



HAL
open science

Modèles : révolution ou résolution ?

Gérard Joan Barceló, Aude Demange, Jana Ockova

► **To cite this version:**

Gérard Joan Barceló, Aude Demange, Jana Ockova (Dir.). Modèles : révolution ou résolution ? : Mise à l'épreuve d'un savoir objectif. Presses universitaires de la Méditerranée, 250 p., 2006, 2-84269-752-9. hal-03149855

HAL Id: hal-03149855

<https://hal.science/hal-03149855>

Submitted on 23 Feb 2021

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.

CAHIERS DE L'ÉCOLE DOCTORALE LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES
Numéro 3 — Décembre 2005 — Recherches et travaux

Modèles :
révolution ou résolution ?
Mise à l'épreuve d'un savoir objectif

COORDINATION DU NUMÉRO 3 :
Gérard Joan Barceló, Aude Demange, Jana Očkova, Stéphane Ozil

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION :
Luc Borot,
directeur de l'école doctorale Langues, Littératures, Cultures.

Conception de la couverture :
Service des Publications
Université Paul Valéry-Montpellier III — Route de Mende
34199 Montpellier cedex 5

Sommaire

François MOLINO

<i>Modèles, jouets, et bonnes histoires du soir</i>	11
1 Faut-il être sérieux à propos des modèles ?	11
2 La science est une « belle histoire »	13
3 La musique ne fait apparemment plus partie de notre « belle histoire » moderne	15
4 La réintégration de la musique dans la « belle histoire » moderne : Fourier, Helmholtz	16
5 Quelques critiques de cette « belle histoire »	18
6 Une fondation pour l'harmonie classique	20
7 Les instruments de musiques sont les élèves modèles de la théorie	21
8 Les plus belles histoires finissent par lasser	23
9 Pansimuloscope et son digital	24
10 Les automates cellulaires : des modèles sans histoires	26
11 Pour finir	28
12 Bibliographie	29

Guillaume PINSON

<i>Le Führer reçoit. Hitler mondain dans Homes & Gardens de novembre 1938</i>	31
1 Le modèle médiatique de « At Home with Hitler »	33
2 Identifications et réception	36
3 Propagande mondaine	38
4 Bibliographie	40

Marcelino CHAUQUE

<i>Pour la construction d'une démarche analytico-descriptive de la variation comportementale induite par les modèles sociaux et culturels dans l'interaction en face-à-face</i>	41
1 Introduction	41
2 En guise de conclusion	55
3 Annexe	57
4 Bibliographie	58

Delphine GUEDJ

<i>Un modèle pour rééduquer le langage ?</i>	61
1 Qui a construit ce modèle ?	62
2 Un modèle qui évolue... quelques temps	62
3 Comment un modèle devient inopérant : le désir d'universalité...	70
4 Bibliographie	73

Lionel JOLY

<i>Plurilinguismes : situations de contact ou de conflit. Le modèle théorique à l'épreuve des représentations</i>	75
1 Introduction	75
2 Modèles théoriques	76
3 Mise à l'épreuve des modèles théoriques. Analyse de cas : Pays Basque	80
4 Conclusion	83
5 Bibliographie	86

Aude LECLER

<i>Le défigement dans la blague : une alternative au top-modèle sémantique</i>	89
1 Modèle, modélisation et normes : un contrat linguistique consacré	90
2 Casser le moule, une déviance affichée : la blague	93
3 Contre-norme ou création d'un nouveau modèle à part entière ?	99
4 Conclusion : ce qui compte, c'est la chute...	101
5 Bibliographie	102

Mouhamed A. LY

<i>Le modèle entre universalité et spécificité</i>	105
1 Préambule	105
2 Entre particularités et universalité : le modèle	106
3 Quel modèle d'approche du sacré dans le cadre de la sociolinguistique en domaine africain ?	120
4 Conclusion	121
5 Bibliographie	121

Jana OČKOVA

<i>Comment constitue-t-on une langue nationale ? Les modèles et la codification de langue : le cas du tchèque et du slovaque</i>	123
1 Introduction	123
2 Le contexte historique	124
3 La langue et la nation : l'émergence d'un concept	125
4 Les modèles philosophiques	127
5 À la recherche d'une norme — quels modèles pour la codification ?	128
6 Conclusion	133
7 Bibliographie	134
8 Annexe	134

Maud LAMBIET

<i>L'héritage du modèle de la forme sonate : privilège ou contrariété ?</i>	137
1 Vers une définition de la forme sonate	137
2 Vers une modélisation	138
3 Le modèle de la modélisation : Ludwig van Beethoven	139
4 Réactions et dépassement du modèle	141
5 Le motif, reflet d'une centralisation	142
6 Aujourd'hui qu'en est-il ?	144
7 Bibliographie	147

Benjamin PINTIAUX

<i>Palimpsestes lyriques L'opéra français classique à l'épreuve des modèles de lecture intertextuelle</i>	149
1 Nécessités de la lecture intertextuelle	150
2 À l'épreuve de la typologie de <i>Palimpsestes</i>	153

Sommaire

3	En guise de conclusion	159
4	Bibliographie	161
Isabelle BARBÉRIS		
	<i>Le théâtre de Copi entre privé et public Le modèle comme objet de négociation</i>	163
1	Bibliographie	172
Thibaut GARCIA		
	<i>Cinéma/jeux vidéo : réciprocité de modèles esthétiques et théoriques</i>	175
1	Introduction	175
2	Conclusion	184
3	Bibliographie	185
Rémi GARNIER		
	<i>Michel Chion, une théorie sonore au cinéma : la question du modèle et de son dépassement</i>	187
1	De la perspective sonore au cinéma	188
2	De la bande-son au cinéma	190
3	Du <i>paysage sonore</i> au cinéma	192
4	Bibliographie	197
Sabrinelle BEDRANE		
	<i>Le modèle du genre</i>	199
1	Les genres, des modèles modelables	201
2	Du refus des modèles génériques	205
3	Un retour aux genres	209
4	Bibliographie	212
Violeta DAICIU		
	<i>Lire à travers le temps. L'applicabilité d'un modèle d'analyse littéraire moderne à un texte médiéval</i>	215
1	Bibliographie	225
Marie-Élaine MINEAU		
	<i>Le problème de la médiation entre le texte littéraire et son contexte : modèle sémiotique et modèle institutionnel</i>	227
1	Un objet double	227
2	Le modèle sémiotique : l'approche sociocritique	228

3	Le modèle institutionnel : l'approche sociologique de la littérature	232
4	Une possible jonction ?	235
5	Bibliographie	236
François MOLINO		
	<i>Modèles-jouets et bonnes histoires du soir</i>	239
	Résumés des interventions	243

Modèles, jouets, et bonnes histoires du soir

François Molino
*Laboratoire de Physique Mathématique,
Université Montpellier II*

Nous sommes tous pythagoriciens

Y. Xenakis

1 Faut-il être sérieux à propos des modèles ?

Lorsqu'on propose à un physicien mathématicien de parler de modèles, c'est sans doute avec l'espoir d'un certain *sérieux*, disons d'un certain *sens de ses responsabilités*. Un gros héritage est en jeu : la science moderne de la nature (disons post-galiléenne), objet d'admiration, mais aussi de suspicion. Après tout, les philosophes savent bien que toute cette affaire est bien obscure. Ils exigeront que soient extraits des placards certains spectres intimidants : nature de la connaissance scientifique, procédures de validation ou de réfutation, statut épistémologique et ontologique des mathématiques, relation entre science et technologie. Le *mathématicien naturaliste* se voit rapidement sommé de répondre d'un lourd passé de succès déraisonnables (Wigner 1960). Il estimera même s'en sortir à bon compte si la sociologie ne finit pas par s'en mêler, en ultime punition de ses péchés.

Naturellement, le mathématicien sait bien que cette critique constitue une sorte d'hommage paradoxal. Hommage aux triomphes successifs qui ont suivi l'essor de la pensée « rationnelle » au xvii^e siècle, cette époque qu'un autre mathématicien, Whitehead a pompeusement (mais à juste titre) surnommée « le siècle de génie » (Whi-

thead 1926). Confiant dans sa bonne étoile, qui vaut bien toutes les méthodes, notre mathématicien naturaliste pourrait alors *refuser d'être sérieux*, dans sa pratique et sa réflexion quotidiennes, et se détourner entièrement de toute interrogation sur la nature de sa propre entreprise. Si l'expérience passée n'est pas trompeuse, il n'en souffrira pas le moins du monde dans sa construction/découverte du monde. En effet, le point de vue des esprits les plus féconds dans les sciences de la nature est souvent la conjugaison d'un réalisme naïf des objets physiques et mathématiques (*naïf* selon les critères des philosophes), d'un grand opportunisme méthodologique, et d'une confiance dans la « rationalité » du réel dépourvue de tout scepticisme. Rien de moins « philosophique » que leur pensée. Lors d'une conférence entendue au début de ma carrière, un grand mathématicien et physicien théoricien contemporain (E. Witten, médaille Fields 1998) répondit à une critique technique d'un collègue par une affirmation indignée : « mais cela contredirait la symétrie de jauge, et la Nature EST symétrique de jauge ! ». C'est un peu technique, mais on a compris qu'il associait de façon naturelle un statut *définitif* de *réalité* à une propriété pourtant extraordinairement abstraite, et parfaitement incompréhensible en dehors du cadre mathématique actuel de la physique théorique des particules élémentaires. Aux yeux d'un philosophe, c'est, pour le moins, problématique.

Si, travaillé par sa mauvaise conscience, notre physicien mathématicien refuse de nier plus longtemps le problème, il assure souvent sa défense par un exposé philosophique du rationalisme le plus classique (voir Newton 1997 pour un exemple, d'ailleurs exceptionnellement limpide et convaincant) : les lois de la nature, par exemple la loi de la gravitation, expriment des régularités essentielles de l'univers, que nous découvrons par l'analyse de nos expériences raisonnées — de l'observation de la chute des corps à celle de la rotation des galaxies — et qui prennent la forme de rapports mathématiques « simples » (en inverse du carré de la distance) et universellement vrais. Souvent, on assaisonne d'un zeste de réfutabilité popperienne, puisque l'induction est décidément utile, mais à condition de rester discret sur son usage.

Comme l'indique peut-être le titre de mon exposé, je fais partie, à titre privé, de ceux qui refusent d'être philosophiquement sérieux.

Plus précisément, je pratique au quotidien le réalisme physique (et même mathématique!) le plus sommaire. Les lois de la nature, les symétries (de jauge et autres), mais aussi les particules élémentaires les plus exotiques, les amas de galaxies, les trous noirs, et même, comme Pierette, « veaux, vaches, cochons, couvée ». Tout cela manifeste à mes yeux chaque jour son existence, robuste, indépendante de ma volonté, dans cet univers que nous explorons et qui nous devient progressivement un peu plus intelligible.

Néanmoins je ne crois pas aux *raisons* du rationalisme, je reste sceptique devant les arguments classiques ou modernes de la défense de la méthode scientifique. Une nécessaire *confiance pratique* ne peut pas se transformer en *confiance philosophique*, si tant est qu'il ne s'agisse pas là d'un oxymore!

2 La science est une « belle histoire »

Je voudrais argumenter comme suit : notre science, notre ensemble de lois, d'expériences, d'hypothèses structurées, constitue une catégorie tout à fait particulière de récit, de « bonne histoire », comme nous aimons tous à en entendre (ou en lire) avant de nous endormir. De ce point de vue, il n'y a pas de « grandes personnes », et surtout pas parmi les scientifiques! Comme toutes les bonnes histoires, ce récit doit être *structuré* de façon « satisfaisante ». Disons tout de suite qu'il est *à part* de tous les autres récits par les conditions draconiennes de sa fabrication et de sa réception. Je dirais qu'il prétend « raconter comment est le monde ». Mais il doit savoir *convaincre* que sa description est plausible un auditoire particulièrement attentif au moindre faux pas, et tout prêt à proposer mieux (plus simple, plus exact, plus « beau »). Ce dernier ingrédient, l'*auditoire critique*, est décisif. Ce récit très spécial a pris naissance au XVII^e siècle, en même temps que se constituait l'auditoire/auteur de la communauté scientifique. Il ne me semble pas évident que cet auditoire se soit jamais accordé sur une méthodologie claire en dehors de ce principe : une chose ne peut être elle-même et son contraire. La non-contradiction est toute sa méthode. Par contre, comme tout auditoire, celui-ci est certainement convaincu qu'il y a *quelque chose* à raconter, de robuste, d'indépendant de notre acte de connaissance, et de *caché*.

J'ai écrit « plus beau » : tout récit répond à des critères de réussite, d'efficacité, de beauté. Quels sont-ils dans notre cas ? Historiquement, notre récit scientifique est un rameau de ce que j'appelle « la plus belle histoire du monde¹ », qui lui a fourni son arrière-plan esthétique, et que voici :

Sous le désordre apparent des phénomènes se cache un ordre secret, qui s'exprime dans le langage des nombres, et par lequel la structure du monde se révèle totalement intelligible à l'esprit humain attentif. L'expérience immédiate la plus haute de cette union de l'esprit et du cosmos se trouve dans la musique, à la fois expérience sensible et « arithmétique secrète de l'âme qui ignore qu'elle est en train de compter² », et dont l'harmonie est une expression du même ordre universel.

Bien entendu, dans notre tradition occidentale, cette « belle histoire » remonte aux Grecs, disons mythiquement à la découverte par Pythagore des relations entre la consonance musicale et l'existence de rapports entiers entre les longueurs des cordes frappées. La figure ci-dessus reproduit une illustration de la renaissance pour *la République* de Cicéron. Il s'agit d'un extrait célèbre dans l'Occident médiéval sous le nom de « songe de Scipion ». C'est en fait une compilation, dialoguée sans grande verve, des cosmologies pythagoriciennes et platoniciennes : l'image figure l'accord entre l'harmonie des sons successifs produits selon des rapports entiers par le monocorde (ou canon) pythagoricien, et l'ordre des révolutions des sphères célestes. Par le biais de ce type de compilation, la source grecque est parvenue jusqu'aux hommes cultivés de l'époque moderne³.

Je pense que sous cette forme (Cosmos/Mathématiques/Musique), un lecteur de notre époque y verra seulement une « belle histoire », et non une évidence de vérité (même s'il en perçoit toujours la beauté,

1. J'emprunte ce titre à une nouvelle de Rudyard Kipling, pour une fois peu inspiré. Ce n'est même pas, et de loin, de la plus belle histoire racontée par l'auteur de *Kim*...

2. Leibniz, Lettre à Golbach, 17 avril 1712.

3. Remarquons au passage que cette intuition essentielle des rapports entre musique, mathématique, et cosmologie semble avoir été indépendamment « inventée » par les civilisations hindoue et chinoise, pour nous limiter à elles. Cf. Needham 1973 et, plus accessible, Boorstin, 1986.

insistons là-dessus). L'harmonie des mondes ne nous en impose plus beaucoup¹. Cependant, il faut se souvenir que le contenu de ces lignes, à quelques variations près, constituait un des piliers de la vision du monde d'un homme occidental cultivé, disons jusqu'au XVIII^e siècle.

3 La musique ne fait apparemment plus partie de notre « belle histoire » moderne

Ce récit fondamental me fournit mon « thème », si je puis dire : la musique est au cœur de cette « belle histoire » originelle. Mais elle semble avoir perdu aujourd'hui cette place centrale. Est-ce le cas ? Et pourquoi ? Par cette question, je voudrais mieux comprendre les mécanismes à l'œuvre dans l'élaboration du récit scientifique moderne.

Pour commencer, je voudrais partir d'une autre « belle histoire », un véritable « tabac » qui a fait ses preuves :

Tous les objets de l'univers sont constitués de l'assemblée de corps microscopiques, gouvernés par des lois invariables de mouvement, formulées pour la première fois par Newton. Ces lois s'expriment sous forme d'équations différentielles, qui font décrire aux corps, des plus microscopiques jusqu'aux planètes, des trajectoires fixes dans l'espace, entièrement déterminées par leur position et leur vitesse à un instant quelconque. Ainsi, se donner l'image du monde à un tel instant, ce qui est théoriquement possible, c'est connaître par extrapolation mathématique toute son histoire passée et future.

Ici, ce n'est plus le bagage d'un homme de la Renaissance dont nous parlons, c'est celui d'un citoyen de la fin du XIX^e siècle, et même à bien des égards d'un homme d'aujourd'hui. Des volumes entiers ont été écrits sur la question du déterminisme, jusqu'à aujourd'hui. Or, ce

1. On consultera cependant avec amusement un ouvrage de psychothérapie farfelu, quoique non dépourvu d'une certaine prégnance poétique : Tomatis 1996. Le big bang y est littéralement considéré comme un « événement sonore », et toute une cosmologie à l'avenant est développée. On y apprend l'attention à la musique des sphères, comme outil de guérison psychique. Une idée qui en vaut après tout bien d'autres sur le marché...

débat, sous sa forme philosophique moderne, est quasiment inséparable de la croyance dans la pertinence ontologique de ce « récit laplacien », au moins à titre de base de discussion¹. Combien d'hommes cultivés d'aujourd'hui considèrent une description du mouvement en termes d'équations différentielles comme une simple « bonne histoire », à la manière de l'harmonie des mondes? Admettons donc que cette nouvelle « histoire » constitue une base commune de départ pour les modernes ; nous ne nous interrogerons pas sur son origine, et ses justifications. Nous allons nous intéresser à ce qui se passe *après*. On constate tout de suite que par rapport à la première histoire, « la plus belle jamais contée », l'idée d'une description mathématique du monde demeure, mais que la musique a disparu. Qu'est-elle devenue?

4 La réintégration de la musique dans la « belle histoire » moderne : Fourier, Helmholtz

Pour répondre, je passerai directement de Newton à l'Allemagne de la fin du XIX^e siècle. Helmholtz est le grand nom qui s'impose lorsqu'on s'intéresse à la théorie classique du son et de sa perception, par sa monumentale exploration des bases physiques et physiologiques de la musique, exposée dans la « Science des sensations sonores comme fondement physiologique de la théorie de la musique » (Helmholtz 1868), à coup sûr une des synthèses expérimentales et théoriques les plus admirables des sciences modernes de la nature. Je voudrais d'abord me demander comment Helmholtz considérait, en tant que mathématicien naturaliste, le son. Pour cela, je dois devenir plus précis, et faire un peu de physique et de mathématiques. Un son est toujours *décomposable*, pour lui, en une *superposition de modes*, en nombre éventuellement infini. Ces modes sont les « briques du son ». Ils peuvent être représentés par les vibrations d'une corde, que l'on décompose en fractions de sa longueur de plus en plus petites (la moitié, le tiers, etc.). Chaque mode a une certaine intensité, pour un son donné, et lorsqu'on additionne correctement les modes, on doit retrouver *exactement* le son réel entendu. Des vibrations des cordes

1. Une belle synthèse sur Laplace est celle de Roger Hahn 2004.

coupées en morceaux ! Nous découvrons tout de suite que Pythagore et son monocorde ne sont pas *si* loin !

Ce qui est absolument nouveau, c'est ce mécanisme de superposition, de somme, dont on montre mathématiquement qu'il permet de reproduire *n'importe quel son*. C'est la conséquence d'un siècle de travaux de mathématiques initiés par les intuitions géniales de Joseph Fourier¹. Ces sommes, dites *séries de Fourier*, sont omniprésentes en physique mathématique, et dominent même des sujets pourtant aussi peu « classiques » que la mécanique quantique et la physique moderne des particules (la *théorie des cordes*, tiens donc !). Il y a donc là un outil, ce que j'appelle un *jouet* (pour enfants modèles, bien sûr !) utilisable et réutilisable dans des contextes différents, un module de base, comme un lego, qui pourra servir aux fins les plus variées dans des contextes de « modélisation » (de « bonnes histoires »), très différents. Fourier lui-même l'a introduit dans l'étude de la propagation de la chaleur sur des plaques de métal, sujet qui semble, à première vue, très éloigné de nos préoccupations élevées, musicales, voire cosmologiques.

L'apparition de ces modes de Fourier dans la théorie du son n'est pas le résultat d'une décision arbitraire. Elle est intimement liée à la description physique du son, telle que se la figure un physicien de cette époque (et sur ce point, les physiciens modernes n'ont rien de plus à dire sur le fond). Cette *image mentale* d'un mécanisme physique associé au son manquait complètement aux Grecs, et même aux théoriciens de la musique de la renaissance jusqu'au xvii^e siècle. Elle est inextricablement liée à l'essor de la physique Newtonienne au cours du xviii^e siècle. Progressivement, et avant toute possibilité de validation expérimentale de cette représentation microscopique, le son a été représenté comme la modulation de la densité d'un fluide, composé de petites particules soumises aux lois de Newton. Une équation du son, cohérente dans ses principes avec la vision newtonienne d'un monde décrit par des équations différentielles, dite *équation des ondes*, « raconte » les effets collectifs d'augmentation locale de la densité dans l'air (compression) et de diminution de cette densité (dilatation) correspondant à la propagation de l'onde sonore. Cette

1. Sur Fourier, Dhombres 1998.

équation une fois posée, les modes de Fourier en sont *une solution possible*. Après tout, cela n'est guère étonnant, puisque les cordes vibrantes produisent bel et bien des sons dans l'air! Il faut donc bien que leur mouvement soit une solution des équations... Notre « lego » sonore s'ajuste donc au « méta-lego » plus vaste que constitue la description newtonienne du monde en termes d'équations différentielles¹.

On est donc en présence d'une histoire remarquablement *intégrée*. De la vision newtonienne du monde, composé de points matériels, en passant par une image mentale du phénomène sonore décrit par l'équation des ondes (compatible avec les équations de Newton), on débouche naturellement sur un outil polyvalent : la décomposition universelle des sons en harmoniques. Le caractère fondamental de ces « briques élémentaires » du son, et leur relation explicite aux nombres entiers (les fractions $1/2$, $1/3$, etc.) renouvelle de façon opératoire une intuition des anciens sur les correspondances entre sons et nombres.

Toute cette *intégration* est perçue comme si forte que le récit devient une évidence commune provisoire. Pour cela, il faut laisser dans le vague de nombreux problèmes, notamment l'explicitation de quelques articulations assez imparfaites et le caractère arbitraire de certains choix.

5 Quelques critiques de cette « belle histoire »

Tout d'abord, et pour se placer sur le plan de la théorie physique, il y a l'articulation entre la dynamique microscopique individuelle des particules de l'air, décrite par les équations de Newton, et la description statistique de leur comportement collectif par l'équation des ondes. Or, cette articulation est de l'ordre de la *cohérence*, et non de la *déduction*. Et cette cohérence peut même devenir problématique dans le détail, dès que l'on s'intéresse par exemple aux phénomènes plus fins d'*atténuation du son* et de perte. La notion d'irréversibilité temporelle, de différence entre passé et futur, qu'ils font néces-

1. Les épistémologues contemporains parleraient de « modèle » vs « théorie-cadre », au lieu de « lego » et « méta-lego » mais pour ne pas s'illusionner sur la clarté de ces distinctions conceptuelles, je préfère un petit mot plus amusant.

sairement apparaître, est en contradiction flagrante avec l'absence de direction privilégiée du temps que l'on trouve dans les équations microscopiques¹. Pour les lois de Newton, en effet, le changement de direction du paramètre temporel fait simplement passer d'une *solution possible* à une *autre solution également possible*. Par contre, les effets collectifs de perte ne possèdent manifestement pas cette propriété : on n'entend jamais le son évanoui renaître du silence où il s'est perdu. L'œuvre de Boltzmann naîtra tout entière de l'impératif besoin de lever cette profonde contradiction, sans réussir à aboutir.

De plus, l'équation du son décrit le milieu dans lequel le son se propage comme un *milieu continu*, en dépit de sa composition théoriquement corpusculaire. C'est un argument de moyenne statistique qui justifie cette description, en permettant de définir la *densité* comme un *champ continu*. Les principes de la physique de Newton trouvent donc une expression différentielle adaptée à la physique des milieux continus. La coupure conceptuelle est néanmoins nette, malgré la cohérence des principes. Donc, pas de déduction, mais une cohérence, et même un peu imparfaite. Et c'est bien là un trait que l'on attend d'une « bonne histoire », à laquelle on ne demande rien qui soit de l'ordre de la *nécessité*, mais l'intégration *relativement cohérente* de ses éléments. Cette cohérence préoccupe l'auditeur, qu'il soit un scientifique ou un enfant dans son lit (« Mais maman, pourquoi le loup était-il devenu tout *vert* ? »). Mais si tout marche à peu près, et que c'est suffisamment intéressant, on se contente de réponses transitoirement cohérentes (« C'était le *printemps*, je ne te l'avais pas dit ? »), et on passe outre, car on veut *savoir la suite*. Il y a quelque chose comme la « suspension volontaire de l'incrédulité² » qui est en jeu.

Revenons à notre liste des problèmes de la « belle histoire ». Les solutions oscillantes de l'équation des ondes, auxquelles a été accordé le statut privilégié de « briques » fondamentales du son, ces solutions ne constituent qu'un *choix possible dans l'infinité des solutions de cette équation*. Mieux encore, il existe une *infinité de manières* de choisir une famille de formes possédant cette capacité essentielle d'engen-

1. Sur la relation entre description microscopique et macroscopique, on consultera Sklar 1993.

2. L'expression est plus commune en anglais, d'où je la traduis littéralement : *Willing suspension of disbelief*.

drement de toutes les solutions possibles. Bref, il existe une infinité de manières de choisir les « briques » fondamentales du son elles-mêmes ! Qu'est-ce qui a conduit à sélectionner cette famille issue des vibrations de cordes ? L'héritage grec a-t-il pesé à ce point sur la pensée physique moderne ? Je reviendrai sur cette importante question dans un instant.

