désirer, ce n'est pas *être attiré* par un objet qui nous *manquerait*, c'est au contraire produire ou construire un ensemble, désirer c'est désirer *dans* un champ, un réseau. Le désir dessine des flux qui vont bien au-delà les limites étroites de la famille et du «papa-maman» auquel la psychanalyse voudrait le réduire. Cette thèse émerge au milieu d'autres concepts, comme les machines désirantes, les corps sans organes, la shizo-analyse, les flux et les coupures. Ils arrivent même à utiliser Marx pour comprendre la sexualité: Deleuze et Guattari opposent à l'idée qu'il n'y aurait finalement un seul sexe – le sexe féminin ne se définissant que par le manque et la castration –, ou peut-être deux sexes, l'idée qu'il y a le sexe humain et le sexe non-humain, et c'est chez le Marx critique de la philosophie du droit de Hegel qu'ils trouvent cette opposition.² Deleuze et Guattari reconnaissent à D. H. Lawrence d'avoir compris très tôt cette

¹ Deleuze, G., *Francis Bacon. Logique de la sensation* (2 vol.), éd. de la Différence, Paris, 1981

² «Freud découvre le désir comme libido, désir qui produit et il n'a de cesse de ré-aliéner la libido dans la représentation familiale (Œdipe). La psychanalyse, c'est la même histoire que l'économie politique telle que la voit Marx: Adam Smith et Ricardo découvrent l'essence de la richesse comme travail qui produit, et ils n'ont de cesse de la ré-aliéner dans la représentation de la propriété. C'est le rabatement du désir sur une scène familiale qui fait que la psychanalyse méconnaît la psychose, ne se reconnaît plus que dans la névrose et donne de la névrose elle-même une interprétation qui défigure les forces de forces de l'inconscient.» (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, loc. cit., p.28).

«haine contre la vie, contre tout ce qui est libre, qui passe et qui coule; l'universelle effusion de l'instinct de mort, - la dépression, la culpabilité utilisée comme moyen de contagion, le baiser du vampire: n'as-tu pas honte d'être heureux? prends mon exemple, je ne te lâcherai pas avant que tu dises aussi „c'est ma faute”, ô l'ignoble contagion des dépressifs, la névrose comme seule maladie, qui consiste à rendre les autres malades.»¹ Deleuze-Guattari pensent le désir sur le mode du *manque*. Déjà Platon dans *Le Banquet* relatait le mythe d'Eros: fils de Poros (en grec, «expédient») et de Penia («manque», «pauvreté»), Eros est toujours dans l'indigence mais, rusé. Il guette les choses belles et bonnes qu'il traque sans cesse. Lacan, le «maître»² de Guattari, pense également le désir sur le mode du manque mais aussi de l'interdit. Or, pour G. Deleuze et F. Guattari, «ce n'est pas le désir qui s'étaie sur les besoins, c'est le contraire, ce sont les besoins qui dérivent du désir: ils sont contre-produits dans le réel que le désir produit»³. Ce faisant, ils reprennent l'enseignement de Baruch Spinoza qui lui aussi refusait une conception négative du désir. Le désir ne manque pas d'objet, il est sans objet, il ne vise que sa propre prolongation. C'est cela l'immanence du désir. Comme G. Deleuze l'expliquera plus tard dans *Dialogues*, il ne faut pas penser le désir comme un pont entre un sujet et un objet: «Le désir n'est donc pas intérieur à un sujet, pas plus qu'il ne tend vers un objet: il est strictement immanent à un plan auquel il ne préexiste pas, à un plan qu'il faut construire, où des particules s'émettent, des flux se conjuguent. Il n'y a désir que pour autant qu'il y a déploiement d'un tel champ, propagation de tels flux, émission de telles particules.»⁴ Plutôt que de parler simplement de désir, G. Deleuze et F. Guattari préfèrent donc parler de «machine désirante», car c'est dire ainsi que le désir est productif.

¹ Deleuze, G., F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, loc. cit., p.320

² G. Deleuze: entretien avec Catherine Clément, «L'Arc», no. 49, 1972. Voir aussi les propos de Lacan, résumés par Jacques-Alain Miller: *L'Anti-Œdipe* de Deleuze-Guattari «a contribué à dénouer cette alliance avec les philosophes, qui avait été passée dans les années 60, à l'époque structuraliste. Ça s'est conclu par un divorce aux torts mutuels (...). *L'Anti-Œdipe* est une variation sur un thème de Lacan, la critique de l'oedipianisme naïf, enrichie d'un éloge, non sans humour, de la schizophrénie. C'est d'ailleurs une progéniture que Lacan a reconnue, tout en la taxant de délirante.» (l'interview de Jacques-Alain Miller, «Une histoire de la psychanalyse» in «Magazine Littéraire», no. 271, 1989)

³ G. Deleuze, F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, loc. cit., p.165

⁴ Deleuze, G., C. Parnet, *Dialogues*, 1977, rééd. Flammarion, 1992, Paris, pp. 56-58

À la suite d'Aristote et surtout avec Spinoza et Nietzsche, le désir devient une force positive (le *conatus* chez Spinoza) que Deleuze reprendra, combattant ainsi la *doxa* platonicienne. Avec Félix Guattari, ils rejeteront de même les concepts de *Zones érogènes*, *phantasme*, *phallus*, *castration*, *complexe d'Œdipe*. Pour le(s) co-philosophe(s) «d-g», le désir oedipien est en soi innocent. En libérant le désir de la culpabilité, Deleuze lui redonne la puissance dionysiaque, vu que la psychanalyse est une entreprise de répression du désir qui n'est déterminé par aucun sujet et ne vise aucun objet: «Le désir ne manque de rien, il ne manque pas de son objet. C'est plutôt le sujet qui manque au désir, ou le désir qui manque de sujet fixe, il n'y a de sujet fixe que par la répression. Le désir et son objet ne font qu'un, c'est la machine, en temps que machine de machine.»¹ Le culte du plaisir est la mort du désir, car il le rabat sur l'expérience du manque. Le(s) co-théoricien(s) «d-g» propose le modèle de l'ascèse du désir plutôt que celle d'une éthique, car cette dernière suppose toujours un référent. L'ascèse se retrouve dans le Zen et l'amour courtois, mais ce dernier a «deux ennemis, qui se confondent: la transcendance religieuse du manque, l'interruption hédoniste qu'introduit le plaisir comme décharge.»² En retenant la figure d'Œdipe à Colone, «oubliée» par Freud, Deleuze souligne que: «Le grand secret c'est quand on n'a plus rien à cacher, et que personne alors ne peut vous saisir.»³ Énoncé qui retrouve ses significations de profondeur, à peine lu par la grille d'une phrase-paradigme de Lacan: «...en chacun de nous, il y a une voie tracée pour un héros, et c'est justement comme homme du commun qu'il l'accomplit.»⁴

Le javelot d'Épicure tombera sans doute un jour sur un nouveau Spinoza...⁵ C'est Deleuze qui le disait, qui l'a dit jusqu'à son dernier grand acte de liberté, le suicide, en soupçonnant sans doute que lui et Guattari formaient un «spinoza bifrons», en lutte désespérée contre «le stade du

¹ *L'Anti-Œdipe*, loc. cit., p. 43

² *Dialogues*, loc. cit., p. 120

³ *Dialogues*, loc. cit., p. 58

⁴ Lacan, J., *L'éthique de la psychanalyse. Le séminaire T7*, Seuil, Paris, 1986, p. 368

⁵ *Deleuze épars*, textes réunis par André Bernold et Richard Pinhas (de Jean-Pierre Faye, Jean-Luc Nancy, René Scherer, Jeannette Colombel...), photographies de Marie-Laure de Decker et Hélène Bamberger, éd. Hermann, coll. «Champs», Flammarion, Paris, 1996; www.webdeleuze.com

miroir»¹ qui allait articuler et définir leur *co-opération*. Le modèle théorique lacanien de 1949, prémonitoire, allait être confirmé deux décennies plus tard par l'histoire du cas Deleuze-Guattari: «La fonction du stade du miroir s'avère pour nous dès lors comme un cas particulier de la fonction de *l'imgo*, qui est d'établir une relation de l'organisme à sa réalité - ou, comme on dit, de *l'Innenwelt* à *l'Umwelt*.»² Le *stade du miroir*³ - concept qui rend compte de la façon dont le moi se constitue par identification à l'image captée dans le miroir, et par identifications de l'humain à son semblable - est un drame. Ce développement est vécu comme une dialectique temporelle qui projette en histoire la formation de l'individu. Les fantasmes qui se succèdent forment une image morcelée du corps. Corrélativement, la formation du *je* se symbolise oniriquement par un camp retranché. C'est ce moment qui fait basculer tout le savoir humain dans la médiatisation par le désir de l'autre. Le *je* constitue ses objets dans une équivalence abstraite par la concurrence d'autrui. L'investissement libidinal, propre à ce moment, n'est au fond qu'un narcissisme primaire⁴.

¹ «Cette forme serait plutôt au reste à désigner comme je-idéal, si nous voulions la faire rentrer dans un registre connu, en ce sens nous reconnaissons sous ce terme les fonctions de normalisation qu'elle sera aussi la souche des identifications secondaires, dont libidinale. Mais le point important est que cette forme situe l'instance du moi, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible pour le seul individu, - ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que je sa discordance d'avec sa propre réalité.» (J. Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique», Communication faite au XVIe Congrès international de psychanalyse, à Zürich, le 17 juillet 1949, première version parue dans la «Revue Française de Psychanalyse» 1949, vol. 13, no. 4, pp. 449-455, reprise en *Ecrits, loc. cit.*, 1966, pp. 111,180).

² Lacan, J., *Ecrits, loc. cit.*, pp.

³ Il est possible, d'autre part, que l'extraordinaire succès qu'eut le stade du miroir, relève d'une «Idéographie» onirique: «...modèle spéculaire, idéologie de l'image du corps et de sa structuration qui en passe également par la théorie du Moi et du narcissisme, le piège gît dans cette tendance toujours renouvelée à phénoménologiser l'expérience analytique, la ré-imaginer avec l'espoir de la fixer comme on fixe une photo, ce qui n'est après tout que le processus conservateur, au sens politique du terme.» (François Perrier, *Les corps malades du signifiant, Le Corporel et l'Analytique, Séminaire 1971/1972*, coll. «L'Analyse au singulier», InterÉditions, Paris, 1984).

