



HAL
open science

Pratiques textuelles

Catherine Détrie, Bertrand Verine, Michel Masson

► **To cite this version:**

Catherine Détrie, Bertrand Verine, Michel Masson. Pratiques textuelles. Catherine Détrie, Michel Masson et Bertrand Verine. Praxiling-Presses de l'Université Paul Valéry-Montpellier 3, pp.322, 1998, Le fil du discours. hal-00669109

HAL Id: hal-00669109

<https://hal.science/hal-00669109>

Submitted on 14 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pratiques textuelles

sous la direction de

Catherine Détrie
Michel Masson
Bertrand Verine



praxiling UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY - MONTPELLIER III

Sont à l'initiative de ce travail des enseignants du second degré, qui ont découvert l'analyse textuelle au cours de leur formation à l'université Paul Valéry (Montpellier III), l'ont mise à l'épreuve dans leur établissement, ont souhaité ensuite faire un travail de recherche appliquée avec les universitaires qui avaient participé à leur formation.

Pratiques textuelles est le fruit d'une recherche menée en commun dans le souci de mieux articuler l'analyse des textes et les instruments que lui fournissent les sciences du langage.

Pratiques textuelles

sous la direction de

Catherine DÉTRIE

Michel MASSON

Bertrand VERINE

avec la participation de : JEANNE-MARIE BARBÉRIS,
Université Montpellier III — ROBERT BONNAFOUS,
Collège de Sigean — TAYEB BOUGUERRA, Université
Montpellier III — JACQUES BRES, Université
Montpellier III — CLAUDE-JACKY GUEDJ, Collège de
Vauvert — JACQUES GUIRAUD, Collège Varsovie,
Carcassonne — PAUL SIBLOT, Université Montpellier
III — JACQUES VAIRON, Collège de Ganges.

Avant-propos

1. Le fruit d'une collaboration

Pratiques textuelles est issu de la volonté commune de professeurs du second degré et d'universitaires de mieux articuler l'analyse des textes et les instruments que lui fournissent les sciences du langage. Il s'agissait, d'une part, de chercher ensemble les outils théoriques susceptibles de pallier certaines insuffisances de l'analyse des textes, telle qu'elle est généralement pratiquée aussi bien au collège qu'au lycée ou à l'université. Il fallait, d'autre part, contrer les risques de banalisation inhérents à la circulation de plus en plus large de concepts spécifiquement linguistiques. Les instructions officielles (concernant en particulier la lecture méthodique) utilisent en effet de nombreux termes propres à la linguistique : *discours*, *récit*, *énonciation*, *actants* notamment. Ces concepts ont été repris dans tous les manuels scolaires, sans être toujours bien assimilés : ils courent ainsi le risque de se métamorphoser en coquilles vides, par l'emploi abusif et inconsidéré de mots désormais séparés des théories qu'ils représentent.

Sous l'impulsion d'enseignants du secondaire de l'académie de Montpellier, un groupe d'étude et d'échanges s'est constitué, chacun apportant son expérience et ses pratiques pédagogiques pour les confronter à celles des autres participants. Tous avaient été sensibilisés à l'analyse textuelle dans le cadre de leur formation – initiale ou continue – à l'université Paul Valéry (Montpellier III). La linguistique en général, la praxématique en particulier, allaient permettre un renouvellement des acquis et une réorientation de la pratique. De l'interaction avec les universitaires est née l'envie de faire un livre qui mette en œuvre les avancées communes. Etat d'une collaboration, il est aussi la

matérialisation du lien ainsi créé et entretenu entre l'Université et l'enseignement secondaire, contact bénéfique aux membres de l'une comme de l'autre. *Pratiques textuelles* est le fruit de trois années de réflexion, de confrontations. Au-delà du plaisir de la rencontre et de l'échange, le travail critique que le groupe s'est imposé a modifié la pratique de chacun des enseignants : l'approche du texte a évolué, l'avancée théorique induisant des méthodes plus efficaces parce qu'étayées sur une réflexion d'ensemble, rattachant plus directement des savoir-faire à des savoirs. Voilà pour l'historique de ce travail.

2. L'orientation de l'ouvrage

Quant au contenu du livre lui-même, si le point de vue qu'il développe est à l'évidence plus universitaire que strictement applicatif, c'est d'abord parce que *Pratiques textuelles* n'a aucune prétention à aller sur le terrain de la didactique, mais veut résolument offrir à tout enseignant un peu curieux et soucieux d'efficacité un étayage théorique, l'efficacité véritable ne pouvant se fonder que sur la compréhension et l'explication des mécanismes de production du texte : conclusion unanime de notre groupe d'enseignants, lassés des trucs, pas tous inutiles, mais tous proposant des mises à plat, non des mises en perspective. C'est aussi parce que les analyses proposées sont issues d'une remontée à partir de la pratique des textes en classe et du repérage des problèmes qu'ils posaient aux apprenants (et aux enseignants qui les résolvaient au coup par coup) : l'apport de la réflexion linguistique, et notamment de la praxématique, a permis de passer d'une intuition des processus en jeu à leur explicitation précise.

Pour autant, la connaissance des acquis théoriques de la praxématique et la fréquentation des textes qui la fondent ne sont en aucun cas un prérequis à la lecture de *Pratiques textuelles* qui privilégie systématiquement la compréhension directe. Deux types d'outils sont de plus proposés pour faciliter la lecture : 1° des mises au point sur les notions en jeu se présentant sous forme d'encadrés intitulés : *Repères théoriques* ; 2° un *Glossaire* définissant de manière succincte les termes forgés par la praxématique ou appartenant à d'autres linguistiques, mais qu'il était important d'intégrer dans sa perspective. Ils sont signalés par

un astérisque lors de leur première occurrence dans chaque analyse textuelle. Nous convions le lecteur à consulter aussi souvent que nécessaire ces appoints.

3. L'analyse textuelle

L'analyse textuelle, méthodologie ayant pour objet de mettre à jour le fonctionnement et la production de sens des textes, est apparue au cours des années 1970. A cette époque, elle allait à contre-courant des théories dominantes en linguistique, consacrées uniquement à l'étude du mot et de la phrase ; elle a préfiguré les linguistiques textuelles, qui connaissent aujourd'hui un développement considérable. Le premier livre consacré en France à ce domaine (*Introduction à l'analyse textuelle*, 1976) a été l'oeuvre des linguistes R. Lafont et F. Gardès-Madray : ainsi les principes théoriques qui fondent l'analyse textuelle sont-ils empruntés généralement à la linguistique praxématique.

Pour cette théorie, il n'y a pas de production de sens en langage sans inscription dans une praxis, sans la présence d'un sujet producteur, en relation (directe ou – comme c'est le cas pour l'écrit – indirecte) avec un sujet récepteur, et sans que l'ensemble de la communication soit relié au réel qu'elle met en représentation, et avec lequel elle est en constante interaction. Cette prise de position fondatrice entraîne une forte rupture avec les théories structuralistes, qui s'appuient sur le postulat inverse : le sens serait immanent au texte, entièrement enclos en lui. Le texte écrit, impliquant une communication différée, par la médiation d'un objet scriptural, favorise l'illusion d'un sens stable.

Prenant le contre-pied de cette illusion, reconduite et cultivée par nombre de théories linguistiques, la praxématique propose d'analyser non pas le sens inscrit dans le texte, mais la manière dont les textes produisent du sens, en rapportant ceux-ci à leurs conditions de production et de réception. La prise en compte, à côté de la littérature recon nue, objet privilégié des études traditionnelles, d'une typologie variée de textes non littéraires, permet également de se dégager de la sacralité de l'objet texte. A partir de ces fondements, l'analyse praxématique remet en cause l'illusion du sens enclos dans le texte, et considère ce dernier comme un objet dont la présentation matérielle participe au

processus de production de sens au même titre que le lexique, la grammaire, la syntaxe, les micro- et macrostructures textuelles ainsi que l'interaction texte-image quand il y a lieu.

Constatant que les mots sont l'objet d'incessants conflits aux enjeux multiples, la praxématique a formulé des concepts qui permettent d'aborder de façon beaucoup plus opérative le fonctionnement des textes (par exemple *praxème, mise en clôture, dialectique du même et de l'autre, programmes en Etre et en Faire*), ou a repensé des concepts appartenant à d'autres linguistiques, dans le cadre d'une interaction théorique (par exemple *schéma actantiel, prototypicalité, isotopie, stéréotypie discursive, dialogisme*). On les trouvera systématiquement à l'oeuvre dans *Pratiques textuelles*, qui est le résultat d'une approche globale de l'objet texte dans sa diversité.

4. L'organisation de l'ouvrage

Cette diversité est représentée dans *Pratiques textuelles* par les époques de production, donc l'ancrage sociohistorique des textes, par leurs enjeux, explicites et implicites, par leurs stratégies d'énonciation et, bien sûr, leur typologie variée : forme brève (La Bruyère), texte théâtral (Musset), nouvelle (Maupassant), poème (Apollinaire), article de journal (Ben Jelloun), texte publicitaire. Autant de fonctionnements pluriels, dont le livre rend compte.

Les analyses proposées se veulent au service du texte et non l'inverse : leurs objets n'ont pas été choisis pour illustrer la théorie praxématique ; c'est au contraire en observant leur fonctionnement, leur réalité matérielle, leur ancrage sociohistorique, qu'on a pu vérifier l'efficacité de tel ou tel concept. Chacune privilégie une problématique différente :

- la dialectique du même et de l'autre pour les deux portraits de La Bruyère (*Les Caractères*) ;
- la tension entre l'indication paratextuelle *Proverbe* et le caractère tragique du dénouement, appréhendé notamment grâce aux interactions verbales ou à leur absence, dans la dernière scène de *On ne badine pas avec l'amour* de Musset ;

– la narrativisation des contradictions sociales débusquées par Maupassant sous le langage ordinaire, mais aussi à l’oeuvre dans les ambiguïtés que lui-même crée en jouant sur l’implicite et sur les formes de discours rapporté dans *La Dot* ;

– les relations entre l’organisation spatio-temporelle, l’orientation syntaxique et l’actantialité dans *Exercice* d’Apollinaire, qui inverse tous les schémas attendus d’un écrit sur la guerre ;

– le rapport entre texte et image, construisant une représentation de l’acheteur en puissance qu’est tout lecteur pour les deux publicités automobiles ;

– les phénomènes de dialogisme qui permettent à la voix du scripteur de se construire en regard des autres voix convoquées par l’article de presse *Dans la laideur du siècle*.

Pour être privilégiées, ces problématiques ne sont évidemment pas exclusives : chaque analyse envisage plusieurs angles d’attaque, qui corroborent la programmation de sens générale en travail dans le texte choisi. Aucune n’a la prétention (illusoire et démesurée) de rendre compte de tous les mécanismes en jeu, mais toutes se réclament d’une approche synthétique, encore insuffisamment mise en oeuvre dans l’enseignement français, de la 6ème à la licence. L’objectif ainsi délimité ne sera atteint qu’avec la coopération active du lecteur de *Pratiques textuelles*.

C. Détrie, B. Verine.

– Ont collaboré au séminaire *Pratiques praxématiques* qui a permis à ce livre d’exister : Jeanne-Marie Barbéris, Robert Bonnafous, Tayeb Bouguerra, Jacques Bres, Catherine Détrie, Claude-Jacky Guedj, Jacques Guiraud, Michel Masson, Paul Siblot, Jacques Vairon, Bertrand Verine.

– Sont plus particulièrement responsables des textes les auteurs dont les noms figurent en fin d’article.

– La mise en page a été effectuée par M. Masson.

Deux approches du portrait selon La Bruyère.

Le portrait est un type de texte fréquemment sollicité pour l'initiation aux pratiques scolaires de réception aussi bien que de production. Il peut en effet, par l'apparente évidence de sa clôture*, le caractère circonscrit de son objet et, surtout, l'approche techniciste qu'on en a fait souvent, sembler moins polysémique, voire sémantiquement moins productif, que d'autres énoncés. Les choix structurants et l'évaluation du scripteur y résonnent pourtant tout aussi nécessairement. Sans, bien entendu, prétendre aboutir à des conclusions sur les nombreux possibles de ce type textuel, nous en avons trouvé deux exemples complémentaires dans le fécond gisement des *Caractères*. De fait, les portraits d'*Iphis* et de *Théognis* sont construits selon la proportion inverse des rapports entre les catégories du *même* et de l'*autre*, entre une séquence en *Etre** et une séquence en *Faire**, entre l'affirmation péremptoire du jugement du scripteur et le brouillage concerté de sa voix ; si, enfin, chacun joue sur un renvoi cotextuel, le premier l'établit explicitement alors que le second mise sur la seule successivité des paragraphes.

Iphis au miroir

Forme brève, la *remarque*, unité de base des *Caractères* de La Bruyère, est ici un portrait. Comme souvent, c'est un nom propre qui ouvre le texte, et qui sera la représentation individuelle de l'archétype que La Bruyère se propose d'étudier.

Iphis voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode ; il regarde le sien et en rougit ; il ne se croit plus habillé. Il était venu à la messe pour s'y montrer, et il se cache ; le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour. Il a la main douce et il l'entretient avec
5 une pâte de senteur ; il a soin de rire pour montrer ses dents ; il fait la petite bouche, et il n'y a guère de moments où il ne veuille sourire ; il regarde ses jambes, il se voit au miroir ; l'on ne peut être plus content de personne qu'il n'est de lui-même ; il s'est acquis une voix claire et délicate, et heureusement il parle gras ; il a un mouvement
10 de tête, et je ne sais quel adoucissement dans les yeux, dont il n'oublie pas de s'embellir ; il a une démarche molle et le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer ; il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude. Il est vrai aussi qu'il porte des chausses et un chapeau, et qu'il n'a ni boucles d'oreilles ni collier de
15 perles ; aussi ne l'ai-je point mis dans le chapitre des femmes.

La Bruyère, *Caractères*, XIII, *De la mode*, 14, 1688. Texte de la sixième édition, dans l'édition 1988 de la Pléiade.

Cette *remarque*, intégrée au chapitre *De la Mode*, se présente sous une forme compacte, sans aucun alinéa. De *Iphis*, clôture textuelle* initiale, à *femmes*, clôture finale, la production de sens met en travail un renversement de perspective qu'on étudiera en analysant la façon dont se construit le stéréotype, d'une part, et le portrait au miroir, d'autre

part. On s'intéressera enfin aux diverses voix du texte qui assurent cette production de sens et y participent.

1. Progression textuelle : la construction d'un stéréotype

On décrira d'abord la façon dont se construit le portrait en *Etre**¹ d'Iphis, pour envisager ensuite la distribution du thème* et du rhème* dans la phrase.

1.1. LE RETOURNEMENT D'UN PORTRAIT EN FAIRE EN UN PORTRAIT EN ETRE

De l'anecdote qui introduit le portrait (l. 1-4) à la pointe finale (l. 13-15) le texte passe d'un *Faire** à peine évoqué à un *Etre* lui-même construit sur une caractérisation sexuelle problématique et envisage les divers statuts d'Iphis : d'actant à existant et d'homme à femme.

1.1.1. L'anecdote introductive : actant ou existant ?

Elle commence en *Faire*, au présent, « Iphis voit », se termine en *Etre* : « le voilà retenu » ; ce retournement étant annoncé dès la deuxième ligne par « rougit » (*Etre* 3) et « il ne se croit plus habillé » (*Etre* 4 réflexif). Elle est très brève et sa brièveté même est signifiante de l'incapacité d'Iphis à accéder à un *Faire* véritable. Les faits sont décrits de l'extérieur ; l'actant est en non-personne ; son *Faire* aboutit à une activité imaginaire : *se croire* (l. 2).

La seule évocation nette du passé est le plus-que-parfait *il était venu* (l. 2) qui pose l'événement comme ayant existé en dehors même du récit, et donc antérieur à la lecture.

Cette anecdote est constituée de deux phrases : les verbes actifs en tension*, *voit*, *regarde* (l. 1), de la première se trouvent en détension* dans la seconde *venu*, *retenu* (l. 2-3), représentant un retournement du *Faire* en *Etre*, ce qui renforce la métaphore du prisonnier : il est « retenu par le pied » (l. 3) ; la temporalité suit le chemin inverse, de brève dans la première phrase (enchaînement de procès) elle s'étend à la journée dans la seconde ; un mouvement de repli, de rétrécissement de l'espace accompagne ce changement, depuis un cadre spatial large,

1 Les astérisques (*) signalent les termes définis dans le glossaire.

« l'église », jusqu'à la « chambre » où Iphis se réfugie, seul. Le basculement d'une attitude à l'autre repose sur le *et* (l. 3) adversatif de l'antithèse : *pour s'y montrer et il se cache* (l. 3) qui introduit la troisième proposition. C'est dans la brièveté de ce *et* que disparaît le programme [être admiré de tous] pour la réalisation duquel il était venu à l'église.

1.1.2. Le portrait en *Etre* : homme ou femme ?

Il débute par le retournement du *Faire* en *Etre* à partir du passif *retenu* (l. 3) : le récit est achevé, Iphis ne s'est pas construit, le programme annoncé n'est pas réalisé : plus d'actions, mais un état qui va être décrit avec minutie, comme si de l'accumulation de traits pouvait sortir enfin une personne. Le narrateur entraîne le lecteur dans la chambre où il va observer Iphis.

Ce portrait est brossé en une seule phrase, elle-même fractionnée en de nombreuses propositions juxtaposées, proches structurellement, qui mettent en évidence, à travers les deux isotopies* qui fondent le texte (masculinité / féminité) l'opposition entre le personnage masculin et ses attributs féminins. Chaque proposition est à la fois un énoncé descriptif peignant le personnage de l'extérieur (insistance et précision des différentes parties du corps et des attitudes), et argumentatif dans la mesure où chaque description est envisagée selon un rapport causal ou final (*et, pour, capable de...*) dont les termes sont séparés par un mot de liaison ou une virgule ; souvent un *et* (l. 4, 8) réoriente le trait en permettant l'adjonction de termes renvoyant à la féminité : on obtient ainsi par effet d'accumulation l'émergence d'une catégorisation implicite d'Iphis par le lecteur.

Les parties du corps sont détaillées, dans un vocabulaire riche et précis, concret, réaliste : douceur de la peau et des yeux, dents à montrer, petite bouche, un peu de rouge ; et les attitudes sont ensuite précisées : sourire permanent, coquetterie narcissique, clarté et délicatesse de la voix, [r] grasseyés (qui marquent la qualité – selon le réglage socio-culturel de la fin du XVII^e –, en opposition au [R] roulé paysan), « démarche molle », c'est-à-dire douce, efféminée selon le réglage le plus fréquent chez La Bruyère et « joli maintien » (pour un homme on parlerait plutôt de beau maintien), des « boucles d'oreilles » et un « collier de perles ». On peut s'étonner de ne voir à aucun moment apparaître une référence à la taille (grand, petit) ou à la corpulence

(gros, mince), mais ces caractéristiques manquantes auraient été de celles qui échappent à l'artifice.

Le grand nombre de verbes à l'infinitif au fonctionnement nominal – *Faire* sans actant confirmé – symboles d'autant de masques, d'états figés, « s'y montrer », « rire », « montrer », « sourire », « être content », « s'embellir », « se procurer » renforce l'idée d'une théâtralisation de la part d'Iphis ; l'image du miroir (l. 7) est à mettre en parallèle avec le travail d'un artiste dans sa loge, qui cherche à coller à son personnage, à ce qu'attend le public, ainsi que le prouve l'abondance des verbes qui indiquent l'effort de composition, l'affectation ; outre ceux déjà cités : *avoir soin de, faire* « la petite bouche » (dans le sens d'« être affecté »), *vouloir*, [s'être] *acquis*, [parler] *gras*, et l'abondance de noms ou d'adjectifs qui marquent un souci de composition : *adoucisement, démarche molle et joli maintien* (l. 9-11).

L'ensemble de ces traits définit le stéréotype de l'être féminin caractérisé, dans le contexte des *Caractères*, par sa frivolité, sa superficialité, son besoin de séduire, son manque d'authenticité, posé ainsi comme le négatif de l'homme.

1.2. THÈME EN *IL* ET RHÈME EN *ELLE*

Tous ces termes, qui dénotent de façon récurrente la composition, alimentent proposition après proposition l'ambiguïté de sexe posée par la présence d'un actant en non-personne du genre masculin *il*, et d'attributs ou d'attitudes de cette non-personne qui renvoient à la féminité (supra 1.1.2.)

1.2.1. Progression à thème constant

Si on observe en parallèle la progression thématique du texte, on constate qu'il commence par l'anthroponyme du personnage dont on fait le portrait. Suivent, en position de thème, vingt-deux occurrences de la non-personne pronominale *il*. Conséquence de la progression à thème constant, l'anaphore installe dans le texte l'*idem* dans une forme de permanence qui inscrit fortement Iphis, grammaticalement, comme masculin.

1.2.2. La production de sens des rhèmes

En même temps, majoritairement, la partie rhématique des énoncés avance des informations qui réfèrent toutes à la féminité et construit le stéréotype féminin de l'époque. Sont ainsi mis en œuvre :

– l'importance du regard, le sien et celui des autres :

voit, regarde, se croit (= se voit, s'imagine), [se] montrer, se cache, montrer ses dents, regarde ses jambes, se voit au miroir, les yeux

– l'émotivité, la timidité, la confusion, la pudeur :

il rougit, se cache

– la douceur, l'attitude efféminée :

main douce, sourire, adoucissement, voix claire et délicate, démarche molle

– la coquetterie, le soin de la toilette :

soulier, nouvelle mode, habillé, entretient, pâte de senteur, mettre du rouge, se voir au miroir, s'embellir, joli, boucles d'oreilles, collier de perles

(on notera l'absence des tissus, chiffons ou rubans, peut-être moins spécifiques d'un sexe à cette époque).

– le pôle érotique :

pied, main, jambes, bouche, yeux, [rire pour] montrer ses dents, sourire, joli maintien

(seule évocation de la silhouette dans son ensemble, les parties du corps étant jusqu'alors détaillées comme autant de fragments susceptibles d'être objets du désir, de la concupiscence) ;

– l'affectation, la minauderie :

pour s'y montrer, [avoir] soin de, pour montrer ses dents, faire la petite bouche, [vouloir] sourire, [être] content [de soi], [s'être] acquis, [parler

grasseyé], mouvement de tête, adoucissement, il n'oublie pas de s'embellir, démarche, maintien, il est capable de se procurer, il met du rouge.

1.2.3. Micro-énoncé et travail du sens

La distorsion à l'œuvre entre thème et rhème, syntagmatiquement contigus, était déjà lisible dans la clôture textuelle initiale. Même si l'église du XVII^e siècle pouvait être un lieu de vie mondaine, la contiguïté des groupes praxémiques *église* et *soulier d'une nouvelle mode* programme la disparate entre les deux domaines de préoccupation comme entre les deux dimensions observées.

La syntaxe phrastique construit par le clivage le personnage Iphis : ballotté d'un lieu à l'autre (à l'église/dans sa chambre), d'un agir à l'autre (*s'y montrer /se cache*), sexuellement mis en question par l'organisation syntaxique (thème le tirant du côté de la masculinité / rhème inversant cette construction de sens). La grammaire du texte conforte en tous points les remarques avancées à propos de la syntaxe phrastique.

1.2.4. Macro-énoncé et programme de sens

Si l'on considère la *remarque* comme un macro-énoncé, l'hyper-thème, c'est *Iphis* (en clôture initiale), l'hyper-rhème c'est *femmes* (en clôture finale). Bon nombre de portraits des *Caractères* fonctionnent ainsi : Giton / riche, Phédon / pauvre, Egéssippe / propre à rien, des âmes sales / ils ont de l'argent ...²

La progression du texte selon un thème constant fait se succéder une somme d'informations toutes de même niveau, concourant à l'impression d'un piétinement du texte ; le portrait enferme Iphis dans un système de specularités et promène le lecteur dans une circularité du sens à l'intérieur des deux clôtures : *Iphis – femmes*.

Ainsi l'analyse des parties rhématiques révèle-t-elle :

- cinq expressions en *Avoir* qui bloquent l'actant confirmé sur une partie de lui-même, à partir de : « il a la main douce » (I. 4),
- deux expressions en *Etre* (plus un modalisateur d'être : *rougir*) dans lesquelles, par conséquent, Iphis reste avec lui-même,

2 On peut voir : *Du mérite personnel*, 10 et 17 ; *Des femmes*, 8 ; *Des biens de fortune*, 58, 83 ; *De l'homme*, 83, 121, 122 ; *De la mode*, 2 ; *Des grands*, 32 ...

– douze occurrences de réflexivité, dont sept tournures pronominales, qui programment l'évocation du miroir, validée par le praxème *miroir* placé quasiment au centre du texte (l. 7) : cent un mots en amont et cent dix-huit en aval. Le miroir, dans lequel Iphis s'inscrit en même (il est « *content* » de l'image de « *lui-même* » réfléchi par le miroir et qu'il a patiemment construite) renvoie au lecteur l'image de l'*autre* d'Iphis, image d'une féminité révélée.

2. Un portrait au miroir, ou les jeux spéculaires

Dans la chambre où Iphis, solitaire et peu sûr de lui, s'est réfugié en tête-à-tête avec lui-même, le miroir paraît être la seule ouverture.

2.1. RÉFLEXIVITÉ SYNTAXIQUE ET NARCISSISME SÉMANTIQUE

La réflexivité syntaxique est systématiquement à l'œuvre dans cette *remarque* de La Bruyère.

De soi à soi, de l'actant confirmé à l'actant infirmé comme dédoublement amplificatoire, la spécularité se dit par de nombreux faits syntaxiques.

2.1.1. Les pronominaux réfléchis

La réflexivité pronominale est présente dès la première phrase : « il ne se croit plus habillé, il était venu à la messe pour s'y montrer, et il se cache ». « Il se voit au miroir » (l. 7) conforte sémantiquement cette réflexivité syntaxique. Pour Iphis, il n'est d'autre que lui-même, objet de son regard narcissique : « l'on ne peut être plus content de personne qu'il n'est de lui-même » (l. 7-8). La forme pronominale réfléchi qui répercute le bénéfice du procès sur l'actant confirmé bloque toute possibilité d'ouverture à l'autre.

Si l'objet sur lequel s'exerce le procès ne représente pas Iphis lui-même, il réfère à une partie ou une attitude de son corps :

il s'est acquis une voix claire et délicate (l. 8), le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer (l. 11-12),

Iphis étant alors en position d'actant confirmé, bénéficiaire du procès.

2.1.2. Les tours passifs

« Le voilà retenu par le pied dans sa chambre tout le reste du jour » (l. 3-4). *Le* est en position d'actant infirmé ; l'actant confirmé... est une partie de lui-même (*le pied*) ; il ne sort pas de son espace intime puisqu'il est prisonnier dans « sa chambre ».

On ajoutera : *il ne se croit plus habillé* (l. 2), participe de sens passif, et *s'embellir* (l. 11), syntaxiquement réfléchi et sémantiquement pronominal de sens passif également. Plaignons Iphis : un soulier vous manque et vous voilà déshabillé !

2.1.3. Les possessifs, déterminants et pronoms

Le sien (l. 2), *ses dents* (l. 5) et *ses jambes* (l. 7), toujours en position d'actants infirmés, proposent une représentation morcelée du corps d'Iphis.

2.1.4. Les constructions de l'*Avoir* et de l'*Etre*: du *Faire* à l'*Etre*

« Iphis voit à l'église un soulier d'une nouvelle mode » (l. 1) : la syntaxe propose une représentation d'Iphis, actant actif, qui répercute sur l'autre son agir, son faire ; or l'autre est représenté par son seul « soulier » : peut-on avancer à ce sujet l'hypothèse d'une métonymie particularisante...réductrice de l'autre ? A peine évoqué, cet autre est immédiatement évacué au profit de soi, « le sien » se substituant à « un soulier ». Le verbe rougir qui suit, équivalent du modalisateur devenir, sous-catégorisation de la modalité d'*Etre* (*Etre 3*), marque le retournement en *Etre*. Le passage de l'autre à soi, puis du *Faire* à l'*Etre*, dit l'évacuation du *Faire* initial au profit de l'*Avoir*, forme liminaire du *Faire* sans laquelle il ne peut y avoir d'actantialité. « Il a la main douce, et il l'entretient avec une pâte de senteur. » (l. 4), *Avoir* est un *Etre* à renversé. Ce qui *est* à Iphis reste une partie de lui-même : la main, les dents, la bouche ; quant aux procès *entretenir* (l. 4), *montrer* (l. 3), *faire* (l. 5) tous du côté du *Faire*, Iphis en est bien l'actant confirmé, mais l'actant infirmé reste une partie de lui-même : « Il l'entretient, il a soin de rire pour montrer ses dents ; il fait la petite bouche ».

Le co-texte immédiat *et il n'y a guère de moments où il ne veuille sourire* présente un procès généralement accompli pour l'autre : Iphis s'ouvrirait-il à l'autre, tenterait-il de séduire ? L'emploi absolu de « sourire », gommant le destinataire, souligne l'absence de cible réelle.

Sourire est de plus pris dans une double négation : si une lecture logique décode aisément une affirmation (moins + moins = plus), il n'en reste pas moins que co-textuellement *sourire* n'a pas de complément, qu'il est modalisé par vouloir, lui-même au subjonctif, dans une structure négative. Que reste-t-il du procès d'ouverture à l'autre ? Le texte qui suit déréalise cette ouverture potentielle en actualisant en position d'actant infirmé une partie d'Iphis « ses jambes », qui sonne le glas de l'ouverture à l'autre.

Lorsque deux existants sont en présence, « l'on ne peut être plus content de personne qu'il n'est de lui-même » (l. 7-8), ils sont confondus par la spécularité, et le narcissisme sémantique est validé par la réflexivité syntaxique.

On lit dans une même phrase qu'Iphis « a une démarche molle et le plus joli maintien qu'il est capable de se procurer » (l. 11-12) et « qu'il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude ». Etant en position d'actant confirmé du procès de mettre du rouge, Iphis rougit en quelque sorte pour la seconde fois (première occurrence, l. 2), s'inscrivant dans une réitération propre au portrait, mais qui confirme la circularité du sens et de la construction.

Cette réflexivité syntaxique donne à voir le narcissisme sémantique d'Iphis : actant dédoublé, occupant deux positions syntaxiques, il se retrouve en clôture de son agir, ne parvenant pas à conquérir, à séduire d'autre actant infirmé que lui-même.

La juxtaposition de traits physiques et d'attitudes n'aboutit pas à la construction d'une ipséité : dans son projet même de construction individuelle, Iphis échoue ; il ne se réalise pas. Pourtant « l'on ne peut être plus content de personne qu'il n'est de lui-même » (l. 7-8) ; content de lui en effet, égocentrique de toute évidence, Iphis, autre Narcisse, ne fait que se perdre dans la contemplation de lui-même.

Ce narcissisme peut être lu également dans l'anthroponyme, dans sa structure phonique comme dans son réglage praxémique.

2.2. IPHIS / [IFI] : SIGNIFIANCES PHONIQUE ET PRAXÉMIQUE DE L'ANTHROPONYME

2.2.1. Signification phonique

Les deux voyelles, du même son [i], sont symétriques autour de la constrictive sonore labio-dentale [f], si l'on considère que le -s final n'était pas prononcé, sauf comme sonore devant une voyelle ; il reviendra en consonne sourde à la pause à partir du XVIII^e siècle.

Proche du *fi !* de dégoût ou de mépris mondain bien attesté au XVII^e siècle, ou de l'éclat de rire moqueur *hi ! hi !*, [ifi] ajoute un effet de palindrome, de réversibilité, où peut se lire à nouveau le retour sur soi du personnage.

2.2.2. Réglage du sens

Iphis est un prénom renvoyant à deux personnages de l'antiquité : un homme vigoureux, patriarche troyen de l'*Illiade* d'Homère, et une jeune fille sacrifiée de la tragédie d'Euripide *Les Troyennes*. Ce prénom était employé indifféremment par les Grecs pour désigner fille ou garçon, et n'offre donc pas de catégorisation sexuelle.

Son identité, que le lecteur ne peut appréhender qu'à travers la saisie fragmentée du corps que le portrait organise, est tout aussi problématique : soulier où s'est concentré tout l'être social, main, dents, bouche, jambes, qui disent l'incapacité de saisir le moi dans sa totalité. On notera également la fétichisation du soulier, qui est tout l'être social chassé, ce jour-là, de la société.

Dans l'ensemble des *Caractères* la fragmentation en portraits, généralement brefs, offre les facettes d'un miroir brisé où se reflète un monde bien éloigné du stéréotype du grand siècle classique, monde où tout est en équilibre dans une ordonnance enfin, et définitivement, parfaite.

Sans comparer point par point cette esthétique à celle des têtes composées peintes presque un siècle auparavant, par exemple *Le Jardinier* d'Arcimboldo – portrait, de surcroît, réversible – mais dans la même lignée, on peut observer la pérennité de procédés expressifs maniéristes qui font éclater la vision rassurante d'un monde stable et ordonné.

3. Les voix du texte

Si Iphis – ou le stéréotype construit sous cet anthroponyme – se retrouve à l’initiative et en champ d’application de son agir, si l’anthroponyme lui-même peut être lu dans les deux sens, l’énonciateur, lui, construit le sens pour un autre, le lecteur, qui, s’il n’est pas explicité textuellement, est néanmoins présent dans la mesure où l’intégration d’un *je* présuppose celle d’un *tu*. Le *tu* non explicité du lecteur et le *je* de l’énonciateur ne s’identifient pas à cette stéréotypisation ; ils ne peuvent s’y reconnaître ni l’un ni l’autre : pour les deux, le *il*, Iphis, est l’autre, un objet de discours mis à distance, procédé favorable au regard ironique dont le texte se fait l’expression.

L’ironie, procédant de la dissociation énonciative, court-circuite l’interprétation littérale au profit d’une interprétation à visée dévalorisante, le locuteur ne prenant pas à son compte les propos qu’il semble lui-même assumer. Ainsi s’instaure une polyphonie productrice de sens.

3.1. LES MARQUES EXPLICITES DE L’ÉNONCIATION

Si le scripteur n’est pas présent textuellement dans les sept premières lignes, le regard évaluateur posé sur Iphis est ensuite assumé deux fois par un *je* qui marque par son inscription la réappropriation du portrait : deux occurrences d’apparition tardive au fonctionnement différent : « je ne sais quel ... » (l. 10), et « aussi ne l’ai-je point mis dans le chapitre des femmes », en position d’estocade finale. Le tour lexicalisé *je ne sais quel ...*, à valeur d’indéfini, présente un réglage nettement négatif : pourquoi l’« adoucissement » serait-il indicible, sinon parce qu’il est inadapté au statut masculin d’Iphis et pourtant caractéristique de son être ? Des trois termes : *Iphis – homme – adoucissement*, l’un est faux. De la même manière, l’inscription du *je* dans la dernière proposition et le rapprochement syntagmatique de *je – il – femmes* disent explicitement ce que les programmes de sens des thèmes et des rhèmes laissaient prévoir.

En outre, juste après « miroir » (l. 7), le texte inscrit un *on* : « l’on ne peut être plus content de personne qu’il n’est de lui-même ». Jouant sur la polyvalence de *on* qui peut renvoyer à diverses situations

d'énonciation, le scripteur présente une subjectivité que le lecteur ne sait à qui attribuer : à l'autre saisi dans la plus grande indéfinition (personne, aucun homme ne peut être plus content de personne qu'il n'est de lui-même), à Iphis lui-même (= je ne peux être plus content...) ou encore à Iphis saisi avec distance par un observateur indéfini (toi, curieux personnage, tu ne peux ...).

3.2. LES MARQUES IMPLICITES DE L'ÉNONCIATION

La confrontation énonciateur (regard qui juge) / personnage (objet du jugement) est plus complexe que ne semble l'indiquer cette confrontation personne / non-personne. Le texte fait entendre une polyphonie, laissant filtrer à travers les phrases en *il* les points de vue et opinions du *je* :

il a la main douce, il a soin de rire, une voix claire et délicate, mouvement de tête... adoucissement dans les yeux, dont il n'oublie pas de s'embellir, démarche molle, le plus joli maintien.

Toutes ces notations sont porteuses d'un réglage positif. Mais la présence du scripteur, signifiée par des choix lexicaux dans le domaine de la féminité gauchit l'évaluation positive d'Iphis. Avec : « heureusement il parle gras » (l. 9), le modalisateur *heureusement* marque le point de vue d'Iphis (comme : je suis heureux de parler gras), et donne en même temps à lire la commisération ironique de l'énonciateur. On note également : « il met du rouge, mais rarement, il n'en fait pas habitude » (l. 12-13), qui semble calqué sur un discours d'Iphis (comme : je mets du rouge mais rarement, je n'en fais pas habitude). La polyphonie recoupe, mais en élargissant la problématique, ce que grammairre et rhétorique ont repertorié dans les formes du discours rapporté (discours direct, indirect, indirect libre). On retrouve ici les procédés du discours indirect libre (les paroles ou pensées du personnage sont fondues dans le discours narratif-descriptif pris en charge par le scripteur).

3.3. LE JEU DES VOIX

Dans la phrase finale, la tournure impersonnelle, le réglage concessif de *aussi* et la négation sont des marqueurs dialogiques qui font entendre la voix des autres et permettent d'amorcer une inscription de

la voix de l'énonciateur doublement marquée par la syntaxe et la position finale.

Constitué d'une seule phrase, en deux étapes du type cause / conséquence, le jugement de valeur est introduit par une forme impersonnelle : *il est vrai aussi* (l. 13). Ce *il* est en effet le seul si l'on excepte « *il n'y a guère* » à ne pas représenter Iphis. Si « *il est vrai* » laisse entendre une voix anonyme qui reconnaît le port du chapeau et des chaussures comme attributs masculins, mais qui, le reconnaissant, le minimise, alors le *il est vrai* sous-entend un *mais* : la concession à la position de l'autre est retournée au profit de celle du scripteur. La négation présente dans la deuxième subordonnée a elle aussi une portée dialogique ; en filigrane de la structure négative surgissent les voix de la rumeur publique, à laquelle pourrait bien s'associer le scripteur : « Curieux ! Je pensais qu'il porterait des boucles d'oreilles ».

L'absence de boucles d'oreilles, et de collier de perles, comme le constat ironique qu'il ne manque plus que cela au tableau pour que tout doute soit levé (autre voix de la rumeur publique), ne permet pas d'installer définitivement la recatégorisation sexuelle d'Iphis. Cet énoncé est assumé par *je*, et, pour la première et seule fois du texte, associé à une négation : le *il* ne réapparaîtra plus pour infirmer le jugement implicite ; Iphis s'est pris au jeu, et en est désormais prisonnier, « retenu dans sa chambre ». Ainsi, après avoir présenté un Iphis à la recherche de l'autre, rêvant de le conquérir, puis se repliant sur lui-même dans une contemplation narcissique, La Bruyère termine son portrait en mettant en question sa catégorisation sexuelle : éternel insatisfait (Iphis ne « fait » pas « assez », au pied de la lettre latine *satis fecit*, pour être en paix), ce *il* dont l'identité reste problématique ne sait pas « faire ». On pourra lui opposer par exemple Théognis qui, lui, sait « faire ».

Lue au premier degré, la dernière proposition (l. 14-15) explique simplement que la remarque *Iphis* ne trouve pas place parmi celles qui composent le chapitre III des *Caractères : Des femmes*, tout en faisant figurer Iphis (anaphorisé par *l'*, actant infirmé) à côté du praxème *femmes*, pour sa dernière inscription textuelle. L'utilisation du passé composé *ne l'ai-je point mis* invite le lecteur à situer cette remarque par rapport à l'ensemble de l'ouvrage. En même temps « aussi ne l'ai-je point mis » marque une retenue qui pourrait être lue comme : j'aurais

dû le mettre, énoncé qui expliciterait trop clairement le regret du scribeur. S'il ne peut pas être classé dans le chapitre *Des femmes*, c'est non pour ce qu'il est – un homme (classement positif) –, mais pour ce qu'il n'a pas – collier, boucles d'oreilles (classement négatif) –. Enfin la dernière phrase qui inscrit « chausses » (dont le deuxième réglage possible est aussi *soulier* jusqu'à la fin du XVII^e) renvoie en un jeu de miroir au « soulier » de la première phrase, confortant l'effet de circularité.

Parti pour conquérir ou séduire l'autre, Iphis reste bloqué sur lui-même, bloqué au stade du miroir. Quand il « fait », il agit « sur lui » et semble ainsi se condamner à n'intéresser, à n'influencer que lui-même. *Il*, actant confirmé, est aussi actant infirmé, clôt son faire sur lui-même, ne s'ouvre pas à l'autre. *Iphis*, portrait d'un « inadapté social » dans le monde des grands du XVII^e siècle ? Est-il condamné par avance à l'exclusion ? Sans doute.

Ce qui est remarquable tout de même, c'est que la pirouette par laquelle se clôt le texte, range implicitement Iphis dans la catégorie de l'autre, celle des femmes ! C'est une autre façon de souligner et de cultiver l'ambiguïté du personnage. Personnage narcissique en collage de morceaux masculins et féminins, Iphis, à sa façon, entretient sa face positive³ : il est habité en permanence par le souci de son maintien, de son comportement, pour être reconnu, respecté ou admiré de l'autre. En même temps, Iphis, s'admirant lui-même, se ferme aux autres si bien qu'à l'inverse de Théognis il n'a pas sa place dans le chapitre *Des Grands*. Et puisque paraître constitue pour Iphis une sorte de fin en soi, la place que lui assigne La Bruyère dans le chapitre *De la Mode*, sorte de classement par défaut, est bien celle qui lui convient le mieux.

C. Détrie, M. Masson, J. Vairon.

3 Cf. par exemple, Goffman E. 1974 (en français), *Les Rites d'interaction*, Paris : Ed. de Minuit.

Quand Théognis paraît

Au contraire de la description essentialisante* d'*Iphis*, où l'anecdote se fige en stéréotype statique, le 48^e *Caractère* du chapitre *Des grands* construit le portrait en actes du personnage dont le nom ouvre le texte et sera repris ligne 10 : « Théognis ».

Théognis est recherché dans son ajustement, et il sort paré comme une femme ; il n'est pas hors de sa maison, qu'il a déjà ajusté ses yeux et son visage, afin que ce soit une chose faite quand il sera dans le public, qu'il y paraisse tout concerté, que ceux qui passent le trouvent déjà gracieux et leur souriant, et que nul ne lui échappe. Marche-t-il dans les salles, il se tourne à droit, où il y a un grand monde, et à gauche, où il n'y a personne ; il salue ceux qui y sont et ceux qui n'y sont pas. Il embrasse un homme qu'il trouve sous sa main, il lui presse la tête contre sa poitrine ; il demande ensuite qui est celui qu'il a embrassé. Quelqu'un a besoin de lui dans une affaire qui est facile ; il va le trouver, lui fait sa prière : Théognis l'écoute favorablement, il est ravi de lui être bon à quelque chose, il le conjure de faire naître des occasions de lui rendre service ; et comme celui-ci insiste sur son affaire, il lui dit qu'il ne la fera point ; il le prie de se mettre en sa place, il l'en fait juge. Le client sort, reconduit, caressé, confus, presque content d'être refusé.

La Bruyère, *Caractères*, IX, *Des grands*, 48, 1696. Texte de la sixième édition, dans l'édition 1988 de la Pléiade.

Constatant, grâce à l'étude de la progression textuelle, que *Théognis* s'identifie** par son actantialité vers et sur autrui (1), nous examinerons la mise en représentation de cette praxis relationnelle (2) et nous interrogerons sur la production de sens de ce portrait (3) qui ne fut intégré au chapitre *Des grands* que dans la sixième édition des *Caractères*.

1. Progression textuelle

1.1. IDENTIFICATION DU THÈME* : L'ACTANT* THÉOGNIS

1.1.1. Thématisation

L'anthroponyme est repris dès la seconde proposition par le pronom de non-personne* *il*, et se trouve thématisé ainsi dix-huit autres fois en position d'actant premier (de sujet* : l. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 9, 11, 13, 14). C'est également à cet actant que renvoient les sept possessifs « *son ajustement* » (l. 1), « *sa maison* » (l. 2), « *ses yeux, son visage* » (l. 2-3), « *sa main* », « *sa poitrine* » (l. 8), « *sa place* » (l. 14). *Théognis* est donc le thème, constant dans les phrases 1 à 3, de vingt-et-une propositions auxquelles s'ajoutent le participe « *leur souriant* » (l. 5), les infinitifs « *être bon à quelque chose* » (l. 11) et « *rendre service* » (l. 12), deux actions réitérées par la corrélation de compléments, « *il se tourne à droit [...] et à gauche* » (l. 6), « *il salue ceux qui y sont et ceux qui n'y sont pas* » (l. 7) ; enfin, quatre tours passifs dont ce même personnage s'avère l'agent implicite : « *une chose faite* » (l. 3) et « *le client [...] reconduit, caressé, [...] refusé* » (l. 14-15) par *Théognis*.

1.1.2. Programmes** d'*Etre**.

Sur quelque trente praxèmes* verbaux, seuls six relèvent des catégories de l'*Etre*. Deux situent *Théognis* dans l'espace, *Etre 1* : « *il n'est pas hors de sa maison* » (l. 2) et « *il sera dans le public* » (l. 3). Quatre seulement le caractérisent, soit dans l'absolu, *Etre 2* : « *Théognis est recherché* » (l. 1), « *il est ravi d'être bon à quelque chose* » (l. 11), soit sous le regard d'autrui, *Etre 4* : « *lui être bon à quelque chose* » (l. 11) et « *qu'il y paraisse* » (l. 4), auxquels on peut adjoindre « *il sera dans le public* » (l. 3). Encore doit-on remarquer que *paraître* peut aussi bien désigner l'acte de *faire son entrée*, et que les participes adjectivés *recherché* (l. 1) et *ravi* (l. 11) supposent une action préalable (cf. aussi *paré* (l. 1) et *concerté* (l. 4)). De même, ce portrait ne comporte-t-il aucun programme d'*avoir*, cette forme minimale de l'agir *Faire 1*, où l'existence se retourne en actantialité, et qui caractériserait le personnage par ce qui *est à lui*, *Etre 5*.

1.1.3. Programmes de *Faire**.

Ainsi le texte définit-il très majoritairement *Théognis* par ses actes. Deux d'entre eux sont clos sur eux-mêmes : « *il sort* » (l. 1) et « *mar-*

che-t-il » (l. 5). Trois se referment sur leur initiateur : « il a déjà ajusté ses yeux et son visage » (l. 2-3), repris par « une chose faite » (l. 3), et « il se tourne » (l. 6). Les dix-sept autres sont ouverts sur un actant second (objet) ou destinataire, toujours humain à l'unique exception de « il ne la fera point » (*l'affaire* l. 13) : sourire (l. 5), saluer (l. 7), embrasser (l. 7 et 9), trouver, presser (l. 8), demander (l. 9), écouter (l. 11), conjurer, rendre service (l. 12), dire, prier (l. 13), faire, reconduire, caresser (l. 14), refuser (l. 15). Cette prédominance des *Faire* 4 à deux ou trois instances caractérise l'actant principal par les traits d'extra-version et de dynamisme.

1.1.4. Spatialité

La projection du personnage vers le dehors est confirmée par sa mobilité dans l'espace. « Hors de sa maison » (l. 2), « dans le public » (l. 3), « dans les salles » (l. 5) le représentent d'emblée comme s'extériorisant. Parmi les *Faire* dont il est l'initiateur, le premier consiste à *sortir* (l. 1), puis viendront *marcher* (l. 5), *se tourner* (l. 6) et *trouver* (l. 8) ; la pluralité des « salles » (l. 5) et la dualité des compléments de lieu (l. 6) renforcent ce trait de mouvement. Enfin, bien que rien n'explique dans les phrases 4 et 5 un retour à la *maison*, « quelqu'un ... va le trouver » (l. 10) et « le client sort, reconduit » (l. 14) signalent l'ellipse de ce trajet. La juxtaposition souligne l'agilité et, pour ainsi dire, l'ubiquité du personnage, partout chez lui et partout en représentation.

1.1.5. Temporalité

Le caractère fondamentalement dynamique du portrait et de son thème est encore renforcé par la tension* verbo-temporelle. Comme dans l'ensemble des *Caractères*, le présent de l'indicatif domine avec trente occurrences, auxquelles s'ajoute « souriant » (l. 5). L'imprécision et la rareté des marqueurs temporels non-verbaux *déjà* (l. 2, 4), *quand* (l. 3), *ensuite* (l. 9), *comme* (l. 12) empêchent cependant de faire ici le départ entre valeur descriptive, mixte d'accomplissement et d'accompli, et valeur purement tensive d'accomplissement. Ainsi, à l'exception des deux premières formes d'*être* (l. 1 et 2), assurément descriptives, et de l'hypothèse « marche-t-il » (l. 5), tous ces présents peuvent-ils, dans une transcription au passé, se remplacer soit par des imparfaits soit par des passés simples.

L'actantialité de Théognis s'avère néanmoins très nettement orientée vers l'à-venir par deux futurs et huit formes prospectives :

afin que ce *soit* une chose faite quand il *sera* dans le public, qu'il y *paraisse* tout concerté, que ceux qui *passent le trouvent* [...] et que nul ne lui *échappe* (l. 3-5)

il est ravi de lui *être* bon à quelque chose, il le conjure de *faire naître* des occasions de lui *rendre service* (l. 11-12)

il ne la *fera* point (l. 13).

Des procédés tels que l'anticipation de « il sort » (l. 1) sur « il n'est pas hors de sa maison » (l. 2), la formulation interrogative de l'hypothèse « marche-t-il dans les salles » (l. 5) et, beaucoup plus massivement, l'asyndète, grâce à quoi la succession syntagmatique suggère l'enchaînement temporel, confirment cette orientation ascendante*. Les deux seules occurrences de passé composé sont elles-mêmes intégrées à la concaténation des actions en cours :

il a *déjà* ajusté ses yeux et son visage *afin* que ce soit une chose faite (l. 2-3), il demande *ensuite* qui est celui qu'il a embrassé (l. 9)

sont des accomplis du présent, le premier saisissant l'action comme effectuée par avance, ce qui ajoute à la dynamique du texte et du personnage.

En définissant Théognis avant tout par son action envers autrui et sa visée sur l'à-venir, saisies sous des formes fortement ascendantes, le texte construit donc une représentation triplement conquérante de cet actant.

1.2. FAUSSE FRACTURE ET VRAIES CLÔTURES*

1.2.1. Actantialité et passivation du *client*.

Cette quête de l'autre semble trouver un objet spécifique avec la thématization en position confirmé (sujet) d'un nouvel actant : coïncidant avec l'ellipse du retour à la « maison », apparaît en effet « quelqu'un » (l. 9) qui, repris par « il » (l. 10), « celui-ci » (l. 13), « se » (l. 14), s'alourdit finalement en un nom : *le client* (l. 14). D'emblée subordonné à l'actant principal par la modalité* du *besoin*

(l. 9), ce personnage devient, en interaction avec Théognis, l'initiateur de cinq programmes de *Faire* (l. 9, 10, 13 et 14), auxquels s'ajoutent les infinitifs « *faire naître* des occasions » (l. 12) et « *se mettre* en sa place » (l. 14). C'est pourtant à ce moment même que vient brutalement s'inverser la dynamique textuelle avec le futur nié : « il [Théognis] ne la fera point [l'affaire du client] » (l. 13). C'est aussi sur *le client* qu'opère la triple détension* des participes *reconduit*, *caressé*, *refusé* (l. 14-15). Soulignons la forte productivité de cette chute : grâce à l'ellipse de leur agent, les tours passifs expulsent sémantiquement *le client* tout en lui donnant le premier rôle, et laissent à Théognis le dernier mot tout en l'effaçant syntaxiquement.

1.2.2. Structuration textuelle

L'inattendue brusquerie de ce renversement et l'alliance de mots *presque content d'être refusé* (l. 15) constituent la pointe finale du portrait. Elles rendent le texte apparemment contradictoire, puisque la visée de départ, « Théognis sort afin que ceux qui passent le trouvent » (l. 1-4), atteinte lorsque « quelqu'un ... va le trouver » (l. 10), semble démentie par le refus de faire l'affaire (l. 13-15). En revanche, « le client ...confus, presque content » répond à l'ouverture « Théognis est recherché », et la symétrie entre « Théognis ...sort » et « le client sort » paraît indiquer que l'actant principal a atteint son but.

Ces repérages permettent de décomposer la progression textuelle comme suit :

- la phrase 1 (l. 1-5), principalement en *Etre* et prospective, forme une mini-description où Théognis est présenté dans ses préparatifs et son projet d'action : *paraître tout concerté* ;

- l'hypothèse avec changement de lieu *marche-t-il dans les salles* pose les phrases 2 et 3 (l. 5-9), centrées sur les *Faire* de Théognis, comme un développement du portrait en action typique, passage des compétences à la performance ;

- la rupture *il ne la fera point* (l. 13) pourrait transformer les phrases 4 et 5 (l. 9-15), décentrées vers *le client*, en une anecdote contredisant les données de départ et pointant humoristiquement l'inaptitude de Théognis à conclure une « affaire » pourtant « facile » (l. 10) ; mais la positivité de « reconduit », « caressé », « content » et la *confusion*

(l. 15) du seul « client » font de ces phrases le couronnement de l'action typique de Théognis : séduire sa clientèle.

Selon la valeur accordée aux présents, le texte pourra ainsi être lu soit comme le portrait de *Théognis* par ses faits habituels, soit comme la juxtaposition de trois séquences narratives temporellement disjointes construisant l'identité du même personnage *Théognis*.

Le paradoxe final souligne en fait ce que laissait déjà pressentir la primauté des programmes d'*Etre* sous le regard de l'autre et de *Faire* ouvert sur l'autre : le personnage n'existe textuellement que par un certain mode de relation à autrui, et son portrait progresse avant tout selon l'émergence puis l'éviction de l'actant *autre de Théognis*.

2. Le rapport de Théognis à autrui

2.1. DÉGAGEMENT TEXTUEL DE L'AUTRE

De fait, l'*autre* s'avère omniprésent, et à quasi égalité quantitative avec Théognis, mais selon des modalités extrêmement virtualisantes.

Au plan syntaxique, il se trouve majoritairement en position d'actant second (objet). Il apparaît dès la phase prospective, d'abord comme simple circonstant (*dans le public, y*), puis comme actant premier (sujet) de *Faire* ayant Théognis pour objet ou pour destinataire, mais dont la double formulation affirmative et négative souligne la virtualité : *que ceux qui passent le trouvent* (l. 4) vs *que nul ne lui échappe* (l. 5). L'*autre* devient ensuite l'objet de l'action typique, dans laquelle on constate la même dualité de formulations et la même progression du statut syntaxique :

– simple présence indéfinie dans « où il y a un grand monde » vs « où il n'y a personne » (l. 6), puis passive et plurielle avec « ceux qui y sont » vs « ceux qui n'y sont pas » (l. 7) ;

– individuation, mais toujours passive, dans « il embrasse un homme qu'il trouve sous sa main » (l. 7-8), aussitôt problématisée par l'interrogation indirecte *qui est celui qu'il a embrassé* (l. 9) ;

– actantialité active enfin avec *quelqu'un* (l. 9), qui deviendra le *client* (l. 14), mais subira la passivation que l'on sait (l. 15).

– Notons par ailleurs la symptomatique ellipse du destinataire lorsque Théognis « demande » (l. 9).

Au plan sémantique, la nomination de l'*autre* reste peu individualisante, et son indistinction est renforcée par l'abondance et par le choix des pronoms ou syntagmes pronominaux (cf. *Compte rendu d'expérience*). En fait, l'*autre* ne reçoit textuellement d'identité que de la relation que Théognis entretient avec lui et, même dans ce cadre restrictif, sa typisation la plus précise relève d'un clientélisme d'affaire dont nous soulignerons (infra 2.2. et 3.1.) la stérilité et l'indéfinition.

Ainsi observe-t-on à tous les niveaux une constante infirmation de l'*autre* : si le début du texte exemplifie la manière dont l'actant principal dégage progressivement du « public » son « client », la chute illustre la façon dont Théognis se dégage de l'*autre*, la dialectique de ce double mouvement le définissant tout entier comme personnage. De son point de vue, l'*autre* n'existe en retour qu'aussi longtemps qu'il peut devenir l'objet d'une manipulation.

2.2. RÉSEAUX ET FILETS DE LA SOCIABILITÉ

Cette ambivalence du rapport à autrui se confirme dans les isotopies* caractérisant Théognis.

Le culte du *paraître* est fortement marqué dans le début du texte par « recherché » (l. 1) dont Furetière précise qu'il « se dit particulièrement des ouvrages de peinture, de sculpture, etc... », mais aussi par

ajustement, paré, ajusté, concerté, gracieux, souriant, se tourne.

Il est ensuite relayé par le réseau sémique de la civilité avec

salue, embrasse, a embrassé, écoute favorablement, ravi de lui être bon, conjure, rendre service, prie, fait juge, reconduit.

Ce vouloir séduire culmine dans la féminisation du personnage par « recherché dans son ajustement », « paré comme une femme » (l. 1) et « ajusté » (l. 2) dont Furetière prend précisément pour exemple *la femme*. On peut même trouver une confirmation de l'ouverture de

Théognis sur *l'autre* dans l'exceptionnelle abondance de la préposition *à*, du préfixe *a-* et de leurs spécifications *em-/en, dans* et *con*¹ :

ajustement, ajusté, afin, à droit, à gauche ;
 embrasse, embrassé, en sa place ;
 dans le public, dans les salles, dans une affaire ;
 concerté, conjure, reconduit, confus, content.

Ces traits de sociabilité sont cependant explicitement caractérisés comme un leurre par « concerté » (l. 4) employé, selon Furetière, pour « dire d'une personne qu'elle affecte un certain extérieur modeste et prudent, que ses actions et ses paroles sont étudiées, affectées et souvent hypocrites ». La théâtralisation de l'affabilité est soulignée par des excès tels que « il lui presse la tête contre sa poitrine » (l. 8), « il le conjure » (l. 12), « il le prie » (l. 13). Elle s'avère même ridiculisée à trois reprises par l'absence ou l'indéfinition de son destinataire :

il se tourne [...] où il n'y a *personne* , il salue [...] ceux qui *n'y sont pas*, il demande ensuite *qui est celui* qu'il a embrassé.

Or l'accessibilité de Théognis se trouve concrètement démentie dès qu'il entre en contact effectif avec autrui. On peut en voir un symbole avant-coureur dans la supériorité que connote sa rencontre d'« un homme qu'il trouve sous sa main » (l. 8) et dont « la tête » lui arrive à la « poitrine » (l. 8). La première marque explicite de cette distance apparaît lorsque « quelqu'un...lui fait sa prière » (l. 10). Puis l'affaire particulière et « facile » (l. 10) sur laquelle celui-ci insiste dans le présent est remplacée, dans le discours de Théognis, par les indéfinis *quelque chose, des occasions* et le virtuel *service*, que les infinitifs *être bon, faire naître, rendre* renvoient à un avenir indéterminé. A une demande pragmatique d'intervention effective portant sur la réalité, Théognis ne répond que sur le plan symbolique, par l'assurance purement discursive de sa disponibilité. La triple ostentation de

1 Sur le système prépositionnel voir Lafont R. 1978, *Le Travail et la langue*, Paris : Flammarion, 276-284.

bienveillance se trouve d'ailleurs aussitôt contredite par un refus ternaire :

l'écoute favorablement / ne la fera point
lui être bon / se mettre en sa place
lui rendre service / l'en fait juge.

Plus encore, le texte insiste simultanément sur l'opacification de cette conduite par un brouillage des positions de la relation interpersonnelle. L'abaissement du « client » qui fait « sa prière » est d'abord contrebalancé par le fait qu'il se trouve à son tour « conjuré » et « prié ». Puis le martèlement du refus est amorti et dévoyé par « se mettre en sa place » et « il l'en fait juge », qui marquent une inversion des rôles. Enfin, « reconduit » indique à la fois la non prestation du « service » et le fait de raccompagner courtoisement le « client », amenant sa « confusion » et la pointe finale.

Le texte spectacularise* ainsi la manipulation suivante :

– en se construisant une image avenante, Théognis constitue l'*autre* en solliciteur ;

– il lui donne l'illusion d'un intérêt réciproque par son « écoute », mais se l'assujettit par le « besoin » et la « prière » ;

– puis il le renvoie à l'insignifiance, non sans sauvegarder les apparences, condition de son pouvoir.

En termes narratologiques, aucun des actants humains du texte ne constitue l'objet de son faire global : ils n'en sont que les objets seconds, voire les adjuvants. Car l'objet de la quête de Théognis reste la reconnaissance sociale de son excellence, qui ne nécessite pas seulement que l'autre devienne son « client », mais surtout qu'il sorte « presque content d'être refusé », programme ainsi formulable :

- thème en puissance : une clientèle est due à Théognis
- thème en effet : Théognis a un client mais pas d'affaire.
(cf. Schéma narratif).

3. Qui est donc *Théognis* ?

3.1. SIGNIFIANCE DE L'ANTHROPONYME

Le titre du chapitre classe le personnage sous le générique *un grand*, mais peut-on en préciser l'espèce ? Le premier destinataire du texte ayant été le lectorat cultivé du XVII^e siècle, il est loisible de chercher quelques éléments de réponse du côté de l'étymologie. Ainsi la racine *theo* (dieu), ajoutée à la double occurrence de *faire sa prière* (l. 10) / *prier* (l. 13) et au salut *urbi et orbi*, pour « ceux qui y sont et ceux qui n'y sont pas » (l. 7), peut-elle inciter à voir dans cet actant un dignitaire de l'Eglise, sa féminisation renvoyant à la robe et au raffinement ecclésiastiques. Si, de plus, on fait dériver *-gnis* de *gignosco* (= connaître), *Théognis* serait *celui qui connaît la divinité, ou qui est connu d'elle*. La critique à clés lui a même attribué pour modèle Monseigneur de Harlay, archevêque de Paris. Certes, un prélat peut, surtout au XVII^e siècle, rendre bien des « services » autres que religieux, marcher dans toutes sortes de « salles », de l'archevêché au palais royal, faire plus d'une « affaire » et avoir des clients, terme dont Furetière développe longuement le sens romain et signale la synonymie au XVI^e siècle avec vassal, courtisan. *Les Caractères* abondent cependant en prénoms formés sur *theo*, le contexte allège fortement le sens de « prière », et « sa maison » banaliserait singulièrement la résidence épiscopale.

Aussi bien la comparaison féminine sied-elle à un noble de robe ou à un haut roturier politico-judiciaire, ce que pourraient confirmer « affaire », « juge » et « client », dont Furetière précise qu'il « se dit actuellement d'un plaideur ». Mais, là encore, l'indéfinition d'*être bon à quelque chose* (l. 11), la libéralité de « rendre service » (l. 12), et surtout la conjuration de « faire naître des occasions » (l. 12) – qui reviendrait à inciter le requérant à se mettre dans de mauvais cas – interdisent une identification trop stricte. L'hypothèse d'un noble d'épée bien en cour n'est pas non plus à écarter, puisque *affaire* « se dit aussi des querelles, des combats, des brouilleries d'amitié » (Furetière).

Plus qu'un portrait à clé ou le caractère d'un spécimen social, l'indistinction dénotative et la diversité connotative du texte construisent donc la représentation d'un certain exercice de la *grandeur*. Or, outre que la généralité de cette lecture subsume toutes les pistes sémiques

jusqu'ici envisagées, *-gnis* peut également dériver de *gignomai* (= naître, devenir), ce qui désignerait *Théognis* comme « de souche divine, ou devenant divin ».

3.2. DE LA GRANDEUR

L'actant *Théognis* figurerait ainsi l'incarnation humaine du droit divin, son anthropomorphisation. Cette lecture entre en cohérence avec l'ambivalence de ses attitudes : il a tellement l'apparence de la toute-puissance qu'il peut se permettre d'en effacer les marques pour aller au-devant du commun des mortels et se laisser approcher – dieu de bonté – tout en se refusant péremptoirement à la moindre intervention immédiate et concrète – dieu de majesté – et en renvoyant son féal à la confusion de sa conscience (les voies du seigneur sont impénétrables).

Signalons, sans pouvoir nous y arrêter, l'intérêt d'un approfondissement de ces remarques selon l'*interactionnisme symbolique* de Goffman². Cette théorisation renouvelle en effet l'approche de la représentation écrite de la communication humaine, aussi bien à travers les didascalies ou le discours rapporté que la description ou la narration des comportements relationnels. Les échanges socialisés et, singulièrement, les stratégies conversationnelles y sont interprétés en termes de *biens symboliques* que les individus *donnent, reçoivent* et *rendent* selon des *rituels*. Ainsi, dans notre texte, les verbes *paraître* et *trouver* indiquent-ils à la fois l'entrée en contact inter-individuel et l'estimation par autrui des signes de disponibilité affichés par le survenant : *concerté, gracieux et souriant*. Dans cette situation de communication publique, plus un personnage est haut placé, plus grande doit être sa générosité dans les *prestations*, et plus grande sera en retour la considération qu'il en tirera. Mais les structures de dépendance de type clanique et clientéliste étaient en France plus nombreuses au XVII^e siècle qu'aujourd'hui, d'où

2 Pour un résumé des propositions récentes, voir Kerbrat-Orecchioni C. 1992, *Les Interactions verbales*, tome II, Paris : Armand Colin. Pour une approche praxématique de la question, voir Barbéris J.-M. 1989, « Espace de l'interaction chez Goffman », *Cahiers de praxématique* 13, Praxiling, Montpellier III, 59-81. Pour une information à la source, voir Goffman E. 1964, trad. fr. *Les Rites d'interaction*, Paris : éd. de Minuit, 1974.

la mise au point de stratégies d'évitement permettant d'échapper aux règles de l'*échange* sans pour autant perdre la *face*.

A ce titre, le comportement caricaturé par La Bruyère prend le contre-pied de l'attitude prévisible chez un *grand* excédé par les sollicitations : au lieu d'exiger par un maintien sévère qu'on respecte son *territoire*, Théognis assume l'initiative pour mieux parer les requêtes et, par le caractère inattendu et démesuré de son *don symbolique*, il s'attire la reconnaissance ravie du *public*, dont il fait son *débitteur*. Cette analyse rend vraisemblable le fait qu'il puisse ne pas acquitter ses *dettes* sociales substantielles, ici la prestation effective du *service* : le *client* se paye de *symboles*. Notons enfin que si, dans la situation spectacularisée par le texte, le rapport de force dominant / dominé se trouve un moment inversé, c'est au niveau de l'*échange symbolique* seulement, non dans la réalité des relations hiérarchiques, ce qui rend plausible la brutalité du *refus* : « il lui dit qu'il ne la fera point » (l. 13).

Un fait de description vient encore étayer cette interprétation : La Bruyère a intercalé après coup (sixième édition) ce portrait entre deux maximes qui, précisément, posent le *paraître* et la *stérilité* comme conditions du pouvoir. La première annonce que la *grandeur* n'est pas d'emblée visible et que son apparence doit se construire :

Les grands ne doivent point aimer les premiers temps : ils ne leur sont point favorables ; il est triste pour eux d'y voir que nous sortions tous du frère et de la sœur. Les hommes composent ensemble une même famille : il n'y a que le plus ou le moins dans le degré de parenté.

La seconde confirme le caractère purement stratégique et trompeur du jeu mis en scène dans le portrait, mais surtout sa profonde efficience :

C'est avoir une très mauvaise opinion des hommes, et néanmoins les bien connaître, que de croire, dans un grand poste, leur imposer par des caresses étudiées, par de longs et stériles embrassements.

3.3. LA VOIE ÉTROITE DU MORALISTE

La teneur à-demi subversive de ces constats explique sans doute l'interpolation a posteriori du portrait de *Théognis* mais, avant tout, la discrétion de la voix du scripteur, lequel paraît plus que d'ordinaire

écartelé entre ses statuts contractuels d'analyste des mœurs effectives et de styliste de la morale officielle.

Certes, chacun de ces fragments et le triptyque qu'ils composent problématissent la gestion des signes et des rôles sociaux. Par ce portrait, La Bruyère investit en effet l'espacement chronologique et logique entre *les premiers temps* de la maxime 47 et le *grand poste* de la suivante. Il y avait, dans ce hiatus recouvrant un devenir, place pour le développement d'un récit, le premier aphorisme supposant qu'un processus de différenciation fasse échapper le *grand* à l'indistinction de la *famille* humaine, et le second exposant un moyen de s'en faire reconnaître pour un des chefs. L'actantialité assumée par Théognis exemplifie donc sur le mode narratif une part de cette praxis sociale, dont les énoncés discursifs explicitent l'un la motivation, l'autre l'efficience. L'ensemble désigne l'agir typique des *grands* comme un paraître-faire fondant un sembler-être, et la grandeur comme une illusion.

Mais le portrait en actes de *Théognis* ne fonctionne-t-il pas lui-même comme un trompe-l'œil, justifiant par un savoir-faire quasi essentiel l'arbitraire sociohistorique de la naissance ? D'une part, la satire du jeu des apparences masque d'autres *Faire* et, en particulier, d'autres *avoir* indispensables à la *grandeur* : de fait La Bruyère croque un *grand* en action dans le présent et pour l'avenir, mais sans passé (cf. supra 1.1.5.), alors que la première maxime implique qu'il s'est produit quelque chose entre la naissance biologique et l'exercice du pouvoir social ; sur cette promotion, le texte demeure muet. D'autre part et surtout, la raillerie s'avère intermittente et peu appuyée puisque, sur l'ensemble du triptyque, seuls « concerté » (l. 4), « étudiées » et « stériles » (maxime 49) témoignent de quelque distance critique.

Dans le portrait, de légers décalages sont bien introduits par la féminisation du personnage, la vacuité de certaines de ses actions (supra 2.2.) et l'alliance de mots *presque content d'être refusé* (l. 15). Mais cette pointe est attribuable à la voix du « client » (l. 14) qui, dans ce cas, se trouve elle-même tournée en dérision, et dont on entend à coup sûr un désaveu dans « et comme celui-ci insiste » (l. 13), puis dans « confus » (l. 15). Au vrai, c'est l'énonciateur lui-même qui semble perplexe face à l'objet de son discours : il adopte le point de vue du client dans les lignes 9-11, mais celui de *Théognis*, dont il rapporte

la plupart des propos à l'indirect libre, dans les lignes 11-14 ; il se replie néanmoins sur le discours indirect dans les lignes 9 et 13, brillant partout ailleurs par sa quasi-absence.

Dans la première maxime, si « doivent » et « pour eux » indiquent une distance, « il est triste » adopte le point de vue des *grands*. Mais surtout, parmi les trois formulations de la consanguinité de principe entre les hommes, seule la seconde, « composent ensemble une même famille », est assertive. Le subjonctif repousse la première « nous sortons tous du frère et de la sœur » dans l'inactuel ; et quand bien même la troisième accorde l'existence d'un degré de parenté, la restriction *il n'y a que*, l'alternative *le plus ou le moins*, ainsi que les praxis hiérarchisantes capitalisées au XVII^e siècle sous *famille* et *parenté* laissent pressentir ce que le portrait de *Théognis* démontrera : ce peu de différence est déjà beaucoup. Quant à la seconde maxime, « très mauvaise » et « néanmoins bien » s'y annulent au plan des valeurs, de même que, plus subtilement, « opinion », « connaître » et « croire » au plan de la véracité, ce qui rend incertaine la position de l'énonciateur.

L'ajout du portrait s'avère même atténuer la brutalité des deux maximes que leur juxtaposition pouvait faire résonner comme une dénonciation de l'arbitraire. Il illustre au contraire l'idée que, si la supériorité sociale repose sur un leurre, « le public » s'y laisse prendre jusque dans ses mises en scène les plus caricaturales : ainsi avons-nous vu l'ironie se déplacer de *Théognis* vers le client, soit des *grands* vers les *petits* qui apparaissent comme leurs dupes... et leurs cautions. Du coup, le second aphorisme prend un accent machiavélique.

Il n'entre pas dans notre propos de plonger plus avant dans les complexités idéologiques des *Caractères*. Du moins cet extrait pose-t-il que *les grands* en général, *Théognis* et le titulaire du *grand poste* en particulier, ne sont en rien supérieurs ni n'ont rien de supérieur, mais qu'ils se montrent et sont vus tels aux yeux de la grande famille des hommes. En revanche, bien que la transposition sociale du droit divin soit représentée comme un leurre, l'énonciateur persifle seulement le jeu des rôles sociaux sous le régime de l'étiquette, voire la vanité des critères de hiérarchisation, mais en aucun cas le fonctionnement, ni moins encore les fonctions, du pouvoir. Ainsi l'illusion humaine

demeure-t-elle tenace, puisque La Bruyère la reproduit et la conforte par ce portrait, laissant aux Lumières le soin de débusquer l'arbitraire sous l'apparence et la sujétion sous la crédulité.

B. Verine.

Repères théoriques

ETRE ET FAIRE

1. Les deux modalités phrastiques du français

La phrase en *Etre* correspond à la nomination de l'objet :

Le notaire est un menteur.

Le notaire est menteur.

La phrase en *Faire* correspond à la symbolisation de l'agir :

Le notaire ment.

1.1. LA PHRASE EN *ETRE* ET L'EXISTANT*

La binarité qui la structure s'ouvre sur un élément nominal et se clôt sur un élément nominal (ou adjectival) ; c'est le processus de nomination qui est à l'œuvre ici. La phrase en *Etre* révèle la présence d'un seul et même existant (Le notaire/menteur).

1.2. LA PHRASE EN *FAIRE* ET L'ACTANT*

La phrase en *Faire* rend compte d'un procès, met en scène un agir contenu dans le verbe. D'un point de vue du sens, le verbe porte les tensions ouvrantes et fermantes de la phrase en dégageant une place pour l'initiateur de l'agir : l'actant. Suivant le type de procès la représentation de l'initiateur est doublée de la représentation de l'impact : on parlera d'une part d'actant confirmé ou actant premier (traditionnellement: le sujet); d'actant infirmé ou actant second d'autre part (traditionnellement : l'objet).

1.3. LA PHRASE PASSIVE

Ce troisième modèle de phrase est du *Faire* retourné en *Etre*. Dans la phrase passive l'actant 1 se voit démis de son actantialité d'initiateur et devient actant infirmé :

Les nuages sont dispersés (par le vent).
Ainsi la phrase passive est le lieu où l'ouverture du *Faire* est invalidée par l'*Etre*. Plus généralement la praxématique pose une relation dialectique entre *Etre* et *Faire* : *Etre* apparaît comme la mise en détension de *Faire*.

2. Modalités de l'*Etre* et du *Faire*

L'*Etre* et le *Faire* se partagent les programmes de phrases. Ces programmes se présentent sous différentes modalités que l'on peut globalement caractériser ainsi :

- les modalités de l'*Etre* établissent l'existence d'un élément, sous ses diverses descriptions possibles.
- les modalités du *Faire* posent un acte, décrivent ses enjeux en évoquant ses rapports avec le cadre dans lequel il s'inscrit.

2.1. MODALITÉS DE L'*ETRE*

– *Etre 1* – programme unaire : cette position signale l'existence de deux façons.

C'est un homme. – Il y a un homme.

– *Etre 2* – programme binaire : deux praxèmes pour un seul existant puisque l'existant est un autre formel ; praxémiquement c'est une modalité du même.

Iphis est un homme.

– *Etre 3* – l'équivalence entre existant 1 et existant 2 est envisagée en devenir.

Iphis devient rouge. (= Iphis rougit).

– *Etre 4* – l'instance de l'autre occupe la fracture de l'*Etre*: c'est pour autrui que l'existant est ainsi.

Iphis (me)semble content de lui.

– *Etre 5* – le déblocage de l'autre opéré ci-dessus se poursuit : l'existant est soumis à l'autre en conquête d'actantialité.

Les souliers démodés sont à Iphis.

2.2. MODALITÉS DU FAIRE.

– *Faire 1* – l’*Etre 5* peut se convertir en *Faire* par un retournement syntaxique et la phrase en *Etre* devient phrase en *Faire*.

Iphis a des souliers démodés.

Remarque : l’article qui était défini dans *Etre 5* (les souliers) est indéfini dans *Faire 1* (des souliers). Ce changement est lié à ce que *souliers* thématifié en *Etre 5* est rhématique en *Faire 1*.

– *Faire 2* – l’acte est sous le contrôle de l’autre qui autorise l’actant confirmé.

Iphis peut /doit se montrer.

– *Faire 3* – les modalités sont fondées non sur l’autre mais sur l’actant confirmé (capacité, intention).

Iphis peut/doit (veut) se montrer.

– *Faire 4* – l’acte est présenté non modalisé.

Théognis sort.

– *Faire 5* – pas de déboîtement d’actant.

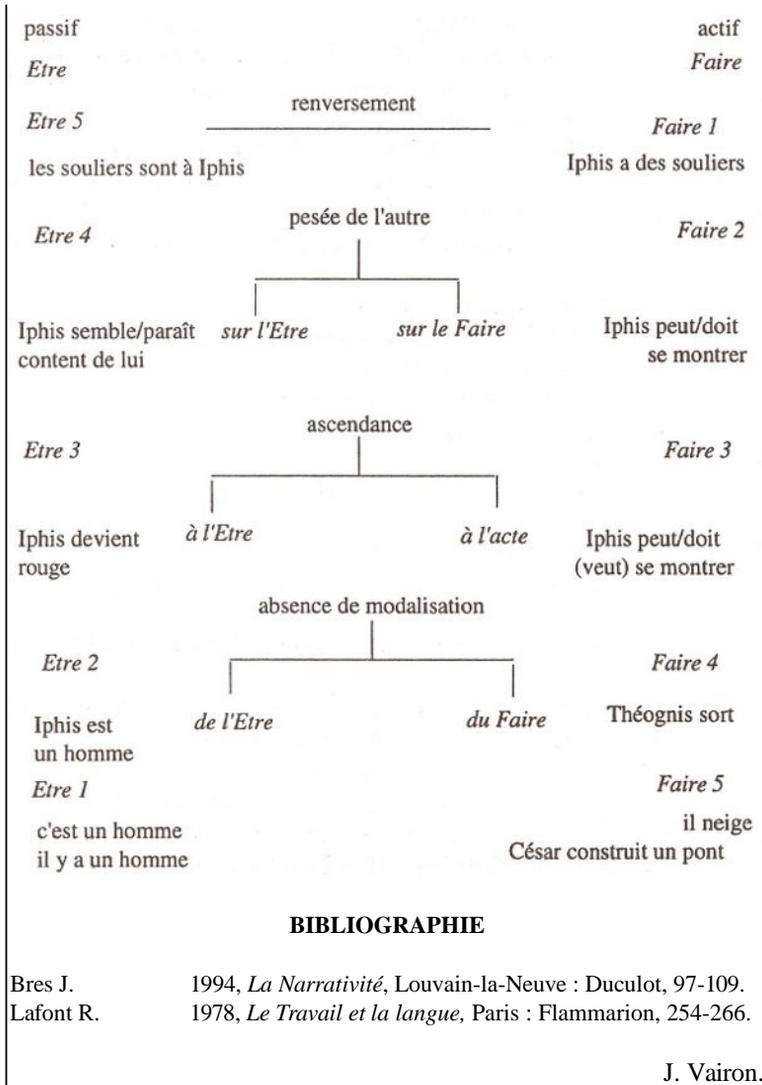
Il neige.

le factitif (*Faire faire*).

