

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 paradigmatic. 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 paradigmatic. 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, *Vandeuvres 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'Ellénoire 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, 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 a 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 satisfait, 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 : *Achievez, 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 Anscombre, 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. Carpov, Ed. Univers, Bucuresti, 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 Bucuresti, Bucuresti, 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 los 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 confluír 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.

² Ce 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 chef fulgurante 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 Echec 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 *semmer 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.

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

² La 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. »

³ Dans 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 conséquence, 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 méditent 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 nomme 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 compulsions 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, coccys ! 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 interchangeable. 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

systématisera 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 interchangeables : 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.

Dérégulant 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 dérégulé 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
Bonnefoy, Cl., *Entre la vie et le rêve. Entretiens avec Eugène Ionesco*, Pierre Belfons, Paris, 1966
Cleynen-Serghiev, E., *La jeunesse littéraire d'Eugène Ionesco*, Puf Ecrivains, 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, narrataire

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 extradiegétique ne peut viser qu'un narrataire extradiegétique, 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 vivions, 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 narrateur 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 t'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 Molino¹ 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 méta-symboliques 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 poétique 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 vârful 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 aiguïsait 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 ("*aiguïsait 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 Echinoc, 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

Cristina ILINCA
par_cristina@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

Cette étude se propose de décrire, d'un point de vue pragmatique, le mécanisme de production de la figure rhétorique, ce qui nous permettra d'aborder le problème de son rôle persuasif.

Mots-clés : argumentation, figure, persuasion, rhétorique

Commençons par faire la distinction entre *rhétorique de l'argumentation* et *rhétorique des figures*. L'opposition entre elles a pu être menée de deux points de vue : selon les objets dont elles se préoccupent et selon leurs statuts épistémologiques.

Selon l'objet d'étude, la première néo-rhétorique se consacrerait à l'étude des mécanismes du *discours social* général et à son efficacité pratique. Comme on le voit, elle se confond assez largement avec la pragmatique. Quand il s'agit de convaincre, il ne s'agit plus seulement de déduire et de calculer, mais surtout d'argumenter. Les champs d'application de la première néo-rhétorique ont donc d'abord surtout été la propagande politique ou commerciale, la controverse juridique, ou encore la discussion philosophique.

La deuxième néo-rhétorique s'est développée chez des linguistes stimulés par la recherche de structures linguistiques qui seraient spécifiques à la littérature. Cette recherche a donné naissance à la poétique contemporaine. Et cette poétique a rencontré sur son chemin des concepts élaborés dans le cadre de la rhétorique ancienne, comme celui de figure. Dès lors, on a souvent présenté cette seconde néo-rhétorique comme une "rhétorique restreinte" : restreinte par rapport à la rhétorique classique et à la première néo-rhétorique, puisqu'elle semble ne se préoccuper que des faits relevant de *l'elocutio*, alors que la première tend à récupérer intégralement l'héritage antique.

On a également pu opposer les deux néo-rhétoriques en prenant leur statut épistémologique pour critère : la première, ayant une vocation sociale, se préoccuperait d'objets communs; elle s'intéresserait donc à l'identique, et refoulerait hors de son champ d'intérêt ce qui est réputé être l'exceptionnel. La deuxième se préoccupe de ce qui apparaît d'abord comme l'exceptionnel : la littérature a en effet souvent été décrite comme un lieu de ruptures, et la figure comme un écart par rapport à la manière réputée normale de s'exprimer.

On voit donc que toutes les deux sont des disciplines étudiant le discours, donc les faits de parole. Dans la mesure où elles se penchent sur l'énoncé, c'est pour y voir les traces de l'énonciation. Elles sont donc inséparables d'une approche pragmatique.¹

En tant que disciplines pragmatiques, les deux néo-rhétoriques ont pour principal fondement le *principe de coopération*. Pour qu'il y ait argumentation, il faut en effet deux conditions : il faut qu'il y ait conflit, mais que ce conflit n'apparaisse pas comme insurmontable au point que l'on refuse l'interaction².

Il n'y a en effet échange que dans la mesure où il y a à la fois distance et proximité entre les partenaires. Une identité totale, qui serait une fusion, supprime tout besoin de communication. Argumenter c'est réaménager cette opposition, donc faire appel à une médiation. L'argumentation apparaît ainsi comme type particulier de médiation discursive. Quant à la figure, elle consiste, comme on va essayer de le démontrer ci-dessous, à associer dialectiquement deux sens différents, donc à les médier.