⁴ Freud, S., «Pour introduire le narcissisme» in *La vie sexuelle*, PUF, Paris 1969, p.83; Otto Rank, «Une contribution au narcissisme» in *Topiques* no. 4, novembre 1974, Gallimard; J. Laplanche et J.B. Pontalis, «Narcissisme» in *Vocabulaire de la psychanalyse*, PUF, Paris,

Même si Deleuze-Guattari posent «des questions qui se soucient moins du pourquoi des choses que de leur comment. Comment introduit-on le désir dans la pensée, dans le discours, dans l'action? Comment le désir peut-il et doit-il déployer ses forces dans la sphère du politique et s'intensifier dans le processus de renversement de l'ordre établi? *Ars erotica, ars theoretica, ars politica.*»¹... (i) Même si le «double générateur» de discours («D-G») dénonce ce qu'ils nomment *l'idéalisme de la psychanalyse*, à savoir: «...tout un système de rabattements, de réductions, dans la théorie et la pratiques analytiques: réduction de la production désirante à un système de représentation dites inconscientes, et à des formes de causation, d'expression ou de compréhension correspondantes: réduction des usines de l'inconscient à une scène de théâtre, Œdipe, Hamlet; réduction des investissements sociaux de la libido à des investissements familiaux, rabattement du désir sur des coordonnées familiales, encore Œdipe.»² (ii) Même s'ils affirment que la psychanalyse «névrotise tout; et par cette névrotisation, elle ne contribue pas seulement à produire le névrosé à cure interminable, elle contribue aussi à reproduire le psychotique comme celui qui résiste à l'œdipianisation.»³ (iii) Même s'ils font une critique d'Œdipe et de la réduction à la libido et aux investissements familiaux, du délire qui est historico-mondial⁴ et pas du tout familial. (iv) Même s'ils proposent – dans le paysage actuel de l'hyper-modernité - une antithèse à la psychanalyse, la «schizo-analyse»⁵, dont le but pragmatique serait de «libérer les flux, aller

1978, p. 262; Marie-Claude Lambotte, «Narcissisme» in *L'apport Freudien*, p. 257, Bordas, Paris, 1993.

¹ cf. Préface à l'édition américaine de *Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-Œdipe* de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Le texte sera repris dans *Dits et écrits II*, 1976-1988, Gallimard, Paris, 2001 (1ère édition 1994), p. 133-136

² Deleuze, G., *Pourparlers*, loc. cit., p. 29

³ *Idem, ibidem*

⁴ «On délire sur les Chinois, les allemands, Jeanne d'Arc et le Grand Mongol, les aryens et les juifs, l'argent, le pouvoir et la production, pas du tout sur papa-maman. Ou plutôt, le fameux roman familial dépend étroitement des investissements sociaux inconscients qui apparaissent dans le délire, et non l'inverse.» (*Idem, ibidem*, pp. 29-30).

⁵ «Il n'y a qu'à prendre les deux points sur lesquels bute la psychanalyse: elle n'arrive pas à atteindre aux machines désirantes de quelqu'un, parce qu'elle s'en tient aux figures ou structures oedipiennes; elle n'arrive pas aux investissements sociaux de la libido parce qu'elle s'en tient aux investissements familiaux. (...) les insuffisances de la psychanalyse nous semblent liées à son appartenance profonde à la société capitaliste, autant qu'à sa méconnaissance du fond schizophrénique.» (*Idem, ibidem*).

toujours plus loin dans l'artifice: le schizo, c'est quelqu'un de décodé, de déterritorialisé.».¹ (v) Même si *le sujet de l'énonciation* met le désir en rapport avec la jouissance impossible et *le sujet de l'énoncé* met le désir en rapport avec le plaisir, le clivage des deux sujets mettra – dans la structure profonde de l'espace psycho-linguistique - le désir en rapport avec le manque et la castration. (vi) Même s'ils s'assument le rôle d'anti-Œdipe, tout en étant des Œdipes, «tueurs sans gages» de leurs pères symboliques (Freud, Lacan), afin de mettre à leur place une image maternelle («la mère-Spinoza») et/ou une image fraternelle² (les frères «jumeaux» ou «Zwillingsbrüder» Deleuze-Guattari!), et d'inaugurer donc le discours affectif/érotique du «tiers genre»: ni complètement masculin, ni absolument féminin, mais intellectuellement bi-sexualisé, voire même «androgynisé»³...

Après cette «série conditionnelle» du type «même si», variante profane de la dialectique négative, définitoire pour l'identification du «divin», la «proposition principale» viendra résoudre le «sursis» pseudo-sartrien. En essayant à (s)'échapper au «complexe d'Œdipe», au «stade du miroir» ou à d'autres purgatoires et enfers du jeu psycho-socio-linguistique, Deleuze-Guattari utilisent les instruments de la schizo-analyse, à savoir: (i) «découvrir chez un sujet la nature, la formation ou le fonctionnement de ses machines désirantes, indépendamment de toute interprétation»; et (ii) mettre en évidence la dimension sociale du désir: «Pas de machines désirantes qui existent en dehors des machines sociales qu'elles forment à grande échelle;

¹ Deleuze, G., *Pourparlers*, loc. cit., p. 38

² Il nous restera à analyser la «fraternité fratricide», ainsi que l'«hostilité érotique» du célèbre couple «D-G». (Voir M. Chatel, «Pour introduire à la frérocity» in *Revue du Littoral* no. 30, «La Frérocity», oct. 1990, pp. 7-10.

³ L'androgynie pour les alchimistes représentait une image de but psychique, d'accomplissement de la personnalité (cf. *Rosarium Philosophorum*). Jung en fera le symbole d'un devenir inachevé. L'androgynie en tant qu'il représente une image de mélange des opposés, et non de conjonction, symbolise, soit au plan collectif une étape de l'anthropos, soit au plan personnel une phase transférentielle intense et/ou une rencontre des éléments archaïques de la psyché. (G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Buchet-Chastel, Paris, 1970, p. 27; Mircea Eliade, *Méhistophélès et l'androgynie*, Gallimard, Paris, coll. «Idées», no. 435, 1962, pp. 149-155; G. Deleuze, *Présentation de Sacher Masoch*, éd. Minuit, Paris, 1967; M. Serres, *L'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Flammarion, Paris, 1987, p. 129; Pascal Brückner, *La tentation de l'innocence*, Grasset et Fasquelle, Paris, 1995, sqq.

et pas de machines sociales sans les désirantes qui les peuplent à petite échelle.»¹

Mais l'écriture du discours-du-désir deleuzien-guattarien, à la fois des-cRIPTION et dé-criptage, n'est au fond qu'une métaphore-métonimie dans le «drame» psychanalytique inauguré par Freud, continué par Lacan, deux personnages qui illustrent la dynamique trans-historique du complexe œdipien: l'œuvre de Lacan-Œdipe s'écrit comme un parricide métaphorique du Père (Laïos-Freud). Une lecture à un autre degré de profondeur fait découvrir que le discours-du-désir deleuzien-guattarien est aussi une métaphore-métonimie du «drame» psychanalytique freudien-lacanien et, à la fois, sa *révision*: le «team» Deleuze-Guattari décident de réform(ul)er la psychanalyse par une série de tentatives parricides (voir leur bibliographie partenariale!) contre les «pères» fondateurs (Freud-Lacan). Grâce à leur *co-existence*² intellectuelle, brillante et bizarre, Deleuze-Guattari construisent une méthode psycho-herméneutique à double fonction: (i) en tant qu'autothérapie, dans l'effort de «résoudre» leurs complexes œdipiens, leurs «stades du miroir», leurs discours-du-désir, et (ii) en tant que macrothérapie révolutionnaire, applicable aux «maladies» de la culture et de l'histoire européennes. Il s'agissait des années soixante! De *la Décennie charnière*!

Pour Lacan, qui a montré en 1936 l'importance de la découverte du corps perçu non plus comme un corps morcelé, mais comme une unité, la fascination de l'enfant pour l'image de l'Autre constitue une anticipation, par identification à cette image, d'une unité corporelle qui ne sera atteinte qu'ultérieurement: Deleuze est «fasciné» par l'image de son autre (Guattari); symétriquement, Guattari s'identifie à l'image de son autre (Deleuze). L'idée que l'Autre, dans le transfert, soit ressenti comme «pareil», comme maître absolu³, ou comme esclave absolu jouant le mort par son silence, rejoint l'idée d'Otto Rank, selon laquelle l'expérience du double est une confrontation avec l'Autre, avec sa contrepartie, avec le jumeau et,

¹ Cf. *Anti-Œdipe*, *loc. cit.*, pp. 80, 108, 144-145, 321

² Voir le concept de «code-duality», défini par l'école américaine de sémiotique (Claus Emmeche, «Code duality and the semiotics of nature» in Anderson, Myrdene; Merrell, Floyd (eds.), *On Semiotic Modeling*, Mouton de Gruyter, New York, 1991, pp. 177-166; Jesper Hoffmeyer, *Signs of Meaning in the Universe*, Indiana University Press, Bloomington, 1996).

³ Dans le sens du maître et de l'esclave de Hegel.

finalement, rencontre avec sa propre mort. Dans cette perspective, la relation duelle n'est pas si différente de la relation avec soi-même: fait fondamental pour la compréhension de la dimension narcissique.¹ Cette expérience primordiale fera donc du *Moi* une structure imaginaire. Source des identifications futures, le stade du miroir est le paradigme de la relation duelle: le monde de l'imaginaire s'institue comme si l'image de soi était un autre dans le miroir. Selon Lacan, il ne s'agit donc du problème de l'existence réelle, ni d'une existence symbolique, il s'agit simplement de l'image: se voir dans l'Autre. Ainsi, le Moi se définirait comme une construction, une statue imaginaire, un moule dans lequel on jette son identité aliénée. L'assomption jubilatoire devant *le miroitement de l'autre*² deviendrait le discours du drame narcissique: un seul être à deux corps, dont le désir-souffrance est la fusion-fission. Si la fusion des deux corporalités spirituelles a pour effet l'état de conscience narcissique de l'unicité du corps, la fission aura pour effet la nostalgie de la multiplicité potentielle de cette unicité, cependant irréalisable. Les œuvres du couple narcissique Deleuze-Guattari marquent, d'une part, le parcours initiatique du non-moi vers le non-autre et, à la fois, les degrés de la recherche désespérée du Moi-du-monde et de l'Autre-du-monde. Il y a aussi une variante *ludique*: du «sujet larvaire»³ au sujet «super-jet», défini par Deleuze, dans une phrase-autoportrait, comme «concentration, accumulation, coïncidence d'un certain nombre de singularités préindividuelles convergentes».⁴

Les éléments linguistiques, introduits par Lacan lors du séminaire «Les noms du père» (1962-1963), tels *l'imaginaire, le symbolique, le réel*, nœud borroméen, formalisé d'abord à trois, puis à quatre ronds, assure le lien entre les registres de l'expérience.⁵ L'écriture du nœud borroméen va, sur la fin de son enseignement, tenter d'inscrire un non-rapport: «Ce qu'il

¹ Lacan rejoint Grunberger lorsqu'il suppose l'existence d'un point «pivotal» important entre le narcissisme et la structure œdipienne. Cela se situe d'ailleurs dans la ligne de Freud selon qui l'Œdipe échouerait par son impossibilité et, à ce moment, c'est la libido narcissique qui triomphe sur la libido objectale, et le sujet renonce à l'objet pour survivre.