César construit un pont. (=il le fait construire par x).

2.3. TABLEAU DYNAMIQUE DES MODALITÉS DE L’ÊTRE ET DU FAIRE

A partir de l’équivalence entre *Etre 5* et *Faire 1* on peut présenter synthétiquement les modalités de l’*Etre* et du *Faire* et leurs relations de la manière suivante, dans une confrontation qui met en évidence la relation dialectique de l’*Etre* et du *Faire* : celle du même et de l’autre. En effet l’*Etre* et le *Faire* posent l’existence et l’actantialité dans une dynamique d’échanges, une dialectique entre existants et actants :



Repères théoriques**THEME / RHEME****PROGRESSION THEMATIQUE / ORGANISATION TEXTUELLE**

Tout texte cohérent constitue une séquence qui propose au lecteur un cheminement depuis une situation initiale jusqu'à une situation finale. Ceci suppose une organisation du texte et implique des choix qui seront autant de jalons dans la progression. On peut poser la problématique ainsi sous-tendue en terme de thématisation.

1. Thème/rhème**1.1. DÉFINITION DES NOTIONS**

On appelle thème le point de départ de la phrase, ce dont on parle : la première unité informative. On appelle rhème l'autre partie de la phrase : ce qui est affirmé à propos du thème. Le thème est posé comme connu, le rhème introduit quelque chose de nouveau.

1.2. EXEMPLE

L'exemple suivant est emprunté à *La Dot* de Maupassant. Lorsque l'employé de la gare crie : « Les voyageurs pour Paris en voiture », *Les voyageurs pour Paris* constitue le thème (posé comme connu du locuteur et de l'allocataire) et la suite de la phrase (*en voiture*) constitue le rhème, lequel transmet une information nouvelle sur le thème.

2. Progression de l'information : les trois types de progression.**2.1. PROGRESSION À THÈME LINÉAIRE****2.1.1. Définition.**

On parle de progression à thème linéaire lorsque le thème de chaque phrase trouve son origine dans le rhème de la phrase précédente.

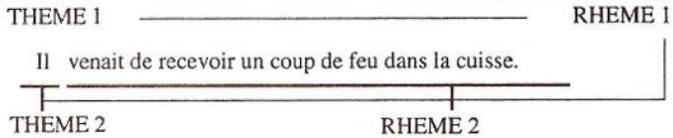
2.1.2. Exemple

L'exemple est emprunté à *Mateo Falcone* de P. Mérimée :

Dans le sentier qui menait de la plaine à la maison de Mateo parut un homme, coiffé d'un bonnet pointu comme en portent les montagnards, barbu, couvert de haillons et se traînant avec peine en s'appuyant sur son fusil. Il venait de recevoir un coup de feu dans la cuisse.

2.1.3. Traitement de l'exemple

Dans le sentier qui menait de la plaine à la maison de Mateo parut un homme



C'est l'élément de base du rhème 1, *un homme*, qui devient le thème de la phrase 2.

2.2. PROGRESSION À THÈME CONSTANT

2.2.1. Définition

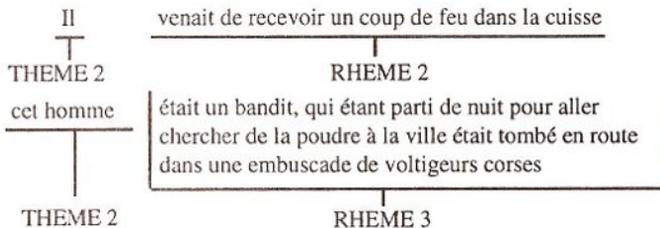
On parle de progression à thème constant lorsque deux phrases consécutives commencent par un même thème.

2.2.2. Exemple

L'exemple est emprunté à *Mateo Falcone* de P. Mérimée :

Il venait de recevoir un coup de feu dans la cuisse. Cet homme était un bandit, qui étant parti de nuit pour aller chercher de la poudre à la ville était tombé en route dans une embuscade de voltigeurs corses.

2.2.3. Traitement de l'exemple



De la phrase 2 à la phrase 3 le même thème est maintenu, seul le rhème change.

2.3. PROGRESSION À THÈME DÉRIVÉ OU ECLATÉ

2.3.1. Définition

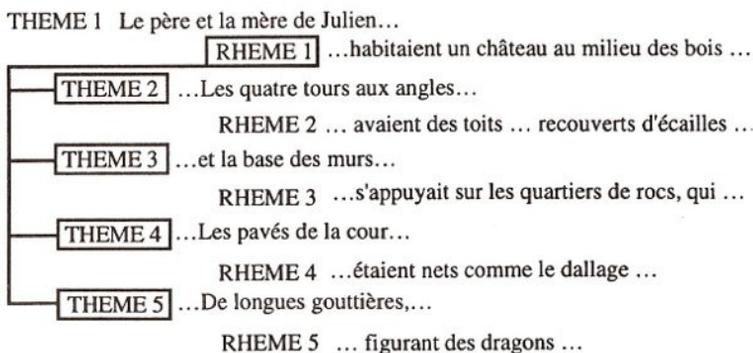
On parle de progression à thème éclaté ou dérivé lorsque les thèmes de plusieurs phrases consécutives sont dérivés d'un hyperthème emprunté au rhème d'une phrase qui les précède toutes.

2.3.2. Exemple

L'exemple est emprunté à *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* de Flaubert :

Le père et la mère de Julien habitaient un château au milieu des bois sur la pente d'une colline. Les quatre tours aux angles avaient des toits pointus recouverts d'écailles de plomb, et la base des murs s'appuyait sur les quartiers de rocs, qui dévalaient abruptement jusqu'au fond des douves. Les pavés de la cour étaient nets comme le dallage d'une église. De longues gouttières, figurant des dragons la gueule en bas, crachaient l'eau des pluies vers la citerne.

2.3.3. Traitement de l'exemple



Les thèmes des phrases 2, 3, 4, 5 sont dérivés d'un hyperthème : *le château*, emprunté au rhème de la première phrase.

BIBLIOGRAPHIE

- Combettes B.
1983, *Pour une grammaire textuelle : la progression thématique*, Bruxelles/Gembloux : De Bœck-Duculot.
1992, « Hiérarchie des référents et connaissance partagée », *L'Information grammaticale* 54, Paris, 11-14.
- Galmiche M.
1992, « Au carrefour des malentendus », *L'Information grammaticale* 54, Paris, 3-10.
- Kleiber G.
1992, « Cap sur les topiques avec le pronom il », *L'Information grammaticale* 54, Paris, 15-25.

J. Vairon.

Repères théoriques

LE MEME ET L'AUTRE IDEM ET ALIUD

Ces concepts philosophiques peuvent s'avérer particulièrement opératoires en analyse textuelle.

Les termes *même* et *autre* permettent de rendre compte du tri binaire qui s'opère au niveau du découpage du réel : la ville est l'*autre* de la campagne et réciproquement. A l'inverse, du moins dans un premier temps, le sapin peut être considéré comme le *même* du chêne : ces deux éléments peuvent être symbolisés par le praxème générique *arbre* qui actualise le même réel référentiel. Dans un second temps cependant, un tri plus sélectif permettra de dégager la part d'altérité de l'un par rapport à l'autre : le *même* n'existe que parce qu'il n'est pas l'*autre*. Toute la production du sens est une exclusion de l'*autre* et une condensation du *même*. Au quotidien, chacun d'entre nous effectue ce réglage en recourant à des formulations métalinguistiques telles que *ce n'est pas ... mais c'est*.

Entre ces pôles contraires que sont le *même* et l'*autre* s'établit une dialectique. Celle-ci permet d'abord une meilleure compréhension des contradictions antagoniques du réel mais elle peut favoriser en outre la mise en évidence de la subjectivité du locuteur. C'est ce que souligne fort pertinemment Pierre Bourdieu dans l'une des enquêtes sociologiques regroupées sous le titre *La Misère du monde*. Ali et François, deux jeunes gens d'une banlieue défavorisée, ont un vécu commun :

leur solidarité absolue s'affirme à tout moment, dans l'emploi du *nous* et du *on* qui les englobent l'un et l'autre. *L'immigré* et *l'indigène* [...] ont les mêmes problèmes, les mêmes difficultés, la même vision du monde...

Pour François, l'*autre* ce n'est pas le « beur », c'est celui qui vit au-delà de son univers misérable. Paradoxalement, la notion de *même* peut rapprocher des individus *autres*, appartenant à des cultures et à des ethnies différentes. Le jeu de la dialectique du *même* et de l'*autre* est alors révélateur de la construction de l'identité personnelle, du *soi-même*.

La dialectique du *même* et de l'*autre* permet enfin de rendre compte du système des personnes :

– dans un premier temps, le dégagement de la personne s'opère par l'exclusion de la *non-personne* ; le *ça*, le *il(s)*, *elle(s)*, l'*autre*, est exclu. Le *même* retenu est le couple *je / tu*.

– dans un deuxième temps, le *je* se dégage dans sa position singulière en se démarquant du *tu*, qui apparaît alors en position d'*autre*. « C'est dans une réalité dialectique englobant les deux termes (*je* et *tu*) et les définissant par relation mutuelle qu'on découvre le fondement linguistique de la subjectivité » (E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Tome I, Paris : Gallimard, 1966, p. 260.).

En praxématique, « l'homme de parole » occupe une place fondamentale. Aussi l'analyse des marques textuelles révélatrices de l'émergence du *soi-même* est-elle primordiale, aussi bien dans un texte littéraire que dans une enquête sociologique ou sociolinguistique.

BIBLIOGRAPHIE

- Bourdieu P. 1993, *La Misère du monde*, Paris : Seuil, 83-84.
Cahiers de praxématique 3,
 1984/1989, *Concepts de la praxématique*, Praxiling, Montpellier
 III, 32-34.
- Lafont R. 1978, *Le Travail et la langue*, Paris : Flammarion, 138-141.

J. Guiraud.

COMPTE RENDU D'EXPERIENCE

LES MARQUES DE L'AUTRE DANS THÉOGNIS

Cette entrée a été proposée à une classe de 3^e d'un assez bon niveau. Il était en effet apparu que la dialectique du *même* et de l'*autre* permettrait une approche constructive de ce portrait. Il a donc été demandé aux élèves de procéder au relevé des marques textuelles désignant l'*autre* de *Théognis*. Chacune de ces marques a ensuite fait l'objet d'une analyse qui a mis en lumière le sens produit par les praxèmes et parapraxèmes* sémantiquement liés à la notion d'altérité.

1. Praxèmes / syntagmes nominaux

– Les collectifs *le public* (l.3) et *un grand monde* (l.6) éludent toute singularisation.

– *Homme*, actualisé en fuite de réalité par l'indéfini *un* (l. 7), ne pose qu'une catégorisation vague.

– « Le client » (l. 14) s'avère la seule nomination particularisante déterminée de manière définie, mais elle est immédiatement invalidée sémantiquement par « reconduit », « refusé », de même que sa position d'actant premier est retournée par la passivation.

Conclusion partielle : la seule fois où l'*autre* acquiert une identité textuelle précise, c'est pour être aussitôt réduit à l'état d'actant second (d'objet cf. *Theognis* 2.2.1).

2. Parapraxèmes / syntagmes pronominaux

– « Nul » (l. 5), « personne » (l. 6) portent en eux l'absence de marque référentielle.

– « Ceux qui passent » (l. 4), « leur » (l. 5), « ceux qui y sont », « ceux qui n'y sont pas » (l. 7) posent un nombre indéterminé d'individus éventuels envisagés dans des actions très générales.

– « Lui » (l. 8), « qui est celui qu'il a embrassé » (l. 9) sont corrélés au praxème *homme* dont on a souligné l'indéfinition et que l'interrogation sans réponse représente à nouveau en fuite de réalité.

– « Quelqu'un » (l. 9) n'est spécifié que par le programme phrastique très général *a besoin de lui dans une affaire*, dont le sémantisme place l'*autre* dans la dépendance de Théognis. Les

programmes suivants dont le même actant est syntaxiquement l'initiateur s'avèrent soit tout aussi généraux *aller trouver* (l. 10), *insister* (l. 13), *sortir* (l. 14), soit surdéterminés par l'interaction avec Théognis : *faire sa prière* (l. 10), voire intégrés au discours de ce dernier : *faire naître* (l. 12), *se mettre* (l. 14). Les discours indirect et indirect libre opèrent d'ailleurs cette intégration sous les espèces de la non-personne.

– *il, l', lui, le, lui, celui-ci, lui, le, se, l'* n'apportent évidemment aucune précision.

Conclusion partielle : *l'autre* ne reçoit d'identité textuelle que de sa relation très provisoire avec Théognis qui, de surcroît, la brouille (cf. *Theognis* 2.2.2.).

Conclusion générale : ces relevés mettent en évidence une constante infirmation de *l'autre* ; du point de vue de Théognis, *l'autre* est nié comme individu et n'existe qu'aussi longtemps qu'il peut devenir l'objet d'une manipulation.

REGLAGES DE SENS DU PRAXÈME *PRIÈRE*

Cet exercice prolonge le précédent au cours de la même séquence : il permet une approche rapide de ce portrait sous l'angle du *même*, mais révèle surtout la convergence des marques productrices de sens.

Dans le champ sémantique de *prière*, le contexte d'interaction verbale des lignes 10-11 et la reprise de la ligne 13 sous la forme *prier* amènent à retenir l'acception *demande instante*. Cependant, la corrélation isosémique que l'on peut établir avec la racine *theo* (dieu) qui suit immédiatement (l. 10) incite à inscrire également *faire sa prière* dans le champ praxémique de la religion.

Dès lors, le *grand* peut être perçu comme celui qui se place au-dessus de l'autre en s'investissant d'un pouvoir divin. « Il se prend pour Dieu » dira simplement une élève. Certes la seconde occurrence a Théognis pour initiateur ; mais elle participe de la tactique du boomerang typique du personnage. Cette accentuation du praxème *prière* permet d'expliquer ainsi la pirouette finale : si Théognis accepte de descendre parmi les hommes, *d'écouter* leur *prière* sans pour autant y accéder, c'est pour mieux leur montrer que, tout comme le dieu des jansénistes, il n'est pas un être providentiel.

J. Guiraud.

Les sens d'un dénouement : On ne badine pas avec l'amour (III, 8)

Si les recueils poétiques de Musset (1810-1857) ont mal résisté à l'épreuve du temps, son œuvre théâtrale (que le XIX^e siècle n'a pas comprise) est actuellement reconnue par le public comme par les critiques et tente de nombreux metteurs en scène, fascinés par sa modernité, alors que, paradoxalement, Musset, blessé par l'échec théâtral de *La Nuit vénitienne* s'est réfugié dans une écriture dramatique qu'il affirme destinée à la lecture, ce que le titre du recueil dans lequel figure *On ne badine pas avec l'amour* dit clairement : *Spectacle dans un fauteuil (prose)* (1834). Or ce refus de la scène a pour conséquence une écriture spécifique, libérée des conventions théâtrales de l'époque, échappant aux modes, séduisant par sa liberté de ton, son refus d'une visée édificatrice, sa foisonnante complexité, son ironie.

Scène VIII

Un oratoire
CAMILLE, PERDICAN

Entre CAMILLE ; elle se jette au pied de l'autel.

M'avez-vous abandonnée, ô mon Dieu ? Vous le savez, lorsque je suis venue, j'avais juré de vous être fidèle ; quand j'ai refusé de devenir l'épouse d'un autre que vous, j'ai cru parler sincèrement devant vous et ma conscience ; vous le savez, mon Père ; ne voulez-vous donc plus de moi ? Oh ! pourquoi faites-vous mentir la vérité elle-même ? Pourquoi suis-je si faible ? Ah ! malheureuse, je ne puis plus prier. [C1]

Entre Perdican.

PERDICAN

Orgueil, le plus fatal des conseillers humains, qu'es-tu venu faire entre cette fille et moi ? La voilà pâle et effrayée, qui presse sur les dalles insensibles son cœur et son visage. Elle aurait pu m'aimer, et nous étions nés l'un pour l'autre ; qu'es-tu venu faire sur nos lèvres, orgueil, lorsque nos mains allaient se joindre ? [P1]

CAMILLE

Qui m'a suivie ? Qui parle sous cette voûte ? Est-ce toi, Perdican ? [C2]

PERDICAN

Insensés que nous sommes ! nous nous aimons. Quel songe avons-nous fait, Camille ? Quelles vaines paroles, quelles misérables folies ont passé comme un vent funeste entre nous deux ? Lequel de nous a voulu tromper l'autre ? Hélas, cette vie est elle-même un si pénible rêve ! pourquoi encore y mêler les nôtres ? O mon Dieu ! le bonheur est une perle si rare dans cet océan d'ici-bas ! Tu nous l'avais donné, pêcheur céleste, tu l'avais tiré pour nous des profondeurs de l'abîme, cet inestimable joyau ; et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet. Le vert sentier qui nous amenait l'un vers l'autre avait une pente si douce, il était entouré de buissons si fleuris, il se perdait dans un si tranquille horizon ! Il a bien fallu que la vanité, le bavardage et la colère vinsent jeter leurs rochers informes sur cette route céleste, qui nous aurait conduits à toi dans un baiser ! Il a bien fallu que nous nous fissions du mal, car nous sommes des hommes ! O insensés ! nous nous aimons. [P2]

Il la prend dans ses bras.

CAMILLE

Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur. Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offusquera pas ; il veut bien que je t'aime ; il y a quinze ans qu'il le sait. [C3]

PERDICAN

Chère créature, tu es à moi ! [P3]

Il l'embrasse ; on entend un grand cri derrière l'autel.

CAMILLE

C'est la voix de ma sœur de lait. [C4]

PERDICAN

Comment est-elle ici ? Je l'avais laissée dans l'escalier, lorsque tu m'as fait rappeler. Il faut donc qu'elle m'ait suivi sans que je m'en sois aperçu. [P4]

CAMILLE

Entrons dans cette galerie, c'est là qu'on a crié. [C5]

PERDICAN

Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang. [P5]

CAMILLE

La pauvre enfant nous a sans doute épiés ; elle s'est encore évanouie ; viens, portons-lui secours ; hélas ! tout cela est cruel. [C6]

PERDICAN

Non, en vérité, je n'entrerai pas ; je sens un froid mortel qui me paralyse. Vas-y, Camille, et tâche de la ramener. [P6¹]

Camille sort.

Je vous en supplie, mon Dieu ! ne faites pas de moi un meurtrier ! Vous voyez ce qui se passe ; nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et la mort ; mais notre cœur est pur ; ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! Je lui trouverai un mari, je réparerai ma faute ; elle est jeune, elle sera riche, elle sera heureuse ; ne faites pas cela, ô Dieu ! vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants. [P6²] Eh bien ! Camille, qu'y a-t-il ? [P6³]

Camille rentre.

CAMILLE

Elle est morte. Adieu, Perdican. [C7]

La pièce *ONB*, jamais jouée du vivant de Musset, sera montée pour la première fois en 1861. Pièce en trois actes et dix-huit scènes, elle porte le sous-titre *Proverbe*. Son argument est ténu : le mariage de Camille et de Perdican (cousins élevés ensemble) est présenté comme souhaité par la génération antérieure, qui semble considérer que leur amour va donc de soi (potentialité initiale). Mais le temps (ils ne se sont pas revus depuis dix ans) a introduit entre eux une altérité qui à la fois menace leur mariage et attise leur désir. Dès lors, Camille et Perdican peuvent-ils se débarrasser du masque social que leur éducation, leur personnalité, leur sexe aussi, les contraint à porter et qui s'oppose à l'expression de leurs sentiments ? L'amour peut-il triompher du déterminisme social ? Dieu, l'orgueil, l'amour modifient chacun à leur tour les relations du schéma actantiel* que la génération antérieure considère d'entrée de jeu comme acquises.

Ainsi, des premiers échecs langagiers (I,2), des premières tentations (ébauche d'une intrigue Perdican / Rosette, I,4), à l'affirmation de la volonté de rupture (II,5), d'un piège (III,3) à l'autre (III,6), de blessures d'amour-propre en affirmations péremptoires, de défis en provocations,

le spectateur / lecteur arrive-t-il au dénouement du proverbe, c'est-à-dire à la scène 8 de l'acte III, objet de cette étude. On se proposera d'abord de caractériser sa situation, sa mise en clôture* et l'espace scénique dans lequel elle est censée se dérouler. On étudiera ensuite la problématique du dénouement (liée à celle du sous-genre « proverbe »), en corrélation avec la construction de la relation interpersonnelle, ce qui amènera à définir le schéma actantiel et à proposer divers réglages pour les actants* *Dieu* et *orgueil*, qui sont autant de lectures possibles de cette scène de clôture.

1. Caractérisation de la scène

1.1. SITUATION DE LA SCÈNE DANS L'ÉCONOMIE DE ONB OU L'ULTIME REPRISE DES MOTIFS

Cette scène clôt la pièce. Il s'agit du dernier face à face de Camille et Perdican dans l'espace scénique. Plusieurs rencontres ont eu lieu auparavant (I,3, II,1, II,5, III,6, pour ce qui est des tête-à-tête), pouvant être ainsi regroupées :

- Scènes où le tête-à-tête est intercepté par un (ou des) tiers : I,3 (Le Baron et Dame Pluche sont cachés), et III,6 (Rosette est cachée). En I,3, l'interception est effectuée à l'insu des personnages sur scène : le Baron et Dame Pluche sont des participants non ratifiés ; en III,6, Rosette est un destinataire indirect : Camille connaît sa présence extrascénique.

- Scènes de véritable tête-à-tête : II,1, et II,5, qui ont la particularité d'intégrer – comme un effet d'annonce – le mot de la fin *adieu*, chaque fois prononcé par Perdican : « Eh bien ! adieu, ...adieu, mon enfant » pour la scène II,1, « Adieu, Camille, retourne à ton couvent... », pour la scène II,5. Ainsi l'*adieu* final se présente-t-il comme un écho des deux *adieux* précédents de Perdican.

Ce système de reprise de motif est tout particulièrement à l'œuvre dans les scènes 6 et 8 de l'acte III :

- première reprise : le motif de l'aveu. Dans la scène 6, Perdican déclare à Camille : « Je t'aime, Camille, voilà tout ce que je sais ». Camille lui réplique : « Je ne vous aime pas, moi ». Cette opposition, qui semblait radicale (procès envisagé dans sa réalisation affirmative / négative, confortée par le jeu sur la deuxième personne *tu / vous*), sera

résolue en III,8, résolution repérable à l'utilisation du pronominal réciproque *Nous nous aimons*.

– deuxième reprise : le motif de la fragilité physique de Rosette. La jeune fille, en III,6 s'évanouit lors de l'aveu de Perdican à Camille, elle meurt lors de l'étreinte, en III,8.

A ces reprises des motifs, il faut ajouter la reprise – structurelle – du secret volé dans les deux cas par le même personnage en position de destinataire, même si son statut est différent (destinataire indirect dans la scène 6, participant non ratifié dans la scène 8). Cette présence de Rosette entraîne dans les deux cas l'annonce d'un *Faire* qui justifie la sortie des deux personnages (scène 6) ou d'un seul (Camille, pour la scène 8) : « Viens, aide-moi à secourir Rosette » demande Perdican à la scène 6 ; « Viens, portons-lui secours » propose Camille à la scène 8.

Ainsi cette scène finale reprend-elle, pour la dernière fois, des motifs ou des situations qui avaient précédemment été soumis à un réglage par la suite ajourné (« adieu » était déjà réglé comme « rupture définitive » ; cependant cette rupture sera remise en cause par la circulation d'un objet : la lettre de Camille à sœur Louise interceptée par Perdican – autre reprise du secret volé –). Mais elle en fige cette fois le réglage : adieu = rupture irrévocable, fragilité de Rosette = fragilité mortelle (radicalisation absolue de la production du sens). Ce bornage du sens (au mot de la fin correspond un figement des réglages : le lecteur / spectateur sait qu'il doit fermer le livre / quitter la salle) est donc, au même titre que le marquage typographique ou les didascalies concernant l'espace scénique, un élément de la mise en clôture de la scène, qu'on va étudier plus précisément.

1.2. LA MISE EN CLÔTURE DE LA SCÈNE

On rappellera au préalable qu'un texte théâtral (ici une scène) doit toujours être envisagé de deux points de vue : texte fait pour être lu (premier travail du metteur en scène et travail de quiconque se sert du support écrit pour aborder un auteur dramatique) et pour être mis en spectacle. Cette appréhension de la scène est encore compliquée chez Musset dans la mesure où il en subvertit la conception traditionnelle, entrée et sortie des personnages ne suffisant pas à la délimiter. Ainsi cette dernière scène présente-t-elle plusieurs volets et deux grands

moments : avant / après le cri derrière l'autel. Le premier moment présente lui-même plusieurs séquences : deux monologues juxtaposés (Camille ouvre la scène, puis Perdican prend la parole, sans interaction linguistiquement repérable des deux monologues), suivis d'un duo lyrique (correspondant à un moment de latence dramatique). Après le cri de Rosette, Camille mène le jeu, puis sort du champ scénique pour lui porter secours. Perdican, alors, occupe la scène qui ne peut rester vide (contrainte proprement théâtrale et justification de son monologue : Dieu remplace le partenaire absent, la prière laissant à Camille le temps matériel de retrouver Rosette), enfin retour de Camille et coup de théâtre final, le spectateur apprenant brutalement la mort de Rosette et la séparation définitive des deux amants.

Si la scène est en rupture avec les conventions théâtrales, elle présente aussi une succession de ruptures internes : ruptures de construction, de tons, de thèmes. Le spectateur assiste à une radicalisation de la théâtralité : la dialectique amour sacré / amour profane ne peut se résoudre que par une théâtralité exacerbée, alors même que l'événement théâtral majeur – la mort de Rosette – est refusé au spectateur.

Cependant si Musset la fait éclater en plusieurs volets (sans doute pour dire l'éclatement des valeurs anciennes, cf. *La Confession d'un enfant du siècle*), la scène reste une réalité textuelle aux contours précis, dont la clôture est fortement marquée. Elle s'ouvre par une numérotation et la présentation d'un lieu : « un oratoire ». Ce lieu *oratoire* est motivé par les derniers mots de Camille dans la scène précédente : « O Seigneur Dieu » et la didascalie « Elle sort ». Le bornage initial de la scène 8 est ainsi triple :

- une mention suivant un blanc typographique, *scène VIII*,
- un changement de lieu, *un oratoire*,
- l'entrée de Camille.

Le bornage final est tout aussi marqué : les dernières paroles de Camille soulignent la fin de l'échange et préparent, au-delà du rituel du salut et des applaudissements (marquant le retour au réel), la sortie des spectateurs confrontés au silence du lieu scénique. Pour l'espace textuel, le bornage est marqué typographiquement (le blanc l'envahit) :

entre ces deux blancs typographiques, le lecteur / spectateur assiste à la cinquième et dernière confrontation entre Camille et Perdican.

Il convient maintenant d'étudier la corrélation entre mise en clôture de la scène VIII et production de sens : s'agit-il d'un simple bornage conventionnel ou cette segmentation correspond-elle à l'élaboration d'un micro-univers structuré par une circulation spécifique du sens, au sein de l'univers de l'acte et du macro-univers de *ONB* ? Pour répondre à cette question, il faut s'intéresser plus précisément à l'espace scénique déterminé par la didascalie initiale.

1.3. UN ESPACE SURDÉTERMINÉ

Parallèlement à un bornage final triple (de scène, d'acte, de pièce : donc surdétermination de ce bornage), le bornage initial est caractérisé par un lieu scénique nouveau : le lieu *oratoire* n'a encore jamais été présenté. Son actualisation* topothétique est indéfinie : *un* oratoire. Il ne renvoie donc pas à un lieu dont la réalité référentielle est précisément déterminée, la fonction du lieu étant plus importante que sa réalité topothétique : « un oratoire » (sur)détermine la communication des personnages. Contrairement aux autres lieux du château, il n'est pas investi par l'ordre social : il s'oppose au salon (lieu de l'ordre patriarcal, de la loi du père) comme à la place du château (I,1), à la fois cœur social du village et lieu de pouvoir (lieu déterminé par l'architecture du château). C'est le lieu du rapport individuel à Dieu, du retour sur soi, de la méditation. La didascalie *un oratoire* souligne le parcours symbolique de la place du château (I,1) à l'oratoire (III,8), lieu de la parole vraie, marquant l'évacuation de l'extériorité au profit de l'intériorité. Ainsi le rétrécissement de l'espace est-il en corrélation avec le *nous* duel développé dans la scène – *je* et *tu* – assorti du rejet de l'autre Rosette, qui meurt précisément d'être l'autre, l'étrangère, sa mort ayant pour conséquence la rupture définitive entre les deux amants, l'« adieu » final soulignant à la fois le départ de chacun des deux personnages vers l'extérieur (vie conventuelle pour Camille et invasion de la parole de l'autre – en particulier, celle de sœur Louise –, vie de hobereau pour Perdican) et peut-être aussi l'incapacité de se constituer désormais en sujet véritable : en effet, si « Elle est morte » met au premier plan et en position d'actant confirmé l'autre Rosette,

« adieu », étymologiquement, inscrit la présence d'un autre (Dieu), en position prédicative, tout en gommant le *je* de l'énoncé. Même si l'interjection *adieu* présuppose un *je* énonciateur et un *tu* énonciataire, le mot-phrase figé *adieu* ne permet pas de dégager le *je*, comme s'il était déjà ailleurs, c'est-à-dire devenu autre : est-ce encore l'amante qui parle ou déjà la nonne (sa part d'autre occultée dans cette scène) ? La dernière phrase du proverbe fige la transcendance divine (Dieu ou son absence dramatique – cf. infra 4.1. –) et Rosette dans leur rôle d'opposants : le retour à l'extériorité est ainsi souligné par la formulation occultant le *je* et par la présence insistante de l'autre (Elle, A-Dieu), si difficilement évacuée au cours de la scène.

La mise en clôture de cette dernière scène crée donc un espace scénique (c'est-à-dire l'espace réel de la scène où évoluent les acteurs) neuf, lieu voûté ayant pour seul mobilier un autel, lieu totalement surdéterminé, espace signifiant.

Parallèlement, l'espace textuel de la scène VIII développe un espace dramatique (c'est-à-dire un espace de fiction, une pure représentation mentale jaillie du texte) lui aussi surdéterminé : un escalier (lieu ambivalent, cf. l'escalier dérobé *d'Hernani*) et une galerie (à la fois lieu d'exposition, de représentation du monde et, comme l'escalier, lieu de passage, lieu-carrefour entre deux mondes, véritable sas entre le reste du château et l'oratoire).

Ainsi l'espace scénique jouxte-t-il l'espace dramatique topographiquement et textuellement : l'espace dramatique pèse de tout son poids sur l'espace scénique. Son évocation motive la sortie de Camille. En même temps, l'espace scénique ainsi borné est propice au dévoilement de soi : parcours de l'orante à l'amante pour Camille, pour Perdican rejet du masque et prise de conscience radicale de l'altérité de Camille, puis de Rosette, grâce à l'imbrication de l'espace dramatique évoquant des lieux de passage (Rosette ne pouvant pas avoir d'ancrage spatial à l'intérieur du château en raison de sa condition sociale, et de la réification dont elle est victime : elle passe de lieu en lieu, de main en main). Ces espaces scénique et dramatique nouveaux (oratoire, escalier, galerie, une seule fois mentionnée auparavant, en II, 3, par Blazius comme alibi à sa présence – immotivée – dans l'office), tout en justifiant le découpage, influent sur l'échange verbal et sur le réglage du

sens tout au long de la scène. Ainsi le lieu *oratoire* en tant que lieu de l'amour sacré permet-il de solliciter l'isotopie* de la présence divine, récurrente dans *ONB*, tout en modifiant son champ d'application. Auparavant Dieu était exclusivement l'affaire soit des fantoches – Dame Pluche, Blazius, Bridaine – qui en présentaient une image carnavalesque, soit de Camille (son époux mystique) et Louise (un refuge contre les blessures de l'amour profane).

A la scène VIII, Dieu est un personnage réel bien qu'invisible, dont l'existence corporelle est dite par le texte. Sa présence signifiée, le lieu de son inscription pèsent sur le schéma actantiel comme sur le réglage du sens, si bien que le lieu *oratoire* associé à l'isotopie divine qui ouvre et clôt le texte sur un mode grave, hypothèque (et même interdit) l'actualisation du carré marivaudien (deux couples parallèles = une solution de comédie), pourtant évoqué par Perdican comme un possible violemment désiré : « Je lui trouverai un mari ». Ainsi la visée de cette scène de dénouement va-t-elle se modifier : de deux trios initiaux récusés (Camille / l'époux mystique / Dieu, parallèlement Perdican / Camille / l'orgueil) à un duo attendu (Camille / Perdican) à un nouveau trio sans évacuation possible du tiers Rosette (l'autre personnage réel et invisible de la scène, d'où quatuor fantasmé de Perdican) à deux altérités irréductibles. L'« adieu » final de Camille souligne l'impossibilité de l'amour profane et la récupération par Camille de l'idée de Dieu : le seul avenir de Camille est sans doute d'être une autre Dame Pluche comme Perdican sera un autre Baron : deux solitudes hors de la réalité du monde.

Motivée par le lieu *oratoire*, la présence divine (ouvrant et fermant le texte) – quels qu'en soient les réglages possibles (cf. 5.1.) – est un élément capital pour la production de sens et donne à la scène (par ailleurs éclatée en volets) sa cohérence interne : le sens circule de Dieu (limite initiale) à Dieu (limite finale).

Mais cette scène ne prend toute sa signification que si on envisage d'une part son inscription dans un sous-genre théâtral spécifique – le proverbe –, d'autre part l'angle spécifique de ce pour quoi elle se donne : un dénouement (= le mot de la fin).

2. La scène comme élément d'un ensemble

2.1. PROBLÉMATIQUE DU GENRE *PROVERBE*

Genre mineur, le proverbe naît sous Louis XIII. C'est une petite comédie, jouée par des amateurs dans les salons mondains, dont l'intrigue est basée sur un proverbe que le spectateur doit deviner : c'est donc un jeu, au même titre que les devinettes et les charades. Il prend son essor au XVIII^e, et devient véritablement un sous-genre théâtral. Musset s'en empare (cf. *Il ne faut jurer de rien*, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*), mais il en subvertit les caractéristiques dans *ONB*.

- Selon la codification de l'époque, le proverbe présente nécessairement peu de personnages, *ONB* en présente au moins dix, selon qu'on considère le chœur comme un seul personnage représentatif d'un groupe ou la totalité de ce groupe.

- Le proverbe peut être joué dans un salon et présente des situations simples, *ONB* présente quinze tableaux différents.

- Le proverbe ne présente habituellement qu'un seul acte, *ONB* en a trois.

- Enfin le proverbe présente un dénouement heureux, ce qui n'est pas le cas de *ONB*.

Il faut donc envisager la problématique du dénouement de *ONB* pour poser celle de l'inscription de la pièce dans le genre proverbe.

2.2. PROBLÉMATIQUE DU DÉNOUEMENT

Le dénouement s'accomplit bien dans la dernière scène de *ONB*. En effet, à la fin de la scène précédente, l'intrigue Camille / Perdican n'est pas résolue et le cas Rosette reste en suspens.

Il est en fait double :

2.2.1.

L'un clôt le premier moment de la scène, à la fin du duo lyrique, avant le cri de Rosette. « Chère créature, tu es à moi » est le premier mot de la fin, assorti d'une didascalie : *Il l'embrasse*. Les propos de Perdican sont en *Etre 5* alors que la didascalie présente un *Faire 4*. La juxtaposition textuelle de ces deux phrases souligne l'assomption – brève – de Perdican comme personnage du côté de l'agir, son glissement de *l'Etre* au *Faire*. En cela l'association finale du verbal et du non

verbal est une reprise synthétique du duo lyrique, envisagé du côté de Perdican. L'union des corps engendre un effet de sens maximal, marquant à la fois le point d'orgue du duo et la fin de la première tension de la scène. Il s'agit donc bien d'un premier dénouement classique : la déclaration d'amour, alors que le mariage pouvait paraître acquis depuis la scène 1 de l'acte I, a été esquivée, retardée jusqu'à maintenant. On retrouve donc, à ce moment précis du texte, un schéma propre à la comédie : l'étreinte aplatit la tension entre Camille et Perdican et permet l'émergence d'un dénouement de comédie ; la typologie propre du proverbe est ainsi récupérée *in extremis*. La pièce pourrait s'arrêter là : l'horizon d'attente du spectateur est atteint, le pacte instauré par le sous-titre *proverbe* réalisé. Mais le motif de la rupture annoncée (fonction programmatique des précédents « adieu » et réactivation brutale de ce qui avait été présenté comme un simple possible) prévaut.

2.2.2.

Le deuxième moment de ce dialogue tourne autour de l'absente-présente Rosette (un autre possible, hypothétique objet de la quête amoureuse de Perdican). Désormais c'est Camille qui assume le *Faire*, Perdican n'est plus qu'un *Etre* à l'écoute de lui-même et qui ne peut, dans son monologue final, se situer – dans les phrases en *Faire* – qu'en passé ou futur : « Nous avons joué » (détension totale), « je réparerai ma faute » (image mentale faite uniquement de tension) : le présent, la capacité d'agir dans l'ici-maintenant lui échappent. La phrase finale de Camille « Elle est morte. Adieu, Perdican » marque la fin de la deuxième tension de la scène et propose un deuxième dénouement, dénouement de tragédie cette fois. Ainsi l'aveu tant attendu, qui devait dénouer l'action, crée-t-il une situation de blocage total. Après une première détension, dont l'élaboration est extrêmement lente (trois actes et plusieurs tête-à-tête), la deuxième détension s'avère au contraire extrêmement rapide puisque en quelques mots uniquement informatifs Camille règle lapidairement le sort de Rosette et celui des amants, simple constat d'une mort réelle et de deux morts symboliques. Chacun des deux s'est condamné lui-même et a condamné l'autre à la solitude. Au-delà du laconisme de la dernière réplique, silence et mort triomphent : chacun des deux personnages est renvoyé à lui-même, plus

un mot ne peut être ajouté, paradoxe pour un genre qui n'existe précisément que par la mise en scène d'une parole ; or les mots, qui ont créé la pièce, font désormais défaut. L'adieu final est un adieu triple : à l'amour, au langage et aux spectateurs.

Ces deux dénouements successifs, qui remettent en cause la typologie traditionnelle du proverbe ou du moins qui soulignent l'usage spécifique qu'en fait Musset, doivent être envisagés en rapport avec la construction – problématique – de la relation interpersonnelle.

3. L'analyse conversationnelle

On envisagera dans ce cadre l'organisation des tours* de parole, puis les interactions verbales.

3.1. L'ORGANISATION DES TOURS DE PAROLE

Le réglage des tours de parole ne peut être envisagé qu'en association étroite avec le cadre participatif de l'échange* : de 1 à 2 à 3 participants, selon le statut qu'on leur accorde.

3.1.1. Les deux premiers tours de parole : sont-ils autonomes ou en interaction ?

Le premier tour de parole de Camille (C1) se donne pour un monologue selon la définition traditionnelle, la jeune fille étant censée être seule sur scène. Si Dieu est à l'évidence l'allocutaire*¹ direct de Camille (inscrit en 2ème personne dans son discours), son statut reste ambigu pour le lecteur / spectateur qui ne peut l'appréhender que grâce aux indices d'allocution inscrits dans le texte et à la sémiotique gestuelle « Elle se jette au pied de l'autel » ; Dieu est linguistiquement présenté par Camille comme son principal partenaire d'interaction, mais l'interaction est inexistante, en raison de l'immatérialité de l'allocutaire.

On peut envisager parallèlement le tour de parole qui suit, assumé par Perdican (P1), que l'on pourrait croire *a priori* bâti sur le même modèle, l'orgueil étant un allocutaire direct pour Perdican (les indices

1 Il est délicat, en raison de son immatérialité, de parler d'interlocuteur* (qui renvoie au destinataire dans une situation de réversibilité de la parole). Allocutaire sera utilisé dans les situations de non-réversibilité.

d'allocation sont incontestables), mais ne pouvant être un participant ratifié aux yeux du spectateur qui ne peut inscrire ce destinataire dans une matérialité. Cependant le cadre participatif a été modifié. Le spectateur appréhende désormais deux personnages sur scène (auxquels il faut associer les deux allocutaires extrascéniques Dieu et l'orgueil) : si la non-personne (« cette fille », « la voilà », « son cœur », « son visage », « elle ») fonctionne ostensiblement comme un marqueur de non-allocation (Camille est un tiers exclu de l'intervention), la fin du tour de parole la présente fusionnellement avec le *je* locuteur* : le *nous* a représenter *je + tu*, ou *je + elle*. En contexte, le *nous* renvoie syntaxiquement à un exclusif, le *tu* représentant l'orgueil gelant la possibilité d'un *nous* inclusif (« qu'es-tu venu faire sur nos lèvres, orgueil »), mais l'utilisation de *nous* va permettre ultérieurement la substitution d'une topicalité à une autre, lisible aussi dans le passage du discours monologal au discours dialogal, *nous*, par son ambivalence formelle, préservant la possibilité de recadrage topique — d'un *Faire** impossible (= réglage *nous* exclusif) à un *Faire* actualisé (= réglage *nous* inclusif, cf. infra 4.1. — et structurel (du monologue au dialogue). Autrement dit, si le premier tour de parole a scéniquement un statut monologal, le second n'a déjà plus le même statut, dans la mesure où la présence physique de Camille dans l'espace perceptif de Perdican sert de cadre à son discours et peut jouer le rôle d'une interaction non verbale. Le deuxième moment du texte voit l'échange s'instaurer selon les normes dialogales : le spectateur comprend alors que les deux tours de parole initiaux jouaient le rôle d'un pré-échange en quelque sorte, une mise en attente des véritables enjeux.

3.1.2. Ratification réciproque des deux participants et idylle, un dialogue euphorique

Le deuxième tour de parole de Camille (C2), sous forme de questionnement, transforme le statut de Perdican : de non-allocutaire (3ème personne « *Qui* m'a suivie ? ») en interlocuteur direct, repérable à la deuxième personne du singulier, indicateur de proximité, à l'intégration du prénom (indicateur de lien) qui fonctionnent comme autant de messages envoyés visant à manifester sa volonté de coopération, en particulier la sollicitation par le prénom qui recadre la conversation, excluant

tout autre interlocuteur possible et instaurant un face à face sur un mode intime. L'énoncé « Est-ce *toi*, *Perdican* ? » est en fait un acte indirect dont le but n'est pas d'obtenir une réponse positive, mais est sans doute plus exactement une invitation à justifier sa présence dans l'oratoire, sommation à parler. L'utilisation du pronom déictique *toi* réoriente la scène vers la relation interpersonnelle : le propos n'est pas à interpréter selon la littéralité du dit, mais plutôt comme une ouverture au dialogue, permettant d'en construire le protocole, un rituel pré-dialogal signifiant plus par le fait de dire que par le dit lui-même qui n'est porteur d'aucune information supplémentaire pour le spectateur (il a déjà vu qu'il avait bien affaire à *Perdican* : l'énoncé pour lui est donc totalement superfluateur). Quant à *Camille*, elle ne vise aucune confirmation de l'identité de l'interlocuteur en posant cette question (elle a entendu sa voix), mais signifie plutôt son acceptation d'un recadrage conversationnel et sa volonté de considérer désormais *Perdican* comme le destinataire désigné (par son nom), ce qui en creux dit bien évidemment l'effacement du premier allocutaire *Dieu*. Désormais l'échange se développe harmonieusement jusqu'au cri de *Rosette*, chacun des deux personnages ayant accepté le face à face. Le *nous* suivant est désambiguïsé : il s'agit d'un *nous* duel, « Insensés que *nous* sommes ! *nous nous* aimons ». Le *toi* qui précédait (posant un *je* énonciateur) a permis explicitement la réorientation du discours et la transformation du monologue en dialogue : le long tour de parole de *Perdican* présente une structure parenthétique qui développe, à l'intérieur d'un discours encadrant (clôture initiale : « Insensés que nous sommes ! nous nous aimons », clôture finale : « O insensés ! nous nous aimons »), un autre rituel conversationnel, celui de la réappropriation, sur un mode consensuel (*nous*), de leur histoire personnelle. Cette rétrospective de leur parcours sentimental vise à le réorganiser : la spectacularisation* des opposants (vanité, bavardage, colère) permet la récusation de la logique du mensonge au profit d'une autre, celle de l'authenticité des sentiments (cf. infra 4.1.). D'ailleurs « nous nous aimons » a pour objet, outre le fait d'affirmer ses propres sentiments en y associant ceux de *Camille* (somme toute arbitrairement, aucun indice linguistique précédent n'ayant clarifié la position de la jeune fille), de la contraindre à réagir. En effet si prêter sans preuves des sentiments à l'interlocuteur

dont le locuteur est le bénéficiaire relève de la transgression des règles conversationnelles habituelles (= une violence imposée à Camille), la visée est autre : c'est dire son désir d'établir la relation interpersonnelle sur un mode amoureux, et permettre ainsi à Camille d'avouer ses propres sentiments. Le *nous* duel est en quelque sorte un *nous* qui, codifiant parapraxémiquement* la notion de couple, implique Camille, sollicite son aveu, acquis dès la réplique suivante. On constatera d'ailleurs que dans cette logique, Dieu est récusé en tant qu'allocutaire direct et transformé en un simple participant caractérisé par des marqueurs de non-allocation (non-personne) : un simple adjuvant à qui on a volé le verbe. « Il veut bien que je t'aime » (C3) souligne la réorientation définitive de la séquence : Dieu a retrouvé sa place – au ciel –, son mutisme, que les hommes interprètent au mieux de leurs intérêts et Perdican est ainsi doublement ratifié en tant qu'interlocuteur unique. Le point d'orgue des accordailles se manifeste verbalement et gestuellement. Le baiser est aussi la clôture finale de l'idylle : dès lors les corps seront tenus à distance, le désir brutalement gelé.

3.1.3. La catastrophe ou la dérive du dialogue

Le cri de Rosette déstabilise brutalement le cadre de la situation interlocutive, donc les données relationnelles, et inverse le mouvement de rapprochement des deux personnages. Les tours de parole qui suivent le cri de Rosette se caractérisent tous par leur brièveté, la volonté de Camille de peser sur le réel et l'incapacité de Perdican à réagir à ses sollicitations (dont l'impératif est l'indice). Les jeux intertextuels (*Macbeth* : « il me semble que mes mains sont couvertes de sang » ; *Dom Juan* : « je sens un froid mortel qui me paralyse ») sont des indices de recadrage du dialogue, qui exclut désormais le ton intime, et qui implique même l'éclatement du face à face difficilement instauré : l'autre devient l'objet du discours, puis justifie la sortie de Camille (qui dit symboliquement la rupture de la relation interpersonnelle) et ponctuellement la réorientation monologale du discours de Perdican. En même temps la supplication à Dieu (qui justifie le monologue : parler à haute voix à soi-même brouille l'effet de réel) reprend le réglage du premier tour de parole : certes stratégie de retardement pour permettre l'inscription temporelle de la mission de Camille, mais aussi indice du retour irréversible à la situation de blocage caractérisant

la clôture linguistique initiale de cette scène. La restauration du face à face le conclut aussi. L'« adieu » final déborde sa signification conventionnelle : il dit le refus radical de toute proximité, de tout attouchement ultérieur, le repli sur soi.

On constate à l'observation de ces tours de parole que les trois monologues de la scène (aucun des deux personnages ne semblant s'adresser directement à l'autre, hors scène pour les monologues C1 et P6², présent pour P1) privilégient un allocutaire immatériel mais que le locuteur matérialise dans son discours par l'utilisation redondante de marqueurs d'allocution, ce qui permet d'appréhender le problème des lois du discours : l'étrangeté d'un discours sans interlocuteur (parler tout seul et à haute voix) est une transgression telle que le dramaturge lui préfère souvent une forme (pseudo)dialogale qui ne contrevient pas formellement aux lois du discours. Ce faisant, il offre au spectateur (l'autre du spectacle) le cadeau des pensées secrètes du personnage, inaccessibles sans cet artifice. Quant au deuxième monologue, il a en outre une fonction proprement dramatique, puisque le secret volé par le spectateur l'est aussi par Camille, ce qui modifie le protocole initial.

L'étude des tours de parole doit en outre être envisagée en corrélation avec celle des interactions verbales, tout dialogue spectacularisant la relation interlocutive elle-même.

3.2. LES INTERACTIONS VERBALES

Pour qu'il y ait interaction, il faut que les deux interlocuteurs soient en présence l'un de l'autre, ce qui exclut de cette étude le premier tour de parole de Camille (elle est seule sur scène) et le tour de parole de Perdican quand Camille est sortie pour aider Rosette.

On s'intéressera dans ce cadre à l'organisation des séquences (c'est-à-dire des blocs d'échanges), puis à l'enchaînement des répliques.

3.2.1. L'organisation des séquences

On a montré en 3.1.1. comment la présence physique de Camille influait sur le discours de Perdican, et on a parlé à ce propos de pré-échange. L'interaction véritable débute avec le deuxième tour de parole de Camille (C2), « Est-ce toi, Perdican ? » fonctionnant comme une formule d'ouverture de la première séquence : sa fonction est d'actualiser son désir de dialogue et de signifier qu'elle le souhaite euphorique

(le choix du *tu* doit être interprété comme une manifestation de sa bonne volonté, de sa cordialité, une compensation à l'aspect totalement dysphorique des monologues précédents). La suite de la séquence (jusqu'au cri de Rosette) comporte un seul échange véritable, constitué de trois interventions : une intervention initiative de Perdican, à la fois verbale (« nous nous aimons ») et non verbale (l'enlacement), une intervention réactive de Camille (qui est un acquiescement aux propos de Perdican), une intervention évaluative de Perdican, associée à une intervention non verbale (le baiser).

La deuxième séquence de ce dialogue est ouverte par le cri de Rosette (= une intervention paraverbale extérieure qui va bouleverser les données du cadre participatif) et son explicitation linguistique effectuée par Camille (C4), ce qui entraîne une intervention initiative de Perdican, sous forme de question sans réponse immédiate : il faut attendre l'intervention de Camille « La pauvre enfant nous a sans doute épiés » (C6) pour connaître sa réaction. La linéarité des échanges suivants est pareillement bouleversée : à l'intervention initiative de Camille (repérable à l'impératif *Entrons*, en C5) ne correspond aucune réaction immédiate de Perdican, ce qui explique sa réitération *portons-lui secours* (C6). Il faut attendre trois tours de parole avant d'avoir une réponse « Non, en vérité... » (P6¹). A l'intérieur de cette paire adjacente se développe une parole pour soi de la part de Perdican, sans marqueur explicite d'allocution : « Je ne sais ce que j'éprouve ; il me semble que mes mains sont couvertes de sang », repris par « je sens un froid mortel qui me paralyse ». La séquence se clôt par une intervention initiative de Perdican : « Vas-y, Camille, et tâche de la ramener ». (P6¹), l'intervention réactive étant non verbale (sortie de Camille).

La troisième séquence, en raison de son statut véritablement monologique, exclut toute interaction.

La dernière séquence, bien que très brève, présente deux échanges. Le premier est représenté par la paire adjacente suivante : à l'intervention initiative de Perdican « Eh bien ! Camille, qu'y a-t-il ? » répond l'intervention réactive de Camille « Elle est morte », à laquelle Camille enchaîne brutalement une nouvelle intervention initiative qui restera sans écho (échange 2) « Adieu, Perdican ». Il est intéressant de noter que la scène, l'acte, la pièce ont pour clôture linguistique une paire

tronquée, ce qui souligne à l'évidence la mise en suspens de l'interaction, et correspond à une transgression des règles conversationnelles (toute salutation, en tant que rituel social, est un stimulus visant un retour à l'envoyeur), à une remise en cause du principe de coopération inhérent au dialogue (mise en commun du malheur après la mise en commun du bonheur). La paire tronquée dit la faillite du face à face et la transformation d'une relation horizontale (distance réduite entre les interactants) en relation verticale, la position de Camille ayant changé depuis sa sortie : détentrice du savoir (prérogative de qui agit) donc meneuse de jeu (en position haute, Perdican étant en position de demandeur). L'alternance des tours de parole étant le propre de l'échange entre deux interlocuteurs, l'absence de prolongation de l'interaction (statistiquement prévisible, alors que le dernier tour de parole instaure une imparité au bénéfice de Camille – lui permettant d'assumer le mot de la fin) dit la rupture irréversible, l'impossibilité de restaurer l'harmonie propre à la fin de la première séquence interactive.

Si on fait le bilan de ces séquences, on constate que si la première (C2/P2/C3/P3) présente une organisation interne tout à fait linéaire (à l'expression harmonieuse des sentiments correspond une organisation canonique des interventions), celle de la seconde (C4 / P4 / C5 / P5/ C6/ P6¹) ne respecte pas la linéarité des échanges, au contraire la bouleverse radicalement. Cependant les interventions ne sont jamais perdues, elles sont récupérées ultérieurement, l'interaction décalée (lisible à l'absence de solidarité entre les deux éléments de la paire adjacente) signifiant la dysharmonie s'installant dans la relation interpersonnelle : la réaction de l'interlocuteur à une intervention initiative survient au moment où le spectateur ne l'attendait plus. Ce choix de la ligne brisée dit dramaturgiquement le délitement du dialogue, chacun s'enfermant dans une logique obsessionnelle à laquelle l'autre ne semble pas sensible. Dès lors qu'il n'y a plus de solidarité structurelle des échanges, le face à face se transforme en dos à dos : la première sortie de Camille (clôture non verbale de la séquence 2) programmant la seconde, le deuxième monologue de Perdican (P6²) programmant sa solitude à venir : l'organisation des séquences elle-même fait sens.

A l'intérieur de ces séquences, on s'intéressera aux procédés syntaxiques qui permettent le passage d'une réplique à l'autre.

3.2.2. L'enchaînement des répliques

On a déjà vu que l'enchaînement C2/P2 se faisait à partir d'une question de Camille qui avait plutôt une fonction phatique, ce qui déclenchait une réorientation du discours de Perdican. P2/C3 se présente sous la forme d'une reprise syntaxique, confortée encore par l'adverbe *oui* en tête d'énoncé. En C3/P3, la reprise est thématique, amour renvoyant à possession. Le passage de P3 à C4 s'effectue par le cri de Rosette (de l'ordre du paraverbal). Pour C4/P4, l'enchaînement s'effectue par l'anaphore *elle*. Pour C5/P5, C6/P6¹, il n'y a aucun marqueur d'enchaînement, alors que le passage de P6³ à C7 sollicite le système question / réponse. On constate à ce bref survol qu'il y a coïncidence entre l'expression syntaxique et la topicalité : ainsi le duo lyrique, qui a pour but d'effacer l'altérité au profit de l'identité retrouvée, dit la communion des cœurs par la reprise, qu'elle soit terme à terme ou thématique, du discours de l'autre, qu'on fait sien, ce qui ne peut plus être le cas quand l'autre retrouve son altérité. En P5, le *je* lui-même est envisagé comme un autre opaque, Perdican étant à l'écoute non plus de Camille mais de son propre corps – dont les réactions restent incompréhensibles (« Il me semble », « je ne sais », auxquels il faut associer les figures de l'intertexte Dom Juan et Lady Macbeth). Dans un cadre plus large (celui d'une interaction interséquentielle), l'initiative finale de Camille (C7) reprend syntaxiquement l'apostrophe *Perdican*, qui ouvrait la première séquence (C2) en inversant le contenu sémantique de la proposition précédente : d'un désir de rapprochement à une volonté de rupture définitive : dans la réplique finale, « Perdican » en apostrophe, associé à « Adieu » dit une proximité morte. De même l'impossibilité de conclure le dialogue par une véritable paire adjacente (programmée par la disjonction des paires précédentes qui dit celle des corps) reprend structurellement l'impossibilité initiale de créer des paires adjacentes, les deux premiers monologues pouvant, dans cette optique, être aussi analysés comme des paires tronquées : une intervention initiative destinée aux allocutaires Dieu et l'orgueil, sans intervention réactive. On obtient ainsi un schéma intéressant : des paires tronquées initiales à la complétude harmonieuse des échanges à la paire tronquée finale, le ratage de la relation interactive étant ainsi inscrit en tant que clôture initiale et finale de la scène.

On conclura sur un autre point, en soulignant que le discours théâtral, totalement artificiel (alors qu'il fait croire au spectateur à une mimesis du réel, il a éliminé tous les ratages de la conversation quotidienne), dit souvent le référentiel autrement que par la mimesis véritable : ainsi le langage poétique de Perdican dans le duo lyrique (qui apparaîtrait comme une double violation des règles conversationnelles du dialogue dans la vie quotidienne : transgression de la maxime de clarté et de celle de quantité) dit-il par l'emploi systématique de métaphores contradictoires (océan / sentier, pente) le chaos de la pensée humaine, ses failles, ses accidents, ce que confirme bien évidemment la résolution finale. Il y a chaque fois adéquation entre la topicalité et les marqueurs linguistiques mis en œuvre pour en rendre compte, que ces marqueurs soient d'ordre rhétorique ou qu'ils soient spécifiques à la relation interlocutive, qui fonde le spectacle théâtral.

Si, à la volonté de dialogue affichée dans la première partie de la scène, puis au bouleversement de la construction linéaire des échanges dans la deuxième partie, correspondent respectivement deux dénouements, l'un de comédie, l'autre de tragédie, on constate que le même parallélisme peut être établi avec les deux schémas actantiels développés au cours de la scène, le premier validant la fusion de la quête des actants principaux, le second gelant son aboutissement et modifiant leur statut.

4. La problématique actantielle

4.1. DE LA PRIÈRE DE CAMILLE AU CRI DE ROSETTE OU L'ACTUALISATION DU PROVERBE

La première partie de la scène (jusqu'au cri de Rosette) présente deux quêtes amoureuses croisées, déjà lisibles en filigrane dans les deux monologues initiaux juxtaposés, présentant le désir d'un *Avoir* orienté vers un être humain, dont l'aboutissement sera patent dans l'aveu de la réciprocité des sentiments, exprimée grammaticalement par l'utilisation d'un pronominal réciproque : *nous nous aimons* (de *elle* et *lui* à *toi* et *moi* à un *nous* duel) et dramaturgiquement dans l'association du non verbal (la didascalie signifiant l'étreinte) et du verbal.

4.1.1. La redéfinition de la quête de Camille.

La première présence de l'autre dans le discours de Camille ne renvoie cependant pas à Perdican, mais à Dieu : la phrase initiale « M'avez-vous abandonnée, ô mon Dieu ? » présente Dieu à la fois comme actant confirmé sur le plan syntaxique et comme allocutaire direct de Camille (vocatif *ô mon Dieu*, présence du *vous*, questionnement). Dieu est présenté comme un actant omniscient. Plus précisément, il semble bien être le destinataire qui pousse Camille à rechercher l'objet de la quête, l'époux mystique (c'était précisément le schéma actantiel de l'acte I, le mariage mystique étant présenté comme l'*in posse* de Camille). Cependant on peut lire, dans la confusion des générations, perceptible dans le langage de Camille (« quand j'ai refusé de devenir l'épouse d'un autre que vous » juxtaposée au vocatif *mon Père*), une confusion du schéma actantiel où le destinataire et l'objet de la quête, renvoient à une seule personne : l'image fusionnelle du père et du fils outre l'évocation du mystère de la Sainte Trinité (mais le Saint Esprit est totalement absent, ce qui engendre un sentiment de dérédiction pathétiquement exprimé par Camille) révèle son incapacité totale à se situer clairement dans un schéma actantiel dans lequel elle ne se reconnaît plus, ce qui annonce déjà en filigrane sa récusation, qui sera effective dès la fin du monologue de Camille, avant même l'entrée de Perdican : « je ne puis plus prier » renvoie Dieu (père et fils) au ciel et permet à la fois la transformation fonctionnelle de l'oratoire (transformation d'un lieu de prière en un lieu de rencontre, équivalent du boudoir de la comédie) et la transformation actantielle (substitution d'une quête à l'autre). Dorénavant, Camille n'interpellera plus directement Dieu (le père), il deviendra une non-personne, même si le déictique rappelle sa présence discrète :

Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offensera pas ; il veut bien que je t'aime ;
il y a quinze ans qu'il le sait.

Dans ce nouveau schéma, Dieu reste un destinataire possible (« veut bien », « le sait »), ou, plus exactement, la figure de l'adjuvant se substitue à celle du destinataire. Dieu permet le changement de l'objet de la quête, de l'époux mystique à l'époux humain : on est en présence d'une modalisation du *Faire*, révélant l'instance de l'autre, Dieu « veut

bien » équivalant à « Je peux t'aimer ». Cette substitution de Perdican au Christ en tant qu'objet de la quête est un des rouages du premier dénouement, l'équilibre final, pour Camille, résidant dans cette métamorphose : l'amour absolu, sans concessions (d'où seule réalisation possible : l'amour sacré réalisé dans l'union mystique avec l'amant divin, l'amour profane étant par nature imparfait : « Je veux aimer d'un amour éternel, et faire des serments qui ne se violent pas. « Voilà mon amant » avait dit Camille à Perdican à la scène 5 de l'acte II, en montrant son crucifix) est récusé au profit de l'amour profane représenté par Perdican. Cette nouvelle quête voit un début de réalisation lors du passage de la non-personne *Qui m'a suivie ? Qui parle sous cette voûte ?* à la personne de discours *Tu : Est-ce toi, Perdican ?* assortie de l'apostrophe par le prénom, ce qui souligne sa reconnaissance en tant qu'être unique, interlocuteur véritable : Perdican occupe dorénavant la place exacte de Dieu. Camille, à ce point de la scène, est donc actant* confirmé dont toute l'action va être désormais orientée en vue de l'obtention de l'objet de la quête, l'actant infirmé Perdican. Cet *Avoir* + être humain va se réaliser clairement dans l'aveu « je t'aime ». La notation temporelle « quinze ans » qui lui est associée transforme un présent d'instantanéité en présent duratif, récusant ainsi totalement la première quête (l'amant divin) qui se révèle une fausse quête permettant la définition de la quête véritable et sa réalisation.

4.1.2. La redéfinition parallèle de la quête de Perdican

L'orgueil est présenté comme un actant majeur, à la deuxième personne (parallèlement à l'inscription de Dieu dans le monologue de Camille). Perdican le confirme en tant qu'allocutaire (*tu*, apostrophe, corporalité signifiée par le verbe de mouvement *venir*, par la préposition *entre* qui authentifient une présence physique, alors que Camille est rejetée en non-personne (« cette fille », « elle ») et que l'actualisation verbale dans l'ici-maintenant est refusée par l'emploi du futur 2 décadent = une hypothèse qui aurait pu se réaliser à un moment donné, mais qui, présentement, ne le peut plus (de l'*in esse* qu'on n'a pas su saisir, donc maintenant caduc), ce qui désactualise aussi le possible d'un amour réciproque programmé « nous étions nés l'un pour l'autre ». Cependant ce schéma actantiel où l'orgueil occupe la place du premier destinataire (ce qui a poussé Perdican à agir de la sorte, ce qui

lui a donné l'impulsion), place identique à celle de Dieu dans la première quête de Camille, est radicalement bouleversé par la volonté de dialogue manifestée par Camille quand elle interpelle le jeune homme par son prénom. La deuxième intervention de Perdican est à ce moment orientée vers l'élaboration d'un actant confirmé double grâce à l'emploi du *nous* duel qui souligne la fusion des deux quêtes, et à l'ancrage du verbe *aimer* dans l'ici-maintenant de l'énonciation. Le duo lyrique exprime verbalement l'aboutissement de la quête. La juxtaposition de « tu es à moi » et de la didascalie « il l'embrasse » (signe extérieur de la possession) souligne l'équivalence entre *Etre**⁵ et *Faire* : Perdican + *Faire* 4 + Camille = Camille + *Etre* 5 + Perdican (= est pour Perdican), l'inverse étant posé aussi comme vrai par la pronominalisation réciproque du verbe *aimer*, d'où aboutissement de la double quête dans le battement des cœurs à l'unisson (« laisse-moi le sentir sur ton cœur ») et la fusion des corps.

Dieu, si vite exclu avant le duo, semble d'ailleurs à nouveau convoqué selon le réglage du praxème* *créature*² auquel on se réfère, le contexte ne permettant pas de lever l'ambiguïté, les deux réglages (créature de Dieu / créature séduisante, référant à l'attrait physique) développant deux interprétations : soit conciliation de l'amour sacré et de l'amour profane, l'amour humain étant une actualisation de l'amour divin (réglage 1), soit récusation de l'amour sacré au profit de l'amour profane (réglage 2). On peut cependant dire que la connotation religieuse du mot *créature* dans la bouche de Perdican, au même titre que l'étreinte dans un lieu voué à la prière relève du sacrilège, ce qui justifierait la deuxième interprétation de l'instance divine qu'on proposera lors de l'étude des réglages du sens dans cette scène (cf. 5.1.2.).

Ainsi, pour reprendre les schémas actantiels développés dans cette scène, on peut dire qu'il y a, au cours des deux monologues parallèles qui ouvrent la scène, effacement d'un premier schéma double construit à partir de la première quête de Camille et de Perdican :

2 terme emprunté au latin chrétien, d'abord « acte de la création », puis, par métonymie, à propos de l'être humain, dans un contexte religieux. Ce terme ne sera laïcisé qu'au XVI^e siècle et renverra alors à une personne de sexe féminin : il pourra avoir dans ce cas un réglage de sens laudatif (une créature de rêve) ou péjoratif (= femme dont on parle sans considération).

– 1ère quête de Camille :

Destinateur : Dieu (amour sacré) / *Actant principal* : Camille / *Objet de la quête* : l'époux mystique (figure du Christ). A noter que Dieu est aussi *l'adjuvant* – interne (foi de Camille) – ou plutôt externe (pesée d'une éducation religieuse d'une part, Dieu étant la seule alternative à la soumission à l'ordre masculin d'autre part : le mariage ou le couvent). Sa figure est même appréhendée comme celle de l'opposant : « ne voulez-vous donc plus de moi ? » ; on se rend compte que la superposition des figures dit le trouble extrême de Camille et perturbe la dynamique actantielle au point de la rendre inopérante et d'en bloquer le fonctionnement, ce qui explique la rapidité de son abandon, avant même la prise de parole de Perdican (une fausse quête bloquant l'émergence d'un nouveau statut de l'actant principal).

– 1ère quête parallèle de Perdican :

Destinateur : amour profane / *Actant principal* : Perdican / *Objet de la quête* : Camille / *Opposant* (interne ou externe selon que l'on considère l'orgueil comme une caractéristique comportementale ou comme le fruit d'une éducation aristocratique) : orgueil.

– 2ème quête, commune à Camille et Perdican, une fois qu'ils ont rejeté les scories de leur éducation (respectivement Dieu et l'orgueil : éducation de fille ou de hobereau) :

Destinataire : amour profane / *Actants principaux* : Camille et Perdican / *Objets de la quête* : l'aveu (objet verbal) et l'étreinte (objet non verbal) / *Pas d'opposant déclaré* (l'orgueil a été révoqué, Dieu est associé à l'amour humain, et transformé en adjuvant, « il veut bien que je t'aime »).

Ainsi assiste-t-on à une métamorphose radicale du schéma actantiel de départ : la situation de déséquilibre initial (absence d'une directive divine claire pour Camille, impossibilité du bonheur avec Camille pour Perdican) est transformée en équilibre final soulignant l'aboutissement de la quête pour les deux héros (la pièce s'appelait effectivement au départ *Camille et Perdican*). L'aboutissement heureux de cette double quête marque aussi celui de la quête du Baron (sans qu'il en ait été aucunement actant), annoncée dès le début de la pièce : le dénouement de comédie semble être récupéré *in extremis*.

Dans ce cadre de la quête amoureuse, il est intéressant d'étudier le fonctionnement du praxème *aimer*, dont le texte présente cinq occurrences :

Elle aurait pu m'aimer, et nous étions nés l'un pour l'autre ; (P1)

Insensés que nous sommes ! nous nous aimons. (P2)

O insensés ! nous nous aimons. (P2)

Oui, nous nous aimons, Perdican ; laisse-moi le sentir sur ton cœur. (C3)

Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offensera pas ; il veut bien que je t'aime ; il y a quinze ans qu'il le sait. (C3)

Les occurrences sont équitablement réparties entre Camille et Perdican : trois pour Perdican, deux pour Camille, Perdican ayant l'initiative de la première intégration du mot dans le texte.

Si on considère les tiroirs verbaux utilisés, on obtient quatre présents faisant référence à l'ici-maintenant des locuteurs (= les quatre dernières occurrences), qui s'opposent à la première occurrence, intégrée à une périphrase modalisatrice fonctionnant comme un avant du verbe, marquant l'irréel du passé : *elle aurait pu m'aimer*. Il y a donc un changement radical qui se fait en Perdican en quelques lignes. La façon d'envisager Camille évolue : de la non-personne à la personne, de *elle* à *tu*, ou plus exactement à un *nous* duel incluant le *tu*, d'un verbe employé seul à un pronominal réciproque. Sa présence, non plus en tant qu'orante exprimant son intériorité par le biais de l'adresse à Dieu, mais en tant qu'interlocutrice désirant une relation interpersonnelle (ce que dit « Est-ce toi, Perdican ? » dont la fonction est uniquement phatique), cette présence charnelle donc révèle brutalement à Perdican tout ce qu'il allait perdre en persistant dans son orgueil : dire son amour devient possible à partir du moment où Camille a exprimé sa volonté de dialogue. Le jeu des pronoms devient alors tout à fait révélateur :

– La présence d'un actant confirmé (*je*) et d'un actant infirmé (*t'*) dans l'expression « je t'aime », la tension verbale trouvant son achèvement en Perdican, clôture externe de l'acte, qui prend la place de l'époux mystique (*vs* « j'ai refusé de devenir l'épouse d'un autre que vous ») : Camille au cours de la scène a effectué le même travail lucide que Perdican.

– La réciprocité : « nous nous aimons » (deux fois pour Perdican, une fois pour Camille, en écho, l'occurrence étant précédée de « oui », qui s'oppose aux quatre « non » de la scène précédente). Elle place Camille et Perdican en position de coactants.

Assumer et verbaliser ses sentiments véritables est alors possible mais se révèle mortifère : l'achèvement d'une tension (communiquer ou non) en génère une autre (Rosette survivra-t-elle ou non ?), ces deux tensions développant les deux schémas actantiels successifs.

Ainsi, de l'hypothèse déréalisante à l'inscription dans l'ici / maintenant élargie d'une inscription dans la durée (*quinze ans*), de la non-personne au pronominal réciproque de discours *nous*, transformant en coactants Camille et Perdican, c'est-à-dire d'une actualisation fuyante à une actualisation maximale, le praxème *aimer*, grâce à la déclinaison des paradigmes du temps et de la personne, est porteur de la dynamique de cette scène de clôture, et de la dynamique de la pièce elle-même : en effet, le titre *On ne badine pas avec l'amour* associe le praxème *aimer* sous sa forme nominale au verbe de locution *badiner* dans une structure normative, « on ne badine pas » équivalant en fait à une modalisation du verbe (= on ne doit pas badiner), le présent, associé à *on* ayant en outre une valeur gnomique. Le « nous nous aimons » qui sert quasiment de clôture finale du premier dénouement, se présente donc comme une réalisation de l'injonction exprimée dans le titre de la pièce.

4.2. DU CRI DE ROSETTE À L'ADIEU FINAL, OU LE BASCULEMENT DANS LA TRAGÉDIE

Au moment précis où les deux coactants voient aboutir leur quête commune, qui se traduit par un acte réel – l'étreinte –, un deuxième acte réel (le cri de Rosette) insécurise *l'Avoir*. Ce cri met en balance les actes suivants (la mort de Rosette, puis l'adieu de Camille) et marque le surgissement d'un nouvel opposant, cette fois uniquement externe : Rosette, qu'ils avaient oubliée, tout à la délectation de leur bonheur, se rappelle brutalement à eux. On obtient ainsi un troisième schéma :

Destinateur (et adjuvant) : Dieu (« Ne faites pas de moi un meurtrier », « Ne tuez pas Rosette », « Vous pouvez bénir ») / *Actants principaux* : Camille et Perdican / *Objet de la quête* : la réparation (= pour Camille secourir physiquement la jeune fille, pour Perdican se racheter

en lui trouvant un mari) / *Destinataire* : Rosette, pour ce schéma de la recherche de réparation.

Or la quête ne peut aboutir qu'avec du temps : la réalisation du *Faire* demande matériellement du temps. Tout le temps nécessaire pour passer précédemment de « elle aurait pu m'aimer » à « nous nous aimons » est cette fois refusé aux deux amants, car la temporalité tragique est en adéquation avec la temporalité du spectacle (cf. l'unité de temps) : la volonté de peser sur les événements, signifiée par Camille, est immédiatement contrecarrée par l'annonce de la mort de Rosette, opposant radical aux amours de Camille et Perdican, dernier avatar des transformations actantielles successives, dont la fonction est de renvoyer Camille et Perdican à leur solitude (retour à l'équilibre initial, sans dynamisme en puissance, sans relance possible). Le dernier mot « adieu » appartient au registre tragique et clôt la chaîne des amours impossibles : Perdican aime en Rosette la nature, en Camille le défi, la résistance, l'absolu, Rosette aime Perdican, Camille aime Dieu et ne veut pas reconnaître qu'elle aime davantage Perdican : d'où une situation inextricable où le *Faire* s'avère impossible car ses conséquences seraient imprévisibles. L'étreinte, en tant que *Faire*, est un défi à Dieu, à Rosette (qui en meurt), à l'amour-propre. La dernière phrase de Camille confirme le *non-Avoir* final : l'objet de la quête de Camille et Perdican, difficilement conquis, se délite, soulignant ainsi la victoire de la tragédie sur la comédie (de l'amour à la mort) et le retournement mussétien, de l'intérieur, du genre proverbe. Ce *non-Avoir* a aussi transformé le statut des deux actants principaux : du statut difficilement conquis d'amants, ils passent au statut de meurtriers, ce qui les sépare radicalement. Le cri de Rosette (personnage incarnant le badinage amoureux de Perdican), puis l'annonce de sa mort engendrent la déréalisation de l'actualisation à peine achevée du praxème *aimer* et par là même sa révocation dans le discours (plus aucune occurrence), au profit de praxèmes fréquemment sollicités dans l'univers tragique : *Dieu* (supplication à Dieu de Perdican, *adieu* final de Camille), *faute* (« je réparerai ma faute »), *sang* (expression shakespearienne de la culpabilité : « il me semble que mes mains sont couvertes de sang » – cas de dialogisme intéressant avec *Macbeth*, car révélateur du basculement du

divertissement mondain du côté de la tragédie –), tous étrangers à l'univers du proverbe.

On a évoqué rapidement plus haut la double interprétation de Dieu et de l'orgueil, soit opposants internes à la quête de Camille et de Perdican dans la mesure où la foi de Camille et l'orgueil de Perdican étaient des constituants de leur personnalité, soit opposants externes dans la mesure où ces deux constituants sont à l'évidence le fruit d'une éducation spécifique : celle de petits nobles sous la Restauration, un joli cœur et une oie blanche imbus d'eux-mêmes et pétris d'idées toutes faites. Ils représentent dans ce cas le poids de la société, en somme, sur les sujets Camille et Perdican. Cette interprétation donne une dimension nouvelle au proverbe : la faillite de la quête de Camille et Perdican en dit une autre, celle des stéréotypes sociaux et culturels, c'est-à-dire celle d'une société qui ne permet pas à ses membres d'être authentiques. D'ailleurs le seul personnage authentique (Rosette) meurt de cette authenticité, prise dans le jeu des mensonges de Camille et Perdican.

La mort de Rosette pose le problème du réglage du sens du praxème *Dieu* dans cette scène : Dieu est-il une utilité théâtrale ou un démiurge pesant sur le destin des hommes ? On peut aussi s'interroger sur celui du mot *orgueil* présenté parallèlement à Dieu dans le premier monologue de Perdican. Après avoir envisagé la fonction de Dieu et de l'orgueil dans le premier schéma actantiel, il est maintenant nécessaire d'étudier le rapport instauré entre les actants et le réglage du sens.

5. Actantialité et réglage du sens

5.1. LES DIVERSES INTERPRÉTATIONS DU STATUT DE DIEU

Les occurrences de ce nom propre sont nombreuses :

M'avez-vous abandonnée, ô mon Dieu ? (C1)

O mon Dieu, le bonheur est une perle si rare... (P2)

Ce Dieu qui nous regarde ne s'en offensera pas ; il veut bien que je t'aime. (C3)

Je vous en supplie, mon Dieu ! ne faites pas de moi un meurtrier ! (P6²)

Ne tuez pas Rosette, Dieu juste ! (P6²)

Ne faites pas cela, ô Dieu. (P6²)

A ces occurrences, il faut ajouter l'apostrophe *pêcheur céleste*, le pronom *tu* (utilisé par Perdican) en alternance avec *vous* (le *vous* étant réservé à la prière initiale de Camille et à la prière finale de Perdican), la reprise du praxème grâce au parapraxème de non-personne *il*.

5.1.1.

Dieu semble dans cette scène un personnage à part entière : on lui confère un statut d'allocutaire (Camille, puis Perdican l'interpellent). Il est anthropomorphe : il a des yeux (« Ce Dieu qui nous regarde... »), Camille lui prête une pensée (« Il veut bien que je t'aime. »). Il est considéré par les deux actants comme le maître du lieu dénommé oratoire.

Tous deux se l'approprient (marquage par le déterminant possessif « *Mon Dieu* »), Perdican le caractérise à l'aide d'un adjectif à valeur axiologique *Dieu juste*.

Le mot est cinq fois en apostrophe, soulignée dans trois occurrences par l'interjection *ô*, pointant l'exaltation des sentiments.

Quand il est présenté en non-personne, son actualisateur est un déictique (« *Ce Dieu qui nous regarde...* »), qui l'inscrit dans l'ici-maintenant des personnages.

Qui est donc ce Dieu qui, dans le langage de Camille et Perdican, se caractérise en premier lieu par une présence corporelle ? Élément à part entière de la dramaturgie, il renvoie une image théâtralisée de l'entité divine, les seuls éléments retenus pour signifier cette présence relevant du langage ou de la gestuelle (Camille se jetant au pied de l'autel), c'est-à-dire les deux ordres constamment convoqués au théâtre : ce Dieu est d'abord au service de la théâtralité. Sa représentation permet de solliciter la fonction phatique (apostrophe, à laquelle sont associés des impératifs), de dire l'effondrement de Camille en début de scène, puis de retarder le dénouement tout en permettant à Perdican d'occuper la scène (sa supplication finale) (= fonction dramatique), d'amener tout le réseau métaphorique associé à l'image du « *pêcheur céleste* » (fonction poétique). Elle permet enfin au spectateur de décoder la réponse de cette présence divine aux interrogations de Camille : en effet la juxtaposition de « *Chère créature, tu es à moi !* » et de la didascalie « *Il l'embrasse ; on entend un grand cri derrière l'autel* » peut être interprétée comme une parole oraculaire : Dieu, par la médiation de

Rosette, parle derrière son autel, telle la pythie sur son trépied, transposition moderne du *Deus ex machina*.