Enfin, et plus significativement encore, si ces « briques » permettent d'engendrer n'importe quel son, cette possibilité reste complètement théorique. Il faut en effet pour y parvenir exactement additionner en général un nombre infini de solutions oscillantes. C'est ce que reconnaît la théorie des séries de Fourier. Or, concrètement, les possibilités de calcul de la science du XIX^e siècle limitaient à quelques termes les sommes effectivement réalisées.

Tout ça ne paraît guère définitif. Mais voilà qu'en s'appuyant sur ces éléments imparfaits, Helmholtz réussit (en gros, ses successeurs rectifieront et élaboreront certaines de ses hypothèses) à comprendre le son musical, aussi bien dans son émission que dans sa perception. Et il pense fonder l'harmonie classique, ce qui n'est pas rien !

6 Une fondation pour l'harmonie classique

Commençons par la perception. S'appuyant sur l'analyse anatomique de l'oreille, Helmholtz entreprend de montrer qu'elle fonctionne comme un analyseur de fréquences : c'est le rôle qu'il attribue (avec raison) dans l'oreille interne au *limaçon*, ravissant petit organe en spirale dont différentes parties vont rentrer en résonance avec des « briques » différentes du son. Là encore, ça marche à *peu près*, et il peut proposer une courbe donnant la sensibilité de l'oreille aux différentes composantes oscillantes du son. Mais il y a plus, et qui nous ramène encore à notre « plus belle histoire jamais contée » des origines.

En effet, la théorie de la musique depuis les Grecs s'est construite autour de l'idée de *consonance* : que ce soit en perception simultanée (accords) ou successive (par le biais de la mémoire immédiate), certains couples de sons sont perçus comme consonants (agréables à l'oreille), et d'autres dissonants (désagréables). La liste des sons consonants s'est quelque peu modifiée (surtout étendue) au cours de

l'histoire de la musique, mais toujours cette propriété a été reliée à des rapports mathématiques entre les fréquences ou les longueurs des cordes vibrantes. C'est le pan strictement musical de « la plus belle histoire du monde » : l'oreille perçoit intuitivement via le sentiment de la consonance certains rapports numériques fondamentaux. L'enjeu pour Helmholtz, imprégné de l'harmonie classique, est énorme : fonder cette harmonie dans l'analyse physique et physiologique, lui donner une base scientifique. Il serait long d'expliquer comment il y parvient, via sa théorie des *battements*. En un mot, la superposition de certains sons oscillants trop « proches » en fréquence produit des oscillations d'intensité (c'est le *oooin oooin oooin* d'une radio mal réglée) dont il analyse l'effet psycho-physiologique en détail. Cette théorie lui permet de montrer *à peu près* que l'oreille possède une sensibilité physiologique à la dissonance, telle qu'elle est définie par l'harmonie classique, sensibilité qu'il parvient même à quantifier.

Arrêtons-nous un instant pour admirer l'ampleur de l'édifice que Helmholtz couronne. Voilà que notre théorie du son, cohérente aux équations de Newton, via l'image mentale des modulations de concentration, puis l'équation des ondes, et enfin les solutions oscillantes de Fourier ; voilà donc que cette théorie, parachevée par l'analyse physiologique de l'oreille, fonde l'harmonie classique, héritière de deux mille ans d'élaboration de la théorie grecque de la consonance !

La boucle semble bouclée : une nouvelle belle histoire est née, plus complexe, profondément cohérente (vue de loin), riche de nouveaux « jouets » merveilleux (les séries de Fourier, les équations différentielles, et le petit limaçon).

7 Les instruments de musiques sont les élèves modèles de la théorie

Un point doit retenir notre attention : cet édifice repose de façon cruciale sur le « lego » des séries de Fourier. Sans les sons oscillants élémentaires, la théorie des battements est impossible à développer. C'est donc le moment de revenir aux questions posées plus haut à propos de ces briques : d'où viennent-elles ? Sont-elles l'expression d'une « inertie » culturelle depuis les Grecs, qui conduirait à raconter

notre histoire en choisissant toujours des personnages ressemblant aux précédents? Et que faire de leur limitation pratique : l'impossibilité, avant les ordinateurs modernes, de calculer ou d'analyser des sommes de plus de deux ou trois termes?

La réponse à cette question nous conduit à un ingrédient nouveau et capital du récit scientifique : les « modèles expérimentaux ». Si les sons oscillants simples sont aussi importants dans la théorie du son, c'est que *les systèmes expérimentaux que privilégie la théorie classique du son sont les instruments de musique*, en tant que *générateurs* de son. Or, ces instruments (les cordes vibrantes en particulier!) *produisent précisément des sons relativement « purs » en termes de série de Fourier*, des sons périodiques qui sont (*à peu près*) analysables en utilisant un petit nombre de composantes de Fourier. En d'autres termes, les physiciens du XIX^e siècle ne s'intéressaient pas au son que produit par exemple du sable qui s'écoule, ou le vent dans les arbres : ces exemples, très compliqués du point de vue des séries de Fourier, échappaient en pratique complètement aux possibilités de leur « théorie générale du son ». Ainsi, la théorie du son, en tant que récit, a besoin aussi de « personnages expérimentaux » (des « bons élèves »). Ce rôle est tenu par les instruments de musique classiques (instruments qui ont d'ailleurs évolué constamment, au fil du déroulement de « l'histoire de la consonance » dans les temps modernes).

Le récit de la théorie physique a donc besoin de ses « objets modèles » dans l'expérience. Ce point est particulièrement important, pour éviter d'associer la vision de la physique comme « récit » à une forme de scepticisme de type post-moderne : il ne s'agit *surtout pas* de dire que la théorie physique est un récit, un récit *parmi d'autres*, etc. Celui qui raconte doit pouvoir, lorsque ses collègues lui posent des questions, *mettre sur la table des « morceaux de monde », qui sont des éléments du récit*. Comme un *magicien*, il doit pouvoir faire en public une démonstration, en même temps qu'il raconte. Sans compter que le public, contrairement à celui des spectacles de foire, peut monter sur la scène et lui demander comment il s'y prend. Cela fait partie de la règle du jeu! Mais on ne lui demandera *pas* de rendre compte du monde *tout entier* d'un seul coup. Par contre, une certaine cohérence avec ce qui a été antérieurement raconté (par d'autres magiciens/narrateurs, que le public connaît) est essentielle, sinon le

public ne peut plus suivre l'histoire, et quitte la salle. À ce propos, notons que ce qu'on nomme superficiellement des révolutions scientifiques, sont en fait souvent de grands moments d'émergence de cohérences nouvelles, dus à un narrateur/magicien particulièrement inspiré (Newton, Maxwell, Einstein). Ces révolutions sont des traumatismes assez relatifs, vu les continuités techniques qui les traversent (les « legos » restent les mêmes, comme les séries de Fourier en mécanique quantique).

En résumé, pour les théoriciens du « son » du XIX^e siècle, les « morceaux de monde » privilégiés sont les instruments de musique. La théorie du son est largement, en pratique, une belle histoire qui nous raconte le son dit *musical*.

8 Les plus belles histoires finissent par lasser

Les meilleures histoires ont pourtant une fin, et les auditeurs/narrateurs s'ennuient à la longue des tours les plus réussis. Cinquante ans à peine après Helmholtz, la théorie classique de la musique subit on le sait un important assaut. Je ne pense pas à Schoenberg, finalement assez timide dans ses audaces combinatoires de sons anciens. Voici, en 1916, Luigi Russolo (musicien de bien moindre envergure, mais beaucoup plus perspicace pour ce qui nous concerne) :

L'art musical recherche tout d'abord la pureté limpide et douce du son. [...] Aujourd'hui, l'art musical recherche les amalgames les plus étranges et les plus stridents. Nous nous approchons ainsi du son-bruit. [...] Le son musical est trop restreint quant à la variété et à la qualité de ses timbres. On peut réduire les orchestres les plus compliqués à quatre ou cinq catégories d'instruments différents quand au timbre du son : instruments à cordes frottées, à cordes pincées, à vent en métal, à vent en bois, instruments de percussion. La musique piétine dans ce petit cercle en s'efforçant vainement de créer de nouvelles variétés de timbres. **Il faut rompre à tout prix ce cercle restreint des sons purs, et conquérir la variété infinie des sons-bruits.**

Il s'agit d'un extrait de *l'Art des bruits*, qui constitue le pan musical du mouvement futuriste italien de Marinetti¹.

1. Les principaux textes de Russolo sont disponibles sous le titre *L'art des bruits*, Lausanne : L'âge d'homme, 1975.

Ce texte apparaît tout de suite comme une illustration merveilleuse, à la fois des bornes étroites de la musique et de l'harmonie classique au sein de l'univers sonore entier, mais aussi indirectement des limites de la tentative de Helmholtz de fonder la théorie classique de l'harmonie sur la physiologie de l'oreille. Ce que Russolo en effet exprime, c'est bien un *désir esthétique* de sons nouveaux, qu'il relie explicitement dans la suite du texte aux habitudes nouvelles d'écoute d'une humanité quotidiennement entourée de *machines*. Ainsi, l'harmonie classique perd automatiquement sa prééminence, et voilà les oreilles libres à nouveau d'apprécier d'autres sons. On sait mieux aujourd'hui à quel point Helmholtz a sous-estimé le traitement cérébral de l'information sonore.

Or, nous venons de le voir, ces nouveaux sons-bruits ne relèvent que de façon extrêmement théorique de l'analyse de Fourier. Le nombre de composantes de fréquence à prendre en compte pour les reproduire, avec la finesse que notre oreille perçoit, devient colossal. Du coup, pour les musiciens futuristes, une question simple et essentielles se pose : comment générer ces sons, puisque, comme le dit le texte (qui fait de l'analyse de Fourier sans le savoir), la superposition des sons périodiques des instruments classiques, n'en approche pas. On trouvera dans les textes de Russolo des exemples de merveilleux bricolages, dignes du concours Lépine, visant à créer des instruments adaptés à cette esthétique nouvelle.

En réalité, la possibilité de générer ou d'enregistrer, puis de manipuler ces sons nouveaux, ne se développera vraiment qu'avec une conception technologique nouvelle du son : le son digital, tel qu'il est manipulé par les ordinateurs.

9 Pansimuloscope et son digital

Dès que l'ordinateur se développa, les musiciens ne tardèrent pas à découvrir ses multiples usages possibles : pour manipuler des sons enregistrés, ou générer des sons nouveaux, voire composer. Des tâches dévolues jusque-là au papier (partition), à la bande magnétique et à la table de montage (enregistrement et manipulation), ou

aux instruments (création du son) purent éventuellement être effectuées par ce nouveau jouet, l'ordinateur ou *pansimuloscope*¹.

Mais le pansimuloscope est plus étrange qu'il n'y paraît. Sa manière de représenter les informations a de quoi troubler le physicien classique : cette information est à la fois *discrète* et *finie*, puisque le pansimuloscope ne connaît que des 0 et des 1, et que sa mémoire est finie. Or, le son de la physique classique est un objet modélisé comme un *continu* (et donc décomposable à l'infini, comme tout continu). Les solutions de l'équation des ondes sont des modulations continues de la densité de l'air. Le problème de la traduction du son dans le langage du discret fini se pose immédiatement. Or, la solution à ce problème ne passe pas nécessairement par les séries de Fourier : on pratique simplement un *échantillonnage* temporel du son. En d'autres termes, on transforme le signal sonore en une suite de créneaux d'intensité variable, possédant tous la même durée temporelle. Les intensités sont ensuite facilement traduites en 0 et 1. Au cours de ce processus, toutes les modulations du son dont la durée est inférieure à celle de ce créneau sont perdues. Il suffit de s'arranger pour que la durée de ce créneau soit plus petite que le plus petit intervalle que notre oreille peut percevoir.

On peut bien sûr relier cette description à la décomposition du son en série de Fourier, en montrant que cette procédure est analogue à négliger toutes les fréquences supérieures à une limite théorique, donnée par le théorème de Shannon. Mais ce lien n'est absolument pas une nécessité. Cette vision discrète du son est parfaitement satisfaisante en elle-même. Le son entendu n'est pas plus *en lui-même* une superposition d'oscillations qu'il n'est une suite de créneaux. En réalité le théorème de Shannon permet d'assurer une forme de continuité entre la description classique du son et la vision digitale, mais il s'agit du point de vue de « l'histoire à raconter » d'une cohérence particulièrement faible. En effet, elle ne peut pas transporter avec elle tout le « récit du son », des équations de Newton jusqu'à l'harmonie classique, que nous avons développé auparavant. Un son « discret »,

1. Plutôt qu'ordinateur, appelons ce jouet, pour la clarté de l'exposé, le *pansimuloscope*, puisqu'il peut se faire passer aussi bien pour une machine à écrire que pour un bandonéon, quand on lui demande pas de nous montrer l'intérieur d'une étoile.

une suite de 0 et de 1, est vraiment un objet profondément différent d'une vibration décrite par une équation différentielle.

D'une certaine manière, la vision digitale du son est une vision sans « bonne histoire » à raconter, et on la considère souvent comme purement technologique. Mais pourquoi? Je répète : ce n'est pas que le son « soit » en lui-même davantage une superposition d'ondes qu'une suite de créneaux; c'est seulement que la vision classique s'insère dans un immense récit cohérent, fait d'images mentales, de legos efficaces, de « personnages expérimentaux ». Alors que nous n'avons *rien à dire* d'intéressant sur la suite de quelques centaines de millions 0 et des 1 qui représente sur nos CD l'*Arietta* de l'opus 111 de Beethoven. Ce nouveau jouet est sans « histoire » qui lui soit propre. L'existence de représentations, éventuellement efficaces (de « modèles », donc), de la nature, mais dépourvues de « cadre narratif », se manifeste de façon intéressante et parallèle en physique. Disons rapidement un mot des *automates cellulaires* pour finir.

10 Les automates cellulaires : des modèles sans histoires

Le jeu des automates cellulaires est apparu, en même temps d'ailleurs que le pansimuloscope, dans l'œuvre de Joseph von Neumann. Ils sont l'image la plus simple qu'on puisse concevoir d'une représentation discrète du monde physique¹. Imaginons que l'espace ne soit pas continu, mais discret, à la façon d'un damier. Sur chaque case sont définies certaines quantités numériques dont on veut décrire l'évolution (quantité d'énergie, de matière, etc.). On se donne en plus des règles dynamiques, qui nous servent à faire évoluer l'état de chaque case, en fonction de l'état de ses voisines. Par exemple, on prend à chaque instant la moyenne de l'état de la case et de ses voisines, et on donne cette nouvelle valeur à la case. Les règles possibles sont en nombre infini. Lorsqu'on commence à explorer cet univers de règles, discrètes dans l'espace et dans le temps, on découvre une véritable forêt de phénomènes, tantôt étranges, tantôt puissamment évocateurs de certains comportements physiques ou

1. Sur les automates cellulaires, on consultera par exemple le chapitre trois de Casti 1992. De nombreux sites Internet permettent aussi de voir évoluer des automates cellulaires.

biologiques. Aucune théorie ne permet à ce jour de classifier complètement ces phénomènes, et les règles d'évolution qui les engendrent.

C'est l'occasion de dire quelques mots du statut des mathématiques dans notre récit. Sans entrer dans les difficultés ontologiques liées au statut d'existence des objets mathématiques, on se contentera de remarquer qu'elles jouent un rôle déterminant dans les détails de la cohérence de l'édifice. Leur exigence déductive est exploitée par la modélisation aux fins de non-contradiction. Cependant, il faut insister sur l'ampleur du champ mathématique, comparer sa partie utilisée dans les sciences de la nature. L'exemple des *mathématiques discrètes* nous vient opportunément en aide ici. Ce champ extrêmement vaste (et dont les automates cellulaires constituent un aspect) est quasiment *absent* de la modélisation en physique depuis Newton. La force du récit Newtonien a imposé le continu à notre modélisation, aussi bien pour la description des particules isolées (dont le mouvement est considéré comme continu) que pour les milieux dits justement « continus ». Le continu est le « dieu caché » de la physique moderne. La mécanique quantique, et même la relativité sont l'expression du conflit entre description discrète et continue du monde, conflit qui n'a pas encore trouvé son dépassement dans la physique moderne¹. Ces deux descriptions sont à l'heure où nous parlons largement déconnectées : une description discrète ne trouve donc pas sa place dans le récit.

Imaginons en effet que, étudiant un phénomène spatio-temporel mal compris par la physique connue, je trouve une règle d'automate cellulaire qui le décrive particulièrement bien. *So what?* Pourquoi cette règle plutôt qu'une autre? Que veut-elle dire? L'efficacité d'un modèle-jouet, son bon fonctionnement, ne suffit absolument pas à intéresser les auditeurs/collègues. Si je n'ai pas d'histoire à leur raconter autour de cette règle spéciale, si je ne peux pas la relier au fil du récit connu des physiciens, basé sur le continu, si le *jouet* ne s'accompagne pas d'une *histoire*, on peut parier qu'il restera sans lendemain.

1. C'est bien connu pour la mécanique quantique, moins pour la relativité : le type d'invariance que celle-ci impose aux équations du mouvement d'objets ponctuels, qui sont les objets de la mécanique du point, relativiste ou non, vient en fait des propriétés d'invariance auxquelles doivent obéir des ondes se propageant dans un milieu continu. Les transformations dites de Lorentz ont en fait été décrites pour la première fois par Voigt dans les solides élastiques.

C'est bien la situation à laquelle nous confrontent les automates cellulaires : de merveilleux jouets, aux possibilités infinies, mais pour l'instant complètement découplés du fil du récit de la physique. Les épistémologues ont rarement envisagé cette situation singulière, où le succès à reproduire le réel peut s'accompagner d'un désintérêt presque complet de la communauté scientifique. Du point de vue de notre fil conducteur, qui est le son musical, la représentation digitale offre aujourd'hui la même pauvreté narrative.

11 Pour finir

Il est en fait très naturel que, lorsque de nouveaux et puissants jouets s'introduisent dans notre science, nous n'ayons au début pas grand-chose à dire à leur sujet, nous contentant de les secouer un peu pour voir ce qui en sortira. Mais l'histoire de notre « belle histoire » scientifique est finalement l'histoire d'une *intégration*, toujours plus vaste. Intégration de nouveaux *personnages expérimentaux*, de nouvelles *images mentales*, de nouveaux *legos* technologiques et mathématiques. Gageons que les descriptions en termes de règles discrètes trouveront (peut-être considérablement élaborées) leur place dans cette si longue histoire, jamais interrompue jusqu'ici. Quant au son digital, une nouvelle harmonie sortira-t-elle des récits futurs, élargissant (plutôt que *niant*) les perspectives de l'ancienne? Sur ces territoires du futur, il n'y a guère lieu d'élaborer trop en détail.

Quoiqu'il en soit, j'espère vous avoir convaincus de l'intérêt de cette métaphore narrative. Sans la pousser trop loin, elle nous fournit des éléments qui nous obligent peut-être à repenser certains traits de la rationalité scientifique.

Comme je l'ai esquissé plus haut, il resterait, dans ce sens, à élaborer bien plus que je n'ai pu le faire ici, les conditions très contraignantes d'élaboration de ce récit tout à fait à part. Il est en effet le produit de la rivalité publique entre des magiciens / narrateurs / spectateurs toujours en mouvement, partagés entre exigence de cohérence et opportunisme, entre souci d'édification d'un récit toujours plus intégré et assimilation conquérante de nouveaux pans de réalité.

12 Bibliographie

- BOORSTIN D., 1986, *Les découvreurs*, Paris : Seghers.
- CASTI J., 1992, *Reality rules*, New York : Wiley.
- CICÉRON, éd. 1981, *La République*, Paris : Les Belles Lettres.
- DHOMBRES J., 1998, *Joseph Fourier : créateur de la physique mathématique*, Paris : Belin.
- HAHN R., 2004, *Le système du monde*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des Histoires.
- HELMHOLTZ H. von, 1868/1990, *Théorie physiologique de la musique*, Paris : Masson. (Fac-similé Gabay J.).
- NEEDHAM, 1973, *La science chinoise et l'Occident*, Paris : le Seuil.
- NEWTON R., 1997, *The truth about science*, Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.
- RUSSOLO, 1975, *L'art des bruits*, Lausanne : L'âge d'homme.
- SKLAR L., 1993, *Physics and chance, Philosophical issues in the foundations of statistical mechanics*, Cambridge : Cambridge University Press.
- TOMATIS A., 1996, *Écouter l'univers*, Paris : Robert Laffont.
- WHITEHEAD A. N., 1926, *Science and the modern world*, Cambridge : Cambridge University Press.
- WIGNER E., 1960, « The unreasonable effectiveness of mathematics in the natural sciences », *Communications in pure and applied mathematics*, 13, vol. 1.

Le Führer reçoit. Hitler mondain dans *Homes & Gardens* de novembre 1938

Guillaume Pinson

Université McGill, Montréal, Canada

Présenter Adolf Hitler à la lectrice britannique des années 1930 comme un mondain bien élevé, qui sait recevoir et a du goût, peut paraître un exercice de style de haute voltige ou une mauvaise blague. C'est pourtant ce que l'on découvre dans le numéro de novembre 1938 du magazine anglais *Homes & Gardens*, une publication de bon ton présentant belles demeures, décorations de goût et jardins select, appréciée de la bourgeoisie britannique; l'article « At Home with Hitler », accompagné de quelques images, se consacre à la vie champêtre en Bavière du maître du III^e Reich, à Berchtesgaden. Pour le magazine anglais, Hitler est ce notable allemand d'origine autrichienne, chancelier depuis 1933 et président-Führer depuis 1934, et qui, ayant fait un bon coup avec la vente d'un best-seller (*Mein Kampf*), décide de donner un peu plus d'éclat à son modeste chalet de montagne. « [A]s his famous book *Mein Kampf* [...] became a best-seller of astonishing power (4,500,000 copies of it have been sold), Hitler began to think of replacing that humble shack by a house and garden of suitable scope », précise l'auteur de l'article, Ignatius Phayre (sans doute un pseudonyme). Hitler, cependant, a su rester simple. Rien de prétentieux dans ce chalet confortable : « It is one that any merchant of Munich or Nuremberg might possess in these lovely hills ».

Le magazine *Homes & Gardens* existe toujours, il est la propriété de IPC Media, une filiale de Time Warner Media. Un débat a eu cours en septembre et octobre 2003 sur les questions légales de diffusion du texte et des images, mais il semble que le tout, soixante-cinq

ans après la publication, soit passé au domaine public. C'est Simon Waldman, auteur d'un « blog » (ou carnet virtuel, sur internet — voir bibliographie) et journaliste au *Guardian*, qui a redécouvert l'article en question. Plusieurs quotidiens ont rapporté la nouvelle, dont *Le Monde* dans le domaine francophone, mais le meilleur compte rendu est de Waldman lui-même, tel que publié sur son site. J'y renvoie le lecteur pour un résumé de l'affaire et une présentation numérisée de l'article de *Homes & Gardens*. Il faudrait souligner aussi que cet article n'est pas un « aérolithe » dans le ciel médiatique des années 1830 : Christian Delporte, qui a retracé à grands traits l'histoire du potinage mondain dans la presse française, signale que *Paris-Soir Dimanche* avait publié, le 12 décembre 1937, un article consacré à Hitler apparemment identique à celui de *Homes & Gardens* (2003 : 73).

À ma connaissance, toute l'attention médiatique portée autour de cet article s'est concentrée soit sur la discussion autour du *copyright*, aujourd'hui close, soit sur la réception britannique de 1938 et sur ce que l'on savait d'Hitler à ce moment. Les commentateurs rappellent que depuis le mois de mars de la même année, l'armée allemande était en Autriche, qu'en septembre la Conférence de Munich voyait les Occidentaux avaliser la nouvelle conquête d'Hitler, et que, symptôme médiatique, le *Times* proclamait Hitler « personnalité de l'année ». Sur son site, Waldman s'exclame, à propos du délicat sujet de la sensibilité d'une certaine élite britannique au charisme du Führer : « We hear a lot about how the British upper and upper middle classes felt that "that Hitler chap had some very good ideas"... but it's only when you see it in this almost comically fawning form that you realise how someone who can seem utterly abhorrent with hindsight can appeal to people at the time. » Ainsi, comme le montre Waldman, « At Home with Hitler » révèle une opinion publique britannique qui n'était pas insensible aux charmes du Führer, et rappelle indirectement les compromissions des grandes puissances vis-à-vis du maître du III^e Reich.

Pourtant, par une analyse du texte et une réflexion sur la réception, je voudrais problématiser cette interprétation et revenir sur ce que, potentiellement, les lecteurs de 1838 y ont perçu — en ayant conscience que ma trop courte analyse ne sera qu'une ébauche. Lorsqu'on se penche sur la lettre de ce texte apparemment simple, on éprouve une certaine difficulté à conclure sur son sens et sa por-

tée exacts. De fait, certains implicites du texte — je le soulignerai — sont tendancieux ; on verra notamment qu'en présentant Hitler en homme d'État « normal » et respectable, *Homes & Gardens* délivre, volontairement ou non, un discret message politique. Mais « At Home with Hitler » est instructif : aussi monologique qu'il puisse sembler à première vue par son application scrupuleuse du modèle topique et rhétorique de la visite mondaine, il laisse aussi filtrer certaines failles importantes. Je prendrai cet article comme un cas exemplaire des problèmes qui se posent à l'analyse du discours, soit la difficulté de conjuguer les paramètres interprétatifs de l'organisation interne du texte, des contextes variés du discours social que le texte traverse à travers l'histoire (Angenot 1989), et des diverses réceptions et « appropriations » qui sont faites des représentations qui s'y déploient (Charrier 1989). Mais tout cela impose de retourner d'abord au texte.