² Notre syntagme («*le miroitement de l'autre*») propose une double lecture: (i) l'Autre en tant que Miroir; (ii) le Miroir en tant que l'Autre.

³ Deleuze, G., «La méthode de dramatisation» in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 61^{ème} année, no 3, 1967, repris dans *L'île déserte et autres textes*, éd. Minuit, Paris, 2002, p. 136

⁴ Deleuze, G., *Le Pli, Leibniz et le baroque*, éd. Minuit, Paris, 1988, p. 85

⁵ Lacan, J., *Le sinthome, Le séminaire livre XXIII, 1975-1976, loc. cit.*, pp. 19, 22, 41

appelle la réalité psychique a parfaitement un nom, c'est ce qui s'appelle le complexe d'Oedipe (...), implicite dans le noeud tel que je le figure du symbolique, de l'imaginaire et du réel. (...) En d'autres termes, il faut que le réel surmonte, si je puis dire, le symbolique, pour que le noeud borroméen soit réalisé. (...) Il ne s'agit pas d'un changement d'ordre, d'un changement de plan entre réel et symbolique, c'est simplement qu'ils se nouent autrement. Se nouer autrement, c'est ça qui fait l'essentiel du complexe d'Œdipe et c'est précisément en quoi opère l'analyse elle-même.»¹ Ainsi Lacan, par l'écriture de ce «réel», s'écarte-t-il de la conception d'un éros unifiant et fusionnel, laquelle deviendra déterminante pour les images «en abyme» du discours dédoublé, pratiqué par le couple Deleuze-Guattari. Et même si, dans ce jeu des complexes et mythèmes, jeu trans-personnel et trans-historique, où Lacan interprète le *complexe d'Œdipe* comme un «rêve freudien»², et l'herméneute des années 68 ou celui postmoderne interprète le «noeud borroméen» comme un rêve lacanien; et même si ce double mouvement, en s'échangeant et se communiquant, porterait à la puissance de l'abstrait et du langage certains rythmes et marques «volés» aux structures profondes des «illusions» cellulaires, *le Ça, le Moi ou le Surmoi* freudiens ne seraient que des plus «faibles» signes du faux *mystère* de l'être humain. Mais «heureusement», dans cet espace illusoire et faussaire, le principe de division et de séparation sera toujours limité par la recherche d'unités permanentes localisées. Ainsi, le binôme D-G construira des objets et des mots. La construction d'un objet-subjectif, à savoir l'autre, aussi bien que le moi, passe par le miroir et l'identification imaginaire. Cette construction d'un sujet conscient est la première question en regard du collectif, dans notre cas le couple D-G: ces individus qui se rencontrent et se rassemblent forment ainsi un nouvel être subjectif³ capable de parler «en» et à la première personne du pluriel sur le «néant» quotidien et éternel de l'être.

¹ Lacan, J., *R.S.I.*, séance du 14 janvier 1975, *loc. cit.*. Voir aussi et comparer: «Il faut du symbolique pour qu'apparaisse individualisé dans le noeud ce quelque chose que moi je n'appelle pas tellement le complexe d'Oedipe (...), mais le Nom-du-Père, ce qui ne veut rien dire que le père comme nom, non seulement le père comme nom mais comme nommant.» (J. Lacan, *R.S.I.*, séance du 15 avril 1975, *loc. cit.*)

² *La topologie et le temps* (séance du 19 décembre 1978).

³ En effet, Deleuze-Guattari semblent former un «égrégoré», c'est-à-dire non seulement une somme d'expériences individuelles mais aussi l'unité vivante d'une conscience commune. (cf. Pierre Mabille, R. Ivsic, *Egregores ou la vie des civilisations*, éd. Le Sagittaire, Paris,

Même si Félix Guattari parle de «l'impérialisme du Signifiant» qu'il assimile au «surcodage despotique» ou encore «du caractère tyrannique, terroriste, castrateur du signifiant», à quoi il oppose une théorie «spinoziste» du langage¹; même si Deleuze et Guattari promeuvent «une conception des agents collectifs d'énonciation qui voudrait dépasser la coupure entre sujet d'énonciation et sujet de l'énoncé»², il n'y a pas de solutions, mais des constats, des bilans et des perspectives: «Nous sommes devant un phénomène de seuil», dit Guattari.³ D'un côté, l'ère médias, de l'autre, ce que Guattari appelle «l'ère post-médias»⁴, c'est-à-dire «le retour au local». Dans ce cas, l'écosophie, selon Guattari, sera la redéfinition du politique qui impliquerait la mise en œuvre des niveaux local, personnel et collectif. Et aussi des niveaux social, économique, l'esthétique étant, spécifie Guattari, «la production de soi-même comme sujet»⁵. Cette écosophie de caractère éthico-politique impliquerait ainsi des pratiques complémentaires: les subjectivités individuelles et collectives dans le contexte technico-scientifique et les coordonnées géopolitiques actuelles. On en revient à Bateson (*Vers une écologie de l'esprit*)⁶ et à ceux qui ont prolongé ses théories, les gens de l'«école de Palo Alto». Depuis, Paul Watzlawick⁷ continue de vulgariser le modèle névrotique de la communication paradoxale et de la double contrainte contradictoire.

1977, p. 65). Voir aussi Gérard Guillerault, *Les deux corps du Moi: schéma corporel et image du corps en psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1996

¹ «Le langage comme système de flux continus de contenu et d'expression, recoupés par d'agencements machiniques de figures discrètes et discontinues» (Gilles Deleuze, *Pourparlers*, loc. cit., pp. 34-35).

² «Nous sommes purement fonctionnalistes: ce qui nous intéresse, c'est comment quelque chose marche, fonctionne, quelle machine. Or le signifiant, c'est encore du domaine de la question 'qu'est-ce que cela veut dire?', c'est cette question en tant que barrée. Pour nous l'inconscient ne veut rien dire, le langage non plus.» (*Idem, ibidem*)

³ Félix Guattari, *Les trois écologies*, «L'espace critique», Galilée, 1989, p. 23. De même, Gary Genosko, *Critical Assessments: Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2000.

⁴ Guattari, F., «Vers une ère post-média» in *Chimères*, no. 28, printemps-été 1996

⁵ Guattari, F., *Les trois écologies*, loc. cit., p. 28

⁶ Bateson, Gregory, *Une Unité sacrée. Quelques pas de plus vers une écologie de l'esprit*, Seuil, Paris, 1996, ch. 31

⁷ Watzlawick, Paul, *Une logique de la communication*, Seuil, Paris, 1967/1972; *Idem, Changements, paradoxes et psychothérapie*, Seuil, Paris, 1974/1975; *Idem, Comment réussir à échouer*, Seuil, Paris, 1988

D'une manière complémentaire, les théories de Peirce¹, ainsi que les recherches récentes de la neuro-sémiotique sur «self and other», «iconicity» et «intersubjectivity» ou celles de Vittorio Gallese (2001) sur le «subpersonal architecture»² ne font que confirmer notre perspective «transversale» et ironique sur l'itinéraire théorique du philosophe «bifrons» (D-G).

Mais notre étude pourrait se constituer aussi en un argument «final» pour donner raison au propos de Michel Foucault: «Un jour, peut-être, le siècle sera deleuzien.»³ Ou encore, il faudrait y ajouter pour l'équilibre de l'hypothèse, sera-t-il aussi guattarien? Le XXe l'était en partie, le XXIe l'est déjà pleinement. La question qui s'*im-pose* finalement c'est plutôt simple et «innocente»: le discours des «dédoublés» ne fût-ce qu'un jeu lexical? Ne fût-il que le masque d'une perte? Ne fût-il qu'une frêle et inutile *conjonction* entre l'être et le néant? Ennobli par le suicide de Deleuze, le jeu philosophique est «tragifié» et, sans quand même accéder aux cieux des paradigmes, devrait être «lu» comme un échec de la culture devant la mort de l'*ens*⁴.

Bibliographie

- Dosse, François, *Gilles Deleuze - Félix Guattari. Biographie croisée*, éd. La Découverte, Paris, 2007
Deleuze, G., F. Guattari, *L'Anti-Œdipe*, éd. de Minuit, Paris, 1972/1995
Guattari, Félix, *Ecrits pour l'Anti-Oedipe*, textes agencés par Stéphane Nadaud, coll. «Essais», éd. Lignes, Paris, 2005
Guillerault, G., *Les deux corps du Moi: schéma corporel et image du corps en psychanalyse*, Gallimard, Paris, 1996

¹ «Immediate feeling is the consciousness of the first; the polar sense is the consciousness of the second; and synthetical consciousness is the consciousness of a third or medium.» (Charles Sanders Peirce, *Collected papers of Charles Sanders Peirce*, Charles Hartshorne, Paul Weiss (eds.), Harvard University Press, Cambridge, 1931, vol. I, p. 382).

² Gallese, Vittorio, «The shared manifold hypothesis: From mirror neurons to empathy» in Thompson, Evan (ed.), *Between Ourselves: Second-Person Issues in the Study of Consciousness*, Exeter: Imprint Academic, 2001, pp. 33–50

³ Foucault, M., «*Theatrum philosophicum*», article initialement paru dans la revue «Critique» no. 282/nov. 1970, pp. 885-908, repris dans *Dits et écrits de Foucault*, coll. «Quarto», Gallimard, Paris, vol. I, pp. 943-967.

⁴ Aristot. *Phys.*, II, 2 (194b 13); *Metaph.*, XII, 5 (1071a 13-17), *Eth. Nic.* III, 70; «De notione *ens, entis*, dicitur quod existere potest.» Selon Micraelius *ens* signifie «illud, quod actu est in mundo» in *Lexicon philosophicum terminorum philosophis usitatorum*, 1653.

Thompson, Evan (ed.), *Between Ourselves: Second-Person Issues in the Study of Consciousness*, Exeter: Imprint Academic, 2001
Watzlawick, Paul, *Comment réussir à échouer*, Seuil, Paris, 1988

ÉTUDES LINGUISTIQUES

UNIVERSALES LINGÜÍSTICOS EN ADQUISICIÓN DE SEGUNDAS LENGUAS

Joan LLINÀS SUAUA
joanllinas@yahoo.com
Universidad de Bucarest
Universidad de Pitești

Resumen:

Las líneas que siguen proponen un recorrido que parte del sistema fonológico de una lengua, de dos o de más para llegar al establecimiento de principios universales que gobiernan no solamente la lengua materna sino también la producción de segmentos en segundas lenguas.