Autrement dit, la première justification de la représentation anthropomorphe de Dieu au tomber de rideau est sa fonction proprement dramaturgique : il théâtralise de manière exacerbée la scène. L'ostentation de sa corporalité, associée à un lieu soulignant cette présence, pèse sur les personnages, interdisant toute interprétation mièvre du duo lyrique, radicalisant l'action, permettant à Camille et Perdican, au final, d'être transcendés : Dieu est un personnage de tout premier plan tout comme il est un actant majeur dans le schéma actantiel.

5.1.2.

Mais le fait même de parler de transcendance justifie une deuxième interprétation, celle d'un Dieu démiurge, du Créateur (cf. le praxème *créature* qui renvoie à l'idée d'une humanité sous le joug d'un Dieu omnipotent, maître de vie et de mort). Ainsi Dieu, par le cri de Rosette derrière l'autel, rappelle-t-il à Camille et Perdican le sentiment du sacré. Le cri est le médiateur de la révélation divine : Dieu pèse sur le destin des hommes, l'adieu final de Camille étant une marque langagière de la volonté divine (réactivation étymologique : A-Dieu) : l'amour entre Camille et Perdican, parce qu'il est bâti en parallèle avec l'abandon de Rosette, est révoqué, renvoyé outre-tombe par Dieu. Ce réglage est conforté par la relation que toute sensibilité religieuse peut établir entre la transgression de la finalité du lieu (= une offense à Dieu) et le rôle de victime expiatoire joué par Rosette, et permet en outre de retrouver, sacralisée, l'image du *Deus ex machina*, ou de la fatalité dans l'univers tragique.

5.1.3.

Dans le cadre d'une lecture contemporaine, un troisième réglage est aussi envisageable, qui hypothéquerait les deux premiers : Dieu-utilité théâtrale et Dieu-démiurge bâtissent un Dieu actant essentiel (destinateur ou opposant, de toute façon un Dieu du côté du *Faire*). Or, aux questions existentielles de Camille, aux supplications de Perdican, oublieux de son libertinage précédent, force est de constater le mutisme de Dieu, car enfin rien ne prouve que l'adieu final dise la volonté divine : il est le fait du personnage Camille. On peut y lire non la marque de Dieu, mais au contraire la marque de l'humain, et seulement

de l'humain : l'homme, empêtré dans les contradictions de ses désirs multiples, refuse d'assumer ses responsabilités (or Camille et Perdican portent une grande part de responsabilité dans la mort de Rosette), et ne sait pas faire bon usage de sa liberté. Osons franchir le pas et faisons de Camille une héroïne sartrienne avant l'heure : Dieu n'est plus dans cette optique une force obscure, mystérieuse, mais une absence. Camille et Perdican sont seuls, et responsables de leur destin, fait qui provoque bien évidemment leur désarroi, et expliquerait leur volonté désespérée, dans cette scène, de récréation du Dieu de leur enfance : « M'avez-vous abandonnée, ô mon Dieu ? », « Vous ne voulez donc plus de moi ? » : le sentiment d'abandon justifie l'existence d'une représentation paternelle de Dieu, tout comme les propos de Perdican (« Dieu juste ») renvoient celle d'un Dieu aimant. Cette impression de déréliction justifie pareillement l'incapacité à agir, à peser sur sa propre vie et le rejet de la responsabilité de ses propres actes sur Dieu (« Ne faites pas de moi un meurtrier, Ne tuez pas Rosette ») : rejet classique de la faute sur l'autre quand on n'est pas apte à se confronter à soi-même. Ce réglage permet de caractériser Camille et Perdican comme des « salauds » au sens sartrien du terme (c'est-à-dire des gens qui vivent dans l'imposture d'une bonne conscience qui les détourne de leur angoisse) : désespérément libres et incapables d'assumer cette liberté ainsi que la seule souveraineté de leur conscience (la conscience étant la seule transcendance envisageable : l'homme n'est que ce qu'il se fait), ce qui justifie la fuite finale de Camille et le refuge de Perdican dans la supplication à un Dieu dont il a contesté l'existence auparavant, c'est-à-dire lâchetés typiquement humaines, réactions révélatrices d'une angoisse existentielle.

Ainsi, quel que soit le réglage sélectionné, Dieu, ou son absence (l'autre versant de Dieu) joue un rôle moteur dans la dynamique de la scène, on peut même affirmer qu'il en détermine le tempo. Ouvrant et fermant la scène (A-Dieu), il pèse à la fois sur la quête de Camille (de destinataire à adjuvant, puis à opposant), et sur celle de Perdican dans la mesure où la mort de Rosette (interprétée comme une intervention du tragique grec (*Deus ex machina* = réglage 1), comme une revanche de Dieu (= réglage 2), ou comme rappel de sa propre responsabilité (= réglage 3) le sépare à jamais de Camille.

La deuxième étude du réglage du sens portera sur le praxème *orgueil*, en étroite corrélation avec le praxème *Dieu* : il joue le rôle d'opposant (interne ou externe) dans la quête de Perdican qu'on a caractérisée comme recherche de l'amour profane (c'est-à-dire plus concrètement recherche du bonheur avec et par Camille).

5.2. LE RÉGLAGE DU PRAXÈME *ORGUEIL*

Il y a deux occurrences du mot dans cette scène finale :

Orgueil, le plus fatal des conseillers humains, qu'es-tu venu faire entre cette fille et moi ? (1)

Qu'es-tu venu faire sur nos lèvres, orgueil, lorsque nos mains allaient se joindre ? (2)

En (1) le mot est associé à un référent humain *conseiller*, et l'apposition est définitoire ; elle précise la nature humaine de l'orgueil, qui est par ailleurs qualifié de *fatal*, c'est-à-dire « qui entraîne la mort, qui est porteur de mort » ou – autre réglage – « qui doit nécessairement arriver, inévitable ». L'association co-textuelle des deux praxèmes est intéressante. Etymologiquement *fatal* est issu d'un verbe latin rare *for, fari, fatus sum* qui veut dire « parler » et même « prédire ». *Fatum* signifie « la parole prononcée, l'aveu, le destin » au singulier, en latin classique. Au pluriel, en latin tardif, *fata* signifie « les sorts prononcés, jetés après un acte de parole ». L'orgueil, ainsi qualifié, se caractérise donc par une verbalisation, une mise en mots. Il s'exprime par la parole qui lui sert de marque repérable : les mots de l'orgueil sont donc mortifères.

A cet adjectif *fatal*, peut être associé étymologiquement le mot *enfant* qui figure trois fois dans la scène :

Et nous, comme des enfants gâtés que nous sommes, nous en avons fait un jouet

Nous sommes deux enfants insensés, et nous avons joué avec la vie et avec la mort

Ne faites pas cela, ô Dieu, vous pouvez bénir encore quatre de vos enfants.

Le mot, répété trois fois, est important dans la bouche de Perdican. Le statut d'enfant (issu du latin *infans* (in-fans), celui qui n'a pas encore le pouvoir de la parole, qui ne sait pas parler) semble ainsi revendiqué.

L'orgueil est donc bien le propre de ceux qui savent parler, de ceux qui appartiennent au monde des adultes. Pour ne pas faire preuve d'orgueil, il faudrait pouvoir rester dans l'enfance, comme Rosette : grandir, c'est utiliser des mots qui blessent, des mots qui mentent. L'orgueil, c'est l'anti-pureté de l'enfance : stratégie nécessaire à la vie sociale, que Perdican rejette *in extremis*, mais trop tard quand même.

L'occurrence (2) présente l'orgueil comme la parole elle-même, ce qui confirme la démarche étymologique présentée ci-dessus : la parole d'orgueil « Qu'es-tu venu faire sur nos lèvres... » interdit l'expression de l'amour : « nos mains allaient se joindre ».

On peut constater que les réglages proposés pour orgueil et Dieu permettent de dégager en contexte l'idée d'une certaine performativité de la parole : on l'a vu pour le qualificatif *fatal* caractérisant l'orgueil, on l'a vu aussi quand on a envisagé Dieu comme demiurge, voix oraculaire. Les propos de Camille et Perdican présentent une caractérisation de Dieu et de l'orgueil proprement humaine dans cette scène : de simples allégories à personnages à part entière, à la fois par le rôle majeur qu'ils occupent dans le schéma actantiel, et par le sème animé sollicité par le réglage des deux praxèmes qui les transforme d'actants en acteurs (au sens narratologique du terme). Si on préfère privilégier le réglage Dieu = absence (et dans ce cas c'est sa propre (mauvaise) conscience qui devient opposant), orgueil = marque comportementale des adultes, le seul refuge – l'enfance – est récusé par la mort de Rosette, victime de la violence des adultes – badinage de Perdican, jeu cruel de Camille – : l'autre est mortifère.

Pour conclure, à la fin de cette étude du réglage des praxèmes-clés en rapport avec les schémas actantiels, on s'interrogera sur les divers réglages de sens que peut produire l'association des deux éléments parapraxémiques *on* et le présent du verbe *badiner* dans le titre, association dégageant le réglage « structure normative » (modalité de la défense), ce qui implique une interrogation capitale pour le réglage global du sens dans la pièce : qui ordonne de ne pas badiner en amour ? Dieu, l'ordre social, l'autre, sa propre conscience envisagée comme

seule transcendance ? On s'aperçoit alors que ces diverses suggestions recourent les divers schémas actantiels proposés pour cette scène. Cette interrogation en induit une autre : qui badine ? Les réponses sont plurielles : Perdican, avec Rosette / avec Camille, certes, mais aussi Camille avec Dieu (l'amant floué). Le gel du sens global, tel que le spectacularise la tragédie classique ou le vaudeville, est refusé, la pluri-vocité toujours en travail.

Au risque de restreindre la portée de *ONB*, s'il faut prendre parti (mais le propre d'un texte de théâtre est d'être ouvert, capable d'intégrer les lectures diverses de metteurs en scène successifs, aux préoccupations dissemblables, inscrits eux-mêmes dans des espaces / temps radicalement différents), s'il faut donc privilégier un schéma actantiel, c'est-à-dire une lecture du texte, nous sélectionnerons celle qui interprète Dieu comme une absence dramatique, insupportable, ce qui place la souveraineté de sa propre conscience comme seul destinataire possible. En effet, la clôture textuelle initiale de cette scène VIII « M'avez-vous abandonnée, ô mon Dieu ? » fait entendre une autre voix, celle qui rend compte dans l'*Évangile selon saint Matthieu* des derniers propos du Christ sur la croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? », propos qui méritent réflexion, car ils peuvent souffrir deux interprétations contradictoires (tout comme ceux de Camille) : d'une part, l'adresse à Dieu (de la part du Christ comme de Camille) peut être comprise comme une manifestation de la foi jusque dans la dernière extrémité, d'autre part, ces paroles semblent suffisamment empreintes de doute pour que le réglage du sens « absence de transcendance divine » devienne opératoire. Cette interprétation d'une absence de transcendance divine³ est de toute façon confortée par « Ah ! malheureuse, je ne puis plus prier ». De même, l'ambiguïté du statut de Dieu, ou du moins de son rôle dans le schéma actantiel, était auparavant soulignée par la formule oxymorique « Pourquoi faites-vous mentir la vérité elle-même ? » où Dieu apparaît clairement comme un opposant à l'expression d'une parole vraie (parole d'amour de Camille destinée à Perdican), ce qui le rapproche curieusement de la définition de l'orgueil proposée par Perdican, et que

3 Qu'on songe à *La Nuit de mai*, ou aux premières pages de *La Confession*, où cette absence est clairement signifiée.

nous avons étudiée précédemment, montrant que l'orgueil était la parole elle-même. Ainsi cette phrase de Camille réduit-elle singulièrement la portée du praxème Dieu, lui enlève toute essence supérieure pour le transformer en un simple opposant, au même titre que l'orgueil : c'est dire autrement la dénégation d'un ordre divin au profit du seul ordre humain.

Ainsi, l'interrogation, au cœur même des préoccupations des deux actants principaux (repérable à la question initiale de Camille, aux contradictions de Perdican – affirmant violemment à une Camille confite en dévotion « je ne crois pas à la vie immortelle » (II,5), mais aussi suppliant Dieu de le tirer du mauvais pas où il s'est lui-même fourré –, se représentant Dieu comme le seul espoir auquel il puisse se raccrocher après avoir lui-même rayé cette hypothèse), permet d'avancer que la désespérance finale des deux héros souligne le triomphe de la thèse de l'absence de transcendance divine : Camille et Perdican sont contraints désormais de vivre seuls face à leur conscience promue destinataire de tous leurs actes. L'« adieu » final peut révéler la primauté absolue que Camille accorde à sa propre conscience. Les mots, qui, jusqu'à présent, étaient simple bavardage, bavardage creux des fantoches parlant pour ne rien dire, bavardage déstabilisateur de Sœur Louise, bavardage-badinage ou bavardage-masque, tous ces mots-ornements voleurs de sens sont désormais caducs : seule reste, totalement désespérante, l'efficacité de la parole dite, la valeur performative de l'« adieu » de Camille, où dire équivaut à faire (se séparer à tout jamais, non plus dans le sens étymologique – A-Dieu –, mais dans le réglage banalisé, désacralisé de « formule de séparation définitive »).

Le premier mot de Perdican à Camille était « bonjour » (acte I, scène 2). Entre la première salutation et la dernière, la comédie s'est transformée en la plus noire des tragédies, le cadavre de Rosette (soumis à la pesée critique de leur propre conscience comme seule transcendance acceptable dans un monde désenchanté au sens étymologique du terme : le charme divin n'opère plus) séparant à jamais les deux amants.

Plus généralement, la pièce *ONB*, et plus spécifiquement la scène de clôture finale spectacularisent (dans les deux sens du terme) la dialectique du même, de l'autre et de soi-même. Cette dernière traverse le

texte, travaille la problématique actantielle (de l'altérité des quêtes à leur fusion, par inclusion des traits identiques – un même amour partagé – et exclusion de Dieu et de l'orgueil, démarche génératrice d'ipséité, l'aboutissement de la quête faisant émerger un nouvel *Etre 2* – l'actant enfin devenu lui-même –, à son tour bouleversée par l'intrusion de l'autre Rosette, qui altère définitivement la relation des actants principaux, remettant en cause leur ipséité difficilement conquise). Elle est aussi à l'œuvre dans les interactions verbales, dans le réglage des praxèmes-clés (l'orgueil et Dieu – quelle que soit l'interprétation privilégiée – étant la part d'autre en soi de Perdican et Camille, les marqueurs de leur aliénation sociale), dans le titre même, dont le réglage normatif permet de dégager un *Faire 2* qui manifeste la présence d'une instance autre imposant sa loi. La résolution finale, qui impose le schéma d'évitement définitif de l'autre, impossible à réduire au même, dit, sur un mode fictionnel, la difficulté des rapports interhumains, au cœur des préoccupations que Musset exprime dans *La Confession d'un enfant du siècle*.

C. Détrie.

Repères théoriques

MISE EN CLOTURE D'UN TEXTE

A la notion de clôture textuelle (statique et réifiante, excluant la signifiante au profit d'une essentialisation du sens) héritée du structuralisme, la praxématique substitue celle de mise en clôture, opération dynamique structurant un espace de production de sens.

Les marques formelles de mise en clôture d'un texte écrit sont aisément repérables : marques typographiques de textualisation (alinéa, blanc typographique), mention du numéro du chapitre pour un roman, ou de la scène et des personnages en présence pour une pièce de théâtre, titre pour un texte poétique, mise en colonne, support iconographique, encadré pour un article de journal etc...

Ces marques formelles - qui confirment la textualisation du passage envisagé – le structurent en tant qu'espace où circule le sens et où s'effectue son réglage. Corollairement les marques formelles de la mise en clôture du texte sont elles-mêmes productrices de sens dans la mesure

où il y a interaction entre l'objet texte et son contour : le bornage du texte en établit les modalités de lecture, donc programme d'une certaine manière le réglage du sens. Ainsi la mention de « scène 8, acte III » pour *ONB* modifie-t-elle l'approche que le lecteur peut avoir du texte en suggérant comme horizon d'attente la résolution des conflits noués précédemment. De même la didascalie « un oratoire » implique une lecture de l'échange amoureux dans un contexte religieux, ce qui exclut toute interprétation marivaudienne des propos. Tout décalage entre l'horizon d'attente engendré par un certain type de mise en clôture et le réglage effectivement réalisé est signifiant d'une volonté de dérèglement de la norme (choix de l'insécurisation du sens) ou d'un refus de son essentialisation (volonté de préserver des lectures plurielles dynamisant les potentialités sémantiques).

La mise en clôture du texte est donc un élément capital de la production du sens : elle sélectionne certains réglages, en exclut d'autres, en interaction constante avec le texte lui-même.

Elle n'est pas une spécificité du texte écrit ; le texte oral présente lui aussi des marqueurs de mise en boucle du propos : amorce phatique, interpellation des allocutaires, échanges confirmatifs, modèles des tours de parole, sémiotique gestuelle, marqueurs de *captatio benevolentiae*, formules d'ouverture ou de fermeture (ex. « Il était une fois... », le « cric » des conteurs occitans et antillais auquel fait écho le « crac » de l'auditoire qui précède la praxis linguistique).

La circulation du sens s'effectue entre la clôture initiale et la clôture finale du texte mais aussi au-delà de ces limites textuelles : c'est le cas pour tout ce qui relève du dialogisme (cf. *Macbeth* ou l'*Évangile selon saint Matthieu* pour *ONB* 8, III, intertextualité induisant une lecture métaphysique et/ou tragique de cette scène, ou la présence constante de l'autre dans le texte de Ben Jelloun). En outre, pour un texte écrit, on ne peut faire abstraction d'autres facteurs programmant des réglages de sens : personnalité, culture et degré d'investissement du lecteur dans le texte, contexte historico-politique, maison d'édition même (choisir un livre en Pléiade ou aux Éditions de Minuit, c'est déjà en quelque sorte programmer sa façon de lire). Ainsi la mise en clôture d'un texte est-elle un élément très important de la production de sens et de son réglage, mais celui-ci ne peut s'appréhender qu'en prenant en

compte la totalité des éléments linguistiques et extralinguistiques dont il porte l’empreinte : l’analyse du sens ne peut être envisagée que dynamiquement, dans une perpétuelle tension jamais atteinte vers une saisie univoque, un figement rassurant du sens.

BIBLIOGRAPHIE

Lafont R. – Gardès Madray F.

1976, *Introduction à l’analyse textuelle*, Paris : Larousse, repris in Langue et Praxis, Montpellier III, 2ème partie : voir l’analyse des clôtures des divers corpus.

Siblot P. 1983, « Les clôtures du texte », publications de l’université de Rouen et G.R.E.S.C.O., *Cahiers de linguistique sociale* 6, 2-31.

Barbérís J.M., Bres J., Gardès-Madray F., Lafont R., Siblot P.

1989, *Concepts de la praxématique*, Langue et Praxis, Montpellier III.

C. Détrie.

Repères théoriques

TYPOLOGIE TEXTUELLE

Peut être définie comme texte toute suite d’énoncés posés par son (ses) énonciateur(s) comme un ensemble autonome.

A ce titre, tout texte écrit peut être considéré comme un objet produit, fini, mais qui garde les traces de ses conditions de production : intertextualité (par exemple *Macbeth* et l’*Évangile selon Saint Matthieu* en transparence dans la dernière scène de *ONB*, mais aussi *La Confession d’un enfant du siècle*, ou encore les liens que *ONB* entretient avec les autres proverbes de Musset, et avec le prototype *pro-verbe*), contexte situationnel (par exemple l’inscription du désenchantement de la génération de Musset engendré par le contexte historico-politique, ou encore le rapport compliqué de Musset aux Romantiques). Ainsi le texte écrit est-il le résultat tangible d’une production inscrite dans un espace-temps qui la détermine au même titre que toutes les productions écrites antérieures : un texte écrit est donc toujours le résultat d’un parcours diachronique et synchronique et ne prend ses marques que par un jeu de distance et de rapprochement avec ces divers contextes. Selon la saisie du monde que les divers textes proposent, on

peut opérer des classifications typologiques (= proposer une formalisation de modèles structurels). Ainsi, si on envisage la fonction dominante d'un texte écrit, peut-on le classifier selon :

a) l'objectif intellectuel qu'il vise :

- texte argumentatif s'il vise à influencer sur le destinataire,
- texte descriptif s'il vise à rendre compte d'une réalité inscrite dans un espace donné,
- texte expositif s'il vise à transmettre des informations et à proposer des réponses à des questions posées,
- texte narratif s'il vise à rendre compte du déroulement de procès dans le temps (un texte pouvant bien évidemment être classé dans diverses catégories selon le point où on le saisit) ;

b) le genre littéraire auquel il appartient, traditionnellement déterminé selon des critères formels : soit théâtre (mise en scène de personnages dialoguant, mimesis du réel, polyphonie énonciative), soit poésie (mise en avant du signifiant phonique et graphique ; rôle de la mise en page, présence fréquente de la 1ère personne), soit récit (narration d'une histoire fictive (roman) ou réelle, choix fréquent des temps du récit, de la non-personne), soit essai (temps du discours, présence de la 1ère personne et connecteurs argumentatifs) et une infinité de sous-genres (le proverbe étant un sous-genre théâtral, le portrait – cf. *Iphis*, *Théognis*, la galerie des portraits dans les *Mémoires* du cardinal de Retz – proposant la caractérisation d'un comportement (souvent à visée satirique) et se présentant comme clos sur lui-même, la dernière phrase livrant souvent la clé de l'énigme en un renversement de perspective : sous-genre mondain, manifestant la tension entre l'être et le paraître, trouvant naturellement sa place dans la description distanciée des « mœurs de ce siècle » (La Bruyère), ou les mémoires).

La prise en compte de ces deux paramètres - genre littéraire et visée intellectuelle – permet de déterminer la typologie du texte à étudier : ainsi le texte de Musset se définit-il par la mise en scène d'une succession d'actions, verbalisées par des personnages, qui s'enchaînent et se transforment, modifiant ainsi l'état initial jusqu'au dénouement qui doit présenter un nouvel équilibre des forces en présence (= genre théâtral) et par son appartenance revendiquée (sous-titre de la pièce) au sous-

genre *proverbe* (= comédie brève dont l'intrigue est basée sur un proverbe).

Or le sous-genre *proverbe*, affiché en sous-titre, est mis à distance par le texte lui-même : l'œuvre joue à la fois sur le rattachement au même (le genre *proverbe*) et sur l'altérité (volume inhabituel, dénouement atypique, basculement dans la tragédie classique).

Caractériser la typologie d'un texte permet de définir à la fois sa relation au prototype (une des intertextualités possibles) et sa visée : *ONB* fonctionne davantage sur la notion d'écart (récusation, ou du moins gauchissement du proverbe-type) que sur celle d'adéquation.

Tout texte peut donc être décrit selon sa relation à un modèle structurel dans lequel il se moule ou, au contraire avec lequel il prend des libertés. Le rattachement à une typologie a une fonction d'encadrement, qui ne gomme pas l'hétérogénéité des énoncés produits. Il permet d'envisager les constantes structurelles et idéologiques, donc aussi les variantes démarquant l'énoncé envisagé du cadre dans lequel il a pris forme. Tout texte est donc une actualisation particulière, par appropriation personnelle, dynamique du modèle de production (qui n'est jamais qu'une formule figée élaborée par systématisation de la somme des textes ayant des marqueurs communs).

La notion de typologie textuelle est donc plus souple que celle de genre car elle prend en compte d'autres paramètres que les paramètres uniquement formels. Elle est aussi plus opératoire dans la mesure où elle permet d'envisager des contradictions que le genre exclut par souci de systématisation : elle rend compte de la modélisation de la production plus que de la modélisation d'un produit envisagé comme le développement d'une formule prototypique.

BIBLIOGRAPHIE

Adam J. M. 1992, *Les textes : types et prototypes*, Paris : Nathan.

Lafont R. et Gardès-Madray F.

1976, *Introduction à l'analyse textuelle*, Larousse-Université, repris in *Langue et Praxis* (Montpellier III), 2ème partie : analyses des diverses typologies textuelles des corpus proposés en parallèle avec le réglage du sens.

C. Détrie.

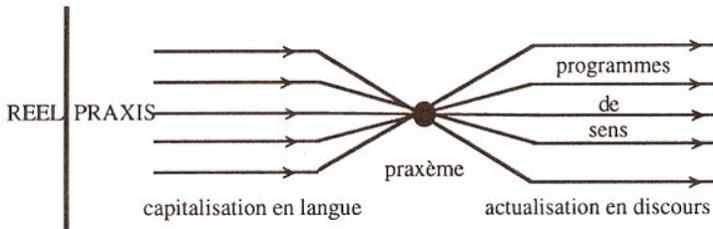
Repères théoriques

PRAXEME

La substitution du praxème au *signe* saussurien (i.e au *mot* ou au *lexème*) procède d'une série de ruptures à l'égard d'une linguistique de l'immanence du sens. Ces déplacements entraînent une recomposition de la problématique que l'on peut caractériser comme une triple prise en considération du réel :

- réel du monde objectif, non plus renvoyé à l'extralinguistique, mais reconnu comme objet des catégorisations en langage, à partir des savoirs que la praxis permet d'en acquérir ; réel reconnu également dans la référenciation des discours.
- réalité des sujets producteurs inscrits, comme leurs discours, dans l'espace, le temps et des cadres sociohistoriques.
- nature concrète du procès de l'acte de langage, producteur de sens.

A la bulle du schéma du signe saussurien qui enserre le Sa et le Sé en les isolant par principe de tout ce réel, le praxème, outil de la nomination, substitue la compréhension dynamique d'une unité puissancielle. A une forme du langage (Sa) est associé un ensemble de *programmes potentiels de sens* dégagés des praxis liées à l'objet ou à l'acte désignés, et que l'on peut figurer ainsi :



Ainsi lorsque sous l'entrée *ville*, un article lexicographique recense des acceptions aussi diverses que celles enregistrées par des syntagmes tels que *porte de la ville*, *services de la ville*, *tenue de ville*, ceux-ci ne font sens qu'en vertu des praxis qui les motivent (architecture militaire, défensive, organisation interne de la cité, cadres sociaux...). On le confirme *a contrario* dans la difficulté de « portes du fauteuil » ou de

« tenue de fauteuil » à faire sens en raison de l’embarras ressenti à assigner immédiatement un référent à ces expressions.

La praxématique a posé la notion d’*unité de typisation* pour désigner l’opération cognitive qui consiste à repérer dans le réel, à partir des enseignements de la praxis, des éléments stables pour fonder sur eux un découpage de ce réel et lui associer une catégorisation en langage. La *sémantique du prototype** corrobore cette approche et l’affine en repérant une organisation hiérarchisée des éléments identificateurs.

Les avancées de la modélisation du praxème sont actuellement dépendantes des progrès qui seront faits dans la compréhension de la nature des programmes de sens et dans celle des opérations de réglage du sens* lors de l’actualisation en discours.

BIBLIOGRAPHIE

- Lafont R. 1978, *Le Travail et la Langue*, Paris : Flammarion, chap. III, 127-173.
- Siblot P. 1987, « Le praxème *aliénation* : jeux de mots et histoire de fous », *Questions sur les mots. Analyses socio-linguistiques*, (dir. R.Lafont), Paris : Didier, 83-113.
- 1988, « Le sens des réalités. Réel, praxis et production signifiantes », *LINX* 19, Université de Paris X, 73-89.
- 1990, « Une linguistique qui n’a plus peur du réel », *Cahiers de praxématique*, 15, Praxiling, Montpellier III, 57-76.

P. Siblot.

Repères théoriques

GRAMMAIRE ET PRODUCTION DE SENS : PARAPRAXEME, METAPRAXEME

La linguistique praxématique reconduit la distinction traditionnelle en linguistique : *lexique* vs *grammaire*. Cependant : 1°) elle inscrit en lieu et place du *lexème* le concept de *praxème** ; 2°) elle propose de distinguer, parmi les unités grammaticales (les *morphèmes*), deux types complémentaires : *parapraxèmes* et *métapraxèmes*.

1. Les parapraxèmes

Ce sont les unités grammaticales chargées d'exprimer le rapport du message linguistique au réel référentiel, selon le Sujet*, l'espace et le temps. Ils interviennent, dans le système de la *topogénèse* et de la *chronogénèse*, pour baliser une approche par paliers successifs de l'image de réalité. Le parcours de ces étapes linguistiques est destiné à construire l'*actualisation** du message (cf. *Temps, espace et subjectivité, Actualisation, Temps verbal, Enonciation*).

Tant que le praxème est inscrit dans le dictionnaire, ou dans le mémoire du sujet parlant, il n'est pas actualisé. Dès qu'il passe en discours,

1) il s'inscrit dans le cadre d'une phrase et d'un contexte où il va se voir attribuer une programmation praxémique de sens ;

2) il reste encore à indiquer quel rapport ce spectacle linguistique entretient avec la réalité : ce sera le rôle des parapraxèmes.

Soit le praxème *village*. Son actualisation praxémique et phrastique permet à un automobiliste traversant un village de construire le spectacle linguistique *X aim (er) village*.

Pour passer en discours, cette ébauche d'énoncé devra encore spécifier :

1) quel rapport elle entretient avec les sujets communicants ;

2) quel degré de réalité l'énonciateur attribue au *petit village* et au procès *aimer* ;

3) quelle orientation modale et illocutoire doit être donnée à la phrase. L'ensemble de ces choix va donner des énoncés actualisés aussi différents que : « Tu aimes ce village ? », « J'aime les villages. », « Aimer un village ? », « J'aime mon village. », « Que j'aime les villages ? », « Aimons les villages... »

Le point d'appui de la topogénèse et de la chronogénèse est un sujet énonciateur* capable d'attester la réalité du spectacle linguistique. Ce sujet en *Ipse* (cf. *Temps, espace et subjectivité*) permet de construire l'étape *in esse* de l'actualisation. Dans la topogénèse par exemple, ce sont les déterminants démonstratifs et possessifs qui sont capables d'exprimer la position *in esse*, parce qu'ils sont reliés à la responsabilité du *Je* qui montre : « ce livre », « mon livre ». Ce sujet servant de

caution à la représentation intervient donc à l'étape finale de la topogénèse et de la chronogénèse, en définissant l'*ici* et le *maintenant* de l'énonciation :



Les formes grammaticales exprimant la personne (*je, tu, nous, vous*), les déictiques spatiaux et temporels (*ici, là, maintenant, aujourd'hui*), les pronoms déictiques impersonnels (*ceci, cela, ça*), les déterminants du nom (article zéro, article défini et indéfini, déterminants possessif et démonstratif), les terminaisons verbales indiquant temps, mode et personne, sont des parapraxèmes.

2. Les métapraxèmes

Ce sont les unités grammaticales prenant en charge les connexions syntaxiques et interphrastiques du message linguistique. Alors que le parapraxème est une forme-pivot entre le langage et le réel, le métapraxème établit des relations à l'intérieur de l'espace de langage. Le préfixe *méta-* rend compte de ce rôle métalinguistique – non pas au sens traditionnel, mais au sens où le langage, par l'emploi du métapraxème, se réfère à lui-même et définit ses propres articulations.

Les prépositions, les conjonctions de coordination et de subordination, sont des métapraxèmes.

Mais on classera aussi dans cette catégorie les outils de l'anaphore. En effet, soit une suite de phrases censées constituer le début d'un conte : « Il était un fois une belle princesse. Elle... Elle... Mais son père... Alors elle... La princesse... ». Le phénomène de reprise, par des pronoms représentants (*elle*), ou par des déterminants repérés sur le contexte (*son* = d'elle), introduit une cohérence thématique fondée sur des connexions internes à l'espace de langage. De même, dans la dernière phrase, « La princesse » est connue non parce qu'elle est reliée à une

présence dans le réel, mais parce qu'elle a été introduite en discours à l'aide d'une première présentation, au début du conte.

On constate donc que nombre d'éléments grammaticaux peuvent occuper alternativement, et selon leur contexte d'emploi, la position de para – ou de métapraxème. Ainsi de l'article défini ou du déterminant démonstratif. Si je suis au restaurant et dis à un convive : « Veux-tu me passer le sel ? » La salière étant sur la table : *le* est parapraxème. « Ce plat est délicieux ! » (celui que je déguste) : même chose. En revanche, dans un traité culinaire, après le titre : *Le poulet aux morilles*, le même énoncé *Ce plat est délicieux* voit fonctionner le déterminant démonstratif de manière anaphorique : métapraxème...

N.B. Malgré l'aspect opérationnel de la distinction parapraxème / métapraxème, on a jugé bon, pour un ouvrage qui se veut une présentation pour un public de non-spécialistes, d'utiliser de manière assez marginale cette terminologie. Il a paru en revanche utile de la présenter dans une fiche théorique : peut-être que le lecteur curieux souhaitera aller un peu plus loin ?

BIBLIOGRAPHIE

- Lafont, R. 1978, *Le Travail et la langue*, chap. IV et V, Paris : Flammarion.
1991, *Le Dire et le faire*, II et III, Langue et Praxis, Montpellier III.
- R. Lafont, F. Gardès-Madray,
1976, *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris : Larousse Université, repris in Langue et Praxis, Montpellier III.

J.-M. Barbéris.

Conte grivois, nouvelle réaliste

une lecture double de Maupassant

L'étude d'une nouvelle de Maupassant au collège, au lycée, en faculté, est une aventure relativement peu hasardeuse pour l'enseignant assuré par avance de l'écoute, de la participation et du plaisir des apprenants. Ces courts récits destinés au lectorat des journaux sont en effet de véritables tableaux vivants de la société contemporaine, observée au quotidien et croquée dans un style sobre et limpide où chaque trait contribue à la construction du drame. Parmi les presque trois cents contes et nouvelles qu'il a laissés, notre choix s'est porté sur *La Dot*, publié dans *Gil Blas* du 9 septembre 1884, qui peut apparaître comme prototypique de l'univers de Maupassant : par le pessimisme de sa vision du monde, sa dénonciation ironique de la férocité bourgeoise et sa peinture gaiement désespérée des relations entre hommes et femmes.

LA DOT

Personne ne s'étonna du mariage de Maître Simon Lebrument avec Mlle Jeanne Cordier. Maître Lebrument venait d'acheter l'étude de notaire de Maître Papillon ; il fallait, bien entendu, de l'argent pour la payer ; et Mlle Jeanne Cordier avait trois cent mille francs liquides, en 5 billets de banque et en titres au porteur.

Maître Lebrument était un beau garçon, qui avait du chic, un chic notaire, un chic province, mais enfin du chic, ce qui était rare à Boutigny-le-Rebours.

10 Mlle Cordier avait de la grâce et de la fraîcheur, de la grâce un peu gauche et de la fraîcheur un peu fagotée ; mais c'était, en somme, une belle fille désirable et fêtable.

La cérémonie d'épousailles mit tout Boutigny sens dessus dessous.

On admira fort les mariés, qui rentrèrent cacher leur bonheur au domicile conjugal, ayant résolu de faire tout simplement un petit voyage à Paris après quelques jours de tête-à-tête.

Il fut charmant ce tête-à-tête, Maître Lebrument ayant su apporter dans ses premiers rapports avec sa femme une adresse, une délicatesse et un à-propos remarquables. Il avait pris pour devise : « Tout vient à point à qui sait attendre. » Il sut être en même temps patient et énergique. Le succès fut rapide et complet.

Au bout de quatre jours, Mme Lebrument adorait son mari. Elle ne pouvait plus se passer de lui, il fallait qu'elle l'eût tout le jour près d'elle pour le caresser, l'embrasser, lui tripoter les mains, la barbe, le nez, etc. Elle s'asseyait sur ses genoux, et, le prenant par les oreilles, elle disait : « Ouvre la bouche et ferme les yeux. » Il ouvrait la bouche avec confiance, fermait les yeux à moitié, et il recevait un bon baiser bien tendre, bien long, qui lui faisait passer de grands frissons dans le dos. Et à son tour il n'avait pas assez de caresses, pas assez de lèvres, pas assez de mains, pas assez de toute sa personne pour fêter sa femme du matin au soir et du soir au matin.

* * *

Une fois la première semaine écoulée, il dit à sa jeune compagne :

« Si tu veux, nous partirons pour Paris mardi prochain. Nous ferons comme les amoureux qui ne sont pas mariés, nous irons dans les restaurants, au théâtre, dans les cafés-concerts, partout, partout. »

Elle sautait de joie.

« Oh! oui, oh! oui, allons-y le plus tôt possible. »

Il reprit :

« Et puis, comme il ne faut rien oublier, préviens ton père de tenir ta dot toute prête ; je l'emporterai avec nous et je paierai par la même occasion Maître Papillon. »

Elle prononça :

« Je le lui dirai demain matin. »

Et il la saisit dans ses bras pour recommencer ce petit jeu de tendresse qu'elle aimait tant, depuis huit jours.

Le mardi suivant, le beau-père et la belle-mère accompagnèrent à la gare leur fille et leur gendre qui partaient pour la capitale.

Le beau-père disait :

« Je vous jure que c'est imprudent d'emporter tant d'argent dans votre portefeuille. »

Et le jeune notaire souriait.

- « Ne vous inquiétez de rien, beau-papa, j'ai l'habitude de ces choses-là. Vous comprenez que, dans ma profession, il m'arrive quelquefois d'avoir près d'un million sur moi. De cette façon, au moins, nous évitons un tas de formalités et un tas de retards. Ne vous inquiétez de rien. »
- 55 L'employé criait :
« Les voyageurs pour Paris en voiture ! »
Ils se précipitèrent dans un wagon où se trouvaient deux vieilles dames.
- 60 Lebrument murmura à l'oreille de sa femme :
« C'est ennuyeux, je ne pourrai pas fumer. »
Elle répondit tout bas :
« Moi aussi, ça m'ennuie bien, mais ça n'est pas à cause de ton cigare. »
- 65 Le train siffla et partit. Le trajet dura une heure, pendant laquelle ils ne dirent pas grand-chose, car les deux vieilles dames ne dormaient point.
Dès qu'ils furent dans la cour de la gare Saint-Lazare, Maître Lebrument dit à sa femme :
- 70 « Si tu veux, ma chérie, nous allons d'abord déjeuner au boulevard, puis nous reviendrons tranquillement chercher notre malle pour la porter à l'hôtel. »
Elle y consentit tout de suite.
« Oh oui, allons déjeuner au restaurant. Est-ce loin ? »
- 75 Il reprit :
« Oui, un peu loin, mais nous allons prendre l'omnibus. »
Elle s'étonna :
« Pourquoi ne prenons-nous pas un fiacre ? »
Il se mit à la gronder en souriant :
- 80 « C'est comme ça que tu es économe, un fiacre pour cinq minutes de route, six sous par minute, tu ne te priverais de rien.
– C'est vrai », dit-elle, un peu confuse.
Un gros omnibus passait, au trot des trois chevaux. Lebrument cria :
- 85 « Conducteur ! eh ! conducteur ! »
La lourde voiture s'arrêta. Et le jeune notaire, poussant sa femme, lui dit, très vite :
« Monte dans l'intérieur, moi je grimpe dessus pour fumer au moins une cigarette avant mon déjeuner. »

90 Elle n'eut pas le temps de répondre ; le conducteur, qui l'avait saisie par le bras pour l'aider à escalader le marchepied, la précipita dans sa voiture, et elle tomba, effarée, sur une banquette, regardant avec stupeur, par la vitre de derrière, les pieds de son mari qui grimpaient sur l'impériale.

95 Et elle demeura immobile entre un gros monsieur qui sentait la pipe et une vieille femme qui sentait le chien.

Tous les autres voyageurs, alignés et muets – un garçon épicier, une ouvrière, un sergent d'infanterie, un monsieur à lunettes d'or coiffé d'un chapeau de soie aux bords énormes et relevés comme des
100 gouttières, deux dames à l'air important et grincheux, qui semblaient dire par leur attitude : « Nous sommes ici, mais nous valons mieux que ça », deux bonnes sœurs, une fille en cheveux et un croque-mort –, avaient l'air d'une collection de caricatures, d'un musée des grotesques, d'une série de charges de la face humaine, semblables à ces
105 rangées de pantins comiques qu'on abat, dans les foires, avec des balles.

Les cahots de la voiture ballottaient un peu leurs têtes, les secouaient, faisaient trembloter la peau flasque des joues ; et, la trépidation des roues les abrutissant, ils semblaient idiots et endormis.

La jeune femme demeurait inerte :

110 « Pourquoi n'est-il pas venu avec moi ? » se disait-elle. Une tristesse vague l'oppressait. Il aurait bien pu, vraiment, se priver de cette cigarette.

Les bonnes sœurs firent signe d'arrêter, puis elles sortirent l'une devant l'autre, répandant une odeur fade de vieille jupe.

115 On repartit, puis on s'arrêta de nouveau. Et une cuisinière monta, rouge, essoufflée. Elle s'assit et posa sur ses genoux son panier aux provisions. Une forte senteur d'eau de vaisselle se répandit dans l'omnibus.

« C'est plus loin que je n'aurais cru », pensait Jeanne.

120 Le croque-mort s'en alla et fut remplacé par un cocher qui fleurait l'écurie. La fille en cheveux eut pour successeur un commissionnaire dont les pieds exhalaient le parfum de ses courses.

La notairesse se sentait mal à l'aise, écœurée, prête à pleurer sans savoir pourquoi.

125 D'autres personnes descendirent, d'autres montèrent. L'omnibus allait toujours par les interminables rues, s'arrêtait aux stations, se remettait en route.

- « Comme c'est loin ! se disait Jeanne. Pourvu qu'il n'ait pas eu une distraction, qu'il ne se soit pas endormi ! Il s'est bien fatigué depuis quelques jours. »
- 130 Peu à peu tous les voyageurs s'en allaient. Elle resta seule, toute seule. Le conducteur cria :
« Vaugirard ! »
- 135 Comme elle ne bougeait point, il répéta :
« Vaugirard ! »
- Elle le regarda, comprenant que ce mot s'adressait à elle, puisqu'elle n'avait plus de voisins. L'homme dit, pour la troisième fois :
« Vaugirard ! »
- 140 Alors elle demanda :
« Où sommes-nous ? »
Il répondit d'un ton bourru :
« Nous sommes à Vaugirard, parbleu, voilà vingt fois que je le crie.
– Est-ce loin du boulevard ? dit-elle.
- 145 – Quel boulevard ?
– Mais le boulevard des Italiens.
– Il y a beau temps qu'il est passé !
– Ah ! Voulez-vous bien prévenir mon mari ?
– Votre mari ? Où ça ?
- 150 – Mais sur l'impériale.
– Sur l'impériale ! V'là longtemps qu'il n'y a plus personne. »
Elle eut un geste de terreur.
« Comment ça ? Ce n'est pas possible. Il est monté avec moi. Regardez bien ; il doit y être ! »
- 155 Le conducteur devenait grossier :
« Allons, la p'tite, assez causé, un homme de perdu, dix de retrouvés. Décanillez, c'est fini. Vous en trouverez un autre dans la rue. »
- Des larmes lui montaient aux yeux, elle insista :
160 « Mais, monsieur, vous vous trompez, je vous assure que vous vous trompez. Il avait un gros portefeuille sous le bras. »
L'employé se mit à rire :
« Un gros portefeuille. Ah ! oui, il est descendu à la Madeleine. C'est égal, il vous a bien lâchée, ah ! ah ! ah !... »
- 165 La voiture s'était arrêtée. Elle en sortit, et regarda, malgré elle, d'un mouvement instinctif de l'œil, sur le toit de l'omnibus. Il était totalement désert.

* * *

Alors elle se mit à pleurer et tout haut, sans songer qu'on l'écoutait et qu'on la regardait, elle prononça :

170 « Qu'est-ce que je vais devenir ? »

L'inspecteur du bureau s'approcha :

« Qu'y a-t-il ? »

Le conducteur répondit d'un ton goguenard :

« C'est une dame que son époux a lâchée en route. »

175 L'autre reprit :

« Bon, ce n'est rien, occupez-vous de votre service. »

Et il tourna les talons.

Alors, elle se mit à marcher devant elle, trop effarée, trop affolée pour comprendre même ce qui lui arrivait. Où allait-elle aller ?

180 Qu'allait-elle faire ? Que lui était-il arrivé à lui ? D'où venaient une pareille erreur, un pareil oubli, une pareille méprise, une si incroyable distraction ?

Elle avait deux francs dans sa poche. A qui s'adresser ? Et, tout d'un coup, le souvenir lui vint de son cousin Barral, sous-chef de bureau à la marine.

185

Elle possédait juste de quoi payer la course du fiacre ; elle se fit conduire chez lui. Et elle le rencontra comme il partait pour son ministère. Il portait, ainsi que Lebrument, un gros portefeuille sous le bras.

190 Elle s'élança de sa voiture.

« Henry ! » cria-t-elle.

Il s'arrêta stupéfait :

« Jeanne ?... ici ?... toute seule ?... Que faites-vous, d'où venez-vous ? »

195 Elle balbutia, les yeux pleins de larmes.

« Mon mari s'est perdu tout à l'heure.

– Perdu, où ça ?

– Sur un omnibus.

– Sur un omnibus ?... Oh !... »

200 Et elle lui conta en pleurant son aventure.

Il l'écoutait, réfléchissant. Il demanda :

« Ce matin, il avait la tête bien calme ?

– Oui.

– Bon. Avait-il beaucoup d'argent sur lui ?

205 – Oui, il portait ma dot.

– Votre dot ?... tout entière ?

- Tout entière ... pour payer son étude tantôt.
– Eh bien, ma chère cousine, votre mari, à l'heure qu'il est, doit filer sur la Belgique. »
- 210 Elle ne comprenait pas encore. Elle bégayait :
« ... Mon mari... vous dites ?...
– Je dis qu'il a raflé votre...votre capital...et voilà tout. »
Elle restait debout, suffoquée, murmurant :
« Alors c'est... c'est ... c'est un misérable ! ... »
- 215 Puis, défaillant d'émotion, elle tomba sur le gilet de son cousin, en sanglotant.
Comme on s'arrêtait pour les regarder, il la poussa tout doucement, sous l'entrée de sa maison, et, la soutenant par la taille, il lui fit monter son escalier, et comme sa bonne interdite ouvrait la porte, il
- 220 commanda :
« Sophie, courez au restaurant chercher un déjeuner pour deux personnes. Je n'irai pas au ministère aujourd'hui. »

L'analyse proposée ici, loin d'être exhaustive, privilégiera les pistes qui nous ont semblé les plus pertinentes.

– 1 L'étude de la macrostructure fera apparaître la dualité de l'objet *dot* et du schéma narratif**.

– 2 L'examen des désignateurs des actants* principaux confirmera cette ambivalence.

– 3 Notre intérêt se portera ensuite sur les positions syntaxiques et l'interaction verbale de ces mêmes personnages, instruments de représentation du piège tendu par l'actant masculin Lebrument – et de la manipulation du lecteur par le scripteur.

– 4 Le burlesque de cette satire sera perceptible dans la mise en scène du discours rapporté et dans l'implicite érotique, discréditant l'actant féminin Jeanne malgré son rôle premier.

– 5 La faillite de tous les actants humains nous conduira enfin à nous interroger sur la duplicité du narrateur, le récit oscillant entre la farce machiste et la fable réaliste.

1. Approche de la macrostructure

1.1. DÉROULEMENT SYNTAGMATIQUE

Maupassant a disposé son texte en trois masses de quantité et de densité inégales.

(a) La première (l. 1-30) comporte :

- un sommaire de la période pré-nuptiale, avec description des actants *Lebrument, Jeanne* et *dot* (l. 1-11)
- une allusion au mariage (l. 12-13)
- le développement saisi en itérativité de la première semaine de bonheur conjugal (l. 13-30).

(b) La seconde (l. 31-167) fait se succéder :

- un dialogue programmant le voyage de noce et le transfert de la dot (l. 31-44)
- la scène du départ (l. 45-64), le sommaire du voyage en train (l. 65-67)
- un dialogue programmant la traversée de Paris (l. 68-82) et la scène de montée en omnibus où s’accomplit la séparation entre Jeanne, d’une part, Lebrument et la dot d’autre part (l. 83-94)
- la scène du trajet en omnibus (l. 95-132)
- la scène du terminus où Jeanne découvre la double disparition (l. 133-167).

(c) La troisième (l. 168-222) développe :

- un prolongement de la scène du terminus où Jeanne refuse d’admettre son abandon (l. 168-177)
- le sommaire de ses tergiversations puis de son parcours en fiacre (l. 178-187)
- la scène des retrouvailles avec le « cousin Henry Barral » qui réitère la thèse de l’abandon (l. 187-219)
- le dialogue de ce dernier avec « sa bonne... Sophie » programmant la consolation de Jeanne par son cousin (l. 219-222).

1.2. UN OBJET DUEL OU LE MALENTENDU CONSTITUTIF DU RÉCIT

Actualisée en titre, *la dot* est rapidement désignée comme cause et enjeu de l’action dans « il fallait, bien entendu, de l’argent » (l. 3), repris en clôture* par « il a raflé votre... votre capital » (l. 212). De même, la double mention finale « toute entière » (l. 206-207) répondra

à la précision initiale « trois cent mille francs liquides, en billets de banque et en titres au porteur » (l. 4-5). La présence de cet actant, éludée le reste de la séquence initiale, est insistante dans les scènes de programmation et de départ en voyage de noce (l. 38-54), puis nulle jusqu'aux dernières lignes de la séquence médiane, où *la dot* reparait sous les espèces du *gros portefeuille* (l. 161, 163, 188). L'isotopie* de l'argent persiste cependant explicitement dans le discours de Lebrument justifiant l'utilisation de l'omnibus (l. 76-81), et implicitement dans la pauvreté des passagers ou le malaise qu'elle provoque (l. 95-124), (cf. infra 5.1.1.). Cette isotopie est au cœur de toute la séquence finale où, au problème de la dot, s'ajoutent les allusions : « elle avait deux francs » (l. 183) et « elle possédait juste de quoi payer » (l. 186).

L'investissement sémique de l'objet *dot* ne se limite pourtant pas à « trois cent mille francs » (l. 4), car ceux-ci vont de pair avec l'acte d'épouser et avec la femme qui les « apporte en se mariant » (*Petit Robert*). Certes, le contrat posé d'emblée consiste bien en [la dot de Jeanne est promise à Lebrument], ce que souligne la corrélation « il fallait, bien entendu, de l'argent [...] et Mlle Jeanne Cordier avait... » (l. 3-4). Mais Lebrument doit explicitement en retour « acheter l'étude de notaire de Maître Papillon » (l. 2-3) : « pour la payer » (l. 3-4) est repris en clôture par « pour payer son étude » (l. 207). L'actant masculin est donc censé faire valoir le patrimoine familial, à telle enseigne que, textuellement, la dot demeure toujours en quelque manière à Jeanne :

Mlle Jeanne Cordier avait trois cent mille francs (l. 4)
 ta dot (Lebrument à Jeanne, l. 38-39)
 ma dot (Jeanne, l. 205).
 votre dot (Barral à Jeanne, l. 206)
 votre capital (idem, l. 212).

Même le discours du beau-père après qu'il en a fait don à Lebrument adopte un mixte symptomatique de non-personne** et de personne** : « c'est imprudent d'emporter tant d'argent dans votre portefeuille » (l. 48-49).

Plus encore, le jeune homme a pour autre devoir, mais implicite, de faire souche. Ainsi une isotopie de la chair apparaît-elle aussitôt après

l'argument pécuniaire : « Maître Lebrument était un beau garçon » (l. 6) et « Mlle Cordier [...] était, en somme, une belle fille désirable et fêtable » (l. 9-11) (cf. infra 4.2.).

Rappelons enfin qu'en septembre 1884 l'homme se trouve – pour longtemps encore – seul chef de famille, le divorce est tout juste en voie de rétablissement et la morale chrétienne a force de quasi-loi. Un mariage avec dot confère donc à l'époux le pouvoir d'utiliser celle-ci pour le meilleur ou pour le pire, mais ce pouvoir s'exerce dans le cadre du ménage, avec comme perspective l'héritage à constituer pour les descendants potentiels.

Ces réglages* textuels et sociohistoriques ouvrent deux perspectives de lecture. Selon la norme bourgeoise de la fin du XIX^e siècle, l'actant principal et destinataire serait la nouvelle famille, dont la mission consisterait à *croître et multiplier*, l'homme administrant les biens et la femme les enfants ; tous deux se trouveraient en principe, malgré leur inégalité de fait, co-actants principaux d'un programme virtuel (et idyllique) :

- hypothèse projetée : une dot et des enfants sont destinés à un homme et une femme
- effet escompté : un homme et une femme ont une dot et des enfants.

Selon la pratique déviante, mais non moins bourgeoise, du *chasseur de dot* – attestée aussi bien dans la littérature de l'époque que par notre actuel *Petit Robert* –, l'épousant seul deviendrait actant principal voire destinataire, l'épousée étant reléguée en position d'objet second et/ou d'adjuvante ; mais l'homme n'en resterait pas moins tenu d'assumer ses obligations maritales selon le programme virtuel :

- hypothèse projetée : la dot d'une femme est à l'homme qui assumera cette femme et ses enfants
- effet escompté : un homme a une femme des enfants et une dot.

L'intérêt de la nouvelle vient bien sûr de ce qu'elle ne réalise ni l'une ni l'autre de ces attentes possibles (cf. *Compte rendu d'expérience*), car Maupassant y fait travailler les ambiguïtés et contradictions capitalisées dans les pratiques et les praxèmes* *dot et mariage*.

1.3. PRAXÉMATIQUE DU RÉCIT

1.3.1. Actant principal et programme narratif

Lebrument est omniprésent comme initiateur d'actions et de paroles jusqu'à la montée en omnibus, qui délimite approximativement le centre de la séquence médiane et de la nouvelle (l. 94). Symétriquement, si *Jeanne* se trouve presque à égalité quantitative avec lui dans cette première moitié du texte, ses faits et dits s'y inscrivent en réaction à ceux de son mari (cf. infra 3.). Ce dernier devient ensuite le thème* quasi constant du discours des autres personnages. *Le jeune notaire* apparaît ainsi comme l'actant principal et destinataire explicite d'une boucle* narrative correspondant à l'isotopie de l'argent, dont le programme est ainsi formulable :

- *Etre 5* – thème en puissance : la dot et Jeanne sont destinés à Lebrument
- *Faire 1* – thème en effet : Lebrument possède la dot mais plus Jeanne

(cf. *Etre* et *Faire* et Schéma narratif). Pour parvenir à cette fin, le récit déploie quatre programmes d'usage mis en œuvre par l'actant manipulateur :

- 1 mariage (l. 1-13)
- 2 séduction de Jeanne (l. 13-36 cf. infra 3.1.)
- 3 obtention de la dot (l. 37-55)
- 4 abandon de la mariée (l. 56-94 cf. infra 3.2.).

L'ironie du nouvelliste naît, bien sûr, de l'antéposition du programme [mariage] par rapport aux deux suivants, ce qui rend l'[abandon] plus inattendu.

Cette formule ne suffit pourtant pas à rendre compte de l'ensemble de la diégèse, puisqu'elle élude entièrement la seconde moitié du récit, dont *Jeanne* devient l'actant premier (le sujet*) majoritaire (cf. infra 4.1.3.). En fait, dès la séquence initiale, celle-ci se trouve, à la fois comme objet et comme initiatrice d'actions, au centre de l'isotopie de la chair évoquée ci-dessus (cf. supra 1.2.). Une boucle amoureuse est ainsi ouverte en prolongement décalé du programme pécuniaire, selon le contrepoint suivant:

[l'étude] il fallait de l'argent pour la payer (l. 3)

[son mari] il fallait qu'elle l'eût pour le caresser (l. 22-23).

A la disparition de Lebrument répond ensuite le mandement burlesque du conducteur : « un homme [...] vous en trouverez un autre dans la rue » (l. 156-158), auquel Jeanne se soumet machinalement (cf. infra 4.1.3.) : « à qui s'adresser ? Et tout d'un coup le souvenir lui vint de son cousin Barral » (l. 183-184). Certes, le dénouement reste sibyllin sur la clôture ou non de cette seconde boucle, mais les connotations érotiques y sont trop nombreuses pour être réduites à des corrélats ironiques de la première (cf. infra 4.2.).

Nous obtenons donc un programme complémentaire ainsi formulable :

- *Etre 5* – thème en puissance : un homme est destiné à Jeanne
- *Faire 1* – thème en effet : Jeanne retrouvera-t-elle un homme ?

Dans cette perspective sont déployés trois programmes d'usage où l'actant féminin est alternativement infirmé et confirmé (objet et sujet), ainsi qu'implicitement destinataire :

- 1 initiation sexuelle (l. 16-30) (cf. infra 3.1.)
- 2 dessillement conjugal (l. 77-216)
- 3 quête (inaboutie ?) d'un substitut de Lebrument (l. 168-222) (cf. infra 4.2.).

1.3.2. Localisation des autres actants

Le beau-père (l. 45) n'apparaît que furtivement au début de la séquence médiane, mais majoritairement dans des programmes phrastiques de *dire* à trois instances, dont il est l'initiateur quand un des membres du couple en est le destinataire, ou vice versa. Il accomplit ainsi deux actes cruciaux :

- remettre *la dot* (qu'implicitement il a constituée) à Lebrument, action elliptiquement posée par les discours qui la sollicitent puis la commentent ;

- « [accompagner] à la gare » (l. 45-46) les jeunes mariés.

A travers les trois formules « Préviens ton père de tenir ta dot toute prête » (l. 38-39), « je le lui dirai demain matin » (l. 42) et « je vous jure que c'est imprudent d'emporter tant d'argent dans votre portefeuille » (l. 48-49) s'opère, grâce au truchement de Jeanne, le mande-

ment du chef de famille Lebrument par son beau-père. Elles révèlent l'ascendant de l'actant principal masculin, connoté par l'impératif et le sémantisme directif de « préviens » et « tenir toute prête ». Elles soulignent aussi la confiance du destinataire (cf. infra 5.1.2.), qui n'émet aucune réserve envers son gendre, mais l'implore au contraire de déjouer un danger posé en non-personne : « c'est imprudent d'emporter... » (l. 48-49).

A ses côtés, une position très symptomatique est occupée par *la belle-mère* qui, textuellement présente (l. 45), ne prend aucune part autonome dans le cours des événements : caution dérisoire de l'incurie de son mari, ou spectatrice exclue d'une transaction spécifiquement masculine (cf. infra 4.1.2.).

Le macro-actant *corps social*, loin d'être un fourre-tout apparemment commode mais non-pertinent à force d'universalité, possède une existence textuelle dans les deux moments stratégiques que sont l'ouverture « personne ne s'étonna » (l. 1) et l'amorce de la clôture « comme on s'arrêtait pour les regarder » (l. 217). D'autres indéfinis affirment sa présence au fil du texte :

- tout Boutigny (l. 12)
- on admira fort les mariés (l. 13)
- on repartit, puis on s'arrêta de nouveau (l. 115)
- d'autres personnes descendirent, d'autres montèrent (l. 125)
- tous les voyageurs (l. 131)
- on l'écoutait et on la regardait (l. 168-169).

Mais ce macro-actant est surtout grossi de la foule des personnages secondaires, remarquablement abondante par rapport à la brièveté du récit. Certains, à l'instar des concitoyens de Boutigny (l. 1-13) et du *on* final, sont posés comme regardant l'action : *vieilles dames* du train (l. 58-67), *bonne Sophie* (l. 219-222). Les plus nombreux y demeurent étrangers : *l'employé de la gare* de départ (l. 56) et *tous les autres voyageurs* de l'omnibus (l. 95-122) (cf. infra 5.1.1.).

Trois personnages s'en détachent. *Le conducteur* prend le relais de Lebrument auprès de Jeanne dans les scènes-clés de la montée en omnibus (l. 83-94) et du terminus (l. 133-167) où il explicite l'abandon. *L'inspecteur du bureau* refuse de le relayer au début de la séquence

finale (l. 168-177). *Le cousin Henry Barral* leur succède dans la majeure partie du dénouement (l. 183-222), où il réitère la révélation que Jeanne n'a pas voulu admettre et devient un potentiel objet de substitution ; c'est à lui qu'appartient le dernier mot... et la fin de journée de Jeanne (cf. infra 4.2. et 5.1.2.).

A l'ambiguïté sur *la dot* Maupassant ajoute ainsi la traditionnelle équivoque entre *éros* et *mariage*, et c'est ce double conflit d'interprétation que problématise la nouvelle. Symétriquement, la dualité de la structure narrative ne semble interprétable qu'eu égard à cette double contradiction.

2. Les désignateurs des personnages principaux

La présence du narrateur hétérodiégétique est on ne peut plus marquée dans ce récit par l'emploi de puissants modalisateurs* qui lui donnent une tonalité fortement teintée de subjectivité, subjectivité notamment sensible dans l'alternance des praxèmes désignant les protagonistes. Voyons donc si cet outil éclaire le basculement de la primauté actantielle que nous venons de repérer au plan syntagmatique.

2.1. CHOIX DES ANTHROPONYMES

En ouverture du récit, la présentation des deux personnages principaux se fait dans le cadre de l'institution du mariage. L'écriture mime la protocolaire formule utilisée en mairie où les nom, prénom et raison sociale des époux sont annoncés : « Personne ne s'étonna du mariage de Maître Simon Lebrument avec Mlle Jeanne Cordier » (l. 1-2). Cette phrase pose *a priori* Lebrument comme l'actant principal du récit puisqu'il s'agit de *son* mariage *avec* Mlle Cordier : les deux conjoints ne sont pas syntaxiquement placés au même rang, l'épousée se situe en position seconde (d'objet) aux plans syntaxique et narratif. Deux autres actants sont désignés par des noms propres : le *cousin Henry Barral* en fin de récit (l. 184) et le propriétaire de l'étude vendue à Lebrument, *Maître Papillon* (l. 3). Ce dernier n'intervient nullement en tant qu'acteur mais, inconsciemment, peut se construire dans l'esprit du lecteur une analogie entre les deux confrères, avec transfert du sens « légèreté », sous tous ses réglages, sur la fonction sociale. Cet effet incite à

chercher si d'autres interprétations onomastiques ne sont pas possibles : *Cordier* et *Lebrument* sont des patronymes probables et vraisemblables, mais n'y a-t-il pas, par-delà cette vraisemblance, production de sens ?

Cordier renvoie étymologiquement au nom de métier *fabricant de cordes*. C'est en outre la partie du violon où s'attachent les cordes. Dans cette nouvelle où le mariage joue une fonction-piège évidente, un rapprochement peut être suggéré avec l'expression familière *se mettre la corde au cou*. Soulignons cependant que cet anthroponyme est fort répandu dans le Midi et dans le Nord-Ouest.

Le nom *Lebrument* peut être la source d'hypothèses variées. Certains indices, en particulier la récurrence de la *fumée* (l. 61-64, 88-89, 111-112), constituent dans le texte un réseau tendant à faire émerger la racine *brume*, qui illustre au plan diégétique le sème *masque*. Le patronyme redoublerait alors métalinguistiquement l'impression ressentie : le mensonge comme masque est un des éléments indispensables de la mise au point du piège. On peut même suggérer l'interprétation amusante, découverte à l'issue d'une lecture récursive, *Le/bru/ment*, où le statut de gendre est désigné par un synonyme néologique.

Ce type de lecture pourrait nous faire accroire à un jeu de mots particulièrement bien construit. Mais une étude intertextuelle vient quelque peu infirmer ces propositions. En effet, une autre nouvelle de Maupassant, *L'Attente*¹, met en scène un personnage ayant en commun avec celui de *La Dot* non seulement le patronyme, mais aussi le titre : « Maître Le Brument est un illustre avocat ».

La décomposition en un déterminant et un nom trouve en revanche des échos en étymologie. Le *Dictionnaire d'Ancien Français* Larousse propose en effet : « Brument < brumen < bruman = fiancé, jeune époux. (Fin XIII^e siècle) ». On lit dans le *Nouveau Larousse*, à la section *Onomastique*, l'information supplémentaire : « Brument : de l'ancien composé germanique brutman = gendre. Bruman. Brumant. Brument. Nom répandu en Normandie. Avec le déterminant article, nom répandu dans le Cotentin ».

Il s'avère impossible de conclure avec certitude que le choix de ces patronymes ait été guidé essentiellement par le contenu sémantique,

1 Maupassant, *Contes et nouvelles*, Paris : Gallimard, la Pléiade, tome I, 1059-1064.

réactivé par notre lecture. Il est probable que ce choix ait été orienté avant tout par la volonté de donner aux personnages une assise de francité et de provincialité normande. Les prénoms *Jeanne*² et *Simon*³, souvent rencontrés dans l'œuvre de Maupassant, engagent également un programme de sens de *personnage représentant la France profonde* : sociologiquement, ils font partie des dix prénoms constamment majoritaires au XIX^e siècle. Les autres anthroponymes (*Cordier*, *Papillon*, *Henry Barral*, *Sophie*) semblent aussi utilisés ici à des fins de réalisme. Ces diverses interprétations ne s'excluent nullement, mais se complètent et soulignent le travail du sens. Cependant la multiplicité d'emplois des anthroponymes *Lebrument*, *Jeanne*, *Simon* fonctionne comme si les personnages étaient interchangeables d'un récit à l'autre et construisaient des types. La caractérisation des actants principaux de *La Dot*, y compris dans les portraits initiaux (infra 5.2.1.), se limite d'ailleurs aux traits fonctionnellement indispensables à la mise en intrigue : patrimoine (cf. supra 1.2.), sociabilité et sensualité (cf. infra 4.1.2. et 4.2.).

Au-delà de l'onomastique, qui peut nous conduire à des conjectures plus ou moins exactes guidées par nos projections, l'alternance des désignateurs de chaque personnage paraît donc autrement éclairante : son réglage, beaucoup plus normé, devient un indice essentiel influant notablement sur notre rapport aux actants, de la sympathie à l'empathie ou vers l'antipathie.

2.2. LES DÉSIGNATEURS DE SIMON LEBRUMENT

Le notaire n'est désigné par son prénom, associé au nom, qu'une seule fois en ouverture du récit. De même, dans l'interaction entre les deux époux (cf. infra 3.2.), jamais le prénom de l'un ou l'autre des protagonistes ne sera prononcé au niveau de l'histoire ou du discours. Seule transparaît la récente relation familiale née du mariage, où les noms *mari* et *femme* peuvent être utilisés et par le corps social et par les deux actants, lesquels semblent enivrés de leur nouveau statut. Cela est souligné par les nombreuses occurrences accompagnées d'un possessif :

2 Cf. notamment *La Moustache*, ibid. 918-922 et *La Parure*, 1198-1206, mais aussi *Une vie*.

3 Cf. notamment *Le Papa de Simon*, ibid. 74-82.

son mari (l. 21 et 93)
 mon mari (l. 148 et 196)
 sa femme (l. 17, 29, 60, 69, 85)
 sa jeune compagne (l. 31).

Le personnage masculin est désigné à huit reprises par son patronyme, associé en cinq occurrences au titre qui révèle et souligne sa fonction sociale : *Maître Lebrument* (l. 1, 2, 6, 16, 68). La persistance d'emploi du praxème *Maître*, identifiant la profession d'homme de loi, peut devenir ici hautement signifiante ; ainsi (l. 16-20) :

Il fut charmant, ce tête-à-tête, Maître Lebrument ayant su apporter dans ses premiers rapports avec sa femme une adresse, une délicatesse et un à-propos remarquables. Il avait pris pour devise : « Tout vient à point à qui sait attendre. » Il sut être en même temps patient et énergique. Le succès fut rapide et complet.

Dans la relation diégétique des moments les plus intimes partagés par les deux amants-époux, le narrateur présente Lebrument sous son étiquette professionnelle, qui masque l'aspect humain. Émerge par contre l'esprit calculateur, explicité par la réitération du verbe *savoir* dont on relève trois occurrences en six lignes. On peut dès lors envisager en contexte une lecture polysémique du praxème *maître* :

- 1 il engendre la déférence que confère le titre ;
- 2 il souligne l'habileté de Lebrument dans l'initiation amoureuse de sa jeune épouse, c'est une sorte de clin d'œil de connivence à l'adresse du lecteur (cf. infra 4.2.) ;
- 3 il met en évidence l'aptitude à contrôler son être pour ne laisser poindre que le paraître.

On relève trois fois *Lebrument* seul (l. 60, 83 et 188). Une comparaison intertextuelle s'avère intéressante : dans la nouvelle *Une soirée*⁴ l'actant principal est nommé une dizaine de fois « Maître Saval » ou « le notaire » ; son nom seul n'apparaît qu'en une occurrence unique où il est présenté négativement, quand il perd le contrôle de lui-même. Il semble que lorsque le narrateur désigne un actant par le patronyme sans

4 Ibid. 987-996

autre mention, cela constitue chez Maupassant une manière de distanciation et une façon de déprécier le personnage aux yeux du lecteur.

Ainsi, au moment où le jeune notaire utilise le mieux la rhétorique amoureuse pour endormir la méfiance de sa femme, le désignateur *Lebrument* fait en quelque sorte tomber le masque et alerte le lecteur, d'autant plus aisément que la praxis explicitée est dévalorisatrice : « Lebrument cria » (l. 83). L'occurrence précédente souligne l'ambiguïté du personnage et la distance qui existe entre l'être et le paraître : « Lebrument murmura à l'oreille de sa femme » (l. 60). Cette phrase marquerait positivement la complicité au niveau du couple, si elle n'était suivie au plan discursif de la mention dévalorisante « c'est ennuyeux, je ne pourrai pas fumer », où se dévoile l'égoïsme du notaire en même temps que le premier élément constitutif du piège, le besoin de fumer qui justifiera son ascension sur l'impériale de l'omnibus (l. 88-94). La dernière occurrence se situe en fin de récit, à un moment où la scène semble racontée du point de vue de Jeanne, alors dégrisée et sur le point de caractériser son mari comme « un misérable » : « [son cousin Barral] portait, ainsi que Lebrument, un gros portefeuille sous le bras » (l. 188).

On identifie là, au niveau de l'histoire, une métonymie préparée au niveau du discours dans le dialogue entre Jeanne et le conducteur (l. 161-163) :

[mon mari] avait un gros portefeuille sous le bras.

...– Un gros portefeuille. Ah ! oui, il est descendu à la Madeleine.

La réponse du conducteur est ambiguë. Le référent du pronom *il*, actant confirmé du verbe *descendre* qui comporte le trait *animé*, est logiquement le *mari*. Mais, au plan purement formel, l'anaphorique semble reprendre le groupe nominal *un gros portefeuille* qu'une lecture métonymique, rendue possible par l'effacement de la mention circonstancielle *sous le bras*, permet d'identifier comme un désignateur de Lebrument. L'analogie est particulièrement opérante et signifiante : le personnage de Lebrument se confond avec l'objet de sa quête auquel il est réduit.

Lebrument se voit enfin défini par Jeanne au moyen d'un praxème présentant une polysémie intéressante : « c'est... c'est... c'est un misé-

nable » (l. 214). Le discours de Jeanne, difficilement explicite, souligne l'émotion et la recherche pénible qui se réalise au niveau du temps de l'à-dire : cette caractérisation joue de l'antiphrase entre les sens propre et figuré. Ainsi, notamment par le jeu des désignateurs, le narrateur parvient-il à une progressive et relative dévalorisation de l'actant principal masculin (cf. infra 2.4.).

2.3. LES DESIGNATEURS DE JEANNE CORDIER

Désigné à trois reprises par son nom de naissance au début du récit (l. 2, 4 et 9), le personnage perd logiquement le patronyme *Cordier* pour celui de son époux. On ne relève qu'une occurrence de *Mme Lebrument* (l. 21) : ce nouveau patronyme est actualisé à l'issue de la mention quelque peu grivoise de l'épisode sexuel où Jeanne passe textuellement de l'état de demoiselle non initiée à celui de femme confirmée.

A un deuxième niveau, elle acquiert en outre le statut de *dame*, ce qui sera explicitement validé, à la fin du parcours en omnibus, par la réponse du conducteur à l'inspecteur : « c'est une dame que son époux a lâchée en route » (l. 174). Dans cet emploi, le praxème *dame* se situe en opposition avec le vocatif discourtois *la p'tite* (l. 156) directement adressé à Jeanne. Le discours du conducteur s'adapte à l'interlocuteur* : il ne témoigne aucune déférence respectueuse à l'égard de la jeune femme mais, s'adressant à un supérieur hiérarchique, emprunte un registre soutenu, manifestement plus poli à l'égard du client, chargé cependant de la même ironie cinglante. Ainsi *dame* relève-t-il du même niveau de langue que *époux*, lequel supplante *homme*, connoté péjorativement dans le même discours antérieur du cocher : « un homme de perdu, dix de retrouvés » (l. 156).

Un autre désignateur, lourd de sous-entendus, est employé par le narrateur au moment où la jeune femme est particulièrement désemparee : « la *notairesse* se sentait mal à l'aise, éccœurée, prête à pleurer sans savoir pourquoi » (l. 123). Ce marqueur social souligne la perte d'autonomie : la jeune femme est présentée comme *épouse de*, sans pourtant qu'apparaisse le patronyme de son conjoint, mais seulement sa fonction ; indice supplémentaire, s'il en fallait, qui construit l'effet de sens « abandon ». Le lecteur a déjà deviné que Jeanne a tout perdu y com-

pris, au niveau diégétique, le nom nouvellement acquis. Dans ce contexte, le praxème *notairresse* contient une évidente charge antiphrastique.

Dans l'interaction au sein du couple (cf. infra 3.2.), on relève un seul appellatif amoureux, sous la forme de l'hypocoristique *ma chérie*, qui fonctionne comme vocatif stéréotypé*, désémantisé, servant de masque à la mise au point du piège par Lebrument. La jeune femme ne sera interpellée qu'une autre fois en discours, par le cousin Barral, lui-même hélé par son prénom lors de leur rencontre – alors que la mention juste antérieure du souvenir actualise le patronyme :

le souvenir lui vint de son cousin Barral (l. 184)
 « Henry ! » cria-t-elle (l. 191)
 Jeanne ?... ici ?... toute seule ?... (l. 193).

En revanche, se retrouvant isolée, désemparée, elle sera deux fois désignée par le narrateur au moyen du prénom seul (l. 119 et 128). Les deux occurrences sont associées positivement à des verbes évoquant une praxis intellectuelle, *penser* et *se dire*, par lesquels le narrateur omniscient nous fait connaître le personnage de l'intérieur. Par opposition aux voyageurs anonymes de l'omnibus, il crée ainsi une plus grande proximité du lecteur avec elle et favorise le passage d'un mouvement de sympathie à une réaction d'empathie (cf. Identification). Cette dédistanciation est cependant pervertie par l'absence de compétence de Jeanne pour ce qui est de la prise de conscience du piège dont elle a été l'objet (cf. infra 4.1.3.). Aussi le lecteur abandonne-t-il bien vite l'empathie, en quelque sorte manipulé par le scripteur qui joue constamment de l'alternance rapprochement / éloignement (cf. infra 5.2.).

2.4. CAS PARTICULIER DU PRAXÈME JEUNE

Utilisé à quatre reprises dans le récit selon une répartition équilibrée pour caractériser les deux personnages principaux, ce qualificatif ne renferme a priori que le sème *peu âgé*, se charge au moment de l'actualisation de programmes de sens très divers, suivant le contexte sémantique et syntaxique dans lequel on le rencontre :

il dit à sa jeune compagne (l. 31)
 la jeune femme demeurait inerte (l. 109)
 le jeune notaire souriait (l. 50)
 le jeune notaire poussant sa femme, lui dit très vite (l. 86).

Associée aux noms *compagne* et *femme* pour désigner Jeanne, cette épithète peut évoquer une certaine positivité, mais l'environnement textuel vient dénier ce premier élan. La première occurrence précède la proposition-piège d'aller à Paris, que Jeanne accepte avec enthousiasme. Dans la seconde, Jeanne est syntaxiquement actant confirmé, mais sémantiquement réduite à l'inertie. « Jeune » souligne la fragilité du personnage, sa naïveté, sa dépendance.

Le même praxème est associé à *notaire*, désignateur social, et non pas à *homme*, pour identifier Lebrument. Il acquiert une tonalité différente, d'autant qu'il est utilisé deux fois pour embrayer sur des programmes phrastiques mettant en œuvre le piège : « ne vous inquiétez de rien, beau-papa » (l. 51) et « monte dans l'intérieur » (l. 88). C'est la fonction récente et toute provisoire de *notaire*, servant de masque à Lebrument pour accomplir sa forfaiture, qui est réactivée, stéréotypiquement chargée des sous-entendus négatifs d'arrivisme et de non fiabilité. Le verbe *sourire* (l. 50) est lui-même complètement détourné de son sens originel.

Ce qualificatif est donc un indice supplémentaire de l'ambiguïté de la nouvelle puisqu'il caractérise les deux personnages avec des connotations tout à fait différentes.

Ainsi observe-t-on une alternance des désignateurs, justifiée dans un récit long pour éviter les répétitions, dont le choix n'est cependant nullement fortuit, mais orienté vers une production de sens déterminée : par ce truchement le narrateur incite le lecteur à se réjouir, mais avec distance, de la maestria de Lebrument, et à participer, mais sans y adhérer, au désarroi de Jeanne (cf. infra 5.2.).

3. Première boucle narrative : la captation fiduciaire

L'intérêt premier du récit tient, nous l'avons vu (supra 1.3.), à ce que Lebrument ne respecte pas la norme sociale ou, plus précisément, à ce qu'il feint de s'y plier pour mieux la subvertir : il n'assume du

mariage, de surcroît très provisoirement, que les clauses financière et sexuelle. Voyons donc comment Maupassant met en scène cette escroquerie, grâce aux positions syntaxiques et à l'interaction verbale des actants principaux.

3.1. LA DOMINANCE ACTANTIELLE DE LEBRUMENT

Notons d'abord que, sur l'ensemble du texte, les deux protagonistes ne s'avèrent co-initiateurs que de quatre programmes phrastiques :

les mariés rentrèrent cacher leur bonheur [...] ayant résolu de faire (l. 13-14)
ils se précipitèrent dans un wagon (l. 58)
ils ne dirent pas grand-chose (l. 66)
dès qu'ils furent dans la cour de la gare (l. 68).

Dans l'ouverture du récit (l. 1-20), on observe d'autre part qu'aucun d'eux n'est syntaxiquement l'objet du *faire* de l'autre ; chacun se trouve alternativement, et à égalité quantitative, en position d'actant premier ou d'existant 1*. L'ordre dans lequel ils apparaissent donne toutefois invariablement la primauté à Lebrument : (l. 2 vs 4, 6 vs 9, 16 vs 21). De même qu'il s'agit de *son* mariage avec Jeanne (l. 1-2), de même le narrateur commente-t-il « ses premiers rapports avec sa femme » (l. 17).

Cet équilibre est rompu de façon apparemment paradoxale lorsque « son mari » et la série de parapraxèmes* *lui, l', le, l', lui, le, lui* (l. 22-27) placent Lebrument en position d'actant second (objet) ou destinataire des actions de Jeanne : « il fallait qu'elle l'eût tout le jour près d'elle » souligne la soumission du notaire. S'il redevient ensuite provisoirement actant premier (sujet), il n'en obéit pas moins à sa femme, comme l'indiquent la reprise de ses injonctions et le verbe *recevoir* : « il ouvrait la bouche avec confiance, fermait les yeux à moitié, et il recevait... ». Mais l'insertion syntagmatique de ce passage en réoriente totalement l'interprétation. D'un côté, il fait suite à un paragraphe où le narrateur a fortement insisté sur le savoir-faire et la maîtrise du jeune notaire (l. 16-20 cf. supra 2.2.) De l'autre, il précède une triple initiative de Lebrument, dont le *dire* (cf. infra 3.2.1.) met en place le scénario de l'escroquerie et dont les deux *faire* resteront sans contrepartie explicite de la part de Jeanne :

et à son tour il n'avait pas assez de [...] toute sa personne pour fêter sa femme (l. 27-29)
 et il la saisit dans ses bras pour recommencer (l. 43).