1 Le modèle médiatique de « At Home with Hitler »

Voici un notable comme on en présente partout dans la presse magazine de la bourgeoisie et de la bonne société. Le lecteur britannique d'aujourd'hui peut s'assurer de la vitalité du genre, en consultant la presse à potins qui entoure, par exemple, la famille royale ; le magazine *Hello!* tient à jour sa chronique « Royalty and Statesmen ». En France, *Images du monde* et autre *Jours de France* ont familiarisé le public avec la grande distinction, en dévoilant l'intimité des altesses et s'exclamant sur leur étonnante « simplicité ». Ce genre de l'admiration béate est né avec la libéralisation de la presse et l'avènement de la culture médiatique, dans les dernières décennies du XIX^e siècle ; il s'accompagne des grands développements de la presse féminine et mondaine tout au long du siècle. Paraissant depuis 1923, *Homes & Gardens* s'inscrit dans une telle lignée, qu'il convient de rappeler, parce qu'elle engage un *habitus* de lecture, c'est-à-dire la reconnaissance spontanée d'un genre avec ses développements/thèmes caractéristiques. Qu'en est-il précisément ?

Je me restreindrai à l'analyse de trois pôles de sens, qui permettent de mieux comprendre le modèle médiatique en question : *l'espace*, *l'hôte* et *le lecteur* à qui le journaliste-narrateur délègue le rôle d'« invité ». On présente ainsi une personnalité dans son univers fami-

lier et le lecteur est appelé à communier avec le journaliste dans l'établissement de ses découvertes. Ainsi de *l'espace*. Si ordre il y a parmi ces trois pages, il semble à première vue assez erratique. Le texte conduit le lecteur de l'intérieur à l'extérieur du chalet, devant et derrière, pointe vers cet horizon autrichien qui fait tant rêver Hitler (et pour cause), revient dans les salons, ressort sur la terrasse, etc. Cette errance spatiale est un *topos* du genre : le lecteur découvre le chalet et les environs un peu au hasard, comme si la promenade s'effectuait librement dans ce paysage bucolique. Ici et là, le journaliste feint de se souvenir qu'il devait dire ceci, montrer cela, il passe d'une pièce à l'autre un peu au hasard. Le texte mondain est une organisation de la désorganisation ; il se veut ainsi naturel, spontané : c'est son « effet de réel ».

Les six photos sont présentées avec plus de cohérence (j'invite le lecteurs à se reporter au site de Waldman). On y sent clairement un mouvement qui va de l'extérieur du chalet (page 193) à l'intérieur (page 194), et qui se resserre enfin sur Hitler à la dernière page. Cette cohérence iconographique donne la clef de l'organisation à première vue hasardeuse du texte : Hitler, parce qu'il est l'hôte, est le point immobile autour duquel le lieu et les invités orbitent (on voit d'emblée que cette focalisation sur le mondain pourrait présenter des affinités avec cette autre focalisation, totale et exclusive : la propagande du Führer). On trouve dans le texte la confirmation de cette topographie dynamique et convergente : « *From here it is possible for the Führer to invite friends or Ministers to fly over to Berchtesgaden, landing on his own aerodrome just below the chalet lawns* » ; « *Here Hitler will read the home and foreign papers which his own air pilot, Hansel Baur, brings him every day from Berlin before lunch* » ; « [He can] "conduct tours" by means of the tripod telescope which *he himself operates* on the terrace for his visitors » (je souligne). L'espace se résume à un ensemble de lignes qui convergent vers la personnalité présentée.

Tout est question d'équilibre, la mondanité est pour ainsi dire un écosystème où tous les éléments sont organisés les uns en fonction des autres. Les lieux que l'on présente sont en parfait accord avec leur environnement. Si « Haus Wachenfeld » dégage une telle impression de bien-être, si le séjour y est si reposant, c'est que le chalet reflète l'harmonie de la campagne, « amid pinewoods and cherry orchards ».

Les fleurs des prés garnissent les vases du Führer et trahissent sa sensibilité : « Lawns at different levels are planted with flowering shrubs as well as roses and other blooms in due season. The Führer, I may add, has a passion about cut flowers in his home... » La merveilleuse douceur des verts (« a softness of greenery ») se reflète dans les couleurs du chalet ; le soleil éclaire généreusement le site : « Even [...] when deep snows are out, Haus Wachenfeld basks in warmth. »

« This place is mine », déclare Hitler en fin d'article. L'hôte est chez lui, rayonnant de toute l'évidente tautologie d'un lieu qui le consacre, autant qu'il consacre celui-ci. Il est, selon les conventions du genre, forcément charmant et donne l'impulsion à la brillante société qui anime le chalet de Berchtesgaden : « As host, he is a droll raconteur », rapporte, charmé, le journaliste. Un aréopage de gens distingués est rassemblé pour goûter l'esprit du maître de maison : « Hitler delights in the society of brilliant foreigners, especially painters, musicians and singers ». Mais la sociabilité du Führer est essentiellement masculine et assez virile (on apprend que Göring va tirer à l'arc derrière le chalet), elle se fonde sur l'amitié : « the chauffeur and air-pilot, are not so much servants as loyal friends ». C'est pourquoi les lectrices de *Homes & Gardens* devaient apprécier la présence enjouée de M^{mes} Goebbels et Göring, ajoutant leur touche féminine à l'ensemble : « The Frauen Goebbels and Göring, in dainty Bavarian dress, arrange dances and folk-songs ». Mais le Führer est aussi un être sensible et cultivé : « history, painting, architecture and music » sont ses centres d'intérêts intellectuels ; il écoute Brahms et Mozart.

On reste ébahi devant cet alignement ininterrompu de poncifs qui finissent par provoquer chez le lecteur de 2004 une impression « d'inquiétante étrangeté » : est-ce bien d'Hitler qu'il s'agit ? — Et voici notre subtil amphitryon à table : « Hitler is something of a gourmet ». Bien entendu, une « French touch » s'impose lorsqu'il est question des arts de la table ; Hitler est végétarien, mais son chef prépare des mets raffinés pour les invités : « Elaborate dishes like *caneton à la presse* and *truite saumoné* (sic) *à la Monseigneur* will then be served with fine wine and liquors of von Ribbentrop's expert choosing. » Hitler goûte d'autant plus ces plaisirs mondains qu'il a l'expérience du malheur ; il se rappelle les temps difficiles de sa jeunesse, lorsqu'il peignait de petits tableaux : « Time was when a hungry Hitler was glad to raise a

few marks by selling these little works ». Désormais, le succès aidant, Hitler se sent proche des gens simples qui vivent dans la région, à qui il daigne parfois rendre visite ; « Hitler himself [...] will stroll through the woods into hamlets... ». Hitler est un être de charité et de compassion, on sent la bonté et la simplicité du Grand Homme qui habite parmi une modeste paysannerie (« an unsophisticated peasantry »).

Enfin, la place du lecteur est encodée dans le texte, par divers stratagèmes rhétoriques caractéristiques du genre. Le journaliste mondain cherche à donner l'illusion de la proximité et de la présence des lecteurs-invités, qu'il implique dans la scène décrite en s'adressant directement à eux : « Then *he takes you* into his library where *you note* that... » (je souligne). De façon plus subtile, le journaliste construit son texte en anticipant les réactions des lecteurs. Lorsqu'il cède à l'exagération, une concession en atténue la portée : « The site commands the fairest view of all Europe. This is to say much, *I know* [je souligne]. But in these Bavarian Alps there is a softness of greenery, etc. » Le journaliste peut aussi jouer sur les stéréotypes, qu'il partage avec les lecteurs, et qu'il s'amuse à déjouer. Hitler étant chef d'État, le lecteur pourrait en déduire que sa sociabilité est composée principalement de notabilités politiques ; une prolepse, qui anticipe cette erreur, permet de le détromper : « It is a mistake to guess that week-end guests are all, or even mainly, State officials. Hitler delights in the society of brilliant foreigners, etc. » (je souligne).

2 Identifications et réception

Ce rapide tour d'horizon de l'article permet de comprendre pourquoi le lecteur d'aujourd'hui hésite constamment entre deux lectures : *Homes & Gardens* paraît « innocent » dans la mesure où il reproduit un modèle médiatique naïf, à la rhétorique figée, tandis qu'au contraire il semble aussi témoigner des effets du charisme d'Hitler sur le lectorat britannique et entretenir insidieusement ce charisme en usant d'un genre populaire dont la réception est éprouvée. Ce double questionnement oscille entre la lettre du texte et l'interrogation sur sa réception, deux postures qui ne sont pas incompatibles et aussi trop simples : la vérité est sans doute qu'il y a un peu de tout cela dans l'article.

En fait, au travers de l'illusion que le genre mondain cherche à provoquer — entre faire croire au « référent » et faire rêver : sorte d'état second entre réalité et irréalité qui n'est pas très éloignée de la *fiction* — le lecteur est le véritable centre de gravité de ce genre de texte. Nous approchons ici du sens « profond » de l'article, si j'ose dire : celui de l'identification.

En l'occurrence, les lecteurs s'identifient d'abord aux invités de marques anglais qui ont été reçus par Hitler. Ces invités renvoient à un savoir commun à tous les lecteurs et à tous les Anglais. Ainsi du voyage que fit David Lloyd George (Premier ministre anglais de 1916 à 1922) en Allemagne, en 1936 ; c'est l'opinion publique anglaise qui est prise à partie dans le *nous* de la citation suivante (à propos du bon goût du Führer) : « we all know how surprised were Mr Lloyd George and his party when they accepted an invitation to Haus Wachenfeld » (je souligne). On trouve le même procédé en légende de la photo du haut de la page 194 (le bureau d'Hitler), qui rappelle la récente rencontre entre le Premier ministre anglais Neville Chamberlain et Hitler, le 15 septembre 1938 — soit 15 jours avant les accords de Munich et un mois et demi avant la publication de l'article. Ce passage produit non seulement un effet de familiarité, mais il délivre aussi un message implicite : montrer que le chef du III^e Reich est « notre » allié, qu'il sait recevoir, et que ses habitudes mondaines sont aussi les nôtres. Affleure ici le sous-entendu politique.

Mais à cette identification de circonstance, dictée par les aléas de l'actualité, s'ajoute une identification plus large sur le plan symbolique et sociologique : celle d'un *habitus* familier au lecteur, d'une forme de socialisation partagée, cohérente. C'est, proprement, « l'idéologie » du magazine mondain, qui limite le contenu idéologique explicite pour ne retenir que la valorisation d'une classe sociale et d'un mode de vie qui se donne en spectacle. Ce point de vue est difficile à saisir dans la mesure où la réception actuelle concentre toute son attention sur la figure d'Hitler (ce qui est, je crois, un effet de *notre* discours social) : à mon avis, l'article ne parle pas tant d'Hitler — bien qu'il soit partout dans le texte — que d'une bourgeoisie anglaise qui, suivant un narcissisme typique du genre mondain, aime à *se reconnaître* dans le *mode de vie* illustré dans ses magazines favoris. L'article mondain offre une sorte de dénégation du réel en réacti-

vant les fantasmes de la réussite sociale que les lecteurs de magazines recherchent et « s'approprient ». Dans ce type de magazine, le lecteur s'observe dans un miroir flatteur qui lui renvoie, inlassablement, dans un « éternel retour du même », une image gratifiante de soi. Ainsi, le lecteur d'origine distinguait peut-être surtout le faste de la « consommation ostentatoire ». La *conspicuous consumption*, concept du sociologue Thorstein Veblen (1899/1978), permet en effet de préciser l'analyse. On peut poser que l'argent, les belles bibliothèques, les chiens de race et le luxe des antiquités munichoises qui décorent le chalet — tous les objets du luxe que l'article énumère longuement — accaparaient l'attention du lecteur, pour qui comptaient ces signes de la réussite et de la consommation comme définition du statut social. Ce qui triomphe dans une certaine modernité médiatique, c'est l'étalage de ce « loisir ostentatoire » (Veblen 1899/1978 : 26) inutile et improductif, dont Veblen a tracé les contours, non sans ironie, dans le cas de la société américaine du début du xx^e siècle. Cela me paraît s'accorder avec l'appartenance de « At Home with Hitler » au genre mondain, genre qui commande un type de lecture « détaché » et léger, surtout attentif aux objets, au mobilier, au choix des fleurs — et sans grande considération politique.

Cette interprétation permet de mieux comprendre l'acceptabilité primitive de l'article, acceptabilité qui se fonde sur la reconnaissance de l'extrême codification du genre, sa « langue de bois » et ses stéréotypes. En réactivant un ensemble de *topoi* médiatiques courants, l'article montre que le discours mondain ne s'aventure jamais hors de l'univers culturel et symbolique de référence de son lectorat. À sa façon, une telle lecture fait ressortir la pathétique histoire occidentale de l'année 1938, qui est au bord du cataclysme.

3 Propagande mondaine

Ceci dit, j'ai parfaitement conscience que cela ne lève pas la difficulté de déterminer jusqu'où peut mener l'identification à la personnalité présentée, et rien de ce qui précède n'est incompatible avec le fait, contextuel, d'une perception favorable d'Adolf Hitler par un certain public britannique, ainsi que les visées pragmatiques précises du texte. Si l'établissement d'un modèle se base sur l'identification d'une

redondance significative, il faut supposer que ce modèle *s'impose* aussi au lecteur, qu'il n'est donc pas dénué d'effets potentiels et qu'il commande des appropriations spécifiques. On constate en effet que la visite mondaine s'adapte parfaitement à une forme de propagande, qui pourrait être l'effet pervers du respect strict du modèle rhétorique et topique : le charme, pour ne pas dire le charisme, que Hitler dégage au travers de l'article est formaté pour le lecteur anglais et passé au travers du *collimateur mondain* ; il en ressort sous un angle éminemment favorable. Autrement dit — sans présager des intentions éditoriales du magazine — grâce au modèle de la visite, *Homes & Gardens* fait « passer » Hitler en douce, un Hitler « acceptable », présenté sous le jour de la réussite pécuniaire et de la respectabilité sociale, et qui plus est auréolé du titre de « nouvel allié » de la Grande-Bretagne. Cette stratégie aurait pour elle l'avantage d'une sorte de flou éditorial : à l'horizon du modèle, subsiste toujours une indécision quant aux finalités du genre, qui peut être récupéré à des fins idéologiques sans pour autant que cela ait été apparemment son mandat à l'origine.

D'autres indices dévoilent un aspect moins innocent du texte : ainsi de la mention de *Mein Kampf*, qui sert à illustrer la réussite sociale et financière d'Hitler. On reste perplexé sur cette ostentation naïve qui consiste à ne présenter le livre abject du Führer que sous l'angle du best-seller ayant permis l'agrandissement du chalet de Bavière... Il faudrait aussi retracer l'histoire des photographies qui accompagnent l'article : comme a pu l'apprendre Simon Waldman, elles provenaient du photographe personnel d'Hitler, Heinrich Hoffman. Les circonstances de l'acquisition de ces images — et du texte aussi, compte tenu de l'anonymat de l'auteur — par *Homes & Gardens* pourraient permettre une analyse plus précise. Pour ce qui est du texte et de sa rhétorique, je voudrais conclure sur ceci : on retrouve dans « At Home with Hitler » une certaine condensation entre *puissance* et *mondanité*, notamment avec la mention de Göring « as chief of the most formidable air force in Europe ». C'est là une topique quelque peu étrangère au genre : il ne faut pas perdre de vue que c'est à la ménagère anglaise que l'on s'adresse, à sa sensibilité et sa délicatesse. Dans ce type de passage quelque peu discordant, tout se passe comme si le texte était attiré vers un autre modèle, celui du culte du chef tel que l'a imposé le III^e Reich et de « l'autorité charismatique », ce modèle

du pouvoir que les historiens empruntent à Max Weber afin de mieux comprendre la dévotion dont Hitler était l'objet (Kershaw 1998). On remarque en tout cas que les pouvoirs du charisme s'accordent singulièrement bien avec le genre de la visite mondaine. Dès lors, il s'en faut de peu que la mondanité se mette au service de la puissance, que le simple divertissement médiatique dévie vers l'idéologique, pour justifier autre chose que la charité envers les paysans, les bons repas et les vins fins de Herr von Ribbentrop.

4 Bibliographie

- ANGENOT M., 1989, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil : Le Préambule.
- CHARTIER R., 1989, « Le monde comme représentation. Redéfinition de l'histoire culturelle », *Annales ESC*, 6 (nov.-déc.), 1505-1520.
- DELPORTE C., 2003, « Des échos mondains du XIX^e siècle à *Voici* », *Médiamorphoses*, 8 (sept. 2003), 72-78.
- KERSHAW I., 1998, *Hitler. Essai sur le charisme en politique*, Paris : Gallimard.
- VEBLEN T., 1891/1978, *Théorie de la classe de loisir*, trad. française, Paris : Gallimard.
- Site de Simon Waldman : wow.blogs.com/words/hitler_scans/index

Pour la construction d'une démarche analytico-descriptive de la variation comportementale induite par les modèles sociaux et culturels dans l'interaction en face-à-face

Marcelino Chauque

Dipralang, Université Montpellier III

1 Introduction

Dans l'optique de la variation culturelle, il n'est pas aisé de concevoir une démarche analytico-descriptive qui prenne en compte les biais inhérents à la superposition des modèles comportementaux (ceux de la famille, du cercle amical, de l'ethnie, de la profession) et des composantes déterminantes du modèle (le système politique, l'idéologie, la religion, la tradition, l'éducation, le système économique, etc.), faisant intervenir, en parallèle, des paramètres tels que l'âge et le sexe des sujets. Afin de déterminer l'ethos interactionnel, le cadre opératoire doit répondre à diverses questions : *quelle est l'importance du réseau relationnel dans le choix de tel ou tel modèle ? Le modèle est-il davantage inspiré des traditions familiales, des traditions ethniques, d'un certain contrat civique ? Comment déceler dans l'échange les traces des composantes des modèles comportementaux (idéologie, religion, système politique, tradition, organisation économique, etc.) ? Dans le cas des interactions de service, comment pouvons-nous juger de l'importance respective des contraintes locales et des règles conversationnelles ?* Nous proposons une démarche analytico-descriptive de la variation comportementale induite par les modèles sociaux et culturels visible ici à travers une application à l'observation

comparative des pratiques interactionnelles en France et au Mozambique, et ce à partir d'une approche par paliers (plusieurs terrains investis, avec à la clé le croisement des données de l'observation, de l'interview et celles des corpus oraux recueillis sur site). Nous espérons ainsi prendre en charge la diversité de facteurs impliqués dans l'interaction (plusieurs modèles sociaux et culturels ou références se superposent selon le contexte investi et les paramètres décrits plus haut).

Sur le plan de la signification, les deux communautés possèdent des systèmes sémiologiques et discursifs adaptés aux modèles et contraintes sociales et culturelles qui conditionnent les pratiques décrites. Nous ne pouvons pas souvent les comparer à partir d'une grille unique puisque tous les moyens d'action et de signification ne sont pas connus des deux parties, comme dans le cas de l'alternance codique en tant que moyen d'action argumentative au Mozambique. En effet, les systèmes ont une structuration du réel qui leur est propre. L'hétérogénéité ou l'homogénéité ne peuvent pas être réduites aux seules différences de focalisation qu'implique ce type d'enquête. La structuration du réel, les contraintes propres aux systèmes sémiologiques, la socio-histoire confèrent aux communautés des particularités qui peuvent être analysées à la fois sur les plans social, interindividuel et individuel.

Afin de surmonter la problématique significative, dépendante du contexte interne et externe à l'interaction, nous avons ainsi essayé de construire un démarche de description et d'analyse de l'interaction communicative qui prenne en compte à la fois les contraintes inhérentes à un site (contraintes locales, de service) et celles relevant de l'ethos, ce qui nous permet d'entrevoir les modalités de transposition des représentations communautaires sur les interactions localisées. Nous employons la notion d'ethos (jugée ici équivalente à celle de profil communicatif) pour désigner des modèles comportementaux, des habitudes de faire, des manières d'être, de dire et de faire en interaction communes aux membres d'une communauté linguistique et/ou de même origine sociale et/ou culturelle, issues de l'incorporation non consciente des normes et pratiques véhiculées par le groupe d'appartenance. L'attention est portée aux caractéristiques de la socialisation dans la perspective du rapport entre le sujet et son

environnement, celui de l'interaction dans un premier temps et de la collectivité dans un deuxième temps.

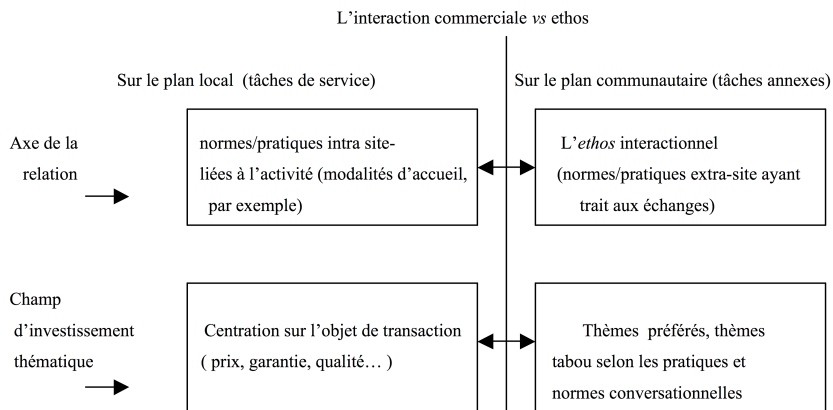
L'objectif final de l'interaction localisée dite de service est commun aux participants qui assument des rôles préalablement définis. Ce que nous visons ici, c'est l'étude de ce type d'interaction du point de vue de sa structure, de l'organisation en séquences et du montage en niveaux. Aussi, cherchons à comprendre comment les configurations caractéristiques de ce type d'interaction sont actualisées dans la dynamique du face-à-face. L'exploitation des données recueillies peut se faire par l'analyse à deux niveaux :

- 1 Sur le plan de la structure, l'analyse de la réalisation des tâches interactives vise à rendre compte des caractéristiques dites transversales et des particularités locales (dans les corpus français et mozambicain). Nous nous situons à un niveau intra-interactionnel s'agissant du contexte interne à l'interaction.
- 2 Au niveau de la relation¹ établie entre les interactants dans la mise en œuvre du but de l'interaction (en l'occurrence, la sauvegarde des faces et du territoire). L'étude des normes, des rituels et des stratégies relationnels a pour objet de rechercher les causes/données sémiologiques et sociohistoriques pouvant influencer les pratiques décrites au premier niveau, soit l'arrière-fond des pratiques décrites, ce qui structure ces pratiques.

Nous étudions donc le prototype d'interaction dans les petits commerces en fonction de deux paramètres : l'axe de la relation et le champ d'investissement thématique qui peuvent être analysés selon

1. Au-delà de la simple expression du lien et du contact, la notion de relation telle que nous la concevons ici, désigne la forme et le lien qui réunit deux ou plusieurs personnes qui se trouvent en interaction. Prise dans son acception sociale et culturelle la notion est employée pour désigner les relations en rapport avec l'appartenance à un groupe, les relations familiales, professionnelles, amicales, de voisinage (qui impliquent une relative stabilité, l'inscription dans la durée, une fréquentation régulière) et celles de service/circonstance (assujetties au seul rapport de place que confèrent le rôle et le statut social des interactants dans un lieu et à un moment précis, sans qu'interviennent des considérations relatives aux précédents relationnels). Les relations peuvent être différenciées (relations professionnelles), privilégiées (relations familiales, amicales) ou neutres (relations de service/circonstance). La relation participe au choix des modalités de l'interaction.

les contraintes locales et les pratiques interactionnelles de la société dans la communication interpersonnelle. En effet, l'observation de ce prototype interactionnel, au-delà de la simple attestation des routines de service, permet une double saisie de la praxis formelle (déterminée par les contraintes inhérentes au site) et informelle (celle relevant des habitudes interactionnelles de la communauté) telle que nous la schématisons ci-après. Nous pouvons ainsi d'observer le niveau et la qualité de l'investissement informel dans les routines de service.



Commentaire :

- Axe de la relation. Sur le plan communautaire : les composantes de l'ethos auxquelles nous faisons référence sont celles qui relèvent de la gestion des faces et territoires (spatial, corporel, cognitif) ainsi que du rapport de places ayant trait aux rôles et statuts des participants (relation égalitaire vs hiérarchique, proche vs distante...). Les traits qui nous intéressent relèvent des actes de la politesse, notamment la salutation et plus particulièrement l'emploi des termes d'adresse. Concernant l'emploi des termes d'adresse, une attention particulière est portée aux implications socio-relationnelles et aux contraintes du cadre¹, c'est-à-dire la proxémique verbale et les procédures d'accueil et de transaction

1. Ce qui doit être fait à cet endroit et à ce moment.

sur le site (modes et délais attente, ordre de prise en charge, mise à disposition du service, modes d'expression de la requête...).

– Champ d'investissement thématique. Sur le plan communautaire : nous parlons de thèmes tabous en référence, d'une part à la gestion du territoire cognitif, et d'autre part aux contraintes sociales, soit respectivement :

- 1 de sujets de conversation abordables ou non compte tenu de l'état de la relation, du statut des participants et des rôles tenus dans cette situation précise. Aussi l'aspect thématique est-il traité sur la base de l'observation du degré de conformisation formel et informel ;
- 2 de thèmes exclus de l'usage commun. Il y a lieu de distinguer ce qui est permis / interdit de dire *à cet endroit et/ou à ce moment et/ou à un ou plusieurs allocutaire(s) aux rôles et statuts définis* de ce qui est permis/interdit partout, à tout moment : ce qui différencie les assertions illustratives correspondantes « Je ne peux pas te dire cela ici » « Je ne peux pas te dire cela maintenant » / « Je ne peux pas te le dire (à toi) » / « Tu ne dois jamais dire cela ».

1.1 Référents théoriques

Nous cherchons donc à voir comment les références culturelles¹ et sociales influent sur les conceptions de la communication multimodale², chez des sujets français et mozambicains. Notre objectif est de dégager les styles communicatifs (ethos) propres aux cultures française et mozambicaine pour ce qui concerne la composante argumentative et les modes de régulation relationnelle dans l'interaction. Sur le plan de la démarche, l'étude, dont les conclusions sont restreintes aux situations étudiées, permet de dégager des tendances générales dans les comportements interactionnels inscrites dans un certain cadre socioculturel.