Palabras clave : estructura fonetica, produccion fonetica, teoria del marcaje

Rumano, catalán y castellano: estructura silábica

Una ojeada al sistema fonológico de estas tres lenguas nos puede llevar a analizar las diversas posibilidades de aparición de consonantes y de grupos de consonantes en posición final de palabra¹. Mientras que el rumano presenta escasas restricciones en lo que se refiere a la aparición de segmentos (y de grupos) consonánticos a final de palabra, el catalán y el castellano presentan más restricciones. De estas dos lenguas, el castellano es la que presenta más restricciones: efectivamente, en esta lengua no son permitidos grupos biconsonánticos (ni de más consonantes) a final de palabra y, en lo que respecta a consonantes en esta posición (y para el objetivo de este artículo), no ocurren oclusivas en posición final y sí fricativas (/s/, para el objetivo de este estudio).

Por otra parte, el catalán, lengua en que sí pueden darse oclusivas y fricativas en posición final, en el caso de que se trate de segmentos [+sonoros], estos se realizan automáticamente [-sonoros] en esta posición a nivel fonético. Ofrecemos una tabla con algunos ejemplos:

Ortografía	abric	àrab	càndid	gas
------------	-------	------	--------	-----

¹ Se tienen en cuenta únicamente unidades léxicas patrimoniales, no cultismos (neologismos). Por otra parte, para nuestro objetivo entenderemos la expresión *final de palabra* como sinónima de *final absoluto*.

Nivel fonolóç	abri/g/	àra/b/	càndi/d/	ga/z/
Nivel fonétic	abri[k]	àra[p]	càndi[t]	ga[s]
Derivado	abrigar	aràbic	càndida	gašos ([z])

Tabla 1: oclusivas sonoras en posición final en catalán

Como se ve, el ensordecimiento que se produce a nivel fonético debe ser considerado producto de la intervención de una regla de ensordecimiento de segmentos [+ sonoro, + oclusivo] en posición final de palabra puesto que al formar un derivado y dejar la consonante de estar en posición final recupera su sonoridad (*abric - abrigar*). Esta regla es aplicable igualmente a los segmentos fricativos sonoros en posición final (*gas - gasos*).

Producciones de hablantes de estas lenguas en rumano

Al pasar al campo de la adquisición de segundas lenguas, cabe analizar detenidamente la producción de hablantes de catalán y de castellano en rumano¹:

Segmento	Ejemplo (rumano)	CATL1	CASL1
/p/	cap	ca[p]	ca[p]
/b/	slab	sla[p] ²	sla[p]
/t/	zgomot	zgomo[t]	zgomo[t]
/d/	şold	şol[t]	şol[t]
/k/	căpac	căpa[k]	căpa[k]
/g/	covrig	covri[k]	covri[k]
/s/	sos	so[s]	so[s]
/z/	aviz	avi[s]	avi[s]
/f/	burduf	burdu[f]	burdu[f]
/v/	cav	ca[f]	ca[f]

¹ Leyenda: CATL1 producción de un hablante con catalán como primera lengua; CASL1 producción de un hablante con castellano como primera lengua.

² Se toman en consideración únicamente los segmentos que interesan en este estudio; no se representa, por tanto, la vocal epentética típica de los hablantes de estas dos lenguas en su producción en rumano ni otros fenómenos habituales.

Tabla 2: pronunciación de segmentos finales en rumano por hablantes de catalán y de castellano

Por lo que respecta a CATL1, no presenta dificultades en la pronunciación de los segmentos [- sonoros] y los sonoros finales de palabra se realizan [- sonoros], siguiendo el principio de transferencia a la L2 de las reglas fonológicas de la L1. En principio, lo mismo cabría decir en el caso de CASL1; se observa, sin embargo, que, a pesar de que la pronunciación [-sonora] pueda explicarse por el sistema fonológico del castellano, no se puede explicar la producción de los segmentos oclusivos dado que en esta lengua una consonante oclusiva no puede ocupar la posición final de palabra. En otras palabras, no se puede recurrir a los principios que rigen la fonología del castellano para explicar la realización de los segmentos oclusivos.

La teoría del marcaje en Adquisición de Segundas Lenguas (ASL)

Por tanto, quedaría por explicar cómo un hablante de castellano puede pronunciar oclusivas finales [- sonoras] cuando en esta lengua no ocurren en esta posición. Los estudios en ASL muestran que no sólo se aplican reglas presentes en la L1 sino que además deben tenerse en cuenta principios fonológicos universales, aplicables a cualquier hablante de cualquier lengua.

Así, la teoría que ofrece una explicación satisfactoria para el caso señalado es la del marcaje. Los estudios realizados indican que en el caso de CASL1 es viable la pronunciación de segmentos oclusivos [- sonoros] finales de palabra porque estos segmentos aparecerían como [-marcados] en la teoría general. En lo que respecta a las oclusivas [+ sonoras] finales de palabra, aparecerían [+ marcadas] en esta posición ya que ni en catalán se realizan sonoras ni, en los casos expuestos en la tabla 2, son realizadas como tales (sonoras). Referente a las fricativas /s/ y /f/, lo mismo cabe afirmar sobre su caracterización como [- marcadas] a nivel universal.

Pero la teoría del marcaje es activa también en L1: las onomatopeyas

La teoría del marcaje ha explicado el fenómeno estudiado: la posibilidad de pronunciar en una segunda lengua segmentos que en esta segunda lengua ocurren en una posición en que no ocurren en la primera, siempre que los segmentos vengán caracterizados como [- marcados].

Esto es válido para el castellano, lengua que presenta fuertes restricciones para la aparición de segmentos en posición final absoluta. Las descripciones del sistema fonológico aceptan este punto de vista en lo que atañe a palabras patrimoniales. Sin embargo, existen unas unidades que parecen no presentar las restricciones mencionadas en castellano. Nos referimos a las onomatopeyas. Estas unidades no se toman en consideración a la hora de realizar la descripción fonológica de la variedad estándar de una lengua, aunque desde el punto de vista fonológico su estudio muestre características destacables.

A continuación ofrecemos algunos ejemplos de onomatopeyas en castellano con carácter representativo:

1. *cataplum – catapum* (ruido, explosión, golpe); *ñam-ñam* (hambre);
2. *paf* (caída, choque), *tic-tac* (reloj);
3. *br-brrrr* (frío), *gr-grrrr* (enojo), *bl-bl-bl* (sonido producido con los labios).

En el primer grupo aparece la consonante /m/ en posición final; en el segundo grupo, las consonantes /f/ y /k/ en la misma posición y, finalmente, el último grupo se caracteriza por la ausencia de una vocal en función de núcleo silábico (condición indispensable en castellano para obtener sílabas correctamente formadas). En los tres casos sería lícito hablar de violaciones de las reglas que rigen la estructura silábica del castellano. Naturalmente, debe buscarse una explicación para este fenómeno. La explicación más plausible parece que la ofrece, de nuevo, la teoría del marcaje.

Señalemos, en primer lugar, que en el caso de los grupos 1 y 2 las consonantes que ocupan la posición final son [-sonoras]. Referente al grupo 3, presentan ausencia de vocal núcleo y la consonante final es líquida alveolar, vibrante simple y lateral, respectivamente, consonantes que no presentan restricciones a final de palabra o absoluto en castellano. La explicación para los grupos 1 y 2 sería que, como efectivamente parece ser, los segmentos finales que aparecen vendrían caracterizados como [-marcados]. En lo que respecta al grupo 3, es sabido que en diversas lenguas (per ejemplo, en checo i en algunas lenguas amerindias) estas consonantes pueden actuar como núcleo silábico. Por otra parte, en la historia de las lenguas no son extraños los procesos de vocalización de las consonantes líquidas alveolares.

Por tanto, es posible afirmar que la teoría del marcaje no es solamente activa en el momento de la adquisición de segundas lenguas sino

que puede ayudar a explicar casos que tradicionalmente serían considerados excepciones de una regla, como es la estructura silábica de las onomatopeyas.

A modo de conclusión

Hemos visto como, partiendo del estudio de la producción de hablantes de catalán y de castellano en rumano, algunos fenómenos exigen una explicación más allá de la influencia del sistema de la primera lengua o materna: la teoría del marcaje ofrece el marco teórico para una explicación plausible de los fenómenos estudiados. Por otra parte, hemos vuelto a la descripción del sistema fonológico de un idioma, el castellano, y hemos estudiado el caso de las onomatopeyas, unidades que desde un punto de vista tradicional podrían ser tratadas como excepciones pero que desde la perspectiva de la teoría del marcaje no contradicen los principios universales activos reconocidos. Todo apunta al hecho de que las onomatopeyas, por su carácter esporádico por su génesis, no respetan las leyes que regulan la fonología de una lengua (en el sentido de *palabras patrimoniales*); al mismo tiempo, pero, no tan sólo no violan sino que respetan los principios universales. Su forma puede ser [+ marcada] desde el punto de vista de la descripción del sistema de un idioma concreto, pero [- marcada] en lo que respecta a la concordancia con los principios universales activos en la formación de sílabas.

Bibliografía

- Academia Rumana / Instituto de Lingüística Iorgu Iordan, *Enciclopedia limbii romane*, Univers Enciclopedic, Bucarest, 2001
- Broselow, E., Chen, S., Chilin, W., «The emergence of the unmarked in second language phonology». *Studies In Second Language Acquisition*, vol. 20, n. 2, 1998
- D'Introno, F., del Teso, E., Weston, R., *Fonética y fonología actual del español*, Ed. Cátedra, Madrid, 1995
- Dols, N., «La silabificación en el catalán de Mallorca». *Hispanorama*, 65, 1993
- Malmberg, B., *La fonética*, Ed. Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1976
- Major, R. C., «Interlanguage Phonetics and Phonology». *Studies In Second Language Acquisition*, Cambridge University Press, Nueva York, vol. 20, n. 2, 1998
- Martinet, A., *Éléments de linguistique générale*, Librairie Armand Colin, París, 1960
- Quilis, A. Fernández, J.A., *Curso de fonética y fonología españolas*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. (www.rae.es).
- Reinheimer R., S., *Probleme ale fonologiei si foneticii romanice comparate*, Editura Universității București, Bucarest, 1975

Riney, T.J., Flege, J.E., «Changes overtime in global foreign accent and liquid identifiability and accuracy». *Studies In Second Language Acquisiton*, 20, 1998

LA PLACE DE LA NÉGATION DANS LA GRAMMAIRE¹

Claude MULLER

claude.muller31@wanadoo.fr

Université de Bordeaux & CNRS

Résumé

La négation ne peut être réduite à une caractérisation par sa morphologie, pas plus qu'elle n'est totalement assimilable à une modalité énonciative comparable à l'interrogation ou l'assertion. On doit la considérer comme un opérateur transversal, allant de l'expression d'un complémentaire ou antonyme à un jugement qui peut recouvrir la modalisation énonciative. De cette façon, on expliquera d'une part la neutralisation opérée par la négation, simplifiant généralement un certain nombre de particularités des phrases affirmatives, d'autre part une des positions qu'elle tend à occuper préférentiellement (notamment dans les langues romanes), à l'articulation entre le thème et la partie proprement prédicative de l'énoncé. Deux illustrations en sont données mettant en oeuvre des langues qui ont un marquage spécifique des constructions affirmatives/interrogatives, et montrant comment la négation simplifie ce marquage et s'y substitue.