En fait, les lignes 22 à 27 spectacularisent* une pseudo-sujétion de Lebrument qui, en tant qu'actant manipulateur, feint d'être le jouet des désirs de son épouse. Si la symétrie semble rétablie dans les deux interactions verbales suivantes (cf. infra 3.2.2. et 3.2.3.), elle est rompue de façon décisive lors de la montée en omnibus (cf. infra 3.2.4.) : alors que le jeune notaire prend deux fois la parole, Jeanne n'a « pas le temps de répondre » (l. 90) ; alors qu'il effectue deux actes, « pousser sa femme » (l. 86) et « grimper sur l'impériale » (l. 93), elle est trois fois réduite à la position d'actant infirmé : « le conducteur, qui l'avait saisie par le bras pour l'aider [...] la précipita » (l. 90-91) ; elle ne peut que « tomber effarée, [...] regardant avec stupeur [...] les pieds de son mari » (l. 92-93).

Alors que Lebrument était l'objet d'une manipulation qu'il contrôlait, Jeanne s'avère, d'esprit et de corps, l'objet d'une manipulation stricto sensu. L'opposition entre ces deux épisodes, qui viennent comme en écho, renforce l'ironie, ressort essentiel de la nouvelle. Si, dans les lignes 22 à 27, Jeanne était apparemment présentée comme l'initiatrice de ses actes, dans l'omnibus elle est réduite à ce qu'a voulu en faire Lebrument en sa qualité d'actant manipulateur : un objet. Cette réduction clôt de manière spectaculaire la mise en scène des rapports du couple.

3.2. L'INTERACTION VERBALE ENTRE LEBRUMENT ET JEANNE

Le romancier construit les rapports de place, de force, de dominance entre ses personnages notamment dans les interactions verbales qu'il leur prête. Si l'on excepte l'occurrence de la ligne 25, qui est à la fréquence itérative et intégrée typographiquement à la narration, on dispose de quatre séquences d'interlocution entre Lebrument et Jeanne rapportées en discours direct :

- (a) (l. 31-42), négociation du voyage à Paris
- (b) (l. 60-64), dans le train

- (c) (l. 68-82), décision de prendre l’omnibus
- (d) (l. 85-90), montée dans l’omnibus.

Première constatation, ces séquences s’ouvrent toutes quatre sur un tour de parole* de Lebrument, représenté chaque fois comme à l’initiative de l’interlocution et imposant sa volonté. Mais, de l’une à l’autre, les relations glissent de la complicité amoureuse au rapt de force.

3.2.1. Séquence (a) (l. 31-42)

Elle se compose de quatre tours de parole articulés en deux échanges* construits sur le modèle suivant : Lebrument (A) propose, Jeanne (B) accepte. Il n’y a cependant pas simple symétrie entre les deux échanges.

Échange 1 :

A1 (l. 31-34) : l’acte de parole attribué à Lebrument est un directif, mais atténué dans la mesure

- où la modalisation* « si tu veux » soumet l’acte à faire à la volonté de celle à qui il est proposé ;
- où le *je* s’associe au *tu* en un triple *nous* inclusif, spectacularisant un acte conjoint dans lequel Lebrument et Jeanne sont actifs à égalité ;
- où l’acte proposé est forcément catégorisé comme agréable (*partir pour Paris, aller au restaurant* et au spectacle).

B2 (l. 35-36) : la réponse de Jeanne est, d’ailleurs, plus que positive, fusionnelle – exclamations, manifestation euphorique accompagnant le dire : « elle sauta de joie ».

La tonalité du second échange est déjà différente.

Échange 2 :

A3 (l. 37-40) : le directif est plus appuyé : il est à l’impératif, il ne concerne que Jeanne, et s’applique à la dot. Remarquons d’autre part la formule mixte « *je* l’emporterai avec *nous* » (l. 39) : Lebrument se pose en initiateur unique de l’acte, et Jeanne ne s’y trouve associée qu’indirectement. Cette même énallage symptomatique de la personne apparaîtra dans sa réponse au beau-père : « *j’ai* l’habitude de ces choses-là [...] *nous* évitons un tas de formalités et un tas de retards » (l. 51-54).

B4 (l. 41-42) : parallèlement, si la réponse de Jeanne reste positive, elle n’est plus aussi euphorique, on peut même sous-entendre quelque dysphorie : plus de manifestation d’allégresse, mais un verbe intro-

ducteur de parole, *prononcer*, qui pose Jeanne comme la locutrice* de cette phrase tout en suggérant possiblement qu'elle n'en est pas l'énonciatrice* ; elle dit oui avec la bouche, du bout des lèvres, mais pas avec le cœur. D'une acceptation fusionnelle, correspondant à l'isotopie de la chair, on passe donc à une acceptation tout juste consensuelle, correspondant à l'isotopie de l'argent.

3.2.2. Séquence (b) (l. 60-64)

Elle se compose d'un seul échange.

A1 (l. 60-61) : l'acte de langage de Lebrument est un assertif, il ne concerne que le *je*.

B2 (l. 62-64) : l'enchaînement de Jeanne est du type concessif, *oui... mais* :

– accord (*aussi, bien*) sur la première proposition énoncée par Lebrument, l'ennui ;

– désaccord (*mais*) sur la cause de cet ennui (extraction* négative de réfutation *ce n'est pas à cause de*). Le conflit qui pourrait se glisser dans cet enchaînement des tours de parole est cependant annulé par l'implicite. Alors que le tour *ce n'est pas X* entraîne l'attente syntaxique du tour *c'est Y*, Jeanne ne développe pas l'extraction positive d'explication : plaisir de dire à demi-mot le désir érotique, de le censurer gentiment, où se construit la complicité amoureuse.

3.2.3. Séquence (c) (l. 68-82)

Les éléments dissensuels, latents en (a), humoristiquement mis en scène en (b), sont explicitement posés. Conséquemment, la séquence est plus complexe : elle comprend six tours de parole, mais qui ne sont plus articulés deux par deux en échanges. C'est qu'ici Jeanne ne fait pas que répondre positivement à Lebrument.

Échange 1 :

A1 (l. 68-72) : il s'agit, comme dans le premier tour de la séquence (a), d'un acte directif de proposition. On retrouve le *nous*, le futur, la modalisation *si tu veux*, le sémantisme des verbes, auxquels se joint l'hypocoristique *ma chérie* : cet emploi délibéré d'une formulation similaire révèle l'aspect préconstruit du discours du notaire, et trahit le caractère calculateur du personnage.

B2 (l. 73-74) : Jeanne accepte avec enthousiasme, mais ce tour se poursuit d'une seconde intervention qui initie un deuxième échange.

Échange 2 :

B2 2ème partie : la question totale *est-ce loin ?* entraîne une réponse positive de Lebrument qui enchaîne, par une seconde proposition, sur un nouvel échange.

Échange 3 :

A3 2ème partie (l. 76) : « mais nous allons prendre l'omnibus » vise le *nous* comme dans l'échange 1.

B4 (l. 77-78) : or Jeanne ne clôture pas l'échange en acquiesçant.

Échange 4 :

B4 2ème partie : elle met en question la proposition de Lebrument en faisant une contre-proposition (directif modalisé d'interro-négation) « pourquoi ne prenons-nous pas un fiacre ? ». Ce changement d'attitude, rupture dans l'enchaînement, est annoncé par l'introducteur *s'étonner*.

A5 (l. 79-81) : le conflit possible ouvert par cette intervention est écarté de la plus belle manière : « gronder en souriant ». Paternalisme : le reproche se teinte de pardon pour la faute. A5 ne répond qu'indirectement à la question de Jeanne : ce tour est donc initiateur d'échange.

Échange 5 :

A5 est une réplique⁵, enchaînement sur l'énonciation*, fondée sur un acte d'accusation : le galant flambeur de la séquence (a) rappelle sa sensuelle épouse à l'ordre de l'*économie* (l. 80) domestique.

B6 (l. 82) : Jeanne ne conteste plus, elle répond positivement à l'accusation, elle l'accepte, y souscrit par sa confusion. La séquence (c) voit donc la contestation de l'initiative de Lebrument, mais se clôt sur sa confirmation.

3.2.4. Séquence (d) (l. 85-90)

La domination de Lebrument est brutalement mise en scène : un seul tour de parole, acte de langage très directif (impératif). Jeanne n'a « pas le temps de répondre » par le *dire*, mais seulement par le *faire* : avec l'aide du conducteur (l. 90), elle exécute l'ordre. La séparation

5 La réplique, « en même temps qu'elle a une fonction contestataire, [...] permet souvent de se soustraire, en s'y substituant, à une réponse embarrassante », Kerbrat-Orecchioni C. 1990, *Les Interactions verbales*, tome I, Paris : Armand Colin, 207

spatiale des deux personnages se signifie linguistiquement par la mise en scène d'un *toi* effacé par l'impération et d'un *moi je* emphatique ne construisant plus de *nous*. D'autres marques textuelles – le possessif *mon*, « poussant », « très vite », l'opposition spatiale et sémantique de l'*impériale*, extérieure et surélevée, avec l'intérieur infériorisé (cf. infra 5.1.1.) – soulignent cette rupture.

Ainsi, de la séquence (a) à la séquence (d), le romancier construit-il dialogalement la domination du personnage masculin : Lebrument initie les échanges, les gère, les gagne ; Jeanne accepte, activement ou passivement, tente de prendre l'initiative (séquence (c)), se voit privée de parole (séquence (d)).

Ces différents relevés soulignent la maîtrise de Lebrument et son « succès rapide et complet ». Ils confirment que *le jeune notaire* est l'actant principal du programme narratif [chasse à la dot]. Il possède toutes les qualifications ou modalités* constituant la compétence requise pour accomplir cette performance : *devoir* et *pouvoir faire* (*Faire 2*), ainsi que *pouvoir* et *vouloir⁶ faire* (*Faire 3*). Il dispose en effet des habilitations et capacités sociales et juridiques du notaire et du mari, mais aussi érotiques de son allure et de ses pratiques. Il prétend également détenir une expérience financière :

Vous comprenez que, dans ma profession, il m'arrive quelquefois d'avoir plus d'un million sur moi (l. 52-53).

Mais il manque du *pouvoir* économique. C'est précisément sur cette faille que se construit son *vouloir*, et de son unicité que provient le mandement de Lebrument par les autres actants (cf. infra 5.1.2.) : une fois cette carence palliée grâce à la dot de Jeanne, il sera l'époux, le gendre et le notaire idéaux. L'ironie de la nouvelle provient de la subversion de ce *devoir faire*.

6 La capacité pratique implique des savoirs (ou non) correspondant à des actes cognitifs ; *savoir* est donc une catégorie de l'agir réel, mais pas une modalité du *faire* narratif : linguistiquement, il apparaît le plus souvent lui-même comme un *Faire 4* et n'est auxiliaire que par occasion.

4. Seconde boucle narrative : les captations sensuelles

On peut trouver confirmation de cette subversion dans la suggestion de Louis Forestier⁷ selon qui « l'essentiel de l'anecdote [...] avait été suggéré en quelques lignes par Alexandre Dumas fils, dans un roman à succès *L'Homme-femme* (1872) ». Ce dernier insiste sur les préliminaires, jusqu'au repas de noce, et conclut laconiquement : « il est parti emportant la dot, laissant une jeune femme vierge et ruinée ». Or, chez Maupassant, l'actant masculin ne transgresse pas l'ordre social uni-quement en abandonnant sa femme : il l'initie préalablement aux plaisirs des sens.

Deux clauses superflètes se trouvent ainsi annexées au contrat de mariage, par lesquelles Jeanne, de « désirable et fêtable » qu'elle était (l. 11), devient non seulement *fêtée* mais *désirante*. Ce qui pouvait, de prime abord, passer pour un raffinement d'humour noir s'avère donc au principe d'une promotion – partielle et problématique – de Jeanne au statut d'actant principal. Nous envisagerons cette seconde piste, déjà repérée au niveau de la structure syntagmatique (cf. supra 1.3.), par le truchement du discours rapporté et de l'implicite érotique.

4.1. D'UN ACTANT L'AUTRE : LE JEU DU DISCOURS RAPPORTÉ

Si l'interaction verbale (cf. supra 3.2.) s'est avérée l'outil privilégié par Maupassant pour spectaculariser la dominance de Lebrument, l'étude des modalités du discours rapporté révèle la pesée, et la contre-pesée, du narrateur dans la balance actantielle. Ainsi remarque-t-on d'emblée que seules deux modalités, sur les quatre possibles, sont utilisées dans *La Dot* : le discours direct apparaît envahissant avec quarante-trois occurrences totalisant soixante tours de parole, face à trois passages en discours indirect libre, dont le co-locuteur est Jeanne. Quel sens ces choix construisent-ils ?

4.1.1. La théâtralisation du discours direct

Rappelons au préalable que cette modalité crée l'illusion d'un discours cité tenu par un locuteur qui, le plus souvent, n'est pas le

⁷ Notice de *La Dot*, in *Contes et nouvelles*, op. cit. tome II, 1410.

même que celui du discours citant. Elle permet donc la dissociation de deux situations d'énonciation, le narrateur soulignant ainsi fortement son refus d'intégrer le discours cité à sa narration, et pouvant jouer librement de la distanciation avec ses personnages.

En effet, si un tel choix brise fréquemment le fil de la narration par l'intrusion de paroles hétérogènes*, et l'alourdit par l'intégration de nombreux verbes de communication, ces derniers proposent, au contraire du discours indirect, toute une palette exprimant les nuances des actes de parole : par exemple, dans notre texte, *prononcer, balbutier, insister, gronder*. Ce type de verbes (vingt-neuf en tête de discours, six en incise) qui précisent la façon dont doit être dit le discours cité, s'ajoute donc aux didascalies précisées par le narrateur :

tout bas (l. 62)
 en souriant (l. 79)
 très vite (l. 87)
 d'un ton bourru (l. 142)
 tout haut (l. 168)
 d'un ton goguenard (l. 173).

A côté de cette présence massive de verbes de communication, le plus souvent accompagnés de précisions intonatoires, huit occurrences se contentent d'une simple rupture syntaxique et typographique pour marquer le passage d'un système d'énonciation à l'autre. La phrase qui précède le discours direct marque alors chaque fois une attitude corporelle de l'actant locuteur :

elle sautait de joie (l. 35)
 et le jeune notaire souriait (l. 50)
 elle eut un geste de terreur (l. 152)
 l'employé se mit à rire (l. 162)
 l'inspecteur s'approcha (l. 171).

Deux de ces occurrences annoncent le discours qui suit : « elle y consentit tout de suite » (l. 73) et « le conducteur devenait grossier » (l. 155). Les propos présentés par la suite ne font qu'explicitier la grossièreté du conducteur ou l'absence de pensée originale de Jeanne : l'information qu'ils véhiculent est donc faible, ils mettent en relief le

fonctionnement de stéréotypes tels que *les femmes n'ont pas d'avis ou ne demandons pas à des cochers de se conduire en gentlemen*. Ce soulignement des stéréotypes marque fortement la distance prise par le narrateur envers ses personnages, jeu de massacre dont il signale ainsi son absolue maîtrise.

Maupassant procède donc à une mise en scène des citations, une sorte de théâtralisation de la prise de parole, d'une parole vide, inanité sonore sans échange véritable, ou même quelquefois mensonge : le double « ne vous inquiétez de rien » (l. 51 et 54) de Lebrument ne prend appui que sur de l'illusion narrative, elle-même théâtralisée. L'effet de réel engendré par le choix du discours rapporté est ainsi complètement déstabilisé par la stratégie de stéréotypisation théâtrale.

4.1.2. Les stéréotypes à l'œuvre

Si l'on s'intéresse de plus près au sémantisme des verbes introducteurs, on constate que le *cri* est une attitude presque exclusivement réservée aux hommes, alors que la parole inintelligible reste le propre des femmes.

On relève, certes, l'occurrence « « Henry », cria-t-elle » (l. 191) dans le discours de Jeanne. Mais, ailleurs, elle est le plus souvent présentée comme incapable de produire une parole claire :

- elle prononça (l. 41 et 169)
- elle balbutia (l. 195)
- elle lui conta en pleurant (l. 200)
- elle bégayait (l. 210)
- elle restait suffoquée, murmurant (l. 213)

On ne peut guère rapprocher cette dernière occurrence de « Lebrument murmura à l'oreille de sa femme » (l. 60) et de « elle répondit tout bas » (l. 62), la parole inaudible étant ici un choix délibéré pour ne pas être entendu des deux vieilles dames. A l'instar de ces dernières, tous les autres actants féminins sont réduits au silence : ainsi de la belle-mère, présence muette (l. 45), ou de *Sophie*, la « bonne interdite » (l. 219) ; de même pour les dames de l'omnibus qui substituent au dire un paraître éloquent : « deux dames à l'air important et grincheux, qui semblaient dire par leur attitude... » (l. 100-101). La parole féminine est donc une parole obscure, mal maîtrisée.

La maîtrise de la parole est au contraire l'apanage des gens de pouvoir, c'est-à-dire des hommes :

l'employé criait (l. 56)
 Lebrument cria (l. 83)
 le conducteur cria (l. 133).

Mais ce pouvoir de la parole se construit aussi, et d'autant plus fortement, d'un non dit à l'autre :

– des premiers propos entre guillemets, « tout vient à point à qui sait attendre » (l. 18-19), parole d'un autre que le notaire adapte admirablement à sa propre situation

– au « je n'irai pas au ministère aujourd'hui » (l. 222) du cousin, qui s'adapte admirablement à une situation inattendue, lourde de sous-entendus (cf. infra 4.2.) ;

– d'un « portefeuille » envolé (l. 161-163) à un « portefeuille » retrouvé (l. 188).

Ainsi le texte se clôt-il sur une parole masculine autoritaire, « commanda » (l. 220), alors que la *bonne* Sophie, *interdite* (l. 219), a précisément perdu la parole.

Le choix du discours direct s'avère donc une stratégie subtile et rentable puisqu'il permet de juxtaposer systématiquement deux discours, celui du locuteur cité et celui du narrateur, teinté d'ironie, qui souligne la vacuité du dire et l'exagération du faire. Or le décalage entre l'action et la parole dite est bien le fil conducteur de la nouvelle, le dire *fumer sur l'impériale* (l. 98) se transformant en un faire décalé double : *rafler la dot* (l. 212) et laisser choir sa femme... « sur le gilet de son cousin » (l. 215).

4.1.3. La focalisation par Jeanne

Peut-on poser que Jeanne suit l'itinéraire inverse, qu'elle passe d'un faire minimal, *consentir* à tout (l. 73), à un dire personnel, cette prise de parole la posant enfin en véritable sujet ? Si la dernière proposition reste douteuse, au moins doit-on souligner l'ambiguïté du traitement de son discours par le narrateur.

Ainsi est-il logique de lire le spectacle visuel et olfactif de l'omnibus (cf. infra 5.1.1.) à travers les sensations de Jeanne, alors qu'il

semble bien qu'elle ne voie rien, et même ne sente rien, ce qui est plus étonnant. Après la séparation brutale, elle s'enfoncé dans sa « stupeur » (l. 93), ce qu'atteste le redondant « demeura immobile » (l. 95) complété par « inerte » (l. 109), qui élargit l'absence de vie à tout son être. Le narrateur emploie pourtant les modalisateurs *avoir l'air* (l. 102) et *sembler* (l. 100 et 108), soulignant une étrangeté qui ne prend sens que du point de vue de la bourgeoise provinciale, à qui il donne trois fois la parole au style direct :

pourquoi n'est-il pas venu avec moi ? (l. 110)
 c'est plus loin que je n'aurais cru (l. 119)
 comme c'est loin ! (l. 128).

Toute à l'étonnement de la séparation entre *il* et *moi*, Jeanne ne paraît pas avoir eu conscience de ce qui l'entourait, progressivement mieux située dans la durée du trajet, mais toujours décalée par rapport à la masse d'informations immédiates qui devraient l'assaillir : rien sur ses compagnons de voyage et leur ballet ; rien ne l'aurait donc atteinte ? Les deux premières interventions sont cependant suivies d'une description de son état physique et psychique :

une tristesse vague l'opressait (l. 110-111)
 la notairesse se sentait mal à l'aise, écoeürée, prête à pleurer sans savoir pourquoi (l. 123-124).

Jeanne a donc bien été atteinte, mais de façon globale, sans percevoir de détails particuliers : elle est oppressée (l. 111), explicitement par la « tristesse », implicitement par la vulgarité qui l'entoure.

Plus encore, sur l'ensemble du récit, les trois seuls passages en discours indirect libre sont assumés, dans l'illusion narrative, par ce personnage :

il aurait bien pu, vraiment, se priver de cette cigarette (l. 111-112)
 où allait-elle aller ? qu'allait-elle faire ? que lui était-il arrivé à lui ? d'où venaient une pareille erreur, un pareil oubli, une pareille méprise, une si incroyable distraction ? (l. 179-182)
 à qui s'adresser ? (l. 183).

Ces trois occurrences sont incontestables ; d'autres, moins nettement marquées, n'en sont pas pour autant invraisemblables : ainsi peut-on supposer que « elle avait deux francs dans sa poche » (l. 183) prolonge les phrases qui précèdent. On touche là du doigt l'intérêt du discours indirect libre, qui se fond si bien dans la narration qu'on ne sait plus très bien quand il commence et quand il finit : c'est, au vrai, le lecteur qui est libre d'interpréter ces phrases comme il l'entend, cette modalité du discours rapporté rendant compte des deux voix intimement mêlées du personnage et du narrateur. *J'ai deux francs dans ma poche* ne peut être exclu, le contexte ne permettant pas une élucidation complète. Même chose pour « elle possédait juste de quoi payer la course du fiacre » (l. 186).

De la voix de Jeanne on n'entend donc nettement que la parole intérieure, l'avènement d'un discours oral clair étant impossible, comme l'ont prouvé les verbes de locution présentant le discours direct. Mais, jusque dans le discours indirect libre, cette parole intérieure est elle-même déstabilisée par les temps verbaux ou par la modalisation. Dans « il aurait bien pu, vraiment, se priver de cette cigarette », l'utilisation de l'hypothétique passé et du modalisateur *pouvoir*, doublement renforcé par *bien* et *vraiment* souligne son impuissance à peser sur le réel et son incapacité à se poser en tant que sujet. Quant au deuxième passage, il est marqué par la modalité interrogative. La dernière occurrence, utilisant l'infinitif de délibération, efface totalement l'inscription dans un espace / temps et la marque formelle du sujet : Jeanne n'est pas un sujet construit, structuré, ne peut que se poser des questions, mais ne peut pas trouver les réponses.

Fait d'une société où la femme est condamnée à se taire, ou fait inhérent à la personnalité naïve de cet actant ? Sans doute les deux, dans la mesure où la naïveté que l'écrivain prête à son personnage est le résultat d'une conception du rôle de la femme au sein d'une société où l'homme a les clés du pouvoir : la parole masculine est tantôt liée à l'argent, tantôt à la sexualité, les deux autres moteurs du pouvoir ; la femme ne maîtrise ni la parole, ni l'argent (cf. supra 3.2.), ni l'initiative sexuelle (cf. supra 3.1.).

L'étude des procédés de présentation des divers discours rapportés s'avère donc ici signifiante dans la mesure

– où elle révèle le fonctionnement d'une société, ses stéréotypes, ses structures d'enfermement ;

– et où l'absence d'univocité du discours indirect libre, spécifiquement chargé de présenter la pensée de Jeanne, rend possible la non délimitation des frontières entre cet actant et l'univers narratif, ce qui favorise l'empathie du lecteur avec elle.

4.2. L'IMPLICITE ÉROTIQUE

L'implicite est fortement sollicité, et dans divers domaines, tout au long de cette nouvelle dont il constitue une des richesses littéraires. Nous avons choisi de privilégier la voie érotique qui s'avère la plus dense et la plus développée. Mais surtout, sa présence est particulièrement notable dans le premier et le troisième volets, que le programme narratif [escroquerie] n'intègre que très partiellement.

Les lignes consacrées aux relations amoureuses entre Jeanne et Lebrument sont nombreuses dans la première séquence (l. 13-30). Elles relèvent essentiellement du niveau de l'allusion. Ainsi, les praxèmes utilisés dans l'évocation des ébats post-nuptiaux sont-ils astucieusement polysémiques :

Il fut charmant, ce tête-à-tête, Maître Lebrument ayant su apporter dans ses premiers rapports avec sa femme une adresse, une délicatesse et un à-propos remarquables. Il avait pris pour devise : « Tout vient à point à qui sait attendre ». Il sut être en même temps patient et énergique. Le succès fut rapide et complet.

Le scripteur laisse au lecteur le soin d'opérer le réglage de sens suivant le réseau isotopique privilégié : relationnel, pécuniaire, sexuel ? En quoi consiste le succès de Lebrument : est-ce celui de l'homme initiateur d'amour qui fait de son épouse une parfaite femme-amante, ou celui de l'homme-escroc qui sait capter la confiance de celle qu'il va bernier ? Ce recours à l'implicite ne procède-t-il pas par ailleurs d'une stratégie d'écrivain à la fois soucieux de se montrer respectueux des règles déontologiques du roman du XIX^e siècle et désireux de créer une connivence avec son lecteur sur le mode ironique ?

Dans une phase parallèle où Jeanne prend à son tour l'initiative, l'allusion érotique se fait plus insistante :

Elle ne pouvait plus se passer de lui, il fallait qu'elle l'eût tout le jour près d'elle pour le caresser, l'embrasser, lui tripoter les mains, la barbe, le nez, etc.

La liste n'est pas exhaustive. Tout pouvait-il être dit ? En fait cette énumération suspendue, jouant pudiquement le rôle de voile, sollicite encore plus l'attention du lecteur sur une scène auréolée de non-dit. Le clin d'œil est aisément perceptible : la demoiselle transformée en femme déborde de tendresse et vit une période exceptionnelle de suractivité. Peu à peu, le lexique se fait moins allusif, devient plus réaliste, emprunte même au registre familier ayant cours dans un cercle masculin, avec « tripoter » et « fêter sa femme », praxème verbal qui fait écho à « une belle fille désirable et fêtable » (l. 11).

Dans l'épisode du train, quand le couple se retrouve avec deux vieilles dames, ses propos, « murmurés » sur le mode de la complicité, usent également de l'implicite :

[Lebrument] *c'est ennuyeux, je ne pourrai pas fumer*
 [Jeanne] *moi aussi, ça m'ennuie bien, mais ça n'est pas à cause de ton*
cigare (l. 61-64).

La première phrase pourrait être complétée par *parce que je ne peux pas me permettre d'importuner les deux vieilles dames*. La cause est implicite, Jeanne et le lecteur doivent prendre en compte le contexte situationnel pour décoder le non-dit. La réponse de la jeune femme nous renvoie au registre amoureux sinon grivois : elle exprime, pour le moins, le besoin renouvelé de se retrouver seule avec son mari dans un cadre intime. L'écart entre les deux sous-entendus approfondit celui qui sépare les sentiments des jeunes mariés. La dernière allusion érotique prêtée à Jeanne en discours direct souligne un peu plus l'ironie du narrateur :

pourvu qu'il n'ait pas eu une distraction, qu'il ne se soit pas endormi ! Il s'est bien fatigué depuis quelques jours (l. 128-130).

La première phrase aurait pu largement suffire au plan diégétique. Maupassant en ajoute une seconde qui établit avec la précédente un rapport implicite de cause à effet. Dans le même temps, par un renvoi intratextuel en amont, il est fait allusion à la débauche d'énergie manifestée par le jeune homme durant les premiers jours de son mariage. Le lecteur, seul destinataire de ces propos rapportés, peut facilement décodifier ce clin d'œil à la limite du grivois.

Cependant, l'ambiguïté de la nouvelle est aussi manifestée dans la phase terminale mettant en scène Jeanne et Henry Barral. Au-delà de la consolation dont elle a besoin et qu'il peut lui apporter, n'y a-t-il pas une prise de pouvoir, allusive mais nette, sur cette jeune ingénue qui passe textuellement des bras de son mari à ceux de son cousin ? Elle est décelable d'abord à la ressemblance entre les deux hommes qu'établit le *gros portefeuille* sur lequel le narrateur attire singulièrement notre attention : « son cousin Barral portait, ainsi que Lebrument, un gros portefeuille sous le bras » (l. 188 cf. 49 et 161-163). Cette indication signale au lecteur qu'il ne doit pas se laisser abuser par les apparences : le cousin, qui se montrera prévenant, est métonymiquement assimilé, par l'intermédiaire du portefeuille, au *misérable* qu'est Lebrument. A ce parallélisme s'ajoute d'ailleurs la symétrie des actions :

- Lebrument *poussant sa femme ...escalader le marchepied* (l. 86-91)
- Barral *la poussa tout doucement ...monter son escalier* (l. 217-219).

L'implicite érotique est surtout sensible dans la toute dernière intervention discursive du cousin qui sert de clôture au texte, « je n'irai pas au ministère aujourd'hui », corrélée à la mention du « déjeuner pour deux personnes ». Cela laisse aisément supposer qu'il va passer le reste de la journée auprès de Jeanne (et chez lui). Le message a un double destinataire diégétique : Sophie, à qui il est adressé directement, et Jeanne, devant qui il est prononcé ; mais le destinataire privilégié reste le lecteur complice.

Le recours aussi prononcé à l'implicite est ici justifié dans un domaine où le non-dit était de rigueur et se montre si productif. Cet implicite instaure en outre un dialogue constant, le plus souvent sur le mode ironique, entre l'écrivain et son coénonciateur* sollicité dans une lecture active (cf. infra 5.2.).

Il ressort de ces relevés que Jeanne peut bien être lue comme l'actant principal d'un programme narratif [chasse au mari] ; mais, pour ce faire, elle n'a de capacité que les pratiques amoureuses enseignées par Lebrument et l'attrait de sa personne, une fois spoliée de celui que constituait la dot familiale.

5. Double lecture et double identification

Au plan du *Faire* les deux actants principaux nous sont apparus comme complémentaires, Lebrument s'avérant supérieur sur tous les points : il possède tous les *pouvoirs*, sitôt extorqué celui de l'argent, alors que nous venons de voir Jeanne démunie de tout, fors son corps ; il assouvit le désir de sa fortune, tandis qu'elle demeure frustrée de son amour ; quant au *devoir*, nous verrons (infra 5.1.2. et 5.2.1.) la confiance des autres actants presque exclusivement investie sur Lebrument.

Au plan de l'*Etre*, leurs trajectoires sont également symétriques. Il semble (*Etre* 4) un beau parti, paraît devenir (*Etre* 3) le mari idéal et s'avère (*Etre* 2) « un misérable », escroc en amour et en argent. Elle semble (*Etre* 4) une oie blanche, devient (*Etre* 3) une épouse-amante accomplie et s'avère (*Etre* 2) le dindon de la farce.

Et pourtant... Si l'escroc demeure séduisant, la dinde n'en est pas moins attendrissante : au vrai, c'est la valorisation elle-même des deux protagonistes qui paraît textuellement indécidable. Un des procédés fondamentaux du *réalisme subjectif* consistant à décharger le plus possible le narrateur de l'évaluation en laissant les personnages eux-mêmes se juger les uns les autres, tournons-nous, avant de conclure, vers les autres actants.

5.1. HÉROS ET PANTINS⁸ : LA SAPE DE L'HÉROÏSME

L'étude du discours direct (supra 4.1.2.) nous a aiguillés vers la stéréotypisation des actants humains et leur dérision. La description des compagnons d'omnibus et l'actantialité des personnages secondaires en offrent deux confirmations qu'on n'ose dire éclatantes.

8 Titre d'une rubrique à succès avec laquelle voisinaient les nouvelles de Maupassant dans *Gil Blas*.

5.1.1. Le trajet en omnibus

Les « cinq minutes de route » (l. 80-81) annoncées par Lebrument devaient être la première séquence de la structure « déjeuner au boulevard » (l. 70) acceptée, « oh oui », avec enthousiasme par Jeanne. Mais le temps va s'étirer entre l'inattendue brutalité de la séparation et les apostrophes grossières du conducteur envers « la p'tite » (l. 156) qu'elle devient. Dans l'intervalle, l'omnibus s'avère la scène d'une étonnante mise en spectacle qui, certes, trouve sa justification fonctionnelle dans le suspens, et dont nous avons vu (supra 4.1.3.) une autre justification réaliste dans l'incompréhension de Jeanne et son avilissement prémonitoire pour le lecteur. Il reste qu'on peut se demander qui sont le réalisateur et le spectateur de cette revue, tant elle est traitée dans *l'hénaurme*, depuis la dernière vision de Lebrument, les deux « pieds » du malin en pleine ascension, jusqu'à l'odeur de « pieds » d'homme, revenus au premier plan dans une présentation dégradée.

Le passage est émaillé de six mentions d'odeurs brutes qui sont les seules notations olfactives du texte. Pour les deux premières, le narrateur choisit le verbe de base, *sentir* (l. 95-96), mais on note déjà une gradation de « la pipe », odeur prototypique* de célibataire ou d'hommes entre eux, au « chien », odeur d'animal trop familier connotant la femme seule. Les deux odeurs suivantes sont dénotées féminines : « une odeur fade de vieille jupe » et « une forte senteur d'eau de vaisselle », dues à « deux bonnes sœurs » et « une cuisinière » (l. 113-118). On retrouve une gradation entre les adjectifs, renforcée par la construction en chiasme et l'itération du verbe, la première étant *répandue* par le déplacement de ses deux porteuses, la seconde, dans sa force, *se répandant* d'elle-même. Mais pourquoi, s'il était longuement porté, ce linge aurait-il une odeur fade ? La proximité et le parallélisme des syntagmes nous guident : c'est *jupe de vieille* et donc *vieille femme* qu'il faut lire sous « vieille jupe », tous ces personnages construisant une représentation dégradée de la féminité qui, jusque-là, triomphait en Jeanne. La virilité n'est cependant pas épargnée par la puissance et la trivialité odorifères, avec « l'écurie » et « les pieds », au point que l'ironie tient l'obsession olfactive à distance et atténue la vulgarité directe : *fleurer* (d'après *fleur*) se rencontre habituellement en contexte agréable, *exhaler* est orienté par le toujours positif *parfum*, lui-même

voilé dans l'allusion métonymique aux *courses* (l. 120-122). Chacune des odeurs colle avec évidence à son propriétaire, et chacun est exhaustivement défini par l'odeur qu'il véhicule, parfois en redondance avec sa désignation, jusqu'à la tautologie du « cocher qui fleurait l'écurie ».

Si nous observons les huit personnages « muets » (l. 97-105) qu'encadrent les porteurs d'odeurs, nous les verrons, de la même manière, tout entiers contenus dans leur désignation. Maupassant a voulu que la manière soit saillante dans ce morceau où le temps et le spectacle s'étirent, comme s'étire la plus longue phrase du texte. Ainsi sépare-t-il l'existant 1 *tous les autres voyageurs* du syntagme verbal *avaient l'air* par deux adjectifs suivis, entre tirets, de huit noms apposés, nourris de leurs propres compléments, eux-mêmes abondamment complétés, soit soixante-cinq mots et un catalogue de toutes les expansions du nom : longue suite de sous-phrases nominales enfin résolue par un équivalent d'*Etre* 4, « avaient l'air ». La phrase se prolonge cependant avec quatre variations sur « caricatures » qui, multipliées par « collection », « musée », « série », « rangées », et passant par « grotesques » puis « charges », semblent vider le tableau de toute réalité en finissant sur « pantins comiques qu'on abat ».

Pourquoi Maupassant, critique de son texte dans son texte, dénonce-t-il si fortement le manque d'épaisseur, la schématisation des *grotesques* qu'il a si vigoureusement construits ? On sait pourtant que l'artiste du XIX^e siècle affirme sa position unique en rangeant les autres catégories sociales en types définis par des traits extérieurs. Si les traits choisis paraissent de bons prototypes, l'artiste fait reconnaître la liberté de sa vision : brossant ici les types de la bourgeoisie de province et du peuple de Paris, il affirme n'être ni bourgeois ni peuple, et adresse un clin d'œil au lecteur de la rubrique *Héros et pantins* avec laquelle il voisinait dans *Gil Blas*. Mais il faut encore établir que les traits choisis sont prototypiques, que la vérité – car c'est toujours d'elle qu'il s'agit – est bien tout entière dans la caricature. En soulignant lui-même la schématisation qu'il a opérée, l'auteur affirme l'autonomie et l'acuité de son regard, donc la véracité des types. La distance qu'il a prise le fait échapper à la troupe des dupicateurs de lieux communs et, dénonçant la minceur de ces effigies, il leur rend toute l'épaisseur de la réalité.

Ainsi cette apparente digression au cœur du récit s'avère-t-elle remplir de multiples fonctions. Au plan syntagmatique, elle dramatise le temps et temporalise le drame : Jeanne, quelle que soit sa conscience (cf. supra 4.1.3.), a été imprégnée, avilie, par la grossièreté ; ce faisant, le narrateur nous a fait attendre la chute, tout en nous y préparant intuitivement. Au plan sémique, les deux isotopies principales du texte se trouvent dégradées : celle de l'argent en spectacle de la pauvreté, prémonitoire de son expérimentation (temporaire ?) par Jeanne ; celle de la chair en laideur et puanteur corporelles, avant sa rédemption ou son avilissement définitif auprès du cousin. Aux plans esthétique et idéologique, après avoir goûté la mise en scène littéraire, nous observons, de notre XX^e siècle, les stéréotypes sociaux chez l'artiste réaliste d'un siècle obsédé jusqu'au désespoir par la vérité des faits, les curiosités et les classements.

5.1.2. La faillite des autres actants

Si la distanciation du narrateur est fréquente chez Maupassant, le silence du corps social et l'absence d'évaluation des actants entre eux le sont beaucoup moins. Or l'abstention, par incompétence et/ou complicité, paraît ici presque totale.

L'incompétence du destinataire beau-père, raillée par l'appellatif *beau-papa* de Lebrument (l. 51), est patente dans le fait qu'il se défousse sur son gendre des risques encourus par la fortune familiale, d'ailleurs actualisés en non-personne : « je vous jure que c'est imprudent d'emporter tant d'argent dans votre portefeuille » (l. 48-49). Comme nous l'avons noté dès l'abord (supra 1.3.2.), la belle-mère n'apparaît que pour « [accompagner] à la gare », avec son mari, le jeune couple. « Tout Boutigny » (l. 12) est à leur image : « personne ne s'étonna / on admira fort » (l. 1 et 13). Enfin, à l'instar des compagnons d'omnibus, les deux vieilles dames du train demeurent étrangères à l'action.

Mais surtout, l'attitude des personnages de la séquence finale a toutes les apparences d'une complicité envers l'évasion de Lebrument : « *bon*, ce n'est *rien* » (l. 176) constate l'inspecteur du bureau ; « c'est *égal*, il vous a *bien* lâchée » (l. 164) s'esclaffe le conducteur. Si le cousin est « stupéfait », c'est de voir « Jeanne ?... ici ?... toute seule ?... » (l. 193), et ses évaluations de l'aventure se limiteront à « eh bien »

(l. 208), puis « et voilà tout » (l. 212). Pour finir, si Sophie reste « interdite » (l. 219), c'est surtout, semble-t-il, de voir son patron de retour sitôt après être sorti : « je n'irai pas au ministère aujourd'hui » (l. 222), conclut-il.

Plus encore, les faits ou dits des trois derniers actants et du *on* final orientent le lecteur vers la substitution d'Henry à Lebrument dans les bras de Jeanne. C'est d'abord la prophétie burlesque du conducteur :

Un homme de perdu, dix de retrouvés. Décanillez, c'est fini. Vous en trouverez un autre dans la rue (l. 156-158).

Puis l'œil public perçoit les deux jeunes cousins comme un couple et incite Barral à agir :

Comme on s'arrêtaient pour les regarder, il la poussa tout doucement sous l'entrée de sa maison et, la soutenant par la taille, il lui fit monter son escalier (l. 217-219).

Enfin, Sophie est envoyée chercher un déjeuner pour deux personnes.

Tous ces personnages jouent donc narrativement le rôle d'adjutants de la quête pécuniaire de Lebrument mais aussi, quant aux derniers, de la quête amoureuse de Jeanne, dont le cousin devient l'objet potentiel. Cependant, par là même, le macro-actant corps social se trouve institué en opposant radical de l'ordre établi, ce qui donne à lire la nouvelle comme une déstructuration délibérée de cet ordre trompeur.

5.2. DUPLICITÉ DU NARRATEUR ?

Ainsi est-ce, comme souvent chez Maupassant, la totalité de l'univers narratif de la nouvelle qui s'avère dégradée : l'inter-évaluation des actants par eux-mêmes ne peut donc nous aider à trancher entre les deux boucles. L'hypothèse d'un macro-actant *mariés* (cf. supra 1.2.), où chacun deviendrait adjutant / opposant de la quête de l'autre, tombant avec leur séparation et la passivité de Jeanne lors du dénouement, il semble qu'il faille proposer deux lectures possibles.

5.2.1. Le parti d'en rire : une farce machiste

Dans cette perspective, on identifiera Lebrument comme l'actant principal, et Jeanne comme une simple adjutante, voire un objet

connexe à la dot, puis une opposante trop tendre pour embarrasser longtemps un aussi habile manipulateur (cf. supra 3.2.3.). La seconde boucle constitue alors une longue glorification du double faire transgressif de Lebrument, couronné par le dévergondage de Jeanne avec son cousin.

De nombreux arguments plaident pour cette thèse. D'une part, l'actant masculin est longuement loué par le narrateur pour son *adresse* avec les femmes (cf. supra 2.2.). Les seules railleries le concernant se situent au tout début du texte, elles se trouvent donc recouvertes par les caractérisations ultérieures et, surtout, leur formulation les retourne contre ses dupes :

Maître Lebrument était un beau garçon qui avait du chic, un chic notaire, un chic province, mais enfin du chic, *ce qui était rare à Boutigny le Rebours* (l. 6-8).

A l'exception de « beau garçon », qu'aucune nuance ne vient d'ailleurs atténuer, ses traits, tant positifs que négatifs, ressortissent à la sociabilité, et un *Etre 2* l'installe d'emblée dans une identité stable que vient seulement compléter une qualité discutable, mais définitivement acquise, introduite par la relative.

La description immédiatement subséquente de Jeanne n'est qu'apparemment parallèle :

Mlle Cordier avait de la grâce et de la fraîcheur, de la grâce un peu gauche et de la fraîcheur un peu fagotée, mais c'était en somme une belle fille désirable et fêtable (l. 9-11).

On observe une double dissymétrie par rapport au portrait de son mari. La caractérisation s'avère d'ordre corporel quand elle est positive, et social quand elle est négative : « gauche », « fagotée ». La syntaxe présente Jeanne par ses *avoir*, dont seule la somme constitue un *ça* (ç') potentiellement (provisoirement ?) *désirable* et *fêtable* par les hommes. Mais encore, dans la fin du récit, certaines insistances peuvent être lues comme des marques de sa niaiserie au moment même où elle est susceptible d'inspirer le plus de pitié :

comme elle ne bougeait point (l. 135)
 comprenant que ce mot s'adressait à elle puisque [...] (l. 137-138)
 sans songer qu'on l'écoutait et qu'on la regardait (l. 168-169)
 trop effarée, trop affolée pour comprendre même ce qui lui arrivait (l. 178-179)
 elle ne comprenait pas encore (l. 210).

Deux évaluations de l'aventure peuvent d'autre part, malgré leur lachisme, être interprétées dans ce sens : le « il vous a *bien* lâchée » (l. 164) du conducteur, ainsi que le « et voilà tout » (l. 212) du cousin.

Les conditions originelles de circulation de la nouvelle accèdent également une telle lecture. *La Dot* a, en effet, paru pour la première fois dans *Gil Blas* ; or Louis Forestier note :

la clientèle du journal, ses orientations littéraires ou politiques déterminent le ton de certains contes : les récits donnés à *Gil Blas* sont plus légers que ceux que publie *Le Gaulois*⁹.

De fait, même si Maupassant était peu soigneux pour la composition de ses recueils, les récits regroupés dans *Toine*, qui ont été produits pour *Gil Blas* en 1883 et 1884, sont soit pleins de sous-entendus sexuels, soit franchement graveleux¹⁰. L'un d'eux s'intitule *L'Homme-fille*, allusion forcément perceptible pour les contemporains au roman de Dumas dont proviendrait l'argument de *La Dot* : il s'agit là, d'ailleurs, du portrait-type de l'arriviste ambigu dans ses mœurs et ses sentiments. Enfin, se trouvant engagé envers *Le Gaulois*, Maupassant masqua ces publications du nom de Maufriigneuse ; Forestier suggère à ce propos :

peut-être se sentait-il une sympathie pour ce personnage aimant les femmes et la vie joyeuse avec des amis (voir notamment *Illusions perdues* et *Un début dans la vie*)¹¹.

5.2.2. Le parti d'en grincer : une fable réaliste

9 Op. cit. tome I, XXXIII.

10 Cf. (entourant immédiatement *La Dot* dans le recueil *Toine*) *La Moustache*, op. cit.; *L'Homme-fille*, ibid. 754-757; *L'Ami Patience*, ibid. 968-973; *Le Lit* 29, tome II 174-185; et *Toine*, ibid. 426-435.

11 Ibid. 1379.

Les réductions de la distance à l'égard de Jeanne que nous avons observées (supra 4.1.3.), occasionnant l'empathie du lecteur avec elle, interdisent pourtant de poser le schéma qui précède comme unique (cf. *Compte rendu d'expérience*). On peut, certes, dans le discours indirect libre, lire surtout la difficulté du personnage à assumer un *dire* et un *faire* autonomes, mais aussi entendre une parole se construire et la voix du narrateur compatir avec elle. Bien que Jeanne ne s'avère explicitement plainte que par elle-même, sans quoi l'on sombrerait dans le mélo, elle apparaît en effet comme une parfaite *héroïne-victime* : assujettie corps et bien, corps et âme à son mari avec l'assentiment de tous, n'est-elle pas le seul actant sincère, et le seul pitoyable ? En retour, bien que Lebrument ne se trouve prédiqué comme tel que par le « c'est un misérable » de sa femme (l. 214), il a toutes les apparences du *faux héros*, opposant avec qui les autres actants pactisent. Enfin, la niaiserie même des provinciaux abusés, la grossièreté goguenarde du conducteur, l'indifférence ordinaire de l'inspecteur et l'embarras du cousin (« comme on s'arrêtait pour les regarder » l. 217) minent de l'intérieur la virile maîtrise spectacularisée par le notaire.

Il convient d'ailleurs de faire justice du stéréotype d'un Maupassant univoquement misogyne, car un autre rayonnement intertextuel nous le montre représentant l'idéologie machiste comme en travail. On connaît sa hantise des enfants illégitimes, doublement attestée dans les *Contes de la bécasse*¹², entre autres. Plus encore, la suprématie du mâle se trouve parfois déstructurée : négativement par la découverte de la stérilité masculine, ou positivement par le libre choix d'une paternité adoptive¹³. Nombre de nouvelles sont d'autre part centrées sur des personnages de femmes abandonnées, voire battues ou violées¹⁴.

Même en tant qu'*héroïne-victime*, Jeanne, à l'instar de sa dot, reste un objet qu'on se transmet d'homme à homme et n'en finit pas moins avilie. A travers elle, c'est en fait l'institution de la famille bourgeoise

12 Cf. *Un fils*, tome I, 416-425, et *Le Testament*, ibid. 620-624, ce dernier analysé par J.-M. Barbéris et F. Gardès-Madray 1988 dans « Praxématique et analyse textuelle. Les concepts de discours et d'énonciation historique », *Cahiers de praxématique* 10, Praxiling Montpellier III, 121-146.

13 Cf. notamment *Histoire d'une fille de ferme*, ibid. 225-243 et *Le Papa de Simon*, *op. cit.*

14 Cf. par exemple *L'Aveu*, tome II, 192-197.

qui se trouve tournée en dérision, et plus généralement la contradiction entre l'idéologie affichée et les pratiques effectives de toute une société. Aussi maintiendrons-nous les deux lectures qui précèdent comme à la fois valides et insatisfaisantes. Elles correspondent aux deux façons les plus évidentes de mettre en intrigue l'action [escroquerie au mariage] : le point de vue du prédateur ou celui de la dupe, chacune risquant d'enfermer le récit et ses co-énonciateurs dans les monologismes** stéréotypés de l'exemplarité moralisatrice ou de l'immoralisme cynique (cf. *Compte rendu d'expérience*). Maupassant a choisi, non de ne pas choisir, mais de pluraliser sa nouvelle, ce qui lui donne pour enjeu ultime la disqualification de la fonction *héroïque* dans un univers narratif totalement dégradé. Ainsi la sobriété expressive et l'ironie sarcastique peuvent-elles être lues, ensemble ou tour à tour, comme les marques de sa délectation goguenarde et de son pessimisme impuissant.

Il y avait là un défi scriptural, conscient ou non, vu le contexte et le lectorat de la première édition : car aux mâles habitués de ses lestes prestations dans *Gil Blas*, l'auteur ne propose rien moins que de s'identifier successivement au brillant séducteur et à son ingénue victime. Pari gagné, si l'on se fie aux deux reprises journalistiques et aux deux publications en recueil¹⁵ qui suivirent de 1885 à 1890. Par-delà cette gageure originelle, la réussite esthétique de *La Dot* réside sans doute dans cette conjonction en un même récit de deux *réponses* possibles à la même *postulation* narrative¹⁶, qui d'ordinaire se font écho d'une nouvelle à une autre.

C.-J. Guedj, B. Verine.

15 Respectivement in *Le Bon journal* du 21 juin 1885, le supplément de *La Lanterne* du 9 décembre 1888 ; *Toine* (Marpon/Flammarion 1885) et *Histoire d'une fille de ferme* (*Les Auteurs célèbres* tome III, Flammarion, 1890).

16 Ainsy M.-C. Bancquart observe-t-elle à propos de l'ensemble des nouvelles : « la parole est maîtrisée par l'écrivain ; mais ce n'est pas pour nous offrir une vision linéaire : c'est pour aller, toujours, d'un pôle à l'autre du possible. C'est parce que l'homme est un sujet illusoire, sans arrêt appelé par son imagination et ses passions à se décentrer vers des « ailleurs » également illusoirs, que Maupassant nous présente des visions absolument inverses. [...] car une même postulation appelle des réponses contraires. Là est la signification de l'univers dans les récits de Maupassant : pas toujours horrible, pas toujours gai, mais les deux successivement, dans un mouvement de fuite qui est en rapport avec un moi en déperdition » (Préface à *Boule de suif*, Poche n° 650, p. 12).

Repères théoriques**SCHEMA NARRATIF**

La narratologie praxématique a pour projet de conjointre deux objectifs habituellement distincts : (a) fonder le schéma du récit sur un modèle linguistique, celui de la phrase verbale en *Faire** et (b) rendre compte de la dimension temporelle constitutive de l'acte narratif. Dans ce but, elle réinterprète les schémas existants en fonction de sa description particulière de la structuration phrastique, des diverses modalités du *Faire*, du couplage dynamique unissant ces modalités à celles de l'*Etre**.

1. Programme narratif

Toute narration suppose qu'un *espacement* temporel et logique entre deux programmes de sens** permette de porter au langage, fût-ce en creux, une *transformation* potentielle. Son contenu minimal consiste dans la conversion de deux *existants** en un *actant* actif* et un *actant passif* ; c'est pourquoi l'*Etre* de simple présence, *Etre 1*, et le *Faire* de pure actance, *Faire 5*, ne sont pas en tant que tels porteurs de récit.

Au principe (mais non nécessairement au début) de tout récit, un *objet* matériel ou symbolique est *potentiellement* à l'*actant principal*, soit que ce dernier le convoite, soit qu'on le lui destine : la tension* narrative naît de l'écart entre ce thème *en puissance* et son éventuelle réalisation. La fin du récit (qui n'est pas nécessairement son dernier mot) actualise* ce même thème *en effet*, l'obtention de l'objet pouvant se trouver atteinte, suspendue, abandonnée ou définitivement empêchée. De fait, la première source de complexifications narratives réside en ce que la destination initiale et/ou la possession finale soient refusées à, ou même par, l'*actant principal*. Mais tous les récits sont des variations sur ce programme de base :

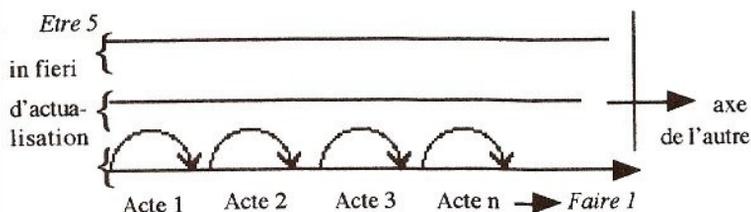
Etre 5 thème en puissance Y est à X => *Faire 1* thème en effet X a Y.

2. Tension narrative

Entre la *potentialité* initiale et l'*effet* final, l'actualisation d'un nombre de propositions narratives allant de 1 à n creuse plus ou moins l'*espacement* narratif et institue l'espace diachronique du récit : le *temps raconté*. Ces *Faire* intermédiaires peuvent eux-mêmes être soit effectifs, *Faire 4*, soit mis en jeu selon les modalités du *Faire* :

pouvoir / devoir	être habilité à	Faire 2
pouvoir / vouloir	être susceptible de	Faire 3.

Tous peuvent donc, en proportion infiniment variable, aboutir ou non à leur réalisation, et nourrissent ainsi l'expansion du récit en épisodes. On figurera de la sorte le déroulement narratif :



Seule la phrase en *Faire* s'avère apte à construire le récit comme enchaînement dynamique de transformations. Mais les *Faire* des *actants* modifient leur identité d'*existants* : à travers l'*action* se dessine toujours un *devenir* en *Etre*, visualisable par un second investissement du même schéma. Sur ce plan, l'*actant principal* (a) semble (*Etre 4*) caractérisé par tels ou tels traits aux yeux des autres actants, du narrateur ou aux siens propres, (b) devient (*Etre 3*) ce qu'il peut ou veut, (c) s'avère (*Etre 2*) finalement ce qu'il est.

3. Schéma narratif

Il dérive de celui des modalités de l'*Etre* et du *Faire*. Verticalement, la dialectique du même et de l'autre* rend compte des espacements temporels et logiques entre la *potentialité* et l'*effectivité* des actes ou des attributs dont le récit affecte son *actant principal*. Horizontalement, le système dynamique couplant *Etre* et *Faire* permet de reporter aussi bien les rôles des *existants* et de leurs attributs dans l'*action* que la transformation de leur identité qui en découle.

Le récit combine constamment ces deux dialectiques, explicitement formulées dans le texte ou implicitement suggérées par le texte à l'analyste : la transformation d'*Etre 5* en *Faire 1* désigne ses bornes initiale et terminale ; la double dynamique de *Faire 2* à *Faire 4* et d'*Etre 4* à *Etre 2* délimite les épisodes, intervalles plus ou moins étirés et nombreux qui jalonnent l'espacement global.

On rend ainsi compte du dynamisme, à la fois temporel et logique, qui intègre les épisodes au tout du récit : le schéma narratif en *Faire* donne une opérativité analytique au concept de *mise en intrigue* récemment revivifié par Ricœur, et celui en *Etre* fournit un contenu concret à la notion proprement ricœurienne d'*identité narrative*.

4. Rôles narratifs

Ce même modèle permet de fonder les rôles narratifs sur les positions syntaxiques, étant entendu que

- 1 chaque rôle peut être tenu par un ou plusieurs actants ;
- 2 un même actant peut jouer deux ou plusieurs rôles simultanément ou successivement ;
- 3 quel que soit leur rôle tous les actants sont susceptibles de devenir syntaxiquement initiateurs de *Faire* – éventuellement développés en épisodes justiciables d'une micro-analyse selon les mêmes procédures (cf. supra le double dénouement de *On ne badine pas avec l'amour*) ;
- 4 une narration de quelque ampleur combine souvent deux ou plusieurs *boucles*, séquences qui parcourent tout ou partie de l'espacement *Etre 5 / Faire 1* sans épuiser la tension narrative dont le reste se trouve

– sauf fin ouverte – remis en jeu dans la boucle suivante (cf. supra *La Dot*) ;

5 certains romans emboîtent, en ordre et en proportion variables, deux ou plusieurs récits.

On désignera comme *actant principal* celui (ou ceux) sur qui s'initient les actes majeurs, *Faire 4* intermédiaires et *Faire 1* final, de l'intrigue ; c'est l'identité de cet actant qui assure la cohésion du récit. Quand le schéma narratif comporte des *Faire* réciproques, on parlera de *co-actants* si l'interaction est contractuelle (ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants cf. supra le premier dénouement de *On ne badine pas avec l'amour*) ; de *contre-actants* si l'interaction est polémique (ils s'entretinrent jusqu'au dernier).

Le rôle d'*objet* est tenu par le ou les *actant(s) passif(s)* de ces mêmes *Faire*.

Adjuvant et *opposant* constituent les *autres* de l'actant principal selon la modalité du *pouvoir* : ils le situent sous leur regard positif ou négatif, *Etre 4* et leur présence ou leur action lui *permettent*, ou non, d'accomplir ses actes, *Faire 2*. A ce titre, loin d'être secondaires, ils contribuent de façon décisive à la dynamique actualisante du récit comme *devenir* et nourrissent son expansion en épisodes.

Le *destinateur* apparaît lui aussi comme une figure de l'*autre*, mais il extériorise (le cas échéant) la modalité du *devoir*, également *Faire 2* : textuellement, ses représentants assument parfois l'initiative de factitifs (*faire faire*) mais, le plus souvent, de programmes de *dire* ou de *don* engageant la quête de l'actant principal.

Le *destinataire* réside dans le ou les actant(s) supplémentaire(s) que dégagent ces mêmes programmes mais, sauf à cumuler deux rôles, il n'intervient pas dans la réussite ou l'échec de l'action : il en est un terme.

BIBLIOGRAPHIE

- Bres J. 1993, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 109-117.
1995, « L'actantialité : de la phrase au texte », Actes du colloque *Lucien Tesnière aujourd'hui*, Rouen. (à paraître)
- Genette G. 1972, *Figures III*, Paris : Seuil, 69-182
1983, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil, 10-27.
- Greimas A.-J.

	1966, <i>Sémantique structurale</i> , Paris : Larousse, 172-191.
Lafont R.	1983, « Praxématique et fonctions narratives », <i>Cahiers de linguistique sociale</i> 6, Université de Rouen, 32-51. La théorisation est illustrée d'une mise en pratique sur <i>L'Avare</i> .
	1988, « <i>Le Rouge et le noir</i> : le sens d'une formule », <i>Cahiers de praxématique</i> 11, Praxiling, Montpellier III, 55-74.
Ricœur P.	1983, <i>Temps et récit I, L'intrigue et le récit historique</i> , Paris : Seuil, « Points Essais » n° 227, 105-170
	1985, <i>Temps et récit III, Le temps raconté</i> , Paris : Seuil, « Points Essais » n° 229, 435-448.
	B. Verine.

Repères théoriques

NOM PROPRE

Dès les premières grammaires, le nom propre apparaît comme une catégorie de la langue définie par opposition au nom commun. Alors que celui-ci classe les objets du réel dans une catégorie par un ensemble de traits sémantiques, le NP désigne des particuliers saisis comme entités individuelles. La présence vs absence de déterminant en français constitue un autre critère de différenciation généralement invoqué. Un examen plus attentif des faits linguistiques révèle une plus grande complexité et l'absence d'un net partage entre les deux types reconnus du nom.

Le NP est longtemps resté en linguistique l'objet des seules recherches onomastiques dont la quête étymologique restitue l'histoire de la société des hommes, inscrite dans celle du nom. La prise en charge du cas spécifique du NP en tant qu'outil de la nomination individuelle par les logiciens a ouvert un nouveau champ de réflexion, extrêmement prolifique. C'est que le NP semble offrir une occasion exceptionnelle pour observer un contact manifeste entre le réel et sa représentation en langage, entre le monde et la logosphère. Les analyses conduites dans ce cadre aboutissent à des conclusions antinomiques. Pour les uns, la majorité, le NP serait vide de sens et ne serait qu'une désignation rigide, c'est-à-dire une étiquette accolée à un individu et dont la fonction identificatoire se réalise par la simple consécution des

sons. Effectivement, il n'est pas traduisible, et ainsi que le note Levi-Strauss :

Qui donc pense encore à une fleur ou à une perle devant une femme nommée Rose ou Marguerite, ou bien à la noirceur d'un Maure, à la Renaissance ou au chiffre huit devant un Maurice, un René ou un Octave ?

D'autres au contraire soutiennent que le NP doit être reconnu pour l'élément de la langue susceptible d'être le plus investi de sens. Désignant un individu, il est en effet appelé à prendre en charge toutes les significations attachées à cet individu, lesquelles a priori sont en nombre infini. Cette promotion d'un objet à l'individualité est susceptible en principe de concerner tout existant : animal domestique, rue, résidence, moyen de transport, entreprise, marque, rivière... Cependant, l'usage confère une prééminence aux noms de lieux, *toponymes*, et surtout aux noms de personnes, *anthroponymes*, qui constituent l'exemple prototypique* du NP.

A partir des pratiques langagières observées, les linguistes ont repris et déplacé ces questions dans des analyses qui présentent le double intérêt d'associer étroitement la sémantique à la syntaxe et de prendre en considération le réel particulier auquel le NP réfère nécessairement. La bibliographie à laquelle on ne peut ici que renvoyer atteste la vitalité d'un débat dans lequel aucune des approches défendues ne l'emporte sur les autres pour l'instant.

Pour la praxématique, le NP n'est pas une partie du discours distincte. Il est un praxème qui ne se différencie des autres que dans son fonctionnement. L'onomastique montre qu'il s'agit dans la majorité des cas d'un NC choisi pour un désignateur rigide (*Leroux, Charpentier, Villeneuve*). La seule condition pour qu'il puisse assurer efficacement sa fonction tient à son unicité dans l'espace de circulation du terme. Faute de quoi le renfort d'une qualification ou d'une dénomination seconde rétablira cette unicité (*Bourg-en-Bresse, Charles le Chauve*). Employé pour la désignation individuelle, le praxème passe « le seuil du nom propre » et n'actualise plus les programmes de sens du NC. Une fois la dénomination individuelle instituée, le signifiant suffit à l'assurer et, en vertu de la loi d'économie, le sémantisme tend à s'effa-

cer. Il le fait d'autant plus que le sémantisme primitif peut se trouver en contradiction avec l'individu désigné (quand les *Lebrun* sont devenus blonds, les *Carpentier* commerçants). Mais cette suspension fonctionnelle de sens n'est pas une vacuité sémantique. Le praxème devenu NP conserve ses potentialités signifiantes de plusieurs manières :

- la production de sens du NC initial peut toujours être réactualisée (*M. Vilain, si bien nommé...*)

- le paradigme des appellatifs possibles est large (pour les anthroponymes : patronyme, prénom, diminutif, surnom, description définie) et le choix de l'un d'entre eux est toujours signifiant

- les NP inscrivent les individus dans des systèmes de classement signifiants (sexe, classe sociale, groupe ethnique, style de vie, convictions religieuses, attaches culturelles, génération...)

- le NP fonctionne normalement dans l'usage comme un praxème normal qui capitalise les significations attachées à l'individu. On en trouve l'attestation formelle dans l'antonomase qui fait repasser le NP en NC, reconstruisant une classe définie par des traits sémantiques (*un vrai tartuffe, quel don juan !*)

- enfin, le NP en tant que tel assure une catégorisation individualisante qui promeut l'objet en individu.

BIBLIOGRAPHIE

Barbérés J.M.

1986, « La délimitation de l'espace vécu dans une interaction verbale », *Lengas* 19, Montpellier III, 127-152.

Bres J.

1993, « De la production conflictuelle du sens dans la nomination du même et de l'autre », in Madray-Lesigne F. Siblot P. éd., *Langage et Praxis*, Langue et praxis, Montpellier III, 141-146.

Cahiers de praxématique 8,

1987, *Théories et fonctionnement du nom propre*, Praxiling, Montpellier III.

Gary-Prieur M.N.

1994, *Grammaire du nom propre*, Paris : PUF.

Jonasson K.

1994, *Le Nom propre. Construction et interprétations*, Louvain-La-Neuve : Duculot.

Kleiber G.

1981, *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Paris : Klincksieck.

- Langages* 66,
1982, *Le nom propre*. Paris : Larousse.
- Langue française* 92.
1991, *Syntaxe et sémantique du nom propre*, Paris : Larousse.
- Noailly M (ed),
1995, *Nom propre et nomination* (à paraître).
- Siblot P.
1987, « De la signifiante du nom propre », *Cahiers de praxématique* 8, Praxiling Montpellier III, 97-114.
1989, « Noms propres et mains sales. De l'inscription des luttes sociales dans les praxèmes en nomination individuelle », *Langages* 93, Paris : Larousse, 64-83.
1995, « Noms et images de marque. De la construction du sens dans les noms propres » (à paraître in Noailly M.).
P. Siblot.

Repères théoriques

IDENTIFICATION

Ce terme appartient à la fois à la langue commune, aux métalangages de la philosophie, de la psychologie, de la psychanalyse, de la linguistique (où l'identification signifie que la nomination a pour fonction première d'identifier soit une classe d'êtres ou d'objets – nom commun – soit un individu – nom propre). Dans la stricte perspective de l'analyse textuelle, l'identification sera définie comme le processus par lequel le lecteur se met à la place de – c'est-à-dire inscrit son sujet sous – tel ou tel actant, sur le mode du jeu dans l'espace transitionnel (tel que l'étudie le psychanalyste Winnicott). L'intérêt que l'on trouve à un texte, et qui se manifeste sous la forme des sentiments éprouvés de peine, tristesse, satisfaction, joie, etc., procède de cette inscription. Un texte ennuyeux est un texte dans lequel le lecteur – c'est particulièrement vrai pour les adolescents – ne trouve pas à qui s'identifier.

L'identification se réalise donc, lors de l'actualisation du texte dans l'acte de lecture, par l'intermédiaire des actants qui sont autant de miroirs aux alouettes identificatoires. Les actants ne sauraient être que des « êtres de papier » (Barthes 1966 : 19), permettant à la seule aventure du sens d'advenir. Si la narratologie structurale a bien fait de démonter la psychologie sommaire de la critique traditionnelle qui confondait en

les identifiant personnages, narrateur et auteur, il convient de ne pas dénouer les liens qui existent entre les sujets énonciateur/énonciataire(s) et les actants. Le récit dote les actants de qualités qui leur donnent chair, en font des personnages, voire des héros. Cette personification se parachève, dans le récit de fiction, avec l'attribution du nom propre. Personnifiés, les actants sont axiologisés de façon plus ou moins naïve : ils sont gentils ou vilains, pour reprendre la catégorisation enfantine, la positivité et la négativité se déterminant par rapport à un système idéologique (le plus souvent implicite). Personnification et axiologisation permettent l'investissement du sujet lecteur qui donne vie aux actants par identification positive (il en fait des *mêmes*) ou négative (il les rejette en *autres*). Ajoutons qu'un récit en première personne (du singulier) favorise l'identification positive avec ce *je*-actant.

Le conte, et d'une manière générale la littérature pour enfants, proposent des structures identificatoires claires : l'enfant, à la lecture du *Petit Poucet*, s'identifie à cet actant et non à l'ogre. Certains textes jouent à rendre ambiguës lesdites structures : à qui s'identifie le lecteur de *La Dot ? Au notaire ou à sa femme ? (voir Compte rendu d'expérience)*. D'autres textes subvertissent les codes culturels de l'identification : Sade par exemple, en punissant la vertu (Justine) et en faisant prospérer le vice (Juliette), transgresse la loi qui procède à la mise en place de l'identification, loi selon laquelle les « méchants » sont punis et les « bons » récompensés.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes R. 1966, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications* 8, Paris : Seuil, 1-27.
- Bres J. 1993, *Récit oral et production d'identité sociale*, Langue et praxis, Montpellier III, 127-133.
- Laplanche J., Pontalis J.B. 1981, article « Identification » in *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris : P.U.F., 187-193.
- Le français dans le monde*, 1988, *La perspective du lecteur*, Paris.
- Winnicott D.W. 1971/1975, *Jeu et réalité*, Paris : Gallimard.

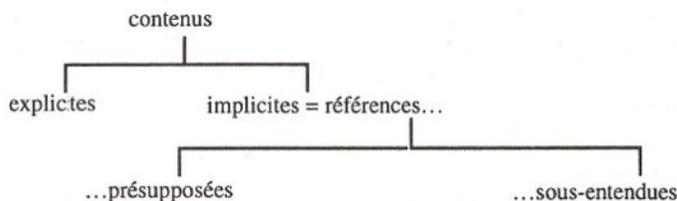
J. Bres.

Repères théoriques**L'IMPLICITE**

S'intéresser à l'implicite, c'est reconnaître l'évidence que l'on ne s'exprime pas toujours directement ou peut-être même que l'on ne s'exprime jamais directement. Tout énoncé porterait en lui une part apparente, en saillie, l'explicite, et une part cachée, en creux, l'implicite.

Pour *le Lexis* est implicite ce qui n'est pas formulé (c'est-à-dire qui n'est pas exprimé d'une façon précise) mais qui est contenu virtuellement dans quelque chose, qui est la conséquence nécessaire. Face cachée du message, mais parfois face essentielle, l'implicite mérite analyse.

Au départ on peut établir que tout énoncé comprend le contenu propositionnel et une valeur illocutoire (dont la force peut varier et que C. Kerbrat-Orecchioni, 1986, 65 définit ainsi : « composante du message qui permet à l'énoncé de fonctionner comme tel ou tel acte de langage déterminé »). Autrement dit, il comporte une partie qui dit quelque chose, une autre qui fait quelque chose.

1. L'implicite au niveau du contenu propositionnel : les inférences**1.1. EXPLICITE VS IMPLICITE.**

(Kerbrat-Orecchioni : 1986, 20)

1.2. ANALYSE

– Les posés constituent la partie explicite du contenu propositionnel et sont simplement proposés comme vrais au destinataire (alors que les présupposés lui sont brutalement imposés).

– Toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé et déduire de son contenu littéral est appelée inférence.

– En principe les contenus implicites (présupposés et sous-entendus) ont en commun la propriété de ne pas constituer le véritable objet du dire tandis que les contenus explicites correspondent à l'objet essentiel du message à transmettre. Cependant, le présupposé, comme le posé, peut être informatif ; il peut même s'avérer plus informatif que le posé.

– Sont considérées comme présupposées toutes les informations qui, sans être ouvertement posées sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites.

– La classe des sous-entendus englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif.

– Tandis que les présupposés sont en principe décodés à l'aide de la seule compétence linguistique, les sous-entendus font en outre intervenir la compétence encyclopédique des sujets parlants.

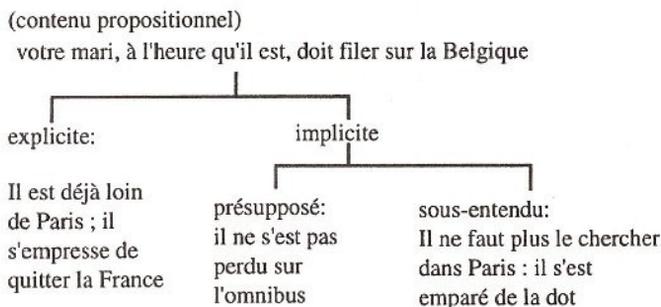
– Les tropes répertoriés par la rhétorique classique (métaphore – métonymie – synecdoque – litote – hyperbole – ironie...) fonctionnent selon les mécanismes de l'implicite.

– Le décodage de la partie implicite du message, bien plus que celui de la partie explicite, requiert de la part du destinataire du travail et du temps mettant ainsi en jeu ce que l'on peut appeler la compétence du destinataire.

1.3. EXEMPLE

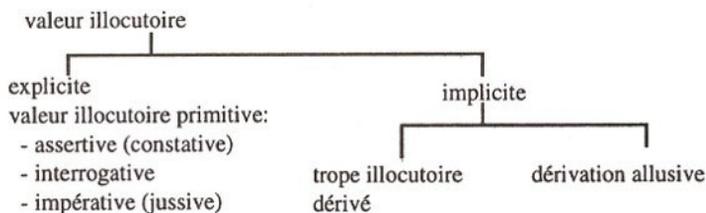
L'exemple est emprunté à *La Dot* de Maupassant. C'est Henry, le cousin de Jeanne, qui parle :

Eh bien, ma chère cousine, votre mari, à l'heure qu'il est, doit filer sur la Belgique.



2. L'implicite au niveau de la valeur illocutoire : l'illocutoire dérivé

2.1. EXPLICITE VS IMPLICITE



2.2. ANALYSE

– Tout contenu propositionnel s'accompagne d'une valeur illocutoire dont la force peut varier mais qui le plus souvent est unique (on peut dire univoque).

– Cependant la valeur illocutoire peut être équivoque : à la valeur illocutoire primitive s'ajoute (ou se substitue) alors une valeur illocutoire dérivée.

– Le trope illocutoire dérivé se manifeste lorsque la valeur illocutoire dérivée se substitue à la valeur illocutoire primitive.

- Ex: L1– le café est-il chaud ?
L2– Patiente un peu, Je vais le servir.

Alors que la valeur illocutoire primitive de l'énoncé formulé par L1 est interrogative, L2 a compris que la valeur était jussive.

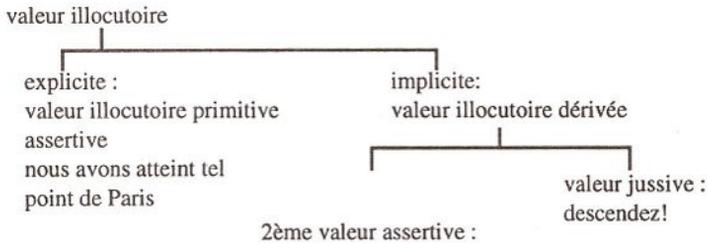
– La dérivation allusive correspond à un sous-entendu illocutoire lequel vient s'ajouter à la valeur primitive.

Ex : quand le locuteur (L) dit à l'allocutaire (A) avec lequel il effectue une randonnée « je suis fatigué » il espère que A va lui proposer de souffler un peu. On glisse de la valeur primitive assertive à la valeur (ajoutée) interrogative (est-ce que l'on peut prendre le temps de récupérer un peu ?) ou impérative (arrêtons-nous un peu !). il appartient à A de décoder et de réagir, il peut par exemple rétorquer à L : « Il est déjà tard et il nous reste plusieurs kilomètres à parcourir ! ».

2.3. EXEMPLE

L'exemple est emprunté à *La Dot* de Maupassant.

Nous sommes à Vaugirard, parbleu, voilà vingt fois que je le crie.



La valeur illocutoire dérivée comporte ici à la fois un trope illocutoire dérivé (la valeur illocutoire primitive était assertive, la valeur illocutoire dérivée est jussive) et une dérivation allusive puisque déclarer que l'on est à Vaugirard, c'est ici sous-entendre que l'omnibus vient d'atteindre son terminus ; le sous-entendu illocutoire ajoute à la valeur primitive.

BIBLIOGRAPHIE

Austin J.-L. 1962, trad. fr.

1970, *Quand dire c'est faire*, Paris : Seuil.

Bres J.

1987, « Catherine Kerbrat-Orecchioni : L'Implicite », *Cahiers de Praxématique* 8, Praxiling, Montpellier III, 117-123.

Fossion A. / Laurent JP.

1981, *Les Lectures nouvelles*, Bruxelles / Paris / Gembloux :
Duculot, 73-78.

Kerbrat-Orecchioni C.

1986, *L'Implicite*, Paris : A. Colin

J. Vairon.

Compte rendu d'expérience

COMMENTAIRES DE DEVOIRS PROPOSES EN COLLEGE A DES ELEVES DE 3^{ème}

A propos de *La Dot* de Maupassant

En collège, comme au lycée, l'étude des textes n'est pas qu'une fin en soi. C'est aussi l'occasion pour l'apprenant de définir de nouvelles voies pour la production de ses propres écrits. C'est pourquoi il est bon de lier, autant que possible, le sujet proposé en expression écrite à un ou des textes étudiés parallèlement. Bien des possibilités sont offertes par cette nouvelle dont la plus aisée reste la production d'un prolongement du récit. Il s'agit alors de faire imaginer ce que deviennent Jeanne ou Lebrument. Tel est l'objet du premier compte-rendu.

RECEPTION DE LA DOT PAR DES LECTEURS ADOLESCENTS

1. Suite de récit

Sujet proposé: « Imaginez un dénouement à cette nouvelle. »

1. 1. RÉSULTATS GLOBAUX

Cette consigne a été donnée, après lecture individuelle du texte à la maison, dans une classe de 3^e comptant vingt-quatre élèves. Le travail étant facultatif, il a favorisé l'éclosion d'une plus grande spontanéité. Dix-huit élèves ont rédigé un épilogue. Ce travail avait pour objectif d'évaluer dans quelle mesure les élèves s'étaient identifiés aux actants

de la nouvelle et avaient pris en compte l'implicite véhiculé par le texte de base.

Éléments communs aux dénouements imaginés par les élèves :

11 restaurent un équilibre affectif.

– 7 élèves envisagent un amour réciproque entre Jeanne et son cousin Henry Barral, amour aboutissant au mariage.

– 2 élèves proposent une variante : Jeanne épousera un jeune homme qui n'est ni Henry, ni Lebrument.

– Les 2 dernières variantes présentent une conclusion heureuse : Lebrument, conscient de son erreur, retrouve Jeanne qu'il n'a pas cessé d'aimer.

Les 7 devoirs restants focalisent l'attention du lecteur sur une autre dominante relative : la traque de l'escroc.

– 4 sont uniquement centrés sur la plainte déposée auprès de l'autorité judiciaire et / ou les poursuites engagées... avec l'aide du cousin. Si dans ces récits, Lebrument est retrouvé, la dot, actant éponyme, n'est explicitement récupérée que dans un seul.

– 3 épilogues n'oublient ni l'aspect idyllique, ni le sens des réalités : Jeanne retrouve Lebrument mais refait sa vie ailleurs.

– 3 suites seulement envisagent Jeanne comme un personnage résigné. Dans les deux premiers cas, elle retourne chez ses parents ; dans le dernier elle entre au couvent.

Un corpus de dix-huit textes est très insuffisant pour tirer des conclusions significatives. Le point de vue de Jeanne et le rétablissement de l'ordre s'avèrent cependant majoritaires. Notons que les dénouements des élèves ne se sont jamais préoccupés de la simple immédiateté : à savoir, envisager la relation Jeanne-Henry. Doit-on voir là la manifestation d'une certaine pudeur face au programme de l'après-midi ou de la nuit, implicite par la diégèse ou celle d'une forte identification qui conduit le scripteur à refuser d'abandonner la victime à ce point critique ? A moins que ce ne soit, comme dans l'exemple proposé ci-dessous, dû à l'utilisation astucieuse de l'ellipse narrative.