1. La culture est ici considérée comme l'ensemble d'éléments techniques, linguistiques, religieux, sociaux et structurels résultant d'une dynamique historico-sociale propre à chacune des sociétés.

2. Dans ses diverses composantes, notamment vocale, verbale et non verbale.

La base théorique et méthodologique comporte :

- une approche interactionniste, plus particulièrement attachée à l'analyse du processus de co-construction du discours à partir des éléments du corpus,
- une approche pragmatique où nous prenons en compte les usages du langage, le type des actes et des activités produits par les participants aux situations décrites. Dans l'optique contrastive, il s'agit d'analyser les comportements interactionnels de sujets mozambicains engagés dans une situation donnée pour les comparer ensuite aux comportements des Français. Cette démarche intraculturelle vise à dégager les éléments représentatifs de chacune des cultures.

Dans la mesure où l'analyse du contexte est nécessaire, nous adoptons une position interdisciplinaire (sous l'angle ethno-socio-linguistique) pour identifier les éléments dont nous avons besoin pour l'interprétation. Les approches impliquées dans cette étude ont été choisies dans la perspective d'une communication multicanale et multimodale. Il s'agit essentiellement de la sociolinguistique interactionnelle (Gumperz 1989 et Hymes 1972), de l'anthropologie culturelle (la proxémique avec Hall 1968), de l'anthropologie de la communication (Winkin 1996) et de l'analyse conversationnelle (Kerbrat-Orecchioni 1990/92/94). Pour établir un outil de recherche adapté au type d'étude comparative, nous nous sommes confrontés à la question de la *comparabilité des situations et de la représentativité des données* en ce qui concerne notamment le Mozambique. Si dans ce modèle les situations doivent être identiques et les contextes comparables, *pouvons-nous déterminer équitablement dans les deux sociétés le périmètre d'un espace socioculturel homogène ?*

1.2 Lieux de recherche de terrain

Les travaux de terrain sont circonscrits à Maputo (Mozambique) et à Montpellier (France), où nous avons pu séjourner durablement, ce qui présentait l'avantage d'une connaissance du terrain et des sociétés étudiées.

La France a une longue histoire, avec des structures sociales élaborées lentement en même temps que se formait la nation et avec l'inté-

gration progressive de l'apport étranger. Le Mozambique, État/Nation jeune, peu structuré, avec des frontières artificielles dues à la colonisation, connaît des problèmes d'intégration nationale des groupes ethniques, linguistiques et culturels qui cohabitent sur son sol. Il s'agit donc de deux entités trop différents par leur histoire, leurs traditions et surtout par leur degré de cohésion interne. Une étude comparative devant reproduire les caractéristiques de la population, le problème de la représentativité de l'échantillon, des corpus recueillis et des observations menées se pose en élément vital pour la validation des résultats. Concernant le Mozambique, nous devrions relever le problème posé par une grande hétérogénéité d'une population qui se construit et qui cherche encore des repères. En effet, il n'y a pas une société mozambicaine, mais plusieurs et chacune possède son histoire propre. Chacune a subi de manière différente l'impact des phénomènes historiques, les influences indienne et arabe sur le littoral et enfin la colonisation portugaise avec un impact plus profond sur l'ensemble du pays.

Nous donnons à titre indicatif la distribution des diverses ethnies : **Population** : 19,4 millions (est. 2001). **Langue officielle** : portugais. **Langue coloniale** : portugais. **Groupe majoritaire** : aucun. **Groupes minoritaires** : macua ou makhuwa (13,2 %), tsonga (11,4 %), lomwe (6,8 %), sena (5,7 %), macua-meetto (4,2 %), chopi (4 %), tshwa (3,6 %), chuwabo (3,5 %), macua-niassa (2,6 %), ndau (2,6 %), ronga (2,2 %), marenje (2,1 %), maconde (1,9 %), maca du Sud (1,9 %), tete (1,3 %), tewe (1,3 %), tonga (1,1 %), yao (1 %), manyawa (0,7 %), manyaka (0,5 %), nsenga (0,5 %), mwani ou ibo (0,5 %).

Cependant, nous avons constaté que les mouvements de population nous permettraient d'avoir, sur le lieu choisi, des échantillons étroits représentatifs des diverses ethnies. Actuellement, des 19,4 millions d'habitants que compte le pays, 41 % vivent dans les villes. En effet, le déplacement de la population rurale vers les centres urbains — conséquence des conditions économiques désastreuses et de l'insécurité provoquées par près d'un quart de siècle de conflit armé — offre au paysage urbain et périurbain une hétérogénéité ethnique et une diversité culturelle. C'est le cas notamment dans la capitale du pays, Maputo, dont 48 % des habitants est originaire des diverses communautés du centre et du nord du pays.

Langue maternelle	Total	Tranche d'âge		
		5-19	20-49	50 +
Nombre	12 536 800	5 680 100	5 430 600	1 426 100
Total %	100,0 %	100,0 %	100,0 %	100,0 %
Portugais	6,5 %	8,5 %	5,5 %	2,1 %
Macua	26,3 %	24,8 %	28,0 %	25,6 %
Xichangana (tsonga)	11,4 %	11,8 %	10,2 %	14,1 %
Elomwe	7,9 %	7,4 %	8,6 %	6,8 %
Cisena	7,0 %	6,9 %	7,2 %	6,7 %
Echuwabo	6,3 %	6,1 %	6,6 %	5,9 %
Autres langues mozambicaines	33,0 %	32,7 %	32,2 %	37,5 %
Autres langues étrangères	0,4 %	0,3 %	0,5 %	0,6 %
Aucune langue	0,1 %	0,1 %	0,1 %	0,0 %
Langue inconnue	1,3 %	1,5 %	1,2 %	0,7 %

Tableau 1. — Répartition nationale des langues (en %) pour une population âgée de cinq ans et plus (Source : Maputo, Instituto Nacional de Estatística, 1997).

Pour ce qui concerne le Mozambique, le choix du contexte urbain permet de faire ressortir des variables identiques (éducation, milieu social, type d'activité...); les différences peuvent ainsi être attribuées à la différence de culture.

Dans la période coloniale, une minorité de mozambicains utilise la langue portugaise comme langue seconde. La langue portugaise a été adoptée comme langue nationale lors de l'accession du pays à l'indépendance en juin 1975. Actuellement, on estime à quelques millions, le nombre de « bons » et « mauvais » locuteurs pratiquant le portugais, essentiellement dans les centres urbains où cette langue devient indispensable du fait de la pluralité des origines des citoyens. À ce jour, les données de l'Institut national de statistiques permettent d'effectuer une estimation, non sans risques, situant le nombre de ces usagers entre 35 et 45 % sur une population de 19,4 millions d'habitants.

Aujourd'hui, la population dans la tranche (+ de 50 ans) qui utilise le portugais comme langue maternelle est en grande majorité

constitué de sujets originaires du Portugal et des élites des grandes villes. Désormais vecteur d'intégration dans la ville, le portugais s'est développé en tant que langue véhiculaire au détriment des langues locales. L'augmentation progressive du nombre de locuteurs (dans les tranches 5-19 ans et 20-49 ans) est liée à la scolarisation des nouvelles générations, d'une part, à la transmission en milieu familial où la langue devient langue maternelle pour les jeunes enfants, d'autre part. Les causes de cette transmission sont le souci de l'intégration et de la promotion dans le milieu social et professionnel, mais aussi les mariages inter-ethniques favorisés par le brassage des populations dans les villes. La propagation du portugais aux dépens des langues bantoues concerne dans une moindre mesure les zones rurales où ces langues toujours restent fortement implantées.

1.3 Cadre opératoire

Le modèle analytico-descriptif proposé vise à croiser les données d'une interaction localisée avec celles, plus générales, relevant du profil communicatif des sujets d'une communauté (principes de sauvegarde des faces, modes de gestion proxémique — temps, espace, corps —, critères de positionnement hiérarchique, formes de réalisation des tâches de service). Les premières sont recueillies *in situ* par le biais de l'enregistrement. Les deuxièmes sont saisies dans une triple approche mêlant observation consignée, études documentaires et entretiens semi-directifs. L'avantage de la méthode est qu'elle permet de :

- 1 faire apparaître les correspondances, écarts et discordances entre les représentations constituées et les pratiques interactionnelles localisées,
- 2 de prendre en compte l'importance du cadre dans la conformité ou non des actes avec ce qui est posée a priori, c'est-à-dire « les comportements vus par... ».

Et de surcroît, de répondre à la problématique centrale : quelle est l'importance des prérequis (modèles langagiers et culturels) dans les situations interactives de type universel telle que l'interaction de service ? Quels modèles pour quelle population et quelles influences effectives sur le comportement et sur les attitudes dans l'interaction ?

De répondre ensuite à un certain nombre de questions relevant de la stéréotypie, par exemple : si les sujets mozambicains apparaissent comme chaleureux, pourquoi les couples mozambicains sont-ils distants en public ? Comment expliquer le fait que les sujets français, que l'on dit relativement plus distants, produisent en abondance des marqueurs de la politesse (remerciements, adoucisseurs de la requête entre autres) ?

La démarche empirique (observations), ajoutée aux réponses métalinguistiques des sujets concernant le comportement proxémique lors de la rencontre en face-à-face, permettent la reconstitution des procédés à l'ouverture de l'interaction, l'exposé des réactions au contact physique et la gestion des espaces. Le balisage ethnolinguistique concerne l'interrelation entre les formes d'adresse, les modes d'affichage relationnels et la hiérarchisation sociale. Ces données composent le socle des hypothèses explicatives des comportements en situation réelle d'interaction. Nous les intégrons dans ce qu'il convient d'appeler *aspects de l'ethos interactionnel*. Si ces hypothèses sont infirmées ou inapplicables, nous nous trouvons renvoyés à la seule analyse des actes et tâches propres à cette interaction localisée, d'où la prise en compte des *contraintes inhérentes au site*.

Aspects de l'ethos

La part de l'ethos communicatif que nous considérons comme co-participant aux tâches interactionnelles intra-site se décline dans ses aspects proxémiques et normatifs, soit :

- la gestion du temps par les interactants dans ce type de situation,
- la posture conventionnelle en ce lieu précis (ce qui est préconisé, ce qui est déconseillé),
- la posture conventionnelle adoptée lors des rencontres en face-à-face, de manière générale,
- la dimension du risque lors de l'engagement informel avec un inconnu (en absence d'antécédents relationnels).

Contraintes inhérentes au site

Le degré plus ou moins important de ritualisation de l'interaction commerciale, c'est-à-dire le niveau de centration sur l'objet transac-

tionnel, sera à mettre en corrélation avec un certain nombre d'attributs caractéristiques du site ou de l'activité développée :

- le type de commerce (emplacement/surface/vocation) : commerce de proximité (épicerie, boulangerie, bureau de tabac, etc. — du quartier), moyenne ou grande surface (supermarchés, hypermarchés),
- la nature des prestations offertes (services marchands ou non marchands),
- le niveau de fréquentation du site,
- les consignes professionnelles et la personnalité du client.

Ces attributs déterminent la qualité de l'accueil, la présence ou non du face-à-face vendeur/client, le temps accordé à l'activité de conseil à la clientèle et la possibilité d'adoption de postures informelles.

Concernant l'argumentation, le traitement proposé nous permet d'envisager une typologie des arguments à partir des sujets tabous (que l'on peut rattacher aux soucis de sauvegarde des faces), de juger l'importance de la cohabitation linguistique et ethnique dans l'expression argumentative : langues en contact liées ou non à des revendications identitaires et/ou politiques, associées à la différenciation ou la discrimination sociale. Dans cette perspective, l'attention est portée sur les problèmes de l'alternance codique et de l'interférence. L'analyse prend en compte l'impact des données sociétales plus générales (système politique, tradition, système et état économique, enseignement et conception des pratiques argumentatives).

Ce montage analytico-descriptif explore deux aspects :

1 Sur le plan général :

- a les mécanismes de régulation relationnelle : l'empathie, les conceptions de la hiérarchie et du pouvoir ainsi que la proxémie,
- b le maniement de l'argumentation à l'oral et à l'écrit.

2 Sur le plan opératoire, il s'agira :

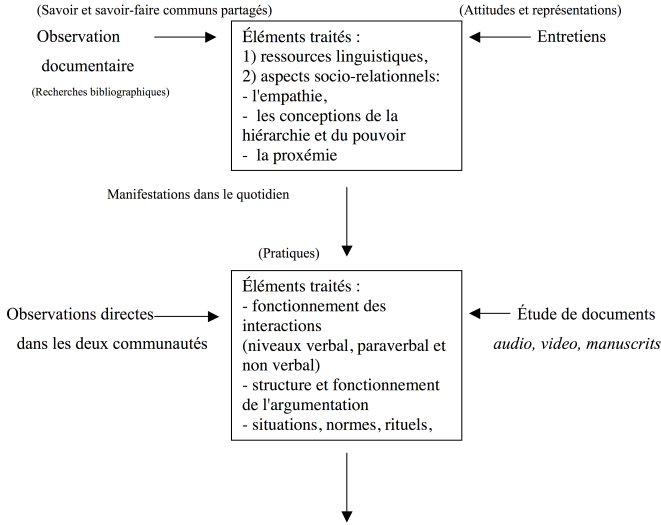
- a de combiner une approche comparative permettant :
 - d'observer les séquences d'ouverture et de clôture de l'interaction dans les lieux désignés (sites commerciaux) présentant les mêmes caractéristiques et permettant une micro-analyse de l'interaction ;

- d'élaborer d'une typologie des arguments à partir du support médiatique, notamment la presse qui assure la définition, la segmentation et la qualification de l'espace socioculturel de référence.
 - de recourir aux entretiens pour ce qui concerne la gestion de l'aspect relationnel (proxémie et gestion des affects) ;
- b de recourir à la description des fonctionnements linguistiques :
Concernant le Mozambique, l'objectif est :
- i. de mettre en évidence les phénomènes d'interférence entre les langues locales et le portugais (choix des termes d'adresse, profusion de procédés emphatiques et d'interjections, choix de régulateurs...),
 - ii. d'observer chez les participants à l'interaction comment sont gérées les langues en présence dans le cas de l'alternance codique et de voir son adaptation comme stratégie argumentative.

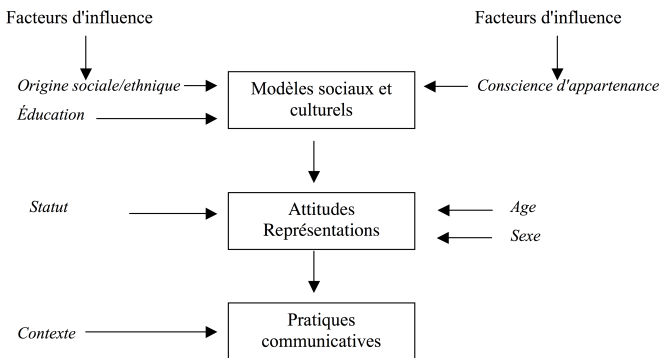
La procédure d'enregistrement des performances langagières devait nous permettre d'étudier la production du sens en contexte en prenant en compte les déterminantes sociales et culturelles, de même que les contraintes inhérentes au type d'activité développé sur les sites. Nous conduisions les enregistrements en étant présents sur le site, ce qu'offrait la possibilité de prendre des notes lorsque certaines manifestations non verbales ou qualités intrinsèques des participants comportaient un intérêt majeur pour l'interprétation du discours.

Ce type d'étude présente certains risques, celui de la généralisation hâtive ou le recours à la subjectivité simplificatrice comme le fait remarquer Tannen : « [...] it is important to remember that the workings of conversational style [...] are relative processes, not objective behaviours. In a different setting with different others, each of these people's would look very different. » (1984 : 4). Pour le cadrage de l'étude et la réduction de la subjectivité, nous avons élaboré des grilles interprétatives auxquelles nous avons assigné la démarche de vérification correspondante :

Pour la construction d'une démarche analytico-descriptive

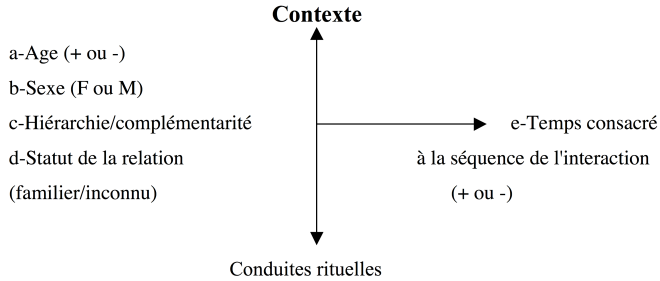


Analyse comparative : la nature des données recherchées est indiquée ci-dessus entre parenthèses. Notre démarche consiste à reconstituer les éléments constitutifs de ces données, chronologiquement ordonnées comme déterminantes des modèles d'action langagière dans les ensembles communautaires étudiés. Tout au long de cette chaîne, on trouve plusieurs facteurs caractéristiques du sujet et de son environnement :



Pour ce qui concerne la régulation relationnelle, notre objectif sera d'observer et d'analyser dans les deux champs culturels les conduites

rituelles ayant trait à la gestion des territoires temporel, corporel, spatial et cognitif en prenant en compte les variations portées par les paramètres *a, b, c, d, e* du schéma ci-dessous.



Ce montage privilégie la dimension relationnelle de l'interaction, en la situant par rapport à sa nature et à ses formes — la proxémique verbale — associées au contexte interne et externe à l'interaction en portant une attention particulière au rapport de places. L'objectif étant de saisir les enjeux qui les sous-tendent, les stratégies qui les animent, soit l'accomplissement d'actes qui mobilisent à la fois les normes relationnelles, les codes de communication et les rituels d'interaction, dans la dynamique du rapport entre *relation* et *acte langagier*.

Il s'agit globalement d'effectuer la confrontation entre les données ethnolectales obtenues à l'extérieur du site et celles descriptives du fonctionnement interactionnel à l'intérieur du site. Les premières nous permettent d'envisager de manière hypothétique l'influence sur les deuxièmes, d'orienter l'analyse dans le sens de la confirmation ou infirmation de ce qui est posé. La vérification de cette hypothèse de transposition implique l'observation des écarts entre ce qui est produit dans la société et ce qui se fait à l'intérieur d'un lieu, et ce en termes de pratiques et de savoirs. Cela afin de trouver ou non une cohérence des activités intra-site en référence aux pratiques sociales. Le montage théorique autour de la donnée socio-relationnelle, envisagée à la lumière des règles internes et externes à l'interaction, vise à exposer les rapports entre l'institution et la société. En d'autres termes, nous soutenons l'idée d'un fonctionnement interactionnel interne au site sous diverses influences pour caractériser la construction et le déroulement des séquences. La référence aux pratiques

sociales est nécessaire, puisque les activités institutionnelles veulent être des images d'activités à l'extérieur des sites. Tout d'abord, appliquée dans une analyse séquentielle de l'interaction en face-à-face, ce modèle analytique et descriptif nous permet de comparer, à l'intérieur des ethnolectes français et mozambicain, le fonctionnement de certains actes (la salutation, le remerciement et la requête essentiellement), envisagés à la lumière de la théorie de la politesse linguistique de Brown & Levinson (1987) développée ensuite par C. Kerbrat-Orecchioni (1992). Toujours sous cet angle, il s'agit ensuite de saisir la praxis argumentative à laquelle sont associées des productions fortement ritualisées et significatives révélant, par exemple, la problématique identitaire en contexte pluriculturel.

2 En guise de conclusion

L'enquête n'est pas neutre et la subjectivité interprétative reste présente. L'interrelation entre les données de l'observation, celles des entretiens et des corpus autorise une triple interprétation de la réalité des pratiques, l'objectif étant d'en réduire la subjectivité ou de l'intégrer comme mesure d'analyse de la portée des résultats. La subjectivité faisant partie, non seulement de la production de la signification, mais aussi de tout travail d'interprétation de données interactionnelles, la dimension du risque est forcément présente. Il est certes plus aisé de décrire un acte langagier produit dans un certain contexte, par un individu évoluant dans un système sémiologique donné, de le rattacher à l'ethos interactionnel caractéristique de ce système à partir de l'attestation des récurrences sur plusieurs sujets. Néanmoins, nous jugeons devoir aller au-delà, si nous voulons avoir l'ambition de comprendre les mécanismes de la production de ces actes à travers leur rattachement à ce que nous appelons «la source de l'ethos», c'est-à-dire d'essayer de comprendre pourquoi le choix d'un tel acte (ou ensembles cohérents d'actes) à la place d'un (des) autre(s) dans un paradigme de pratiques. Dans cette perspective, l'étude s'attache non seulement à décrire les actes, mais aussi à rechercher des indices langagiers permettant de déceler les traces des composantes du modèle comportemental (ou référents comportementaux), qu'elles soient dues à des raisons idéologiques, écono-

miques, traditionnelles, politiques ou autres. C'est le cas notamment des interactions de service où l'adoption récente du modèle de l'économie de marché au Mozambique crée de nouvelles postures proxémiques proches de celles observées dans les commerces français : un recentrage sur la tâche principale d'achat/vente, l'augmentation de la distance interpersonnelle et la réduction du temps consacré aux échanges phatiques caractéristiques de l'ethos des sujets de cette communauté.

Nous pouvons ainsi affirmer que les valeurs et les contraintes associées à l'économie de marché et au concept de démocratie changent les rapports interindividuels et ceux établis entre l'individu et le groupe. Ce sont essentiellement les modes de gestion du territoire et la conception de la hiérarchie qui ont évolué au gré des changements politiques et économiques au Mozambique. La gestion du temps, la gestion de la distance, ont été influencées par le modèle politique et économique. Disons que selon les enjeux de l'interaction, eux-mêmes dépendants des éléments contextuels, un ou plusieurs référents comportementaux interviennent : ils se rattacheront au vécu idéologique et politique dans le cas de l'argumentation politique, à la problématique identitaire dans le cas de l'alternance codique, au profil économique de la société et aux pratiques commerciales afférentes dans le cas des interactions transactionnelles, aux traditions du clan et de la famille ou au contrat civique dans le cas des rituels d'approche ou de séparation des interactants, par exemple. Les dimensions comparées sont des comportements communicatifs, associés aux règles qui les sous-tendent. Ils ne rendent cependant pas compte de toute la complexité des mécanismes interactionnels. Les modèles qui déterminent les comportements en interaction ne sont ni clairement délimités, ni figés : il est ainsi une interrelation dynamique entre les diverses composantes du modèle (le système politique, l'idéologie, la religion, la tradition, l'éducation, le système économique, etc.) ou la mise en avant d'une d'elles, révélant des similitudes dans certains contextes, des différences dans d'autres.

Nous rappelons que les résultats obtenus doivent être circonscrits aux terrains étudiés et ne se constituent pas en règle puisqu'ils sont le fruit d'une observation en un lieu et à un moment donné.

3 Annexe

3.1 Mise en application du modèle d'analyse : quelques résultats

Nous n'avons pas ici la possibilité d'exposer longuement l'ensemble des résultats obtenus. Nous en donnons deux qui nous semblent révélateurs de la variation comportementale non verbale et discursive des sujets.

3.2 L'observation de la gestion du corps et de l'espace dans l'interaction chez les sujets mozambicains

À la lumière du stéréotype « chaleureux », notre enquête fait apparaître que si les individus se regroupent volontiers et ne craignent pas les rapprochements physiques en cas de contrainte (transports publics, par exemple), ils gardent tout de même des réserves concernant le contact physique au-delà des accolades. Ainsi lors de l'ouverture de l'interaction, on observe :

- *la poignée de main* prévaut entre hommes ou entre des sujets de sexe opposé si une donne hiérarchique prévaut ou encore en absence de familiarité. Les bises sont exclues entre sujets de sexe opposé, on se serre la main.
- *la bise* se réalise entre sexes opposés ou entre des sujets du sexe féminin, très rarement entre des sujets du sexe masculin.

Notons que les accolades sont couramment réservées au sexe masculin, cela étant un signe de virilité, avec le frapper des mains sur le dos. Exceptionnellement, comme lors de longues absences, ce geste est répertorié sans distinction de sexe, mais avec une connotation plus affective que virile, évidemment. Entre les individus du sexe masculin, les contacts physiques sont rares en dehors de la simple poignée de main et des accolades.

Dans le cadre familial, les contacts physiques (gestes affectifs) sont pratiquement absents.

3.3 Types d'arguments

Sur la famille d'arguments d'autorité, celle des valeurs et des lieux ainsi que la famille des arguments par analogie, les résultats sont les suivants :

Autorité	Corpus mozambicain	Corpus français
Compétence	21	52
Expérience	8	27
Témoignage	56	49
Analogie		
Comparaison	14	23
Exemple	19	8
Métaphore	69	17
Activation de Valeurs		
	27	11

L'observation portait sur un corpus mixte de cent soixante textes intégrant quatre-vingts textes pour chaque partie. Les corpus mozambicains ont été recueillis dans le journal quotidien *Notícias* et dans les hebdomadaires *Domingo* et *Demos* et les corpus français dans l'hebdomadaire *L'Express* et le quotidien *Midi Libre*. La période de lecture et de sélection de corpus s'est étalé entre le 1^{er} juin 1999 et le 15 juin 2003. Au total ce sont quatre cents séquences argumentatives qui ont été sélectionnées pour répondre clairement aux critères de définition des types d'arguments.

4 Bibliographie

- BROWN P., LEVINSON S., 1987, *Politeness : Some Universals in Language Usage*, Cambridge : Cambridge University Press.
- GUMPERZ J.J., COOK-GUMPERZ J., 1981 : « Ethnic differences in communicative style », Charles A. FERGUSON and Shirley BRICE HEATH, *Language in the USA*, Cambridge : CUP, 430-445.
- GUMPERZ J.J., 1989, *Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative*, Université de la Réunion, URA 1041 du CNRS, L'Harmattan.
- HALL E.T., 1968, « Proxemics », *Current anthropology* 9 : 83-108.