Mots-clés : assertion, interrogation, marquage des constructions, opérateur transversal

Introduction: la place de la négation dans des grammaires du français.

Je ne vais pas m'attarder longuement à chercher dans les grammaires existantes à quel endroit il est parlé de la négation, mais cette place, étonnamment variable, traduit bien la difficulté qu'on a à appréhender cette notion multiforme. On constate de fait un certain embarras, parce que la négation peut être abordée à partir de la morphologie, ou à partir de la syntaxe. Dans la morphologie, il sera question d'"adverbes" de négation, ou encore d'indéfinis négatifs, et l'étude risque de s'éparpiller sur plusieurs chapitres. De plus, le grand problème que pose la négation en morphologie, c'est son statut spécifique parmi les catégories du discours. Si on dit que *pas* est adverbe, que *personne*, *rien*, sont des pronoms, que *ne* est une "particule" (la dénomination la plus opaque qui soit), on ne dit rien de ce qui les unit, de ce qui en fait des "mots négatifs" avec des contextes d'occurrence très particuliers, et des règles spécifiques d'accord négatif qui les différencient

¹ Exposé présenté à Paris (La Sorbonne, centre Ernout) lors d'une journée sur la négation, le 6 octobre 2007.

des autres termes des classes morphologiques. C'est encore pire lorsque l'on examine la consistance conceptuelle de la négation: la part de substance qui revient à *jamais, rien, personne* est celle des indéfinis de temps, d'objets, de personnes, mais le côté négatif reste totalement obscur: quelle substance peut avoir un *pas?* un *ne?* On connaît la remarque que faisait Wittgenstein : "*au signe: ~, rien ne répond dans la réalité. Que la négation intervienne dans une proposition ne caractérise pas son sens pour autant ($\sim \sim p = p$)*" (*Tractatus*, 4.0621).

Il y a eu la proposition de Damourette et Pichon d'y voir respectivement un "forclusif" et un "discordantiel", mais avec ces dénominations et leurs explicitations, on tourne autour du pot: la "forclusion" exercée par *pas*, si tant est que ce concept soit opératoire, "ferme" en quelque sorte l'action négative sous ses aspects quantitatifs et quant au domaine; la notion de "discordantiel" marque un mouvement de prise de distance de la part du locuteur, de l'action rapportée. L'association des deux concepts devrait donner un sens à la notion de négation, mais il semble difficile d'envisager que d'éventuelles opérations mentales de suspension de l'assertion et de réassertion, à la manière des opérations décrites par Forest pour un type fréquent de négations dans les langues du monde, soit découpable en morphèmes; d'autre part, ces opérations mentales ne se traduisent généralement pas par une séparation morphologique, même lorsqu'une langue a plusieurs marqueurs de négations (de fait, la majorité des langues n'a qu'une seule marque; deux, pour 17% des langues selon Hagège¹; parfois trois).

Dans la syntaxe, le chapitre sur la négation voisine généralement avec celui sur l'interrogation, ou encore l'injonction² mais ce voisinage pourrait induire en erreur, puisque le comportement de la négation diffère nettement de celui des autres marqueurs énonciatifs. En effet, la négation est combinable aussi bien avec un ordre qu'avec une question, et peut s'employer en subordonnée, ce qui n'est pas le cas pour les questions totales ou les ordres à l'impératif, logiquement exclus dans ce cas.

La solution retenue par Marc Wilmet³ est peut-être plus justifiée: alors que les "modalités énonciatives" forment un sous-chapitre de l'étude de

¹ Hagège, Cl., *La structure des langues*, coll. "Que sais-je?", PUF, Paris, 1982

² Riegel, M., et al., *Grammaire méthodique du français*, Hachette, Paris, 1994

³ Wilmet, M., *Grammaire critique du français*, Duculot, 2003

la phrase, intitulé "énonciation", celui sur la négation relève d'une autre sous-partie, l'énoncé, cette sous-partie comportant encore une subdivision intitulée "prédication". C'est à l'intérieur de cette subdivision qu'il est question de la négation. On pourrait s'étonner de l'emplacement choisi: pour le comprendre, il faut examiner le concept de prédication utilisé par l'auteur: il fait appel à la version guillaumienne de la théorie de Port-Royal, par nature logique: la prédication lie un thème et un rhème par l'intermédiaire de la copule: *Paul chante* est analysable comme *Paul "est" chantant*. La place de la négation, inverseur de valeur de vérité, est donc naturellement dans ce chapitre, même si l'auteur prend soin de préciser, exemples à l'appui, que certaines négations n'inversent pas les valeurs de vérité: *Pierre n'aime pas Marie, il l'idolâtre*. On sait aussi, après les travaux inspirés par la pragmatique, que la négation a une fonction de correction d'un énoncé qui est indépendante de la notion de "vrai" et de "faux", ou plus exactement qui va au-delà et permet de reprendre quelqu'un sur sa prononciation, ou à propos d'une faute de grammaire, ou d'une utilisation inappropriée d'un mot d'un niveau de la parole inadapté au contexte:

Tu n'es pas allé *au* coiffeur, tu es allé *chez* le coiffeur

Il ne travaille pas à *Paris* ou à *Saint-Denis*, il travaille à *Saint-Denis*.

Tu n'as pas "*couhpeh* le viande", tu as coupé la viande (d'après Horn¹, il s'agit du rejet de la prononciation fautive d'un américain parlant français).

Cette fonction de correction, même si elle est mineure, exclut de faire de la négation l'équivalent d'un inverseur de valeur de vérité. La fonction est clairement énonciative dans ce cas, elle consiste à rejeter un énoncé jugé mal formé, ce qui est le plus souvent parce qu'il est inexact aux yeux du locuteur, mais qui peut aussi s'appliquer à d'autres causes de malformation, y compris une imprécision qui ne touche pas à la vérité logique de l'énoncé contesté. En ce sens, le choix de mettre la négation dans l'énoncé, et non dans l'énonciation, n'est pas non plus tout à fait satisfaisant.

Il l'est encore moins si on élargit à certains cas marginaux sans doute, mais bien réels, l'examen des emplois de la négation: la réaction de rejet devant une situation: "Non! Ce n'est pas possible" est purement énonciative et ne peut prétendre inverser des valeurs de vérité proprement impossibles à

¹ Horn, L., R., "Metalinguistic negation and pragmatic ambiguity", *Language*, 61, 121-174, 1985

modifier malheureusement dans ce cas. La valeur de "rejet", associée en général à la négation dans les théories pragmatiques basées sur les actes de langage, peut ainsi s'appliquer à une situation où le locuteur sait que son rejet ne modifiera en aucun cas la réalité ou la vérité d'une nouvelle qu'il vient d'apprendre.

La négation, un opérateur "transversal".

Il faut donc appréhender la négation comme un opérateur transversal, parcourant les multiples domaines et sous-domaines de la construction énonciative de l'énoncé, à partir des opérations basiques de la prédication, entendue comme la mise en relation des éléments morpho-syntaxiques d'une part avec l'intention du locuteur, d'autre part entre elles, et indépendamment des modalisations énonciatives. C'est pour tenir compte des négations enchâssées dans les subordonnées, négations auxquelles on ne peut attribuer aucun rôle énonciatif particulier, que j'avais proposé¹ (Muller 1992) de voir en la négation fondamentalement un "jugement" (au sens de Frege: le résultat de l'évaluation d'un référent, qu'il soit linguistique ou de situation) sur un contenu propositionnel, indépendant fondamentalement des modalisations proprement énonciatives avec lesquelles il peut se combiner dans les indépendantes, aboutissant à l'expression d'une inadéquation, le plus souvent ayant trait au vrai et au faux, marginalement à l'expression d'un énoncé. Ce jugement peut être attribué à n'importe quel énonciateur, donc ne relève pas nécessairement du locuteur. Ainsi, dans:

Montre-moi le garçon qui n'est pas gentil
je peux, en tant que locuteur, attribuer le "jugement" à la personne à qui je parle sans le reprendre à mon compte. La polyphonie inhérente à la négation, bien connue depuis les travaux de Nølke² (1992) n'impose donc pas, dans ce type d'emploi, que l'un ou l'autre, du contenu propositionnel ou du jugement de négation soient à mettre au compte du locuteur.

Dans les indépendantes, ce jugement se combine avec les autres modalités assertives:

-interrogation:

¹ Muller, Cl., "La négation comme jugement", *Langue française*, 94, 26-34, 1992

² Nølke, H., *Ne...pas*: négation descriptive ou polémique? Contraintes formelles sur son interprétation, *Langue française*, 94, 48-67, 1992

N'avez-vous pas rencontré mon collègue tout à l'heure?

-ordre:

Ne bougez pas!

-assertion enfin:

Ce livre n'est pas intéressant

C'est surtout la combinaison avec l'assertion dans les indépendantes qui a fait l'objet de développements pragmatiques assez poussés (depuis les premiers travaux de Ducrot), avec des distinctions qui semblent importantes sur le plan pragmatique, comme celle entre la négation *descriptive*, dans laquelle il n'y a pas de polyphonie et la négation *polémique*, à valeur de rejet. Dans la négation descriptive, la négation est employée sur un contenu propositionnel sans autonomie de la part des énonciateurs, sans rejet d'un présupposé ou d'un énoncé antérieur, avec sa seule valeur sémantique d'inverseur de contenu propositionnel vers un contenu complémentaire: *ce vin n'est pas mauvais*. Peut-on encore parler de "jugement" au sens où cette opération distinguerait un énonciateur particulier? je ne pense pas. La négation polémique, elle, souvent considérée comme prototypique, oppose le jugement de négation pris en charge par le locuteur à un contenu propositionnel attribué à un autre interlocuteur, et peut être considérée comme une variété particulière d'assertion polyphonique au second degré, dont relèverait aussi son parallèle bien moins utilisé, celui de la confirmation:

Non, il n'est pas venu hier / Si, il est bien venu hier

Ainsi, la négation a des fonctionnalités qui vont de la simple participation à la constitution prédicative à une fonction énonciative originale, le rejet d'un énoncé antérieur ou présupposé, fonction dans laquelle elle est essentiellement une sorte d'assertion d'un jugement négatif.