La figure

La communication langagière obéit à un principe de base, à une loi fondamentale du discours que le philosophe du langage H. Paul Grice postula sous le nom de *principe de la coopération* entre locuteur et destinataire - les deux participants essentiels de l'échange communicationnel.

On entend par coopération un principe qui règle tous les échanges sémiotiques, et auxquels les participants de l'échange sont censés se conformer :

¹ Robrieux, J.-J., *Éléments de rhétorique et d'argumentation*. Dunod, Paris, 1993, p.145

² Meyer, M., *La Rhétorique*, PUF, Paris, 2004, p.35

*nos échanges de paroles sont le résultat, jusqu'à un certain point au moins, d'efforts de coopération; chaque participant reconnaît dans ces échanges (toujours jusqu'à un certain point) un but commun ou un ensemble de buts, ou au moins une direction acceptée par tous.*¹

Dans toute communication, on présume de part et d'autre que le principe est respecté. Nous allons voir, en étudiant la figure, que cette règle est observée même dans des cas où la mise à mal d'une des maximes semblait devoir déboucher sur une rupture de la coopération.²

La figure : un mécanisme en cinq étapes

La figure rhétorique est un dispositif consistant à produire des sens implicites, de telle manière que l'énoncé où on le trouve soit polyphonique.

On veut dire par là que des manipulations contextuelles particulières, destinées à sauvegarder le principe général de coopération, obligent le récepteur à :

- ne pas se satisfaire d'un ou de plusieurs des éléments présents à la surface de l'énoncé (ou *degré perçu*), et
- à produire un ensemble flou d'interprétations qui vient se superposer à ce degré perçu (ensemble flou d'interprétations ou *degré conçu*).

Nous parlons bien de superposition : il ne s'agit pas ici d'une simple substitution, comme pouvait le laisser croire la terminologie traditionnelle, laquelle parlait de sens propre et de sens figuré. L'effet rhétorique provient en effet de l'interaction dialectique entre le degré perçu et l'ensemble flou dit degré conçu³.

Soit la métaphore *cirque électoral* repérée dans l'éditorial du Point no. 1807 du 3 mai 2007, éditorial qui traite les élections présidentielles :

Hélas, Ségolène Royal ne virevolte que dans les limbes du cirque électoral. Son invite au rassemblement surréaliste d' « Arlette Laguiller à François Bayrou », son trapèze qui s'affole de gauche à droite sur un

¹ in Tutescu, M, *L'argumentation*, Ed. Univ. Bucuresti, Bucuresti, 1998, p.224

² Klinkenberg, J. - M., *L'argumentation dans la figure*, Cahiers de praxématique, no. 35, « Sens figuré et figuration du monde », 2001, Montpellier III, p. 155

³ Klinkenberg, J. - M., *L'argumentation dans la figure*, Cahiers de praxématique, no. 35, « Sens figuré et figuration du monde », 2001, Montpellier III, p. 156

impossible arc- en – ciel, sa désinvolture pour marier l'eau et le feu, tout ce spectacle installe les électeurs à un jeu vidéo. Les plus naïfs s'en régalent. Mais lorsque le 7 mai, loin des consoles de jeux, la nouvelle présidence verra s'empiler sur son palier la dette, la fiscalité, les 25 heures, la crise de l'école, les choix du nucléaire et de l'immigration, alors gare au réveil ! La réalité mettra, sans filet, les funambules au tapis. »

(Claude Imbert, Qui ?)

Notre description comportera quatre étapes :

1. *Repérage d'une isotopie de l'énoncé.* Tout élément d'un énoncé est inscrit dans le contexte créé par les éléments qui l'ont précédé. Ces éléments projettent une certaine attente au devant d'eux- mêmes. Cette attente peut être comblée ou déçue par les éléments survenant.

Nous pouvons imaginer par exemple le contexte où quelqu'un assiste à un spectacle de cirque et chaque élément de sa présentation fait sens en se combinant aux éléments déjà fournis.