- HALL E.T., 1971, *La dimension cachée*, Paris : Seuil [rééd. « Points » 1978].
- HYMES D., 1972, « Models of the interaction of language and social life », GUMPERZ J., HYMES D. (dir.), *Directions in Sociolinguistics : The Ethnography of Communication*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 35-71.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1980, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1986, *L'implicite*, Paris : A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1990, *Les interactions verbales*, t. I, Paris : A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1992, *Les interactions verbales*, t. II, Paris : A. Colin.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1994, *Les interactions verbales*, t. III, Paris : A. Colin.
- TANNEN D., 1984, *Conversational Style : Analyzing Talk Among Friends*, Norwood, New Jersey : Ablex.
- WATZLAVICK P., HELMICK-BEAVIN J., JACKSON D., 1972 : *Une logique de la communication*, Paris : Seuil [rééd. « Points » 1979].
- WINKIN Y., 1981, *La nouvelle communication*, Paris : Seuil.
- WINKIN Y., 1996, *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain*, Bruxelles : De Boeck et Larcier.
- WINKIN Y., 1998, « Vers une anthropologie de la communication », *La Communication, État des savoirs*, coordonné par Philippe CABIN, Éd. Sciences Humaines.

Un modèle pour rééduquer le langage ?

Delphine Guedj
Dipralang-Lacis (EA 739)
Université Montpellier III

Cette communication a pour objet d'apporter un éclairage particulier à une des questions centrales de ce colloque : « en tant que chercheurs, je dirai ici, en tant que praticiens (enseignants ou orthophonistes travaillant avec des enfants ayant un trouble du langage), lorsque nous avons affaire à un modèle et qu'il ne semble pas opérant, est-on en droit de l'adapter, de le remanier, de le dépasser ou doit-on l'abandonner ? » C'est cette question ici que je débattrai et non le postulat de base sur lequel est construit le modèle que j'ai choisi de vous présenter, je n'aborderai pas sa validité théorique sur laquelle il y aurait fort à dire. Le modèle en question est intéressant pour notre propos à double titre.

Tout d'abord son statut est multiple : il a été conçu à la fois pour décrire le fonctionnement du langage et pour orienter l'action du thérapeute-rééducateur, en l'occurrence il s'adressait plus particulièrement aux orthophonistes. Mais c'est dans ma pratique d'enseignante en classe spécialisée, que j'ai eu à me poser la question de son utilité.

Ensuite, il illustre à merveille les réflexions et les remaniements qu'un concepteur peut exercer sur son propre modèle, et l'impasse à laquelle on aboutit lorsque cette quête de modification est arrêtée.

C'est donc cette question d'universalité revendiquée par la conceptrice, que nous discuterons dans le second temps de cette communication. Pour commencer, je vous propose de suivre pas à pas la logique de Gisèle Gelbert pour comprendre comment fonctionne et donc comment s'utilise son modèle.

1 Qui a construit ce modèle ?

Gigèle Gelbert est neurologue, elle exerce à Paris et reçoit plus particulièrement des patients aphasiques. Rappelons rapidement que l'aphasie est due à une lésion cérébrale qui endommage une partie du cerveau : celle responsable du langage. Mais tout le langage n'est pas perdu, seules certaines activités en souffrent sans que d'autres soient lésées. Une personne peut donc continuer à prononcer correctement sans plus arriver à lire par exemple.

Cette aphasiologue de renommée a eu la volonté de décrire les « fonctions linguistiques » dans le cas d'un fonctionnement habituel du cerveau pour trouver les pistes de rééducation de cette pathologie.

Ce modèle est donc pensé pour être opérant envers toute personne et permettre de rechercher précisément les défaillances advenues suite à une lésion cérébrale, les rééduquer par des exercices très précis conçus sur la base des observations permises à partir du modèle général.

2 Un modèle qui évolue... quelques temps

Nous allons constater à quel point il est essentiel lorsque l'on est en contact avec l'être humain, toujours singulier et particulier, de ne pas se fier aveuglement à un modèle.

Comment deux personnes pourraient-elles être rééduquées de la même manière, même pour un trouble fonctionnel, lorsque l'on sait que le langage est une affaire de construction de la personnalité ? que chacun véhicule par ses mots ses souvenirs, ses affects, ses désirs et ses frustrations ?

Dans l'élaboration de son modèle, Gisèle Gelbert semble avoir eu la sensation de la nécessité de remanier un modèle adressé à l'être humain, pendant quelque temps seulement !

Voici donc ce modèle dans lequel je vous propose de cheminer pas à pas.

2.1 Le premier stade de l'élaboration

La première élaboration de « la structure de nos fonctions linguistiques » (Gelbert, 1994 : 39) est née à la fois de l'observation

des patients et de l'adaptation de la théorie des « préalabilités » de Gustave Guillaume. Dans l'interprétation que fait Gelbert, Gustave Guillaume aurait distingué des préalabilités allant de visibilités en dicibilités (Gelbert, 1994 : 40) :

- la visibilité perceptive est la réception des messages sensoriels ; plus simplement c'est ce qui se voit et s'entend,
- la visibilité mentale est l'ensemble des images présentes à la conscience et ne recevant pas de forme verbale : c'est ce que l'on peut se représenter dans la tête, sans le formuler en mots, sans le dire,
- la dicibilité orale donnera le discours et sera le premier acte d'expression verbale : il s'agit là de dire avec des mots ce que l'on se représentait dans la tête,
- la dicibilité scripturale est la transcription graphique du « dit » ; c'est écrire ce qui vient d'être dit,
- une nouvelle dicibilité orale, à partir de la dicibilité scripturale, dont elle est la reconstruction sous forme orale : c'est lire ce qui vient d'être écrit.

Sur cette base, elle détermine que les fonctions linguistiques sont représentables selon deux grands ordres de réalités : des compartiments « éléments fixes » et des voies de communication entre ces éléments qu'elle appelle des « circuits ».

Les compartiments sont au nombre de trois.

Le premier, appelé externe, est « le siège du sensoriel » à la base du fait que l'on entende, que l'on parle et que l'on écrive : cela fait écho ici à la visibilité perceptive de Guillaume.

Le second, le compartiment moyen, est « le siège des représentations mentales » (visibilité mentale).

Le dernier enfin est « le siège du sémantisme » permettant l'accès au signifié et au conceptuel.

Pour faire le lien entre ces trois compartiments, Gelbert détermine qu'il existe des circuits que l'on emprunte suivant les types de fonctions linguistiques que nous mettons en œuvre. Ces circuits n'ont pas de nom spécifique mais sont numérotés.

Le circuit 1 que l'on voit ci-dessous, fait le lien entre un proposé oral (quelque chose que l'on entend) et la représentation mentale que l'on s'en fait. Au sein du compartiment moyen, ce proposé oral « mentalisé », va être comparé, confronté pourrait-on dire, à une référence

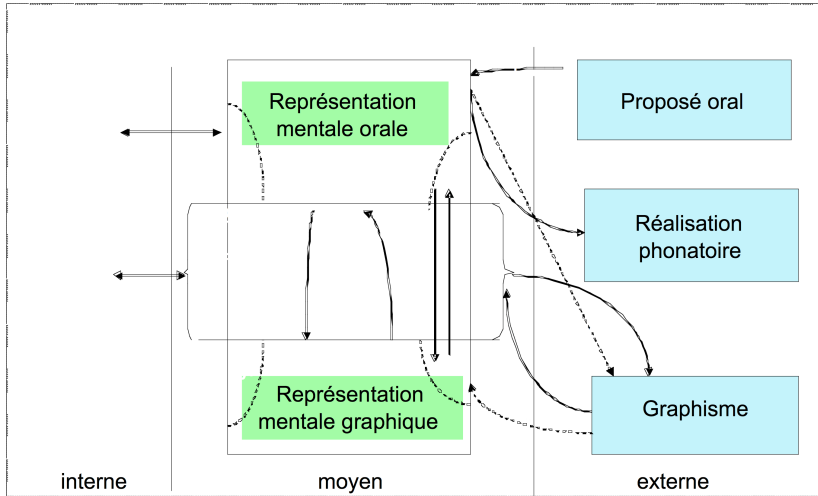


Figure 1. — Première élaboration

ou « un étalon mis en place auparavant » ; cette opération est appelée « recherche d'adéquation ».

Le circuit n° 2 lie cette représentation mentale du mot à la réalisation phonatoire que l'on peut en faire. L'accès au sens à partir d'un proposé oral ayant été transcrit en représentation mentale orale, passe par le circuit 7. Si l'on voit un mot écrit, ce graphisme pénètre dans la représentation mentale graphique par le circuit n° 3.

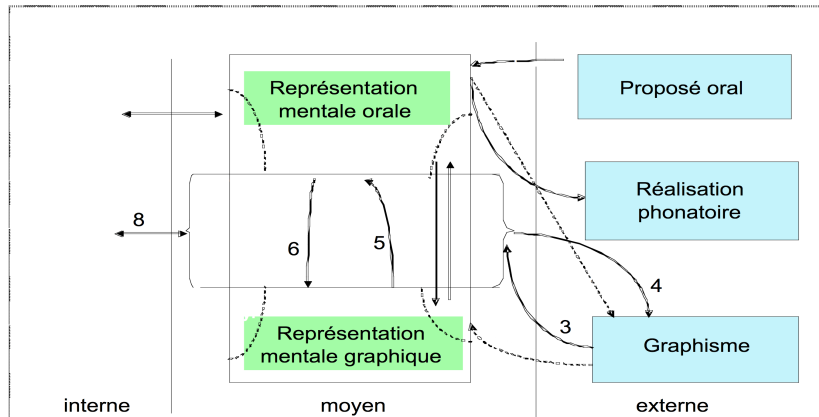
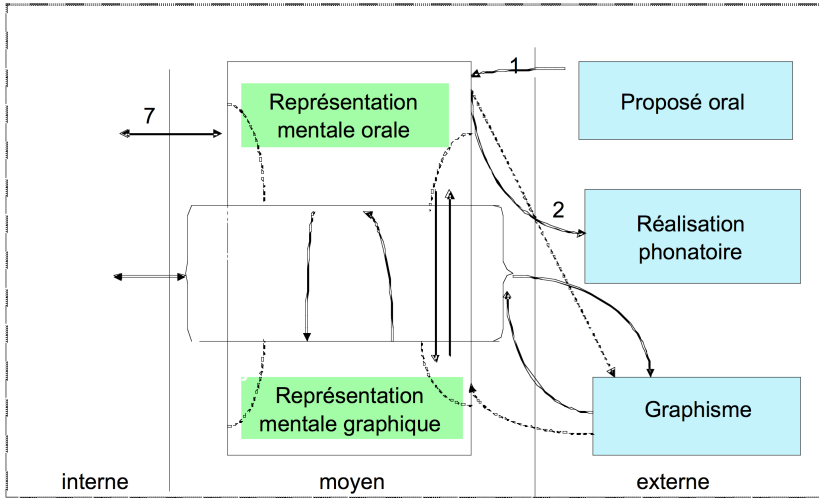
Cette représentation mentale graphique est indissociable de celle orale (symbolisée ici par l'accolade) et ce parce que la représentation graphique se crée toujours après l'oral ; autrement dit, c'est parce que, dans sa tête, la personne se représente oralement un son qu'elle peut en avoir une représentation visuelle.

Les circuits 5 et 6 illustrent ce va-et-vient.

L'accès au sens se fera alors par le circuit 8.

Pour ce qui est du geste graphique, de l'écriture, c'est le circuit 4 qui est sollicité.

Chacune des fonctions linguistiques peut être résumée par le passage d'un circuit à un autre. Entendons par fonctions linguistiques les différentes activités qui requièrent le langage : parole spontanée, écriture, compréhension, lecture muette ou à voix haute, etc.



Examinons par exemple ce qui l'en est pour la parole spontanée : on a un sens à communiquer : qui emprunte le circuit 7.

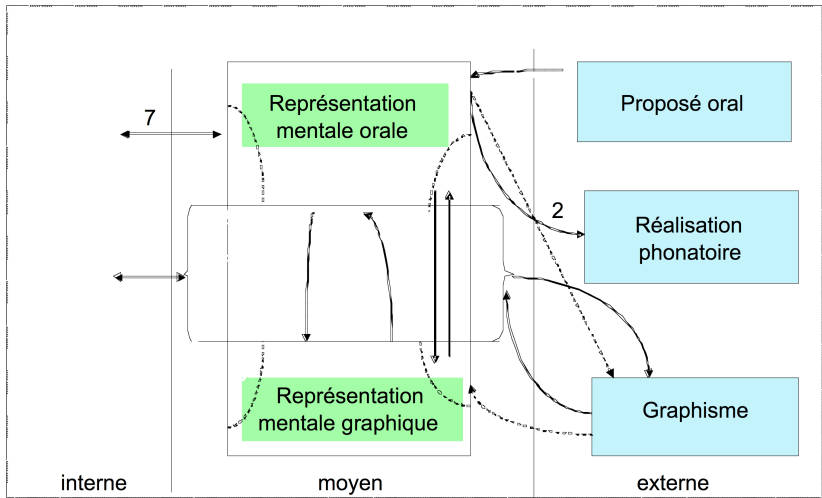


Figure 2. — Parole spontanée

On a alors une représentation mentale de ce que l'on va dire : circuit 2. On peut l'oraliser, et donc prononcer les mots.

Dans le cas d'un trouble aphasique, la neurologue essaie d'identifier quel circuit n'est pas emprunté, puis à l'aide d'exercices très spécifiques appelés « exercices privilégiés », elle permet au patient de parcourir pas à pas le circuit qui n'est plus sollicité.

Je voudrais émettre deux remarques avant d'expliquer comment ce modèle va évoluer. Nous aurons tous constaté à quel point le vocabulaire employé pour décrire ce modèle renvoie à une métaphore de la machine. Est-ce la destinée de tout modèle voulant parler du langage humain ? Je le crains !

Ensuite, vous pourrez vous interroger sur ce qui justifie l'existence de chacun des circuits que je viens de décrire. La conceptrice les justifie par la validité de l'expérience. Lorsqu'une rééducation réussit car elle s'est basée sur un de ces circuits, alors cela valide la réalité de celui-ci.

2.2 La première série de modification : des modifications conceptuelles

Des circuits virtuels, originels

Toutefois, au contact de certains patients, elle s'aperçut de l'inadéquation de certains exercices qu'elle proposait et cela lui permit alors de modifier son modèle. C'est ce que j'appellerai une « modification conceptuelle ».

M. Ho était un patient de soixante-cinq ans ayant eu un accident vasculaire. Il est alors quasi mutique au moment où elle entame la rééducation, il ne prononce spontanément que quelques syllabes, sans grande modulation. Il lit le journal de façon silencieuse mais lorsqu'il oralise les mots sont méconnaissables, il arrive à exécuter quelques consignes mais n'arrive pas à reconnaître des mots dans un texte écrit, ni à les copier lisiblement.

Voici l'exercice proposé par Gelbert.

Elle prononce à voix haute le mot « arbre », puis lui demande de retrouver ce mot dans une liste de mots qu'elle a écrits. Il désigne le mot « château ». Elle lui demande alors de le copier et il écrit « arbre ». Elle lui demande alors de redésigner dans la liste le mot « arbre » et il se trompe à nouveau et montre le mot « château ».

À la suite de cela, M. Ho fut capable de reconnaître des mots dans une liste s'ils lui étaient donnés oralement.

Que s'est-il passé? « Sa main transcrivait quasi “automatiquement” de façon correcte, le mot s'était formé sous sa plume comme dicté intérieurement, indépendamment de sa volonté et de sa commande » (Gelbert, 1994 : 46).

Par ce geste, l'ordre normal des circuits a été remis en place, ce qui amène Gelbert à conclure à l'existence d'un circuit originel, venant du temps où un premier homme a inventé l'écriture, qui ne sollicitait donc pas les représentations mentales préalables, geste fait ensuite pour la toute première fois par chacun d'entre nous pour passer directement d'un son à son écriture et constituer ainsi la base de référence de nos représentations mentales. Cette création du graphisme est donc fugace puisque faite une première fois, elle crée une représentation mentale et n'a donc plus de sens d'être reproduite. Le modèle est

alors modifié une première fois par l'ajout de ce circuit virtuel décomposé en deux chemins distincts : cv 1 et cv 2.

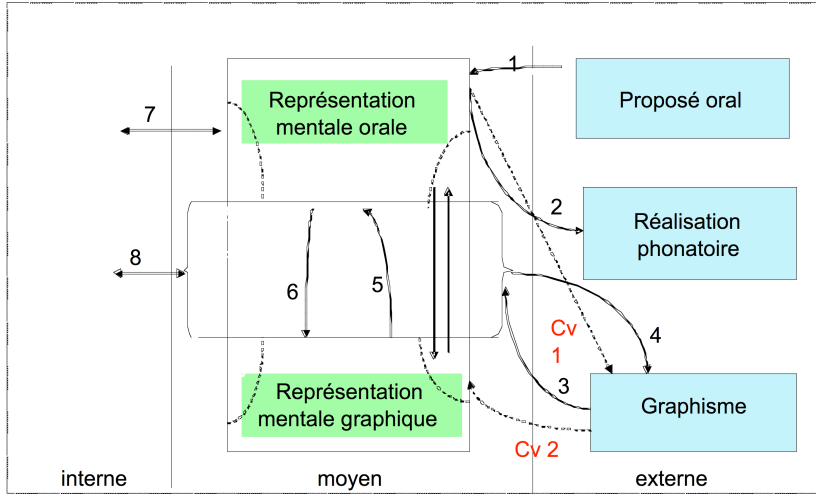


Figure 3. — Ajout de circuits

Syllaber et épeler

Toujours par l'observation de ses patients, le remaniement du modèle connu un second stade.

Cette modification permet de mieux comprendre le lien entre l'oral et l'écrit. Deux patients furent à l'origine de l'ajout des circuits « syllaber » et « épeler ». Le premier tout d'abord est lié à la réaction de M. Gane, atteint d'une aphasia l'empêchant de parler distinctement mais la lecture globale est conservée toutefois lorsqu'il essaie de lire à haute voix, les mots sont tant déformés qu'ils ne sont plus reconnaissables.

La dictée est impossible.

Un exercice crucial va permettre à Gelbert d'introduire dans son modèle la nécessité de prendre en compte « la potentialité d'écrit qui est dans l'oral ». « j'écris un texte en silence devant lui, puis je le segmente en syllabes à l'aide d'un crayon, toujours sans parler, enfin je lui demande de me le dicter : ma transcription sous sa dictée l'incite

indirectement à syllaber car je ralentis pour le forcer à syllaber : j'obtiens ainsi un déchiffrage à haute voix parfait » (Gelbert, 1994 : 52).

La lecture qui a été demandée à ce patient peut être associée à une sorte de texte pré-parlé.

De l'oral a été introduit dans l'écrit ; ce cheminement a permis ensuite d'arriver à lire sans déformer les mots.

Ensuite l'observation de madame Tadi, capable d'épeler un long proposé oral alors que sa prononciation en langage spontané est incompréhensible, conduit Gelbert à décrire un autre circuit : celui responsable de l'épellation. Elle parle alors de l'effet structurant de l'écrit sur l'oral.

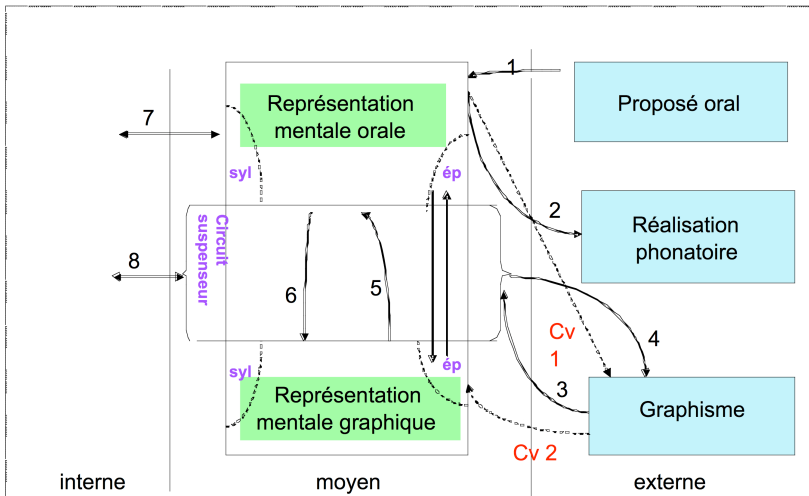


Figure 4. — Modèle avancé

Ces deux circuits sont donc ajoutés au modèle précédent.

L'observation attentive de ses patients a ainsi conduit Gisèle Gelbert à modifier, compléter et remanier son modèle initial, et nous avons là une réponse possible à notre questionnement de départ. La personne à la source même du modèle le considère « en devenir ».

Le modèle semble alors être un guide qui renseigne sur des probabilités de réactions mais n'apparaît pas comme un outil immobile.

3 Comment un modèle devient inopérant : le désir d'universalité...

Le modèle de départ a connu deux modifications essentielles basées sur l'observation des réponses que donnaient certains patients, ce qui laisse entendre que d'autres, de la même manière, pourraient réagir différemment et que ces circuits sont des pistes de réflexion pour observer ce qui est particulier chez chacun. En gardant la même logique d'exercices il serait alors possible de venir en aide à une majorité de personnes soit en appliquant des exercices standard, soit en les modifiant par rapport à l'écart que l'on observe à cette norme. Le chercheur à ce stade est en éveil et à l'écoute des personnes qui sont en face de lui. Il est prêt à revenir sur des lignes de conduite générale pour répondre aux besoins de l'humain.

C'est ainsi que l'on pourrait l'entendre si les indications de Gisèle Gelbert n'allaient pas à l'encontre de cette proposition.

« L'idée s'imposait que cette structure des fonctions linguistiques devait être celle du langage normal en français et sans doute dans toutes les langues indo-européennes, l'hypothèse universelle n'étant pas pour autant exclue » (Gelbert, 1994).

Cette affirmation était donnée après que le modèle eut été « essayé » sur un enfant. La rééducation ayant été concluante, la neurologue conclut à la possibilité d'utiliser ce modèle quelle que soit la pathologie et l'âge.

Je voudrais alors préciser qu'une différence majeure existe entre l'aphasie, dont nous parlons depuis un instant, et la dysphasie, à laquelle les exercices de rééducation ont été appliqués.

La dysphasie touche de jeunes enfants qui n'ont aucune lésion cérébrale. Ils ne sont ni sourds, ni déficients mentaux, ni autistes, ni hyperactifs, pourtant ils n'ont jamais acquis le langage oral. Les patients que Gelbert traitait jusqu'alors étaient des personnes âgées ayant eu un accident cérébral à l'origine de leur perte de langage, ils avaient donc acquis le langage auparavant. Trois données essentielles sont donc modifiées : l'âge, la non-acquisition préalable du langage oral, l'absence de lésion cérébrale.

Et à partir de ce moment là, sans plus aucune hésitation de la part de la conceptrice, le modèle a vocation de décrire LE fonctionnement linguistique universel.

Certains circuits seront mieux détaillés et pour être en adéquation avec le problème lié à « l'acquisition du langage », différentes étapes seront proposées sous la forme de « 10 planches ». Mais aucune de ces nouvelles explicitations ne sera basée sur des observations de patients. Il s'agit juste de spéculations théoriques sur ce qui permet de renseigner les représentations mentales par exemple.

À cela, en tant que chercheur, nous voulons répondre par trois questions centrales.

Quel élément permet de déterminer une universalité dans l'usage du langage ?

Comment peut-on ignorer les valeurs symboliques du langage qui ne sont en aucun cas générales et universelles, mais uniquement singulières et particulières ?

En tant que praticien, n'est-ce pas dangereux de ne plus observer des réactions particulières mais de rechercher des marqueurs généraux ?

On aura ainsi compris ma réticence à l'égard de telles attitudes.

Et pour illustrer à quel point ce désir d'universalité peut conduire à des impasses rééducatives, car tel est l'enjeu dans le cas qui nous concerne, je vous raconterai rapidement pour conclure l'histoire de Camille.

Cette petite fille dysphasique a de grandes difficultés à s'exprimer, elle ne se fait comprendre que par quelques mots lorsque je fais sa connaissance. Par contre, elle comprend très bien ce qui lui est dit, même hors contexte.

Un jour, sa famille, toujours à la recherche d'un mode de communication plus efficace, décide de lui apprendre à lire. Depuis, elle utilise la lecture comme une sorte de dictionnaire mental et lorsqu'elle a un manque de mot dans une phrase, elle se réfugie dans sa chambre pour sélectionner le livre dans lequel elle se souvient que le mot est inscrit : elle le lit et le prononce ensuite sans difficulté. La syntaxe est encore très approximative et la parole n'est pas fluide du tout.

Essayons d'appliquer le modèle à cette description.

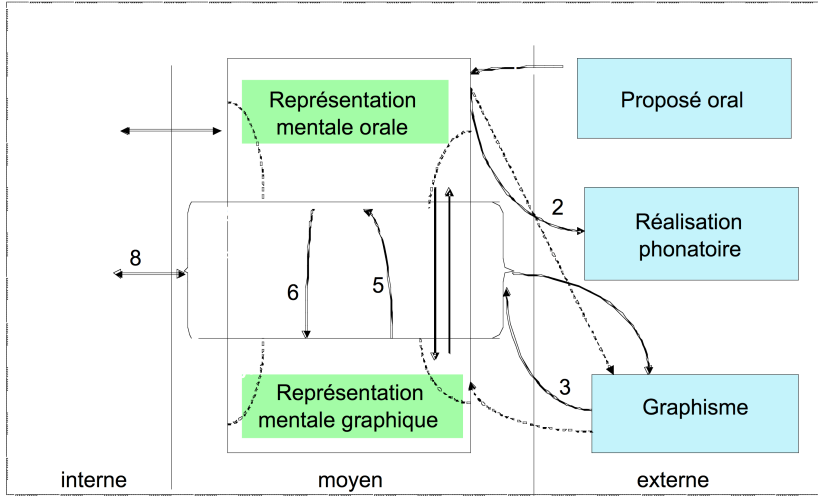


Figure 5. — Lecture de C.