Transversalité et contamination par la négation de l'univers propositionnel.

Le rôle central de la négation, celui d'exprimer l'inadéquation ou la fausseté d'un contenu propositionnel, s'accompagne parfois de modifications de ce contenu propositionnel, qui prend alors en compte le jugement d'inadéquation porté sur lui.

Cet aspect est probablement plus important que les distinctions pragmatiques vues ci-dessus dans le fonctionnement des marques de la négation. En effet,

les typologues ne constatent pas, à ma connaissance, de lexicalisation des valeurs pragmatiques souvent décrites à propos de la négation: je cite Creissels¹ : *Il ne semble pas qu'on ait signalé des langues qui auraient véritablement systématisé la distinction entre négation polémique et négation descriptive*. De même Forest²: *Il est vain d'en chercher une manifestation syntaxique, même dans les langues qui opposent entre elles plusieurs procédures de négation d'énoncé*.

Plusieurs classements et analyses de ces phénomènes de modification induite par la négation ont été réalisés en typologie. Deux qui me semblent les plus significatifs, sont celui de Forest³, et celui de Miestamo⁴. Forest oppose les langues à négation "réfutatative" qui se contentent d'ajouter à l'énoncé qui serait viable tel quel comme affirmation, une marque de négation, aux langues à stratégie "suspensive-réassertive": la suspensivité fait appel à des marques déréalisantes, affectant l'actualisation, l'aspect verbal, ou signalant le refus de prise en charge par le locuteur⁵. La réassertion est le marquage qui permet à l'énoncé de former une assertion négative, elle-même à distinguer d'une "ré-injonction" et d'une "ré-interrogation"⁶. Miestamo⁷ oppose les langues à négation standard symétriques et les langues "asymétriques": les langues symétriques sont celles qui se limitent à l'adjonction d'une marque de négation, sans autre modification. Les langues asymétriques affectent la proposition affectée d'une négation de modifications diverses, dont les principales sont les suivantes: passage d'un verbe d'un mode fini à un mode non fini; passage d'un mode réel à un *irrealis*; utilisation avec la négation d'un marquage d'emphase (signifiant l'emphase s'il était employé en phrase affirmative); enfin, modification (toujours par simplification) de catégories grammaticales diverses (souvent des marqueurs de temps-aspect-mode, parfois aussi des affixes de personne). Les deux classifications divergent sur les proportions

¹ Creissels, D., *Syntaxe générale, une introduction typologique*, 2 vol., Lavoisier, 2006, p. 130.

² Forest, R., *Négations, essai de syntaxe et de typologie linguistique*, Klincksieck, Paris, 1993, p.45.

³ idem

⁴ Miestamo, M., *Standard Negation*, Mouton de Gruyter, 2005

⁵ Forest, R., op. cit., p. 51.

⁶ idem, p. 44-45

⁷ Miestamo, M., op. cit

(pour Miestamo, il y a plus de négations symétriques que de négations asymétriques, alors que pour Forest, il y a plus de négations suspensives-réassertives.

Quoi qu'il en soit, beaucoup de langues partagent les traits de l'une ou l'autre stratégie, même en se limitant à la négation standard (en français, *ne pas*). Ainsi, en français, alors que la négation est largement symétrique pour les phrases définies, elle est asymétrique pour les constructions à objet indéfini ou partitif:

Il a bu du vin / il n'a pas bu *de* vin

Elle diffère aussi dans l'injonction négative, par le placement des clitiques, qui sont alors antéposés:

Fais-le / ne le fais pas

Il faut aussi signaler des cas marginaux où l'asymétrie touche à l'intégrité de la négation:

T'inquiète! T'occupe!

Dans ces cas, au niveau familier, la seule antéposition du clitique signale la négation (*ne t'inquiète pas; ne t'occupe pas (de mes affaires)*).

Cela ressemble à la négation exprimée négativement par les langues sud-dravidiennes¹. Par exemple, en vieux-kannada:

no:d -uv- e- "je verrai"

no:d -id- e- "j'ai vu"

no:d - - e- "je ne vois pas / je n'ai pas vu/ je ne verrai pas"²

Comme on voit, les marques temporelles distinguant présent, passé et futur disparaissent, la forme unique possible étant sans marque de temps.

Un très vaste domaine des modifications induites par la négation tient aux phénomènes de restrictions lexicales induites par la négation: on peut lier ces phénomènes à un ensemble plus vaste de constructions ayant des propriétés analogues mais pas forcément identiques, constituant le domaine de la polarité, autrefois dite *négative*, maintenant assez souvent sans l'adjectif en question. Lorsque les phénomènes de polarité ont commencé à être analysés comme tels et sous cette dénomination, c'est la négation qui a paru être le déclencheur principal, et peut-être unique puisqu'on a cherché à cette époque (il y a une trentaine d'années) à expliquer les occurrences

¹ Pilot-Raichoor, C., "Le zéro négatif dans les conjugaisons dravidiennes", *faits de Langues*, 10, 77-102, 1997

² idem, p. 79.

lexicales de type *irrealis* dans d'autres contextes en supposant du négatif dans les déclencheurs (par exemple les questions dites rhétoriques: *Qui a jamais supposé une telle chose?* ou encore dans les contextes comme les relatives attachées à des quantifieurs universels: *Toute personne ayant jamais eu affaire à lui l'évite*).

Maintenant que ce domaine est mieux exploré, on préfère voir des convergences entre toutes sortes de contextes sémantiques dans lesquels l'actualisation et le rapport au réel des entités nominales sont suspendus, plutôt qu'un phénomène unitaire dû à une négation sous-jacente. Haspelmath¹, dans son travail sur les pronoms, subdivise le domaine de la polarité en plusieurs sous-domaines qui n'ont pas exactement les mêmes propriétés. Parmi ces sous-domaines, il y a bien entendu la négation directe (les occurrences lexicales sont dans la même proposition) et la négation indirecte (la négation est dans une proposition de rang supérieur), domaines qui doivent être distingués entre eux ainsi que des autres domaines à polarité. Les indéfinis négatifs ne figurent pas nécessairement dans l'ensemble des sous-domaines à polarité, et on sait que pour le français, les emplois hors de la négation directe, et dès la négation indirecte, ont des connotations d'archaïsme pour un certain nombre de termes, à l'exception sans doute de l'adverbe *jamais*. L'exploration d'un cas particulier d'*irrealis*, les emplois "de libre choix", (souvent avec l'étiquette anglaise *free choice*) montre qu'on a tout intérêt à dissocier les effets induits par la négation en tant que telle d'un vaste domaine de la polarité, domaine dont la négation n'est que l'un des cas particuliers.

La modification des structures propositionnelles: le cas des modalisateurs de l'assertion.

Le plus souvent, la négation est une marque qui semble s'ajouter à l'énoncé, sans paradigme particulier dans lequel elle pourrait apparaître: si *pas* entre bien dans un paradigme d'adverbes postverbaux, rien ne correspond à la négation historiquement première, *ne*. On trouve de fait quelques correspondances entre la négation postverbale et des opérateurs liés au contenu asserté, comme *bien* en français, celui qu'on trouve dans: *la*

¹ Haspelmath, M., *Indefinite Pronouns*, Oxford University Press, 1997

*séance aura bien lieu à l'heure prévue*¹ (cf. Muller 1992), et qui s'oppose directement à *pas*. Par contre, rien qui corresponde à la négation préverbale, qui pourrait cependant apparaître à un point stratégique de l'articulation de l'énoncé, entre thème et prédicat.

D'autres langues peuvent nous éclairer sur la fonction particulier de la négation dans son positionnement préverbal: ce sont celles qui utilisent des modalisateurs de l'assertion. Je range dans cette catégorie, assez largement, les dispositifs parfois assez élaborés de marques qui figurent dans les phrases affirmatives, avec des fonctions diverses qui vont de celle de pur "énonciatif" à celles, plutôt pragmatiques, et liées à la fonction communicative, d'indices ou de répartiteurs de topicalisation.

Comment se comporte la négation dans des langues qui ont des marqueurs spécifiques de l'assertion affirmative? Si la négation a simplement un rôle sémantique, comme dans la négation descriptive, on s'attend à ce qu'elle ne touche en rien aux dispositifs de l'énonciation. Si la négation a un rôle énonciatif propre, on s'attend en revanche à ce qu'elle empiète sur tout système de marquage énonciatif.

La position des marques énonciatives est ici cruciale: lorsque les marques d'assertion sont distinguées par une position extérieure au noyau prédicatif, par exemple à l'initiale absolue, ou en finale, elles peuvent sans heurts coexister avec une négation intra-prédicative. C'est ce qui se passe par exemple en waorani² (langue de Guyane, étudiée par Catherine Peeke, dans Kahrel-van den Berg).

Dans nos langues indo-européennes, qui ont hérité de (et pour certaines ont gardé) la négation préverbale *ne* (ou comme en français, son produit dû à l'évolution du latin *non*), on trouve quelques exemples de langues qui ont des modalisations spécifiques articulant thème et prédicat dans les phrases affirmatives. Il est alors intéressant de voir comment la négation interfère avec ces marqueurs: en simplifiant drastiquement les complexités des propositions affirmatives, mais sans qu'il y ait exactement superposition des marques, comme on va le voir.

Pour illustrer cette propriété, l'envahissement d'une zone énonciative par une marque de négation, je resterai dans le secteur géographique proche

¹ Muller, Cl., "La négation comme jugement", *Langue française*, 94, 26-34, 1992

² Peeke, C., "Waorani" dans Kahrel & van den Berg, 267-290, 1994

européen, et spécifiquement indo-européen, avec deux exemples, l'un d'une langue romane, le gascon du Béarn, l'autre d'une langue celtique, le breton.

La neutralisation des particules énonciative en gascon.

Dans cette langue occitane parlée marginalement actuellement entre les Pyrénées, l'Atlantique et la Garonne (la variété du Sud, le béarnais, étant la plus employée), on trouve un phénomène rare: le marquage préverbal quasi-systématique de la modalisation énonciative, même pour la simple assertion : « que » en phrase affirmative indépendante, et dans certaines subordonnées factives ; « e » en phrase interrogative indépendante et dans les subordonnées en général, ainsi que dans les incises (qui réalisent une forme de dépendance par rapport au terme initial, dépendance signalée en français par une forme d'inversion particulière, « dit-il », « dit Paul », ou même la subordination en registre familier « qu'il dit »; pas de marque à l'impératif affirmatif.

Cette marque¹ est en position préverbale; elle disparaît lorsque le verbe suit directement un mot de type QU- (donc dans les questions partielles à sujet final, certaines relatives, etc...).