Aucun élève n'a perçu le cousin Henry comme un habile consolateur utilisant le désarroi de Jeanne pour profiter de la situation : on ne relève aucune expression de l'implicite lié à une lecture adulte de cet épisode final lourdement chargé de sous-entendus. De manière géné-

rale, les élèves ont semble-t-il besoin de conclure positivement leur récit à l'instar de la situation finale d'un conte ou d'un roman rose.

1.2. EXEMPLE DE SUITE PRODUITE

Henry s'était épris d'elle au premier regard ;il ne pouvait plus la quitter des yeux : elle était si naïve, si vulnérable et désirable. Ils déjeunèrent ensemble et, elle aussi, ne semblait pouvoir le quitter des yeux. Ils discutèrent, se racontèrent ce qui s'était passé durant tout le temps qu'ils ne s'étaient pas vus. Et à la fin du déjeuner, il lui avoua tous ses sentiments pour elle et elle lui dit qu'il n'avait pas changé et qu'il était toujours aussi beau et aussi gentil ;il la prit dans ses bras et l'embrassa tendrement puis fougueusement.

Le lendemain, elle téléphonait à ses parents et leur apprit qu'elle allait se marier à leur grande stupéfaction avec son cousin Henry puis leur raconta la mauvaise aventure qui lui était arrivée avec son mari maître Lebrument ; et ils lui accordèrent leur bénédiction.

L'exemple proposé ici place Jeanne (désignée uniquement sous la forme pronominale) comme *existant** dans la première phrase : « Elle était si naïve, si vulnérable et si désirable ». Mais cette position actantielle est contrebalancée par l'attitude d'Henry. Celui-ci l'aime immédiatement, sans la désirer uniquement comme une proie. Très rapidement les deux personnages se retrouvent co-actants confirmés par la réciprocité de leurs sentiments et de leurs actes (de la tendresse à la fougue). Le personnage de Jeanne s'éloigne ici de celui du texte d'origine. Elle n'est plus l'ingénue victime explicitement et implicitement présentée dans la nouvelle. Pour éclairer cet exemple, on peut ajouter que son auteur était, au moment de la réception de *La Dot*, une jeune fille de dix-sept ans, actant confirmé potentiel de son avenir de femme.

2. Changement de point de vue

Par ailleurs, est souvent proposée aux élèves de 3^e, une variante qui sollicite une maîtrise encore plus fine de la prise en compte des indices textuels. A l'élément narratif, peut se greffer une nouvelle directive appelant des compétences de l'élève autres que l'esprit créatif et l'imagination : il s'agit de mobiliser un savoir annexe, indispensable à l'étude des textes, et que l'élève pourra mieux dominer en le pratiquant

de manière lucide et raisonnée dans sa propre production. En l'occurrence, il s'agit de la notion de voix narrative, apte à donner au récit une tonalité particulière. Les prérequis sont dans ce cas relativement exigeants, à savoir être capable de distinguer les diverses notions de point de vue comme le mentionne l'intitulé du sujet :

Maupassant raconte le trajet en omnibus selon le point de vue de Jeanne. Changeons de point de vue : Simon Lebrument vient de se hisser sur l'impériale de l'omnibus. racontez la suite...

N.B. Vous pouvez librement choisir le mode de vision qui vous convient le mieux : interne, externe ou par en-dessus ou bien encore mêler les deux derniers.

2.1. IMPRESSION D'ENSEMBLE

Il s'agit d'un sujet qui relève du type de devoir couramment proposé aux élèves de 3ème et notamment lors de l'épreuve terminale du Brevet des Collèges. Devant tenir compte des détails textuels explicites mais aussi de l'implicite véhiculé, l'élève devra faire preuve d'une bonne compréhension du texte initial et de l'exploitation qui en a été faite.

De nombreux devoirs n'ayant pas intégré la notion de point de vue ont été écartés. A été retenue une sélection de 16 copies évaluées de 11 à 14/20 dont on tentera de rendre compte en ciblant quelques points particuliers. L'analyse de ces devoirs permet en effet de repérer certaines constantes aussi bien au plan du contenu que de la forme. Cet exercice a été tout d'abord l'occasion de produire des textes relativement longs (3 à 8 pages), ce que facilite le type narratif.

2.2. LES DÉSIGNATEURS DES PERSONNAGES

S'agissant de la désignation des personnages principaux, on retrouve majoritairement l'option choisie par Maupassant : L'héroïne est essentiellement désignée par son prénom *Jeanne*. On relève une seule occurrence des appellatifs *Mlle Cordier* et *Mme Lebrument* dans le discours ironique et intérieur du mari. Celui-ci sera évoqué surtout par le désignateur *Lebrument* mais les autres appellatifs abondent : *le notaire*, *Maître Simon Lebrument*, *Simon Lebrument*, *Simon*. Ce prénom, seul, est employé même associé à des réflexions qui font de Lebrument un héros dur et implacable, un calculateur froid. La compli-

cité du scripteur, entraînant celle du lecteur, se manifeste explicitement à travers des expressions rencontrées dans deux devoirs différents: « notre notaire », « notre compère ». Par contre, le praxème *jeune* disparaît complètement pour qualifier l'un ou l'autre.

2.3. INDICES TEXTUELS

L'intégration de certains indices textuels est pertinente : Lebrument, installé sur l'impériale, fume une cigarette (une seule fois, il la rejette aussitôt ; ce n'était qu'une excuse pour s'isoler de sa femme) ou un cigare. L'épisode des odeurs est réitéré mais déplacé sur l'impériale, avec une tonalité très différente d'un devoir à l'autre.

- Simon prit place entre deux sacs de toile, desquels une agréable odeur de lavande s'exhalait.
- ... et il s'installa entre un vieux mécanicien sentant l'huile de vidange et un ramoneur noir comme les cheminées.
- Il monta sur l'impériale et s'assit près d'une femme qui empestait le parfum bon marché.

Les trois exemples relevés témoignent d'une certaine ironie en même temps que d'une forme de mimétisme avec l'écriture maupassantienne. Tout comme la jeune femme montée dans l'omnibus, Lebrument est socialement déclassé en empruntant ce mode de locomotion. Par ailleurs, les femmes qu'il rencontrera sur l'impériale et qui le séduiront appartiennent à la classe ouvrière : des danseuses, une lingère, une cuisinière.

On remarquera la finesse de l'approche psychologique des personnages, toujours fidèle au texte de base pour ce qui est du personnage de Jeanne, particulièrement typé dans la naïveté, l'ingénuité, la sottise provinciale. Un scripteur féminin usera de mots durs pour dénoncer la crédulité de l'héroïne :

- Il [Lebrument] sourit, ricana, tout en pensant:
« Mais quelle oie cette Jeanne ! Franchement, il faut être vraiment
amoureuse pour être naïve à ce point! »

Le personnage du notaire offre plus de variété : il est parfois cynique, méprisant pour celle qu'il a si facilement grugée, amusé du tour qu'il a joué à la bonne société, fier de son acte mais il est aussi travaillé par sa conscience. De nombreuses copies le montrent partagé entre le regret des « gestes tendres et débordants d'amour » que sa femme lui prodiguait et la fortune indûment acquise.

- Alors Lebrument commença à avoir des remords, à penser qu'il n'aurait point dû tromper cette pauvre fille si naïve, une femme idéale à escroquer... Il devait choisir entre Jeanne et trois cent mille francs.
- Il l'aurait presque aimée...
- « Allons, se dit-il, ce n'est pas le moment de se laisser attendre, il y a mieux à faire. » Il baissa les yeux sur le portefeuille qui contenait ce pourquoi il avait épousé Jeanne.

Les remords qui assaillent Lebrument sont bien vite balayés quand Jeanne est mise en compétition avec le portefeuille. Toute l'attention et l'affection requises par la jeune femme sont accordées à la dot. Cette permutation est très fortement soulignée par l'écriture. Les adolescents n'ont pas une écriture neutre, mais une écriture sensible, à travers laquelle tout leur être réagit. On pourrait aisément parler d'une sexualisation de leur écriture.

- Il serrait fermement contre lui le gros portefeuille, comme une femme serre un enfant tant désiré.
- Je tenais la dot dans mes bras ; celle-ci pourrait me servir à réaliser tant de rêves. [...] A ce moment-là, tout était fini ; il n'y avait plus que la dot et moi et j'étais certain que nous allions nous entendre à merveille.
- Il remit le portefeuille sous son bras en resserrant son étreinte de la même manière qu'il avait serré Jeanne dans ses bras.
- ... murmura-t-il tout en caressant le portefeuille, aussi délicatement qu'il eût caressé Jeanne.

La métaphore explicite *Jeanne-portefeuille-dot*, où l'on remarque l'hésitation au niveau du genre, se double de la métonymie : la dot remplace avantageusement la jeune femme. Deux élèves souligneront même le supplice (phantasmatiquement projeté) de Lebrument :

– « Comment ai-je pu passer une semaine avec elle ? »
– « Ah!...Enfin débarrassé d'elle, je ne la reverrai plus jamais !
Qu'est-ce que j'ai pu en endurer ; elle était toujours collée à moi,
m'embrassant par ci, me tripotant par là... Bref ! J'ai enfin l'argent.
Maintenant, à moi la belle vie. »

Ces productions discursives sont attribuées au notaire par deux élèves du sexe féminin.

Si la plupart des indices textuels ont été pris en compte par les élèves, on relèvera pratiquement dans tous les devoirs, deux facteurs de non-cohérence psychologique du personnage de Lebrument dans son rapport à Maître Papillon.

a/ Le jeune notaire, parfaitement conscient qu'il est un escroc, a pour première préoccupation, avant de s'enfuir vers la Belgique, de se soucier de payer son étude à Maître Papillon.

b/ S'il paie ses dettes pour une étude située en France, il n'a plus de fortune.

Doit-on voir là des invraisemblances ou bien une inconsciente moralisation de la situation, nécessitée par le mode de vision grâce auquel l'assimilation scripteur-personnage se fait plus forte ? Certaines productions soulignent ainsi la facilité avec laquelle il est possible de gruger un proche et, dans le même temps, paradoxalement, la nécessité de respecter (par crainte de sanction) le corps social.

L'analyse sommaire de ces copies aurait pu envisager bien d'autres pistes. Il a paru pertinent de souligner surtout la difficulté que rencontre un adolescent, au niveau de l'expression écrite, pour raconter sans se raconter. Preuve supplémentaire que l'écriture, si elle est un mode d'expression et de création, est aussi le lieu du dévoilement et de l'insécurité.

2.4. EXEMPLE

Voici un exemple de production avec changement de point de vue réalisée par un élève (Sébastien). Le texte a été intégralement recopié, respectant les erreurs de ponctuation, d'orthographe, de syntaxe... Le narratif s'enrichit d'allusions à l'atmosphère environnante. Les nombreux apports descriptifs constituent l'originalité de ce devoir auquel a été attribuée la note de 14 / 20.

Elle n'eut pas le temps de répondre : le conducteur, qui l'avait saisie par le bras pour l'aider à escalader le marchepied, la précipita dans sa voiture, et elle tomba, effarée sur une banquette, regardant avec stupeur, par la vitre de derrière, les pieds de son mari qui grimpaient sur l'impériale.

Simon prit place entre deux sacs en toile, desquels, une agréable odeur de lavande s'exhalait. Il posa le portefeuille par précaution sur ses genoux.

A l'avant, les chevaux reprirent leur trot régulier à travers les rues de la ville agitée.

Simon avait l'air serein, une satisfaction semblait luire dans ses yeux. Il regardait le portefeuille qui contenait toute la dot, fixement : un sourire malicieux se devinait.

« Eh bien, voilà une bonne chose de faite » songeait-il. « A quoi pense madame Lebrument ? J'aimerais bien le savoir. Maintenant, me voilà avec une belle petite fortune » murmurait-il, tout en caressant le portefeuille, aussi délicatement qu'il eut caressé Jeanne.

La voiture s'engagea dans un boulevard, où une multitude de personnes se bousculaient. Par précaution, il glissa le portefeuille sous un sac.

La calèche revenue dans un quartier bien plus calme, Simon ne put s'empêcher d'admirer le contenu du portefeuille. Il remuait, avec respect, les billets, comme pour mieux prendre conscience de sa fortune.

L'omnibus avançait sous une allée d'érables, maître Lebrument se pencha et appela le cocher.

– Monsieur, à combien sommes-nous de la Madeleine?

– Eh bien, euh... environ dix minutes, mon bon monsieur.

La voiture s'arrêta quelques mètres plus loin et deux religieuses en sortirent, puis l'omnibus s'ébranla à nouveau et reprit sa route à travers la capitale.

"Pourvu qu'elle ne sorte pas, tout serait à refaire" pensait-il avec crainte. « jusqu'ici, tout s'est bien déroulé, je ne pense pas qu'elle se doute de quoi que ce soit. Je ne dois plus être loin, songeait-il. »

Peu après, le monument apparut. La foule était nombreuse, ce qui réjouit Simon.

– « Ce sera facile de disparaître parmi tout ce monde. Il ne faudrait pourtant pas qu'elle me voie descendre de l'impériale » se pensa Simon.

L'omnibus s'arrêta et le cocher cria: « La Madeleine. La Madeleine. »

La porte resta fermée, une dame avec un panier apparut parmi la foule et s'introduisit dans l'omnibus.

C'est alors que le notaire s'empara de la dot et descendit sur le côté de la voiture, opposé à l'entrée. Il fit un petit signe amical au cocher, qui s'éloignait déjà.

Simon se mêla à la foule, le portefeuille sous le bras.

« Ouf ! Elle n'a rien vu ; me voilà libre enfin ! » s'exclama Simon. « Que va-t-elle penser et où va-t-elle se retrouver ? » s'interrogea le notaire. « Ah ! Ah ! Elle s'est bien fait avoir ! »

Simon était enchanté « Me voilà en possession d'un superbe petit trésor » se dit-il en se réjouissant.

Il dissimula sous sa veste le magot, puis s'en alla d'un bon pas vers un restaurant pour fêter cet événement. (Sébastien)

R. Bonnafous, C.-J. Guedj.

Non-dit poétique : silence habité

Le dépouillement et l'extrême simplicité apparente des douze vers, qui constituent le poème *Exercice*, semblent offrir peu de prise : poésie minimaliste, rebelle à l'analyse ? Nous nous y essaierons pourtant. Ce poème est extrait de *Calligrammes*, recueil composé par Apollinaire alors qu'il était soldat, au cours de la guerre 1914-1918.

EXERCICE

1 Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers
Ils étaient couverts de poussière
Depuis la tête jusqu'aux pieds

5 En regardant la vaste plaine
Ils parlaient entre eux du passé
Et ne se retournaient qu'à peine
Quand un obus avait toussé

Tous quatre de la classe seize¹
10 Parlaient d'antan non d'avenir
Ainsi se prolongeait l'ascèse
Qui les exerçait à mourir

Guillaume Apollinaire, *Calligrammes* (1918)

1 *De la classe seize* : appelée sous les drapeaux en 1916. Cela signifie que les quatre bombardiers sont très jeunes.

L'investissement du sujet d'écriture dans le texte

Exercice a été rédigé dans les tranchées de la guerre 1914-1918, mais s'interdit toute exploitation complaisante ou fascinée de la mort et de l'horreur. C'est en creux qu'il faut lire l'implication de « celui qui y était », de celui qui a vu et vécu.

Implication pourtant effective et profonde. Elle s'explicité dans *Merveille de la guerre*, poème qui précède immédiatement *Exercice* :

Je lègue à l'avenir l'histoire de Guillaume Apollinaire
 Qui fut à la guerre et sut être partout
 Dans les villes heureuses de l'arrière
 Dans tout le reste de l'univers
 Dans tous ceux qui meurent en piétinant dans le barbelé
 Dans les femmes dans les canons dans les chevaux
 Au zénith au nadir aux 4 points cardinaux
 Et dans l'unique ardeur de cette veillée d'armes

Le sujet écrivant investit, par son acte d'écriture, tous les acteurs humains, mais aussi tout ce qui participe à / de la guerre : décors, paysages, animaux, armes donneuses de mort, pays et frontières disputés, le poète est partout.

Dépouillement et brièveté seront donc, dans *Exercice* comme dans tous les *Calligrammes*, de l'ordre de la litote : ils disent le moins pour suggérer le plus. Ils constituent une règle d'écriture en conformité avec l'« ascèse » dite par le texte (v. 11).

Mise en circulation du texte

Ce poème a été envoyé à Madeleine (Pagès) le 22 novembre 1915. Le poème sera ensuite inséré dans la cinquième partie du recueil² définitif (publié en 1918) : *Obus couleur de lune*.

La plupart des *Calligrammes* ont ainsi voyagé par la poste, en direction d'une destinataire féminine privilégiée (Lou, Louise Faure-Favier, Madeleine), avant d'entrer dans la circulation habituelle du

² *Calligrammes* comporte en tout 6 parties : *Ondes*, *Etendards*, *Cases d'armons*, *Lueurs des tirs*, *Obus couleur de lune*, *La tête étoilée*. Il semble qu'*Obus couleur de lune* n'ait été joint qu'à l'édition d'avril 1918 de *Calligrammes*, au *Mercur de France*, édition qui donne l'organisation définitive en 6 parties.

texte poétique. Ce double fonctionnement énonciatif les inscrit encore plus fortement dans leurs conditions de production et de réception particulières : poèmes du temps de guerre, s'adressant à un lecteur / une lectrice contemporain(e), ils appuient leur production de sens sur le non-dit d'une expérience vécue en commun.

Mais il y a une forte disjonction entre ceux du front et ceux de l'arrière, entre vision masculine et vision féminine : les femmes sont celles qui attendent mari, frère, fils, ou amant, et ne le verront peut-être pas revenir. Les hommes sont destinés à combattre et peuvent s'identifier à ceux qui vont mourir. Apollinaire est de ceux-là, et s'adresse à ses amies de cœur comme à des marraines de guerre – mais aussi comme à des femmes qui peut-être pourraient l'attendre.

Un poème de l'attente

Celui qui attend surtout, et en première ligne, c'est le soldat, dans sa tranchée. Pour lui, le temps de l'attente est bien plus long que le temps de l'action. Temps où il a tout loisir de ressasser la liste des événements potentiels, l'enchaînement de ce qui peut advenir, de ce à quoi il doit s'attendre. Dans le scénario³ du métier de la guerre, la mort du soldat fait partie des événements probables. *Merveille de la guerre* évoquait « l'unique ardeur de [la] veillée d'armes ». Dans *L'adieu du cavalier* l'ironie ne dissimule que pour mieux la suggérer l'angoisse de l'attente :

Ah ! Dieu que la guerre est jolie
Avec ses chants ses longs loisirs

Exercice met en scène l'attente du soldat, et l'ascèse à laquelle il doit se soumettre pour apprendre à mourir. Mais aussi, de manière plus subtile, l'attente, les attentes de l'auteur et du lecteur. Le texte est un lieu de tension vers une issue, qui est, à la fois :

- pour les héros, fin de leur histoire et accomplissement de leur destin ;
- pour l'auteur et son lecteur, aboutissement du récit.

3 Pour la notion de *scénario*, cf. Repères théoriques : *Compétence de lecture*.

On sait que certains des poèmes de *Calligrammes* s'inscrivent dans une forme idéogrammatique : par leur disposition typographique, ils esquissent un dessin qui est en rapport avec leur contenu poétique. *Exercice* ne reprend pas ce schéma. Cela n'a rien d'exceptionnel dans le recueil : les poèmes de *Calligrammes* dans leur majorité ne sont pas idéogrammatiques. En revanche, dans le texte que nous étudions, des préoccupations d'ordre formel jouent à un autre niveau de production de sens : celui de la construction du texte. Trois types d'éléments induisent à le penser, que nous allons envisager successivement :

– 1 La fabrique poétique elle-même : jeux sur la structure du poème, la mesure du vers et de la strophe, en relation avec des jeux sur les mots, les chiffres, les sonorités.

– 2 Les potentialités signifiantes inscrites dans le titre, et leur mode d'actualisation par le texte.

– 3 L'organisation du récit, à travers le maniement des temps verbaux et des rapports actantiels.

1. Une chanson sur un air ancien

Exercice est composé d'octosyllabes, regroupés en trois quatrains. Les rimes sont croisées (abab – cdcd – efef). La première impression à la lecture du poème est celle de la simplicité et du dépouillement.

1.1. UN QUATRAIN MANQUANT ?

Pourtant, sans nuire à la densité dépouillée de ce poème, il semble bien que les chiffres y constituent une clé, et en particulier le chiffre quatre. Les bombardiers, pour commencer, sont *quatre* (v. 2 et v. 9, en association avec *seize* : 4 x 4). Les vers sont des octosyllabes (2 x 4). Les strophes sont des quatrains. En revanche, on ne trouve que trois quatrains. Ce chiffre impair est isolé dans la série.

Un quatrain supplémentaire permettrait d'atteindre seize vers, soit 4 x 4, structure parfaitement *carrée*. Quatrain manquant où la mort des soldats pourrait être narrée. Et où l'équilibre des chiffres pourrait se rétablir :

Actants :	4	
Nombre de vers par strophe :	4	
Nombre de strophes :	4	(au lieu de 3)
Nombre de syllabes :	8	
Nombre total de vers :	16	(au lieu de 12)

Le chiffre 16 est cité au vers 9. Faut-il lire dans le fait que les bombardiers sont « de la classe seize » une allusion purement numérique : *de la classe du nombre seize*, multiple de 4 ? Ce poème a été composé, et envoyé à Madeleine Pagès, en 1915 et non 1916 : le chiffre de l'année est donc choisi pour des raisons formelles, sur lesquelles nous reviendrons en 3.3., à propos d'« antan ». Une lecture métalinguistique du premier et du dernier mot de la strophe 1 permet aussi d'y voir désignés « le vers » (v. 1) et « les pieds » (v. 4).

Cette lecture est corroborée par plusieurs arguments, externes et internes au texte. Les arguments internes seront développés dans les parties 2 et 3 de l'étude : ils concernent la construction du texte. Nous nous limiterons ici aux arguments externes, c'est-à-dire au fonctionnement du poème dans son intertexte culturel. Qu'est-ce qui, dans la tradition poétique et culturelle française, nous autorise à reconnaître ici avec quelque vraisemblance un travail caché sur la forme poétique ? De quelle tradition pourrait se réclamer cet *Exercice* ?

1.2. POÉSIE SAVANTE ET TRADITION POPULAIRE

Apollinaire, amoureux de poésie ancienne, s'est livré dans d'autres poèmes à des recherches assez savantes, dans l'esprit des Grands Rhétoriciens. Il n'hésite pas à faire usage des subtilités des poètes du Moyen Âge : jeux de mots, jeux sur la rime, l'assonance et l'allitération, écriture cryptique⁴. Le fait même de décider la composition d'un recueil de *Calligrammes* n'indique-t-il pas le souci de placer le texte sous le signe de la forme ?

1.2.1. L'octosyllabe

L'octosyllabe utilisé ici est le plus ancien vers français attesté. C'est le vers de prédilection de Villon, avant d'être un des mètres préférés d'Apollinaire lui-même (*Chanson du Mal-aimé*). On est bien tenté d'entendre un écho de la *Ballade des dames du temps jadis*, dans l'emploi de l'adverbe archaïsant *antan* (v. 10), qui nous rappelle le célèbre « Mais où sont les neiges d'antan ? » D'autant que cette ballade de Villon est... en octosyllabes.

4 Cf. l'utilisation des chiffres, à nouveau, dans le poème *A Nîmes*, accompagnée d'autres procédés formels.

Avant même que ne se développe la poésie en langue vulgaire (c'est-à-dire en français), les poèmes en langue latine utilisaient très largement l'octosyllabe. Poèmes souvent de nature religieuse ; poèmes toujours chantés, à l'origine. Le *Dies irae*, chant des Morts, obéit à cette structure⁵. Par la suite, le poème n'est plus que psalmodié, puis simplement récité. C'est déjà le cas à l'époque de Villon.

Mais une trace de la fusion originelle poésie-chant demeure, jusqu'au XX^e siècle, encore vivace dans nos mémoires : c'est le *chansonnier populaire*. Au rythme octosyllabique du poème religieux du *Dies irae* répond le même rythme dans la chanson *Quand Jean Renaud de guerre revint* – et la thématique de la mort resurgit, à l'intérieur d'un rythme identique : octosyllabe, de plus scandé constamment selon le rythme 4 + 4, comme dans le *Dies irae*⁶.

Voici quelques autres chansons populaires parmi les plus connues, qui sont fondées entièrement, ou partiellement, sur le rythme octosyllabique (les deux premières développent de plus le thème de la guerre) : *Le 31 du mois d'août* (chanson citée par Apollinaire dans *La petite auto*), *Pierre de Grenoble*, *Mon père m'a donné un étang*, *La fille du labouroux*, *Le roi a fait battre tambour*, *Quand le bouvier vient du labour*.

Le rythme poétique de l'octosyllabe recoupe donc dans notre mémoire ces rythmes encore si familiers de la chanson traditionnelle. D'autant que la stricte concordance entre phrase et vers, adoptée dans *Exercice* (aucun enjambement ni rejet, alors qu'un vers assez court admet normalement plus d'enjambements qu'un vers long), renforce cette impression de simplicité carrée, évoquant à la fois poésie ancienne et chant populaire. Chant qui devait résonner au fond des tranchées au cours des veillées et des « longs loisirs » de la guerre.

Un autre élément que le rythme du poème vient éveiller ce fonds de mémoire culturelle : l'emploi des chiffres, qui est un leitmotiv dans la chanson populaire – y compris dans les chansons de composition

5 Ce célèbre poème d'Adam de Saint-Victor, intégré aux paroles du *Requiem*, est tardif (début du XIII^e siècle), mais il continue une tradition beaucoup plus ancienne : celle de la poésie latine chrétienne.

6 En revanche dans *Exercice*, la place de la césure varie : 4 + 4, mais aussi 3 + 5 etc...

récente qui s'inscrivent dans le même esprit que la chanson ancienne (chansons de marche etc....).

1.2.2. Les chiffres dans la chanson populaire

La plupart des chansons traditionnelles sont des récits. Le chiffre sert, le plus souvent, à dénombrer les protagonistes masculins de l'histoire – comme c'est le cas dans *Exercice*, avec les « quatre bombardiers ». Les exemples abondent, et le chiffre trois est le plus récurrent :

*Trois jeunes tambours, Les sabots de la duchesse Anne, En passant par la Lorraine*⁷, *Jeanneton prend sa faucille*⁸, *Allons en vendanges*⁹, *Complainte de Saint Nicolas*¹⁰, *Quand j'étais chez mon père*¹¹, *Y avait dix filles dans un pré*¹², *Complainte de Mandrin*¹³, *Mon père m'a donné un étang*¹⁴.

Si le chiffre rassemble, dans un premier temps, les actants* dans un destin commun, c'est pour ensuite mieux les dissocier : ce qui arrive au premier, au second, au troisième, n'est pas la même chose. La chanson gaillarde en est un bon exemple : parmi les « quatre jeunes et beaux garçons » que rencontre Jeanneton, c'est « le quatrième » qui est le plus hardi et dont la chanson omet de nous détailler les entreprises. Même schéma dans *Allons en vendanges* : si le premier « prit le menton à la Margotton », « la taille lui prit le second ». Et que lui prit le troisième ? « Et le troisième sans façon / Et allons en vendanges / Ce qui n'est pas dans la chanson ». L'allusion est claire : elle correspond à un *topos* de la plaisanterie gaillarde. Moins évidente, mais tout aussi efficace, est l'utilisation du chiffre pour la construction du texte. L'énumération des actants sert à sous-tendre la progression du récit. Le dénombrement est un bon moyen de mémorisation, dans une tradition qui reste, pendant très longtemps, exclusivement orale.

7 Dans ces deux dernières chansons, l'héroïne rencontre « trois capitaines ».

8 « En chemin elle rencontre / Quatre jeunes et beaux garçons ».

9 « Sur la route de Châtillon (...) / S'en revenaient trois fiers lurons (...) / Ont rencontré la Margotton ».

10 « Ils étaient trois petits enfants / Qui s'en allaient glaner aux champs ».

11 « Par le chemin passèrent / Trois cavaliers barons ».

12 Le roi choisira l'une d'entre elles.

13 « Nous étions vingt ou trente / Brigands dans une bande... »

14 « Trois beaux canards y vont nageant ».

Une structure de texte prévisible permet de gommer l'épisode final : « ce qui n'est pas dans la chanson », laissant à l'esprit du lecteur le soin de compléter les pointillés du non-dit. *Exercice* joue sur son quatrain manquant pour suggérer la mort imminente.

Au fait, pourquoi quatre bombardiers ? Il s'agit d'un groupe de soldats rassemblés par leur fonction identique dans l'armée (artilleurs), par leur jeune âge (« de la classe seize »), peut-être par d'autres éléments encore : servants du même canon ? Cela justifierait le chiffre quatre (outre évidemment le décompte des quatrains suggéré dans ce chiffre, si l'on suit notre hypothèse). De même les chansons nous parlent d'actants qui initialement sont absolument identiques : trois capitaines, trois jeunes tambours, quatre jeunes et beaux garçons. Actants, comme on le voit, masculins, jeunes, et destinés à un bel avenir actantiel : prouesses guerrières ou amoureuses sont en perspective. A ce point de vue, les quatre héros d'*Exercice* sont atypiques : ils ne s'inscrivent dans le schéma de récit du chansonnier populaire que pour mieux le contredire ensuite. Ce point sera abordé en 3.3. et 3.4.

C'est donc une trame subtile de renvois intertextuels, de réminiscences rythmiques et stylistiques (Villon et la thématique de la mort si présente chez lui, la poésie du Moyen Age et son amour du chiffre et de la forme, les habitudes de récit dans la chanson populaire) qui sous-tend l'entreprise du poète.

La poésie savante se réconcilie ici avec la tradition populaire. Mais il ne faut pas s'y tromper : cette merveilleuse simplicité est produite au prix d'un style construit. La tonalité dépouillée, presque naïve, l'impression de familiarité qui en découle, recouvrent le procédé caché, et maîtrisé. Cette maîtrise se révèle particulièrement à l'étude du tissu sonore du poème.

Le talent du poète est de produire cette transparence, à travers laquelle le lecteur pense ne percevoir que les réminiscences d'une simple chanson.

1.3. UN TISSU D'ÉCHOS ET D'ASSONANCES

L'enrichissement de la rime par assonances et allitérations est d'usage dans la poésie des Rhétoriciens. Ici elle agit sans peser, et sans marquer sa trace autrement que dans les effets qu'elle produit à la lec-

ture. L'extrême récurrence de sonorités identiques donne son unité sonore au poème, et concourt à sa densité.

Les [a], les [e] et les [ɛ] prédominent. Les [e] (ou [ɛ]) sont produits en particulier par les rimes (dernière ou avant-dernière syllabe)¹⁵ et par l'abondance des terminaisons verbales d'imparfait.

Une association est privilégiée : la séquence [a] + [e]/[ɛ], dans les mots ou les groupes de mots : arrière, allaitent, bombardiers, vaste plaine, parlaient, passé, à peine, avait, classe seize, parlaient, ascèse.

Dans la deuxième strophe, l'allitération sur la consonne initiale [p] renforce les assonances en [a] et [e]/[ɛ] : *vaste plaine, passé, à peine*.

Mais la répartition des sonorités obéit à d'autres règles encore. « Toussé » (fin du v. 8) s'enchaîne sur son écho « Tous quatre » au début du v. 9. On est proche de la rime dite annexée ou fratrisée, pratiquée par les Rhétoriqueurs¹⁶. Dans le v. 6 : « Ils parlaient entre eux du passé » les mots *parlaient* et *passé* se répondent ([pa]-[ɛ] et [pa]-[e]).

Les imparfaits, lorsqu'ils sont situés à la césure, constituent de discrètes rimes internes en écho des rimes de fin de vers : *S'en allaient / quatre bombardiers* (v. 2). Ce procédé devient plus apparent quand les hémistiches riment entre eux, comme c'est le cas aux deux derniers vers (« prolongeait », « exerçait »).

Dans tout le dernier quatrain, le procédé d'unification sonore s'intensifie également en fin de vers : on observe un parallélisme à la fois phonétique et sémantique entre : « avenir » (v. 10) et « à mourir » (v. 12). « Ascèse » répète en écho la même syllabe initiale [a]. Quant à l'équivalence phonétique presque parfaite entre « (c)lasse seize » (v. 9) et « l'ascèse », elle confine au jeu de mot assimilateur : *ascèse = à seize ?...* Le poète serait-il parti de ce calembour pour édifier la structure cachée du poème ? Calembour générateur du couple vocalique [a] / [e] (ou [ɛ]) récurrent dans le poème ? Si on ne peut pas l'affirmer absolument, des faits insistants militent en faveur de cette interprétation.

15 Toutes les rimes contiennent un [e]/[ɛ], sauf aux vers 10 et 12 (rime en -ir).

16 Rime annexée ou fratrisée : Elle consiste à reprendre les mots terminant un vers au début du vers suivant. Ici la reprise n'est que partielle (syllabe tou-).

2. Exercice. La production de sens dans le titre

Le titre décontextualise, avant lecture du texte, la production de sens. Il offre de ce fait un réglage très large et souvent polysémique. Il est l'*in posse* du texte. Cette position d'*in posse* est d'ailleurs souvent choisie par les formes qu'il met en œuvre : déterminant zéro (position *in posse* de la topogénèse), participes, infinitif (position *in posse* de la chronogénèse).

La lecture du poème va apporter une actualisation* au titre et, en principe, une restriction à ses potentialités signifiantes. Mais dans le praxème* *Exercice* les possibilités d'interprétation vont rester multiples, en relation avec la pluri-isotopie déployée par le texte.

– 1 L'isotopie* éthique et religieuse :

Celle-ci produit le sens d'« exercice spirituel », en relation avec l'« ascèse » à laquelle se soumettent les soldats (v. 11), et avec l'idée de mort qui domine le poème.

– 2 L'isotopie militaire :

Il serait erroné de dire que le titre avant lecture du poème est absolument dénué de contexte.

– Un contexte verbal existe déjà : celui du recueil poétique de *Calligrammes*, où il est sans cesse question de la guerre.

– Un contexte situationnel joue également dans l'interprétation, du moins pour le producteur et le récepteur du texte contemporains au poème : la guerre est la réalité dominante. Le lecteur de la fin du XX^e siècle a en revanche besoin d'un appareil critique pour replacer le texte dans ses conditions de production-réception d'origine (paratexte apportant une information sous forme cette fois verbale et non plus situationnelle).

La relation auteur-lecteur, telle que la programme le texte, introduit donc une deuxième isotopie, qui se développera largement dans le poème, et un deuxième sens d'*Exercice*, qui se maintient en concurrence avec le premier : celui d'« exercice militaire ».

– 3 L'isotopie scolaire :

Le titre laisse ouvertes d'autres possibilités de réglage de sens, en relation avec un autre réseau praxémique : celui de l'école (« exercice de grammaire » ou « d'arithmétique »).

Ces possibilités trouvent également à s'actualiser par la lecture du poème, même si cette actualisation réclame une recherche interprétative de la part du lecteur. Le texte n'est-il pas un exercice formel sur la langue auquel se livre le poète ? Et, pourquoi pas, un exercice d'arithmétique savante, sur le décompte des vers et des quatrains ?

En tant que production littéraire, *Exercice* recoupe aussi une dernière isotopie.

– 4 L'isotopie de l'activité scripturale :

On peut considérer qu'isotopie 3 et 4 se confondent. Cette dernière isotopie aurait pu se désolidariser de la précédente, si l'« exercice de style » avait été présenté comme activité esthétique gratuite et prétendument détachée de la matérialité du texte. Et si l'aspect applicatif et scolaire du travail textuel était voilé au profit d'une position supérieure de l'écrivain, dans une hiérarchie où la tâche d'écriture aurait été ravalée au rang des basses œuvres. Le texte se plaît au contraire à jouer sur un univers d'enfance. Peut-être est-il utile de rappeler ici que les premières éditions – très artisanales – de certains *Calligrammes* (les poèmes de *Cases d'Armons*) ont été polygraphiées au fond des tranchées sur des livrets en papier quadrillé d'écolier¹⁷.

Le titre d'un texte a une valeur déictique¹⁸. L'objet montré est le texte qui suit. Or en tant que titre, *Exercice* se trouve, le plus souvent, en tête d'un exercice de langue, ou d'un exercice d'arithmétique, à l'intérieur d'un livre scolaire. Il signifie alors : « ceci est un exercice » (à faire... par le lecteur). Il a une valeur métalinguistique, puisqu'il sert à définir le type de discours qui va suivre (un exercice, et non une dissertation, un exposé, un résumé...). Mais un titre a aussi, très souvent, une valeur descriptive. Ainsi : *Automne, Les colchiques, Le vin des amants*.

17 Une autre isotopie : celle de l'exercice athlétique, est signalée ici pour mémoire. Elle n'est pas absolument inactive dans le texte, dans la mesure où, dans le champ sémantique d'*Exercice*, l'idée de force, et d'application de cette force à une activité pratique, se maintient. Mais la force dont il est question ici est surtout morale, même si la résistance physique n'est pas absente, loin s'en faut, de ce pénible exercice militaire. « Exercice athlétique », c'est également le sens le plus fréquent du mot grec *askêsis*, qui a donné « ascèse » : l'entraînement sévère de l'athlète a servi ici aussi de métaphore à l'exercice de la force morale.

18 Un déictique est un terme qui montre dans son contexte, verbal ou situationnel, un objet.

Nous sommes ainsi conduits à distinguer deux types d'emploi qu'*Exercice* cumule dans sa fonction de titre du poème :

- Un emploi thématique, où il a pour rôle de résumer le contenu du texte qui suit : « il va être question dans ce texte d'un « exercice ».
- Un emploi métalinguistique, où il a pour rôle de classer le texte dans une typologie : « ce texte est un exercice ».

Dans le premier cas, le poème est présenté comme porteur d'un sens dont le lecteur va prendre connaissance. Dans le deuxième cas, il exige une implication particulière de la part de celui-ci (et indique aussi, pensons-nous, l'engagement de l'auteur) : il invite à une *pratique*.

Dernière remarque à propos de ce titre. Si l'on met en relation le nom d'action « exercice » et l'expression verbale qui lui est lexicalement apparentée : « s'exercer », « exercer quelqu'un », on voit que ce verbe attend un complément prépositionnel. On « exerce quelqu'un à quelque chose ». *Exercice*, le titre, contenait donc un pli, une potentialité de sens que la syntaxe du verbe est en mesure d'explicitier : *qui les exerçait à mourir* ; c'est précisément ce qui constitue la clôture du poème. Un exercice, quelle que soit l'activité, ou la disposition morale, à laquelle on se prépare par l'exercice, est destiné à être suivi de la situation réelle que l'exercice n'a fait que simuler ou préfigurer. Ici, c'est la mort du soldat. Le titre dit, à travers la notion de *préparation à une événement effectif* qu'implique l'exercice, le destin auquel sont condamnés, et résignés, les quatre bombardiers.

Le titre et la clôture du poème se répondent, mais la clôture est plus explicite. Elle reste cependant dans l'*in posse*, par l'emploi du mode infinitif. La mort est dite de manière purement potentielle : « à mourir ». Cette mort non inscrite dans l'actualisation par l'outillage parapraxémique* (expression du mode) est en revanche nommée au niveau praxémique par le verbe *mourir*. La poussière dont sont couverts les jeunes gens (v. 3-4) suggère aussi qu'ils « retourneront en poussière ». Ici encore, comme dans l'hypothèse du quatrain manquant proposée précédemment, le texte se refuse à dire mais suggère, et laisse le soin au lecteur d'actualiser *in esse* le sens programmé *in posse*.

La jeunesse des protagonistes (ils viennent d'être incorporés, étant de la classe appelée en 1916 : v. 9), est en concordance avec la notion d'apprentissage, contenue dans « exercice » (peut-être aussi que « clas-

se » entre en résonance avec cette isotopie). Mais elle est destinée à entrer en contradiction avec l'objet de l'apprentissage : la mort. Jeunesse et absence d'avenir (v. 10) sont en profonde discordance.

Ces procédés d'organisation du texte vont permettre de rendre lisible et imaginable par le lecteur un passage de la mort potentielle à la mort réelle, un franchissement de la ligne d'actualisation qui n'est jamais dit dans le poème.

Un troisième niveau de fonctionnement textuel vient confirmer cette orientation interprétative : celui de la construction du récit.

3. A rebours : une visée rétrospective, un schéma actantiel inversé

3.1. L'ORGANISATION DES TEMPS DANS LE TEXTE

3.1.1. Imparfait et passé simple

Parmi les temps du passé, on peut opposer le passé simple, temps tout entier construit en incidence, et l'imparfait, construit sur une addition d'ascendance et de décadance. L'imparfait nous plonge dans un temps indéfini, qui paraît pouvoir toujours se prolonger. Le passé simple, entièrement en perspective de temps arrivant, donne une vision globale de l'événement. Il place le lecteur dans la dynamique du récit. La valeur de durée souvent attribuée à l'imparfait, et celle de rapidité attribuée au passé simple, ne sont que des retombées et des effets de sens (pas toujours vérifiés d'ailleurs dans les textes) de ces valeurs de base.

La staticité de l'imparfait, la valeur dynamique du passé simple, se vérifient dans leur alternance à l'intérieur des textes. Les imparfaits constituent l'« arrière-plan », la toile de fond des récits, et les passés simples en sont le « premier plan » (distinction proposée par H. Weinrich à la suite de Damourette et Pichon). Il suffira de rappeler, pour illustrer ce fait, que les imparfaits sont placés dans la plupart des textes narratifs à l'ouverture (descriptions, préparation des événements, d'où un effet d'attente) et à la clôture des épisodes (commentaires, résultats des événements, retombée du récit), alors que les passés simples énoncent les temps forts de la narration.

3.1.2. Un autre chaînon manquant : le passé simple du récit

Les temps de l'*in esse* utilisés dans le texte sont exclusivement des imparfaits (et un accompli de l'imparfait : le plus-que-parfait *avait toussé* au v. 8). Leur valeur statique d'attente pèse fortement sur le texte. Cette valeur est confortée par le praxème verbal *se prolongeait* (v. 11).

Ce texte peut être lu comme un récit inachevé. Les trois quatrains à l'imparfait constituent la plage préparatoire du récit, son arrière-plan. Le premier plan attendu n'apparaît pas, mais peut être aisément reconstitué grâce à la compétence textuelle du récepteur (« Tout à coup, un obus les atteignit. Ils moururent tous quatre » ou toute autre formulation du premier plan, au passé simple). Ici encore, le texte fait formuler implicitement à son lecteur ce qu'il ne dit pas explicitement. Parce qu'il entre dans le cadre prévisible de l'organisation temporelle du récit prototypique, le passé simple peut être rétabli.

3.2. UN SCHEMA D'ESPACE ET DE TEMPS RÉGRESSIF

L'espace et le temps sont profondément reliés dans la production de sens que construisent ici les éléments grammaticaux : temps verbaux d'une part, adverbes, prépositions, préfixes d'autre part. Ces éléments entrent également en correspondance avec le lexique.

Cette interpénétration s'obtient par le biais du mouvement, qui est par définition combinaison d'espace et de temps. L'histoire des soldats se résume à un voyage « vers un village de l'arrière ». Le terme de ce voyage n'est pas tant le lieu visé, le village (l'atteindront-ils jamais ?), qu'un événement, c'est-à-dire une unité temporelle, dont la localisation est indéfinie. Cet événement est la mort des soldats (ou de certains d'entre eux), quelque part au cours de leur voyage. Le lien espace-temps vient donc aussi du fait que l'un sert constamment à représenter l'autre.

Ainsi, un élément spatial, la « vaste plaine », est destiné à symboliser l'attente indéfinie contenue dans l'imparfait. Une plaine est un espace non borné. Cette absence de limites dans l'espace (renvoyant à une absence de limite temporelle) est également signifiée par la préposition spatiale *vers*, qui indique le mouvement en direction d'un but, mais sans atteinte. Cette valeur est renforcée par le voisinage du verbe

pronominal *s'en allaient*, qui met l'accent sur l'origine du mouvement (*en*) mais du même coup, nous fait perdre de vue l'atteinte d'une limite (que signifierait le verbe actif *allaient*). C'est un verbe déictique, où seul le point de départ est aperçu, à partir du regard d'un sujet observateur.

On notera également une correspondance entre temps et espace, dans le parallélisme entre « passé » (v. 6) et « arrière » (v. 1). L'ascèse des jeunes gens, leur préparation à la mort, consiste à tourner le dos à leur avenir, à regarder uniquement vers le passé, et à marcher non au combat mais vers l'arrière. C'est une symbolisation du temps subi.

L'avenir, auquel ils tournent le dos, les surprendra par derrière : ils « ne se [retournent] qu'à peine » quand un obus a « toussé » – préfiguration du moment où un obus les touchera. Entre les deux participes passés *touché* et *toussé*, la différence phonétique est mince : une chuintante au lieu d'une sifflante. La menace de la mort et sa préfiguration sont donc cachées dans le mot lui-même. Quant à l'opposition *parlaient d'antan, non d'avenir*, elle écarte par la négation du deuxième terme la possibilité d'un autre texte, d'un autre récit plus prototypique, où les héros, jeunes et sûrs de leur puissance à agir, seraient tournés vers le futur.

Au vers 12 le sens de la préposition *à* (direction vers un but) est à mettre en relation avec le sens modal véhiculé par le verbe à l'infinitif. Cette signification grammaticale de la particule *à* en renforce une autre : celle du mode *in posse*, et souligne ainsi un des points nodaux de la production de sens du texte. La clôture *à mourir* n'en est pas vraiment une. L'actualisation du procès (« ils moururent ») déborde hors des limites du texte.

L'ouverture du poème se faisait sur une visée spatiale : « Vers un village.... » La clôture se fait sur une visée temporelle : « ...à mourir ». Le texte opère un basculement d'une isotopie à dominante spatiale (strophe 1) à une isotopie exclusivement temporelle (strophe 3). La strophe 2 est le lieu de passage de l'une à l'autre.

Toute cette visée spatio-temporelle est orientée vers l'arrière : la quête des héros, qui devrait être symbolisée par l'ascendance au temps et à l'espace, est niée par l'inversion du schéma habituel du récit. Au lieu d'« aller de l'avant », les héros remontent l'axe spatio-temporel. Ils

vont aussi à rebours de la construction actantielle attendue. C'est ce que nous examinerons pour finir, en 3.3. et 3.4.

3.3. L'HOMME DEVANT LA GUERRE : UN SUJET NÉANTISÉ

3.3.1. Tableau intemporel...

Si quelques éléments du lexique renvoient au contexte contemporain (« l'arrière » qui s'oppose au front, « la classe seize » qui fait allusion aux modernes moyens de recrutement, l'« obus »), le lexique semble opter plus souvent pour l'intemporel. Le paysage est prototypique : c'est « la vaste plaine » (v. 5) de toutes les batailles. Le choix de l'actualisateur *la*, déterminant marquant la notoriété, le déjà connu, souligne bien ce point. La « poussière » dont sont couverts les soldats, est préfiguration de la mort qui réduit l'homme en poussière. La complainte populaire se double ici, comme souvent, d'un cérémonial funèbre emprunté au domaine religieux. Le champ praxémique de la religion se retrouve dans *ascèse* et également dans le titre *Exercice*.

Les archaïsmes orientent aussi ce tableau de guerre vers l'intemporalité :

– « Bombardiers » désigne les soldats manœuvrant la bombarde, ancêtre du canon. Le dictionnaire Littré signale déjà à la fin du XIX^e siècle que l'emploi est vieilli, et que l'on dit désormais « artilleurs ». On parle aussi des « servants » d'une pièce d'artillerie (terme utilisé aussi par Apollinaire dans *Calligrammes*). Les canonniers, quant à eux, sont ceux qui servent dans l'artillerie de marine¹⁹.

Cet emploi d'un terme archaïque décolle le tableau du contexte contemporain pour faire de ces quatre personnages les héros immémoriaux de toutes les guerres.

19 Aujourd'hui, « bombardier » a pris encore d'autres acceptions plus récentes (avion de bombardement, et militaire qui sert dans ce type d'avion), qui ne sont pas concernées dans la langue contemporaine au poème. Il serait intéressant d'étudier, en relation avec ce texte, le champ lexical des armes lourdes, et son évolution depuis son apparition. Les praxèmes à l'intérieur des familles de mots se sont parfois disjoints sémantiquement. Ainsi de « bombarde » et « bombarder ». On pourrait examiner particulièrement deux familles : « canne » - « canon » - « canonner » - « canonnier » - « canonnière » - « canonnade », et « bombe » - « bombarde » - « bombarder » - « bombardier » - « bombardement ». Les adjonctions modernes sont également à noter (" fusée », « missile »). Un champ lexical hélas très productif...

Mais peut-être y a-t-il une autre raison que la recherche de l'archaïsme dans l'emploi de « bombardiers » : nous allons le voir en 3.4.

– « Antan » est également un terme vieilli. Si on prend cet adverbe dans son sens étymologique (*ante-annus*, « l'an d'avant, l'année précédente »), et si on se souvient que le poème a été envoyé en 1915 à Madeleine, on voit que le texte se situe prospectivement en 1916, pour imaginer des soldats qui pensent rétrospectivement à 1915, année de composition du poème. Curieuse construction temporelle régressive, qui entre en résonance avec les représentations étudiées en 3.2. « Seize » rime bien mieux avec « ascèse » que quinze... Ce peut être une première raison de ce choix. Mais il faut aussi mettre en relation ce chiffre avec l'hypothèse du quatrain manquant, avancée en 1.1.

3.3.2. ... ou moderne apocalypse ?

Mais peut-être que ce paysage de guerre n'est pas si neutre et atemporel que cela. *La vaste plaine*, c'est aussi cet espace labouré et transformé par les moyens décuplés de la guerre moderne. La poussière, retombée des bombardements par les obus, indifférencie les êtres : sentiment éminemment contemporain. Elle les fait disparaître dans un chaos absurde où l'homme n'a plus de place : « Car on a poussé très loin durant cette guerre l'art de l'invisibilité. » (dernier vers de *Il y a*, dans *Calligrammes*).

Le paysage, tout en permettant à l'imaginaire de se figurer la guerre comme drame de toujours, n'exclut pas en surimpression cette autre interprétation : aujourd'hui, la guerre confine à un absolu de néantisation, à une apocalypse.

Les quatre actants, en contradiction avec le schéma traditionnel de récit dans la chanson populaire (cf. 1.2.2.), restent indifférenciés, rassemblés dans le destin commun du « tous quatre » et de la « classe seize » de recrutement. Ils ne deviennent jamais des individus spécifiques.

De même, l'emploi de la non-personne pour ce récit souligne une volonté de détachement. Ce n'est pas une plainte du pauvre soldat, assumée par un *je* ou par un *nous*²⁰. Ce choix est en concordance avec

20 A confronter aux chansons à la première personne, comme *Le conscrit du Languedô* (« Je suis t'un pauvre conscrit / De l'an mil huit cent di(x) », ou *La complainte de Mandrin*, qui utilise le *nous* et le *je*.

la visée sacrificielle du texte : l'abnégation est auto-négation du sujet. Il concorde aussi sans doute avec cette vision de bout du monde – fin du monde qu'offre le paysage gris et plat : un paysage où il n'y a de place pour personne.

Fléau immémorial ou moderne apocalypse, la guerre écrase l'homme. L'accès à l'actance devient impossible : c'est le contrepied de l'hymne guerrier à la Déroulède. Ne pouvant être des héros positifs et se construire une histoire glorieuse grâce à un *Faire* transformateur, les quatre soldats investissent leur potentiel humain en assumant ce qui leur est imposé : un destin.

3.4. ORIENTATION SPATIALE, ORIENTATION SYNTAXIQUE ET ACTANTIALITÉ

3.4.1. Le front, l'arrière, le face à face

Le mouvement spatial et temporel vers l'arrière, qui court à travers tout le texte, s'appuie sur un fond d'expérience très simple : l'opposition, dans l'orientation des deux troupes ennemies, entre ce que l'on appelle, précisément à compter de la guerre 1914-1918, « le front » et « l'arrière ». Les deux armées adverses sont assimilées à des corps humains, dotés de leurs orientations habituelles (devant et derrière), et qui se font face. L'abandon du front pour l'arrière signifie un retournement des soldats par rapport à ce corps collectif de l'armée à laquelle ils appartiennent, et un abandon de la position offensive, face à l'ennemi. Ici encore, la représentation linguistique les situe dans le registre du subir. Sans leur canon (arme éminemment orientée – vers l'ennemi bien sûr...), ils sont des soldats à la fois dés-orientés et dés-armés.

3.4.2. Inversion de l'orientation syntaxique et de l'ascendance à l'acte

Tout le début du poème ressemble au début de bien des récits (et de bien des chansons) : le départ des héros pour leur quête. Le voyage est le symbole favori de l'ascendance* narrative : le héros veut l'objet, il part à sa quête, il l'obtient.

La linguistique praxématique a montré le rapport existant entre la structure actantielle (rapport *sujet – objet de la quête*) et la structure phrastique (sujet grammatical – objet grammatical). A la possession par

le héros de l'objet, peut être assimilé le rapport syntaxique entre Actant* confirmé (agent, sujet du verbe d'action) et Actant infirmé (patient), dans la phrase active.

Bombardiers est un terme à tonalité archaïsante, on l'a vu (3.3.). Mais ce nom désignant une fonction fait partie d'une famille de mots où praxème verbal *bombarder* et nom d'action *bombardement* restent d'emploi tout à fait moderne, pour désigner les tirs d'artillerie²¹.

Les bombardiers, qui sont quatre, comme bien des gaillards de chanson paillarde, comme bien des héros de chanson d'aventure ou de chanson guerrière, devraient être sujets de phrases en *Faire**, phrases énumérant les exploits dont ils sont les auteurs. Leur rôle d'acteur est clairement dénoté par leur dénomination (reliée morphologiquement au verbe d'action *bombarder*) : ils sont « ceux dont la fonction est de bombarder ». La phrase-type que l'on imagine de leur appliquer pourrait donc être :

Les quatre bombardiers / bombardent / l'ennemi.
Actant confirmé => Acte => Actant infirmé

Dans la phrase active, l'orientation syntaxique suit l'ordre syntagmatique des termes de la phrase. Dans la phrase passive, cette orientation est inversée, et devient régressive. Elle remonte du dernier terme, source du procès, vers le premier, cible de ce même procès :

L'ennemi / est bombardé / par les quatre bombardiers
Actant infirmé <= Acte <= Actant confirmé

Or le vers 3 « Ils étaient couverts de poussière / Depuis la tête jusqu'aux pieds » signale, par la forme passive du verbe, que les quatre protagonistes ne sont pas bombardeurs, mais bombardés. Les poussières, retombées des tirs, couvrent les soldats, actants infirmés.

21 Exemple, extrait du *Monde* du mercredi 17 novembre 1993, p. 5, sous le titre : *Deux journalistes libérés par le Hzeb* (cet article concerne les combats en Afghanistan) : « (...) nous nous sommes retrouvés au milieu d'un intense bombardement d'artillerie ». Cependant, la concurrence avec un autre sens possible : « largage de bombes par un avion » amène comme on le voit l'emploi du complément *d'artillerie*, lorsque le contexte n'est pas assez explicite pour utiliser *bombardement* seul.

L'actant confirmé apparaît plus clairement au vers 8, comme sujet de phrase : « Quand un obus avait toussé ». L'obus est discrètement humanisé par la métaphore de la toux. Mais son action est encore de simple avertissement. Il deviendra pleinement efficient lorsqu'il touchera. L'ennemi lui-même, auteur des bombardements, n'est jamais nommé dans le poème. La guerre est présentée comme une fatalité où ce sont les obus qui tuent, non les soldats ennemis, invisibles, et qui ne peuvent voir sur qui ils tirent.

Le registre du subir est donc signifié, non seulement par l'orientation spatio-temporelle régressive, mais par la structure actantielle du texte, qui après avoir posé quatre héros potentiels d'une action de combat et d'une victoire sur l'ennemi, indique aussitôt l'impossibilité d'agir, et le retournement en subir de l'ascendance à l'acte propre au récit. Les verbes dont les quatre artilleurs sont les sujets n'indiquent jamais un *Faire* véritable, un *Faire* transformateur ; outre le verbe passif déjà cité, on trouve des verbes de parole et de perception visuelle : *en regardant, parlaient*. Les verbes de déplacement, quant à eux, n'impliquent aucune atteinte du but, mais un simple mouvement. Enfin, les artilleurs ne sont pas dits pratiquer eux-mêmes une ascèse. C'est l'ascèse qui les « [exerce] à mourir ». La mort étant, par excellence, la négation définitive de l'actance.

Le jeune âge des protagonistes a, semble-t-il, plusieurs fonctions : non seulement il pathétise leur mort, mais il problématise leur accès à l'actance. A la charnière entre enfance et jeunesse, les quatre bombardiers subissent une initiation – mais ce n'est pas pour entrer dans l'âge adulte : seulement dans la mort. Tels les « trois petits enfants » de la *Complainte de Saint Nicolas*, qui « s'en allaient glaner aux champs », ils se trouvent dans un lieu découvert où tout peut arriver (la rencontre de l'ogre, par exemple). La toux de l'obus est la trace de la peur archétypale de l'anti-sujet qui avalera le sujet.

L'*Exercice* pour le poète a sans doute été celui-ci : non pas exercice de style, mais exercice ascétique du praticien d'écriture pour qui le poème est une veillée d'armes, où il inscrit le vertige de l'attente. Histoire de savoir être partout, y compris dans la mort des autres. La valeur métalinguistique et la valeur thématique du titre trouvent ici leur

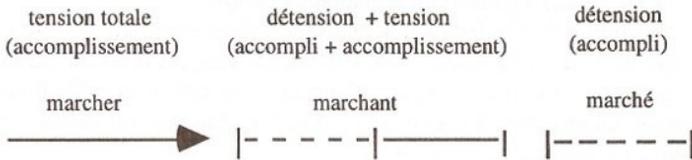
point de contact. En acceptant de s'identifier aux soldats et de s'inscrire dans l'« exercice » proposé par le texte, le « Je » caché de l'auteur et du lecteur peut aussi s'exercer à *mourir*.

J.-M. Barbéris.

Repères théoriques

LE TEMPS VERBAL

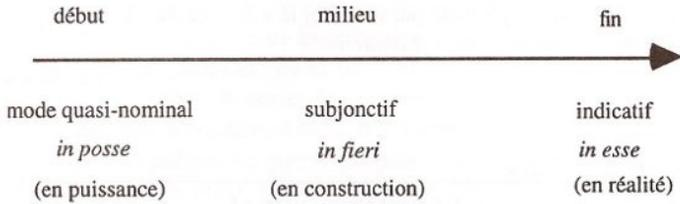
L'expression du temps, dans une langue comme le français, se réalise principalement – mais non exclusivement – par le verbe. Rapport privilégié du temps et du verbe : à la différence du nom (*la marche*), le verbe (*marcher*) est une forme tensive que l'on peut représenter à trois moments du développement de la tension :



La tension du verbe tient à ce qu'il est la représentation de l'agir, lui-même tensif. Apte à supporter la représentation de l'agir, le verbe est également apte à porter l'inscription de l'acte dans la non-permanence : le temps.

1.

Selon Guillaume, la représentation du temps (en 3 époques : passée, présente, future) par le verbe nécessite un temps d'actualisation* très bref : le temps opératif. Les modes sont des étapes dans la construction de l'image-temps :



a) Mode quasi-nominal : le temps d'actualisation, saisi en son début, n'a pas construit l'image-temps. A cette étape initiale, le verbe représente la tension de l'acte sans aucune expression du temps. Les trois formes verbales correspondent aux trois *aspects* de la tension : infinitif (marcher), participe présent (marchant), participe passé (marché). Les termes de passé et de présent sont mal venus puisqu'à cette étape le verbe ne dégage aucune représentation du temps.

b) Subjonctif : le temps d'actualisation dans son cours délivre une image du temps peu claire. Sont seulement dégagées deux directions : la quête de la réalité (subjonctif présent), direction que Guillaume nomme *ascendante* ; la fuite de la réalité (subjonctif imparfait), que Guillaume nomme *descendante*.

c) Indicatif : le temps opératif, au terme de son cours, réussit à donner une image de temps objectif dégagée de la représentation de l'acte. Le présent (de parole) est l'indicatif du temps. C'est à partir de lui que se déterminent les époques comme passée et future. Il est lui-même conversion incessante du futur en passé, de l'accomplissement en accompli. Il porte deux représentations de l'acte : en saisie précoce, une représentation d'accomplissement seul ; en saisie plus tardive, une représentation d'accompli + accomplissement.

Exemple : Marie *dort* : Pierre *se lève* et *sort* sur la pointe des pieds.

– *dort* = *est en train de dormir* : le présent représente la tension accompagnée de détension (accompli + accomplissement) ;

– *se lève, sort* : la paraphrase par *être en train de* est quasiment impossible. Ces actes sont représentés comme se réalisant sans qu'aucune

partie d'eux soit montrée comme déjà réalisée (pur accomplissement).

A ces deux saisies du présent correspondent deux saisies à l'époque passée, réalisées sous des formes distinctes : le passé simple et l'imparfait.

- correspondant à la représentation de pur accomplissement : le passé simple

- correspondant à la représentation d'accompli + accomplissement : l'imparfait.

Exemple : Marie *dormait*. Pierre *se leva* et *sortit* sur la pointe des pieds.

C'est de cette représentation que dérivent les effets de sens possibles, selon les contextes, de ces deux formes (Bres 1997, 1998) :

passé simple : premier plan, narratif, ponctualité,...

imparfait : arrière-plan, descriptif, durativité...

Nous n'avons pas abordé ici les problèmes, plus complexes, de l'époque future et du temps conditionnel..

2.

Formes simples / formes composées : jusqu'à présent nous n'avons parlé que des premières. La différence entre les deux est principalement aspectuelle. Sur le point de détension (participe passé), la langue construit un aspect extensif. A l'aide d'un auxiliaire (particulièrement bien nommé) une nouvelle mise en tension s'opère. Chaque forme simple est ainsi accompagnée d'une forme composée, qui a, par rapport à la forme simple, une valeur d'accompli : marcher / avoir marché ; que je marche / que j'aie marché ; il marchera / il aura marché, etc...

Le passé composé pose des problèmes spécifiques : en tant que forme extensive, il a la valeur aspectuelle d'accompli du présent : « maintenant, j'ai déjeuné ». Il prend, dans le cours de l'histoire de la langue, la valeur temporelle d'un temps du passé (accomplissement) et concurrence le passé simple : « hier, j'ai déjeuné à midi ».

3.

Comme l'a montré Benveniste, les formes temporelles du français s'organisent en deux systèmes selon le plan d'énonciation choisi : l'énonciation historique (passé simple, imparfait, passé antérieur, plus-que-parfait, conditionnel) ; l'énonciation discursive (tous les temps, sauf passé simple et passé antérieur).

BIBLIOGRAPHIE

Barbérís J.M., Madray F.

1988, « Praxématique et analyse textuelle : les concepts de discours et d'énonciation historique », *Cahiers de praxématique* 10, Praxiling, Montpellier III, 121-147.

Benveniste E.

1966, « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 237-250.

Bres J. 1997, « Habiter le temps : le couple imparfait / passé simple en français », *Langages* 127, 77-95.

1998, « Temps, langage, praxis : de l'imparfait et du passé simple », *Information grammaticale* 77, 33-37.

Guillaume G.

1969, « La représentation du temps dans la langue française », *Langage et science du langage*, Nizet / Presse de l'Université Laval, 184-207.

1971, *Leçons de linguistique*, 1948-49, Série A, Presse de l'Université Laval.

Wilmet M.

1992, « Le passé composé : histoire d'une forme », *Cahiers de praxématique* 19, Praxiling, Montpellier III, 13-36.

J. Bres.

Repères théoriques**ISOTOPIE**

Le terme d'isotopie (même lieu, place égale) a été emprunté au vocabulaire de la physique atomique où il désigne des éléments occupant la même case dans le tableau de Mendeleïev, ayant donc le même

numéro atomique, mais de masse atomique différente.

La notion a été introduite dans le champ de la linguistique, plus précisément dans celui de l'analyse textuelle, par A.J. Greimas (*Sémantique structurale*, 1966). Il s'agissait de rendre compte de ce qu'en dépit de la diversité des unités linguistiques mobilisées dans le discours, et de la multiplicité des niveaux de la signification, « l'unité du message [était] indiscutablement saisie comme un tout de signification ». Le phénomène de la redondance grammaticale où l'on observe la répétition de marques porteuses d'indications identiques en a fourni le modèle. Il a été postulé que, de manière homologue, l'itération au fil du texte des mêmes classèmes dans des sémèmes différents, réalisait une isotopie sémantique, autrement dit assurait la cohérence discursive. Cette hypothèse, élémentaire en l'état, s'est avérée opératoire pour rendre compte de la possibilité d'énoncés et de textes autorisant plusieurs lectures, plusieurs compréhensions concurrentes (cf. l'exemple désormais canonique du quiproquo sur « toilettes » dans un dialogue où le locuteur parle de « tenues de soirée » alors que son interlocuteur entend « lieux d'aisance », Greimas, 1966).

Si la notion d'isotopie a pointé empiriquement une propriété effective des textes et l'a fait en dépassant l'unité phrastique jusqu'alors intangible, elle ne livre pas une explication satisfaisante du fait qu'elle constate. Inséparable de la sémantique componentielle qui l'a produite, elle se présente comme une donnée du texte, alors que l'isotopie ne peut être que construite. Une fois encore la problématique structuraliste saisit le sens comme un résultat et non dans la dynamique de sa production. Elle ne peut faire autrement, car il lui manque plusieurs notions clés : la référence, le sujet producteur de sens et une compréhension dynamique de l'actualisation.

Pour la praxématique, l'isotopie est à comprendre d'abord comme l'effet de l'actualisation en discours de programmes de sens, compatibles entre eux, dans différents praxèmes. L'explicitation de la cohérence discursive présuppose donc une modélisation satisfaisante de l'actualisation praxémique. Cela ne saurait suffire, car il faut pouvoir rendre un compte précis de la référenciation, des inférences et des enchaînements que commandent savoirs et stéréotypes, des implicites, lesquels constituent autant de facteurs de la régulation du sens et de la

construction de l'isotopie par l'émetteur ou le récepteur. Notion globalisante, l'isotopie ne recevra de définition satisfaisante qu'au terme de l'élaboration d'une théorie de la production du sens en langage. Elle ne peut donc pour l'instant être utilisée qu'en tant que concept opératoire. Sa valeur est descriptive, non explicative.

BIBLIOGRAPHIE

- Cahiers de praxématique* 16,
1991, *Cohérences discursives*, Praxiling, Montpellier III.
- Greimas A.J.
1966, *Sémantique Structurale*, Paris : Larousse, 69-101.
- Greimas A.J., Courtes J.
1979-1986, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, T 1 et 2, Paris : Hachette.
- Rastier F.
1987, *Sémantique interprétative*, Paris : P.U.F.
- Siblot P. 1988, « Sémiotique et praxématique : l'analyse du sens entre idéalisme et matérialisme », *Cahiers de praxématique* 10, Praxiling, Montpellier III, 73-90.
1989, « Isotopie et réglage du sens », *Cahiers de praxématique* 12, Praxiling, Montpellier III, 91-109.
1991 « Les parties et le tout. De l'isotopie aux réseaux praxémiques », *Cahiers de praxématique* 16, Praxiling, Montpellier III, 35-60.
- P. Siblot.

Repères théoriques

TEMPS, ESPACE ET SUBJECTIVITE

La représentation de la réalité en langage, à l'aide des unités grammaticales, se distribue selon les catégories de l'espace et du temps. L'objectif de cette fiche est de montrer comment l'expression linguistique de ces deux catégories s'articule à ce qu'il est convenu d'appeler le sujet* : l'instance, qui est source et point d'appui de la représentation, individu inscrit dans le réel, mais qui se définit aussi, selon la remarque pertinente de Benveniste, « dans et par le langage ».

Si l'expression du temps se trouve abondamment développée par les

grammaires dans un chapitre séparé, celui du verbe, en revanche l'expression de l'espace n'a pas droit à un traitement spécifique. La linguistique praxématique, en posant le concept de *topogénèse* (construction du versant spatial de la représentation linguistique), face au concept de *chronogénèse* (construction du versant temporel de la représentation linguistique), a voulu remettre la linguistique « sur ses deux pieds ».

Parmi les nombreux phénomènes qu'il serait possible de traiter sous la rubrique ici choisie, nous en aborderons trois :

- La subjectivité dans la personne et la déixis* spatiale ;
- Le système des prépositions ;
- Temps et subjectivité.

1. Personne et déixis spatiale : sujet en *Idem*, sujet en *Iipse*

Les théories énonciatives ont travaillé, de manière dominante, sur un sujet constitué en *ipséité*. Ce terme philosophique (qui renvoie à la dialectique du *Même*, de l'*Autre* et du *Soi-même* – en latin : *Idem*, *Aliud* et *Iipse*) désigne un sujet considéré comme être spécifique et différent de tout autre, celui qui est capable de dire : « moi c'est moi et toi c'est toi ! », autrement dit de se représenter en disjonction, par rapport à tous ses semblables (ses *Idem*). Cet état correspond, paradoxalement, à la fois au maximum de subjectivité (ce moi est différent de tout autre), et à une forme d'objectivation : le sujet en *Iipse* est capable de se dire « l'autre de l'autre », c'est-à-dire de jeter sur lui-même un regard décentré, de se regarder de l'extérieur. Il peut ainsi acquérir l'illusion de constituer un système clos, imperméable aux autres subjectivités.

Cette ipséité est tard conquise dans l'ontogénèse : vers deux ans, au moment de l'acquisition en langage du *je*. Elle ne peut subsister à l'état pur, car elle ne peut se suffire à elle-même : le sujet ne peut exister ni parler sans son autre. Le *je* parlant est constamment, comme nous l'apprend la psychanalyse, mais aussi l'observation des phénomènes d'hétérogénéité et de dialogisme* en discours, refendu, clivé par la présence d'un *tu* réel ou imaginé. A côté et en concurrence avec le *je* en *Iipse*, nous proposons donc de poser un *je* en *Idem* : celui qui ne peut se dissocier complètement de son partenaire (Danon-Boileau 1987,

Barbéris 1992). Cela peut expliquer que bien des discours refluent du *je* vers le *on* indistinct (mais susceptible de représenter en discours aussi bien l'énonciateur que l' nonciataire).

Le sujet en *Idem*, dont on trouve des marques constantes dans le discours adulte, correspond aussi à une étape dans l'ontog nese : celle où l'enfant commence à émerger en tant que conscience subjective, mais où il ne réussit pas encore à s'isoler de son partenaire parental. Le *je* en *Idem* se situe dans un *espace transitionnel* ou *imaginaire* (Winnicott 1971, Sami Ali 1974), qui se maintient dans certaines formes d'énonciation du langage adulte, où l'unité de base est non pas *je*, mais un complexe indissociable *je + tu*.

L'espace transitionnel est à l'œuvre dans certaines formes de déixis spatiale. Les grammairiens posent en français l'opposition *ici* = espace de *je* vs *là* = espace de non-*je*. Or l'énoncé (des plus fréquents) *je suis là* ne peut ainsi s'expliquer, puisqu'il implique un espace où peut prendre place le *je* aussi bien que le *tu*. Dans cet emploi, *là* n'est pas opposable à *ici* : il s'inscrit dans l'espace en *Idem*. En revanche dans « installe-toi là, moi je resterai ici », les deux formes entrent en opposition pertinente : on est dans l'espace en *Ipse*, qui implique le dégagement d'un territoire spécifique du sujet, exprimé par le déictique *ici* (Barbéris 1992).

2. Le système des prépositions

Les prépositions sont des *particules directionnelles* (Lafont 1990), des vecteurs, prenant leur source dans les orientations de base du corps, et dans la praxis humaine. Certaines langues relient directement leur lexique grammatical de l'espace aux parties du corps humain (par ex. le Chinois crée ses prépositions à partir de termes signifiant « face » ou « côté »). C'est l'engagement dans la praxis et l'intentionnalité du sujet agissant (visée d'un but, atteinte de ce but) qui créent le mouvement et la directionnalité. D'autre part, deux grandes orientations – du sujet vers l'extérieur, et à partir d'une origine vers le sujet –, organisent la saisie de l'espace selon deux axes contraires : afférence (=>) et efférence (<=), qui donnent les prépositions * * et *de*.

La relation entre mouvement et position statique est étroite ; la

seconde est la résolution de la première :

je vais à l'université (mouvement) : =====> ● Université

je suis à l'université (localisation statique) : ● Université

Il n'y a pas lieu d'opposer les emplois dits abstraits ou notionnels des prépositions (*s'exercer à sauter, tasse à thé, c'est à mourir de rire*), et leurs emplois dits concrets (temps, espace). Dans les deux cas, il y a indication d'un mouvement. Mais soit ce mouvement est renvoyé à l'univers référentiel (*université*), soit il est rapporté à l'espace de langage où il instaure des relations syntaxiques. Dans *Exercice*, la clôture du poème « qui les exerçait à mourir », met à profit l'orientation syntaxique symbolisée par la préposition, qui pointe vers l'avenir exprimé par le mode *in posse* du verbe *mourir*.

C'est donc un sujet défini sur des bases anthropologiques (orientations du corps humain, organisation spatiale de l'action), qui permet de rendre compte de prépositions spatiales, mais au-delà aussi des valeurs temporelles ou syntaxiques de celles-ci.

3. Temps et subjectivité

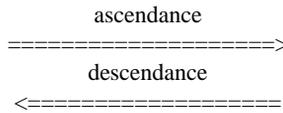
N.B. La lecture préalable des *Repères théoriques* Temps verbal et Actualisation est souhaitable, avant d'aborder ce développement.

G. Guillaume pose trois étapes dans la chronogénèse : *in posse, in fieri et in esse*. Chacune de ces étapes correspond à un *état* du sujet.

– Dans les modes nominaux, on assiste au formatage de l'action selon trois composantes : état initial (tension), état médian (tension + détension), état final (détension). Cette représentation correspond au stade le plus liminaire du sujet : celui-ci est uniquement un sujet phénoménal, immergé dans l'action. Ce sujet praxéologique, ou énaclif (formulation du cognitiviste F. Varela), est regard *sur le monde*. Il n'est en aucune façon capable de retourner un regard sur lui-même. A temps virtuel, sujet potentiel : *in posse*.

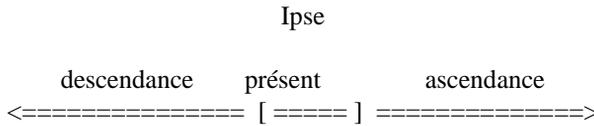
– Dans le mode subjonctif, la personne apparaît. Ce fait signale l'instauration d'un regard subjectif plus affirmé, permettant d'opposer deux directions : *ascendance* : => (temps ouvert devant le sujet et son

action sur le monde), et *descendance* : <= (temps s'avancant vers le sujet, qui le subit). Cette position de subjectivité émergente dans le temps est à rapprocher de la position transitionnelle dans l'espace : le sujet n'a pas encore de place spécifique. C'est un sujet en *Idem*. Les deux orientations du temps, ascendance et descendance, ne laissent pas encore place à une époque présente, à un *maintenant*, qui, avec l'*ici* spatial, va constituer le territoire du sujet en *Ipse*. Le schéma de l'*in fieri*, du subjonctif, est donc :



Les deux directions ne sont pas articulées à un centre observateur.

– Ce n'est qu'à l'indicatif, dans l'*in esse*, que le sujet en *Ipse* va prendre place, grâce au dégagement d'une époque présente :



L'étape *in esse* de l'actualisation correspond donc à l'installation d'un sujet pleinement constitué, dans une position centrale d'observation. Ce sujet-point de repère définit, spatialement, l'*ici*, et temporellement, le *maintenant*. Ces deux positions déictiques sont le point d'intersection de l'expérience du sujet comme être au monde, avec la fluence de l'espace, et celle du temps.

BIBLIOGRAPHIE

- Barbérís J.M. 1992, « Sujet et espace imaginaire », *Langage et Praxis*, Langage et Praxis, Montpellier III, 274-284.
- Barbérís J.M., Bres J., Siblot P.
(à paraître) « A dynamic theory of meaning actualization : praxematic linguistics », *LynX* 5, université du Minnesota,

- | | |
|-----------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| | Minneapolis. |
| Cadiot P. | 1997 <i>Les prépositions abstraites en français</i> , Paris : A. Colin. |
| Danon-Boileau L. | 1987, « Aux origines de la dimension dialogique », <i>Le Sujet de l'énonciation</i> , Paris : Ophrys, 21-36. |
| Guillaume G. | 1974, <i>Leçons de linguistique 1949-1950, Structure sémiologique et structure psychique de la langue française II</i> , Presses de l'univ. Laval, Québec et Paris : Klincksieck. |
| Lafont R. | 1978, <i>Le Travail et la langue</i> , chap. IV et V, Paris : Flammarion. |
| | 1990, « Les particules directionnelles, ou l'aventure topologique de la langue », <i>Le Dire et le faire</i> , Langue et Praxis, Montpellier III, 227-250. |
| Sami Ali, | 1974, <i>L'Espace imaginaire</i> , Paris : TEL-Gallimard. |
| Vandeloise C. | 1986, <i>L'Espace en français</i> , Paris : Seuil. |
| Varela F., E. Thompson E., E. Rosch E., | 1993, <i>L'Inscription corporelle de l'esprit. Sciences cognitives et expérience humaine</i> , Paris : Seuil. |
| Winnicott D.W. | 1971, <i>Jeu et réalité. L'espace potentiel</i> , Paris : Gallimard. |
| | J.-M. Barbéris. |

Repères théoriques

COMPÉTENCE DE LECTURE

Ce n'est pas la capacité à déchiffrer un texte dans sa dimension graphique qui est visée ici, mais la compétence à interpréter la *production de sens* et la *référence* d'un texte, en tant qu'ensemble significatif obéissant à diverses règles d'organisation, et reposant sur une certaine forme de rapport au réel et aux sujets inscrits dans la co-énonciation. Quelles stratégies, quels chemins (la plupart du temps routiniers et inconscients) suit le lecteur pour comprendre de quoi il s'agit, et ne pas perdre le fil ? Les principaux corrélats de *Compétence de lecture* sont les fiches qui traitent de la constitution du texte comme ensemble lié : *typologie textuelle, thème/rhème, isotopie*, du rapport entre le langage, le réel et les sujets : *dialogisme, prototypes, stéréotypes*, ou des straté-

gies nécessaires pour reconstituer le non-dit du texte : *implicite*.

1. La relation auteur-lecteur

1.1. DYNAMIQUE DE LA LECTURE ET CO-ÉNONCIATION DU

TEXTE

La lecture n'est pas enregistrement passif d'*un* sens d'ores et déjà inscrit dans le texte, mais reconstruction tendue et toujours inachevée, prolongeable en compléments ou en remords interprétatifs. Cette activité s'inscrit dans une épaisseur temporelle : s'il existe un temps concret de production du texte, il existe également un *temps concret de la lecture*, où se développent non seulement la tâche de déchiffrement, mais les opérations mentales d'inférence, de réactivation ou de mise en mémoire des représentations.