Lorsque Camille lit, un élément graphique emprunte le circuit 3, se confronte à une représentation orale-graphique, puis donne lieu à une réalisation phonatoire. Étant donné qu'elle recherche des mots précis dans les livres et qu'elle est capable de mimer les situations qu'elle lit, on peut dire que l'accès au sens par le circuit 8 est valide.

Lorsque Camille est en situation d'écoute, un proposé oral emprunte le circuit 1 et se confronte à une représentation mentale orale qui conduit au sens.

Chacun des circuits semble donc parcouru dans une des activités. Que rééduquer alors ? Rien ? Rien du moins qui ne soit présent dans le modèle.

Je conclurai ainsi sur deux points.

Premièrement, si dans sa pratique l'on ressent le besoin d'être guidé par un modèle, il semble nécessaire de l'envisager comme une ligne directrice, évolutive et non en tant que barrière protectrice, et de ce fait s'octroyer le droit de le modifier, le réaménager selon les besoins du terrain.

Ensuite, lorsque l'on s'intéresse au langage, il semble d'autant plus important de ne pas considérer l'être humain comme une automo-

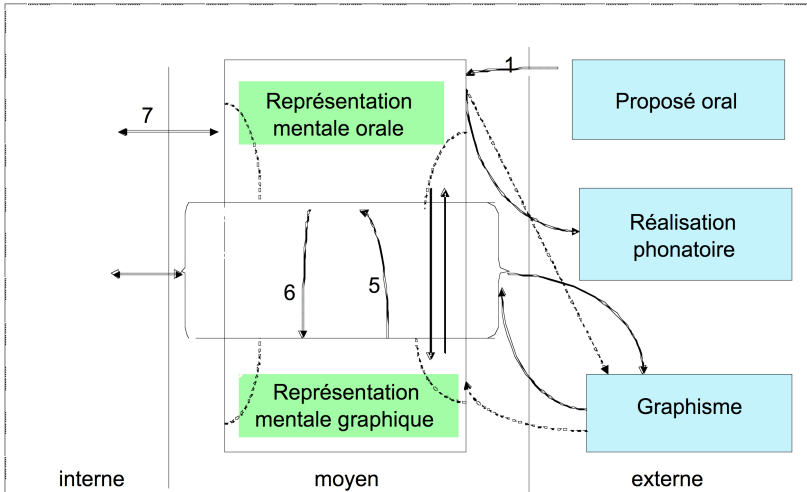


Figure 6. — Compréhension de C.

bile et de poser un regard attentif à ce qui fait que le langage émerge dans telle ou telle situation. À ce titre alors, un modèle aurait tout le mérite de n'être utilisé que comme support théorique et non comme base d'application d'exercices stéréotypés.

J'espère ainsi par cette présentation avoir exemplifié une des questions centrales qui se pose ici au cœur même de la pratique de beaucoup d'entre nous.

4 Bibliographie

GELBERT, G., 1994, *Lire c'est vivre, comprendre et traiter les troubles de la parole, de la lecture et de l'écriture*. Paris, Odile Jacob.

Plurilinguismes : situations de contact ou de conflit. Le modèle théorique à l'épreuve des représentations

Lionel Joly
Université Paris IV Sorbonne, EA 2561

1 Introduction

Cette communication a pour but de mettre en débat deux modèles concurrents en sociolinguistique ayant trait aux situations de bilinguisme et de voir comment les représentations permettent de comprendre et d'expliquer les oppositions entre modèles mais aussi de les dépasser. Il est connu que si on considère les différents modèles existants pour traiter le bilinguisme social, on peut opposer, en simplifiant beaucoup, deux modèles concurrents : celui défendu par les partisans du conflit et celui défendu par les partisans du contact¹. Pour les premiers, les situations de bilinguisme social ne peuvent être neutres, elles sont dynamiques et sont le lieu de nombreux conflits diglossiques (terme dont il sera intéressant de préciser les significations). Pour les autres au contraire, le plurilinguisme social peut être tout à fait harmonieux et la répartition fonctionnelle des variétés linguistiques en présence peut être stable.

Dans cette communication, nous présenterons ces deux types de modèles totalement opposés, le contexte historique dans lequel ils

1. Nous ne traiterons dans cette communication que des aspects sociaux du plurilinguisme et laisserons donc à part les recherches sur le contact des langues à un niveau individuel. Ce type de recherches et ce sens du concept « contact de langue » tel qu'il peut apparaître dans les recherches de U. Weinreich, H. Lambert ou J. Hamers ne seront que brièvement cités.

apparaissent et les enjeux qui se tissent autour d'eux. Nous essaierons à la suite de montrer comment ces deux modèles et les conflits d'écoles qu'ils ont impliqués sont en fait le fruit de représentations différentes sur le bilinguisme et les sociétés plurilingues. Ainsi, à notre sens, ce type de conflit entre modèles au sein d'un même secteur de recherche, la sociolinguistique dans notre cas, est souvent le fruit d'un conflit de représentations.

Après une présentation théorique du problème, nous appuierons notre argumentation par un exemple pratique analysé au cours de notre recherche sur la situation sociolinguistique du Pays Basque. Nous montrerons comment le conflit linguistique et la polarisation des options politiques et linguistiques au pays basque (surtout espagnol) sont principalement le fruit d'un conflit de représentations, comparable au conflit existant chez les théoriciens entre partisans du conflit et partisans du contact de langues. Nous verrons en effet comment au sein de la population basque ces deux types de visions du bilinguisme social cohabitent et les conflits que cela provoque.

2 Modèles théoriques

2.1 Le modèle Nord américain

Boyer (1991, 1996, 1997, 2001) a déjà présenté le conflit d'écoles (ou de modèles), et comme il le déclare en 1997, le débat est toujours d'actualité. Ainsi trouve-t-on d'abord un premier modèle initié par Ferguson. On connaît la définition faite par cet auteur du terme diglossie faite dans la revue *Word* en 1959 (Ferguson 1959), reprise plus tard et quelque peu modifiée par Fishman qui différencie la diglossie comme fait social et le bilinguisme comme fait individuel, les différentes situations sociolinguistiques possibles étant un emboîtement des deux (diglossie avec bilinguisme, bilinguisme sans diglossie etc.). Ce modèle est celui d'« une conception a-historique (strictement synchroniste) et descriptiviste » des situations sociolinguistiques (Boyer 1997 : 10). Selon ce modèle, le plurilinguisme est décrit en termes de distribution fonctionnelle des langues, cette distribution serait consensuelle et stable, le « contact » serait plutôt harmonieux (Boyer 97 : 10) puisque la situation serait parfaitement acceptée par les dif-

férentes communautés linguistiques et serait considérée comme normale. Boyer (1991 : 18) décrit ce modèle sociolinguistique comme un modèle « fonctionnaliste statique » qui décrit les situations comme si elles étaient stables et équilibrées et dont le point de vue fondamental est celui du groupe dominant. La méthodologie principalement utilisée est quantitative.

2.2 Le modèle catalan et occitan

Le second modèle, qu'on appellera catalano-occitan dont les initiateurs sont Aracil et Ninyoles (1977), est beaucoup plus dynamique et polémique (Boyer 1996 : 19), il s'inscrit dans une dynamique d'analyse diachronique selon laquelle les situations de plurilinguisme seraient conflictuelles et profondément instables. En effet, la dominance impliquée par la distribution fonctionnelle et représentationnelle des langues aboutirait nécessairement selon ce modèle soit à la substitution linguistique soit à la résistance en vue de la normalisation de la langue dominée dans le cadre d'un aménagement ou normalisation linguistique (Boyer 1996, Boyer 1997). Le travail sur la diglossie dans le cadre de ce modèle sociolinguistique laisse la part belle aux recherches sur les représentations, tout particulièrement dans des cadres utilisant des méthodes qualitatives. Le point de vue ici est celui des dominés, d'où l'appellation parfois donnée de sociolinguistique de la périphérie (Lafont 1997).

2.3 Contexte d'apparition des modèles

Il semble important de parler du contexte d'apparition de ces deux modèles, car en plus d'être un modèle théorique propre, le modèle sociolinguistique du conflit est une déconstruction, une dénonciation et une analyse du modèle nord-américain. Lequel, en considérant les situations diglossiques comme stables et non conflictuelles (donc harmonieuses), tend à perpétuer et à normaliser l'inégalité, et donc l'injustice que représentent certaines situations de plurilinguisme social et il perpétue donc aussi la glottophagie. Calvet (1974) a montré dans le contexte de décolonisation dans lequel est apparu le modèle de la sociolinguistique du contact que l'acceptation de la hiérarchie instituée par la distribution fonctionnelle et représentation-

nelle existante durant la période coloniale était une façon de perpétuer la colonisation.

En ce qui concerne le contexte d'apparition du modèle conflictuel, c'est celui de la fin de la dictature franquiste dans l'espace catalan sud, mais je ne vais pas m'attarder sur cet aspect mais plus sur le contexte épistémologique dans lequel il apparaît. Selon Azurmendi (1999) dans le contexte de la fin des années 60 on verra apparaître une nouvelle étape de la psychologie sociale et qui permettra au-delà l'apparition des théories psychosociolinguistiques que développera cet auteur. C'est dans ce contexte que s'initie un modèle conflictuel du plurilinguisme social. Selon Azurmendi à cette époque commence l'« étape postmoderne de la psychologie sociale », dans ce contexte de la recherche, on se rend compte que « la connaissance de la réalité est quelque chose d'éphémère, ancré historiquement, qui a aussi une historicité qui est également changeante depuis le présent (aussi bien en ce qui concerne le passé qu'en ce qui concerne l'avenir), et qui est donc nécessairement incomplet » (Azurmendi 1999 : 223). Les connaissances sont donc « intrinsèquement provisoires » et la réalité, selon ces nouveaux préceptes, en vient à être un ensemble de signes dont les significations sont construites, interdépendantes et partagées. On a donc ici présenté les notions d'indexicalité : toute situation sociale n'est compréhensible que dans son ici, maintenant ; et de réflexivité : tout élément d'une structure et la structure comme totalité se déterminent, se produisent réciproquement (Boyer 1996).

L'introduction de S. Moscovici à son livre *Psychologie des minorités actives* (Moscovici 1979) illustre clairement ce nouveau contexte de recherche : Moscovici développe son point de vue afin d'ouvrir une nouvelle page de la psychologie sociale qui rompe avec les schémas antérieurs désormais désuets. Il prône le passage d'une psychologie sociale fonctionnaliste figée, qui décrit la société depuis le point de vue de la majorité, des dominants comme si elle était uniforme et immuable, à une psychologie plus critique, plus audacieuse, qui étudie une réalité fondamentalement dynamique et en constante évolution, et qui regarde la société depuis le point de vue de la minorité, des dominés. Ce dernier modèle, il le nomme modèle génétique. Moscovici résume les différences entre les modèles de la manière suivante :

Pour mettre en lumière les différences qui séparent le modèle fonctionnaliste du modèle génétique, on pourrait dire que l'un envisage la réalité sociale comme donnée, l'autre comme construite ; le premier souligne la dépendance des individus relativement au groupe et leur *réaction* à celui-ci, tandis que le second souligne l'interdépendance de l'individu et du groupe et l'*interaction* au sein du groupe ; celui-là étudie les phénomènes du point de vue de l'équilibre, celui-ci du point de vue du conflit. Enfin, pour l'un, individus et groupes cherchent à s'adapter ; en revanche, pour l'autre, ils tentent de croître, c'est-à-dire qu'ils cherchent et tendent à transformer leur condition et à se transformer (...) ou encore à créer de nouvelles façons de penser et d'agir. (Moscovici 1996 : 15)

On remarquera ici que l'on n'est pas loin des différences de définition que fait H. Boyer entre sociolinguistique du contact de langue (américaine) et sociolinguistique du conflit (catalane et occitane pour le domaine européen). Il s'agit pour la première d'une sociolinguistique « fonctionnaliste statique » (Boyer 1991 : 18), qui décrit la situation comme si elle était « stable et équilibrée » (Boyer 1991 : 18) et dont le point de vue est fondamentalement celui du groupe dominant. Pour la seconde, il s'agit d'une « vision beaucoup plus dynamique et polémique » (Boyer 1996 : 19) qui décrit la situation en terme de conflit et dont le point de vue est celui des dominés.

Dans ce contexte épistémologique, l'intérêt porté aux représentations prend une place privilégiée dans la recherche, c'est-à-dire que désormais il faudra tenir compte du fait que « le regard que l'on porte sur la réalité, la perception qu'on en a, les propos qu'on tient sur elle ont eux aussi une réalité et une efficacité » (Boyer 1996 : 82). De plus, la seule réalité à laquelle peut avoir accès l'homme n'étant que de l'ordre des représentations, on peut considérer avec Schrödinger que « quant à l'homme, sa perception du monde est et restera toujours une construction de l'esprit, elle n'a pas d'autre existence démontrable » (Watzlawick 1980 : 51). Le chercheur doit donc porter son attention sur les représentations sans oublier qu'en tant qu'humain sa perception du monde, elle aussi, est un ensemble de représentations. S'il doit donc tendre dans la mesure du possible à la plus grande objectivité possible, le chercheur devra faire attention à ne pas se considérer extérieur à la réalité représentée qu'il décrit. Jaspers

avait déjà signalé ce paradoxe du chercheur qui tend généralement à se considérer extérieur à sa recherche : « Il est certain que nous, les chercheurs scientifiques, avons constamment la tentation de regarder le monde, comme si nous, qui sommes chargés de le reconnaître, n'en faisons pas partie, ne lui étions pas liés. Nous aimerions explorer le monde, sans tenir compte du fait que c'est nous qui en prenons connaissance » (Watzlawick 1980 : 51).

3 Mise à l'épreuve des modèles théoriques. Analyse de cas : Pays Basque

Lors de l'analyse d'un cas pratique, celui du Pays Basque, on retrouve la dichotomie qui existe entre les modèles macrosociolinguistiques théoriques portant sur le bilinguisme social.

Tout d'abord on trouve une différence de résultats en fonction de la méthode d'enquête utilisée par les chercheurs. Comme nous l'avons vu, le modèle catalan privilégie les méthodes qualitatives alors que le modèle américain laisse une plus large place aux méthodes quantitatives.

Les résultats d'enquêtes quantitatives ne présentent de conflit que lorsque celui-ci est très ancré, et très net, comme c'est le cas au Pays Basque nord et encore, le conflit est si intériorisé que les personnes disent qu'il n'y a pas de conflit. Selon les enquêtes quantitatives les positions vis-à-vis de la langue basque seraient pour toute la population du Pays Basque majoritairement favorables à l'euskera (la langue basque). Ce serait une langue aussi utile que l'espagnol, pas plus liée au domaine rural que l'espagnol et aussi performante que l'espagnol (on peut parler de tout en basque, y compris donner des cours de physique nucléaire). La grande majorité des personnes souhaiteraient pour l'avenir que le Pays Basque soit bilingue et que l'on y parle autant en castillan qu'en basque. On peut signaler tout de même que du côté français l'euskera est toujours très stigmatisé : c'est la langue pour parler avec les personnes âgées, avec les animaux à la ferme et à l'église. Mis à part le cas anecdotique du Pays Basque nord (on peut signaler la forte diglossie puisque même dans les enquêtes quantitatives apparaît le stigmatisme de la langue et la hiérarchisation représenta-

tionnelle), on peut considérer que jusque-là la situation sociolinguistique basque semble stable et harmonieuse.

Mais avec l'analyse des études qualitatives et des études de terrain, qui permettent d'éviter le gouffre de l'analyse de représentations de représentations comme c'est le cas des analyses quantitatives (je dis ce que je pense que je pense) on va mettre à jour les schémas diglossiques existants au Pays Basque. Dès lors, d'une situation qui semblait stable et relativement homogène on voit apparaître très nettement le conflit, la hiérarchisation et la stigmatisation.

Ainsi, même si formellement la langue basque est acceptée et si presque la totalité de la population est favorable au bilinguisme, on se rend compte que dans la pratique, l'emploi de la langue basque est très stigmatisé. Hors du milieu qui doit être le sien (la ferme, la pêche, les enfants, l'école, les grands-parents et les animaux...) l'emploi de l'euskera n'est pas accepté ou du moins est marqué. C'est le fait des violents, des personnes qui sont pour l'indépendance du Pays Basque, ou plus simplement des personnes issues du milieu rural. Les unilingues non bascophones ou les nouveaux bascophones qui dominent mal la langue basque ont une définition du respect linguistique tout à fait différente de celle des bascophones. Pour eux, le respect linguistique, c'est le respect de leur unilinguisme : le bilingue bascophone étant bilingue, la seule langue de communication acceptée en leur présence est l'espagnol. Pour l'unilingue bascophone, par contre, le respect linguistique est différent et se situe au niveau des représentations et des attitudes : pour lui le respect linguistique, c'est avoir des attitudes formelles favorables à la langue basque, car comme a pu le montrer Benjamin Tejerina (1992), l'adhésion au symbole est une forme d'appropriation du symbole. Cependant, la situation bilingue est vécue comme un conflit, intériorisé, ainsi les bilingues signalent qu'ils s'adaptent toujours à l'unilingue en changeant de la langue en sa présence, alors que la grande majorité pense qu'elle devrait continuer à parler en basque ou au moins établir un contact bilingue.

Comme on le voit, la méthodologie utilisée pour analyser une situation linguistique est un prisme qui implique fortement les résultats de la recherche, et à ce titre, il semble que les méthodes qualitatives soient plus à même de s'approcher de ce que peut être la réa-

lité sociale. S'il y a donc une dichotomie entre les résultats présentés selon les différentes méthodologies d'analyse utilisées, il en existe une autre au sein de la population entre deux communautés linguistiques.

Selon le point de vue des personnes qui forment la communauté dominante, c'est-à-dire les unilingues non bascophones, la situation de bilinguisme social vécue au Pays Basque n'est pas conflictuelle, si elle n'est pas stable, c'est uniquement parce qu'il y a une planification linguistique qui a été mise en place, et la situation de la langue basque est donc en train de s'améliorer. L'objectif pour l'avenir réside, selon eux, en un bilinguisme social généralisé. Face à cette position formelle, ces unilingues acceptent à peine l'emploi de l'euskera en leur présence et le seul effort qu'ils soient prêts à faire pour arriver à la situation de bilinguisme généralisé qu'ils disent souhaiter est d'envoyer leurs enfants dans des modèles éducatifs bilingues. Ils sont favorables au bilinguisme tant que leur unilinguisme n'est pas remis en cause. On retrouve donc là le modèle nord-américain du contact des langues : une situation stable, non conflictuelle et selon laquelle la hiérarchisation est quelque chose de normal qui n'implique pas de conflit ou de domination puisque pour eux les langues n'ont qu'une valeur communicative.

Selon les membres de l'autre communauté linguistique, composée principalement par les bilingues bascophones qui ont eu l'euskera comme langue maternelle, la situation sociolinguistique est plutôt vécue comme un conflit, mais qui n'affleure souvent pas, c'est par l'analyse qualitative que l'on peut mettre à jour des pratiques ou des représentations diglossiques. De toute façon, pour les membres de la communauté linguistique minorée, si la situation linguistique souhaitée pour l'avenir est aussi le bilinguisme selon les enquêtes quantitatives, il semble que réellement ils ne croient pas à une situation de bilinguisme équilibrée et pensent que le bilinguisme social à grande échelle n'est pas possible. On retrouve donc ici les critères de la sociolinguistique du conflit : instabilité, conflit et situation de domination, sans compter les pratiques intériorisées que peut mettre à jour le chercheur.

4 Conclusion

Comme on l'a vu, la méthodologie utilisée lors de la recherche implique en grande partie les résultats de l'analyse. On comprend pourquoi si un modèle de recherche s'attache à utiliser principalement des méthodologies de type quantitatives, les résultats d'analyses seront toujours les mêmes et les chercheurs ne mettront pas à jour les conflits sociaux et linguistiques qui sont plus intériorisés. En effet, si on demande à une personne ce qu'elle pense sur un sujet, elle ne nous dit pas ce qu'elle pense, mais, se situant au niveau de la théorie et de la rationalisation, elle nous dit ce qu'elle pense penser (au mieux et si elle n'est pas influencée par la présence de l'enquêteur, du milieu etc.).

D'autre part, le conflit entre modèles théoriques se situe au niveau d'un conflit de représentations qui différencie les membres du groupe dominant de ceux du groupe dominé. Les membres du groupe dominant ne ressentent souvent pas le conflit qui est intériorisé par le groupe dominé. Du coup, si l'observateur adopte le point de vue du groupe dominant (cas de la sociolinguistique américaine), il ne voit pas le conflit ; par contre, si le point de vue est celui du groupe dominé et qu'il y ait introspection de la part du chercheur, le conflit est mis à jour. On se rend dès lors compte que les bilingues (les unilingues bascophones sont une infime minorité de la population basque) accaparent toute la tension (diglossique), qu'ils s'approprient les modèles de penser des dominants (Bourdieu 1982, 1994) acceptant et reproduisant leur domination. Le conflit n'est donc pas apparent mais intériorisé et ne paraît qu'au travers de phénomènes comme l'auto-dénigrement (*auto-odi*) décrit notamment par les Catalans. Dans le cas basque, nous présenterons deux exemples de représentations du groupe dominant intériorisées et appropriées par le groupe dominé qui montrent clairement qu'il y a conflit.

Selon un point de vue aujourd'hui très généralisé dans toute la population du Pays Basque, si l'euskera n'est pas utilisé, c'est la faute des euskalduns, car ils n'emploient pas suffisamment l'euskera. De fait, l'intérêt que pourraient porter les erdalduns (personnes non bascophones) à l'apprentissage de l'euskera ou à son emploi devrait naître de l'observation des emplois de l'euskera faits par les eus-

kalduns (personnes bascophones). De nombreux euskalduns intériorisent le conflit et partagent ce point de vue, en pensant que la situation précaire de l'euskera est leur faute à eux car ils ne parlent pas suffisamment leur langue, une sorte d'*auto-odi*. Cependant, comme nous l'avons vu dans de nombreuses enquêtes et lors des enquêtes de terrain, c'est souvent suite à la répression (« te ponen morros », « mala cara », « a mí háblame en castellano o en cristiano », « chocas mucho con la gente » Lezeta, San Martin 1991) que les euskalduns finissent par ne plus utiliser que l'erdera avec des inconnus. Mais c'est en fait que pour les erdalduns unilingues le respect linguistique, c'est, avant tout, dans la pratique, respecter la communication et donc leur unilinguisme. Dans le cas exposé, les euskalduns intériorisent une façon de voir la situation, intériorisent des représentations, qui sont en fait les attributs du groupe dominant erdaldun qui impose son point de vue, se défait des tensions et provoque l'intériorisation du conflit chez les euskalduns¹.

Un second exemple plus représentatif encore se situe au niveau du caractère politique généralement attribué à la langue basque. Une des raisons pour lesquelles de nombreux erdalduns ne s'intéressent pas à la langue est due au lien existant entre euskera et politique, entre euskera et nation basque. De nombreux euskalduns dont certains travaillent dans le domaine de la normalisation linguistique partagent ce point de vue selon lequel l'euskera devrait perdre cette valeur politique afin que la situation puisse se normaliser. Or, nous sommes là au sein d'un conflit représentationnel. En effet, pour que l'euskera perde ce lien avec l'aspect politique, il faudrait que les euskalduns changent leurs représentations sur la langue basque et le Pays Basque selon lesquelles l'euskera est le ciment d'une nation, Eus-

1. Nous répétons ici, comme nous l'avons déjà signalé auparavant, que le dominé n'est pas un sujet passif et qu'il contribue bien évidemment aussi à sa domination. D'autre part, il se peut aussi que les appels, de bonne foi, de nombreux sociolinguistes afin que les euskalduns utilisent leur langue et la vision parfois dramatique qu'ils ont donnée de la situation sociolinguistique du Pays Basque aient pu d'une part accélérer un certain recul (puisque tout est perdu pourquoi continuer à parler en basque?) et d'autre part contribuer à ce que les euskalduns pensent qu'ils ne parlent pas assez en euskera. Dans son ouvrage *Nafarroako euskararen historia soziolinguistikoa (1863-1936)*, X. Erize Etxegaray critique les effets qu'ont pu avoir ces prises de point de vue par trop dramatiques à son sens. (Erize Etxegarai, 1997)

kal Herria, clairement différenciée de l'Espagne, et se joignent aux représentations des *erdalduns* selon lesquelles l'euskera est simplement une langue présente sur une zone du territoire espagnol. La première de ces deux visions serait politique alors que la seconde ne le serait pas. On en revient à la définition des partis nationalistes : l'usage veut que par parti nationaliste on désigne les partis nationalistes basques (ailleurs on parlera de régionalistes, indépendantistes etc.), alors que les partis non nationalistes seraient les autres, ceux liés à l'Espagne, aux dominants qui imposent aussi ainsi leur vision du monde. De même donc, le premier point de vue lié à la langue serait politique alors que le deuxième que nous avons décrit ne le serait pas. Les *euskalduns* qui pensent que l'euskera devrait perdre son caractère « politisé » intériorisent donc à notre sens des représentations propres au groupe dominant, voulant accepter en un sens que les langues n'ont d'autre fonction que communicationnelle, ce qui par ailleurs est totalement faux.