2. *Repérage d'une impertinence.* Le récepteur de l'énoncé y constate en effet une incompatibilité encyclopédique entre le sens de « cirque » (clowns, acrobates, domptage) et le complément « électoral » qui signifie tout autre chose : désignation d'une personne par un vote dans un cadre réglementé par la loi. Le mot « électoral » déçoit l'attente, la phrase contenant jusqu'à ce point des mots comme « virevolter » (acrobate) et « cirque » qui renvoient plutôt au spectacle de cirque.

On constate une incompatibilité encyclopédique entre le sens de « cirque » et son complément imposé par l'énoncé (le degré perçu).

3. *La construction du degré conçu.* Il s'agit d'une opération d'inférence, destinée à sauvegarder le principe général de coopération.

a) *Le repérage du degré perçu de la figure.* Jusqu'ici rien ne nous indique que l'élément impertinent dans cet énoncé est « cirque » ou « électoral ». C'est l'isotopie générale du texte [élections] qui nous aidera à trouver l'élément impertinent. Dans ce cas c'est « cirque » qui est allotope. b) *La production du degré conçu.* Il convient ici d'élaborer, à côté du degré perçu, imposé par l'énoncé, un contenu compatible avec le reste du contexte. Le contexte comportant « cirque » permettra d'avancer l'hypothèse que « électoral » désigne ici une certaine sorte de cirque (*degré conçu I*).

4. *Superposition du degré perçu et du degré conçu I.* Dans « cirque électoral », on sélectionne les composantes sémantiques compatibles entre le perçu « cirque » et le conçu, afin de les appliquer au second (choix d'une

personne dans un cadre réglementé par la loi). Ça va donner : spectacle de clowns où une personne est choisie par vote, conformément à la loi.

On n'a pas affaire ici à une métaphore ponctuelle mais à une *métaphore filée*, celle-ci étant constituée d'une suite de métaphores sur le même thème, *le spectacle de cirque (virevolter, trapèze, s'affoler, spectacle)*, ce qui fait des élections un cirque.

Ce contenu opère une médiation entre les catégories distinctes qui sont « électoral » et « spectacle de clowns ». On veut dire ici que l'on ne remplace pas une portion d'énoncé déviante ou fautive par un sens propre. C'est l'interaction des deux degrés qui fonde la figure. Un simple remplacement supprimerait toute médiation.

La figure et l'argumentation

Cette description nous permet de souligner trois rôles argumentatifs joués par la figure :

La figure met en évidence (et en question) la structure de l'univers de référence commun.

Plutôt que des contenus proprement sémantique, le sens rhétorique mobilise des contenus mythologiques ou encyclopédiques (qui peuvent d'ailleurs être mobilisés par des sémiotiques non-linguistiques). Reprenons l'exemple du célèbre slogan publicitaire de la pétrolière Esso :

« *Mettez un tigre dans votre moteur* ».

Cette métaphore se comprend si l'on met en rapport proportionnel < essence Esso/ moteur = énergie, souplesse, rugissement/tigre..... >

On voit ici qu'il n'est pas toujours possible de désigner avec certitude le sème commun qui fonde l'analogie. Il s'agit plutôt d'une constellation de sèmes.¹

Mais il est bien évident que, lorsqu'elle est mise à plat de cette façon, la métaphore perd déjà une partie de sa force. Cela nous fait apercevoir une limite intrinsèque à l'étude de la métaphore : il n'existe pas de critère sûr pour identifier à tout coup une métaphore. Il faut toujours prendre en compte le contexte pragmatique.

L'encyclopédie y intervient à deux stades au moins. À celui du constat d'allotopie, et à celui de la production du degré conçu complet.

¹ Vandendorpe, Ch., *La Métaphore* (notes de cours), Université d'Ottawa

Au premier stade, il n'y aura constat d'allotopie que si l'énoncé est prononcé dans une société où l'on ne croit pas aux moteurs fonctionnant par insertion de félins : première intervention de l'encyclopédie. Deuxièmement, l'énoncé nous invite, pour produire le degré conçu 2, à explorer les représentations encyclopédiques de "tigre". Ces représentations peuvent être fort variables, voire antinomique (bien qu'elles puissent coexister en un seul et même individu). Le tigre peut ainsi être associé à l'idée de cruauté; il peut aussi être associé à la noblesse, ou encore à la jalousie (on dit : "jaloux comme un tigre"), etc. Certaines de ces représentations sont aisément utilisables dans le contexte imposé (l'automobile), d'autres l'étant moins. Il sera, par exemple, difficile de faire intervenir le trait "jalousie", tandis qu'on pourra aisément faire jouer "souplesse".