Même si l'énonciation du texte écrit rompt le contact direct énonciateur-énonciataire** que permet l'interaction à l'oral, on posera que l'énonciation de l'écrit reste *co-énonciation*. Malgré la disjonction temporelle parfois pluri-séculaire qui sépare le moment de la production et le moment de la réception du texte, un contact se rétablit, au moment de la lecture, entre scripteur et lecteur. C'est sur le va et vient entre ces deux versants que se construit le sens du texte : versant de la production, avec le *modèle de lecteur* que se bâtit prévisionnellement l'auteur, et versant de la réception, moment où le récepteur réactive à son profit et selon ses compétences ce qui est écrit, en tentant d'entrer en relation avec l'intentionnalité de l'auteur : réussissant à combler les trous, détecter les allusions, déjouer les fausses pistes, réagir aux enjeux sociaux sous-tendant le texte... ou échouant dans ces tentatives.

D'autre part, la relation auteur-lecteur peut être inscrite dans le texte au moyen des marques du locuteur* et de l'allocutaire*, selon le mode d'énonciation du discours (cf. *Énonciation*), ou rester implicite – mais même dans ce cas elle demeure effective et fonde l'activité interprétative.

La co-énonciation de l'écrit repose toujours sur une tension entre deux pôles : coopération auteur-lecteur ou jeu de dissimulation / non-dit de la part de l'auteur, les textes se rapprochant tantôt du premier (texte

explicatif, didactique...), tantôt du second (texte hermétique, oracle, texte à clé...).

1.2. LE DIT ET LE NON-DIT

Tout ne peut être dit, c'est certain, et le langage humain repose sur l'incomplétude. D'autre part, tout ne doit pas être dit : cette convention qui préside à la communication humaine s'inscrit à des niveaux très divers, et obéit à des exigences variées (économie d'expression, censure consciente et inconsciente, stratégie énonciative, maîtrise de l'organisation textuelle en vue de produire un effet).

1.1.1. Le non-dit

(Pour le niveau lexical et phrastique du non-dit, cf. *L'Implicite*.) Nous nous contenterons de donner quelques exemples au niveau des macrostructures textuelles. Le dénouement d'un récit n'est pas toujours explicité : Mérimée, dans sa *Chronique du règne de Charles IX*, laisse le soin au lecteur de choisir une fin ; *Exercice* d'Apollinaire programme, suggère, mais ne dit pas la mort des quatre bombardiers. Le texte peut opter pour l'irrésolu, l'ambigu. C'est le cas pour la conclusion de *La Dot*. Dans *Le Dernier jour d'un condamné*, le chapitre intitulé *Mon histoire* est laissé en blanc. V. Hugo élude ainsi un point crucial du récit : quel est le crime commis par le condamné à mort ? Au lecteur de faire ses hypothèses. Un texte est toujours plus ou moins, un exercice à trous.

1.2.2. Le dit

Le scripteur insère dans son énoncé un certain nombre d'indications *explicites* destinées à guider son destinataire :

– *informations* contenues dans les énoncés, à partir desquelles le lecteur opère des inférences permettant de compléter l'information non-dite;

– mais aussi *instructions*, comme : la mise en valeur de points cruciaux (emphase), qui signifie qu'il faut « bien mémoriser cela » ; connecteurs argumentatifs (*or, mais...*), spatio-temporels (*d'abord, ensuite*), indiquant l'enchaînement des énoncés selon un certain type de logique discursive. La déixis textuelle (*Je vous dirai ceci vs cela dit*), oriente l'interprétation soit vers l'avant (cataphore), soit vers l'arrière (anaphore).

1.3. LE MARCHÉ DU SENS

Les récepteurs potentiels du message sont présents à l'esprit de l'énonciateur lorsque celui-ci compose son texte. Ce phénomène explique le dialogisme* dont les écrits font preuve : le discours de l'auteur est habité par la présence potentielle de son *Autre* : le(s) lecteur(s)-type(s) tel(s) qu'il se le(s) figure, avec les opinions, les connaissances, les discours qu'il lui/leur prête. Plus généralement, ce qui circule entre auteur et lecteur, c'est la connaissance commune de tout un contexte social construisant un *marché du sens*, selon la formule praxématique. Sur ce marché, les produits proposés (des discours), sont jugés selon des degrés de légitimité. Les conditions sociales de production du texte, en fonction de son genre (roman, théâtre etc.) et de son mode de circulation sur un marché linguistique particulier (monde littéraire, monde politique, monde scientifique, marché de l'édition scolaire ou universitaire), avec sa phraséologie et sa conception du discours légitime, sont des éléments déterminants de son *style* et de son mode de production de sens. Le *goût* est le nom donné à l'ensemble de règles implicites qui président au jugement d'acceptabilité du texte, à une époque donnée.

La compétence de lecture repose donc sur l'aptitude à s'insérer dans un modèle axiologique, un système de valeurs sociales et culturelles où baigne un type de production écrite, à un moment historique donné (cf. *Repères théoriques* : Typologie textuelle).

2. Cohérences discursives

2.1. ANALYSE TEXTUELLE ET NIVEAUX DE COHÉRENCE

La problématique des cohérences discursives regroupe toutes les réflexions sur la possibilité pour le texte de former un *ensemble* dont producteur et récepteur pourront considérer qu'il obéit à des règles d'*organisation*, de le rendre acceptable et adéquat à l'usage attendu. Une distinction est parfois faite entre *cohésion* et *cohérence*, que nous ne reprendrons pas ici. En effet, cette distinction repose sur l'idée qu'on peut distinguer 1°) des règles de fonctionnement sémantique immanentes au texte et au fonctionnement linguistique, 2°) des règles de fonctionnement pragmatique (phénomènes énonciatifs et rapport du langage aux sujets, recours au contexte, connaissances dites encyclopé-

diques, c'est-à-dire expérience du monde), qui seraient extra-linguistiques.

A l'opposé de cette partition, la linguistique praxématique propose, en conformité avec un certain nombre de recherches en linguistique textuelle, de faire sauter le verrou entre niveau sémantique et niveau pragmatique. Il n'y a pas de sens purement immanent aux mots et aux textes. La connaissance du monde que les sujets *auteur* et *lecteur* impliquent dans le texte n'est pas constituée, comme on a pu le prétendre, des « connaissances encyclopédiques » objectives, mais de connaissances négociées dans l'acte de communication, socialement défini, où se trouvent engagés les co-énonciateurs. L'écrit, pas plus que l'oral, n'échappe à cette règle. Ce partage des connaissances qui viennent s'inscrire dans le discours est conflictuel, d'où le dialogisme* de tout texte. Il est problématique, puisque des décalages plus ou moins importants existent entre l'univers du producteur et celui du récepteur du texte (Lafont et Gardès-Madray 1976, Charolles 1978).

En revanche, on opérera une distinction entre les problèmes locaux de cohérence (cohésion entre les éléments de la phrase, liaisons interphrastiques par exemple), et les problèmes concernant des unités plus larges, s'intégrant elles-mêmes dans une structure textuelle prévisible (organisation d'une argumentation en étapes ou séquences, progression d'un récit). On parlera dans le premier cas de *microstructures*, et dans le deuxième de *macrostructures*.

2.2. LES COMPOSANTES DE LA COHÉRENCE TEXTUELLE

Sur quels éléments la compétence du lecteur appuie-t-elle son travail d'interprétation ? On peut regrouper les phénomènes de cohérence autour des trois points suivants :

2.2.1. Gestion thématique du texte : continuité et progression

(a) *Continuité* : Pour que le développement du texte soit harmonieux, il faut que sa continuité thématique soit indiquée ou puisse être reconstituée : phénomènes de déixis, anaphore, reprises lexicales, mais aussi inférences, présuppositions, sous-entendus (cf. Pronoms personnels, Implicite).

(b) *Progression* : Le texte ne doit pas être tautologique, mais introduire un apport sémantique constamment renouvelé. D'où une articula-

tion à gérer entre le donné (maintien du lien avec ce qui précède, continuité), et le nouveau (rupture) (cf. Thème/rhème).

2.2.2. Gestion des univers représentés

(a) *Non-contradiction* : Le texte ne doit pas introduire un élément posé ou présupposé qui contredise une occurrence antérieure dans le texte. En particulier, il doit se référer à des représentations de monde non contradictoires (mondes réels ou inventés). Ainsi faut-il que le lecteur sache si telle histoire se déroule dans un univers fictif (science-fiction par ex.) où les lois de la pesanteur n'ont plus cours, ou dans le monde quotidien : des emprunts alternatifs et non motivés à l'un et à l'autre rendent le texte incohérent.

(b) *Possibilité de la contradiction* : Cependant la contradiction n'est pas un facteur absolu d'incohérence (dialogisme de tout discours, possibilité d'interprétations contradictoires de la réalité).

2.2.3. Utilisation de la prévisibilité

Le texte doit se référer à des systèmes interprétatifs pré-établis, permettant au lecteur non pas seulement d'enregistrer le sens à mesure qu'il se présente de manière linéaire, mais :

- (a) de prévoir la suite ;
- (b) de resituer constamment ce qu'il lit dans un ensemble plus vaste.

La prévisibilité se fonde soit sur la connaissance pratique et les représentations sociales, soit sur des règles propres aux formes de texte.

(a) *Prévisibilité fondée sur l'expérience pratique et les représentations* : s'il est question d'un « restaurant », nous pensons aussitôt aux entités pouvant peupler ce micro-univers (mobilier, clients, serveurs), et aux événements prévisibles pouvant advenir, et cela dans un ordre pré-établi et non aléatoire. On parle à ce propos de *scénario* du restaurant. Mais des *stéréotypes sociaux* circulent aussi et fournissent au lecteur qui veut bien s'y prêter des schémas de représentation du comportement de tel sociotype ou ethnotype. L'histoire drôle peut nous faire imaginer « un Ecossais au restaurant » (il sera avare, si nous en croyons son ethnotype).

(b) *Formes pré-établies d'organisation textuelle* : Enumérons-en quelques-unes.

– Au niveau énonciatif, les plans d'énonciation : discours / énonciation historique (cf. Plans d'énonciation) ;

– Au niveau grammatical, l'organisation des temps dans le texte en *premier plan* et *arrière-plan* (alternance imparfait / passé simple dans le récit). Sachant que l'imparfait constitue l'arrière-plan du récit, et construit une plage préparatoire à l'introduction du passé simple, le lecteur d'*Exercice* peut reconstituer le dénouement non-dit du récit tronqué que constitue le poème.

– Au niveau actantiel, tel type de personnage se voit attribuer prévisionnellement tel type d'action. Si un opposant est repéré dans un récit, on n'attend pas de lui d'actions bénéfiques envers le héros.

– Au niveau macrostructurel, la construction du texte, en fonction de sa typologie. C'est particulièrement clair pour le récit, dont le découpage en séquences est l'une des tâches de la narratologie.

BIBLIOGRAPHIE

- Adam J.M. 1992, *Les textes. Types et prototypes*, Paris : Nathan Université.
- Barbérís J.M.,
1989, *Littérature* 76, « 'La voix du grand absent' : La parole du peuple dans 'Germinal' », Paris : Larousse, 89-104.
1992, « Cohérences discursives », (cf. partic. les articles de M.-E. Conte et de P. Siblot), *Cahiers de praxématique* 16, Praxiling, Montpellier III.
- Barbérís J.M., Madray F.
1988, « Praxématique et analyse textuelle : les concepts de discours et d'énonciation historique », *Cahiers de praxématique* 10, Praxiling, Montpellier III, 121-146.
- Charolles M.,
1978, « Introduction aux problèmes de cohérence des textes », *Langue Française* 38, mai 1978, 7-40.
- Eco U. 1979, *Lector in fabula, ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, trad. fr. 1985, Paris : Grasset.
- Kerbrat-Orecchioni C.,
1986, *L'Implicite*, Paris : A. Colin.
- Lafont R., Gardès-Madray F.

Weinrich H.,
 1976, *Introduction à l'analyse textuelle*, chap. I et VI, Larousse, rééd. Langue et Praxis, Montpellier III.
 1973, *Le Temps*, (partic. chap. IV : « La mise en relief »), Paris : Seuil.
 J.-M. Barbéris.

Compte rendu d'expérience

ACCEPTIONS POSSIBLES DU TITRE *EXERCICE* DE G. APOLLINAIRE

Cet exercice a été proposé dans une classe de troisième d'un assez bon niveau. Après que le texte a été remis aux élèves, il leur a été demandé de tenter d'expliquer le choix du titre, de donner éventuellement de celui-ci des sens différents. Aucune information paratextuelle ou biographique ne leur a été fournie. L'objectif était de mesurer la capacité des élèves à saisir la polysémie d'un praxème à partir du texte seul.

Trois acceptions émergent de l'ensemble des réponses qui ont été faites (quelques exemples seulement ont été retenus).

Certains élèves ont supposé qu'il s'agissait d'un « exercice d'entraînement », d'une « manœuvre ».

Le titre est rappelé dans le dernier vers par « exerçait ». Je pense que les soldats font un exercice de manœuvre. Ils ne font pas la guerre : ce sont juste des exercices d'entraînement. L'obus est faux.

Il s'agit de soldats qui font un exercice d'entraînement.

Cette accentuation du praxème *Exercice*, si elle peut paraître déconcertante, erronée même, s'explique cependant aisément par le fait que ces jeunes élèves ignoraient le contexte situationnel et n'ont pas pu replacer le texte dans ses conditions de production d'origine. Il est clair qu'ils n'ont pas su régler le sens de termes tels que « l'arrière » ou « classe seize » qui échappent à la praxis linguistique contemporaine. Seule une recherche beaucoup plus attentive d'indices convergents leur aurait évité ce contresens.

Une réponse isolée propose le sens de « travail ».

Les quatre hommes font leur travail, leur exercice. Leur exercice c'est de tuer et de mourir.

Peut-être est-ce l'acception scolaire du terme « exercice » qui a guidé cet élève.

La majeure partie des élèves a, cependant, perçu le sens le plus évident du titre, celui d'« exercice spirituel ».

Le dernier vers du poème est selon moi, l'explication du titre.

« Exercice » signifie que les hommes devaient être prêts, d'un moment à l'autre, à mourir.

Il s'agit d'une sorte de diversion intellectuelle qui les entraîne lentement à la mort.

Je pense que le titre signifie « exercice à la mort ». L'ascèse les exerce à mourir car ils savent qu'un jour l'obus ne tombera pas derrière eux, mais sur eux.

Cette lecture majoritaire du poème est-elle celle que propose Apollinaire ? Le débat qui consiste à se demander si l'auteur a ou non voulu donner à son poème un titre polysémique est ici hors de propos. Dès lors que le texte appartient au lecteur, celui-ci peut en faire des lectures plurielles. Toutefois, force est de constater, qu'en ce qui concerne le texte d'Apollinaire, de jeunes élèves ont besoin d'explications lexicales et paratextuelles pour éviter des interprétations discutables.

C'est ce qu'il convient de leur montrer ensuite en soulignant l'intérêt mais aussi les limites d'acceptions appartenant à des isotopies différentes.

J. Guiraud.

Discours publicitaire et stéréotypes sociaux

Dénoncer la puissance des médias, dire que leur emprise est assez grande pour vassaliser le politique devient aujourd'hui un lieu commun ; et les commentaires de condamner, souvent à bon droit, l'assujettissement, le conditionnement, voire l'abêtissement qu'infligent les discours médiatiques. Ce pouvoir tient largement à la puissance de l'image dont la force de séduction restreint, jusqu'à menacer de l'effacer, le recul nécessaire de l'esprit critique. Des visions préfabriquées du monde nous sont de la sorte imposées avec la force de l'évidence.

C'est cette menace que paraissent vouloir juguler les orientations officielles en matière d'enseignement :

La société contemporaine produit des discours dont le support essentiel est l'image : le professeur de français aide les élèves à maîtriser ce mode d'expression et de communication. La culture ainsi entendue est une activité qui forme l'esprit et le jugement, elle doit être proposée à tous les élèves : c'est le deuxième objectif de l'enseignement du français au collège. (*Programmes et instructions*, CNDP, Le Livre de Poche, 1985, p.23)

De fait, il suffit de consulter les manuels pour voir que ce champ d'analyse y demeure secondaire. Cela tient sans doute au fait qu'il s'agit là d'une pratique récente en regard de la tradition séculaire du commentaire de texte. L'analyse textuelle ne peut toutefois faire l'économie d'une réflexion sur les rapports complexes du texte et de l'image. La praxématique, parce qu'elle s'est voulue linguistique et non sémiologie, n'a pas réfléchi en théorie le problème du sens de l'image. Elle le rencontre cependant de façon indirecte dans la dimension

gestuelle de la communication orale. Elle s'y heurte de manière plus décisive lorsqu'il s'agit de définir la notion de représentation autour de laquelle se déploient des débats décisifs sur les formes premières d'élaboration du sens. Là où la sémantique classique conçoit les items lexicaux comme série de traits définitoires abstraits, la sémantique du prototype repère des *figures*, des *schémas*, des *images*, des *représentations du réel*.

L'analyse textuelle présentée ici restera en deçà de ces questions pour s'en tenir à de plus modestes objectifs : 1) montrer que l'analyse de la production du sens selon la praxématique constitue un cadre à même d'intégrer une compréhension dynamique de la sémiologie (ou sémiotique) de l'image ; 2) repérer comment les stratégies publicitaires trouvent leur efficacité dans une exploitation de stéréotypies sociales et discursives. Cette réflexion sera conduite à partir de l'exemple de deux publicités pour automobiles qu'on essaiera de caractériser successivement et dont on analysera ensuite de manière contrastive les stratégies.

A12 LX. Le raffinement dans les moindres détails.

Une automobile reflète souvent certains aspects de la personnalité de son propriétaire... et ce n'est pas un hasard si la plupart des investisseurs de l'A12 ont le goût du raffinement.

Toujours améliorée, l'Autobianchi A12 a su évoluer au point d'atteindre une sorte de perfection et relever un symbole, celui de la petite voiture de luxe.

Avec ses 3,20 m, son raffinement intérieur, son originalité, sa vivacité, sa fiabilité, son aspect pratique, l'A12 est unique.

La version LX 5 CV, par exemple, en plus de sa boîte 5 et de ses revêtements intérieurs exclusifs, signés Zegna, possède même des glaces électriques.

L'Abarth, avec ses 70 ch, 6 CV et son équipement ultra-complet, représente le modèle-étalon de la petite voiture sportive polyvalente. (Consommations normales U.T.A.C. A 90 km/h, 5,3 l. A 120 km/h, 7,7 l. En ville 9,1 l.)

L'Elite 5 CV est toute entière caractérisée par son nom.

Et la Junior 4 CV, toujours plus séduisante, toujours plus jeune, offre le meilleur rapport prix-plaisir automobile.

A12, si elle n'existait pas, il faudrait l'inventer.

AUTOBIANCHI A12. UNIQUE EN SON GENRE.

Réseau Chardonnet crédit universel.

1. A 112 LX. Le raffinement dans les moindres détails

1.1. STRUCTURATION DES IMAGES ET SUGGESTIONS INDUITES

1.1.1.

C'est par l'iconographie qu'est d'abord appréhendée cette page publicitaire de magazine, avant qu'intervienne la lecture nécessairement plus attentive et plus longue du texte d'accompagnement. Il est difficile d'établir avec rigueur laquelle des sept images est saisie en priorité. Seules une expérimentation ou des études d'impact (probablement déjà conduites par l'agence conceptrice) pourraient dire laquelle l'emporte statistiquement de la photographie centrale ou des vignettes l'entourant. Monochrome, d'un vert bronze sombre plutôt discret, mais occupant en son centre plus du tiers de la page, la première se distingue par un sobre et strict dépouillement des mises en scènes habituelles qui magnifient leur objet en l'insérant dans un environnement flatteur. Ici nul décor, mais comme un portrait en pied du produit, abstrait de tout contexte. Cette vision d'ensemble se veut simplement informative ; photo d'identité du modèle correspondant à peu de chose près en raison de sa petite taille à la perception qu'on pourrait en avoir, station debout, dans la réalité. Par-delà cette fonction d'identification, l'angle de vue met en valeur un équilibre de volumes dont l'éclairage souligne la rigueur géométrique. Des retouches graphiques accentuent la netteté des lignes. Le tout donne une impression de mesure, de précision, de sobriété : de classicisme.

1.1.2.

L'œil est plus vivement sollicité par les deux séries ternaires de vignettes qui encadrent la photo centrale. Plus petites mais plus nombreuses, polychromes et de couleurs vives tranchant avec la dominance du noir et du vert sombre, ces images bénéficient d'une mise en page qui les impose à l'attention. Leur disposition oblique crée, par contraste avec le reste orthonormé de la mise en page, une dynamique certaine ; et la répétition de la triade une sorte de scansion. Du fait des habitudes de lecture de gauche à droite, leur inclinaison est en outre perçue comme celle de lignes montantes, que l'on peut investir des valeurs optimistes et euphoriques de l'essor, de l'ascension. Et ces obliques

dessinent ainsi la figure réitérée d'un élargissement ouvert aux déploiements de l'imaginaire. Y incitent aussi des images parcellaires qui découpent des fragments de réalité. Deux plans moyens plongent dans l'intérieur de l'habitacle : l'un présente par une porte avant des paquets posés sur le siège du passager ; l'autre, par le hayon arrière, un empilement de valises et de sacs de voyage soigneusement rangés et dont le nombre atteste une capacité de la malle en contradiction apparente avec les dimensions de la voiture. Un plan américain et trois gros plans proposent des images tronquées d'un personnage féminin :

– bouche peinte en vermillon, qui affiche une perfection tout à la fois suggestive et dénuée d'expression ;

– pied cambré par un escarpin à talon aiguille et ornementé de filigrane or et argent ;

– boucle d'oreille sertie de brillants et rehaussée par l'ondulation lumineuse d'une chevelure blonde ;

– buste où le glissement d'un cardigan découvre l'épaule et, sur le sein, une pièce de dentelle noire très ajourée. La couleur tendre d'une même carnation unit ces visions éclatées d'un corps sans visage et les distingue des deux autres vignettes, plus ternes, centrées sur des objets inanimés. L'iconographie est ainsi organisée autour de pôles reconnaissables au seul niveau de leurs traits formels :

plan d'ensemble	gros plans fragmentaire
monochromie	polychromie
couleur froide	couleurs chaudes
rectitude, géométrie	courbes, ondulations
statisme	dynamisme
unicité	diversité

Ces deux pôles, photographie centrale de la voiture d'un côté, représentation du corps féminin de l'autre, objet et sujet, n'incluent pas les plans moyens qui participent des deux. Ainsi les paquets-cadeaux posés sur le siège avant ; marques d'attention ou d'affection, ils deviennent, avec leurs rubans, symbole de délicatesse féminine. De même la profusion des bagages peut signifier, outre la capacité du coffre, le cliché des inconséquences d'une charmante et incoercible coquetterie.

1.1.3.

Le regard ne se contente pas toutefois d'identifier chacune des images isolément. Par analogie, opposition, inférence, il établit entre elles des relations qui constituent autant de combinaisons possibles et de parcours différenciés. Par-delà cette pluralité de lectures, deux sortes de mises en relation s'imposent de manière prévalente. D'une part, celles qui résultent de l'association interne des composantes de chacun des paradigmes ; et d'autre part celles qu'induit la juxtaposition des deux paradigmes.

Que les vues intérieures soient celles de la voiture présentée semble aller de soi, et toute autre éventualité paraîtrait incohérente ; la couleur verte assurant d'ailleurs la liaison entre les trois photographies de l'automobile. Il en va de même, on l'a vu, pour la figure féminine disséminée dans les vignettes. Le lecteur est spontanément conduit à la reconstituer dans son intégrité comme il le ferait d'un puzzle, à partir des visions synecdochiques données. Y manquent toutefois les deux traits identificatoires essentiels que sont le visage et la silhouette. De sorte que la figure reste maintenue dans l'anonymat, et qu'au lieu d'une personne se trouve mise en scène une entité abstraite : un type féminin.

Une première inférence s'établit alors de manière quasi automatique ; il s'agit d'une « voiture de dame ». Ce que les deux plans moyens ont en charge d'exprimer de manière explicite. On comprend que l'incertitude notée plus haut sur l'ordre de lecture entre l'image principale et les vignettes soit secondaire. Dans les deux éventualités, la dialectique opère entre la photographie centrale et sa périphérie (on peut le vérifier en imaginant une mise en scène iconographique plus dynamique, narrative, qui proposerait, de façon équivalente, une femme entrant ou sortant de la voiture, ainsi que le fera plus tard une autre publicité pour un modèle similaire).

D'autres inférences, moins immédiates, sont également construites, qui mobilisent des savoirs plus complexes et relèvent du registre connotatif. Un examen de la panoplie de vignettes repère les clichés d'une ostensible féminité, et dans ces derniers quelques récurrences manifestes. Cependant, l'absence des consécutives qu'impose la linéarité du langage rend ici aléatoires les associations inférentielles. Et le sémantisme des images mobilise des valorisations variables selon les

codes socioculturels et esthétiques auxquels adhère le lecteur. A ce niveau, il n'est de production de sens que par la médiation d'une lecture personnelle, individualisée. Il n'est cependant pas incongru de postuler pour la commodité de l'analyse, à défaut d'une norme, une lecture moyenne entendue comme « sommation et résultante des lectures possibles »¹.

C'est à cette lecture synthétique que l'on attribuera les associations qui suivent, dont les enchaînements inférentiels ne pourraient être explicités que par des expansions discursives singulières glosant les éléments sémantiques inscrits dans les images, ou déduits de leur mise en relation :

bijoux, chaussures de prix, bagages de marque, voyages d'agrément, mondanités, fêtes	aisance ostentation jouissance	LUXE
brillant à lèvres, parure, escarpin sophistiqué, lingerie fine	bien-être égotisme amour-propre	ELEGANCE
lèvres, chevelure, nuque, gorge hauts talons, déshabillage, dentelles, nudité	sensualité érotisme plaisir	SEDUCTION

Les scénarios possibles sont diversifiés et dépendent des interprétations personnelles qui agenceront librement, fantasmatiquement, les éléments jusqu'à permettre des perceptions contraires. Certains jugeront de mauvais goût ce que d'autres, selon la lecture majoritaire retenue, tiendront pour raffiné. Ici se pose le problème de la réception, examiné plus loin.

Les images de l'automobile sont, elles aussi, porteuses de connotations qui, dans le parallèle entre l'objet métallique usiné et l'être de chair vivant, se contruisent par contraste :

1 La démarche reprend celle de Riffaterre proposant pour l'étude du texte littéraire un *archi-lecteur*. On verra plus loin comment cette problématique se trouve en fait dépassée car le publicitaire vise en fait un destinataire plus précis.

<i>Voiture</i>	<i>Femme</i>
discrétion	exhibition
froidueur	sensualité
rigueur	exubérance
fonctionnalisé	passion

Ces antonymies systématiques s'avèrent toutefois résolues en complémentarité par le texte d'accompagnement.

1.2. LES RÉGLAGES LINGUISTIQUES DU SENS

1.2.1.

Dans ses premières études sur la vie des signes, Barthes notait que « tout système sémiologique se mêle de langage et n'est jamais autonome ». Il précisait :

la substance visuelle confirme ses significations en se faisant doubler par un message linguistique, en sorte qu'au moins une partie du message iconique est dans un rapport structural de redondance ou de relève avec le système de la langue. (1965 : 80).

Il proposait même d'inverser le rapport d'inclusion posé par Saussure pour lequel, le plus important des systèmes, la langue, reste un système parmi d'autres. De sorte que « la linguistique n'est qu'une partie d'une science générale à venir, la sémiologie, dont la place est déterminée d'avance ». (1906-1911 : 33).

Pour Barthes, c'est au contraire la sémiologie qui doit être tenue pour une partie de la linguistique.

Le développement des sciences cognitives et la complexité des problèmes qu'elles étudient sur les rapports entre perception, praxis, pensée et langage, incite aujourd'hui à plus de prudence. Il paraît raisonnable, pour la présente étude de prendre acte du simple constat du pouvoir de persuasion de l'image publicitaire, et en conséquence de son aptitude à communiquer du sens. Et cela dès la première saisie, avant toute réflexion analytique mobilisant les catégories du langage. Mais il semble tout aussi raisonnable de considérer que lorsque la pensée exa-

mine ce sens pour le préciser, le conceptualiser et le communiquer, elle doit le formaliser et le formuler en langage. Une telle position, strictement pragmatique, demeure très approximative ; elle est néanmoins opératoire et recoupe les observations faites sur les rapports du texte et de l'image.

Barthes distinguait entre *texte d'ancrage* et *texte relais*. La fonction du premier est de « fixer la chaîne flottante des signifiés » (1964 : 44) d'une image toujours polysémique. La mise en relation du texte à l'image opère une régulation, une délimitation du sens en focalisant l'attention du lecteur sur certains des éléments de l'image et par là sur certaines de ses potentialités signifiantes. Ce qu'on appelle *légende* d'une illustration est selon l'étymologie (*legendum*) *stricto sensu* : « ce qui doit être lu, ce qu'il convient de lire ». Quant au texte relais, il développe un commentaire que l'image n'est pas à même d'exprimer, par exemple l'inscription dans le flux temporel, la diégèse. Il apporte donc du sens supplémentaire que l'image seule n'est pas à même de véhiculer.

Ces deux fonctions du texte se repèrent d'emblée dans notre document où mise en page et typographie signalent nettement trois plages de lecture :

- *a* – en italiques moyens, un matricule et une brève phrase nominale insérés dans le cadre de la photographie assurent l'ancrage ;
- *b* – en petits caractères romains, sur trois colonnes, au-dessous et dans l'alignement des vignettes, une glose plus longue prend le relais ;
- *c* – en majuscules d'un lettrage grand format, une dernière ligne reprend au bas de la page le matricule accompagné d'une nouvelle phrase nominale.

1.2.2.

L'ordre de lecture de ces plages ne peut, comme pour les images, être déterminé avec certitude. Par sa position détachée en haut et à gauche de la page, où l'habitude fait débiter la lecture, l'énoncé *a* apparaît comme un intitulé. Mais l'importance de la typographie et un fort contraste font de *c* un concurrent. Dans ce cas, on peut estimer qu'il n'y a que report ; l'ordre de lecture devenant *c-a-b-c* et la mise en clôture marquée par la structure identique de *a* et *c* se trouvant alors redoublée.

A 112 LX. Par la numération, le matricule assure de la plus rigoureuse façon possible l'identification du modèle. Il est donc en fonctionnement de nom propre, plus exactement de désignateur rigide, et produit d'emblée du sens de plusieurs manières. D'abord par la mise en jeu d'un code que l'on déchiffre en : A, rappel de la marque par l'initiale de Autobianchi ; 112, numéro de gamme ; LX, spécification du modèle par abréviation conventionnelle de LUXE. On vérifie l'observation insistante de Levi-Strauss, selon lequel tout NP classe en même temps qu'il désigne. Il le fait ici selon un code explicite.

L'absence d'article dans cette occurrence serait-elle imputable au statut du NP qui ne requiert pas d'actualisateur ? Non, puisqu'on trouve plus loin dans le corps du texte « les inconditionnels de l'A 112 », « l'Autobianchi A 112 a su évoluer », en même temps que deux autres cas sans article : le second en clôture de *b*, « A 112, si elle n'existait pas il faudrait l'inventer », et le troisième dans le slogan conclusif, « AUTOBIANCHI A 112. UNIQUE EN SON GENRE ». Ces divergences sont l'effet conjugué de plusieurs facteurs : l'usage, les conditions d'emploi et des types différents de configuration syntaxique.

Avec l'article, le NP s'intègre normalement à la syntaxe des phrases verbales. Il répond à l'usage régulier pour les noms de série et de gammes de voitures fonctionnant comme des noms communs (cf. *la traction-avant, la 2 CV, la Xantia*). L'article défini singulier confère alors une valeur générique que le pluriel ferait perdre au profit d'une valeur banalement descriptive : « les Autobianchi A 112 ont su évoluer ».

L'absence de déterminant marque en revanche dans les trois cas où on la constate une situation du nom en marge de la structure syntaxique normée : S+Vb+O.

- 1) A 112 LX. Le raffinement dans les moindres détails.
- 2) A 112, si elle n'existait pas il faudrait l'inventer.
- 3) AUTOBIANCHI A 112. UNIQUE EN SON GENRE.

On note toutes les fois une forte thématization du NP qui établit le support auquel le rhème apporte un supplément d'information. Pour la phrase verbale 2, c'est par dislocation gauche que la thématization est réalisée. L'effacement du déterminant a pour effet de favoriser dans ce

cas l'assimilation du nom du modèle à un nom de personne. Ce à quoi contribue également, dans le registre ludique, la remémoration de la citation voltairienne détournée : « Si Dieu n'existait pas, il faudrait l'inventer ». Pour ce qui est des énoncés nominaux 1 et 3, la dénomination de la voiture y est posée comme un absolu, isolée de son commentaire par un point, là où l'on attendrait plus normalement deux points ou un point virgule. Cela appelle plusieurs observations.

Il est habituel de justifier l'article zéro par le fait que « la situation de communication assure à elle seule l'actualisation » (Dubois, 1973 : 9). Ce que l'on explicitera en précisant qu'en réalisant de façon manifeste l'adéquation entre le réel et sa représentation en langage (cf. *adequatio rei et intellectus*), le contexte d'emploi rend superflues des marques spécifiques d'actualisation (cf. dans leur matérialité les dénominations *Confiture d'abricots*, *Boulangerie*, *Avenue de la République*, *Grammaire du Français Contemporain* et la mention *Autobianchi A 112 LX* sur la voiture). Dans le document publicitaire, la mise en regard de la dénomination et de l'image de l'objet dénommé constitue un substitut de ces situations concrètes et place de façon similaire le désignateur en position d'étiquette de son référent. On le vérifie dans l'effet d'emphase qu'entraînerait un possible usage de l'article défini (*L'A 112 LX*, *L'Autobianchi 112*) alors perçu comme redondance insistante, dans l'intitulé aussi bien que dans le slogan final. L'omission du déterminant serait également envisageable pour le commentaire, (« Raffinement dans les moindres détails »), ainsi que le montre l'exemple des enseignes publicitaires : « Hôtel d'Angleterre. Confort. Eau chaude à tous les étages ». Une telle option présenterait deux inconvénients. D'une part, la notion de *raffinement dans les moindres détails* n'est pas lisible dans la photographie centrale et n'est pas spontanément associée à l'automobile dont elle ne constitue pas un trait définitoire. D'autre part, serait perdue la valeur générique de l'article défini qui saisit la totalité des éléments susceptibles d'être intégrés à la catégorie du *raffinement dans les moindres détails*. De la sorte, non seulement l'information apportée par le rhème est rendue saillante, mais elle devient abstraction totalisante, idéale, excellence, essence du raffinement : le *raffinement* même. *L'A 112 LX* devient ainsi le meilleur exemplaire de *raffinement*, plus exactement le prototype* du

raffinement-dans-les-moindres-détails conçu comme catégorie autonome, comme « concept », selon le vocabulaire des professionnels. Le texte relais l'explicite plus loin : « une sorte de perfection... un symbole ». L'A 112 LX est donc essentiellement caractérisée pour être le *raffinement-dans-les-moindres-détails*, lequel constitue son trait saillant distinctif, et dont elle-même fournit le meilleur exemple. A travers la distribution du thème/rhème, le discours publicitaire vise une plus complète identification des deux composants en cherchant à poser l'objet et sa qualification comme une seule et même chose. De cette façon, le second énoncé nominal n'est plus seulement commentaire du premier, il tend à devenir lui aussi désignateur de l'image : une dénomination seconde de la voiture.

Enfin, le complément *dans les moindres détails*, n'est pas simple forme d'insistance. Il trouve une validation plus décisive dans une deuxième lecture induite par le praxème *détail*. Les vignettes, dont celles en gros plan constituent autant de « détails », illustrent toutes un « raffinement » dans la toilette, la parure, la délicatesse des cadeaux, l'assortiment de la couleur des bagages à celle de la voiture... L'intitulé s'avère bi-isotopique*. Il renvoie simultanément à la voiture et à la femme, elle-même désignée expressément par contrecoup comme figure exemplaire du *raffinement-dans-les-moindres-détails*.

1.2.3.

La première phrase du texte relais pose à deux reprises cette corrélation, faisant alterner dans le rôle d'agent, voiture et être humain :

Une automobile reflète souvent certains aspects de la personnalité de son propriétaire... et ce n'est pas un hasard si la plupart des inconditionnels de l'A 112 ont le goût du raffinement.

Posé dans le présent gnomique, l'aphorisme initial établit un parallèle que développe une métaphore filée tout au long du texte. L'assimilation voiture/femme ne saurait toutefois être absolue et l'équivoque du texte ne se maintient qu'au prix d'approximations et de légères altérations.

Avec... son raffinement..., son originalité, sa vivacité, sa fiabilité (fidélité), son aspect (sens) pratique, (elle) est unique, toujours plus jeune, (elle) offre le meilleur... plaisir.

Une fois installée, la bi-isotopie entraîne des lectures qui confèrent récursivement aux vignettes une ambivalence. En même temps qu'elle montre « les revêtement exclusifs signés Zegna », l'une étale des témoignages d'affection ; dans l'empilement des bagages une autre apporte à la fois le témoignage du bon goût, de la frivolité féminine et de la contenance du coffre ; dans une troisième, l'image d'un pied évoque simultanément une posture ostentatoire, aguicheuse, et la pose du pied sur un accélérateur. Symétriquement le texte supposé renvoyer à l'automobile se transfère implicitement à la femme : toujours améliorée, une perfection, unique, toujours plus séduisante, toujours plus jeune, le meilleur plaisir.

L'identification voiture/femme s'impose comme le principal effet de sens de l'articulation entre texte et image.

1.2.4.

C'est lui qu'on retrouve logiquement dans la ligne finale, *base line* du vocabulaire des professionnels. Le slogan a pour rôle de fixer une idée-force dans la mémoire du lecteur ; ici, celle d'une identité d'exception : *AUTOBIANCHI. UNIQUE EN SON GENRE*. La formule reprend un qualificatif déjà apparu dans le texte relais, L'« A 112 est unique », mais en y ajoutant cette fois l'actualisation concurrente des deux acceptions de l'adjectif. Celui-ci est d'un côté entendu dans sa valeur quantitative : il signifie alors que l'A 112 est un modèle unique, en ce sens qu'il est le seul des petites voitures, le seul du genre à présenter de telles qualités de « vivacité », de « séduction », de « raffinement... ». Mais l'adjectif est également saisi dans sa valeur qualitative : il pose que l'A 112 possède des caractéristiques exceptionnelles qui font d'elle une voiture exclusive et incomparable, foncièrement différente. Il devient absolu pour signifier que l'A 112 est l'unique voiture de ce genre. L'unicité de l'A 112 est de cette façon conséquence d'une supériorité comparative en même temps que d'une suprématie sans partage. Et en vertu de l'isotopie qui parcourt le texte, ces qualifications valent également pour la figure féminine ainsi donnée comme personnalité d'exception.

2. BMW 728 i : à technologie supérieure, ligne d'exception

2.1. THEATRALISATION ICONOGRAPHIQUE ET SLOGANISATION EMPHATIQUE

2.1.1.

Cette publicité d'une « grande berline » a besoin de deux pages pour trouver un espace à sa mesure. La mise en page, fermement établie sur les réflexes qui nous font balayer tout texte de haut en bas et de gauche à droite, commande un ordre de lecture qui n'autorise pratiquement pas de latitude : 1) image occupant les trois quarts de la surface ; 2) texte d'ancrage, centré en haut de page en position d'intitulé qu'un lettrage très gros impose à l'œil ; 3) texte relais en colonne serrée sur la droite, ponctué par le logo de la marque, lui-même placé pour une meilleure mémorisation là où la lecture s'achève. On note que l'image de la voiture est disposée de façon dynamique selon une diagonale mise en valeur par les lignes du modèle. A l'inverse du document précédent, les obliques tracent un angle aigu pointant sur le logo conclusif, et dans lequel s'inscrit selon la même orientation l'avant en flèche de la voiture, arborant à son extrémité ce même logo.

Cette simplicité et cette clôture de la mise en page favorisent la possibilité d'une première lecture, rapide, synthétique, limitée à trois composantes : image automobile, texte d'ancrage, logo. La cohérence en est assurée par la triple répétition du nom de marque, dans l'intitulé, dans son inscription sur le blason et dans ce blason arboré à la proue du capot. L'image de la calandre, elle-même signe d'identification de la marque, renforce cette nomination redondante. Si l'on ajoute à cela l'impression suggérée par la silhouette compacte et massive du modèle, et l'effet dynamique de la composition, on s'aperçoit que cette lecture immédiate associe au nom et aux symboles de la marque, les deux traits prototypiques de son image de marque : *puissance* et *vitesse*. On repère ainsi la première fonction de cette publicité : celle de réactiver le capital d'un stéréotype* de marque appelé à constituer l'assise à partir de laquelle le discours publicitaire va développer son argumentaire.

2.1.2.

Le dépouillement, la raideur d'un dessin sévère en noir et blanc affichent, dans le contraste avec l'exubérance bariolée de la plupart des publicités, l'ostentation paradoxale d'une austérité qui se veut celle d'une information froidement, strictement objective. Cette volonté sou-

lignée d'une économie de moyens est toutefois perturbée par la présence de larges traits noirs barrant l'image de l'automobile. Il faut un examen plus attentif pour y reconnaître les pales d'un hélicoptère dont on discerne, en bas à gauche, un élément de la carlingue.

Cette identification entraîne une série d'inférences. La voiture attend son propriétaire, lequel vient d'arriver (où s'apprête à partir) en hélicoptère, et la vue surplombante correspond au point de vue qu'on aurait de la voiture au moment de l'atterrissage (ou du décollage). Les stries du dessin suggèrent une rotation finissante (ou commençante). Ce propriétaire fait donc partie de l'élite de ceux dont les responsabilités sont si importantes et les minutes si précieuses qu'il leur faut dans un souci d'efficacité et de rapidité voyager par voie aérienne. On doit en déduire que la voiture est en correspondance avec ce statut social et qu'elle satisfait aux exigences requises de vitesse, puissance, fiabilité. La lecture détaillée rejoint ainsi les significations immédiatement saisies dans la perception initiale du document.

BMW 728i: à technologie supérieure, ligne d'exception.

L'appréciation de la beauté est toujours plus ou moins subjective. Mais lorsqu'elle apparaît comme le reflet de qualités supérieures, elle s'impose avec l'éclat de l'évidence aux yeux du plus grand nombre.

Il en est ainsi des BMW de la Série 7 dont la parfaite élégance n'est que la confirmation d'une efficacité supérieure. L'harmonie réalisée par les stylistes et les ingénieurs entre une esthétique et une technologie. La manifestation d'une intelligence automobile soulignée par la distinction d'une silhouette d'autant plus remarquable qu'elle est empreinte de discrétion. La concrétisation d'une réussite sans ostentation.

Première expression du haut de gamme des grandes berlines de la Série 7, la BMW 728i exerce un pouvoir de séduction particulier.

L'aspect rationnel que représente son acquisition n'y est pas étranger. Cette routine confortable et spacieuse n'est en fait qu'une 14 CV fiscaux. Sa cylindrée de 2,8 l merveilleusement mise en valeur par un moteur 6 cylindres en ligne prestigieux lui confère souplesse et puissance, endurance et sobriété.

L'agrément de conduite est évidemment à la hauteur du prestige dégage par cette personnalité automobile hors du commun. Sa caractéristique essentielle est la parfaite maîtrise offerte par une technologie qui doit son évolution aux acquis de l'intelligence électronique.

Maîtrise sur l'économie grâce à l'injection électronique avec coupure de l'arrivée d'essence en décélération au-dessus de 1 200 tr/mn ; grâce aussi à ce prodigieux instrument de bord qu'est l'Indicateur de maintenance, véritable ordinateur permettant de prévoir les intervalles de révision et d'entretien pour une meilleure maintenance.

Maîtrise renforcée sur le pilotage avec les options correcteur d'assiette électronique et système ABS (anti-blocage des roues lors du freinage).

Maîtrise renouvelée, enfin, du plaisir d'une conduite libérée par la nouvelle boîte automatique à 4 rapports. A présent disponible en série sur les 728i comme alternative à la boîte manuelle 5 vitesses, celle-ci présente l'avantage d'avoir un 4^{ème} rapport surmultiplié, offrant la possibilité, grâce à un dispositif de verrouillage du convertisseur, d'utiliser par l'effet de "kick-down" tout le brio du 3^{ème} rapport...

Première berline d'une grande lignée qui, avec les BMW 735i et 745i témoigne d'une même réussite automobile, la 728i est la partenaire idéale d'une ambition exigeante. Elle dépasse la seule logique de la beauté fonctionnelle pour se révéler le symbole d'une technologie faite pour le plaisir.

BMW 728i, 735i, 745i.

Consommations normes UTAC :
BMW 728i : 7,9 l à 90, 10,2 l à 120, 15,1 l en ville.
Toujours, jantes en alliage, rétroviseur droit en option.

BMW Financement : crédit.
Garantie : 1 an sans limitation de kilométrage.
BMW : 15 modèles de 6 à 20 cv.
200 concessionnaires et agents en France.



Le plaisir de conduire.

2.1.3.

« BMW 728 i : à technologie supérieure, ligne d'exception ». Le texte d'ancrage est là encore constitué par un matricule suivi d'une phrase nominale. On retrouve la thématization sur le nom de marque/nom de gamme initial. Les deux points explicitent la relation prédicative qui unit les deux segments et fait du second une caractérisation définitoire du modèle. Le slogan reprend la structure d'une formule figée (cf. le proverbe : *A cœur vaillant, rien d'impossible*) dans laquelle l'ellipse d'un développement syntaxique normé *seule une ligne d'exception peut convenir à une technologie supérieure* produit un effet de concision sous lequel s'opère une association plus étroite des deux notions. De plus, l'inversion de l'ordre normal des syntagmes place en tête le complément prépositionnel et provoque ainsi une attente dynamique qui concentre l'attention sur la suite. Thème et rhème s'y trouvent intervertis : le complément de la construction phrastique standard à *une technologie supérieure* devient dans ce cas le support, alors que le sujet du prédicat *seule une ligne d'exception* en est l'apport. Cette transposition trouve sa raison dans la mobilisation du capital symbolique de la marque, lequel associe l'image prototypique de BMW aux voitures puissantes et rapides (déjà mise en jeu, on l'a vu, dans une lecture cursive du document). Mais la réputation de la marque, établie sur des performances techniques, n'est pas établie sur les lignes de ses modèles, sans originalité ni séduction particulières, parfois lourdes, voire disgracieuses pour les plus grosses cylindrées. On voit ici se dessiner le projet publicitaire : en associant une valorisation esthétique à la renommée technologique, il vise à pallier cette faiblesse.

2.2. LA FORCE DE L'EVIDENCE

Ce dont le texte relais donne confirmation dès la première phrase, sous forme d'une maxime d'un tel niveau de généralité qu'il est difficile de n'y pas souscrire. *Captatio benevolentiae* qui vise à obtenir un assentiment à partir duquel le lecteur se trouve entraîné vers d'autres vérités éternelles :

Lorsqu'elle apparaît comme le reflet de qualités supérieures, (la beauté) s'impose avec l'éclat de l'évidence aux yeux du plus grand nombre.

Ce nouvel aphorisme pose la beauté comme manifestation d'une essence supérieure dont l'épiphanie ne peut qu'être acceptée, admirée. Il est le postulat d'une prééminence aristocratique (*puissance, pouvoir des meilleurs* selon l'étymologie) dont la beauté n'est que le signe patent. Hiérarchie établie comme fait de nature, et dont la légitimité est démocratiquement (?) reconnue par le plus grand nombre comme une évidence. L'énoncé concerne l'automobile dans ce contexte, mais le principe, général, vaut pour les propriétaires ; tant il est vrai que les voitures de classe sont des voitures de maîtres, le tout participant d'une même excellence. Cet axiome idéologique posé, il n'est plus que d'en décliner le constat toujours recommencé. Plutôt que de faire un recensement, on repèrera les principales caractéristiques de cette apologie.

Parmi les traits perceptibles, on relève la part importante que le texte relais accorde aux mentions des propriétés techniques. L'examen du vocabulaire utilisé pour ce faire montre qu'il évite le langage véritablement spécialisé dont on ne trouve qu'une seule occurrence au terme d'une longue énumération parfaitement compréhensible :

cylindre de 2,8 l., moteur 6 cylindres en ligne, intelligence électronique, injection électronique avec coupure de l'arrivée d'essence en décélération au-dessus de 1200 tr/mn, l'indicateur de maintenance, correcteur d'assiette électronique et système ABS (antiblocage des roues lors du freinage), un 4^e rapport surmultiplié, offrant la possibilité, grâce à un dispositif de verrouillage de convertisseur, d'utiliser par l'effet de « kick-down » tout le brio du troisième rapport...

La dernière mention, quelque peu énigmatique, donne à entrevoir des mystères technologiques échappant aux compétences du lecteur. Elle signale surtout par son unicité qu'on a préféré les formes du langage courant, car l'important n'est pas la description des caractéristiques techniques, laquelle exigerait une formule précise et absconse, mais la célébration d'une excellence :

technologie supérieure, qualités supérieures, parfaite, efficacité supérieure, d'autant plus remarquable, une réussite haut de gamme, à hauteur de prestige, hors du commun, parfaite maîtrise, prodigieux instrument, grande lignée.

Il s'agit surtout de faire valoir cette excellence de façon conjointe aux plans technique et esthétique, en assénant sous des variantes la répétition d'une même idée, déjà posée dans le texte d'ancrage :

à technologie supérieure, ligne d'exception
 la parfaite élégance n'est que la confirmation d'une efficacité supérieure
 l'harmonie réalisée par les stylistes et les ingénieurs entre une esthétique et une technologie
 une intelligence automobile soulignée par la distinction d'une silhouette
 une grande berline au pouvoir de séduction particulier
 l'aspect rationnel / l'agrément de la conduite
 logique de la beauté fonctionnelle
 une technologie faite pour le plaisir

Les deux paradigmes associés dans l'excellence sont d'ordinaire non seulement distingués mais opposés. Un regroupement des termes les plus représentatifs permet de les identifier :

technologie supérieure	ligne d'exception
efficacité supérieure	esthétique
intelligence automobile	beauté
intelligence électronique	parfaite élégance
maîtrise sur l'économie	séduction particulière
maîtrise sur le pilotage	agrément
acquisition rationnelle	plaisir

Cette simple extraction met d'abord en évidence une évolution sémantique interne qui fait passer de la qualification de l'objet à la mention de l'intérêt présenté pour le propriétaire. Elle montre aussi que les deux registres réunis sont ceux de la logique et de la sensibilité, de « l'esprit de géométrie » et de « l'esprit de finesse » : de la *raison* et de la *passion*. Et c'est dans ce contexte que la phrase conclusive trouve pleinement son sens et son efficience : (La 728 i) dépasse la seule logique de la beauté fonctionnelle pour se révéler le symbole d'une technologie faite pour le plaisir.

Qu'on tienne « la logique de beauté fonctionnelle » pour un assujettissement des canons esthétiques aux contraintes de la fonctionnalité, ou pour un effet inhérent aux arts plastiques dès lors qu'ils respectent la

fonctionnalité, dans les deux cas la fonction régente le beau. Parler d'« une technologie faite pour le plaisir » inverse le rapport. La jouissance devient le motif premier, déterminant, au sein d'une heureuse combinaison, d'une merveilleuse résolution de l'antinomie freudienne fondamentale entre principe de plaisir et principe de réalité. Ainsi la BMW 728 i est un objet magique dont l'achat satisfait aux plus exigeantes requêtes de la rationalité pour la satisfaction du seul plaisir du conducteur.

On peut dans ces conditions s'étonner de ne trouver nulle effusion dans le texte relais. Au rebours de l'emphase habituelle au discours publicitaire, rien ici de « formidable », de « fantastique » ou d'« extraordinaire », mais au contraire la tempérance remarquable d'une froide énumération marquée d'une prédilection appuyée pour les termes abstraits :

beauté – qualité – efficacité – sobriété – possibilité – personnalité – appréciation – confirmation – manifestation – distinction – discrétion – concrétisation – ostentation – acquisition – évolution – ambition – intelligence – élégance – endurance – maintenance – puissance – harmonie – technologie – économie – esthétique – logique – électronique – valeur – maîtrise...

Une double justification à cela. La qualité de cette voiture « hors du commun » appelle un registre de langue soutenu, sollicitant les fonctions les plus élevées de l'intellect. Et puisque la prééminence du plaisir est fondée en raison, l'économie des moyens rhétoriques constitue le meilleur argument. Le propre de la force de l'évidence est de s'imposer d'elle-même et de rendre la phraséologie inutile. C'est pourquoi on recense un nombre élevé de phrases nominales et l'absence de termes d'articulation entre les paragraphes. Des enchaînements argumentatifs explicites seraient superflus, et le commentaire apparaîtra d'autant plus impartial, objectif, convaincant, qu'il s'efforcera à la concision impersonnelle d'un inventaire : les faits sont appelés à parler d'eux-mêmes.

Dans le cadre de cette retenue délibérée, la triple reprise d'une restriction retient l'attention :

une silhouette d'autant plus remarquable qu'elle est empreinte de discrétion
une réussite sans ostentation

cette routière confortable et spacieuse n'est en fait qu'une¹⁴ CV fiscaux.

Il est légitime d'y voir la volonté d'écarter la réticence que l'acheteur éventuel pourrait éprouver devant un objet susceptible d'être perçu comme l'exhibition trop appuyée d'une précellence sociale, comme un signe répréhensible de vanité. Présenté comme bas d'un « haut de gamme », le modèle peut trouver un autre sens et devenir expression modeste d'une aristocratie assurée de ses privilèges, expression d'un bon goût, d'une juste mesure. Là encore, la fonction du texte relais est de gérer une possible contradiction, d'aplanir les obstacles que pourrait rencontrer le lecteur guidé vers l'acte d'achat. Car la caractéristique première du discours publicitaire est d'être selon le mot de Barthes, *téléologique*, c'est-à-dire intentionnel, motivé par un but précis, la diffusion d'une information ou la promotion des ventes. C'est cette performativité que l'on examinera maintenant à propos des deux documents étudiés.

3. Stéréotypes sociaux et stratégies publicitaires

3.1. LA DIMENSION IMPLICITE DES STÉRÉOTYPES

Du fait qu'il est adresse pragmatique au lecteur-acheteur, le discours publicitaire sollicite à titre principal deux des *fonctions* du langage identifiées par Jakobson, la fonction phatique et la fonction conative. La réalisation de la fonction phatique constitue évidemment un préalable indispensable pour lequel les publicitaires exploitent toutes les ressources de l'écrit et de l'image, en même temps que celles des conditions pratiques de la communication (époques et lieux des campagnes, coordination multimédias, emplacements...). Dans le premier document, le puzzle du corps morcelé appelle sa reconstitution et la série des vignettes suggère une suite d'associations d'idées, d'enchaînements. L'escarpin doré, le clip monté de brillants, les cadeaux évoquent des circonstances de parure du corps, d'échanges affectueux, galants : rencontres, soirées, fêtes... Invitation au voyage, les bagages de luxe peuvent susciter des rêves de vacances, quelque château en Espagne... La sensualité de la bouche peinte et la chute du corsage sollicitent le libre cours de pensées amoureuses ou érotiques... Dans le second

document, ce sont les barres noires étranges des pales et le fragment énigmatique de l'habitacle de l'hélicoptère qui retiennent l'attention.

La fonction conative, « centrée sur le destinataire » selon les termes mêmes de Jakobson, est normalement prépondérante. Dans les deux publicités présentées, on ne trouve pourtant aucun impératif, expression exemplaire de cette fonction en français, ni même une seule occurrence de la seconde personne. Bien qu'ayant pour but avéré de conduire le lecteur à l'acte d'achat, les deux discours publicitaires ne s'adressent pas directement à lui. Ce pourrait être en raison d'une option prise de vanter les qualités propres du produit afin que le lecteur se convainque de l'intérêt et des avantages objectifs offerts par son acquisition. Cette argumentation rationnelle, qui emprunte logiquement les formes de la non-personne, est dans le cas de l'Autobianchi 112 réduite à la portion congrue : « ses 3,20 m, ses 70 ch, 6 CV, consommation normes UTAC. A 90 km/h 5,3 l. A 120 km/h 7,7 l.. En ville 9,11 ». Et pour la BMW 728 i, il s'agit moins d'une véritable présentation de renseignements techniques que d'une mise en scène textuelle de la haute technologie. Il faut en conclure que le pouvoir de persuasion de ces discours emprunte des voies plus détournées, lesquelles ni ne s'adressent directement au destinataire, ni ne décrivent des caractéristiques objectives du produit. Le sens n'y est pas expressément formulé, repérable dans des marques linguistiques formellement attestées. Il est le résultat d'un travail interprétatif poussé du lecteur, conduit à reconstruire et à compléter des éléments fragmentaires et disséminés, pour en reconstituer la cohérence. Cette élaboration du sens relève de deux logiques. D'une part, celle qui organise les interactions du texte et de l'image et les relations des images entre elles ; d'autre part, celle, subjective, que le lecteur projette sur les éléments proposés à partir de ses propres préoccupations ou motivations. Ainsi la démarche analytique est-elle conduite à passer de l'observation du plan manifeste à l'exploration de contenus latents. En devenant interprétative, l'analyse de discours encourt le risque de ne plus pouvoir s'établir aussi fermement sur l'examen de marques linguistiques formelles qui constituent son assise méthodologique habituelle. Car la production du sens résulte alors de relations inférentielles, c'est-à-dire d'opérations logiques permettant de déduire une proposition en vertu de liaisons établies entre d'autres propositions. Or non

seulement ces opérations demeurent le plus souvent implicites, mais les savoirs sur lesquels elles prennent appui ne sont plus ceux que la langue codifie dans le sens lexical. Bien qu'ayant un très haut degré de probabilité, ils demeurent conjecturaux et relèvent de la responsabilité de l'interprète.

C'est ici que se situe la notion de stéréotype venue de la psychologie sociale et désignant une représentation fondée sur une association relativement stable de mots, d'idées, d'images. On ne proposera pas ici de définition plus précise, ni de compréhension théorique de cette réalité cognitive et discursive du stéréotype. On se contentera d'en observer la présence dans les documents et d'en noter l'efficacité dans les stratégies publicitaires avant d'en tirer quelques enseignements d'un point de vue praxématique.

3.2. DISTRIBUTION ET SEXUALISATION DES PARADIGMES

Selon toute vraisemblance, les noms de marque *Autobianchi* et *BMW* ne sont pas méconnus des lecteurs, pour lesquels ils sont déjà chargés des savoirs enregistrés par les praxèmes en fonctionnement de désignateurs individuels. A partir des expériences référentielles tirées de l'usage des voitures et des discours tenus à leur propos, ils ont capitalisé un sens qui, pour n'avoir pas la précision de celui qu'en donnent les dictionnaires de langues, n'en est pas moins réel. C'est ce sens qui constitue l'image du stéréotype de marque. Pour *Autobianchi*, l'image de marque est celle de petites voitures vives, préférentiellement destinées aux femmes ; au sigle *BMW* est à l'inverse attachée l'idée de voitures puissantes, rapides et robustes. Ces traits participent d'une stéréotypie plus large qui dépasse ces seules marques et englobe l'ensemble des fabricants d'automobiles italiens vs allemands. C'est en effet un lieu commun que la nervosité et l'élégance des voitures italiennes ; c'en est un autre que la solidité et la fiabilité des allemandes. Plus largement encore, ces traits s'inscrivent dans les ethnotypes nationaux : élégance, fougue, sensualité participent du cliché de l'italianité comme la méthode, le sérieux, l'efficacité de celui de la germanité. De même que les termes du lexique, les stéréotypes sont intégrés dans des rapports d'inclusion successifs qui inscrivent une dénomination particulière dans des types progressivement plus larges comme ceux qui se

dégagent des polarisations reconnues dans les traits sémantiques, textuels ou iconographiques, des documents étudiés :

<i>A 112 LX</i>	<i>BMW 728 i</i>
<i>le raffinement dans ses moindres détails</i>	<i>technologie supérieure</i>
élégance	intelligence
luxe	efficacité
ostentation	discretion
prodigalité	économie
frivolité	rationalité
séduction	puissance

Chacun des paradigmes dessine sous des traits convenus les portraits robots d'un éternel féminin et d'une virilité conventionnelle. Aucun d'eux n'épuise ni le sémantisme des stéréotypes masculin et féminin, ni celui des documents (on a précisément vu que la visée de la publicité BMW tendait à associer des éléments du premier « élégance », « beauté », au second). Mais la réunion de ces traits-clichés forme des combinaisons suffisamment caractéristiques pour que la perception de ces représentations s'impose plus ou moins consciemment au récepteur. C'est ici que l'analyse de la production du sens trouve sa plus grande pertinence en même temps qu'elle rencontre ses difficultés majeures.

3.3. L'EFFICACE DES PROJECTIONS

En effet, c'est par la mise en jeu de ces stéréotypes que le discours publicitaire assure son efficace dans une incitation à concrétiser l'acte d'achat. On peut même dire sans exagération que cette finalité seule fait sens pour le publicitaire, et que c'est elle qui organise toute la conception et le fonctionnement des documents. Il paraît normal que l'analyse de la production de sens aille jusqu'à ce terme perlocutoire. Mais il lui faut, pour ce faire, prendre en considération le sujet récepteur, ses attentes, ses désirs, ses projections ; il lui faut, dépassant ce stade individuel, considérer les caractères communs aux membres du groupe que le message interpelle. C'est dire qu'il lui faut associer au champ d'é-

tude de l'analyse de discours des domaines habituellement dévolus à la psychologie et à la sociologie. Conséquences du caractère fondamentalement anthropologique que la praxématique reconnaît au langage, ces extensions dessinent des perspectives de recherche qui ne peuvent pour l'instant être abordées que sommairement.

En publicité, la signification de l'image est assurément intentionnelle : ce sont certains attributs du produit qui forment les signifiés du message publicitaire (Barthes, 1964 : 40).

C'est sur la nature de ces attributs que jouent les stratégies publicitaires en associant aux qualités objectives du produit des représentations qui, bien que n'ayant pas de lien rationnel avec celui-ci, deviennent la motivation déterminante du récepteur.

C'est un art de vivre, une manière d'être, bien plus, c'est une image de lui-même qu'achète le client. Et cette image de soi suggérée apparaît à l'évidence dans certaines annonces : on ne vend pas de l'huile, ingrédient objectivement défini à usage culinaire, mais de la pureté, de la légèreté, de la santé (Cathelat, 1992: 158).

On corroborera en ajoutant que le client peut également acheter « du raffinement dans les moindres détails, une parfaite élégance » ou « une intelligence rationnelle », un statut social et un style de vie. En fait, par-delà les modèles de voitures, sont proposés des modèles d'identification que le publicitaire fragmente, dissémine, rend implicite, pour contourner les barrages qu'une trop nette conscience de la démarche opposerait aux projections du lecteur. La publicité tend aimablement des miroirs flatteurs que certains appellent *contrat de communication*, car le lecteur peut y souscrire comme le rejeter. Et cela d'autant plus que l'affinement des procédures de marketing conduit à cibler des publics précis, délimités au plan social et dans leur profil psychologique.

C'est pourquoi la figure féminine convoquée pour la publicité de l'A 112 peut être tenue pour un idéal inaccessible aussi bien que condamnée au motif d'une parade outrée, vulgaire. Elle peut de façon plus subtile être reçue comme une image de féminité révolue, en retard sur l'évolution des représentations sociales. De même que la personna-

lité masculine se profilant dans la description de la « grande berline » peut paraître prétentieuse, bourgeoise et conformiste. L'adhésion ou le rejet du lecteur à l'image qui lui est offerte dépend de l'adéquation de celle-ci à ses aspirations, conscientes ou non, de la compatibilité des valeurs mises en scène avec ses convictions. Et c'est la résultante de ces interactions qui détermine son attitude envers l'image de soi associée au produit et qui sanctionne la réussite ou l'échec de la campagne publicitaire. La mise en scène de stéréotypes sociaux et psychologiques apparaît finalement comme l'objectif principal des stratégies de communication publicitaires ; c'est à travers ces représentations que les discours tenus parviennent à leur opérativité pratique.

3.4. POUR UNE ANALYSE PRAXEMATIQUE DES NOMS ET IMAGES DE MARQUES

L'examen de ces deux publicités d'automobiles propose une première tentative, selon la perspective praxématique, pour intégrer les relations du texte et de l'image à l'analyse de la production de sens. En dépit de son statut exploratoire, cette étude autorise quelques enseignements et signale des orientations de recherche. On note en premier lieu que l'analyse du fonctionnement des discours publicitaires apporte une forte confirmation des principes à partir desquels s'élabore la praxématique :

- le rapport pratique irréductible du langage au réel s'observe dans la mobilisation des connaissances inscrites dans le lexique aussi bien que dans l'expérience pratique représentée dans l'iconographie. On le retrouve nettement affirmé dans le caractère *téléologique* des discours publicitaires et la finalité concrète de l'acte d'achat.

- l'interpellation qui promeut ces discours vise un sujet réel particulier, une cible repérée dans ses déterminations sociales et psychologiques, conscientes ou inconscientes, et dans sa position pleinement reconnue de récepteur-producteur de sens.

- les manipulations mises en œuvre dans cette production de sens, sont établies sur la prise en considération empirique et pragmatique de sa nature foncièrement tensive et dynamique. Le marchandisage, dont le savoir-faire accumule un demi-siècle d'expérimentation intensive, se

fonde sur l'exploitation de la dialectique interne du langage et du dialogisme intériorisé du sujet.

La théorie du praxème résultant d'un effort de conceptualisation qui prend en compte ces principes, se trouve à même d'intégrer sans difficulté les observations faites sur la productivité signifiante du texte dans ses relations à l'image. Il en résulte qu'en correction d'affirmations antérieures, trop péremptoires et trop absolues, selon lesquelles « il n'y a pas de pensée sans langage », il convient de reconnaître, non seulement en association au langage mais au sein même de la langue, l'existence de représentations figuratives porteuses de sens. Il ne paraît plus possible d'interpréter les catégories lexicales en termes exclusifs de traits sémantiques abstraits. Outre que l'image est chargée de sens et que sa perception paraît bien pour partie au moins antérieure à son analyse en langage, les formes du langage elles-mêmes comprennent des représentations imagées du réel. C'est ce que montre la sémantique du prototype. C'est ce que retrouve de façon encore liminaire l'analyse praxématique à travers les stéréotypies discursives actualisées dans les *noms et images de marque*.

BIBLIOGRAPHIE

- Barthes R. 1964, « Rhétorique de l'image », *Communication* 4, 40-51.
1965, *Eléments de sémiologie*, Paris : Gonthier.
- Cathelat B. 1992, *Publicité et société*, Paris : Payot.
- Dubois J. et alii,
1973, *Dictionnaire de linguistique*, Paris : Larousse.
- Saussure F. de,
1906, *Cours de Linguistique Générale*, Paris : Payot (ed. 1990).
- Siblot P. 1995, « Noms et images de marque, de la construction du sens dans les noms propres », colloque *Nom propre et nomination*, Noally M. (éd.), Paris : Klincksieck.

P. Siblot, C.-J. Guedj.

Repères théoriques**PROTOTYPE/ STEREOTYPE**

Quoique en principe relatifs à des objets distincts, tant pour la langue courante que pour les métalangages scientifiques, les deux termes sont souvent tenus pour synonymes dans l'usage. On les présentera successivement à partir du cadre de leurs disciplines d'origine, avant d'examiner les raisons de cette confusion.

Prototype

Un prototype est littéralement, selon l'étymologie, un « premier type », un modèle originel. A ce titre, il désigne habituellement l'original d'une œuvre d'art ou le premier exemplaire d'un objet appelé à être reproduit en série.

La *psychologie cognitive* a repris la notion pour caractériser la nature des connaissances enregistrées dans une dénomination. Il avait en effet été observé dans des enquêtes concordantes, que la compréhension par la linguistique classique des catégories lexicales en termes de classes définies par un listage de traits sémantiques, ne rendait pas un compte satisfaisant de la pratique des locuteurs. Un nom s'avérait n'être pas une collection de sèmes, mais une construction complexe et hiérarchisée de ceux-ci, associée à une représentation figurative. Ainsi la caractérisation discursive ou pictographique d'un *oiseau* montrait la référence à un *moineau* pour les Parisiens, à un *pigeon* pour les Vénitiens, à une *mouette* pour d'autres... Ainsi la notion de prototype a-t-elle d'abord été avancée pour désigner le meilleur exemplaire réel d'une catégorie nominale concrète. Ce qui implique l'existence de moins bons exemplaires, tenus pour moins représentatifs, tels que *poule* ou *autruche*, pour lesquels le trait *voler* est problématique ou absent ; tels encore que *pingouin* qui y substitue le trait *nager*.

Ces observations constituent une remarquable confirmation des relations du langage à l'expérience du réel, et attestent une dimension figurative du sens en langage. Le transfert de cette notion de la problématique psychologique à la *sémantique lexicale* l'a entraînée vers une plus grande abstraction. Le prototype y est devenu une construction concep-

tuelle, applicable également aux morphèmes grammaticaux, et permettant de juger l'appartenance d'un objet réel à une catégorie linguistique selon un degré de proximité par rapport à un modèle idéal. Le gain est de rendre compte des enclosures du type « une sorte, une espèce de x » en permettant l'absence de certains traits prototypiques et l'adjonction d'autres, étrangers au type canonique.

Stéréotype

A l'origine terme technique de l'imprimerie pour désigner l'empreinte servant à l'impression d'un caractère typographique, il a par métaphore été ensuite employé pour signifier la reproduction d'une opinion toute faite, de préjugés.

Il entre en 1922 dans le vocabulaire de la *psychologie sociale*. Il dénomme alors une caractéristique de la constitution et du fonctionnement de l'opinion publique : les locuteurs individuels n'y jugent pas d'après la réalité objective, ni même d'après leur expérience directe, mais à travers des représentations sociales issues du groupe social. La pertinence de ces observations a été sanctionnée par une diffusion rapide du terme dans les analyses de la culture de masse, des discours médiatiques, de la parole ordinaire, des idéologies. Il s'est révélé d'une opérativité particulière pour la compréhension des conflits discursifs mobilisant fortement la dialectique* du *Même* et de l'*Autre* : tensions sociales, représentations de l'altérité, discours racistes. Si le stéréotype signale sans conteste possible une propriété manifeste des discours sociaux, il n'a pas à ce jour été l'objet d'une théorisation linguistique, et seuls certains aspects de ses fonctionnements dialectiques en discours ont été caractérisés.

Dans la mesure où le stéréotype partage avec le prototype de sélectionner et d'organiser des traits de la réalité pour en construire une représentation caractéristique, on comprend que ce domaine de recouvrement des notions ait entraîné à des confusions. La praxématique y voit un lien plus fondamental découlant de l'« élasticité du discours », c'est-à-dire de la capacité des langues naturelles à présenter des unités discursives de dimensions différentes reconnues comme équivalentes, ce que l'on observe dès la condensation dénomminative et son expansion

définitoire. C'est dans le cadre de ce rapport qu'il faut entendre les relations entre prototype et stéréotype. Les mêmes programmes de sens capitalisés dans la dénomination praxémique sont également déployés, développés, disséminés par les stéréotypies discursives.

BIBLIOGRAPHIE

- Amossy D.(ed),
1991, *Les idées reçues, sémiologie du stéréotype*, Paris : Nathan.
- Bres J. 1991, « *Des stéréotypes sociaux* », *Cahiers de praxématique* 17, Praxiling, Montpellier III, 93-112.
Cahiers de praxématique 17
1991, *Le Même et l'Autre en discours*, Praxiling, Montpellier III.
Cahiers de praxématique 21
1993, *Lexique et représentation des connaissances*, Praxiling, Montpellier III.
- Dubois D. (ed),
1991, *Sémantique et cognition. Catégories, prototypes, typicalité*. Paris : Editions du CNRS.
- Jodelet D. (ed),
1989, *Représentations sociales : un domaine en expansion*, Paris : PUF.
- Kleiber G. 1990, *La Sémantique du prototype. Catégories et sens lexical*, Paris : PUF.
- Plantin C. (ed),
1993, *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*. Paris : Kimé.
- Siblot P. 1991, « Représentations de la langue et production d'ethnotype », *Les français et leurs langues*, Université d'Aix-en-Provence, 371-399.
1993, « De la prototypicalité lexicale à la stéréotypie discursive. La casbah des textes français » in Plantin op. cité, 342-354.
1995, « Slogans, ou l'efficace des stéréotypies implicites », Aix-en-Provence : Aprodelf, (à paraître).

P. Siblot.

Repères théoriques**ACTUALISATION**

Le concept d'actualisation est paradoxalement à la fois banalisé et méconnu. De nombreuses grammaires par exemple parlent des *actualisateurs* du substantif là où d'autres usent du terme de *déterminants*... sans que cela entraîne des différences dans leur manière d'appréhender les faits linguistiques. Et pourtant, ce concept, proposé par Guillaume (1919), Bally (1922, 1932) et retravaillé par la praxématique, permet de passer d'une linguistique des traits à une linguistique des processus : de saisir la parole dans la dynamique de sa production. Parler d'actualisation, c'est articuler, autrement qu'en solution de continuité, les deux concepts de la dichotomie centrale posée par Saussure : langue/parole ; « l'actualisation a pour fonction de faire passer la langue dans la parole » (Bally, 1932 : 82). La langue est composée de signes virtuels, qui se présentent comme autant de potentialités destinées à être actualisées dans la parole. Se posent les questions (1) du processus de l'actualisation ; (2) des lieux linguistiques de son opérativité et de ses outils.

1.

L'actualisation est un mouvement d'approche de la réalité par la conscience en acte de langage, c'est-à-dire construisant une représentation. Cette représentation en construction, que l'on appellera *spectacularisation**, peut être positionnée, à partir du *je – ici – maintenant* de l'énonciateur, à trois distances de la réalité :

(a) au contact de la réalité. Le mouvement d'approche de la réalité par la conscience est conduit jusqu'à son terme : l'*in esse*. Le spectacle construit se donne pour un équivalent de la réalité, que l'on peut désigner par le geste de l'ostension : « prête-moi *ce* livre ».

(b) au plus loin de la réalité, sans postulation d'un référent correspondant au praxème. Le mouvement d'approche de la réalité par la conscience est saisi en son tout début : *in posse*. Cette absence de contact entre le spectacle et la réalité se note, pour l'actualisation du nom, par exemple, par l'absence de déterminant. Si je dis : « j'ai un

chien de berger », l'absence de déterminant devant *berger* fait qu'aucun berger n'est présupposé dans la réalité référentielle.

(c) en non atteinte de la réalité, avec présupposition plus ou moins avancée d'un référent correspondant au praxème (*in fieri*) : « je cherche un livre... »

Ce mouvement de la conscience se produit dans un temps bien réel même si infinitésimal : le temps opératif, temps d'opération mentale de programmation du dire : « la pensée en action de langage exige réellement du temps » (Guillaume 1929/1970 : 8) (cf. *Repères théoriques* : Le temps verbal).

2.

L'actualisation opère à trois niveaux au moins : praxémique, parapraxémique, phrastique.

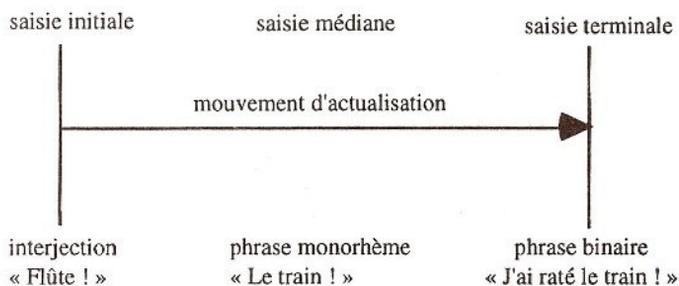
(a) L'actualisation praxémique : la production de sens se réalise en contexte comme réglage entre reconduction et déplacement des sens antérieurement produits par les différents praxèmes. On fera l'hypothèse que l'interaction entre ces sens déjà produits et ce que l'énonciateur a à dire, qui occupe le temps opératif, est le plus souvent versée en inconscience. Lorsqu'elle est quelque peu conflictuelle, elle se manifeste dans la parole du sujet notamment sous la forme de difficultés à dire : les ratages.

(b) L'actualisation parapraxémique : on distingue notamment l'actualisation du nom de celle du verbe. Sur le premier, à l'aide du nombre et des déterminants, est construite l'image-espace. Sur le second, à l'aide des morphèmes verbaux, l'image-temps. Ces outils permettent de signifier le degré de réalité (temporelle, spatiale) de la représentation mise en discours, selon les trois étapes du mouvement d'actualisation : initiale (*in posse*), médiane (*in fieri*), terminale (*in esse*). Soit, pour les déterminants du nom et les morphèmes verbaux :

	saisie initiale <i>in posse</i>	saisie médiane <i>in fieri</i>	saisie finale <i>in esse</i>
outils de l'actualisation de l'image-espace sur le nom	absence de déterminant	indéfinis, articles (défini, indéfini)	démonstratifs, possessifs
outils de l'actualisation de l'image-temps sur le verbe	mode quasi-nominal : infinitif, participes	subjonctif	indicatif

En *in posse*, la représentation n'est pas inscrite dans la réalité spatio-temporelle, elle est d'une inscription encore incertaine en *in fieri*, qui devient assurée en *in esse*.

(c) L'actualisation phrastique peut, similairement, être saisie à différentes étapes, correspondant à des degrés différents dans l'explicitation du spectacle linguistique. Soit, très schématiquement :



On concevra par exemple, dans ce cadre, l'interjection comme le premier degré de l'actualisation phrastique : le stade le plus rapide où la programmation, court-circuitée, livre au dire un énoncé holophrastique sans passer par les catégories du temps, de l'espace et de la personne. Le spectacle est totalement implicite et l'énoncé n'est interprétable que

dans sa relation directe au contexte.

Dans la mesure où, en dépassement du seul niveau linguistique traditionnel, on avance un modèle où la parole se réalise dans le corps parlant (Lafont 1994), sont envisageables trois autres lieux de réalisation de l'actualisation : la voix, le visage, les gestes.

Enfin, il convient de considérer que la problématique de l'actualisation, pertinente au niveau phrastique, l'est tout autant au niveau textuel. Le travail reste à faire. Quelques pistes ont déjà été avancées pour l'indication d'itinéraire (Barbériis 1993) et le récit oral (Bres 1993).

BIBLIOGRAPHIE

Bally C. 1932/1944, 1965, *Linguistique générale et linguistique française*, Francke Berne, 33-98.

Barbériis J.M.

1994, « Indiquer son chemin au passant. Rôle cognitif et discursif de l'Orientation Générale », *La ville. Arts de faire, manières de dire*, Langue et Praxis, Montpellier III, 77-98.

Barbériis J.M., Bres J., Siblot P. (ed),

1996, *De l'actualisation*, Paris : CNRS-Edition.

Bres J.

1993, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve : Duculot, 161-172.

1995, « "Hou ! Haa ! Yrââ !" : interjection, exclamation, actualisation », *Faits de Langue* 6, L'exclamation, Paris : PUF, (à paraître).

Guillaume G.

1919/1975, *Le Problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Paris : Nizet.

Lafont R.

1967, *La Phrase occitane*, Paris : PUF, 57-253.