Qu'èi vist Paul uèi
EN (j')ai vu Paul aujourd'hui (*j'ai vu Paul aujourd'hui*)

Los mainats *que* son a l'escòla
Les enfants EN sont à l'école (*les enfants sont à l'école*)

E vos vin ?
EN veux(-tu) (du)vin ? (*veux-tu du vin?*)

E son a l'escòla los mainats ?
Los mainats *e* son a l'escòla ? (*les enfants sont-ils à l'école?*)

Lo gojatòt *que* tot lo monde *e* coneishè *qu'ei* mort
L'enfant *REL* tout le monde *EN* connaissait *EN* est mort

¹ EN désigne la particule énonciative. Sans mention particulière, les exemples sont empruntés à Hourcade.

(*l'enfant que tout le monde connaissait est mort*) (Darrigrand, Initiation au gascon, p84)

Dans les questions directes, on trouve parfois "que", énonciatif, à la place de "e", lorsque la question présuppose une réponse affirmative:

*Que vos vin? ('tu veux du vin, bien sûr?')*¹

En incise :

« Qué hès aqui ? » e'm digó Pair²

Que fais(-tu) ici ? EN+me dit Père

Le "qué" de la question est ici le pronom interrogatif, qui exclut l'énonciatif.

La négation est restée à deux termes: le premier est un clitique syntaxique préverbal (juste avant la forme conjuguée du verbe³), avec deux formes, soit « ne », soit « non » prononcé [nu]; dans ce cas elle peut se limiter à cette forme. Cette particule apparaît à la place de la particule énonciative :

N'èi pas vist Paul uèi (*je n'ai pas vu Paul aujourd'hui*)

Non voi pas cargà'm d'aquera cuenta

Nég (je)veux pas charger-moi de cette besogne (*je ne veux pas me charger de cette besogne*)

Elle apparaît évidemment sous cette même forme dans les questions ou encore à l'impératif⁴ :

Ne son pas a l'escòla los mainats ? (*les enfants ne sont pas à l'école?*)

Ne sortiam pas ! (Darrigrand, p. 174) (*ne sortons pas!*)

Nég sortir+subj+1pl pas

mais la distinction entre impératif et indicatif se fait alors par le mode du verbe:

Ne sortim pas (*nous ne sortons pas*)

¹ Hourcade, A., *Grammaire béarnaise*, Los Caminaires, Pau, 1986, p. 239.

² idem. p. 40.

³ Si le verbe est à l'infinitif, la négation est regroupée : « non pas », « ne pas », devant le verbe.

⁴ L'impératif gascon a des formes communes avec l'indicatif. Cependant, en béarnais, l'impératif négatif se distingue de l'affirmatif en ce qu'il utilise toujours la morphologie du subjonctif. (Hourcade, p. 151 ; Darrigrand, p.174).

Nég sortir+1pl pas = nous ne sortons pas

Dans l'impératif affirmatif, la forme verbale de l'impératif ne se distingue pas de celle de l'indicatif ; la particule énonciative marque alors l'assertion et son absence l'injonction:

Que sortim / Sortim ! EN sortir+1pl = *nous sortons* / sortir+imp+1pl = *sortons* !

La négation est-elle une particule énonciative ? On répondra que non, de l'avis général des grammairiens spécialistes du gascon, parce qu'elle se combine aux autres modalités de phrase de telle sorte que l'énoncé est encore déclaratif, interrogatif ou jussif. Mais elle apparaît strictement dans le même paradigme, et par conséquent neutralise les oppositions entre les différentes particules énonciatives. Ce qui paraît par conséquent intéressant, c'est ce paradigme où il y a neutralisation entre affirmation illocutoire, marquée par « que », non affirmation marquée par « e » (questions, certaines incises, subordonnées), ordre marqué par l'absence de marque.

Très marginalement, on peut quand même trouver des attestations où la négation n'exclut pas la particule énonciative. C'est ce que signale Rohlfs¹ pour le gascon de la haute vallée de la Garonne:

Que nou bò escribe-la

EN Nég (il) veut écrire-la *Il ne veut pas l'écrire*

(Rohlfs §503)

Même constat pour Winckelmann, qui a étudié les dialectes de la petite région autonome (en Espagne) du val d'Aran (on y parle l'aranais, qui est du gascon pyrénéen):

Ké nu ère kuntént (Winckelmann p266)

EN Nég (il) était content *Il n'était pas content*

La grammaire occitane de Roumieu & Bianchi signale aussi cette possibilité, liée pour eux à de l'insistance:

Que non comprenes jamei arren! *Tu ne comprends jamais rien!*

Les propriétés du gascon montrent une neutralisation partielle de l'expressions de la modalité illocutoire par la négation. Cette marque s'introduit par conséquent dans ce paradigme et en supprime l'efficacité. En ce sens, la négation appauvrit la signification de la phrase. Elle renvoie à

¹ Les notations des exemples par Rohlfs ou plus loin Winckelmann sont plutôt phonétiques, alors que la notation standard est basée sur la graphie générale adoptée pour l'occitan. La prononciation de l'énonciatif *que* est selon les endroits [ke] ou [kə]. La notation *nou* de Rohlfs doit se lire [nu], prononciation de la graphie *non*.

d'autres moyens que la particule la distinction entre les trois modalités illocutoires grammaticalisées de cette langue : intonation pour la question totale négative, changement morphologique pour l'impératif négatif, d'autant plus frappant qu'il n'est systématique que là où la particule est aussi d'un emploi systématique (au Sud du domaine).

Le statut mixte de la négation, à la fois marqueur propositionnel et marqueur illocutoire, est bien illustré ici. Supposons la démarche énonciative suivante : la proposition supposée a une position qui est remplie, par défaut, avec la marque « e » ; l'interrogation, la subordination, maintiennent ce marquage par défaut, et l'assertion effective réalise un surmarquage avec « que », alors que l'impératif efface cette marque par défaut. La négation intervient de deux façons : comme élément de la construction prédicative, elle remplit cette position (donc efface « e » en subordonnée, dans les interrogatives, et dans tous contextes de type non assertif) ; comme réalisation illocutoire, elle remplit aussi cette position (assertion d'un rejet) si bien qu'elle figure uniformément dans tous les contextes où elle est justifiée soit sémantiquement, soit comme modalisateur énonciatif. Elle écrase les nuances exprimées par l'énoncé positif.

Il faut quand même ajouter que la particule énonciative n'est pas la seule façon de marquer la modalité énonciative : son importance est assez réduite. En effet, le Nord de la zone dialectale (les quelques endroits où le gascon est encore parlé dans le Médoc) n'utilise pas le jeu des particules énonciatives, qui s'est développé dans le gascon des Landes et des Pyrénées pour des raisons non encore entièrement élucidées¹.

La neutralisation des particules de topicalisation en breton.

Dans cette langue celtique, comme en gallois, la négation est à deux termes², avec la particule préverbale « ne » [ne] (gallois « nid ») et une postposition, « ket » (gallois "ddim") :

Ne labouren ket

Nég1 travailler+imparfait+1sg Nég2 (pas) (*je ne travaillais pas*)

¹ Pusch, C., D., *Morphosyntax, Informationsstruktur und Pragmatik, Präverbale Marker im gaskognischen Okzitanisch und in anderen Sprachen*, Gunter Narr, Tübingen, 2001

² Le maintien d'une négation à deux termes est donc indépendant de l'influence supposée du français, ce dont témoigne le gallois. Les exemples sont pour la plupart empruntés à Favereau.

Comme en français, la seconde marque est normalement neutralisée par l'occurrence d'un indéfini négatif :

Ne'm eus ket gwelet Yann
Nég1 ai Nég2 vu Yann (*je n'ai pas vu Yann*)

Ne'm eus gwelet den ebet
Nég1 ai vu personne aucun (*je n'ai vu personne*)

De plus, « ne » est parfois omis, à l'oral. Tout ceci ressemble fort au français, mais il ne faut pas pousser plus loin la comparaison : la première marque de négation s'insère dans un paradigme de particules qu'elle neutralise. Ces particules sont obligatoires dans les phrases déclaratives et interrogatives, mais elles sont absentes de l'impératif. Ce dernier est normalement construit avec une version jugée plus emphatique de la négation : *na*:

Komzit! *parlez* à opposer à: Na gomzit ket!

Les deux négations initiales entraînent la "lénition" de la consonne du mot suivant, un cas de mutation qui change ses propriétés phonétiques (par exemple ci-dessus, [k] devient sonore).

Les particules non négatives s'accompagnent de l'obligation d'antéposer un premier terme, quel qu'il soit. Elles sont liées à la forme de la conjugaison ; avec un temps fini, on doit choisir, selon la nature du terme antéposé, entre les particules « a » et « e » ; la choix de la particule a une importance particulière pour la suite immédiate, puisque chacune s'accompagne d'une mutation consonantique différente ; à l'oral, c'est d'ailleurs moins la particule que la mutation qui est audible.

En bref, on a soit :

1) X quelconque -particule « e »+ mutation mixte – verbe sujet objet
reste

X est un circonstanciel ou un complément indirect

2) X (nominal) -particule anaphorique « a »+lénition – verbe (sujet)
(objet) reste

X est soit un des actants basiques de l'énoncé, sujet ou objet direct (y compris dans le cas d'un infinitif complément d'un auxiliaire), soit un nom extrait d'un actant indirect ou circonstanciel avec la

contrainte de retrouver le syntagme complété par une anaphore pronominale.

Il s'agit donc de structures topicalisées avec une répartition entre X nominal direct et X non nominal (incluant les groupes nominaux objets indirects ou circonstanciels). Par exemple:

Bemdez e lennan ul levr brezhoneg
chaque jour Part lis+je un livre breton (*chaque jour, je lis un livre en breton*)

(topique : circonstanciel : e)

Me a lenn ul levr brezhoneg bemdez
Moi Part lit un livre breton chaque jour (*Je lis un livre en breton chaque jour*)

(topique : sujet pronominal: a)

Ul levr brezhoneg a lennan bemdez
un livre breton Part lis+je chaque jour
(topique : complément direct : a) (*même sens mais objet mis en valeur*)

Va breur a brein ur gontell dezhañ¹
mon frère Part acheter+futur+1sg un couteau à-lui
J'achèterai un couteau à mon frère
(topique : groupe nominal avec reprise anaphorique : a)

Da va breur e prein ur gontell
A mon frère j'achèterai un couteau
(topique : complément datif : e)

Lorsque le sujet n'est pas topicalisé (la position X), il suit immédiatement le verbe, précédant l'objet direct et les autres compléments. Le breton a ainsi un ordre de type XVSO, qui masque son ordre basique ancien, VSO comme dans les autres langues celtiques modernes. La construction à verbe initial subsiste seulement avec quelques verbes très courants, c'est une survivance. La particule est alors « e » :

¹ Favereau, F., *Grammaire du breton contemporain*, Skol Vreizh, Morlaix, 1997, p. 301.