Tout ceci nous permet de souligner le fait que le dispositif de la figure, mis en place par l'énonciateur, offre un cadeau au récepteur : l'adaptabilité totale de l'énoncé figural. Puisque c'est le récepteur qui construit le degré conçu, la nature exacte de ce dernier sera nécessairement adapté à la situation qui est la sienne. Chaque conducteur peut ainsi adapter une de ces représentations encyclopédiques à son cas personnel en mobilisant des interprétants différents : l'amateur de démarrage rageurs laissant de la gomme sur l'asphalte y trouvera donc son compte autant que l'amoureux de la conduite en souplesse, parce que "tigre" peut renvoyer à la fois la cruauté, à la noblesse, à la force, à la souplesse....

La figure souligne le rôle de la coopération dans la communication

L'allotopie constitue une atteinte au code encyclopédique commun fondant la communication, tandis que sa réévaluation permet de maintenir intact le contrat de coopération liant les interlocuteurs. D'un côté, l'énonciateur produit un écart par rapport à l'encyclopédie, mais postule que le récepteur surmontera cet écart; de l'autre, le récepteur confronté à un énoncé déviant parie sur le caractère signifiant de cet énoncé et produit donc un travail de réinterprétation.

La figure est un lieu de solidarité et de négociation

Un autre profit de la figure est que la figure permet de résoudre des contradictions, ou d'expérimenter des solutions à différents problèmes, en proposant des médiations entre les termes disjoints de ces problèmes ou de ces contradictions.

Bibliographie :

- Declerq, G., *L'Art d'Argumenter, Structures Rhétoriques et littéraires*, Ed. Universitaires, Paris, 1993
- Dumarsais, C., *Traité des tropes*, Le Nouveau Commerce, Paris, 1977
- Guiraud, P., Kuentz, P., *La Sémantique*, PUF, Paris, 1969
- Groupe π , *Rhétorique Générale*, Larousse, Paris, 1970
- Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, A. Colin, Paris, 1980
- Maingueneau, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Seuil, Paris, 1996
- Maingueneau, D., *Analyser les textes de communication*, Nathan, Paris, 1998
- Morier, H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, Paris, 1989
- Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L., *Traité de l'argumentation*, Éd. de l'Université de Bruxelles, Bruxelles, 1988
- Ricalens-Pourchot, N., *Lexique des figures de style*, Armand-Colin, 1998
- Tamba – Mecz, I., *Le sens figuré, Vers une théorie de l'énonciation figurative*, PUF, Paris, 1981
- Tamine, J., *La Rhétorique*, Armand Colin, 1996
- Tutescu, M., *Précis de Sémantique française*, EDP, Bucaresti, 1979
- Tutescu, M., *L'argumentation*, Ed. Univ din Buc., 1986
- Tutescu, M., *L'énonciation métaphorique*, in *Revue Roumaine de Linguistique*, Ed. Univ. Bucaresti, 1981

**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 ZĂRNEȘCU
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 constituèrent 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, marque 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'androgynisme 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 machines 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

*classique*¹, 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., *Ecrits*, *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, *Ecrits*, *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 rabattement 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 rejettent 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 Enoncé 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, *Méphiostophélès 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-lacanian 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 corporéités 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 mythes, 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-sujetif, 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 sujetif³ 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 «égrégor», c'est-à-dire non seulement une somme d'expériences individuelles mais aussi l'unité vivante d'une conscience commune. (cf. Pierre Mabile, R. Ivsic, *Egrégores 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 prospectives: «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'écophilosophie, 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 écophilosophie 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-Œdipe*, 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 fonológic	abri/g/	àra/b/	càndi/d/	ga/z/
Nivel fonètic	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 vengan 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 Acquisiton*, 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 Acquisiton*, 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 Universităţii Bucureşti, 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

claudemuller31@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 explicitions, 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 découplable 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 un 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 "réfutative" 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 aquiu ? » *e'm digó Pair*²

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 breun 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 preun 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 XVS0, 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:

...meneziou 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 intraprédicatif, 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., "Waorani" 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
- Romieu, M., Bianchi, A., *Gramatica 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)