1994, *Il y a quelqu'un*, Langue et Praxis, Montpellier III, 143-222.

Verine B.

1998 « Un exemple d'actualisation textuelle en *idem* : 'Walcourt' de Paul Verlaine », *L'Information grammaticale* 77, Paris : Société pour l'Information grammaticale, 38-42.

Js. Bres.

Compte rendu d'expérience

**ORGANISATION D'UNE CAMPAGNE
PUBLICITAIRE AU COLLEGE**

Le collège en question, comme bien d'autres établissements scolaires, ayant été pendant plusieurs mois le théâtre d'actes de violence (aussi bien au niveau des déprédations du matériel que dans les relations des élèves entre eux ou avec les professeurs), une réaction devenait indispensable. Un projet ambitieux, parmi d'autres, a vu le jour, dont l'intention était d'influer sur les comportements, dans le but de juguler quelque peu l'agressivité, par le biais d'une campagne publicitaire orchestrée par les élèves, essentiellement. L'idée a donc été retenue de confier aux apprenants la conception même des affiches publicitaires, les enseignants s'effaçant au maximum. En effet, les messages proposés par les professeurs ou les parents d'élèves auraient été perçus comme émanant d'une autorité du monde des adultes et auraient été rejetés.

Comme toute campagne publicitaire, celle-ci a nécessité l'établissement d'un cahier des charges, défini oralement, dont on donnera un aperçu :

Les créateurs graphiques et / ou textuels : sont concernés tous les volontaires.

La cible : les élèves du collège et prioritairement, ceux qui se sont manifestés par leur agressivité.

– But : diminuer les actes de violence et transformer l'image de marque (plutôt négative) de l'établissement.

– Moyen : messages à caractère injonctif, empruntant si possible un registre de langue familier et sous-tendus par l'icône¹.

– Support : affiches sur feuilles blanches de format A3 pour des facilités de reprographie. L'usage de la couleur est recommandé.

1 *Icône/icone* : *Icône*, avec accent, peinture religieuse figurative exécutée sur un panneau de bois. *Icone*, sans accent : nom masculin qui désigne l'aspect visuel, graphique de l'image.

1. La réalisation

Trois classes de différents niveaux se sont senties concernées par ce projet : une 6ème, une 5ème et une 3ème, dans leur intégralité.

1.1. LE GRAPHISME

Pour pallier les difficultés du graphisme, qui auraient découragé de nombreuses bonnes volontés, une palette assez large de possibilités a été proposée aux élèves :

- dessins libres pour les plus sûrs.
- collages.
- copies de dessins existants (empruntés à la B.D. ou à la publicité).

C'est, de loin, la dernière solution qui a été choisie, perçue comme la plus sécurisante et la plus économique en temps. En outre, elle mise essentiellement sur la connivence avec le destinataire. Dès lors, la représentation du réel, existant ou à construire, emprunte les héros de B.D. comme vecteurs privilégiés. Cette publicité, intégrant les marques distinctives de la B.D, oriente l'imaginaire en direction du monde ludique familier aux élèves, et a tendance à donner une tonalité humoristique, dédramatisante à un sujet grave sans pour autant en évacuer le sérieux.

L'image, dont la perception est, selon les Gestaltistes, « immédiate et intuitive, à la fois sensible et cognitive » véhicule du sens, manifesté ensuite au niveau linguistique. On peut à juste titre parler d'une sémantique de l'image. Ainsi, les deux versions (13a et 13b) de la même affiche témoignent-elles de la valeur sémiotique des moindres détails iconographiques. Le dessin, dû au talent d'un jeune réalisateur-graphiste maghrébin, présentait dans la version originale, une inversion du cliché associant le jeune Beur au fauteur de troubles. Pour évacuer le différend ethnique, épiphénomène dans la réalité de la violence chez les préadolescents, il a été demandé au dessinateur de modifier sa production. Ainsi, les deux antagonistes, le méchant et le bon, ont-ils été morphologiquement neutralisés, au point que l'un semble le fidèle reflet de l'autre.

D'emblée, les élèves ont senti que l'icone seul ne pouvait traduire avec une clarté suffisante la portée de leur message. Ils y ont spontanément

ment associé un support textuel bref, empruntant le plus souvent la forme du slogan.

1.2. LE TEXTE

Pour Roland Barthes, le texte a une fonction d'ancrage du sens ; il oriente l'interprétation de l'icône et souligne le sens dominant du message. C'est justement au niveau de la conception du texte qu'ont été rencontrées les plus grosses difficultés. Le slogan devait être à la fois court, significatif, percutant et répondre à des critères minimums de cohérence grammaticale. Il devait séduire et être facilement mémorisable : il fallait donc solliciter au mieux la fonction poétique du langage. De nombreux messages proposés n'ont pas été retenus par l'équipe restreinte aidée du professeur, élevée au rang de « Commission d'examen ». La censure s'est effectuée surtout au plan formel, rejetant les longueurs et privilégiant une certaine harmonie entre les versoides du slogan.

Imitant les concepteurs publicitaires professionnels, les néophytes ont cherché le plus souvent à détourner d'autres messages publicitaires choisis parmi les plus connus et élevés au rang de clichés par un clin d'œil au destinataire. Cette procédure de recherche extratextuelle ou plutôt interpublicitaire a beaucoup amusé les élèves. On retiendra pour exemple un des détournements les plus productifs : « Tu t'es vu quand t'as bu ? » se transformant en « Tu t'es vu quand tu t'es battu ? » où la rime a été respectée et le jeu sur les assonances, les allitérations et le rythme renforcé. Une autre source importante d'inspiration a été sollicitée : il s'agit du foisonnement de proverbes que les élèves ont essayé d'associer à l'icône. Mais cette manipulation, s'étant avérée plus difficile, a été rarement exploitée.

L'illustration 17, reproduction photographique d'un homme jeune, athlétique, présenté dans une pose et une nudité énigmatiques, n'est accompagnée d'aucun slogan ni commentaire. Le détournement d'une affiche publicitaire d'une célèbre marque de jeans s'avèrerait improductif s'il n'appartenait au paradigme général de cette campagne, symbolisé dans la notation infrapaginale et dans un lettrage réduit, de l'instance émettrice pompeusement baptisée : *Comité de lutte contre la*

violence. Seule, l'intertextualité qui circule d'une affiche à l'autre peut faire émerger le sens de cet icône muet.

1.3. RAPPORT TEXTE-IMAGE

La troisième étape importante a consisté en l'équilibre nécessaire dans le rapport texte-image. La place du slogan, notamment, différente d'une affiche à l'autre, a fait l'objet de nombreux essais. L'exemple le plus intéressant étant celui de la figure n° 4 représentant Lucky Luke en train d'infliger une fessée à Billy le Kid (punition d'autant mieux adaptée qu'en anglais *the kid* = « le gamin »). L'intervention discursive initiale attribuée au célèbre héros, très proche de la version définitive au plan dénotatif, est cependant fort différente au niveau connotatif.

Version initiale : Ne sois plus l'esclave de la violence.

Version définitive : Tu ne seras pas l'esclave de la violence.

Dans la deuxième option, l'impératif est préservé par l'utilisation de l'indicatif futur à valeur injonctive. Cette version imite très fidèlement la formulation des dix commandements donnés aux Hébreux : « Tu ne tueras point. Tu ne voleras point... ». Cette nouvelle donnée sémantique a notablement influé sur le positionnement du phylactère contenant les propos de Lucky Luke. Le ballon, dans son nouvel emplacement, semblait alors suspendu, émis par une sorte de voix off, venant de haut, et correspondant dans l'imaginaire des concepteurs, à la voix du Dieu de justice : très progressivement, cette affiche publicitaire récupérait et réactivait un mythe biblique. Cette image discursive présente Lucky Luke, héros de papier, comme s'il avait de la mémoire ; or c'est le lecteur qui en témoigne et qui doit réactiver le discours biblique pour être sensible à l'effet parodique du message. Ce message, rhétoriquement (et, à la limite, idéologiquement) surdéterminé incite le destinataire à devenir lui-même producteur de sens.

Par ailleurs, le slogan de l'affiche 13 :

VIOLENCE
NE RIME PAS
AVEC
INTELLIGENCE

a fait l'objet d'une recherche graphique soucieuse d'attirer l'attention du lecteur sur les deux termes à la rime, auxquels les graphistes

voulaient attribuer un contenu sémantique opposé, apte à éveiller l'insolite et à mettre le destinataire en position d'enquêteur. La construction symétrique accentuait semble-t-il, l'effet escompté. Ce slogan, bâti sur l'équivoque née d'une affirmation contraire au réel (au plan linguistique, *violence* rime avec *intelligence*) a obligé les destinataires à une lecture active et a nécessité pour les plus jeunes, l'aide d'un professeur.

2. Le statut du destinataire

La fonction conative a été particulièrement sollicitée dans la constitution de ces documents, aussi bien au plan linguistique qu'au plan de l'image.

L'illustration n°10 représente un homme préhistorique du type *homo sapiens*, debout, prêt à assommer son adversaire à coups de massue et qui regarde le destinataire dans les yeux. Son geste semble suspendu, arrêté par le message venu de nulle part et qui pourrait être revendiqué par le lecteur auquel les concepteurs demandent son adhésion, par l'emploi de l'indéfini *on*, si familier aux jeunes, « On n'est pas des sauvages... » supplanté par le *nous* implicite du second versoïde « Refusons la violence ». Les points de suspension instaurent, quant à eux, la nécessité de reconstituer la part d'implicite sous-tendue et à considérer le décalage temporel et culturel né de l'emploi du praxème *sauvages*. Ainsi un véritable dialogue s'instaure-t-il entre le lecteur et le personnage. Le message constitué par l'ensemble icône-texte, vise à orienter le récepteur à refuser cette image négative de lui. L'indéfini *on*, englobant le *je* de l'émetteur aussi bien que le *tu* du destinataire, se retrouve dans trois autres documents : « On n'a pas idée de se battre dans un monde aussi chouette ! » (fig. 11) où se lit avec plaisir l'angélisme des élèves les plus jeunes, de même que dans « Le temps des dinosaures est révolu, on ne se bat plus » (fig. 12) et un slogan jouant habilement sur la polysémie « Et si on allait dans le même sens ? » (fig. 7)

Le pronom *je* est manifeste dans une production où aucun personnage n'est représenté. Le discours ne peut donc être prononcé et réactivé que par le lecteur auquel on demande un investissement total ;

la sollicitation étant renforcée par l'emphatique *moi* : « J'ai raccroché les gants. Moi, je ne me bats plus. » (fig. 5)

Dans l'illustration 3, *je*, mis dans la bouche du plus sot des Dalton qui nous parle d'outre-paradis (même les salauds ne vont plus en enfer), instaure une distanciation sur le mode humoristique. Ce message, limité à la dénotation, provoque le sourire mais il n'est qu'un prétexte à l'image à vocation narrative incitant le lecteur à reconstituer le référent lacunaire. Compte tenu de la personnalité de Averell Dalton, l'inférence joue sur un registre plus tragique, dissuasif : la violence entraîne la mort. La polysémie peut entraîner a contrario, un tout autre type de lecture versée dans l'implicite : « Seule la mort peut mettre un frein définitif à mon agressivité ».

Sémantiquement, la même promesse est prononcée sous la contrainte par Billy le Kid : « C'est promis... Je ne me battraï plus !! ». (fig. 4). Mais cette affirmation arrachée par une forme de violence signe sa valeur de mensonge (ce dont nul n'est dupe). Texte et icône ne sont pas en corrélation : la fureur embrase les yeux du Kid qui rumine sa vengeance en serrant les poings. Le message pourrait se dévaluer dans une certaine mesure mais l'image de la correction magistrale infligée par le justicier, garde son caractère dissuasif.

Les affiches sollicitant explicitement la fonction conative par l'intermédiaire des embrayeurs de la deuxième personne (*tu, tes*) sont au nombre de quatre :

- Tu ne seras pas l'esclave de la violence. (fig. 4)
- Tu t'es vu quand tu t'es battu ? (fig. 8)

où les discours intradiégétiques s'adressent à l'un des personnages présents dans la fiction narrative représentée par l'icône, en même temps qu'ils ont le lecteur-spectateur pour destinataire second. Le deuxième message textuel, souligné par la force symbolique du miroir, interpelle encore plus directement le destinataire qu'il met en cause et introduit sur la scène iconique, réduisant à néant la distance entre émetteur et récepteur. A ces deux documents, on peut associer celui qui joue astucieusement sur le registre du métalangage en soulignant avec euphorie la réussite de cette campagne publicitaire : « Ne t'en fais pas. Moi aussi j'ai vu la PUB » (fig. 16)

Un palier supplémentaire est franchi avec le quatrième discours : « Frappe dans tes mains au lieu de frapper tes copains. » (fig 6) qui, semble-t-il, ne s'adresse qu'au lecteur alors que le personnage représenté en image et donné en exemple, est le sujet d'une praxis pacifique : la danse. La polysémie contrastée du verbe *frapper* est amplifiée par la redondance. L'illustration 8 peut être rapprochée du document précédent. Le discours « Ca va pas la tête ? », prononcé par le personnage unique mis en scène et qui regarde le lecteur les yeux dans les yeux, a une valeur impressive indéniable. Ce discours instaure en effet un dialogue avec le récepteur dont les propos restent implicites. Le non-dit du message place fictivement le lecteur dans une situation de communication. Le personnage interpellé se contente de répondre.

Sous le couvert de l'humour, certaines affiches proposent une réflexion à caractère philosophique. Leur construction donne la mesure de la profondeur du regard que les adolescents portent sur le monde et, par souci d'auto-dérision, sur eux-mêmes.

3. Conclusion

La production s'est avérée particulièrement fructueuse, aussi bien au plan iconique qu'au plan textuel mais il a fallu opérer des choix. De nombreux slogans et images ont dû être écartés, non pour leur valeur en tant qu'objet singulier mais en raison de l'absence de pertinence dans la relation entre les deux modes d'expression : le dessin et la langue. On retiendra, pour exemples, quelques slogans qui attendent un support iconique adéquat :

Se battre, même modérément, est dangereux.
Une seule bagarre, bonjour les dégâts.

La violence est bien un lieu où la tempérance doit être plus rigoureuse qu'avec l'alcool ou le tabac.

Se battre, c'est primaire. Au collège, on s' parle.
Règlement de comptes à O.K. Collège.
Strictement interdit aux plus de 10 ans.

Présentant une facture formelle simple, le couple image-texte (et plus particulièrement le slogan) véhicule un message profond exposant les rudiments d'une philosophie de bon sens qui attaque de front les clichés socioculturels (machisme, culte démesuré de l'« honneur », sens du spectacle, culte du moi...). S'adressant dans un premier temps aux apprenants, ces messages concernent plus spécifiquement l'homme dans la cité : sous le masque de l'humour, ils s'érigent en fondement d'une pédagogie des valeurs fondamentales de l'humanité.

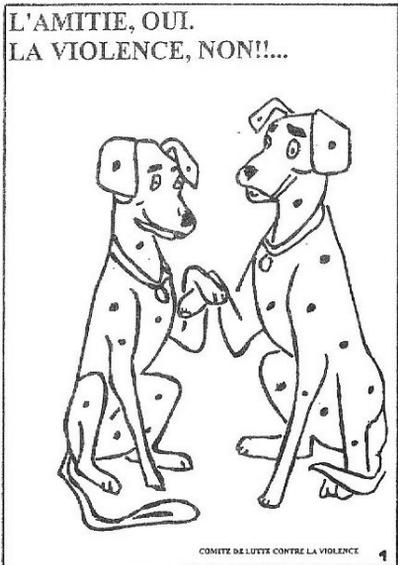
Cette expérience passionnante, riche d'enseignements aux plans psychologique et social, l'est tout autant au plan pédagogique et notamment pour ce qui est de l'appréhension de l'image, laquelle véhicule indéniablement du sens mais, compte tenu de sa nature polysémique, nécessite le concours du linguistique pour fixer un sens particulier. Les retombées sur le cours de français ne sont pas négligeables : les apprenants sont sensibilisés aux polysémies lexicales de même qu'à la manipulation du paradoxe (comment, par exemple, des mots peuvent-ils rimer sans rimer ?) sources d'humour, voire d'ironie. Ils découvrent ainsi le souci de chercher le mot juste, apte à cerner au plus près une idée, à actualiser un programme de sens déterminé.

Il est extrêmement difficile, sinon impossible, de mesurer l'impact d'une telle campagne publicitaire. Toujours est-il qu'elle n'a laissé indifférents ni les personnels d'encadrement, ni les élèves, ni les parents. Certains slogans : « Tu t'es vu quand tu t'es battu ? », « Ca va pas la tête ? » ... sont devenus particulièrement familiers dans ce collège. De nombreux élèves sont venus proposer leur aide (coloriage, affichage, reprographie...) ou de nouveaux projets. Tous ceux qui ont eu une part active, même minime dans l'exécution de cette œuvre collective, ont défendu « leurs » affiches contre les tags et autres déprédations. Le médecin scolaire a appuyé ce travail à caractère thérapeutique et en a favorisé l'essaimage vers d'autres établissements. Ce qui constitue pour les réalisateurs le témoignage d'un certain succès et d'un indéniable encouragement.

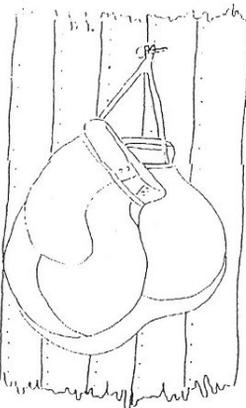
BIBLIOGRAPHIE

- Cocula B. et Peyrouet C.
1986, *Sémantique de l'image*, Paris : Delagrave.
- Cornu G. 1990, *Sémiologie de l'image dans la publicité*, Paris : Les Editions d'organisation.
- Fozza J.C. et alii,
1990, *Petite fabrique de l'image*, Paris : Magnard.
- Fresnault-Deruelle P.
1983, *L'Image manipulée* Paris : Collection Médiathèque Edilig.
- Delorme C. 1991, *Le Logo*, Paris : Les Editions d'organisation.

C.-J. Guedj.



MOI, JE NE ME BATS PLUS!
J'AI RACCROCHÉ LES GANTS.



UNITE DE LUTTE
CONTRE LA VIOLENCE

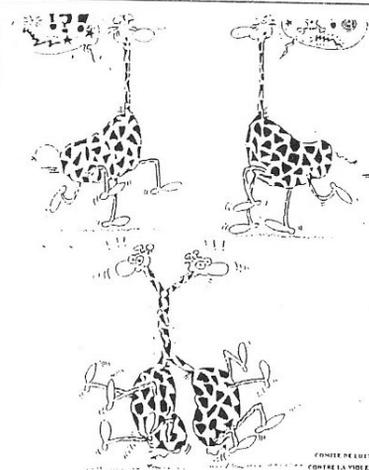
5

FRAPPE DANS TES MAINS
AU LIEU DE
FRAPPER TES COPAINS.



UNITE DE LUTTE CONTRE LA VIOLENCE

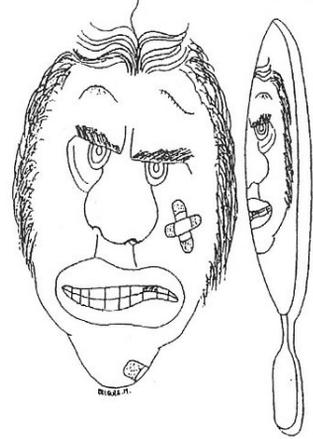
6



UNITE DE LUTTE
CONTRE LA VIOLENCE

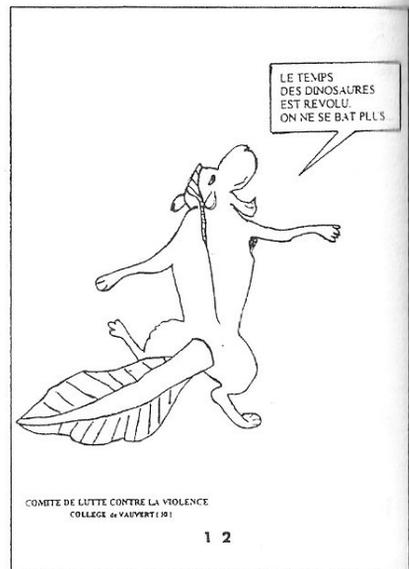
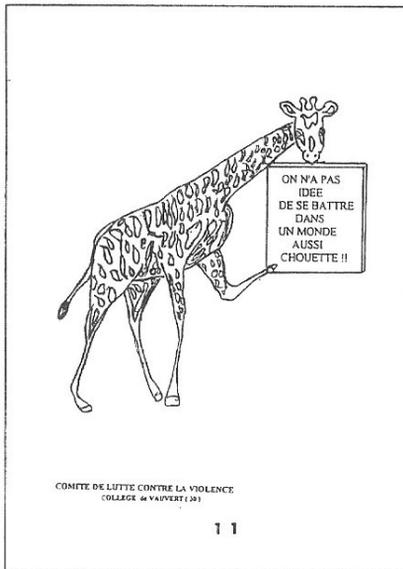
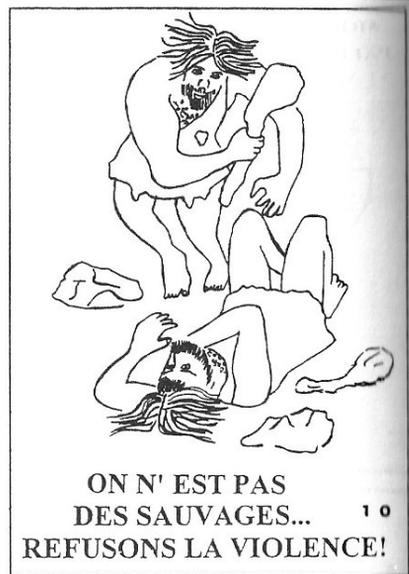
ET SI ON ALLAIT DANS
LE MEME SENS??...

7



TU T'ES VU
QUAND TU T'ES BATTU ?...

8



**VIOLENCE
NE RIME PAS
AVEC
INTELLIGENCE**



COMITE DE LUTTE CONTRE LA VIOLENCE

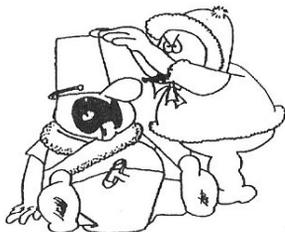
13a



**VIOLENCE
NE RIME PAS
AVEC
INTELLIGENCE**

13b

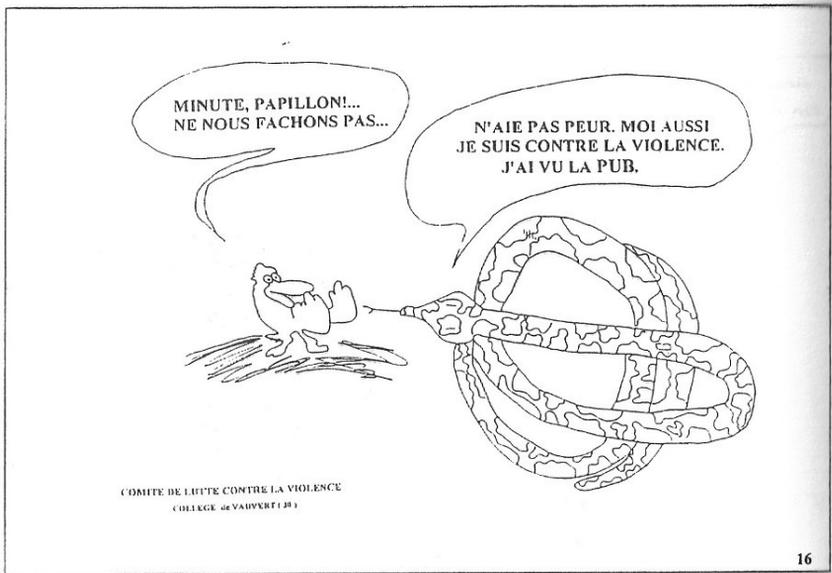
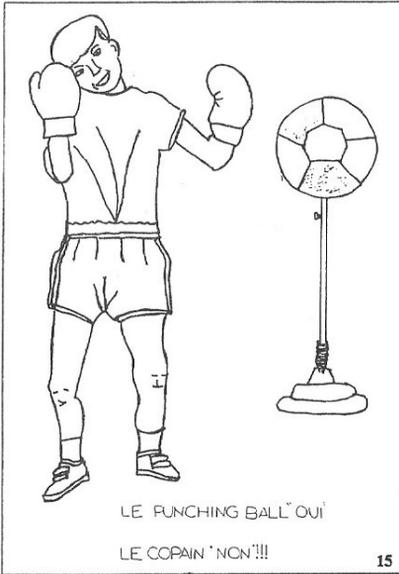
**MALHEUREUSEMENT
LA VIOLENCE ATTEINT
LES JEUNES ENFANTS**

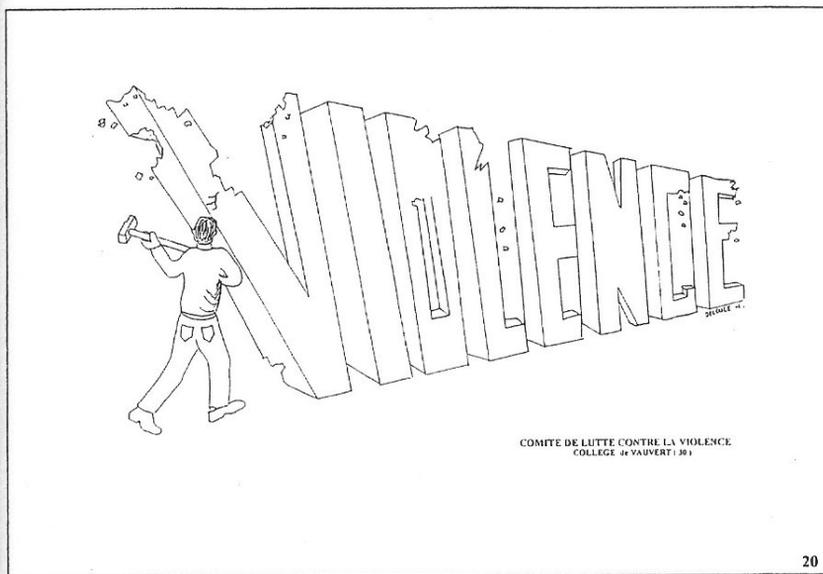


**IL FAUT DONC SAVOIR S'ARRÊTER
A TEMPS
POUR NE PAS EN ARRIVER LA**



14





Le texte journalistique et son écriture

Évidence : l'article de journal ressortit à une mise en texte fort différente de l'écrit littéraire. A ce titre il pose des problèmes spécifiques liés, entre autres, à son mode de circulation, à sa fonction sociale, à son support. Il est hors de notre propos de les aborder, à plus forte raison de les traiter, tous. Nous avons choisi un article appartenant à une typologie particulière – *le point de vue* – qui permette d'étudier une dimension dont relève tout écrit mais plus particulièrement le texte journalistique : la dimension dialogique*, trop souvent encore seulement effleurée, quand elle n'est pas oubliée en analyse textuelle. L'article étudié a été publié dans le quotidien *Le Monde*, le 27.11.91.

Point de vue

DANS LA LAIDEUR DU SIÈCLE

par Tahar Ben Jelloun

Le vingtième siècle aura du mal à présenter à l'Histoire un visage propre. Jalonné de guerres particulièrement meurtrières, érigeant « la solution finale » en système déterminé et froid, envoyant des millions d'êtres humains en camps de concentration et dans les chambres à gaz,

5 mettant en place des totalitarismes divers et variés, assistant tranquillement à de « petites guerres » entre pays pauvres, maintenant des injustices d'ordre colonial, ce qui prive des peuples de leur patrie, sans parler du génocide des Arméniens toujours contesté et non reconnu par la Turquie...le vingtième siècle n'est décidément pas un

10 siècle humain.

Bien sûr, la démocratie a tendance à se généraliser, la liberté gagne du terrain, les droits de l'homme ne sont pas aussi bafoués qu'avant, l'individu en tant qu'entité singulière s'impose de plus en plus. Bien sûr, il y a eu des progrès. Mais voilà que pour froisser l'âme de ce

15 siècle les pays développés s'acheminent vers une guérilla contre ceux qu'ils appellent des « envahisseurs » ou des « occupants ». Le programme contre l'immigration et pour la pureté de la race blanche présenté par le Front national s'inscrit tout naturellement dans la laideur de ce siècle. Ce qui est grave avec ces cinquante propositions,

20 ce n'est pas ce qu'elles proclament, c'est qu'elles aient pu être pensées et annoncées. La tactique du Front national, c'est d'aller à chaque fois assez loin. Dans l'esprit de ses dirigeants, il en restera toujours quelque chose dans la perception et le comportement d'une partie de la France. C'est le propre de l'escalade. A chaque fois on se permet un degré de

25 plus dans la haine raciale. Comme¹ ce travail de propagande est fait avec méthode et selon des prévisions, au bout de dix ans, on est arrivé à la situation où un Français sur trois dit se reconnaître dans les « idées » du Front national.

Et cela n'est pas une spécialité française. Un peu partout en Europe

30 on exploite la peur et la haine des étrangers. Est-ce que cela va permettre aux Européens de mieux raffermir et de consolider leur identité ? Pendant longtemps, les Allemands ont coexisté (sans se mélanger) avec leurs immigrés turcs, comme les Belges ont fait une² place aux Marocains. Aujourd'hui, une vague d'attentats racistes

35 s'empare d'une partie de cette Europe blanche et qui tient à le rester.

1 Nous rectifions une faute de frappe du journal qui écrit « comment ».

2 Autre rectification : le journal écrit « faire place ».

Cette vague vient de toucher la Suède, pays connu pour sa tradition d'accueil et d'hospitalité. C'est dire combien le fond de l'air est triste et déprimant en cette terre de civilisation et de culture. Certes, en Allemagne, la présidente du Bundestag a demandé à tous les partis représentés au Parlement de « condamner l'intolérance et la violence ».

40 En Italie, après la chasse aux vendeurs ambulants africains et maghrébins, notamment à Florence ; après l'expulsion dramatique des Albanais et l'instauration de visas pour tous les Arabes, la classe politique prend conscience de l'ampleur du phénomène ; le ministère

45 de l'intérieur a proposé la régularisation des clandestins. En Espagne, ce sont les garde-côtes qui refoulent avec violence les candidats à l'immigration. Le 10 octobre dernier, l'Union du Maghreb arabe a rendu publique, à Rabat, une déclaration où elle exprime son inquiétude ; elle a réclamé une charte portant sur les droits et

50 obligations des travailleurs émigrés dans la CEE. Une charte ne change pas les mentalités ni n'efface le processus quotidien d'offense et de mépris.

L'Europe oubliée de réagir

Ceux qui ont peur, ceux qui ont raison d'être inquiets pour l'avenir de leurs enfants et pour leur vie, ce sont bien les immigrés. Ils assistent

55 en silence à la dégradation des valeurs républicaines ; ils ne savent plus quoi faire ni où s'adresser pour ne plus être considérés comme des intrus qui menaceraient la sécurité des uns et ruineraient les fantasmes de pureté des autres. Ils sont au centre de tous les débats et ne s'imaginent pas combien est devenu rentable l'épouvantail que

60 constitue l'ombre de leur existence. Des hommes politiques puisent dans ce thème de quoi affoler les Français ou tout simplement de quoi être complaisant avec eux sans tenir compte de la vérité des faits et des séquelles de l'Histoire. Un plagiat de Le Pen, un cambriolage de son langage et de ses slogans valent à coup sûr une hausse dans les

65 sondages.

Alors, il n'y a plus de morale, plus d'exigence, plus de révolte. C'est la fatigue de l'esprit, l'usure des volontés et l'absence d'imagination. Mais où sont passés les jeunes gens courageux qui, dans les années 70, barraient la route aux militants d'Occident et d'Ordre

70 nouveau ? On ne tient guère de meetings à la Mutualité. Tout cela est passé de mode ; c'est devenu ringard. On a l'impression que toute l'Europe oublie de réagir. L'individu perd un peu plus de son être. Il verse dans l'individualisme.

Si aujourd'hui la France – le peuple de France, si cette expression a
 75 encore un sens – ne se mobilise pas de manière vive et significative
 contre le projet de société raciste, elle risque demain d'assister
 impuissante à la déchéance de ses valeurs essentielles. Car les
 immigrés ne sont qu'un écran sur lequel viennent s'imprimer les
 80 images annonciatrices d'un système autoritaire et totalitaire. L'âme de
 ce pays risque de périr non de vieillesse mais de résignation.

Lorsque des tombes juives ont été profanées à Carpentras, M.
 François Mitterrand avait marqué son indignation en se mêlant à la
 foule qui manifestait place de la République. Aujourd'hui, c'est le
 présent et l'avenir de la démocratie et de la liberté qui sont insultés et
 85 mis en danger. Ce serait peut-être le moment de redescendre dans la rue à
 la tête de toutes les forces de progrès pour dire un « non » magistral
 aux « théories » de l'intégrisme raciste.

Notre étude s'organise autour (1) de la dimension dialogique ; (2)
 du mode d'inscription textuelle ; (3) de la mise en scène actantielle ; (4)
 de l'effacement des marques énonciatives de cet article.

1. Le dialogisme du texte

Nous poserons que le dialogisme est la capacité de l'énoncé à faire
 entendre, en plus de la voix de l'énonciateur, d'autres voix.

1.1. PRÉSENTATION DU TEXTE

Cet article, de forme monologique, est suscité (en 1991) par une forte
 production antérieure de discours sur le thème de l'immigration avec
 lesquels il entre en relation dialogique, le plus souvent polémique.
 Voici les principaux :

– 19 juin : déclaration de Chirac, à l'issue d'un banquet, pour
 constater qu'il y a « overdose d'étrangers », dont « le bruit et l'odeur »
 rendent difficile la vie des H.L.M. Réactions nombreuses, dont celle de
 F. Mitterrand estimant que « les raisonnements à connotation raciste
 sont un déni au respect que l'on doit aux gens ».

– 21 septembre : article de Giscard d'Estaing, dans *Le Figaro Magazine*, intitulé « Immigration ou invasion ? ». Fort débat qui s'en-
 suit.

– 16 novembre : le Front National présente « 50 mesures concrètes » pour « régler le problème de l’immigration ». Indignation de tous les partis, de la droite libérale à l’extrême gauche.

Horizon donc saturé de discours sur le thème de l’immigration. Orienté vers cet objet discursif, le texte de Ben Jelloun entre fortement en interaction intertextuelle avec eux, prend en compte ce déjà-dit, trouve sa voie au milieu/avec/contre ces voix. Simultanément il s’adresse au lecteur, avec la voix duquel il entre en relation dialogique interpersonnelle.

Avant même d’analyser les différents marqueurs dialogiques, quelques précisions concernant le rapport entre les voix. Si un scripteur – nous désignerons ainsi l’énonciateur – fait entendre dans sa parole un énoncé autre, trois questions au moins se posent :

– Cet énoncé autre, le scripteur en indique-t-il explicitement la source énonciative ? Si cette source est laissée dans l’implicite, est-elle identifiable par/pour le lecteur-énonciataire ?

– Quel rapport – implicite ou explicite – le scripteur établit-il avec cette voix autre ? Entre les deux pôles opposés de l’accord et du rejet, toutes les nuances sont possibles.

– Comment le scripteur positionne-t-il le lecteur par rapport à cette voix autre ? Entre identification et différenciation, toutes les positions sont là aussi possibles.

1.2. LES GUILLEMETS

Marqueur le plus explicite car graphique, avec bornes initiale et terminale. Par les guillemets, le scripteur signale qu’il ne reconnaît pas l’énoncé guillemeté comme sien, qu’il le place en autre, le met à distance :

- érigeant « la solution finale » en système (l. 2-3)
- assistant à de « petites guerres » entre pays pauvres (l. 6)
- les pays développés s’acheminent vers une guerre contre ceux qu’ils appellent des « envahisseurs » ou des « occupants » (l. 15)
- un français sur trois dit se reconnaître dans les « idées » du Front national (l. 27)

- la Présidente (...) a demandé (...) de « condamner l'intolérance et la violence » (l. 39)
- dire un « non » magistral aux « théories » de l'intégrisme raciste (l. 86-87)

Question de la source énonciative :

– l'autre voix est identifiée dans deux cas : le discours cité est introduit par un verbe de parole : *appeler* (l. 16) ; *demander* (l. 39) ;

– l'autre voix est laissée dans l'implicite dans quatre cas. Compétence interdiscursive (sollicitée) du lecteur : la « solution finale » (l. 2) renvoie au discours nazi ; « petites guerres » (l. 6) réfère indirectement au discours des puissances occidentales (cf. l. 15 : « pays développés »). Le cas de la l. 86 « dire un « non » magistral » est plus complexe. Les guillemets invitent à une lecture en insistance de l'adverbe *non*, laissant entendre la voix de la manifestation, ce que confirme le verbe de parole *dire*. Ce verbe étant à l'infinitif, précédé d'un tour impersonnel, l'actant n'est pas dégagé. Des indices permettent de suppléer cet effacement syntaxique : le préfixe *re-* (faire à nouveau) du verbe *redescendre* (l. 85) fonctionne anaphoriquement par rapport à (l. 82) : « M. François Mitterrand (...) se mêlant à la foule qui manifestait ». L'actant effacé est donc « François Mitterrand », ce que confirme doublement le syntagme prépositionnel : « à la tête » (position du chef) « de toutes les forces de progrès » (définition politique). Complexité également de (l. 87) : « les « théories » de l'intégrisme raciste ». Implicitement : les intégristes racistes qui font passer leur marchandise pour des « théories ». Plus largement peut-être tous ceux qui abordent le racisme en termes de « théories ».

– l'autre voix est ambiguë, plurielle : « un Français sur trois dit se reconnaître dans les « idées » du F.N » (l. 27). Le verbe introducteur engage à rapporter *idées* à la voix d'un Français sur trois. Mais cette voix peut rapporter le discours du F.N., plus largement de tous ceux qui disent que le F.N. a des « idées »...

Les guillemets, s'ils désignent clairement³ un fragment discursif comme autre, ne disent pas – sauf précision fournie par un syntagme

3 Encore qu'il y ait quelque flottement au niveau de l'actualisateur du SN, le plus souvent rapporté au discours citant (ex. *des « envahisseurs »*, l.16) mais une fois inclus dans le discours cité (« *la solution finale* », l.3).

introduceur – qui est cet autre. Ils ne disent pas non plus le rapport que le scripteur instaure avec lui. Le travail interprétatif du lecteur est fortement sollicité. Explicitons notre lecture : globalement – et si l'on excepte les occurrences des l. 40 et 86 – ce sont deux voire trois discours que les guillemets désignent, nommément ou implicitement : (a) le discours raciste ou xénophobe, que la voix du scripteur cite, pour s'en distancier fortement ; les guillemets fonctionnent comme des pinces avec lesquelles il prend les mots de l'autre pour ne pas se salir. (b) D'autre part, c'est – en imputation abusive (infra 4.2.) – la voix des pays développés qui est mise en scène, toujours en rejet. Les voix du discours raciste et des pays développés sont-elles les deux *autres* du scripteur ? N'a-t-il pas parfois tendance à assimiler la seconde à la première ? (c) Plus hypothétiquement : à travers les termes guillemetés d'*idées* et de *théories*, le scripteur ne vise-t-il pas, très indirectement, le discours de la République ou de la gauche, coupable de s'être laissé pénétrer par le vocabulaire du discours raciste ? Songeons à la parole de Fabius, Premier Ministre, disant que le Front National posait de vraies questions, même s'il proposait de fausses solutions... Au-delà même, le discours du lecteur du *Monde*... On retiendra donc qu'en citant en effacement de la source énonciative, le scripteur insinue et opère de possibles amalgames discursifs.

1.3. FORMES PLUS OPAQUES DE PAROLE RAPPORTÉE

On relève dans ce texte des lieux où s'entend, moins explicitement qu'avec les guillemets, une voix autre.

– Avec trace d'une activité de parole : [le] « génocide des Arméniens toujours contesté » (l. 8) ; « Le ministère a *proposé* la régularisation des clandestins » (l. 44-45) ; « L'union du Maghreb a rendu publique une *déclaration* où elle exprime son inquiétude ; elle a *réclamé* une charte... » (l. 47-49). Par imputation abusive – procès d'intention – il est également possible de faire entendre la voix intérieure d'un autre : « Dans *l'esprit* de ses dirigeants, il en restera toujours quelque chose... » (l. 22). La trace de l'activité de parole peut être extrêmement ténue : « *Le programme* contre l'immigration et pour la pureté de la race blanche présenté par le F.N. » (l. 16) *Le praxème programme* : – « écrit annonçant une suite d'actions que l'on se propose

d’accomplir pour arriver à un résultat » (dictionnaire *Robert*) – contient implicitement l’idée de discours. Par prétérition, le scripteur peut également signaler sa propre voix dans ce qu’elle ne dit pas : « sans *parler* du génocide des Arméniens » (l. 8).

– Avec désignation d’un texte antérieur : (...) « la France – le peuple de France, si cette *expression* a encore un sens » (l. 74-75). Dans cette occurrence de modalisation autonymique, le terme *expression* présuppose que le SN *peuple de France* est emprunté à un discours antérieur (*encore* indiquant que ce SN a précédemment eu un sens), sans plus de précision. Le lecteur est-il à même de trouver la référence ? Nous avouons avoir échoué dans ce travail d’identification. Pouvait-il en être autrement ? « Peuple de France » n’est-il pas le détournement (*infra* 1.9.) du SN du discours socialiste façon 1981 : *peuple de gauche* ? La figure a-t-elle été produite sciemment ou involontairement ? Selon la seconde hypothèse, on verra là un lapsus induit par l’intertexte des discours nationalistes qui fait pression sur la parole du scripteur.

– Sans trace aucune d’activité de parole. Aucun garde-fou ici puisque la voix de l’autre n’est signalée comme telle par aucun marqueur. On reviendra sur cette question (*infra* 1.9.).

1.4. LA NÉGATION**

La négation polémique est dialogique en ce que l’énonciateur fait entendre une autre voix à laquelle il attribue un énoncé positif qu’il réfute. Dans le texte nous pouvons relever :

- Le 20ème siècle *n’est* décidément *pas* un siècle humain (l. 9)
- Les droits de l’homme *ne* sont *pas* aussi bafoués qu’avant (l. 12)
- ce *n’est pas* ce qu’elles proclament (l. 19)
- Et cela *n’est pas* une spécialité française (l. 29)
- une charte *ne* change *pas* les mentalités ni n’efface le processus quotidien... (l. 50-51)
- alors, il *n’y a plus* de morale, *plus* d’exigence, *plus* de révolte (l. 66)
- On *ne* tient *guère* de meetings à la Mutualité (l. 70)
- L’âme de ce pays risque de périr *non* de vieillesse mais de résignation (l. 79-80)

La négation polémique est particulièrement efficace pour appuyer fortement le point de vue du scripteur (l. 9) ou rejeter par avance une conclusion que le lecteur pourrait tirer d'un argument énoncé antérieurement (l. 50-51). Est-ce un hasard si, dans ces deux cas, l'énoncé négatif est en fin de paragraphe ? Nous traiterons seulement de l.9. La phrase se compose de six groupes – « jalonné (...) », « érigeant (...) », « envoyant (...) », « mettant en place (...) », « assistant (...) », « maintenant (...) », – épithètes détachées se rapportant cataphoriquement au sujet grammatical : *le XX^e siècle* – dans un programme de phrase en *Etre 2* : [groupes épithètes] + le XX^e siècle *n'est pas* un siècle humain. La mise en relation positive de *humain* avec *XX^e siècle* est par avance ruinée par les praxèmes chargés de condamnation morale que contiennent les groupes épithètes antéposés, qui induisent fortement la négation comme seule possibilité. A la différence d'un énoncé positif : [le XX^e siècle est un siècle *atroce*], l'énoncé négatif est polémique et ironique : il laisse entendre la voix qui énoncerait le positif – [le XX^e siècle est un siècle humain] – comme absurde, disqualifiée.

Dans la négation, le scripteur nie la voix d'un autre. Ce qui est affirmé au-delà peut rester dans l'implicite parce que facilement inférable comme dans l'occurrence précédente, ou être développé par le co-texte ultérieur. Par exemple : « Et cela n'est pas une spécialité française » (l. 29). Qu'est-ce alors ? une spécialité latine, méditerranéenne ? Ce qui suit : « un peu partout en Europe », permet de construire sous la négation de *française* l'affirmation d'*européenne*. Il arrive parfois que le scripteur prolonge – en explicitation – l'énoncé négatif d'un énoncé positif. Deux occurrences :

- *ce n'est pas* ce qu'elles proclament, *c'est* qu'elles aient pu être pensées (l. 19)
- l'âme de ce pays risque de périr *non* de vieillesse *mais* de résignation (l. 79-80)

Le tour de la l. 19 est étudié en 1.8. Celui de la l. 79-80 s'analyse dialogiquement de la sorte : le scripteur se pose en accord avec la voix de l'autre pour ce qui est du thème* (« l'âme de ce pays risque de mourir ») et en désaccord quant au rhème* : rejet par la négation de *vieillesse* (argument rebattu, repris notamment par Giscard (*Figaro*

Magazine, 21.9.91) qui évoque « l'explosion démographique en Afrique et l'implosion démographique en Europe », puis affirmation de *résignation*. La conflictualité est forte dans la mesure où le scripteur reprend textuellement une partie de l'énoncé d'un autre, qu'il thématise, pour l'orienter vers une autre direction argumentative au niveau du thème.

1.5. L'INTERROGATION

Certaines interrogations – notamment l'interrogation totale – peuvent fonctionner comme mises en débat d'un énoncé prêté à un autre à la modalité déclarative. Dans notre texte, on relève l'occurrence :

– est-ce que cela va permettre aux Européens de mieux raffermir et de consolider leur identité ? (l. 30)

Interrogation rhétorique, dirait-on traditionnellement. Voire. Dialogiquement, cette question laisse entendre la voix d'un autre, sans l'identifier, qui affirmerait : [cela va permettre aux Européens... identité]. A la place de l'interrogation, on aurait pu avoir une négation : [cela *ne va pas* permettre aux Européens... identité]. Il y a peut-être là un critère pour distinguer les négations polémiques des négations descriptives. On peut vérifier que les négations dialogiques de ce texte peuvent toutes être remplacées par des interrogatives. Ce genre d'interrogation est doublement dialogique : en ce qu'elle conteste la voix d'un autre, énonçant la phrase à la modalité affirmative ; en ce que – en tant que question – elle sollicite la réponse d'un autre (notamment bien sûr du lecteur).

1.6. LES CONNECTEURS

(a) Les connecteurs *bien sûr* et *certes*, dans leur valeur concessive, sont des marqueurs dialogiques :

- *Bien sûr*, la démocratie a tendance à se généraliser (l. 11)
- *Bien sûr*, il y a eu des progrès. Mais voilà que... (l. 13)
- *Certes*, en Allemagne, la présidente du Bundestag... (l. 38)

En disant *bien sûr* ou *certes*, le scripteur signale (1) que l'énoncé introduit par ces connecteurs n'est originairement pas de lui, sans expliciter cette autre voix ; (2) qu'il s'y rallie... provisoirement (accord donc, à la différence de la négation et de l'interrogation, marqueurs de désaccord) ; (3) que cet énoncé, qui pourrait venir en contradiction avec un argument antérieur du scripteur, ne peut jouer ce rôle. On distinguera trois arguments : A ; *certes/bien sûr* B ; *mais* C.

A	B	C
Le XXe siècle n'est pas un siècle humain (l. 9)	<i>bien sûr</i> la démocratie...(11) <i>bien sûr</i> il y a eu des progrès (l. 13)	<i>mais</i> voilà que...(l. 14)
Le fond de l'air est triste et déprimant en cette terre de civilisation et de culture (l. 37)	<i>certes</i> en Allemagne...(l. 38)	En Espagne <i>ce</i> sont les gardes-côtes <i>qui...</i> (l. 45)

Le scripteur énonce A, s'accorde temporairement avec la voix d'un autre à qui est imputé B, puis neutralise par avance la conclusion qui pourrait être tirée de B en lui opposant (*mais*) C. Cette articulation, très claire pour la première occurrence, l'est apparemment moins pour la seconde du fait que l'argument C n'est pas introduit par l'adversatif *mais*. Nous verrons qu'ici c'est l'extraction (infra 1.8.) qui joue le rôle de réorientation argumentative.

(b) *Bien, décidément*. Adverbes d'énonciation selon la grammaire. Certes ! Ils fonctionnent aussi comme marqueurs dialogiques :

- Le XX^e siècle n'est *décidément* pas un siècle humain (l. 9)
- ce sont *bien* les immigrés (l. 54)

Remarquons que, dans chacun des cas, ces connecteurs sont co-occurents à un autre marqueur dialogique : la négation, l'extraction. Le

scripteur, en réfutation d'une voix X à laquelle il s'oppose, vient confirmer une voix Y avec laquelle il s'accorde.

1.7. LE CONDITIONNEL

A la différence du futur qui s'appuie sur du présent (*je finir-ai*), en conquête de réalité, le conditionnel s'appuie sur la terminaison de l'imparfait (*je finir-ais*), en déprise de réalité. D'où les nombreux effets de sens dans lesquels le conditionnel – en dehors de toute condition/hypothèse – signifie la moindre réalité (atténuation, politesse etc...). Relève de cet ensemble l'occurrence : « ce *serait* peut-être le moment » (l. 85). Appuyé par *peut-être*, le conditionnel modalise une affirmation qui serait plus catégorique au présent : [c'est le moment]. Il en va de même pour les occurrences :

– considérés comme des intrus qui *menaceraient* la sécurité des uns et *ruineraient* les fantasmes de pureté des autres (l. 56-58)

que l'on peut simplement analyser comme des refus d'inscrire ces jugements dans la réalité du présent. Dans la perspective dialogiste, il y a plus : on peut dire que la voix du scripteur refuse d'inscrire en réalité (présent) une opinion d'une autre voix, qu'elle ne fait pas sienne. Le décalage temporel (présent / conditionnel) vaut pour un décalage énonciatif (voix du scripteur / autre voix : [selon certains]). Le conditionnel est donc, dans ce cas, un marqueur de dialogisme. Cette autre voix que présuppose le conditionnel n'est pas explicitée, pas plus que n'est précisé le rapport que le scripteur établit avec elle (intégration, hésitation, rejet). La compétence du lecteur supplée sans problème ces non dits : est mis en scène le discours sécuritaire et/ou lepéniste que le scripteur rejette, plus ou moins ironiquement. Plus textuellement encore, si l'on considère l'ensemble de la phrase :

– (Les immigrés) ne savent plus quoi faire (...) pour ne plus *être considérés* comme des intrus qui *menaceraient* (...) et *ruineraient* (...)

le scripteur fait entendre la voix des immigrés se mettant à distance du jugement qui les assigne à telle place sans explicitation de la source énonciative qui profère ce jugement.

1.8. L'EXTRACTION*

Ce tour se réalise discursivement très souvent de la sorte [ce n'est pas A qui/que X, c'est B]. A et B sont les rhèmes focalisés du fait de l'extraction : le scripteur réfute A (voix d'un autre) et lui substitue B. Dans le texte :

- *Ce qui* est grave avec ces 50 propositions, *ce n'est pas* ce qu'elles proclament, *c'est qu'elles* aient pu être pensées et annoncées (l. 19-20)
- En Espagne, *ce* sont les gardes-côtes *qui* refoulent avec violence les candidats à l'immigration (l. 45-46)
- *Ceux qui* ont peur, *ceux qui* ont raison d'être inquiets pour l'avenir de leurs enfants et pour leur vie, *ce sont* bien les immigrés (l. 53-54)
- *c'est* le présent et l'avenir de la démocratie et de la liberté *qui* sont insultés (l. 83-84)

Des quatre occurrences, seule la première réalise le tour extractif complet (avec négation), en le combinant avec le détachement en fin de phrase des rhèmes :

- | | |
|-------------------|--------------------------------------------------------|
| thème : | « ce qui est grave avec ces 50 propositions » |
| rhème 1 rejeté : | « ce n'est pas ce qu'elles proclament » |
| rhème 2 proposé : | « c'est qu'elles aient pu être pensées et annoncées ». |

Sous la négation, apparaît la voix d'un autre : [ce que proclament ces 50 propositions est grave], que le scripteur réfute. A qui attribuer cette voix ? A ceux qui ont déjà critiqué le programme de Le Pen... voix à laquelle le lecteur peut s'identifier ? Après avoir rejeté la pertinence de la voix d'un autre, le scripteur fait entendre la sienne (rhème 2).

Les trois autres occurrences présentent l'extraction sans l'énoncé négatif. Dans quelle mesure le sous-entendent-elles ? Commençons par l'occurrence l. 53-54. L'extraction est combinée avec le détachement du rhème en fin de phrase :

- | | |
|-----------------|------------------------------------|
| thème : | « ceux qui ont peur,... leur vie » |
| rhème proposé : | « ce sont bien les immigrés ». |

Pour qui sait lire, le paragraphe précédent avançait cette phrase : « un peu partout en Europe on exploite la peur et la haine des étran-

gers ». Sous la nominalisation : *la peur et la haine des étrangers* on peut rétablir le programme de phrase : [x a peur de et hait les étrangers]. La reprise de la locution verbale *avoir peur* semble pertinente pour notre propos. Si on compare les deux phrases, et si on accepte la parasyonymie *étranger/immigré* :

– [x a peur des étrangers] (l. 30)

– [ceux qui ont peur, ce sont bien les immigrés] (l. 53-54)

on note que les *étrangers*, actant infirmé de *avoir peur* (l. 29), devient actant confirmé, sous forme de *les immigrés*, en l. 53-54. L'inversion des programmes phrastiques équivaut à une substitution du second au premier, auquel la voix du scripteur s'oppose. Le tour l. 53-54 laisse entendre l'argument d'un autre actualisé dans le paragraphe précédent, ici réfuté. Soit quelque chose comme :

thème : « ceux qui ont peur, ceux qui ont raison d'être inquiets (...) »

rhème rejeté implicite : [ce ne sont pas ceux qui ont peur et haïssent les immigrés]

rhème proposé : « ce sont bien les immigrés »

Il est peut-être plus difficile d'expliciter les voix qui sous-tendent les extractions en l. 45-46 et l. 83-84. Renvoyons l'analyse de celle-ci au paragraphe 4.2., et traitons celle-là :

– En Espagne, ce sont les gardes-côtes qui refoulent les candidats à l'immigration (l. 45-46)

Pour comprendre cette extraction et la voix – implicite – qu'elle laisse entendre, il faut la relier au co-texte* antérieur : *Certes...* (l. 38). Dans cet argument, repris/concédé à la parole de l'autre (supra 1.6.), se dégage l'opposition :

conduite raciste des individus particuliers / conduite responsable des autorités.

L'extraction s'oppose à cet argument, en jouant le rôle de réorientation argumentative dévolu le plus souvent à *mais*. Soit :

thème : [ceux qui ont des conduites xénophobes]

prédicat rejeté (implicite) : [ce ne sont pas de simples particuliers]

prédicat proposé (explicite) : ce sont les gardes-côtes

Le praxème *garde-côtes* pose l'officialité du pouvoir, en rejet implicite de l'argument de ceux qui réduiraient le racisme à des conduites individuelles particulières.

L'extraction permet donc de faire entendre la voix d'un autre, sans l'identifier, à travers sa négation (explicite ou implicite). Fortement dialogique, le tour est plus ou moins polémique selon la nature de l'opposition.

1.9. PHÉNOMÈNES DIALOGIQUES SANS MARQUEUR EXTERNE : IRONIE, DÉTOURNEMENT, CITATION, ETC...

Le scripteur peut faire entendre d'autres voix que la sienne en les citant sans aucun balisage. Le relevé, forcément subjectif, ne saurait être exhaustif.

a) L'ironie : la voix du scripteur feint de tenir un discours que, compte tenu du contexte* et du co-texte, elle ne saurait défendre. Ce qui laisse présupposer une autre voix, que le scripteur met en scène sans explicitement se mettre à distance d'elle, pour mieux la condamner.

– cette terre de *civilisation* et de *culture* (l. 38)

– On ne tient guère de meetings à la Mutualité. *Tout cela est passé de mode ; c'est devenu ringard* (l. 69-71)

Dans le premier cas, l'ironie tient à ce que la définition traditionnelle de l'Europe comme « terre de civilisation et de culture », est invalidée par les faits énoncés l. 35-37. Dans le second, puisque le scripteur invite, à la fin du texte, à une manifestation, c'est qu'il ne considère pas ce type de militantisme – dont font partie les meetings à la Mutualité – comme ringard. Ces voix autres, implicites, dont le scripteur se rapproche pour mieux s'éloigner, ne sont bien sûr pas identifiées. Plus complexe mais avec un fonctionnement identique :

– le programme contre l'immigration et pour *la pureté de la race blanche* présenté par le Front national (l. 16)

Le scripteur fait tenir au F.N. un discours qui ne saurait – au moins littéralement – être le sien (cf. *infra* 3.2.). Le scripteur laisse ironiquement entendre sa voix dans un énoncé qu'il attribue au F.N.

b) Le détournement : c'est un jeu littéraire, une figure de rhétorique et une arme polémique redoutable : le scripteur s'inscrit dans une parole autre à laquelle il fait prendre un chemin de traverse. Gratuité du jeu lorsque l'intertexte est une chansonnette : « le fond de l'air est triste » (/est frais) (l. 37).

Mais le détournement peut aussi être offensif : le scripteur prend les mots de l'autre pour les lui retourner, comme dans le syntagme qui clôturé le texte : « intégrisme raciste ». Ce SN laisse lire un SN antérieur, qui le domine : [intégrisme musulman, islamiste]... Par la substitution adjectivale (musulman —> raciste) le scripteur inverse l'orientation polémique du SN, déloge – tout en la laissant entendre – la voix de l'autre pour y loger la sienne. Dans le même ordre d'idée, on peut entendre que le syntagme guillemeté *petites guerres* (5) est le détournement ironique du syntagme *grande guerre* par lequel, au moins en France, est fréquemment désignée la guerre 14-18.

c) Le fantôme de la citation : le texte peut convoquer latéralement d'autres intertextes, dont l'actualisation est fonction des compétences culturelles du lecteur. On peut percevoir, au travers de la remarque : « dans l'esprit de ses dirigeants, *il en restera toujours quelque chose* (...) (22) » le proverbe : « Calomniez, il en restera toujours quelque chose ». Au-delà, un lettré pourra entrevoir la tirade de la calomnie du *Barbier de Séville* (II, 5)... Semblablement, on peut discerner, en filigrane, dans les énoncés : « l'individu *perd* un peu plus de son être » (l. 72), « l'âme de ce pays risque de périr » (l. 79-80) une mention du *Faust* de Goethe... Au-delà, en de nombreux lieux, nous entendons, tels Jeanne d'Arc, des voix : « la laideur du siècle », « un français sur trois », « un cambriolage de son langage », etc... A partir du moment où on ne dispose pas de marqueurs explicites de dialogisme, on peut entendre sous tout mot, la voix, le discours d'un autre.

1.10. VERTIGE... FIXÉ

Dès que l'on se penche – avec sollicitude certes – sur un texte, on entend de plus en plus de voix ; de proche en proche, il semble que son scripteur emprunte tous ses mots à d'autres (collage, patchwork). A devenir aussi puissant le concept de dialogisme ne perd-il pas toute efficacité ? Nous ne le pensons pas. Si le dialogisme est (presque) par-

tout, c'est dû au fonctionnement du langage : la parole, entendue comme interaction verbale. Ce qui nous renvoie au fait que la langue c'est de l'*autre* que je fais, plus ou moins, *mien*. Le dialogisme de tout texte est à référer à deux faits fondamentaux, liés, que nous ne séparons que pour les besoins de l'exposé :

- la situation première et fondamentale des pratiques langagières est le dialogue ;

- la langue, c'est de l'autre que je fais mien et qui me parvient toujours à travers la parole des autres.

Cette hétérogénéité constitutive* de la langue, et au-delà des discours, le sujet fait avec. Les guillemets, le discours rapporté servent à la mettre partiellement en scène sous forme d'hétérogénéité montrée*. Ces marqueurs, en signalant et en délimitant des discours comme *autres*, permettent au sujet de construire, par opposition, illusoirement un discours comme *sien*, en recouvrement de l'altérité du langage. Pourquoi le scripteur n'a-t-il pas mis des guillemets à : « camps de concentration » (l. 4), « chambre à gaz » (l. 4), « pays pauvres » (l. 6), « injustices d'ordre colonial » (l. 7), etc... ? Parce que ce sont *ses* mots ? Certes, mais avant d'être à lui ces mots ont été à d'autres, ils lui sont venus d'autres paroles. Dialectique du même et de l'autre* : les discours dans lesquels il se reconnaît, les voix auxquelles il s'identifie – *ses mêmes (idem)* –, le scripteur les efface dans l'appropriation qu'il en fait (*soi-même : ipse*), avec l'illusion constitutive qu'il est à l'origine de ses mots, qu'il n'y a pas de distance énonciative/médiatrice des voix autres : comme si sa voix saisissait la réalité des faits sans le filtre discursif des autres discours. Alors que, au contraire, les paroles de ceux qu'il expulse en *autres (alii)* sont montrées comme telles, c'est-à-dire comme discours produits par d'autres, et plus même parfois, disqualifiées dans leur prétention à dire la réalité (« petites guerres », « idées », « théories »).

Dans sa saisie d'un objet renvoyant à une praxis sociale – l'immigration –, Ben Jelloun rencontre d'autres textes qui ont thématiquement ce même objet et entre en relation dialogique forte avec eux. Citation, réfutation, détournement, substitution, ironie : autant de manières de trouver sa voix dans le travail intertextuel de (principa-

lement rejet de) la voix des autres, pour entrer en relation dialogique avec la voix de cet autre partout présupposée : celle du lecteur.

2. Le mode d'inscription textuelle

La matérialité textuelle participe de la production de la signification et contribue à sa circulation : mise en page, titre, signature notamment, font déjà sens et induisent des hypothèses de lecture. Pour suivre plus commodément notre analyse, on se reportera à la reproduction (en réduction) de la page du journal.

2.1. MISE EN PAGE

L'article est publié en page intérieure (p.10), sous la rubrique *Politique*. Il y a là un premier guidage. Qu'il s'agit bien de politique est confirmé par les titres des deux articles collatéraux, qui ont trait à des faits de politique intérieure française (Elections régionales, Assemblée nationale). De politique intérieure et/ou européenne : le texte de Ben Jelloun est disposé au-dessous – et dans la même largeur – qu'un article ayant pour objet le droit de vote des étrangers en Europe. Ainsi intégré à un ensemble textuel – nous analysons comme des contraintes éditoriales (de mise en page) les trois publicités qui occupent la moitié inférieure droite et gauche de la page et l'écrasent quelque peu – l'article se singularise par différents marqueurs qui sont autant d'éléments de mise en valeur :

- Le volume tout d'abord : à lui tout seul, cet article occupe environ 2/5 de l'espace de la page. Signe de cette masse : il est le seul à disposer d'un intertitre.

- On pourrait considérer sa centralité comme une marque de mise en valeur. Encore que l'on soit en droit – à l'inverse – d'interpréter sa disposition inférieure comme un trait de hiérarchisation. Il semble de fait qu'il s'agisse d'une contrainte de genre : les *points de vue* se présentent le plus souvent au-dessous d'un article d'un journaliste du *Monde*, article avec lequel ils partagent un même thème.

10 Le Monde • Mercredi 27 novembre 1981 •

POLITIQUE

Les élections régionales en Provence-Alpes-Côte d'Azur

M. Gaudin en tête, selon l'IFOP

MARSEILLE 1981 (24.10.81). Ce sondage... M. Gaudin en tête, selon l'IFOP... M. Gaudin en tête, selon l'IFOP...

Après une période de résidence de cinq ans

Le Conseil de l'Europe recommande d'accorder le droit de vote aux étrangers

STRASBOURG... Le Conseil de l'Europe recommande d'accorder le droit de vote aux étrangers... Le Conseil de l'Europe recommande d'accorder le droit de vote aux étrangers...

A l'Assemblée nationale

Adoption du projet de loi sur la publicité comparative

PARIS 1981 (24.10.81). L'Assemblée nationale a adopté le projet de loi sur la publicité comparative... L'Assemblée nationale a adopté le projet de loi sur la publicité comparative...

C. P. (1) Ce sondage est le premier qui... M. Gaudin en tête, selon l'IFOP... M. Gaudin en tête, selon l'IFOP...

POINT DE VUE

Dans la laideur du siècle

par Tahar Ben Jelloun

Le virgule oblique sur du mal... Dans la laideur du siècle... Dans la laideur du siècle...

MARSEILLE SCOTTO... L'Assemblée nationale a adopté le projet de loi sur la publicité comparative... L'Assemblée nationale a adopté le projet de loi sur la publicité comparative...

Un bon plan pour l'emploi

Martine AUBRY en direct sur la 3614 code PS... LE MERCREDI 27 NOVEMBRE A PARTIR DE 18 H 30... La Ministre du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle répondra à toutes vos questions

Martine AUBRY en direct sur la 3614 code PS... LE MERCREDI 27 NOVEMBRE A PARTIR DE 18 H 30... La Ministre du travail, de l'emploi et de la formation professionnelle répondra à toutes vos questions

Cette semaine, vos enfants ouvriront tout grand leurs yeux devant: Pas de panique sur la 3 (p. 131) Freddy Vauzand (p. 100)

Le Inverserie Télérama sur les livres de jeunesse (en kiosque cette semaine). Avant de fermer les yeux sur tous leurs câbles, lisez Télérama cette semaine.

Télérama PRENEZ VOTRE CULTURE EN MAIN.

COMMUNIQUÉ DES CADRES ET DU PERSONNEL CFE/CGC DU GROUPE BFL

Des licenciements par dizaines de milliers chez Air France, BFL, Cytel, Michelin, Peugeot, Renault, Rhône-Poulenc, Thomson... Les licenciements par dizaines de milliers chez Air France, BFL, Cytel, Michelin, Peugeot, Renault, Rhône-Poulenc, Thomson...

L'Europe médié

C'est qu'il est peut-être un tel... L'Europe médié... L'Europe médié...

Et ce que nous apprend le sondage de l'IFOP

Et ce que nous apprend le sondage de l'IFOP... Et ce que nous apprend le sondage de l'IFOP...

Alors, il y a plus de moitié, plus

Alors, il y a plus de moitié, plus... Alors, il y a plus de moitié, plus...

BFL n'a pas le mal verticaux

BFL n'a pas le mal verticaux... BFL n'a pas le mal verticaux...

– Signes incontestables de soulignement : la taille et l'épaisseur des caractères du titre qui contribuent à le détacher. Ses lettres sont plus grasses – à l'exception de la publicité latérale gauche – et plus hautes que celles des autres titres. Typographiquement donc, il accroche l'œil.

– Enfin et surtout il diffère des autres articles par trois points : sa catégorisation discursive ; sa signature ; le mode de production de sens de son titre.

2.2. CATÉGORISATION DISCURSIVE

A la différence des autres articles, le texte de Ben Jelloun est catégorisé en tant que tel. La mention *Point de vue* signale qu'il réalise non le modèle prototypique de l'article de journal, mais un modèle spécifique que l'on pourrait caractériser comme : expression d'une réflexion particulière sur un objet discursif précédemment thématiqué. Le point de vue déresponsabilise – au moins partiellement – le journal qui, en l'occurrence, ne sert que de relais (sa responsabilité est bien sûr engagée dans la mesure où il accepte de donner à lire telle prise de position individuelle) et responsabilise son scripteur : à ce titre, il est d'ailleurs toujours signé.

Il convient d'ajouter d'autre part que si le point de vue implique un énonciateur particulier, il implique tout autant l'excellence dudit énonciateur. A la différence du *courrier des lecteurs* – voire de la (*libre*) *opinion* – ce genre discursif est gage de qualité et d'autorité en la matière, il présuppose la distinction de son scripteur.

2.3. LA SIGNATURE

Conséquemment le point de vue est signé. A la différence des autres articles qui portent en pied (essentiellement fonction de clôture* textuelle) les prénom et nom du scripteur (parfois réduits aux seules initiales), le point de vue inscrit l'anthroponyme en tête, au-dessous du titre. Marqueur d'autorité : le signataire est désigné comme expert invité à s'exprimer exceptionnellement. D'autre part, dans l'occurrence que nous analysons, l'anthroponyme n'est accompagné d'aucune présentation. Le fait est d'autant plus notable que le plus souvent les scripteurs des points de vue du *Monde* sont brièvement présentés au bas de leur article. Marque de notoriété donc, liée très certainement à l'ob-

tention, par Ben Jelloun, du prix Goncourt en 1987 : cette absence sous-entend que, pour le lecteur de ce journal, le scripteur n'a besoin d'aucune définition de présentation.

On notera de plus que la signature est précédée de la préposition *par* (ceci valant pour tous les points de vue) qui, introduisant l'agent, pré-suppose un participe passé passif du genre :

[écrit] par Tahar Ben Jelloun

L'effet est double : la préposition, en marquant syntaxiquement le scripteur comme agent, le souligne ; en présupposant le participe passé [écrit], elle insiste sur la dimension textuelle de ce qui va être lu (alors que son absence, dans les autres articles, renvoie le scripteur au quasi-anonymat comme elle tend à effacer ladite dimension textuelle devant les faits visés).

2.4. MODE DE PRODUCTION DE SENS DU TITRE

Très souvent, les titres, dans les journaux, présentent le thème et le rhème de l'article (et dans cet ordre : de ce dont il va être parlé à ce qui va en être dit)⁴ et les proposent comme un résumé, de sorte que le lecteur peut ne parcourir que les titres. Cette convention journalistique est légèrement transgressée par le titre de ce *Point de vue*. Qu'on l'analyse soit comme seulement rhématique soit comme articulant un thème (*le siècle*) a un rhème (*la laideur*), on ne saurait se contenter de sa seule lecture. Si, rétrospectivement après lecture du texte, on peut constater qu'il le résume – au moins en partie –, à première lecture cet énoncé est opaque et ne fait pas directement sens. Il présente une – belle – formule qui résiste – fonction poétique – et ne s'efface pas devant ce qu'elle désigne (de façon assez floue). A quoi tient l'effet de littérarité ? A la légère incompatibilité des programmes de sens des unités qui composent cet énoncé :

– « la laideur du siècle » : *siècle* convoque la dimension temps, alors que *laideur* – en vertu de son réglage majoritaire actuel : « caractère de ce qui est laid, au physique » – convoque la dimension espace. Cette

4 Ainsi, par exemple, pour l'article collatéral gauche : « Les élections régionales en Provence-Côte d'Azur » (thème), « M. Gaudin en tête » (rhème).

inconvenance peut être levée soit en actualisant, sous *laideur*, un programme de sens touchant non plus au physique mais à la morale : « turpitude, bassesse » ; soit en produisant, sous *siècle*, la figure de la personnification : personnifié, le siècle peut avoir un visage *laid*. Remarquons que la première phrase du texte légitimera cette interprétation en développant ladite figure : « Le XX^e siècle... un visage propre ».

– « dans la laideur » : la préposition *dans* introduit à une intériorité ; *laideur*, dans son sens premier, à une représentation de surface. L'actualisation sous *laideur* d'un sens moral résout cette discordance, la personnification de *siècle* la confirme.

Le temps que s'opère (ou ne s'opère pas) la résolution de ces incompatibilités de programme, l'énoncé, au lieu de s'effacer derrière la référence visée, fait image. Piquant la curiosité par la petite énigme qu'il propose, ce titre invite à aller voir au-dessous pour la résoudre : tout simplement à lire l'article.

3. La mise en scène actantielle

Le *point de vue* relève du type argumentatif : le scripteur vise à convaincre le lecteur de la justesse des thèses qu'il défend sur un objet discursif problématique. Nous n'entrerons pas dans l'analyse du développement textuel de l'argumentation elle-même mais expliciterons les structures actantielles⁵ sur lesquelles elle repose.

Le texte se présente comme composé de 8 paragraphes séparés en deux groupes (1. 4/4) par l'intertitre. Chacune de ces deux parties s'appuie sur une structure actantielle construite autour de l'actant *immigrés*⁶. Le scripteur, rejetant la première structure (1^{ère} partie) propose la seconde (2^{ème} partie) : la substitution s'effectue sur le déplacement voire l'inversion du statut des immigrants. Ce qui se note textuellement de la sorte : la première phrase de la seconde partie (5^{ème} paragraphe, 1.53) est construite sur une extraction qui rhématise les immigrants (cf.

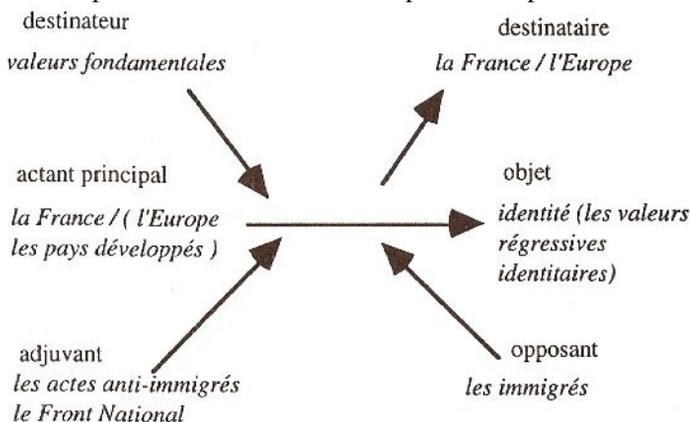
5 Ce sont ces structures qu'investit et interprète le schéma narratif. Nous utilisons ici le modèle actantiel proposé par Greimas (1966, *Sémantique structurale*, Paris : Larousse).

6 Même si, paradoxe apparent, l'actant *immigrés* tend à être effacé de la seconde structure actantielle, comme nous le verrons.

supra 1.8.). Récusant le statut d'agresseurs qui leur est assigné dans la première structure, le scripteur leur attribue celui de victimes.

3.1. EXPLICITATION DES STRUCTURES

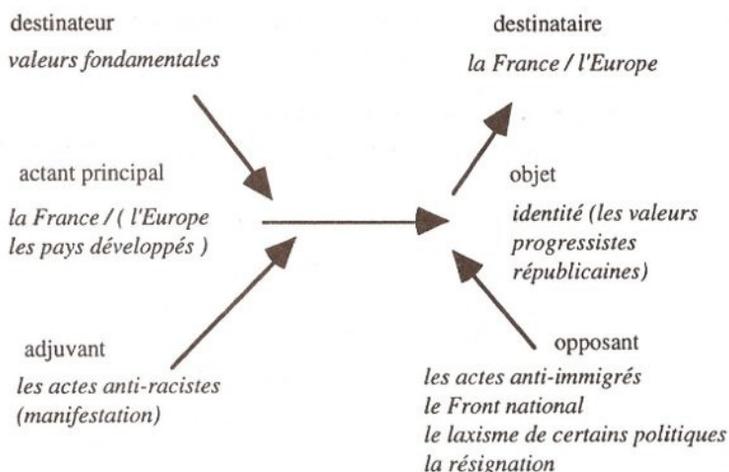
La première structure actantielle peut être explicitée de la sorte :



Structure actantielle 1

Soit, en verbalisant ce schéma : l'objet de valeur *identité* – défini à partir de l'idéologie des racines et de la race – est menacé par l'opposant *immigrés* et défendu (« raffermir et consolider leur identité », l. 31) par les actes anti-immigrés, au premier rang desquels ceux du F.N.

Le scripteur, repoussant la pertinence de cette structure actantielle, développe un discours fondé sur la structure actantielle substitutive suivante :



Structure actantielle 2

Soit : le même objet de valeur *identité* – mais entendu au sens de « démocratie » et « liberté » (l. 84) – est fortement mis en péril (« l'âme de ce pays risque de périr », l. 79-80) par les conduites racistes (notamment du F.N.), la complaisance de certains, la résignation de beaucoup. Le texte appelle à une manifestation pour le défendre.

3.2. LES MOTS POUR LE DIRE

Les deux structures actantielles sont bien sûr verbalisées de façon tout à fait différentes. La première est fortement axiologisée négativement et tout entière appréhendée à partir du praxème *laideur* auquel elle donne un contenu concret.

Sa réalisation est décrite en termes d'actes (*attentat*, l. 34, *offense*, l. 51) et de sentiments (*haine* l. 25, 30) éminemment condamnables, rapportés à un système de valeurs encore plus blâmable : le racisme. D'abord saisi par l'adjectif *racial* (« haine raciale », l. 25), ce programme de sens se durcit ensuite en *raciste* : « attentat raciste » (l. 34), « intégrisme raciste » (l. 87). Cette dévalorisation est particulièrement appuyée en ce qui concerne l'adjuvant :

– Le programme *contre l’immigration et pour la pureté de la race blanche* présenté par le Front national (...) (l. 16)

Comme le présupposent les termes *programme* et *présenté par le Front national* qui l’encadrent (cf. 1.3.), le scripteur semble rapporter les mots du F.N. Si l’attribution est fondée pour le premier SP « contre l’immigration », elle est quelque peu exagérée pour le second : *pour la pureté de la race blanche*, qui correspond plutôt à l’explicitation d’un non-dit. Elle est pourtant appuyée par la syntaxe – *et* de coordination, symétrie des prépositions *contre/pour* – qui contribue à attribuer la responsabilité de l’énonciation des deux SP à la seule voix du F.N. Le scripteur pénètre le discours de l’autre pour le détourner ironiquement et le stigmatiser en lui imputant un énoncé qui le flétrit. Ainsi défini, ledit programme est mis en relation explicite avec le terme *laideur* : « le programme contre l’immigration (...) s’inscrit tout naturellement dans la laideur de ce siècle » (l. 18) ; l’adverbe *naturellement*, précédé de l’intensif *tout*, ainsi que la forme pronominale du verbe *inscrire* (effacement de la personne du scripteur et de l’acte qu’il réalise : [j’inscris]) désubjectivent la mise en rapport du thème (*le programme*) avec le rhème (*la laideur*), la rapportent non comme un jugement mais comme un fait.

Dévaluée axiologiquement, cette première structure actantielle est contestée au niveau logique, qui fait dépendre la fin des moyens mis en œuvre pour l’atteindre :

– Est-ce que cela (= la peur et la haine des étrangers) va permettre aux Européens de mieux raffermir et de consolider leur identité ? (l. 30-32)

La pertinence des actions anti-immigrés pour la défense de l’objet de valeur *identité* est rejetée : l’interrogation équivaut (supra 1.5.) à la réfutation dialogique de l’argument de ceux qui soutiennent ce programme d’action : [cela ne va pas permettre aux Européens...].

En opposition est avancée, par le scripteur, la seconde structure actantielle. On relève les substitutions suivantes :

(a) – l’objet menacé à défendre *identité* n’a plus le même contenu : il s’agit des « valeurs républicaines » (l. 55), syntagme ensuite repris par « valeurs essentielles » (l. 77), métaphorisé en « l’âme de ce pays »

(l. 79-80), enfin précisé en « démocratie et liberté » (l. 84). Soit des valeurs au principe de la République Française, fondées sur l'universalisme qui intègre, en rejet du repliement qui discrimine.

(b) – deux actants font l'objet du principal déplacement : les pratiques anti-immigrés ; les immigrés. Le premier, adjuvant dans la première structure, devient opposant menaçant les « valeurs républicaines » : c'est contre les pratiques anti-immigrés que l'appel à la mobilisation est dirigé.