E han d'er gêr
Part vais+je à la maison (*je rentre chez moi*)

D'autre part, le sujet lexical n'accorde jamais à lui le verbe dans toutes ces constructions : le verbe n'est conjugué que lorsqu'il inclut un indice personnel, sans sujet extérieur.

Tout ceci pour en arriver à la phrase négative. On a déjà signalé que la première marque supprime la particule. De plus, la négation permet deux choses :

-on peut commencer n'importe quel l'énoncé par la négation, qui occulte la particule des affirmatives, sans nécessité d'un topique :

*E labouren / Me a laboure (*je travaillais*)
Ne labouren ket / Me ne labouren ket (*je ne travaillais pas*)

-c'est la seule construction de la langue qui permet un accord de sujet nominal¹ à verbe, dans le seul cas où c'est le sujet qui est placé à gauche en position de topique. On trouve autrement la structure VSO classique des langues celtiques :

Ne oar ket ar re yaouank
Nég sait pas les jeunes (*les jeunes ne savent pas*)

à comparer avec :

Ar re yaouank n'ouzont ket
les jeunes Nég savent pas (*les jeunes ne savent pas*)

Dans la version affirmative, il n'y a jamais d'accord.

Ar re yaouank a oar (litt.: les jeunes Part. il-sait) (*les jeunes savent*)

Enfin, l'interrogation est essentiellement marquée par l'intonation, parfois par une particule initiale, jamais par l'ordre des mots, et le jeu des particules reste identique.

Comment interpréter cela ? Les particules jouent un rôle dans ce qu'on pourrait appeler la phrase déclarative indépendante, en distinguant

¹ Les sujets pronominaux peuvent par contre non pas s'accorder mais s'intégrer au verbe en forme de marque, comme dans les langues romanes. Lorsqu'ils sont pronoms pleins, ils ne s'accordent pas non plus dans les affirmatives (cf. exemple ci-dessus).

deux termes au niveau de la structure réalisée la plus superficielle : un premier terme « topique », articulé à un second terme commençant par le verbe. En subordonnée, cette structure commence à la particule, qui sert fonctionnellement de limite, puisqu'il n'y a normalement pas de conjonction. En quelque sorte, la structure à topique est une structure indépendante, ou bien on dira que le topique de la subordonnée est la principale.

Par exemple, pour une complétive, l'introducteur normal est la particule *e* :

Tout an dud a lare din e oa amzer gollet

tout le monde Part dit+imparfait à+moi Part était (du) temps perdu¹
(*tout le monde me disait que c'était du temps perdu*)

La complétive négative est donc normalement introduite par la négation :

Tout en dud a lare din ne oa ket amzer gollet

Tout le monde me disait que ce n'était pas du temps perdu

Les relatives sont normalement sans introducteur spécifique (c'est alors la particule *a* qui est la tête de la relative), ou elles ont une conjonction *hag* devant la particule *a* surtout après un antécédent indéfini :

An den a glaskit

la personne Part (vous) cherchez (*la personne que vous cherchez*)

Un den hag a labour

une personne Conjonction Part (elle)travaille (*une personne qui travaille*)²

et la négation (sous une forme *na*, qui est assez courante à l'impératif) est alors soit l'introducteur, soit un élément combiné à la conjonction (*ha ne*) :

An den na glaskit (*la personne que vous ne cherchez pas*)

Un den ha ne labour ket (*une personne qui ne travaille pas*)

Un den ha ne gomz ket nemeur

un homme Conjonction Nég parle pas guère (*un homme qui ne parle guère*)

Ce qui apparaît manifeste ici, c'est que la négation se substitue aux autres articulations explicites de la structure prédicationnelle. On n'a pas exclusivement un marquage énonciatif : la négation est à l'articulation de la

¹ Favereau, op. cit, p. 356.

² idem., 344-347

structure commune à l’assertion et à l’interrogation. Comme on la retrouve aussi dans les autres modalités grammaticalisées comme l’ordre, on admettra que son occurrence joue sur les deux registres, le registre sémantique de la signification, et le registre de l’énonciation. Son action neutralise les oppositions entre les deux types de topicalisation et moins nettement entre complétives et relatives.

On ne supposera pourtant pas que la négation, par son premier élément « ne », appartient au même paradigme que les deux particules de la phrase non impérative. Comme dans le cas du béarnais, elle les neutralise ; selon les spécialistes (cf. notamment Urien 1999), la négation « ne » supprime la particule, mais appartient à un paradigme plus proche du verbe, ce qui serait la même chose qu’en gascon. Parmi les arguments d’Urien, figurent certains usages dialectaux très minoritaires où il arrive que la négation préverbale suive la particule en subordonnée, comme dans cet énoncé (une relative suivant son antécédent) en dialecte du Léon :

...menezioù hag **a n’**int ket gwall uhel

...montagnes conjonction Part Nég sont pas très hautes (*des montagnes qui ne sont pas très hautes*¹)

(emploi usuel: *a* disparaît).

Comme dans le cas du béarnais, la négation préverbale, proche du prédicat et motivée par sa valeur prédicative propre, aurait donc envahi la zone sensible, pour l’énonciation, de l’articulation prédicationnelle commune aux indépendantes interrogatives et assertives, et servant en subordonnée d’articulation conjonctive. Par ailleurs elle permet à elle seule la construction d’un énoncé VSO viable, sans topique (peut-être en étant de fait l’élément topique malgré sa ténuité morphologique).

Conclusion

Mon interrogation portait sur la place où doit se trouver la négation dans une grammaire qui supposerait la prise en compte de processus énonciatifs. Il est certain que c’est un modifieur de contenu propositionnel un peu particulier, qu’il est difficile de réduire à son fonctionnement intrapredicatif, tel qu’il apparaît pourtant dans les subordonnées. La négation a tendance comme on l’a vu sur quelques exemples à modifier par

¹ Urien, J.-Y., “Statut morphologique de la particule verbale”, dans: *Bretagne et peuples d’Europe, mélanges Per Denez*, éd. Hor Yezh, 645-675, 1999

neutralisation un certain nombre de dispositifs des phrases assertives, et même à occulter les marques énonciatives lorsqu'elles existent. La négation, opérateur transversal, occupe donc un emplacement particulier qui semble être un intermédiaire entre du contenu propositionnel inerte d'un point de vue énonciatif, et une modalité énonciative à part entière, ce qui correspond assez bien à l'analyse que j'en ai fait en termes de "jugement", avec ce que cela implique de rapport au réel, ou au contexte énonciatif, et de présence d'un énonciateur qui le prend en charge, sans aller nécessairement vers la réalisation effective de ces paramètres. Le résultat essentiel est la constatation que la négation n'est jamais, dans cette position, l'exact remplaçant de la marque énonciative ou communicative des propositions affirmatives: c'est plutôt un marqueur sémantique qui fait tache d'huile en s'élargissant vers les marques énonciatives, communicatives et éventuellement les connecteurs de subordination.

L'examen des rares langues ayant des marques effectives avec l'affirmatif permet de mieux comprendre en retour la signification de l'articulation des négations préverbaux telles qu'elles subsistent dans la plupart des langues romanes, et surtout l'importance stratégique de cette position dans l'économie de la communication.

Références

- Bernini, G., Ramat, P., *Negative Sentences in the Languages of Europe, a Typological Approach*, Mouton-de Gruyter, Berlin, 1996
- Creissels, D., *Description des langues négro-africaines et théorie syntaxique*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1991
- Creissels, D., *Syntaxe générale, une introduction typologique*, 2 vol., Lavoisier, 2006
- Damourette, J., Pichon, E., *Des mots à la pensée*, D'Artrey, 1911-1940
- Ducrot, O., *Le dire et le dit*, Minuit, Paris, 1984
- Favereau, F., *Grammaire du breton contemporain*, Skol Vreizh, Morlaix, 1997
- Fernandez, J., *Les particules énonciatives*, PUF, Paris, 1994
- Forest, R., *Négations, essai de syntaxe et de typologie linguistique*, Klincksieck, Paris, 1993
- Hagège, Cl., *La structure des langues*, coll. "Que sais-je?", PUF, Paris, 1982
- Haspelmath, M., *Indefinite Pronouns*, Oxford University Press, 1997
- Horn, L., R., "Metalinguistic negation and pragmatic ambiguity", *Language*, 61, 121-174, 1985
- Horn, L., R., *A Natural History of Negation*, CSLI Publications, Stanford, 2001
- Hourcade, A., *Grammaire béarnaise*, Los Caminaires, Pau, 1986

- Kahrel, P., van den Berg, R., *Typological Studies in Negation*, John Benjamins, Amsterdam, 1994
- Miestamo, M., *Standard Negation*, Mouton de Gruyter, 2005
- Muller, Cl., *La négation en français*, Droz, Genève, 1991
- Muller, Cl., "La négation comme jugement", *Langue française*, 94, 26-34, 1992
- Muller, Cl., *Les bases de la syntaxe*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002
- Nølke, H., *Ne...pas: négation descriptive ou polémique? Contraintes formelles sur son interprétation*, *Langue française*, 94, 48-67, 1992
- Nølke, H., *Linguistique modulaire*, Peeters, Louvain-Paris, 1994
- Peeke, C., "Worani" dans Kahrel & van den Berg, 267-290, 1994
- Pilot-Raichoor, C., "Le zéro négatif dans les conjugaisons dravidiennes", *faits de Langues*, 10, 77-102, 1997
- Pusch, C., D., *Morphosyntax, Informationsstruktur und Pragmatik, Präverbale Marker im gaskognischen Okzitanisch und in anderen Sprachen*, Gunter Narr, Tübingen, 2001
- Riegel, M., et al., *Grammaire méthodique du français*, Hachette, Paris, 1994
- Rohlf, G., *Le gascon, Etudes de philologie pyrénéenne*, Niemeyer, Tübingen, 1970
- Ronieu, M., Bianchi, A., *Grammatica de l'occitan gascon contemporanèu*, Presses Universitaires de Bordeaux, Pessac, 2005
- Urien, J.-Y., "Statut morphologique de la particule verbale", dans: *Bretagne et peuples d'Europe, mélanges Per Denez*, éd. Hor Yezh, 645-675, 1999
- Wilmet, M., *Grammaire critique du français*, Duculot, 2003
- Winckelmann, O., *Untersuchungen zur Sprachvariation des Gaskognischen im Val d'Aran (Zentralpyrenäen)*, Niemeyer, Tübingen, 1989
- Wittgenstein, L., *Tractatus logico-philosophicus*, Gallimard, Paris, 1961 (1921)