Pour finir, il semble que ce débat sur les modèles entraîne forcément une réflexion sur les représentations et au-delà sur l'accès à la réalité. Je finirai donc simplement cette communication en introduisant trois points de vue qui se rejoignent sur la question de l'accès à la réalité. D'une part, celui de Watzlawick, selon lequel l'homme n'aurait accès qu'à une réalité de deuxième ordre, intériorisée. Watzlawick signale que « nous devons donc considérer une image du monde comme la synthèse la plus vaste, la plus complexe que peut réaliser l'individu à partir des myriades d'expériences, de convictions, d'influences, d'interprétations et de leurs conséquences sur la valeur de la signification qu'il attribue aux objets perçus. L'image du monde, c'est, au sens très concret et premier, le produit de la communication (...). L'image du monde n'est pas le *monde* ; elle consiste en une mosaïque d'images interprétables différemment aujourd'hui ou demain, en une structure de structures, une interprétation d'interprétations, elle s'élabore au moyen de décisions continues sur ce qu'il faut ou non inclure dans ces méta-interprétations qui découlent elles-mêmes de décisions antérieures » (Watzlawick 1980 : 49-50). D'autre part, faisant écho à la complexité de la réalité, à sa relativité et à la difficulté que l'on peut rencontrer pour y accéder, P. Bourdieu définit la réalité du monde social comme « cette "réalité" qui est le lieu d'une lutte perma-

nente pour *définir* la “réalité”. Saisir à la fois *ce qui est institué*, sans oublier qu’il s’agit seulement de la résultante, à un moment donné du temps, de la lutte pour faire exister ou “inexister” ce qui existe, et les *représentations*, énoncés performatifs qui prétendent à faire advenir ce qu’ils énoncent, restituer à la fois les structures objectives et le rapport à ces structures, à commencer par la prétention à les transformer, c’est se donner le moyen de rendre raison plus complètement de la “réalité”, donc de comprendre et de prévoir plus exactement les potentialités qu’elle enferme ou, plus précisément, les chances qu’elle offre objectivement aux différentes prétentions subjectives » (Bourdieu 1982 : 142-143). Pour finir, Abric signale qu’« il n’existe pas a priori de réalité objective, (...) toute réalité est représentée, c’est-à-dire appropriée par l’individu ou le groupe, reconstruite dans son système cognitif, intégrée dans son système de valeur dépendant de son histoire et du contexte social et idéologique qui l’environne » (Abric 1994 : 12).

5 Bibliographie

- ABRIC J.-C., (dir.), 1994, *Pratiques sociales et représentations*, Paris, PUF, Collection Psychologie sociale.
- AZURMENDI AYERBE M. J., 1999, *Psicosociolingüística*, Leioa, UPV/EHU.
- BOURDIEU P., 1982, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard.
- BOURDIEU P., 1994, *Raisons pratiques*, Paris, Seuil.
- BOYER H., 1986, « “Diglossie” : un concept à l’épreuve du terrain », *Lengas*, n° 20, Montpellier, UPV.
- BOYER H., 1991, *Langues en conflit*, Paris, l’Harmattan.
- BOYER H. (dir.), 1996, *Sociolinguistique : territoire et objets*, Paris, Delachaux et Niestlé.
- BOYER H. (éditeur), 1997, *Plurilinguisme : « Contact » ou « Conflit » de langues ?*, Paris, L’Harmattan.
- BOYER H., 2000, « Ni concurrence, ni déviance : l’unilinguisme français dans ses œuvres », *Lengas*, n° 48, Montpellier, 89-102.
- BOYER H., 2001, *Introduction à la sociolinguistique*, Paris, Dunod.
- BOYER H., 2002, « La “mort” des langues : une question (toujours) d’actualité », *Lengas*, n° 51, Montpellier, 159-168.

- BOYER H., 2003, *De l'autre côté du discours. Recherches sur les représentations communautaires*, Paris, L'Harmattan.
- BOYER H., LAGARDE C. (direction), 2002, *L'Espagne et ses langues. Un modèle écolinguistique ?*, Paris, L'Harmattan.
- CALVET L.-J., 1974, *Linguistiques et colonialisme, petit traité de glottophagie*, Paris, Payot.
- ERIZE ETXEGARAI X., 1997, *Nafarroako euskararen historia soziolinguistikoa (1863-1936)*, Pampelune, Nafarroako Gobernuua.
- FERGUSON Ch., 1959, « Diglossia », *Word*, n° 15, 325-340.
- FISHMAN J., 1988, *Sociología del lenguaje*, Madrid, Catedra.
- LAFONT R., 1997, *Quarante ans de sociolinguistique à la périphérie*, Paris, L'Harmattan.
- LEZETA M., SAN MARTIN E., 1991, *Giro urbanoko gazteak eta euskera : Deba bailarako gazteen iritziak gazteek interpretatuta*, Bilbao, UEU.
- MOSCOVICI S., 1996, *Psychologie des minorités actives*, PUF, deuxième édition. 1^{re} édition en anglais en 1976 et 1^{re} édition en français en 1979.
- NINYOLES R., 1977, *Cuatro idiomas para un estado*, Madrid, Cambio 16.
- TEJERINA MONTAÑA B., 1992, *Nacionalismo y lengua. Los procesos de cambio lingüístico en el País Vasco*, Madrid, CIS.
- WATZLAWICK P., 1978, *La réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*, Paris, Éditions du Seuil.

Le défigement dans la blague : une alternative au *top-modèle* sémantique

Aude Lecler
*Praxiling, FRE 2425 CNRS,
Université Montpellier III*

La plus perdue de toutes les journées est celle où l'on n'a pas ri.

Chamfort, *Maximes générales*

La linguistique et plus précisément la sémantique se sont donné comme objet d'étude le langage et, à travers lui, le sens. Différents courants de pensée ont tenté chacun à leur tour de conceptualiser cet objet. Pour certains — structuralistes et immanentistes qui participent à la théorie d'essentialisation du sens — le sens est donné, posé comme immuable, déjà là, contenu dans le mot lui-même. Pour d'autres — pragmaticiens, analystes du discours et sémanticiens discursifs — le sens résulte d'une production dynamique. Notre étude participe de ce second courant, où l'aspect processuel du sens apparaît comme indéniable. Cette vision dynamique de la production de sens permet de prendre en compte le contexte, la situation de communication comprenant un espace-temps, des co-énonciateurs et leur subjectivité. Mais que l'on soit partisan du premier ou du second courant, un principe linguistique semble avoir été établi : la nécessaire dichotomie langue/discours¹. Il semble que la linguistique ait

1. Cette dichotomie établie au commencement de la linguistique ne paraît plus aussi marquée à l'heure actuelle, puisqu'un accès direct à la langue semble impossible. Il ne peut y avoir que des hypothèses à propos de l'objet « langue » ; de plus, il existe un aller-retour constant du sens entre langue et discours, chaque pôle influençant et subissant l'influence de l'autre ; citons Authier-Revuz qui reprend elle-même Barthes : « La langue afflue dans le discours et le discours reflue dans la

besoin, pour fonctionner, de séparer la réalisation concrète de l'acte de parole/d'écriture (le discours) de la conservation plus ou moins consciente du lexique et des règles syntaxiques (la langue). Le sens va alors être analysé différemment selon la théorie à laquelle se réfère le linguiste¹.

Nous admettrons qu'il existe, pour des raisons évidentes d'intercompréhension, une norme linguistique qui tend à ne produire qu'un sens en discours chez les co-énonciateurs, et ce, pour la majorité des énoncés. Il s'agit du modèle sémantique prédominant, que la plupart des discours reprennent. Un locuteur produit un énoncé avec le minimum d'ambiguïté possible pour favoriser au mieux la compréhension de son interlocuteur ; quelle que soit la nature de son message. Mais à côté de ce modèle, si on écarte les lapsus, quiproquos ou ratages qui sont des déviances involontaires, il existe une forme de parole qui tend, à l'inverse, à jouer sur plusieurs acceptions d'un terme ou d'un groupe de mots ; qui va donc à l'encontre du modèle sémantique prédominant. Que ce soit en termes de *double-entendre*, de *polysémie*, de *dialogisme*, de *poly-isotopie*, d'*ambiguïté* ou d'*ambivalence* — la palette pour désigner ces énoncés étant large et mal définie (voire mal délimitée) — cette forme d'énoncé casse le moule normatif et introduit un contre-modèle, voire même un nouveau modèle relevant d'un autre genre discursif. Ce sont ces énoncés que l'on se propose d'analyser. Mais avant d'entrer dans le cœur de cette étude, revenons sur le contrat linguistique usuel.

1 Modèle, modélisation et normes : un contrat linguistique consacré

Il s'agit globalement d'opposer la monosémie du discours à la pluralité potentielle de sens en langue. On part du postulat qu'en langue, le locuteur dispose de plusieurs choix de sens pour un praxème (correspondant dynamique du lexème) ; et que, selon le contexte d'énoncia-

langue » (1995 : 242).

1. Cette étude se situe dans le cadre de la linguistique praxématique, cadre d'analyse dynamique où le sens n'existe pas *in abstracto*, il est relié à ses conditions de production, à la typologie dans laquelle il s'ancre, et donc à un arrière-fond sociohistorique. (Détrie in Détrie *et al.* 2001 : 58)

tion et son intentionnalité, il décidera quel programme de sens virtuel actualiser. Autrement dit, un même terme, par exemple *chien*, possède en langue divers programmes de sens¹ (programmes qui sont répertoriés en lexicographie²) tels que :

Chien :

- 1 mammifère (*carnivores, canidés*) issu du loup, dont l'homme a domestiqué et sélectionné par hybridation de nombreuses races [...],
- 2 loc. péj. *de chien* [...],
- 3 terme d'injure [...],
- 4 charme, attrait (surtout des femmes) [...],
- 5 *être coiffé à la chien*, avec une frange sur le front [...],
- 6 *chien de mer* : petit squalé [...],
- 7 pièce coudée de certaines armes à feu qui portait le silex et de nos jours guide le percuteur. *Le chien d'un fusil de chasse* [...],
- 8 aux tarots, cartes écartées lors de la distribution,
- 9 plus les nombreuses expressions figées³ que la langue recense : *être malade comme un chien, coup de chien, humeur de chien, mal de chien, vie de chien, entre chien et loup, accuser son chien de la rage, ne pas donner sa part aux chiens, ne pas être bon à jeter aux chiens, se regarder en chiens de faïence, s'entendre comme chien et chat, chien qui aboie ne mord pas*, etc.

En langue, on le voit, il existe diverses acceptions pour le terme *chien* ; mais en discours, une seule de ces potentialités sera actualisée par le biais du réglage du sens qui limite les ambiguïtés. Pourquoi ? Parce que le réglage de sens effectue une « automatique régulation » (Siblot in Détrie *et al.* 2001 : 280) de la polysémie lexicale faisant ainsi

1. Les programmes de sens sont également appelés *potentialités signifiantes* dans la problématique praxématique. Leur nature n'est pas encore clairement définie, mais on postule qu'ils portent en eux un contenu sémantique virtuel qui pourra être actualisé au gré des situations d'énonciation.

2. Définition extraite du *Nouveau Petit Robert* 1996, à l'article *chien*.

3. Expressions figées extraites du *Dictionnaire des Expressions et Locutions* de Rey et Chantreau 1997.

le lit de la norme sémantique consacrée : la monosémie¹. Actualiser, s'il était possible de le faire, tous les programmes de sens de *chien* dans un même énoncé produirait un énoncé aberrant, sans relation directe avec la situation d'énonciation ; donc un énoncé que la plupart des locuteurs envisagerait comme vide de sens.

Il existe, outre cette norme sémantique, une norme dans les conduites et attitudes sociales qui légitime une façon de parler. Cette seconde norme est développée par la communauté langagière dans son ensemble. Nous apprenons dès notre plus jeune âge à nous tenir à table ou en société, à parler correctement, à être polis, etc. Tous ces modèles de conduites sous-tendent des rituels qui produisent à leur tour des énoncés normés et normatifs qui servent les règles de la bienséance, de la politesse, qui régulent les interactions, et donnent aux locuteurs des formules de présentation toutes faites, des énoncés préformés qui sont accessibles facilement lors de l'acte de discours. Ce sont les préfabriqués de la conversation qui sont stockés dans la compétence des locuteurs. Parmi ces énoncés ou morceaux d'énoncés, on distingue les expressions figées qui contribuent selon González-Rey à « exprimer une pensée, mais aussi à régler une conduite sociale » (2002 : 162). Le figement participe à la norme linguistique en ce qu'il :

- 1 permet une économie du système morphologique en fournissant un stock d'énoncés préétablis ;
- 2 permet une économie sémantique (le prêt-à-parler est déjà enregistré, entendu et compris) ;
- 3 obéit à un principe d'efficacité du discours en un minimum d'effort.

Observons maintenant comment le comique se sert du figement, et à travers lui de la norme linguistique, pour produire son effet subversif.

1. Le concept de monosémie discursive est à prendre avec précaution puisque les actualisations discursives, chaque fois individuelles et uniques, impliquent des variations sémantiques, même infimes. Mais globalement, on peut supposer que chaque locuteur tend à produire un seul et unique sens et que son interlocuteur fera de même.

2 Casser le moule, une déviance affichée : la blague

Avant d'étudier en détail quelques blagues, revenons sur le phénomène comique. Nous n'entrons pas dans la réflexion théorique qui vise à classer les formes concrètes du rire¹, pour privilégier l'étude des caractéristiques inhérentes au comique perçu comme un hyperonyme des variantes du genre. Ce qui apparaît comme l'élément fondamental du fonctionnement du rire, c'est qu'il repose sur les représentations collectives et normes d'une communauté, et qu'il se joue d'elles. Il y a donc détournement, pression sur une norme donnée. On trouve ce constat chez de nombreux auteurs : Anastassiadis-Syméonidis, Defays, Grojnowski, Duisit, Guiraud, etc.

Le propre du rire est de soustraire au contrôle (social, rationnel, personnel) (Defays 1996 : 7).

Le jeu de mots est un écart par rapport à la norme linguistique, caractérisé avant tout par l'inattendu et la concision dans l'expression [...]. Cet écart est mesuré par rapport à ce qui paraît normal, raisonnable ou attendu ; il est fondé sur la violation de conventions linguistiques de toutes sortes, sur la contestation de notre vision du monde (Anastassiadis-Syméonidis 2003 : 53).

En d'autres termes, le comique met en jeu une forme et une valeur, il doit être appréhendé en termes de structures et d'idéologie. L'amuseur, parfois en dépit de lui-même, défend une cause. Le conflit de sens qu'il illustre se réfère à des normes auxquelles le destinataire adhère ou non (Grojnowski 1997 : 248).

C'est que, à la limite, ce ne sont pas seulement les choses et les hommes qui sont mis en question ; mais le langage et, à travers lui, les institutions auxquelles il sert de véhicule ; ces institutions dont il est en même temps, lui-même, une des plus importantes. À partir du moment où il cesse de fonctionner le langage devient ridicule et avec lui les Rhétoriques, les Codes, les Codex, les Principes, les Logiques, les Traités dans lesquels il se manifeste (Guiraud 1976 : 115-116).

Innocent ou non, le calembour travaille toujours *contre la langue* : innocent, il signale une faille dans le système de communication linguistique ; conscient, il fonde une activité *ludique* qui détourne l'acte de communication de sa fin première, la clarification du *message* (Duisit 1978 : 90).

1. Les distinctions faites par les linguistes entre *jeu de mots*, *mot d'esprit* et *mot comique* sont relatives à un positionnement dans l'analyse du comique.

Remarquons donc que le jeu de mots ne peut se réaliser que si, à côté de lui, il existe « une langue valide, uniformément reconnue, sur laquelle il peut exercer son activité » (Duisit 1978 : 132). C'est bien par rapport à la norme linguistique, au modèle sémantique que le comique se situe. Par opposition au trouble-fête, il joue les « trouble-sérieux » et renverse l'ordre établi. Il remet en cause les habitudes et les stéréotypes langagiers des locuteurs d'une langue. Cette pression sur la norme prend des formes et des appellations diverses¹ : *dysfonction*, *écart*, *satire*, *raillerie*, *contestation*, *violation*, *subversion*, *paradoxe*, *déviance*, *mensonge*², etc. ; autant de termes que les linguistes utilisent pour exprimer le phénomène de détournement de la norme et ses conséquences dans le discours :

Ainsi le *jeu de mots* apparaît comme une dysfonction du langage (Guiraud 1976 : 111).

On ne saurait manquer de relever que beaucoup de jeux en général et beaucoup de jeux de mots en particulier assument une fonction de satire et de raillerie. Ce trait est si fréquent qu'on peut le considérer comme inhérent au genre (*ibid.*, 1976 : 113).

On peut montrer que cette dysfonction, cette disruption de la cohérence et de la logique verbale, telle que nous l'avons décrite peut être utilisée comme un moyen de dévalorisation (et donc de critique, de satire, de raillerie, de contestation) des choses dont on parle, des gens à qui l'on parle et enfin du langage lui-même (*ibid.*, 1976 : 114).

On voit donc que le rire, qui est par définition à la base de la fonction ludique, est loin d'être toujours innocent. En fait, c'est un rire subversif (*ibid.*, 1976 : 117).

Pour qu'il y ait jeu de mots, il faut que, lors du décodage, les attentes originelles de l'interlocuteur ne soient pas exaucées. Par ailleurs cet écart ludique est avant tout sémantique, les écarts phonologiques et morphologiques étant au service du sens (Anastassiadis-Syméonidis 2003 : 53).

De là naît la sensation du comique : contester, subvertir une norme en fonction, c'est entacher pour un instant le sérieux du discours. Tou-

1. Cette liste n'est pas exhaustive, mais elle prend en compte le vocabulaire des chercheurs reconnus pour leurs travaux sur le comique ; on y trouve Bergson, Duisit, Defays, Grojnowski, Guiraud.

2. Ce dernier terme provient de Barbey d'Aurevilly, qui parle de la blague en disant qu'elle est « un mensonge organisé pour rire » (1882/1999 : 31).

jours dans cette perspective, Bergson pose que le mot d'esprit prend à partie en tournant « au paradoxe une idée courante, ou en utilisant un tour de phrase accepté, ou en parodiant une citation ou un proverbe » (1940/1988 : 82). De même, « on obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré » (*ibid.* : 86).

Le rire produit donc une seconde cohérence discursive dans la production de sens de l'énoncé. Ce double-entendre se voit attribuer des appellations diverses selon les courants théoriques : dédoublement des voix (dans la perspective dialogique et intertextuelle du jeu de mots chez Defays 1996, Authier-Revuz 1995), parcours interprétatifs multiples (Rastier 1997), polysémie (Duisit 1978), sens manifeste et sens latent (Freud 1923/1967), double isotopie (Grojnowski 1997).

« Le jeu est construit sur deux niveaux, un qui est patent, celui de la réalisation discursive, et un autre latent, celui des paradigmes du système, qui jouent le rôle d'un moule ou d'un repère par rapport auquel le jeu a été conçu » (Anastassiadis-Syméonidis 2003 : 53).

« “L’*interférence* de deux séries d’idées dans la même phrase” est une source intarissable d’effets plaisants, affirme Bergson, pour qui une situation “est toujours comique quand elle appartient en même temps à deux séries d’évènements absolument indépendants” » (Grojnowski 1997 : 248).

« Le comique, loin de tenter de s’y [au dialogisme] soustraire ou de le camoufler, intensifie et expose le phénomène et les mécanismes intertextuels. [...] Déjà à ce stade-ci, l’intertextualité place le comique en porte-à-faux. **Entre l’immersion totale et le décentrage continu**, on ne sait jamais où il se situe ; le rire dépend du décalage que cela provoque chez le récepteur » (Defays 1996 : 44).

« Le “ludant” est le texte tel qu’il est donné (celui qui joue) et le “ludé” le texte latent (sur lequel on joue) » (Guiraud 1976 : 105). « On voit apparaître le *mot plaisant* qui est au contraire le produit d’une rhétorique, c’est-à-dire d’une manipulation consciente au niveau du récit comme au niveau de la langue. En effet, l’artisan d’une rencontre verbale non fortuite accomplit en sens inverse le chemin parcouru par le locuteur normal, c’est-à-dire qu’au lieu de laisser aux contraintes lexicales ou contextuelles le soin de résoudre les ambiguïtés inévitables de la polysémie ou de l’homophonie, il ordonne ces contraintes et intervient dans la séquence narrative de manière à provoquer une collision » (Duisit 1978 : 90).

Après cette brève introduction théorique sur les causes et conséquences du comique, regardons les applications concrètes en contexte choisi : la blague. Nous proposons une étude de blagues portant sur trois expressions figées (toutes des locutions verbales), faisant office de témoins de la norme linguistique : *se faire un sang d'encre*, *prendre la tangente*, *mettre quelqu'un sur la bonne voie*. Ces blagues sont toutes issues du magazine *Télé Loisirs*, qui possède une rubrique intitulée *Rions un peu!* :

- 1 Deux petites pieuvres nagent en s'amusant quand soudain l'une dit à l'autre : — Vite! Rentrons, car maman est sûrement en train de se faire un sang d'encre.
- 2 Un détenu partage sa cellule avec un ancien prof de maths qui ne cesse de soupirer : — T'as un problème à résoudre? — Ouais... Je cherche à prendre la tangente!
- 3 Le président du tribunal interpelle le prévenu : — Pourquoi avez-vous jeté votre femme sur les rails au moment où le train arrivait? — Il était temps de la mettre sur la bonne voie!

Dès la lecture ou l'audition de ces blagues, le cerveau reconnaît très rapidement le moule structurel des différentes locutions, et actualise leur sens enregistré en langue, autrement dit la façon normative de les comprendre. La reconnaissance de la combinaison des composants entraîne l'actualisation du sens figé avant même la fin de la lecture de la locution, phénomène expliqué en détail dans l'étude de Denhière et Vertisgel (1997). C'est un processus psycho-cognitif qui, de par un enregistrement répétitif et une cristallisation-sédimentation de la forme et du sens, repère les éléments préformés et en réinjecte l'acceptation usuelle dans le discours. Loin d'avoir des potentialités signifiantes multiples, les expressions figées sont recensées en lexicographie avec un seul programme de sens ; on peut donc penser logiquement qu'en contexte, c'est cet unique programme qui sera actualisé. En effet, dans nos discours-blagues, le repérage d'une forme polylexicale enregistrée antérieurement amène automatiquement à l'esprit la façon normative de la produire et de la comprendre, malgré les déformations que peut engendrer le co(n)texte.

Ce sens unique en langue, n'a été enregistré qu'au prix d'un long travail de mémorisation, très souvent aidé par la récurrence dans les

discours de l'association forme-sens sous laquelle on appréhende le syntagme lexicalisé¹.

Dans nos trois exemples, on repère des structures formelles recon- nues, non modifiables puisque le degré de figement² semble ici important. L'opacité sémantique des locutions révèle que les compo- sants ont nécessairement été mémorisés en bloc. Le sens figé est ainsi rapidement retrouvé en mémoire et actualisé en situation³ :

Se faire un sang d'encre (présentée à *se faire du mauvais sang*) : « "s'in- quiéter", est du XVIII^e s. (Rousseau) l'image est celle de *se faire de la bile*. L'expression s'est enrichie en *se faire un sang d'encre, de vinaigre*. Elle est restée très usuelle. »

prendre la tangente : « "s'échapper, s'enfuir" (1870) et par extension "se tirer d'affaire par un faux-fuyant". »

mettre quelqu'un sur la bonne voie : correspond à la combinaison de différentes expressions figées proches. Selon la situation⁴, la signifi- cation peut être :

- *être (mettre) sur la voie* : « "donner à qqn des indications pour l'aider à deviner qqch". Bien qu'empruntée au vocabulaire de la vénerie (la *voie* est le chemin emprunté par la bête qu'on chasse), cette loc., pourtant très usuelle, n'est pratiquement jamais analysée ainsi. Pour la plupart des locu- teurs, *voie* est compris au sens plus courant de "chemin, direction". »
- *ramener, rester, être dans le droit chemin* : ramener, être, rester dans « une conduite conforme à la morale, à l'honnêteté ».
- *mettre (remettre) sur les rails* : « "mettre (remettre) dans de bonnes condi- tions de fonctionnement". Métaphore ferroviaire récente (1958). »

1. Cf. bibliographie : sites consultés.

2. Le degré de figement est une échelle de valeur combinant aspects syntaxique et sémantique. La fixité syntaxique s'évalue selon les tests transformationnels mis en place par Gross (1996) ; la fixité sémantique est traitée en termes d'opacité du sens (Gross 1996).

3. Définitions extraites du *Dictionnaire des Expressions et Locutions* de Rey et Chantreau 1997.

4. Formellement, *remettre sur la bonne voie* est plus proche de *mettre sur la voie* (sens intellectuel), mais le sens figé, détourné dans la blague semble davantage cor- respondre à celui enregistré pour *ramener dans le droit chemin* ou *remettre sur les rails* (sens moral). La blague, pour être efficace, a besoin dans ce cas du mot *voie* (d'où contamination formelle), sans quoi le rapport à la voie ferroviaire n'est plus aussi flagrant. Différentes lectures figées peuvent donc être réalisées.

Cependant, ces acceptions usuelles, bien qu'actualisées rapidement, sont également rapidement perturbées et remises en cause par le contexte ; contexte qui, dans la blague, est particulier puisque toujours très court. En quelques mots, deux cohérences discursives se créent :

Blague 1 :

- **L'inquiétude** : petites, s'amusant, rentrer, maman, se faire un sang d'encre.

Même si les termes mentionnés ici ne présentent pas tous un rapport direct avec le réseau sémantique de l'inquiétude, on posera que, par nos connaissances encyclopédiques, logiques et culturelles, la thématique de l'inquiétude d'une mère pour ses enfants est abordée en associant corrélativement *petites* et *s'amusant* (champ sémantique de l'enfance), et *maman*.