(c) – les immigrés, opposants dans le premier schéma, n'apparaissent plus dans le second programme d'action que nous avons explicité. Cet effacement, qui peut sembler paradoxal, est construit argumentativement en trois temps :

– inversion de statut (l. 53-55) : les immigrés sont posés non comme ceux qui menacent (agresseurs), mais comme ceux qui sont menacés (victimes) ;

– effacement par révélation (au sens photographique) (l. 77-79) : les menaces qui pèsent sur les immigrés sont les signes avant-coureurs de périls plus importants visant les « valeurs essentielles » de la France :

Car les immigrés *ne* sont *qu'*un écran sur lequel viennent s'imprimer les images annonciatives d'un système autoritaire et totalitaire (l. 77-79)

Par la négation restrictive *ne... que* (dialogiquement polémique), est refusé aux immigrés tout autre statut actantiel que celui de leurre (*écran*) agité par les tenants du « projet de société raciste », leurre par lequel il convient de ne pas se laisser abuser. Soulignons le travail de polysémisation textuelle du praxème *écran* : de ce qui précède son actualisation*, *écran* produit le sens de « objet interposé qui dissimule » et, logiquement, on s'attend à ce qu'il soit suivi de la préposition *derrière* ([un écran derrière lequel]) ; de ce qui la suit : « un écran sur lequel » (préposition *sur*), *écran* produit un second sens : celui de « surface sur laquelle se reproduit l'image d'un objet. » Dans les deux cas, prédiqués en *écran*, les immigrés sont actantiellement effacés/dissous devant ce qu'ils dissimulent et que le scripteur révèle : un péril totalitaire.

– substitution : dans le dernier paragraphe, l'actant *immigrés* – alors même qu'il est fortement attendu de par le parallélisme, souligné par l'extraction, avec les tombes juives :

- les tombes juives ont été profanées (...)
- aujourd'hui ce [sont les immigrés] qui sont insultés et mis en danger

est remplacé par l'actualisation de l'objet de valeur à défendre :

- aujourd'hui c'est *le présent et l'avenir de la démocratie et de la liberté* qui sont insultés (l. 83-84)

Gommé de la surface textuelle, l'actant *immigrés* est relayé par ledit objet de valeur lui-même. Rejeté en *autre* dans la première structure actantielle, l'immigré est de la sorte fortement construit en *même*. Soit le message, implicitement adressé au lecteur (français) : [en défendant l'immigré, tu défends tes valeurs, tu te défends *toi-même*].

(d) – l'actant principal de la première structure actantielle (*pays développé, France, Europe, Français, Européens*) fait l'objet d'un travail de restriction et de spécification :

– de l'*Europe* à la *France*. Si, dans la première partie du texte, l'argument de la laideur était illustré par des exemples pris dans le monde entier (§1), en France (§2), en Europe (§3 et 4), la seconde – malgré l'annonce de l'intertitre – « L'Europe oublie de réagir » – pose en actant principal la seule France. Apparente exception, la mention de l'Europe dans le § 6, en reprise de l'intertitre : « On a l'impression que toute l'Europe oublie de réagir » (l. 71). Exception cependant qui confirme notre remarque. L'élargissement de la France à l'Europe est ici purement rhétorique : il est introduit par un exemple français, parisien même : « On ne tient guère de meetings à la Mutualité » (l. 70). La *Mutualité* : lieu symbole du militantisme progressiste parisien de l'époque. Cet exemple n'est suivi d'aucune illustration européenne.

– de la *France* au *peuple de France* : alors que le praxème *France* n'est pas spécifié dans la première partie du texte (sauf quantitative-

ment : « une partie de la France » l. 23)⁷, il fait l'objet d'un retravail – ostentatoire – dans la seconde :

– Si aujourd'hui *la France – le peuple de France* si cette expression a encore un sens (l. 74)

La correction praxémique – au-delà de la polémique de la glose qui l'accompagne – vise à spécifier le (macro-) actant *France*. Ce mouvement se confirmera dans le dernier paragraphe qui convoque « toutes les forces de progrès » (l. 86), avec à leur tête le président de la République en personne⁸. Ce travail de spécification nous semble procéder de deux contraintes :

– la première, faible, est d'ordre extratextuel. Elle tient à l'insertion de l'article dans un contexte plus large : le journal *Le Monde*. Malgré certaines inférences que l'on peut faire du titre lui-même, *Le Monde* est un quotidien français, qui vise plutôt un lectorat centre-gauche. La restriction actantielle correspondrait à un ciblage dudit lectorat.

– la seconde, forte, est d'ordre intratextuel. Elle tient à l'acte de langage par lequel se clôt l'article : un appel indirect à manifestation, qui ne peut guère avoir comme destinataires – indirects – que le « peuple de France », spécifié en « forces de progrès », et surtout le président de la République lui-même. Appel de l'Intellectuel au Prince...

(e) – Le texte inscrit en opposant, en plus des pratiques racistes, le comportement défaitiste de l'actant sujet *peuple de France* (l. 74-79). On peut même entendre qu'il vise tout autant à une fustigation de celui-ci qu'à une dénonciation de celles-là.

Nous avons analysé les structures actantielles sur lesquelles se produit l'argumentation du texte, dont nous pouvons maintenant préciser les termes, sinon les enjeux.

– s'opposer (textuellement, les nombreuses négations) aux discours sécuritaires qui posent l'immigré comme menace identitaire, en lui substituant un contrediscours fondé en humanisme républicain qui

7 De même pour *Français* : « un français sur trois » (l. 25-26).

8 Même si comme nous l'avons analysé (supra 1.2.) c'est en effacement syntaxique de cet actant.

place ledit discours sécuritaire (et les pratiques qui lui sont liées) comme menaçant plus radicalement des valeurs plus fondamentales. Pour le dire en une formule qui retrouve la figure de l'extraction : c'est pas eux (les immigrés : objet du discours sécuritaire), c'est lui (le discours sécuritaire pris comme objet) qui est un vrai danger.

– appeler – indirectement – à la mobilisation (manifestation) contre ledit danger, à partir du constat de l'absence de réaction française/européenne. La question se pose de la place de ce constat : est-il central, comme le présuppose l'intertitre ? L'absence de réaction des démocraties est-elle un des éléments de la laideur du siècle ? Le texte évite l'explicitation : au lecteur de percevoir dans les propos du scripteur des sous-entendus critiques à l'égard du comportement passif des « forces de progrès »...

La description d'une dégradation (avancée du projet de société raciste, absence de réaction d'opposition) se conclut par un appel à la mobilisation. L'article a la structure argumentative du texte (politique) militant : il ne se contente pas d'expliquer la laideur du siècle, il vise à la transformer...

4. L'effacement (?) des marques énonciatives

Signé, le texte ne laisse apparaître aucune marque de la catégorie de personne. Si l'absence du *tu* (*vous*) de l'énonciataire-lecteur relève d'une contrainte du type textuel (la communication journalistique), il n'en va pas de même pour la première personne. Un rapide relevé fait apparaître que, sur un corpus de 20 *Points de vue* recueillis dans *Le Monde*, 30% n'hésitent pas à poser l'énonciateur en locuteur (*je*). Ben Jelloun a donc choisi d'inscrire son texte en objectivité, en défalcation du principal marqueur de subjectivité : la personne. Fiction d'un plan d'énonciation *discursif* qui se développerait en dehors des actants de l'interlocution. On analysera les différents marqueurs de cette stratégie d'objectivité avant d'étudier la façon dont la subjectivité, dans son gommage, laisse des traces, voire – retour du refoulé – surgit au détour d'une formule.

4.1. LA STRATÉGIE D'OBJECTIVITÉ

Sur un thème brûlant comme celui de l'immigration, le scripteur choisit d'effacer son point de vue : le lieu idéologique à partir duquel il parle. Ce qui se note notamment au niveau du type de discours convoqué, de la déixis*, de la modalité phrastique, de l'actualisation de certains motifs.

1 – Discours philosophique : Si le scripteur se réfère à des événements précis qu'il nomme par des praxèmes adéquats, denses sociohistoriquement – citons à titre d'exemple : *camps de concentration, chambres à gaz, génocide, guérilla, expulsion, visas* etc... – il vise à les encadrer de praxèmes plus généraux, qui donnent à son point de vue la hauteur philosophique de qui se place au-dessus de la mêlée. On relèvera, appartenant à ce champ, les praxèmes de coupe très large, *individu* (l. 13 et 72), *Histoire* (l. 1 et 63) ; ou renvoyant prototypiquement au discours de la tradition philosophique : *être* (l. 72) et plus encore *âme* (l. 14 et 79). Plus emblématiquement : le praxème *siècle*, thématiqué dans le titre et la première phrase, laisse augurer d'un regard qui, s'il descend au niveau du particulier, vise le général voire l'universel. Et effectivement, à plusieurs reprises, le scripteur ouvre la focale de son objectif : passe de la France à l'Europe.

Cette position énonciative se manifeste discursivement par deux traits qui, s'ils ne sont pas spécifiques de l'écriture philosophique, la caractérisent fréquemment : la personnification, la littéralisation d'un syntagme stéréotypé. Ainsi les thèmes principaux *siècle* et *France* font l'objet d'une personnification :

- le XX^e siècle aura du mal à présenter à l'histoire un *visage* propre (l. 1)
- l'*âme* de ce siècle (l. 14)
- l'*âme* de ce pays (l. 79)

Le syntagme littéraire stéréotypé *tribunal de l'histoire* est mis en scène dans l'actantialité phrastique construite autour du verbe *présenter* (l. 1).

2 – L'effacement (des contours) de la déixis : Les coordonnées déictiques – je, ici, maintenant – sont les marqueurs fondamentaux de la subjectivité. Nous avons signalé l'absence de la première personne.

On s'attachera à décrire le fonctionnement des adverbes de temps et des actualisateurs du nom.

– *Aujourd'hui, demain*, renvoient couramment à la particularité de l'instance de discours à partir de laquelle ils prennent sens : « au jour où je parle », et « au jour suivant immédiatement celui où je parle ». Le scripteur, s'il utilise ces déictiques, leur fait subir une extension (déjà inscrite en langue) selon laquelle ils signifient : « au temps où nous sommes », et « dans un avenir proche » :

- *aujourd'hui* une vague d'attentats racistes (l. 34)
- Si *aujourd'hui* la France (...) (l. 74)
- *Aujourd'hui* c'est le présent (l. 83)
- elle risque *demain* d'assister (...) (l. 76)

De la sorte, ces déictiques renvoient de façon plus diffuse à l'instance de parole du texte qu'ils contribuent à atténuer.

– La construction de la référence du nom peut s'effectuer de manière absolue, par renvoi au co-texte (anaphore/cataphore), par renvoi au contexte (déictique). Il semble significatif que le scripteur choisisse les deux premiers modes de construction et évite le troisième. Nous conduirons l'analyse sur l'actualisation du seul terme de *siècle*. On dispose de cinq occurrences⁹ :

- dans la laideur *du* siècle (titre)
- *Le* XX^e siècle (l. 1)
- *le* XX^e siècle (l. 9)
- l'âme de *ce* siècle (l. 14)
- la laideur de *ce* siècle (l. 18)

La première occurrence peut sembler invalider notre remarque : l'emploi de l'article défini devant *siècle* (au singulier), sans numéral ordinal intercalé (du [XX^e] siècle : construction de la référence absolue), fonctionne soit déictiquement soit cataphoriquement. Selon la première interprétation, l'article défini se justifie du renvoi au contexte : le *siècle* = « le siècle dans lequel s'inscrit la présente instance

9 N'entre pas dans ce relevé l'occurrence : « n'est pas un siècle humain » (l. 9) ; le terme *siècle*, en fonction d'attribut, ne vise pas à la construction d'une référence.

de parole ». Cette valeur est d'ailleurs lexicalisée : le *Petit Robert* note que le *siècle* signifie « l'époque où l'on vit ». Selon la seconde interprétation, l'article défini se justifie du renvoi au co-texte qui suit : « le XX^e siècle » (l. 1). Les deux interprétations ne sont d'ailleurs pas mutuellement exclusives.

La pseudo-déixis du titre – dans la mesure où ce fonctionnement est lexicalisé – n'est pas confirmée par la suite. Au contraire, les deux premières occurrences de *siècle*, dans le corps du texte, posent la référence absolument : art. défini + ordinal + N : « le XX^e siècle », alors que la construction déictique était possible ([ce/notre siècle]). Les deux suivantes (l. 14, 18) usent du démonstratif qui, en lui-même, peut recouvrir un fonctionnement déictique ou anaphorique mais qui, compte tenu du contexte, ne peut guère que relever de l'anaphore : ces occurrences renvoient à : « le XX^e siècle », la déixis ne pouvant que difficilement suivre la construction de la référence absolue.

Ce mode de référencement se confirme sur l'ensemble du texte : les démonstratifs y sont anaphoriques, jamais déictiques (alors que ce fonctionnement était possible). Par exemple : « La France » (l. 74)... « ce pays » (l. 80). Ce que nous mettrons en relation avec cet autre fait : on ne trouve aucun actualisateur possessif de première personne : « Le XX^e siècle » —> [notre siècle]. C'est que la déixis s'alourdirait de son articulation explicite aux sujets de l'interaction.

Bien évidemment – encore convient-il de le noter –, alors que le scripteur oppose deux catégories : *Les Européens (les Français)* vs *les immigrés*, il n'inscrit son sujet dans aucun de ces deux groupes : on ne trouve aucune occurrence de [nous les Européens] ou de [nous les immigrés]. Est-ce parce qu'il ne se reconnaît dans aucun de ces deux ensembles ou parce qu'il ne veut pas se situer par rapport à cette catégorisation ?

Effacement de l'inscription personnelle (pronoms personnels, actualisateurs possessifs de 1^{ère} personne), évitement du fonctionnement déictique (démonstratifs), affaiblissement de ce fonctionnement par extension (adverbes de temps) : le texte implicite l'énonciation qui le fonde en tant que tel. Autant de façons de construire une représentation objective de sa parole.

3 – L'implication de la modalité : Le texte implicite quasi systématiquement – corrélativement à l'effacement de la personne – la modalité. Par exemple :

– L'âme de ce pays risque de mourir (= j'affirme que l'âme...) (l. 79-80)

Les quelques occurrences d'explicitation de la modalité viennent en confirmation de notre analyse :

– *C'est dire* combien le fond de l'air est triste (l. 37)

– *On a l'impression que* toute l'Europe oublie de réagir (l. 71)

– *Ce serait peut-être le moment* de redescendre dans la rue (l. 85)

Le scripteur a recours à un tour impersonnel (l. 37, 85) ou pose en sujet modal l'indéfini *on* (l. 71) de large extension. Ce faisant la modalité, qu'elle intervienne pour souligner (l. 37) ou adoucir une affirmation (l. 71) ou un conseil (l. 85) est détournée de sa fonction principale : expliciter l'implication personnelle.

4 – Implication/explicitation de certains motifs : On pourrait s'étonner de ce que la question palestinienne ne soit qu'indirectement et non nommément citée au chapitre des laideurs de notre (!) siècle : « ce qui prive des peuples de leur patrie » (l. 7). Nous y verrons la rature d'un des leitmotifs du discours arabe, trop identificateur¹⁰. La stratégie est identique mais se réalise inversement par l'explicitation de certains motifs : le génocide des Arméniens (l. 8), la profanation des tombes juives (l. 81). Mentionnant des victimes chrétiennes et juives, le scripteur donne des gages de son objectivité en tentative d'effacement des marques de son identité arabe et musulmane.

Stratégie d'objectivité : le scripteur, pour donner plus de poids à son argumentation, pour mieux convaincre et emporter l'adhésion, tâche de gommer les indices d'appartenance identitaire nationale, ethnique, religieuse, d'adopter un point de vue qui transcende ces déterminations ; au-delà, qui ne soit plus référé à une subjectivité mais apparaisse

10 La non-mention des atteintes aux droits de l'homme au Maroc ne nous semble pas relever de ce seul souci.

comme un pur reflet de la réalité, susceptible d'être endossé par tout un chacun lecteur.

4.2. LES TRACES DU SUJET

Effacer c'est, pour peu que le gommage ne soit pas parfait, du même coup, montrer ostensiblement. Impossible au scripteur de ne pas se dire : la négation, l'extraction, l'interrogation... présupposent, s'opposant à une autre voix, sa propre voix. Plus explicitement encore, les guillemets sont frappés au coin de la subjectivité : dis-moi ce que tu guillemettes, je te dirai qui tu es. On imagine aisément qu'un scripteur révisionniste aurait guillemeté *camps de concentration, chambres à gaz*. Ben Jelloun a écrit *pays pauvres* alors qu'il aurait certainement mis des guillemets à *pays sous-développés* (praxème d'autant plus signifiant par son absence que l'on trouve, sans guillemets, *pays développés*) : dis-moi ce que tu évites...

Le lecteur peut être conduit, d'autre part, à ne pas endosser (inscription en *même*) certains syntagmes, qu'il rejettera en *autre*, dégageant du même coup l'identité du scripteur. A titre d'exemple, dans la phrase :

– Les pays développés s'acheminent vers une guérilla contre ceux qu'ils appellent des « envahisseurs » ou des « occupants » (l. 15)

le lecteur du *Monde* pourra percevoir le terme de *guerilla* comme une hyperbole ; il pourra voir dans le SN *les pays développés* une synecdoque du tout pour la partie, faulx d'amalgame. Il y verra la main de qui, à partir de son appartenance identitaire, durcit le trait...

La réduction progressive du champ – la réflexion entamée sur le siècle s'achève sur l'appel à une manifestation à Paris, – comme la spécification actantielle – Europe > France > peuple de France > forces de progrès – inscrivent le texte dans sa particularité : celle d'une situation de communication dans un journal français parisien, et catégorisent son scripteur.

Enfin et surtout, au-delà de ces contraintes scripturales et textuelles, il arrive que les identités du scripteur trouent – retour du refoulé ? – sa parole. Ainsi en va-t-il peut-être de la marocanité, dans la mention de la déclaration de l'Union du Maghreb arabe (l. 47-50) : le lecteur du

Monde – ethnocentrisme aidant – connaît les faits européens que le scripteur cite auparavant, il ignore tout de celui-ci qui se trouve placé sur le même plan que ceux-là, voire auquel est accordé plus d'importance du fait de sa place conclusive. Plus certainement, on repèrera l'appartenance ethnique et religieuse du scripteur spécialement en deux lieux du dernier paragraphe, comme si d'avoir été longuement tue augmentait la force de sa pression. Nous avons réservé l'analyse de la dernière occurrence d'extraction :

– Lorsque les tombes juives ont été profanées à Carpentras, M. François Mitterrand avait marqué son indignation (...). Aujourd'hui, *c'est* le présent et l'avenir de la démocratie et de la liberté *qui* sont insultés (...) (l. 81-84)

Fournissons-la. A partir de la relation sémantique des verbes *profaner/insulter*, le scripteur, thématissant *insulter*, extrait pour le rhématiser le SN : « le présent et l'avenir de la démocratie et de la liberté ». Ce SN est opposé implicitement au SN de la phrase précédente : « les tombes juives », sur la base des programmes de sens de mémoire, de passé, qu'il produit. Soit donc une opposition qui se structure en :

- P1 [le passé (tombes juives)] + être profané
 P2 c'est le présent et l'avenir + être insulté

On peut entendre que l'opposition entre les deux rhèmes, ainsi pré-supposée : « Aujourd'hui [ce n'est pas le passé], c'est le présent et l'avenir... » n'est pas argumentative mais purement rhétorique. A savoir que le rhème (présupposé) négatif (« ce n'est pas le passé ») n'est pas rejeté polémiquement mais fournit une simple transition. Il nous semble cependant qu'il y a plus. Rappelons que, selon notre analyse, le SN « le présent et l'avenir (...) de la liberté » vient en substitution de *les immigrés* (*supra* 3.2.). L'extraction, en opposant implicitement *tombes juives* et [immigrés (arabes ?)], ne revient-elle pas à actualiser très latéralement l'argument que tiennent les Arabes à propos des différences de comportement des gouvernements occidentaux à l'égard d'Israël et des pays arabes : argument du « deux poids deux mesures » ? F. Mitterrand est descendu dans la rue pour défendre la mémoire juive... il n'a pas fait pareil geste pour les immigrés et le scripteur l'invite à mani-

fester pour répondre aux insultes racistes. Notre analyse pourra paraître spécieuse : elle rend compte de l'extraction en la rapportant à l'arabité du scripteur.

Le second lieu, qui donne la parole au sujet musulman, est bien moins sujet à caution. Il s'agit de la coda textuelle : « dire un non magistral aux théories » de « l'intégrisme raciste » (l. 87). Le SN *intégrisme raciste* apparaît comme un détournement du discours dominant qui flanque volontiers le nom *intégrisme* de l'adjectif *musulman* (ou *islamique, islamiste*) ; qui les associe en un syntagme figé, inanalytable, semblant aller de soi ; qui les assimile au point de construire textuellement en synonymie *intégriste* et *islamiste*. « Intégrisme raciste » convoque donc dialogiquement *intégrisme musulman* qu'il retourne en renvoyant l'offense à l'offenseur. Or l'isotopie* religieuse a été absente du programme (explicite) de « immigrés » ; elle n'est apparue, latéralement, que dans « tombes juives ». Qui la convoque ici sinon le sujet musulman, qui, en clôture de son texte, jette son masque d'objectivité ? *In cauda veritas...*

Nous mettrons en relation, pour conclure, les dimensions dialogique et énonciative. Le scripteur oppose aux discours ambiants sur l'immigration un contrediscours : ce faisant il rencontre intertextuellement d'autres voix. Cette hétérogénéité, il la montre, joue avec, voire l'exhibe alors qu'il dégage moins clairement la voix du lecteur, et surtout tend à effacer les marques de sa propre voix. Peine perdue : chassée par la porte, la subjectivité fait retour par la fenêtre. Toutes les ruses du scripteur n'y sont pour rien : pas plus qu'on ne parle sans interdiscours et sans énonciataire, on ne saurait parler d'un point de vue non embrayé personnellement, idéologiquement, identitairement. *Je, tu, il/elle* et leurs discours sont toujours-déjà là : ce sont eux qui constituent le sujet comme parlant.

T. Bouguerra, J. Bres.

Repères théoriques**DIALOGISME**

Le concept de *dialogisme* – et plus encore celui de *polyphonie* – sont aujourd’hui fort à la mode. A leur origine : les écrits du cercle de Bakhtine qui, dès les années 1928-1930, posent que la réalité des pratiques langagières c’est l’interaction verbale, sa forme prototypique le dialogue.

1. Dialogal / dialogique

Il convient d’opérer une première distinction entre dialogal et dialogique. Un texte est dialogal lorsqu’il prend la forme du dialogue, c’est-à-dire lorsqu’il se développe comme enchaînement de tours de parole* référés à des énonciateurs-locuteurs différents : par exemple le texte théâtral. En revanche, le plus souvent, l’article de journal, ou le récit sont des textes monologiques.

Le dialogisme est la capacité de l’énoncé à faire entendre plusieurs voix. En ce sens, tout texte – monologal comme dialogal – est dialogique. On distinguera :

– le dialogisme interdiscursif : la voix de l’énonciateur, dans sa saisie d’un objet, rencontre les discours antérieurs tenus par d’autres locuteurs, – d’autres voix – sur ce même objet, discours avec lesquels elle entre en interaction. En ce sens, le dialogisme est synonyme de la notion d’*intertextualité* appliquée à toutes les pratiques langagières, notamment orales.

– le dialogisme interpersonnel : la voix de l’énonciateur s’adresse à celle d’un énonciataire : « tout discours est dirigé sur une réponse, et ne peut échapper à l’influence du discours-réplique prévu (...). Se constituant dans l’atmosphère du *déjà dit* (= dialogisme intertextuel), le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue » (= dialogisme interpersonnel) (Bakhtine 1934/1978 : 103).

Pour prendre un exemple scolaire, l’exercice de la dissertation est doublement dialogique : il consiste, pour l’énonciateur, à citer d’autres textes, à se positionner par rapport à eux mais aussi à faire siens – où

commence le plagiat ? – nombre d’entre eux ; il est façonné par les attentes supposées du correcteur-énonciataire.

2. Dialogisme / polyphonie

Seconde distinction : dialogisme / polyphonie. Pour Bakhtine, la polyphonie est un concept littéraire. Il s’agit de l’utilisation du dialogisme de l’énoncé quotidien, utilisation dans laquelle la voix du héros « résonne aux côtés de la parole de l’auteur et se combine d’une façon particulière avec elle ainsi qu’avec les voix moins qualifiées des autres héros » (1961 : 11). Ces voix sont posées à égalité. Ce qui n’est pas le cas dans l’énoncé quotidien qui, bien que feuilleté, présente les différentes voix en décalage, en hiérarchie. Ducrot (1984) et ses épigones, procédant à des extensions libres, parlent de *polyphonie* là où Bakhtine parle de *dialogisme*.

De nombreux lieux de la linguistique intra-phrastique et interphrastique sont revisités par la problématique dialogique. Liste non close (Bres 1998) : discours rapporté, ironie, négation, interrogation, concession, conditionnel, réglage du sens...

La production de sens telle que la conçoit la praxématique est éminemment dialogique : l’énonciateur trouve les mots toujours-déjà habités de sens. Dans l’actualisation se produit une interaction forte entre ces sens déjà produits et ce que l’énonciateur a à dire. Soit cette interaction est versée en inconscience : le sujet trouve les mots, *ses* mots. De l’autre, il fait du même. Soit cette interaction tend à se verser en conscience sous la forme de difficultés à dire : je résiste à la langue, la langue me résiste, elle me paraît inadéquate, voire elle me fait défaut. La praxématique décrit la production de sens comme conflictuelle : cette conflictualité est à articuler avec ce dialogisme fondamental de la production de sens.

3. Hétérogénéité constitutive / hétérogénéité montrée

Le dialogisme est à référer non seulement au fait que l’interaction verbale est la réalité des pratiques langagières mais également au fait que la langue c’est d’abord de l’autre. Cette *hétérogénéité constitutive*

est inconsciente : au principe de la langue, il y a l'autre qui construit le sujet en radicale extériorité par rapport à lui-même. Les formes de l'hétérogénéité montrée – discours rapporté, guillemets, italiques, modalisation autonymique (*Le rôle du gueuloir* – pour parler comme Flaubert) – servent à désigner des lieux circonscrits de non-coïncidence de la parole du sujet à elle-même en dénégation de la non-coïncidence constitutive et construction différentielle d'un soi-même. En mettant des guillemets à certains fragments de sa parole, l'énonciateur les désigne explicitement comme non-siens. De ce même geste de délimitation d'un autre, il recouvre l'altérité fondamentale et irréductible de la langue à lui-même (Authier-Revuz, 1984).

BIBLIOGRAPHIE

- Authier-Revuz J.
1984, « Hétérogénéités énonciatives », *Langages* 73, Paris : Larousse, 98-111.
- Bakhtine M.
1928/1977, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris : Minuit, 120-141.
1934/1978, « Du discours romanesque », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Tel-Gallimard, 83-233.
1961/1970, *Problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Lausanne : L'âge d'homme.
- Bres J.
1998a, « Entendre des voix : de quelques marqueurs dialogiques en français », in J. Bres, R. Delamotte, F. Madray, P. Siblot, *L'autre en discours*, Montpellier : Praxiling (à paraître).
1998b, « Vous les entendez ? », in D. O'Kelly, *Les fondements théoriques de l'analyse du discours* (à paraître).
- Ducrot O.
1984, « Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation », in *Le Dire et le dit*, Paris : Minuit, 171-233.
- Kerbrat-Orecchioni C.
1990, *Les Interactions verbales*, tome 1, Paris : A. Colin, 9-54.
- Kristeva J.
1969, *Semeiotiké*, Paris : Points-Seuil, 82-112.

J. Bres.

Repères théoriques**NEGATION, EXTRACTION**

Nous choisissons de présenter, dans l'ensemble nombreux des marqueurs de dialogisme, la négation et l'extraction.

1. La négation

Les linguistes se passionnent, depuis une dizaine d'années, pour cet outil extraordinairement complexe. On peut retenir l'analyse de Ducrot (1984:217-218) qui distingue trois types de négation : (1) métalinguistique, (2) polémique, (3) descriptive.

1.1.

Soit le dialogue reconstruit suivant :

A – Pierre est veuf

B – Pierre *n'est pas* veuf, pour la simple et bonne raison qu'il a toujours été célibataire.

Dans ce cas, l'énoncé de B reprend, en négation, l'énoncé de A. Il met en scène deux voix : celle de A affirmant (que Pierre est veuf) ; celle de B, niant cette affirmation. La négation métalinguistique se réalise dans une structure dialogale (présence effective de la parole de A) ; elle vise à nier les présupposés de l'énoncé de A (posé : *veuf* ; présupposé : *marié*) ; elle se poursuit par l'explicitation de la négation du présupposé (ici la seconde proposition où *célibataire* vient rendre compte du rejet de *veuf*).

1.2.

Soit l'énoncé suivant extrait d'une intervention télévisée de F. Bayrou, alors (1992) secrétaire de l'UDF :

il *n'y a aucune* ombre entre l'UDF et le RPR, contrairement à ce que certains auraient souhaité.

La négation polémique, comme la négation métalinguistique, laisse entendre, en plus de la voix de l'énonciateur, une autre voix à qui est attribué l'énoncé positif. Mais à la différence de celle-ci :

(a) elle n'a pas besoin d'une structure dialogale pour se réaliser. N'est donc pas obligatoirement précisée l'identité de la voix responsable dudit énoncé : ce peut être la voix du *on* de la sagesse populaire ; et/ou celle de tel ou tel discours cité dans le co-texte antérieur ; et/ou celle que l'énonciateur impute – abusivement ou non – à son énonciataire réel ou potentiel (le lecteur par exemple dans un article de presse). Dans l'exemple cité, la négation polémique se poursuit de l'explicitation de la source : *certains*. Cet énoncé met donc en scène la voix (dans un acte de souhait) de *certains* dont le discours est nié par la voix de F. Bayrou.

(b) La négation polémique conserve les présupposés (ici, par exemple, que l'UDF et le RPR sont deux formations politiques ; qu'elles ont des relations habituellement positives).

1.3.

Soit l'exemple suivant. Un petit garçon, en voiture avec son père, lui dit :

papa, tu m'as *pas* attaché.

Il s'agit d'une négation descriptive, servant à décrire une réalité (le fait que l'enfant n'est pas attaché sur le siège-auto par une ceinture) et ne s'opposant pas à une voix – ici par exemple celle du père – à qui serait imputée l'affirmation : [je t'ai attaché].

Les deux premiers types de négation – métalinguistique, polémique – sont dialogiques mais pas le troisième. Cette distinction, aussitôt posée, doit être relativisée : dans l'exemple de négation descriptive proposé, on peut entendre le discours du père : [attache-toi, il faut que je t'attache] etc... De sorte que la négation descriptive apparaît comme une négation polémique dont la dimension dialogique est atténuée, voire annulée (Nolke 1993), mais peut être réactivée.

En analysant la négation comme marqueur dialogique, la linguistique contemporaine retrouve – sans le savoir ? sans le dire ? – les posi-

tions développées en 1907 par Bergson : « Si je dis : « cette table n'est pas blanche » (...) ce n'est pas sur la table elle-même que je porte ce jugement, mais plutôt sur le jugement qui la déclarerait blanche » (*L'évolution créatrice*, cité par Grévisse, *Le bon usage*, p. 127).

2. L'extraction

Cette opération consiste à extraire, c'est-à-dire à déplacer en tête de phrase, un groupe en l'encadrant de la particule *c'est... que* :

il faut s'attaquer à la misère □ *c'est* à la misère *qu'*il faut s'attaquer

L'extraction place le groupe extrait en position de rhème focalisé. En quoi l'extraction peut-elle être un marqueur de dialogisme ? Réponse : de ce qu'elle inclut – explicitement ou implicitement – une négation. Soit l'énoncé suivant, relevé sur une affiche murale à Montpellier (6.2.93) :

c'est pas aux immigrés *qu'*il faut s'attaquer, *c'est* à la misère.

La phrase a pour thème : [il faut s'attaquer à] et pour rhèmes : [les immigrés] et [la misère], tous deux soumis à extraction. L'un des deux rhèmes – le plus souvent le premier comme ici, mais ceci n'est pas obligatoire – est nié. Analyse dialogique : sur un thème emprunté à une voix autre (« il faut s'attaquer à »), l'énonciateur attribue à cette autre voix un rhème (« les immigrés ») qu'il refuse et auquel il substitue un rhème qu'il défend (« la misère »).

Il arrive que l'extraction du/des rhème(s) soit combinée avec son/leur détachement en fin de phrase, ce qui permet de retrouver l'ordre préférentiel du français : thème/rhème :

ce à quoi il faut s'attaquer (thème), *c'est pas* aux immigrés (rhème 1), *c'est* à la misère (rhème 2).

(le démonstratif *ce* est le pronom cataphorique des deux rhèmes détachés en fin de phrase).

Nous ajouterons – hypothèse de travail – que lorsque le tour extractif ne présente que la proposition positive ([*c'est* à la misère qu'il faut

s'attaquer]), la proposition négative – réfutation de la voix de l'autre : [c'est aux immigrés qu'il faut s'attaquer] – peut être le plus souvent sous-entendue ; plus même : que c'est elle qui rend compte de l'extraction du rhème en tant qu'opposition à un autre rhème sous-entendu.

BIBLIOGRAPHIE

- Ducrot O. 1984, *Le Dire et le dit*, Paris : Minuit, 217-219.
Langue française, 94
 1992, « Les négations », Paris : Larousse.
 Nolke H. 1993, « Ne... pas : négation descriptive ou polémique », in *Le Regard du locuteur*, Paris : Kimé, 233-258.
 Muller C. 1991, *La Négation en français*, Genève : Droz, 15-50.

J. Bres.

Repères théoriques

L'ÉNONCIATION

1. Énonciation et énoncé

L'énonciation est l'acte de production d'un message, oral ou écrit. *L'énoncé* est le produit qui résulte de cet acte de production. Emile Benveniste (1974) définit l'énonciation comme la « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », comme « conversion individuelle de langue en discours », et « procès d'appropriation ». Ce faisant, il souligne l'aspect processuel de l'énonciation, qui, à ce point de vue, peut être rapprochée de la notion *d'actualisation**.

La production d'un message met en jeu plusieurs rôles énonciatifs, qui peuvent être soit cumulés par une seule et même personne, soit dissociés. On en distinguera essentiellement trois :

1. La *prise en charge* du message par un responsable. Ce rôle est particulièrement saillant dans le serment : « je jure que... », l'assertion solennelle : « j'affirme, je déclare que... ».

2. L'*élaboration* du message par un auteur, qui en choisit les termes et lui donne forme linguistique.

3. L'*extériorisation* du message, par des voies plus ou moins directes. Pour l'écrit imprimé et édité, on peut distinguer plusieurs stades d'extériorisation : *réalisation graphique, composition, tirage, diffusion...* Le recours aux savoirs professionnels dans les différentes branches de production de l'écrit devient très vite nécessaire si on veut sortir des généralités.

Le concept d'énonciation, appliqué au texte, ouvre sur des problématiques nombreuses. Cependant, la plupart du temps, la préoccupation centrale des analystes est de répondre à la question suivante : par quels procédés linguistiques un auteur inscrit-il des traces explicites de son énonciation dans son énoncé ? Ou, à l'inverse, comment peut-il se masquer, se faire oublier, de manière à ce que son message semble parler de lui-même ? S'interroger sur l'énonciation d'un texte, ce sera, dans cette perspective, y relever des marques de *subjectivité* – ou constater leur effacement, plus ou moins achevé. Entendue ainsi, la linguistique de l'énonciation est une *linguistique des traces*. C'est à cette orientation, déjà très vaste, que nous nous limiterons ici.

2. L'appareil formel de l'énonciation

Benveniste (1974) appelle ainsi l'ensemble des formes grammaticales indiquant la présence d'un énonciateur dans son énoncé. Au centre de ce dispositif, il faut placer la marque de celui qui parle : *je*, et son partenaire dans la co-énonciation : *tu*¹. Les coordonnées spatio-temporelles de l'énonciation sont centrées sur *l'ici* et *le maintenant* de la parole, et se définissent en référence au moment et au lieu où l'é-

1 Du moins *je* et *tu* désignant l'énonciateur et l'énonciataire, sujets d'énonciation. Lorsque les marques *je* et *tu* désignent non plus des sujets d'énonciation, mais des sujets d'énoncé, il s'agira d'une simple mimesis d'énonciation, d'une énonciation représentée, comme on en trouve dans les dialogues de roman où s'expriment des locuteurs fictifs. Représentation de la parole à distinguer évidemment de l'énonciation effective du message romanesque, où l'auteur peut, s'il le désire, apostropher le lecteur en *tu* : *Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère*. A propos de ces notions cf. 3.

change se déroule. Les principales marques linguistiques signalant l'inscription du sujet dans sa parole sont :

- les pronoms exprimant la *personne* au sens de Benveniste (cf. *Pronoms personnels*) : *je, tu, nous, vous* ; renvoyant à l'individu prononçant le message, et à son partenaire ;

- les *déictiques** (termes qui servent à montrer un élément du réel) : démonstratifs (*ce, cet, celui-ci...*), adverbes ou compléments de temps et de lieu qui s'explicitent par la situation d'énonciation : *ici, là, maintenant, aujourd'hui, demain, ce soir, l'année dernière...*

- le présent, moment où *je* parle.

A propos de ces formes, Jakobson avait parlé d'*embrayeurs* (*shifters*). Il s'agit en effet de formes-pivots entre le langage et le réel, ayant à chaque fois une référence spécifique, qui ne peut s'explicitier que par la situation d'énonciation.

Mais, on le voit, ce dispositif ne se comprend qu'en référence à la situation de l'oral, où les partenaires sont en présence l'un de l'autre, et partagent les mêmes références temporelles et spatiales. Que devient cet appareil formel, dans la situation d'énonciation du texte écrit ? La communication écrite implique un décalage temporel et spatial entre la production et la réception du texte, une disjonction entre *l'ici* et *le maintenant* de l'auteur et celui du lecteur. Le *je* de l'auteur n'est plus une présence visible devant son destinataire. Il n'est que la trace de celui qui rédigea – il y a peut-être bien longtemps – cet écrit que le lecteur a sous les yeux. Ce *je* d'auteur n'a de référence qu'à travers le patronyme qui accompagne le titre de l'ouvrage. Si le lecteur trouve un adverbe comme *aujourd'hui* ou *ici* dans le journal de Gide, ce n'est pas à sa propre situation spatiale et temporelle qu'il a recours pour trouver la référence de ces déictiques : il cherche dans le co-texte la date qui va lui permettre de savoir quel est pour Gide cet *aujourd'hui*, et les descriptions spatiales qui vont lui faire savoir quel est le lieu de l'énonciation. Ces formes sont bien des marques d'énonciation *du point de vue de l'auteur*, mais elles perdent leur référence situationnelle, au profit d'une référence textuelle (tirée du co-texte), *pour le lecteur*. Il reste cependant que le *je* d'auteur ne se confond pas, aux yeux du lecteur, avec le *je* que le romancier, par exemple, place à l'intérieur de ses dialogues dans la bouche de ses personnages. Le récepteur sait en effet que

le *je* de l'auteur garde un lien authentique, même en décalage temporel, avec celui qui s'y est inscrit, comme *sujet d'énonciation* (cf. ci-dessous).

Outre les formes grammaticales dont les principales viennent d'être signalées, on pourra considérer comme marques de la présence de l'énonciateur dans son texte :

- Les modalités de phrase interrogative et impérative.
- Les formules méta-énonciatives, par lesquelles le sujet du discours commente ses dires, soit pour en évaluer le degré de véracité (*à coup sûr, évidemment, paraît-il, peut-être*), soit pour indiquer la validité des termes qu'il emploie, ou la source d'où il les tire (*pour ainsi dire, passez-moi l'expression, sic, comme on disait à l'époque*). On placera sous une rubrique proche les adverbes de phrase qui indiquent le sentiment qu'éprouve l'énonciateur à propos de l'énoncé qu'il produit : *Heureusement (malheureusement, hélas)*. On arrêtera là cette liste, sans doute avec un certain arbitraire. Nous nous en tiendrons, en tout cas, aux unités grammaticales, dont la fonction fondamentale est de gérer le lien entre le langage et le réel.

3. Sujet d'énonciation vs sujet d'énoncé, énonciateur vs locuteur

Le *sujet d'énonciation* est l'être engagé dans la communication effective du message linguistique : il assume sa production (on le nommera alors *énonciateur*) ou sa réception (*énonciataire*). Le *sujet d'énoncé* est l'individu auquel le texte attribue un rôle communicatif, par l'une des marques linguistiques de l'allocution/interlocution : *je-tu-nous-vous*. On parlera dans ce cas de *locuteur* (pôle de la production) et *d'interlocuteur*) ou *d'allocutaire* (pôle de la réception), selon les cas (cf. 4.).

Un exemple permettra de clarifier la distinction entre énonciateur et locuteur : celui du discours rapporté. Voici l'extrait d'un poème de Verlaine, *Birds in the night*, poème grinçant qui vise son épouse Mathilde Mauté :

Et vous voyez bien que j'avais raison
Quand je vous disais, dans mes moments noirs,

Que vos yeux, foyers de mes vieux espoirs,
Ne couvaient plus rien que la trahison.

Vous juriez alors que c'était mensonge
Et votre regard qui mentait lui-même
Flambait comme un feu mourant qu'on prolonge,
Et de votre voix vous disiez : « Je t'aime ! »

Le poète, énonciateur du texte, est également locuteur, lorsqu'il s'y inscrit par la marque de première personne (*j'avais raison* etc...).

Dans le discours direct « Je t'aime ! », la locutrice *je* est la jeune femme – par ailleurs énonciataire et allocutaire du poème, à travers la forme *vous*. Cette position en première personne assigne à Mathilde le rôle d'auteur des paroles autrefois prononcées. Mais dans ce passage en discours rapporté l'énonciateur est toujours Paul Verlaine : c'est lui qui « fait parler » Mathilde, plaçant la citation de ses paroles dans un contexte dévalorisant. Les deux rôles : énonciateur et locuteur, peuvent donc soit être dissociés (c'est le cas dans *je t'aime*), soit être cumulés (autres emplois de la première personne dans le texte).

Il est fréquent d'autre part qu'un énonciateur ne s'inscrive pas dans son écrit : l'absence de marque énonciative est tout aussi porteuse de significations, et digne d'être signalée, qu'une profusion de marques.

4. Le pôle destinataire : énonciataire, interlocuteur, allocutaire

L'énonciataire (destinataire de l'énonciateur) joue un rôle important dans la construction du texte. Toute énonciation est en effet *co-énonciation**. Il convient de souligner la pertinence d'une approche qui prend en compte le lien entre l'auteur et son lecteur – lecteur matériellement absent, mais ô combien présent dans l'esprit du sujet écrivant, qui énonce son texte pour son partenaire lointain, et en fonction de lui. (cf. Compétence de lecture et Dialogisme).

Si le partenaire de l'énonciateur est l'énonciataire, le locuteur, figure de l'énoncé, s'adresse à un récepteur (*tu, vous*) qui est soit son *interlocuteur* (cas de l'interlocution), soit son *allocutaire* (cas de l'allocation).

L'interlocution se caractérise par la mobilité des rôles : chacun des partenaires de l'échange devient alternativement *je* et *tu*. Ce fonctionnement est illustré par la conversation à l'oral, et, à l'écrit, par les dialogues. L'allocation correspond au contraire aux cas où chacun des protagonistes reste bloqué sur un rôle : le *je* et le *tu* gardent alors une référence constante.

Il faut d'autre part rappeler qu'un *je* peut fonctionner dans un texte de manière isolée, hors d'un rapport explicite avec un quelconque interlocuteur ou allocutaire. Son destinataire peut par exemple être exprimé en non-personne : cas classique de l'auteur qui se désigne en *je* mais nomme ses énonciataires *les lecteurs, le lecteur*, sans user du *vous* ou du *tu*. La figure du destinataire peut tout simplement être absente du texte, c'est-à-dire non formulée, sous quelque forme que ce soit.

Chacun de ces cas permet une exploitation différente, dans la perspective de l'analyse textuelle. D'autre part, la confrontation entre système d'énonciation effectif (relation énonciateur-énonciataire) et relation(s) allocutive(s)/interlocutive(s) représentée(s) dans le texte peut mener à des réflexions fécondes.

Un repère théorique est consacré aux *plans d'énonciation*, dont la problématique est en relation directe avec celle qui vient d'être traitée ici.

BIBLIOGRAPHIE

Benveniste E.

1966, *Problèmes de linguistique générale*, V^e Partie (« L'Homme dans la langue »), Paris : Gallimard, 225-287.

1974, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, chap. IV (« Le langage et l'expérience humaine ») et chap. V (« L'appareil formel de l'énonciation »), Paris : Gallimard, 67-88.

Kerbrat-Orecchioni C.

1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin.

Lafont R.

1978, *Le Travail et la langue*, chap. IV (« Le sujet et la représentation de l'espace ») et chap. V (« L'agir, l'être et le temps »), Paris : Flammarion, 177-288.

J.-M. Barbéris, T. Bouguerra.

Repères théoriques**LES PLANS D'ÉNONCIATION**

Le fonctionnement énonciatif des textes joue sur les modulations de la subjectivité qui s'y trouve disséminée. Tout texte, à ce point de vue, doit prendre position par rapport à deux pôles opposés : inscription maximale de la subjectivité, grâce à l'emploi de l'« appareil formel de l'énonciation », des embrayeurs (*je-tu-ici-maintenant*), ou effacement maximal de la subjectivité, par l'évitement systématique de l'emploi des marques d'énonciation (cf. *Énonciation*).

1. Plan d'énonciation du discours vs plan d'énonciation historique

Il est donc possible de tenter une classification des textes en fonction de leur positionnement énonciatif : textes chargés de marques d'énonciation vs textes faiblement repérés par rapport à la source énonciative – voire textes effaçant toute référence à leur source énonciative.

Benveniste (1966) s'y est essayé, en dégageant deux modes d'énonciation opposés : *l'énonciation de discours*, et *l'énonciation historique*².

1. *Énonciation historique*. Dans le texte de l'historien, caractérisé par l'emploi exclusif de la non-personne, et du passé simple associé à l'imparfait, les événements « semblent se raconter eux-mêmes » (p. 239). Apparemment, « personne ne parle ici ». Les marques du sujet d'énonciation sont en effet éliminées du style traditionnel de l'historien : ni *je*, ni *tu*, ni référence à l'époque présente (ce qui exclut l'em-

2 Il convient de s'en tenir à la formulation de Benveniste, *énonciation historique*, et d'éviter la dénomination de *récit*, dont la polysémie ouvre à de dangereux contresens. L'énonciation historique ne désigne qu'une forme particulière de récit, dont le prototype est le récit de l'historien. Le plan d'énonciation du discours permet lui aussi de construire des récits : narrations de style autobiographique, utilisant le système des personnes, et prenant pour base le passé composé (ou le présent de narration) associé à l'imparfait.

ploi de présents à valeur actuelle, et favorise l'emploi du passé simple, temps caractéristique de l'Histoire³, ni déictiques.

2 *Énonciation de discours*. Ces embrayeurs, exclus du texte de l'Histoire, sont en revanche caractéristiques de l'énonciation de discours, énonciation impliquant la mise en rapport d'un énonciateur avec un énonciataire au moyen des marques de l'interlocution ou de l'allocution. Si l'historien s'efface en tant que sujet producteur, pour donner à son texte le ton lisse de l'objectivité, le plan du discours comprend en revanche « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière, tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne » (p. 242).

Ces deux modes d'énonciation sont également appelés fréquemment *plans d'énonciation*.

2. Modulations de la subjectivité dans le texte et plans d'énonciation

Cependant, l'objectif de Benveniste, lorsqu'il oppose plan d'énonciation du discours et plan d'énonciation de l'histoire, n'est pas de formuler une théorie nouvelle à destination de la linguistique textuelle, mais de proposer une explication du statut respectif du passé simple et du passé composé en français contemporain, dans le cadre d'un assez court article (et non dans un ouvrage développé). C'est donc de manière un peu marginale qu'il introduit ces notions. Il n'y est pas revenu par la suite. On aurait tort de demander à cette opposition plus qu'elle ne peut donner : une idée originale, à développer et à compléter. En effet, il est impossible de rendre compte de la variété du fonctionnement énonciatif des textes, en essayant à toute force de les faire entrer *tous* dans l'une ou l'autre des catégories définies par Benveniste. Celles-ci sont opérantes, à condition qu'on ne les applique qu'aux données textuelles qu'elles sont susceptibles de définir.

3 Le passé simple est un temps qui se caractérise par sa coupure de l'époque présente. Si le présent est un embrayeur temporel, au sens de Jakobson (cf. *Énonciation*), le passé simple – osons ce néologisme terminologique – est un débrayeur de la situation d'énonciation.

Nous conserverons de sa proposition deux idées :

1. Les textes méritent d'être classés en fonction de la position qu'ils adoptent par rapport à la subjectivité et aux marques énonciatives qui permettent de l'exprimer.

2. Les marques sur lesquelles doit porter l'observation sont de deux ordres essentiellement : le système des personnes (cf. la définition de la notion de *personne* et *non-personne* dans *Repères théoriques* : pronoms personnels) et le système des temps. Benveniste avance l'idée qu'il ne faut pas travailler sur ces deux ordres de phénomènes de manière séparée, mais en tenant compte d'une constante *corrélacion personnes-temps*. Les plans d'énonciation se définiront donc selon cette corrélation.

Nous proposerons de concevoir la modulation de la subjectivité dans les textes comme un continuum, allant du marquage maximal de l'énonciation, caractérisé par le plan d'énonciation du discours, tel que le définit déjà Benveniste, à un effacement maximal, où l'on trouvera l'énonciation historique, mais également *l'énonciation scientifique*, caractérisée par l'emploi exclusif de la non-personne, cette fois en corrélation avec le présent de vérité générale. Entre ces pôles extrêmes : inscription maximale / effacement maximal des marques d'énonciation, peuvent se placer des *plans d'énonciation intermédiaires*, présentant à la fois des marques subjectives, mais aussi des phénomènes d'objectivation du discours : autobiographie utilisant la première personne (forme de discours) mais également le passé simple (propre au plan de l'histoire) ; emploi exclusif de la non-personne mais en association avec des temps du discours : présent, passé composé, comme on en trouve souvent dans les narrations journalistiques.

Signalons pour finir que les plans d'énonciation alternent et varient assez souvent dans les textes. Il est bien connu que le roman traditionnel présente une alternance entre narration au passé simple + non-personne (plan de l'énonciation historique) et dialogues basés sur l'utilisation des personnes *je-tu-nous-vous* et du présent actuel (énonciation de discours représentée à travers les paroles de personnages de fiction). La narration journalistique use volontiers d'ouvertures et de clôtures au présent ou au passé composé, mais construit fréquemment le centre de son développement narratif sur le passé simple. Les plans d'énoncia-

tion, par leur variation, permettent de découper des plages à l'intérieur du texte, et participent ainsi à sa structuration.

Bien entendu, chaque fois qu'apparaissent dans un texte les marques formelles du plan d'énonciation du discours, il conviendra de bien distinguer le cas où c'est un énonciateur-locuteur qui parle, avec son *je* d'auteur, et le cas où il s'agit d'un simple locuteur. Dans le second cas, on reconnaîtra non pas une énonciation effective, mais une simple énonciation représentée par le texte, mettant en jeu des sujets d'énoncé distincts des sujets d'énonciation (dialogues de roman, de théâtre, récit autobiographique fictif, formes de discours rapporté) : cf. à ce propos les points 3. et 4. de *Énonciation*.

BIBLIOGRAPHIE

Barbérés J.M., Gardès-Madray F.

1988, « Praxématique et analyse textuelle : les concepts de discours et d'énonciation historique », *Cahiers de praxématique* 10, Praxiling, Montpellier III, 121-146.

Benveniste E.

1966, *Problèmes de linguistique générale*, V^e Partie (« L'Homme dans la langue »), chap. 19 (« Les relations de temps dans le verbe français »), Paris : Gallimard, 237-250.

Danon-Boileau L. (éd.).

1984, *Les Plans d'énonciation*, *Langages* 73, Paris : Larousse.

Kerbrat-Orecchioni C.,

1980, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin.

J.-M. Barbérés, T. Bouguerra.

Repères théoriques**LES PRONOMS PERSONNELS**

L'étude approfondie des marques de la personne est souvent fondamentale pour mener à bien une analyse textuelle.

La notion de personne n'est propre qu'à *je*, *tu*, *nous*, et *vous* : ces pronoms permettent d'identifier les protagonistes de l'énonciation, qui sont chaque fois uniques. À l'inverse, la valeur anaphorique de *il* (forme dite de troisième personne) permet de lui substituer une infinité de sujets : *il* a pour fonction d'exprimer la *non-personne*.

Je/tu

Être sujet, c'est se dire sujet, c'est se dire *je* : *je* est le symbole linguistique de l'inscription de l'être de parole dans l'espace et dans le temps. Les déictiques *topothétiques* : *ici*, *ailleurs*, mais aussi *chronothétiques* : *maintenant*, *avant*, *après*, s'organisent et se repèrent en fonction du point de vue de *je*. (Cf. *Repères théoriques* Temps, espace et subjectivité)

Tu dépend étroitement de *je* ; ces deux pronoms sont réversibles : *je* ne peut se poser sans accorder à l'autre la possibilité de devenir *je* à son tour. Ces deux personnes s'opposent à la *non-personne il*.

Il(s)/elle(s)

Tout ce qui n'est pas *je/tu* est l'autre de la personne. La troisième personne est une personne absente ou exclue du dialogue. Dans cette *non-personne* se regroupent indifféremment humains et objets. Les psychanalystes établissent une distinction fondamentale entre le *moi* et le *ça* : tous ceux qui n'ont pas accès à la parole et ne peuvent donc se poser en sujets sont rejetés dans la *non-personne*. (Cf. *Repères théoriques* Le Même et l'Autre)

Il (elle) peut également souligner la révérence (*Madame est servie*), mais aussi le mépris (*Qu'est-ce qu'il raconte ?*) : dans ce cas, l'interlocuteur est nié en tant que personne.

Remarquons pour finir que, dans la tournure impersonnelle, *il* n'a pas de référent.

Nous/vous

On peut, au singulier, opposer strictement les personnes subjectives *je* et *tu* à la *non-personne* « *ça* ». Il n'en va pas de même avec les formes du pluriel *nous* et *vous* qui, à l'inverse, intègrent une plus ou moins grande part d'altérité :

Le *nous* inclusif (*je + tu*) effectue la jonction des personnes entre lesquelles existe une corrélation de subjectivité.

Le *nous* exclusif désigne un *je* accru de *non-personne* (exemple : *moi et Pierre*).

Plutôt que de parler de pluriel, on peut introduire ici la notion de « personne amplifiée » (à preuve, les emplois particuliers de *nous* : *nous* de majesté ou *nous* d'auteur / orateur).

Vous peut être de même considéré comme une amplification, un expansif du *tu* (*vous* : *tu + tu...*) et peut intégrer un élément quelconque du *ça* : *tu + x...*

On

Le pronom *on* occupe un statut particulier. En tant que pronom nominal, il relève du statut de la *non-personne*. Cependant, et pas seulement dans la langue parlée, il remplace souvent *nous*, forme personnelle. Il convient donc d'explicitier sa visée référentielle, c'est-à-dire d'identifier celui ou ceux qu'il désigne. Suivant le contexte, il peut inclure ou exclure énonciateur et énonciataire et, de fait, appartenir à la *personne* ou à la *non-personne*. Ce « parapraxème-masque » est donc particulièrement intéressant à analyser au plan de l'implicite.

BIBLIOGRAPHIE

Benveniste E.

1966, *Problèmes de linguistique générale*, Paris : Gallimard, 225-236.

Cahiers de praxématique 3

1984/1989, *Concepts de la praxématique*, Praxiling, Montpellier III, 64-65 et 67-68.

Lafont R., Gardès-Madray F.

- 1976, *Introduction à l'analyse textuelle*, rééd. Langue et Praxis, Montpellier III, 138-141.
- Lafont R. 1990, *Le Dire et le faire*, Langue et Praxis, Montpellier III, 189-203.

J. Guiraud.

Index des repères théoriques

Actualisation	235
Compétence de lecture	193
Énonciation	297
Être et Faire	37
Dialogisme	291
Grammaire et production de sens	90
Identification	147
Implicite	149
Isotopie	186
Le même et l'autre	44
Mise en clôture	84
Négation, extraction	294
Nom propre	144
Plans d'énonciation	303
Praxème	89
Pronoms personnels	307
Prototype / stéréotype	232
Schéma narratif	140
Temps, espace et subjectivité	188
Temps verbal	183
Thème / rhème	41
Typologie textuelle	86

Glossaire

L'astérisque simple* renvoie à un mot du glossaire.

L'astérisque double** renvoie à un encadré *Repères théoriques*.

Actant(s)

Dans la phrase en *Faire*, positions programmatiques où l'acte trouve la représentation de ses clôtures* initiale et terminale. Dans *Pierre lit un conte à Marie* ou *Un conte est lu par Pierre à Marie*, *Pierre* représente l'origine de l'acte, son initiateur, et sera dit actant actif, confirmé ou premier ; *conte* pose le terme de l'acte et sera désigné comme actant passif, infirmé ou second ; *Marie* est le second terme final, bénéficiaire ou destinataire déboîté par certains actes spécifiques, notamment de *dire* et de *don*. Cf. Schéma narratif**.

Actualisation**

Opération concrète qu'effectue le sujet en acte de parole. Dotée d'une durée propre – le temps opératif de l'à-dire –, elle consiste à réaliser les potentialités de la langue.

Allocutaire

Sujet* d'énoncé, chargé de représenter la position de destinataire. Partenaire du locuteur*, dans le cadre du système d'allocution, qui met en relation deux pôles fixes de communication, non réversibles *je/nous* <=> *tu/vous*. Cf. Énonciation**.

Ascendance

Représentation active du temps comme se déroulant du passé vers le futur.

Boucle

Dans un récit, ensemble d'épisodes dont les *Faire* parcourent, sans épuiser la tension* narrative, la majeure partie, voire la totalité de

l'espace entre le thème en puissance, borne initiale, et le thème en effet, borne finale de ce récit ; le reste de tension se trouve – sauf fin ouverte – remis en jeu dans la boucle suivante. Ce concept est notamment opératoire dans les récits longs à schéma** répétitif comme le roman d'apprentissage.

Clôture

- de l'acte :

Les verbes de *Faire* offrent quatre types de représentation des pôles initial et terminal de l'agir. 1° *Il pleut* (impersonnel) ne dégage pas d'actant. 2° Dans *Pierre marche* (intransitif), la représentation se dédouble en une tension*, le verbe, comportant sa clôture terminale, et une partie non tensives, l'actant* actif. 3° Dans *Pierre feuillette un livre* (transitif), le verbe ne comporte aucune clôture, la représentation se referme sur une autre partie également non tensives, l'actant passif. 4° Certains actes demandent la représentation d'un second terme final, le destinataire : *Pierre lit un conte à Marie*.

- syntaxique :

Binarité des pôles (origine et terme final) du mouvement syntaxique. Il arrive que les pôles ne soient pas dégagés ; sous une binarité formelle, la clôture est alors acquise sur un élément unique : nominal dans *Il y a un chien / C'est un chien* (*Etre 1* de simple existence ou de pure présence), verbal dans *Il pleut* (*Faire 5* impersonnel). Mais toutes les autres modalités de l'*Etre*** comme du *Faire*** dédoublent effectivement la représentation, même si la clôture de l'acte revêt des formes diverses.

- textuelle** :

Bornes formelles d'un texte (marques typographiques, mise en page spécifique etc...) à partir desquelles on isole un texte d'autres textes ou du co-texte*. La praxématique lui substitue la notion de mise en clôture qui permet d'appréhender le texte comme un espace délimitant la circulation du sens et permettant de dégager des programmes grâce auxquels s'effectuent les réglages* de sens.

Co-énonciateur

Ce terme explicite le rôle doublement actif de l'énonciataire* dans la production de sens. D'une part, comme instance réelle, le récep-

teur procède au réglage* du sens proposé dans l'énoncé. D'autre part, comme instance projetée, il influe sur la programmation même du discours en ce que l'énonciateur* anticipe et s'efforce d'orienter l'effet qu'il produira, la réponse (verbale, factuelle ou tacite) qui s'ensuivra. Les marqueurs de dialogisme** constituent des traces observables de cette influence.

Cohérence

La cohérence d'un texte repose sur le fait que celui-ci est capable de former pour l'auteur et pour le lecteur un tout significatif, en obéissant à diverses règles d'organisation reconnaissables, à l'intérieur de la typologie textuelle** où il se situe, et en définissant une certaine forme de rapport au réel et aux sujets* engagés dans la communication écrite. Cf. Compétence de lecture**, Typologie textuelle**, Isotopie**, Thème/rhème**, Implicite**, Prototype/stéréotype**, Dialogisme**.

Contexte

Situation concrète dans laquelle le texte se produit.

Co-texte

Unités textuelles qui précèdent ou suivent l'unité textuelle étudiée.

Déixis

Fonction linguistique assurée par les unités grammaticales qu'on nomme *déictiques*. 1) Au sens large, les déictiques se confondent avec les *embrayeurs* de Jakobson : la déixis opère la jonction entre une forme du langage et une forme du réel. Les pronoms *je, tu*, les terminaisons verbales de présent, les adverbes *aujourd'hui, maintenant* en sont des exemples. 2) Dans un sens plus spécifique, la déixis exprime l'ostension, c'est-à-dire le fait de montrer. A l'origine de la déixis, on peut poser le geste d'indication, l'index pointé, qui se trouve remplacé en langage par des outils comme : *ça, ici, là*, les déterminants démonstratifs. Cf. Grammaire et production de sens**, Temps, espace et subjectivité**, Pronoms personnels**, Identification**.

Descendance

Représentation passive du temps comme se déroulant du futur vers le passé.

Détension

Voir Tension/détension*.

Dialectique du même et de l'autre

Processus qui, après exclusion de l'altérité (*aliud*) et intégration de l'identité (*idem*), permet le cheminement, par étapes, vers l'identification d'un soi-même (*ipsum*). Ce mouvement d'inclusion/exclusion facilite en particulier le réglage* du praxème** et la construction du système de la personne ; il contribue à révéler l'identité du locuteur ou de l'énonciateur. Cf. Le même et l'autre**.

Dialogisme**

Capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix.

Echange

Unité de base du dialogue, il contient au moins deux interventions (une intervention = une contribution d'un locuteur à un échange), l'une initiative, l'autre réactive, l'association des deux formant une paire adjacente. Il peut aussi en comporter trois : initiative, réactive, évaluative (= un troisième temps de l'échange, sous forme d'accusé de réception ou de commentaire évaluatif). Les échanges sont eux-mêmes regroupables en séquences (= une succession d'échanges formant un tout sémantique et/ou pragmatique). L'organisation séquentielle des échanges peut être variée : échanges suivis, croisés, enchâssés.

Enonciataire

Sujet* d'énonciation* : destinataire effectif d'un message émis par l'énonciateur*. L'énonciataire peut devenir aussi allocutaire* (cas où l'auteur interpelle son lecteur comme *tu* ou *vous*), voire interlocuteur* (cas plus rare à l'écrit). Cf. Énonciation**.

Enonciateur

Sujet* d'énonciation* : producteur effectif d'un message. L'énonciateur peut se poser de plus comme locuteur* (cas de l'auteur qui se nomme en *je*, inscrivant son sujet d'énonciation à l'intérieur d'une forme de l'énoncé), ou bien il peut rester dissimulé et ne pas inscrire sa trace énonciative dans le texte. Cf. Énonciation**.

Énonciation**

Acte individuel d'appropriation et d'utilisation de la langue ayant pour résultat un énoncé, objet clos (sonore ou graphique). L'activité

de conversion individuelle de la langue en discours qui caractérise l'énonciation est marquée formellement par les instances du Je/ici/maintenant qui constituent le procès d'énonciation (conditions spatio-temporelles, positions entre les protagonistes de l'énonciation).

Essentialisation du sens

Compréhension selon laquelle le sens n'est plus le résultat, dans la communication, du travail des interlocuteurs* ou du lecteur, mais un signifié « déjà là », antérieur et supérieur à sa production. Cette vision idéaliste a pour corollaire l'illusion empiriste d'une réification*.

Etre/Faire**

Modalités phrastiques du français : la phrase en *Etre* correspond à la nomination de l'objet, la phrase en *Faire* à la symbolisation de l'agir.

Existant

Forme nominale de *l'Etre* en programme de phrase : l'existant est le résultat du processus de nomination. Cf. Etre/Faire**.

Extraction

Opération syntaxique consistant à prélever/déplacer en tête de phrase un syntagme à l'aide du tour *c'est... qui/que*, afin de le rhématiser*.

Faire

Voir Etre/Faire*

Hétérogénéité

Caractère composite de la parole du sujet*, procédant de ce que la langue fait de l'autre que je fais mien à travers la parole des autres. Cette incessante appropriation, du fait qu'elle n'est jamais parfaitement réalisée (homogénéité), suscite des non-coïncidences du sujet avec sa parole. Cf. Dialogisme**.

Interlocuteur interlocuteur interlo-cuteur interlocu-teur interlocuteurs

Sujet* d'énoncé, chargé de représenter le destinataire du locuteur*, dans le cadre du système d'interlocution, qui met en rapport deux sujets communicants (conversation bipartite) ou plus (conversation multipartite). Le propre du système d'interlocution est d'instaurer une réversibilité de la parole, permettant aux partenaires d'occuper

alternativement le rôle du locuteur (je/nous) et celui de l'interlocuteur (tu/vous). Cf. Enonciation**.

Isotopie**

Notion avancée par la sémantique structurale pour rendre compte de la cohérence* textuelle. La possibilité de deux ou plusieurs lectures du même texte signale une bi ou pluri-isotopie.

Locuteur

Sujet* d'énoncé, chargé de représenter le producteur du message : 1) dans le cadre du système d'allocution. Dans ce cas, les pôles de la communication sont fixes : *je* garde son rôle de locuteur, et *tu* son rôle d'allocutaire* ; c'est le cas d'un discours s'adressant à un auditoire passif. 2) Dans le cadre du système d'interlocution. Dans ce cas, les rôles de locuteur et d'interlocuteur sont réversibles ; c'est le cas du dialogue : *je* devient *tu* puis redevient *je* etc... Cf. Enonciation**.

Modalisateurs

Ensemble des marques linguistiques qui permettent d'exprimer la modalisation* : adverbes d'opinion (*sûrement, peut-être, sans doute...*), exclamation, interrogation, interjections, niveaux de langue, emploi des modes conditionnel et subjonctif, transformations modalisatrices (emphase, passif, négation).

Modalisation

Coloration que l'énonciateur* choisit de donner à son énoncé en le modalisant, c'est-à-dire en exprimant par exemple son adhésion totale à l'énoncé (discours assumé), ou sa distance (doute, retenue, nuances).

Parapraxème

Morphème spécialisé dans l'expression du critère de réalité, selon le sujet, l'espace et le temps. Cf. Grammaire et production de sens**.

Praxème**

Concept que la théorie praxématique substitue au signe, au mot, au lexème/sémème pour marquer que le sens ne lui est pas inhérent mais résulte de son actualisation** en discours ; et que les potentialités signifiantes capitalisées en langue par cet outil de la nomination résultent des savoirs acquis sur le monde par la praxis.

Prototype

Modèle typique, idéal, correspondant à la représentation et à la caractérisation « par excellence » du contenu sémantique d'une catégorie praxémique (lexicale) ou parapraxémique (grammaticale). Cf. Prototype/stéréotype**.

Réglage du sens

Processus par lequel l'actualisation** discursive d'un praxème** sélectionne une acception particulière parmi toutes les potentialités signifiantes capitalisées en langue.

Réification du sens

Compréhension selon laquelle le sens, au lieu d'être reconnu dans le dynamisme de sa production, est saisi comme figé, scellé dans le mot lui-même.

Rhème

Dans le déroulement de la phrase, élément qui assure l'apport d'information, la progression textuelle. Cf. Thème/Rhème**.

Spectacularisation

Le réel n'étant accessible qu'au travers des représentations que les hommes peuvent s'en faire, la spectacularisation est l'ensemble des opérations linguistiques grâce auxquelles ce réel est représenté. Notre perception du réel ne peut s'effectuer qu'à travers la grille du langage qui l'enveloppe : la spectacularisation est donc ce qui permet de dire non pas le réel, mais la perception que les hommes en ont.

Stéréotype

Production discursive régie par une représentation sociale convenue, sous forme d'expressions figées, de lieux communs, d'inférences standardisées dans lesquels s'inscrivent souvent des valorisations / dévalorisations idéologiques. Cf. Prototype / stéréotype**.

Sujet

Cette instance est la source et le point d'appui de la représentation linguistique et non linguistique ; individu inscrit dans le réel, mais se définissant aussi, selon la formule de Benveniste, « dans et par le langage ». Cf. Temps, espace et subjectivité**, Actualisation**.

Tension/détension

Tension : état d'une forme (entre autres le verbe, la phrase, le récit) saisie au tout début du mouvement qu'elle contient en elle-même. Ce mouvement peut être également appréhendé dans son cours (tension/détension), ou à son terme (détension). Le récit du conte, par exemple, se présente bien souvent comme un parcours d'une tension initiale (engendrée par un manque), à sa détente : le terme du récit où le héros entre en possession de l'objet manquant. Cf. Temps verbal**, Schéma narratif**, clôture de l'acte*.

Thème

Dans le déroulement de la phrase, élément qui assure la continuité textuelle ; ce qui est connu, ce dont on parle. Cf. Thème/Rhème**.

Tour de parole

Tout propos tenu sans interruption par un énonciateur*. Il est annoncé dans un texte théâtral par l'inscription du nom du personnage locuteur. Pour qu'il y ait interaction verbale, il faut qu'il y ait alternance des tours de parole, autrement dit que la fonction locutrice soit occupée successivement par les différents participants au dialogue. Un tour de parole ne correspond pas forcément à une seule intervention (cf. échange*) : il peut comporter une intervention réactive en réponse à une intervention initiative précédente, et une intervention initiative ouvrant un nouvel échange.

SOMMAIRE

Avant-propos	3
DEUX APPROCHES DU PORTRAIT SELON LA BRUYÈRE	8
IPHIS AU MIROIR	9
1. Progression textuelle : la construction d'un stéréotype	10
1.1. Le retournement d'un portrait en <i>Faire</i> en un portrait en <i>Etre</i>	10
1.2. Thème en <i>il</i> et rhème en <i>elle</i>	12
2. Un portrait au miroir, ou les jeux spéculaires	15
2.1. Réflexivité syntaxique et narcissisme sémantique	15
2.2. Iphis / [ifi] : signifiances phonique et praxémique de l'anthroponyme	18
3. Les voix du texte	19
3.1. Les marques explicites de l'énonciation	19
3.2. Les marques implicites de l'énonciation	20
3.3. Le jeu des voix	20
QUAND THÉOGNIS PARÂÎT	23
1. Progression textuelle	24
1.1. Identification du thème : l'actant Théognis	24
1.2. Fausse fracture et vraies clôtures	26
2. Le rapport de Théognis à autrui	28
2.1. Dégagement textuel de l'autre	28
2.2. Réseaux et filets de la sociabilité	29
3. Qui est donc Théognis ?	31
3.1. Signifiante de l'anthroponyme	31
3.2. De la grandeur	33
3.3. La voie étroite du moraliste	34
<i>Etre et Faire</i>	37
<i>Thème / rhème</i>	41
<i>Le même et l'autre</i>	44
<i>Compte rendu d'expérience</i>	46
LES SENS D'UN DÉNOUEMENT :	
<i>ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR DE MUSSET (III,8)</i>	49
1. Caractérisation de la scène	52
1.1. Situation de la scène dans l'économie de <i>ONB</i> ou l'ultime reprise des motifs	52
1.2. La mise en clôture de la scène	53

1.3. Un espace surdéterminé	55
2. La scène comme élément d'un ensemble	58
2.1. Problématique du genre <i>proverbe</i>	58
2.2. Problématique du dénouement	58
3. L'analyse conversationnelle	60
3.1. L'organisation des tours de parole	60
3.2. Les interactions verbales	64
4. La problématique actantielle	68
4.1. De la prière de Camille au cri de Rosette ou l'actualisation du proverbe	68
4.2. Du cri de Rosette à l'adieu final, ou le basculement dans la tragédie	74
5. Actantialité et réglage du sens	76
5.1. Les diverses interprétations du statut de Dieu	76
5.2. Le réglage du praxème <i>orgueil</i>	80
<i>Mise en clôture</i>	84
<i>Typologie textuelle</i>	86
<i>Praxème</i>	89
<i>Grammaire et production de sens</i>	90

CONTE GRIVOIS, NOUVELLE RÉALISTE :	
UNE LECTURE DOUBLE DE MAUPASSANT	95
1. Approche de la macrostructure	101
1.1. Déroulement syntagmatique	102
1.2. Un objet duel ou le malentendu constitutif du récit	102
1.3. Praxématique du récit	105
2. Les désignateurs des personnages principaux	108
2.1. Le choix des anthroponymes	108
2.2. Les désignateurs de <i>Simon Lebrument</i>	110
2.3. Les désignateurs de <i>Jeanne Cordier</i>	113
2.4. Cas particulier du praxème <i>jeune</i>	114
3. Première boucle narrative : la captation fiduciaire	115
3.1. La dominance actantielle de Lebrument	116
3.2. L'interaction verbale entre Lebrument et Jeanne	117
4. Deuxième boucle narrative : les captations sensuelles	122
4.1. D'un actant l'autre : le jeu du discours rapporté	122
4.2. L'implicite érotique	128
5. Double lecture et double identification	131
5.1. Héros et pantins : la sape de l'héroïsme	131
5.2. Duplicité du narrateur ?	135
<i>Schéma narratif</i>	140

<i>Nom propre</i>	144
<i>Identification</i>	147
<i>Implicite</i>	149
<i>Compte rendu d'expérience</i>	153
NON-DIT POÉTIQUE : SILENCE HABITÉ	163
1. Une chanson sur un air ancien	166
1.1. Un quatrain manquant ?	166
1.2. Poésie savante et tradition populaire	167
1.3. Un tissu d'échos et d'assonances	170
2. <i>Exercice</i> . La production de sens dans le titre	172
3. A rebours : une visée rétrospective, un schéma actantiel inversé	175
3.1. L'organisation des temps dans le texte	175
3.2. Un schéma d'espace et de temps régressif	176
3.3. L'homme devant la guerre : un sujet néantisé	178
3.4. Orientation spatiale, orientation syntaxique et actantialité	180
<i>Temps verbal</i>	183
<i>Isotopie</i>	186
<i>Temps, espace et subjectivité</i>	188
<i>Compétence de lecture</i>	193
<i>Compte rendu d'expérience</i>	200
DISCOURS PUBLICITAIRE ET STÉRÉOTYPES SOCIAUX	203
1. A 112 LX : le raffinement dans les moindres détails	207
1.1. Structuration des images et suggestions induites	207
1.2. Les réglages linguistiques du sens	211
2. BMW 728 i : à technologie supérieure, ligne d'exception	216
2.1. Théâtralisation iconographique et sloganisation emphatique	217
2.2. La force de l'évidence	221
3. Stéréotypes sociaux et stratégies publicitaires	225
3.1. La dimension implicite des stéréotypes	225
3.2. Distribution et sexualisation des paradigmes	227
3.3. L'efficacité des projections	228
3.4. Pour une analyse praxématique des noms et images de marques	230
<i>Prototype / stéréotype</i>	232
<i>Actualisation</i>	235
<i>Compte rendu d'expérience</i>	239

LE TEXTE JOURNALISTIQUE ET SON ÉCRITURE	255
1. Le dialogisme du texte	258
1.1. Présentation du texte	258
1.2. Les guillemets	259
1.3. Formes plus opaques de parole rapportée	261
1.4. La négation	262
1.5. L'interrogation	264
1.6. Les connecteurs	264
1.7. Le conditionnel	266
1.8. L'extraction	267
1.9. Phénomènes dialogiques sans marqueur externe	269
1.10. Vertige... fixé	270
2. Le mode d'inscription textuelle	272
2.1. Mise en page	272
2.2. Catégorisation discursive	274
2.3. La signature	274
2.4. Mode de production de sens du titre	275
3. La mise en scène actantielle	276
3.1. Explicitation des structures	277
3.2. Les mots pour le dire	278
4. L'effacement des marques énonciatives	283
4.1. La stratégie d'objectivité	284
4.2. Les traces du sujet	288
<i>Dialogisme</i>	291
<i>Négation, extraction</i>	294
<i>Enonciation</i>	297
<i>Plans d'énonciation</i>	303
<i>Les pronoms personnels</i>	307
Index des Repères théoriques	310
Glossaire	311

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY – MONTPELLIER III

Dépôt légal : 4^e trimestre 1998

Édition 1998, revue et corrigée

Achevé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry – Montpellier III

collection **langue et praxis**

La collection *langue et praxis* se propose de diffuser des textes qui marquent des étapes de la réflexion praxématique et son dialogue avec les recherches linguistiques contemporaines.

Titres parus

R. Lafont, F. Gardès-Madray, *Introduction à l'analyse textuelle.*

R. Lafont, *Le dire et le faire.*

P. Siblot, F. Gardès-Madray (éds),
Langage et praxis.

J. Bres, *Récit oral et production d'identité sociale.*

J.-M. Barbéris (éd.), *La ville. Arts de faire, manières de dire.*

R. Lafont, *Il y a quelqu'un. La parole et le corps.*

J. Bres (éd.), *Le récit oral, suivi de Questions de Narrativité.*

C. Détrie, M. Masson, B. Verine (éds.),
Pratiques textuelles

Pratiques textuelles

Sous la direction de **Catherine Détrie, Michel Masson et Bertrand Verine.**

***Pratiques textuelles* présente une mise en œuvre des notions qui, depuis une vingtaine d'années, sont l'expression d'un renouveau dans l'étude des textes.**

L'ouvrage est le résultat d'une approche globale de l'objet texte dans sa diversité, diversité représentée par les époques de production, donc l'ancrage sociohistorique des textes, par leurs enjeux, explicites ou implicites, par leurs stratégies d'énonciation et, bien sûr, par leurs types variés : forme brève (La Bruyère), texte théâtral (Muset), nouvelle (Maupassant), poème (Apollinaire), texte publicitaire, article de journal (Ben Jelloun).

***Pratiques textuelles* propose à tout enseignant soucieux d'efficacité un étayage théorique, construit à partir des problèmes que ces textes posaient aux apprenants : l'apport de l'analyse linguistique, et notamment de la praxématique, a permis de passer d'une intuition des processus à l'œuvre à leur explicitation précise. Dans ce cadre, l'ouvrage privilégie la compréhension directe, proposant au lecteur des mises au point sur les notions en jeu, intitulées *Repères théoriques*, et un *Glossaire* les définissant.**



9 782842 692889

collection **le fil du discours** ISBN 2-84269-288-8 (2^e édition revue et corrigée) • ISSN 0990-3445

120 FF.