- **L'encre marine** : pieuvres, nagent, sang d'encre.

À associer également à ce réseau, *sang* et *encre*, puisqu'on rapproche souvent les deux termes à propos de la pieuvre : celle-ci, pour échapper à une agression et faire diversion, rejette des nuages d'encre.

Blague 2 :

- **La fuite** : détenu, cellule, problème, prendre la tangente.
- **Les mathématiques** : prof, maths, problème, résoudre, tangente. La tangente étant une droite dont l'utilité est multiple, entre autres, déterminer la valeur d'un angle dans un triangle, ou servir d'axe pour un repère de projection en physique.

Blague 3 :

- **La réorientation abstraite positive** : président du tribunal, mettre sur la bonne voie.
- **La voie ferrée** : *rails, train, voie*.

On trouve systématiquement deux cohérences discursives en présence : l'une qui respecte la norme et l'actualisation du sens figé ; l'autre qui vient détourner le sens de la locution pour en imposer un autre, sens nouveau, subversif, original et contextualisé. Le phénomène blague reprend donc bien les caractéristiques du comique. Il met en exergue une façon normative de parler (par le biais de l'expression figée) et reprend un modèle sémantique courant (l'univocité du message), pour ensuite les détourner de leur fonctionnement usuel,

et ce, aussi bien au niveau cognitif que sémantique, et plus particulièrement dans la production de sens. C'est ce que Rastier appelle « l'incidence du contexte sur la lexie, et plus généralement du global sur le local » (1997 : 311). À remarquer qu'une hiérarchisation des cohérences peut se faire mais de deux manières distinctes : contextuellement, c'est le sens subversif qui va prévaloir ; mais cognitivement, il y a un réinvestissement et donc ré-enregistrement du sens normatif (d'où primauté de celui-ci).

On pourra repérer ce phénomène de double cohérences discursives sur un grand nombre de blagues. Toutes celles qui utilisent la phraséologie sont concernées, et celles qui font appel à notre logique semblent touchées de la même façon. Cette conclusion appelle à la redéfinition du statut de la blague et plus généralement du phénomène comique, en ce qu'il présente très nettement des caractéristiques récurrentes : on aperçoit ainsi des marques stables dans la déviance.

3 Contre-norme ou création d'un nouveau modèle à part entière ?

Comment établir la frontière entre contre-norme et nouvelle norme ? Quel est le véritable statut de l'énoncé comique ?

Les chercheurs semblent s'accorder pour dire que le comique fait figure de contre-norme, qui « travaille contre la langue », contre la « clarification du message », et qui est « fondé sur la violation de conventions linguistiques¹ ».

La contre-norme s'établit toujours en fonction de la norme, ce qui est le cas dans les énoncés étudiés. La blague et le comique ont besoin d'une norme linguistique sur laquelle reposer pour mieux la pervertir. En ce sens, le défigement fait du comique le système de destruction du modèle sémantique usuel, un parfait exemple de contre-norme, qui se développe uniquement grâce au modèle originel. Dépendant de ce dernier, le comique apparaît en premier lieu comme une provocation, il est donc en marge du système linguistique et du code communicationnel dans sa globalité.

1. Extraits des citations vues plus haut d'Anastassiadis-Syméonidis (2003) et Dui-sit (1978).

Mais, très vite, on s'aperçoit que le comique est un phénomène d'entre-deux, qui, s'il détourne effectivement un modèle, ce n'est que pour lui rendre hommage, confirmer sa notoriété et entrer en interaction avec lui ; il n'est qu'éphémère. On oubliera bien vite la dérision qu'il suscite au profit du ré-enregistrement de la formule figée, et donc du réinvestissement de la norme linguistique. Le comique ne fonctionne donc que si le modèle de base est connu et découvert : il s'agit là d'un premier principe qui est inhérent au genre comique.

Pour tester l'hypothèse que le comique, à son tour, représente un « modèle », il faut le mettre en relation avec les notions de *genre de discours*, de *cohésion linguistique* et de *cohérence* qui, toutes trois, permettent de conceptualiser le « modèle » en praxématique.

Le *genre de discours*, notion introduite par Bakhtine en linguistique, correspond à « une forme de combinaison » (Bres in Détrie *et al.* 2001 : 129) des formes de la langue, autrement dit, c'est un discours porteur d'un moule stylistique, thématique et structurel. Bakhtine en cite de nombreux : « les différentes formes de lettres, le commandement militaire, les documents officiels, la publicité, l'exposé scientifique, le dicton, le roman, le contrat, les félicitations, les salutations... » (*ibid.* : 130). La *cohésion linguistique* est composée des « moyens lexico-grammaticaux qui permettent d'assurer la continuité sémantique d'un texte, et de construire son organisation interne » (Détrie in *ibid.* : 57). Enfin, la *cohérence extra-linguistique* est « la somme des phénomènes (cette fois pragmatiques) qui permettent l'adéquation entre un texte et l'usage attendu » (*ibid.*).

On peut, à partir de ces trois notions, poser une définition plus précise du modèle, tel qu'on le perçoit en sémantique. Il est un support mental enregistré en mémoire qui permet au destinataire « d'appréhender le texte auquel il est confronté à partir de prototypes génériques et séquentiels, et de décoder les constantes structurelles, mais aussi idéologiques, et les enjeux de l'occurrence en question » (*ibid.* : 58).

Un locuteur, selon la situation dans laquelle il se trouve, va produire un genre de discours en relation avec la grille des modèles typologiques. En contexte, les co-énonciateurs confrontent constamment les structures énonciatives (celle réalisée effectivement face aux autres mémorisées) et peuvent ainsi évaluer les éventuelles variantes. On peut donc poser que la blague et le rire constituent un modèle,

d'abord parce qu'ils sont représentants d'un moyen de communication, ensuite parce qu'il existe dans le texte comique la volonté de produire une cohésion discursive, enfin parce que les caractéristiques (structurelles, stylistiques) de ce modèle sont enregistrées en mémoire et reconnaissables en discours. On peut alors dégager de cette étude un des fondements du genre : est comique tout texte qui développe au moins deux cohérences discursives, l'une mettant en scène la norme, l'autre jouant sur celle-ci. On trouve des indices de ce principe chez Defays :

Par ailleurs, le rire n'est pas toujours une fin en soi, mais aussi un moyen de communication ; à ce titre, il peut servir à signifier le dédain, l'adhésion, la soumission (Defays 1996 : 6).

L'unité et l'originalité du « genre » comique sont donc toujours mises en cause par cette intertextualité contradictoire.

Le comique semble éternellement aux prises avec **deux forces antagonistes** : l'une, **centripète**, préside à l'édification plus ou moins cohérente du texte, de l'œuvre, à partir de références, des modèles, des emprunts venant de l'extérieur ; l'autre, **centrifuge**, rejette ces composants et ces structures, alors vidés de leur sens, dans l'univers des champs discursifs où elle les avait empruntés pour commencer et où elle finit par semer le désordre. Quant à son originalité, le comique oscille aussi entre conformité et créativité : d'un côté il permet de consolider les acquis et les normes dans une communauté et chez ses membres ; d'un autre, il se permet de transformer, d'anéantir, d'innover comme on ne le tolérerait pas dans d'autres discours (Defays 1996 : 50).

4 Conclusion : ce qui compte, c'est la chute...

La blague participe à l'élaboration du genre discursif « comique ». Plus qu'un contre-modèle ou qu'une contre-norme, c'est une alternative au modèle dominant, qui constitue, non plus en marge, mais à côté de la parole normée, un modèle avec des caractéristiques typologiques établies. Ne plus considérer le comique comme une déviance,

c'est redorer son blason, en finir avec les préjugés¹ selon lesquels le sérieux rime avec prestige et la distraction avec écart. On peut même penser qu'à l'intérieur de ce genre de discours, on opérera des distinctions formelles et stylistiques entre *blague*, *jeu de mots*, *trait d'esprit*, *parodie*, *pastiche*, etc.

Il existe au sein de ce nouveau contrat linguistique des conventions et des règles différentes de celles qui ont cours dans le modèle sémantique prédominant. Dans l'énoncé comique, outre le développement de deux cohérences discursives, on s'attend à une chute, à un détournement ou à un paradoxe. Il n'y a qu'à voir le malaise ambiant quand quelqu'un raconte une blague et que cette chute n'arrive pas ; l'énoncé en question ne correspond plus à son genre discursif, il ne répond pas au modèle demandé, et fait alors figure de ratage. Pour comprendre le comique, il faut donc en accepter les règles :

Le comique n'irait pas de soi si « la tradition [n'était] là pour garantir qu'il ne s'agit pas de défauts, mais d'un contrat de lecture légitime dont l'acceptation sera profitable au lecteur » (Maingueneau in Defays 1996 : 89).

5 Bibliographie

- ANASTASSIADIS-SYMÉONIDIS A., 2003, « Que peut-il arriver à une expression figée ? », MEJRI S. (coord.) « Le figement lexical », *Cahiers de lexicologie*, 82, Paris : Honoré Champion, 51-59.
- AUTHIER-REVUZ J., 1995, *Ces mots qui ne vont pas de soi : Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris : Larousse, vol.1.
- BARBEY D'AUREVILLY J., 1882/1999, *La littérature du tabac et la blague en littérature*, La Rochelle : Rumeurs des Âges.
- BERGSON H., 1940/1988, *Le rire*, Paris : PUF.
- DEFAYS J.-M., 1996, *Le comique*, Paris : Seuil, coll. Mémo 24 Lettres.
- DÉTRIE C., SIBLOT P., VERINE B., (COORD.), 2001, *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris : Honoré Champion.

1. Préjugé très souvent repris, notamment par Guiraud : « La fonction des *mots* est de signifier (avec précision, force, clarté, élégance, etc.). Donc un *jeu de mots* est un mot qui cesse ou refuse de signifier » (1976 : 111).

- DUISIT L., 1978, *Satire, parodie, calembour : esquisse d'une théorie des modes dévalués*, Anma Libri.
- FREUD S., 1923/1967, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, traduit de l'allemand par S. Jankelevitch, Paris : Petite bibliothèque Payot.
- GONZÁLEZ-REY I., 2002, *La phraséologie du français*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail.
- GROJNOWSKI D., 1997, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris : José Corti.
- GROSS G., 1996, *Les expressions figées en français : noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, coll. L'Essentiel français.
- GUIRAUD P., 1979, *Les jeux de mots*, Que sais-je ? n° 1656, Paris : PUF.
- RASTIER F., 1997, « Défigement sémantiques en contexte », MARTINS-BALTAR (coord.), *La locution entre langue et usages*, Paris : ENS Éditions, 307-332.
- REY A., CHANTREAU S., 1997, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris : Les Usuels du Robert, Poche.
- ROBERT P., 1996, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris : Dictionnaires Le Robert.

Sites consultés

Pour *se faire un sang d'encre* : www.le-bigbang.com/spectacles/2003/mange_mon_pere

Pour *mettre sur la bonne voie* : news.tf1.fr/news/france/0,961620,00.html

Pour *prendre la tangente* : www.lepays.net/jdj/00/03/21/IS/article_7.html.

Le modèle entre universalité et spécificité

Mouhamed A. Ly
*DIPRALANG EA 739,
Université Montpellier III*

1 Préambule

L'on me reprochera, à la lecture de ce qui va suivre, de n'avoir pas, pour des raisons d'exactitude ou de similitude entre le libellé et le contenu de cet exposé, introduit la notion de « linguistique » de sorte à rendre ceci : « le modèle linguistique : entre universalité et spécificité » à la place du modèle — tout court — comme cela vous a été proposé.

Je rétorque à cela qu'ainsi agir m'aurait conduit à être en contradiction avec mes convictions sociolinguistiques. Je pense que plus qu'à une singularisation de la discipline linguistique au sein des sciences humaines, cela aurait abouti, à terme, à une négation supplémentaire des rapports dialectiques entre fait social et fait de langage qui exigent que la juste compréhension de l'un passe nécessairement par l'autre.

C'est vous dire que j'aurais été certainement un apprenti linguiste « torturé » si j'avais vécu à l'époque où régnait le « Modèle » de « l'étude de langue en elle-même et pour elle-même », tant il est vrai que le développement de la linguistique générale s'est opéré avec l'idée que les modèles du linguiste suffisaient à analyser et rendre compte des phénomènes de langage.

C'est surtout vous livrer, par anticipation, une réponse à la question que vous ne manquerez pas de vous poser : « En quoi un linguiste peut-il s'intéresser à un objet aussi éloigné de la réalité langagière que le sacré ? » Interrogation qui trouve toute sa pertinence chez un auteur comme P. Ricœur lorsqu'il affirme : « le sacré », « l'élément

numineux», « n'est pas d'abord langage si jamais il le devient tout à fait ». Ou encore : « la puissance n'est pas ce qui passe par l'articulation du sens » (Ricœur 1974 : 58) ¹.

Maintenant que sont épuisées ces quelques précisions qui avaient pour but de mieux faire apparaître les fondements théoriques de cette communication, venons-en à l'essentiel.

2 Entre particularités et universalité : le modèle

J'aimerais souligner ici qu'il arrive quelquefois que la vérité du terrain, ou plus exactement les particularités qui le déterminent, fonctionnent comme un miroir qui met en exergue les failles de la modélisation conceptuelle, créant ainsi les conditions d'une entrave à la tendance universalisante et englobante du modèle à prétention scientifique. Laquelle tension découle naturellement du fait que « l'universel », « le général », figurent parmi les schèmes définitoires les plus récurrents de la science. ²

Cette hypothèse reposera en son développement sur deux axes. Il s'agit en premier lieu, d'opérer un bref rappel du traitement du sacré par les Sciences Humaines, et partant, par la linguistique et la sociolinguistique. Le second niveau d'analyse consistera en un survol de l'impact de ces traitements sur les modèles de ces disciplines. Il s'appuiera sur une analyse de quelques données bibliographiques, textuelles et discursives qui illustrent la problématique d'une distorsion entre tendance universalisante des modèles d'approche et particularités de terrain ³.

Il me semble nécessaire, avant d'en venir au développement de ces deux axes, d'ouvrir une parenthèse afin de rassurer tous ceux qui pensent qu'on risque de sombrer dans l'équivoque en livrant du sacré une acception univoque. Je dois préciser que je n'ignore nullement toutes les ambiguïtés qui naissent de la multiplicité des

1. P. Ricœur a manifestement tiré toutes les conclusions des études de R. Otto sur le sacré que ce dernier considère avant tout comme « le siège d'une puissance », « une force » (Otto 1917/1967).

2. J'épargne au lecteur les exemples et développements montrant qu'« il n'existe de science que du général ».

3. « Tendances universalisantes » et souvent européocentristes.

objets auxquels il s'applique, la complexité qui surgit dès lors qu'on cherche à le définir à partir de la divinité ou pas, l'impossibilité de trouver des équivalences d'une langue à l'autre, etc. Toutefois, j'ai choisi dans le cadre de cet exposé, comme dans le cadre plus global de mes recherches, de ne m'intéresser qu'à une seule des multiples facettes du sacré : la forme dite « religieuse » ou « théologale » par opposition à ce que selon les auteurs on nomme le sacré « anthropologique », « primitif », « magique », « archaïque »... Le choix n'est pas arbitraire. Il est motivé par le fait que cette dimension théologale demeure l'une des caractéristiques les plus fondamentales des sociétés africaines contemporaines qui me servent de terrains privilégiés. Je suis conscient en disant cela qu'on tord le cou à un certain nombre d'idées reçues qui voient en l'Afrique le terroir par excellence du sacré archaïque. Or c'est ignorer la profondeur de l'influence des civilisations islamique et chrétienne même si, les études sociologiques l'ont montré, la culture païenne réside dans bien des cas en substrat de ces deux religions.

Si l'on prend l'exemple du Sénégal dont il sera question en fin d'exposé : 94 % de la population est de foi musulmane¹, l'influence de la civilisation arabo-islamique se remarque au niveau de l'anthroponymie, de la toponymie, de l'environnement graphique... La plupart des enfants sont préscolarisés dans les écoles coraniques où ils apprennent des versets du Coran et des rudiments de la langue arabe. Et dans l'approche sociolinguistique qui m'intéresse ici, le Sénégal n'est pas exempt, au même titre que la plupart des pays à dominante musulmane, des représentations qui font de l'arabe la « langue de l'au-delà », la « langue du paradis », une « langue sacrée »...

1. Notons que 90 % d'entre eux adhèrent aux deux grands ordres Soufis : les Turuq mouride et tijane. Pour rappel, la Tariqa est la congrégation qui doit mener à la purification et au Salut via la personnalité et les enseignements du Cheikh, du Marabout. Ce dernier est censé détenir les secrets qui permettent au talibé (disciple) accompli de passer des qualités méprisables aux qualités louables. Il occupe selon A. Piga « la fonction prédominante d'intermédiaire entre Dieu et les hommes. L'abandon en Dieu, typique de l'Islam, devenant dans le Soufisme, l'abandon à son marabout » (Piga 2003 : 305-319). Le Cheikh est pour le talibé, un véritable modèle dans le sens courant du terme aussi bien dans les objets intrinsèques à la pratique culturelle que dans les objets liés aux formes culturelles : habillement, comportement, manière de parler...

2.1 Quel traitement du sacré par les sciences humaines ?

J'aurais pu égrener ici la pensée de différents auteurs et de diverses écoles dont les développements n'ont pas manqué de susciter de nouvelles conceptions du sacré en mettant en avant la manière dont cette transfiguration procède par des postures intellectuelles et scientifiques qui érigent leurs critères d'analyse sur les seules valeurs de la raison¹.

J'ai choisi de ne m'appesantir que sur le cas de l'anthropologie structurale pour mieux faire écho aux rapports solidaires entre faits sociaux et faits de langage que j'évoquais en préambule et parce qu'elle constitue une excellente illustration des cas de transfert de modèle entre disciplines, ce qui ne manquera d'éclairer la réflexion que nous partageons.

L'analyse structuraliste est née des sciences du langage dont elle a emprunté des concepts : « signifiant », « signifié », « structure », « monème »... Lévi-Strauss va découper le discours mythique en segments minimaux, des mythèmes, analogues aux phonèmes des linguistes. Le mythe est alors défini comme un modèle de communication dont on cherche la syntaxe. Le but est d'arriver à saisir si toute « pensée sauvage » est compatible avec une appréhension et une certaine expression du sacré (Lévi-Strauss 1962 : 235-243).

Je me suis posé la question de savoir si c'était là une des raisons pour lesquelles l'analyse structuraliste débouche sur ce que d'autres appellent un « agnosticisme total ». Si M. Meslin n'élucide pas directement cette question, s'il n'opère pas le lien, il avance des éléments de réponse en affirmant : « avec toute l'assurance que lui donne l'importance et la valeur de son œuvre, Lévi-Strauss élabore à grand renfort d'images et d'expressions scientifiques une philosophie imperméable à toute idée de révélation du sacré et de transcendance divine (...) sa pensée représente l'une des formes les plus séduisantes de l'agnosticisme moderne » (Meslin 1973 : 182).

1. L'explication des faits religieux d'après ses manifestations économiques et sociales chez M. Weber et selon le rapport de l'aliénation chez les marxistes ; l'introduction de la dimension de l'éros dans la considération des phénomènes religieux par Freud S. ; la conception « manaïste » qui fera tache au sein de l'École de Sociologie Française etc.

Lorsqu'il s'agit d'évoquer les racines de ces nouvelles considérations, qui assimilent le sacré théologique en général à une superstition, à une soumission ou à une régression de la raison, là où s'opère en parallèle toute une fascination du sacré anthropologique sous l'influence des travaux d'ethnologie, J. J. Wunenburger désigne sans hésiter ce qu'il nomme « le rationalisme anti-religieux des Lumières » (Wunenburger 1981 : 89)¹.

M. Meslin, sans remonter jusqu'au xvii^e, résume dans une dynamique historique le mouvement que nous avons décrit dans cette partie en affirmant : « avec la constitution, durant le xix^e siècle des sciences de l'homme, un nouveau regard est désormais posé sur le phénomène religieux. L'analyse des rapports de l'homme avec la foi fait partie intégrante de cette vision globale que les sciences humaines entendent donner des motivations et des conduites de l'homme contemporain. Le phénomène religieux est ainsi devenu un objet d'étude scientifique au moment même où s'opère une singulière remise en question des structures de pensée et de langage et une désacralisation d'un monde où l'homme entend plus que jamais être le seul maître. Il n'est donc pas surprenant que les recherches actuelles en ce domaine aient toutes plus ou moins subi l'impact de cette mutation » (Meslin 1973 : 79). Il s'agit à présent d'en mesurer quelques-unes des conséquences.

2.2 Quel impact sur les modèles linguistiques et sociolinguistiques ?

Les postures intellectuelles fondées sur une religion de la raison n'épargnent pas les linguistes. Je me contenterai de citer l'exemple de L.-J. Calvet qui, après avoir analysé les passages coraniques relatifs au langage et les lignes de la Genèse qui font état du mythe de la tour de Babel, affirme avec conviction : « bien sûr, il ne faut

1. « L'interprétation selon laquelle le sacré, comme l'ensemble des croyances religieuses, serait le produit d'une illusion projective de l'homme, bienfaisante ou aliénante, est devenue, depuis un siècle, la thèse qui a dominé les sciences humaines. S'alimentant dans le rationalisme anti-religieux du siècle des Lumières, cette explication, qui se veut surtout démystificatrice, a trouvé ses expressions les plus significatives dans la sociologie religieuse, surtout française, et dans la psychanalyse surtout germanique ». (Wunenburger 1981 : 89)

pas prendre les mythologies trop au sérieux fussent-elles religieuses » (Calvet 1987/1999 : 35).

À un niveau plus large et dans une perspective plus diachronique, il faut dire que la linguistique saussurienne en se limitant aux facteurs structuraux internes fait naître une marginalisation des interactions entre « verbe et sacré ». Celle-ci met, par exemple, un coup d'arrêt aux débats des siècles précédents sur la langue pré-babélique. Cette polémique, dont le caractère religieux n'est plus à démontrer, opposait des penseurs, pour la plupart linguistes, qui s'évertuaient à démontrer que leur idiome était la plus proche de la langue des origines, lorsqu'ils ne postulaient pas qu'elle l'était. Il faudra attendre l'avènement de la sociolinguistique pour voir la religion trouver une place comme paramètre d'explication des changements linguistiques. C. Juillard montre comment l'on va s'intéresser à la manière dont l'appropriation et l'activation des genres du discours religieux (prières, sermons, narrations...) fonctionnent comme outil de socialisation au sein de certaines communautés (Juillard 1997 : 240). Mieux, la religion dans un élan variationniste sera considérée comme variable susceptible de motiver les changements linguistiques au même titre que d'autres facteurs extralinguistiques comme l'âge, le sexe, l'appartenance socio-ethnique... Toutefois, la plupart des exemples viennent de l'Amérique du nord, d'Asie... Ils ne touchent le continent africain que pour s'arrêter au Maghreb où il est difficile de ne pas tenir compte du « sentiment religieux ».

2.3 Quelles répercussions sur les modèles de la sociolinguistique en domaine africain ?

Il est permis de croire que les travaux de la sociolinguistique en domaine africain ont ignoré ou négligé la dimension du sacré théologique comme variable de par leur dépendance aux modèles théoriques et méthodologiques des universités occidentales, notamment françaises, qui demeurent marquées par les nouvelles considérations sur le sacré et, à un moindre degré, par les préjugés qui font de l'Afrique le siège du sacré archaïque. C'est pourquoi la plupart des modèles sociolinguistiques qui émergent du domaine africain sont susceptibles d'être stigmatisés du sceau « d'inachevé » ou « d'incomplet ».

Lorsque C. Juillard affirme : « on peut également signaler l'impact d'attitudes envers le langage, de nature religieuse sur les pratiques linguistiques, qu'elles soient religieuses ou quotidiennes » (Juillard 1997 : 239), on peut penser que ses conclusions ne sont pas tirées à partir d'un terrain africain qui lui donnerait largement raison¹.

Par exemple, quiconque s'intéresse, comme j'ai pu le faire, aux thèmes abordés par 16 des 23 parutions du Centre de linguistique appliquée de Dakar, à travers sa revue *Réalités Africaines et Langue Française*, ne peut manquer de tirer la conclusion que le « sacré théologique » n'est pas une réalité africaine².

Pourtant, les études sociologiques sur ces terrains montrent que chez de nombreux individus la religion supplante la filiation à la nation, à la région ou à la profession. C. Coulon affirmait en 1982 : « au SÉNÉGAL, pays où les ordres soufis exercent une influence politique sans égale, on n'est souvent talibé, disciple d'un marabout, avant d'être citoyen d'un État » (Coulon 1982).

Si la plupart des ordres soufis considèrent l'arabe comme une langue sacrée, le passé colonial a été à la base d'attitudes différentes envers la langue française selon les rapports de chaque tariqa avec le pouvoir colonial. Dans le cas des mourides : « stigmatisation » et « péjoration » ; dans le cas des tijanes « neutralité », « indifférence »³.

Une étude détaillée des communications de quelques religieux incite à penser que ces attitudes ont une incidence sur les comportements sociolinguistiques des locuteurs, notamment en termes de choix de code ou d'alternance codique. Je me suis intéressé aux productions de trois conférenciers tijanes et de deux conférenciers mourides en relevant les occurrences en français, qu'elles se manifestent sous forme d'emprunts ou d'alternance⁴. Il s'agit pour les tijanes de

1. Malgré son expérience du domaine africain cf. la bibliographie de l'auteur.

2. Il s'agit des numéros : 01, 02, 07, 08, 09, 12,13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24 et du numéro spécial de Janvier 1987 de la revue *Réalités africaines et langue française* du Centre de linguistique appliquée de Dakar (C.L.A.D).

3. Si toutefois l'on peut parler « d'indifférence » et de « neutralité » dans une situation d'oppression où la langue du colon, en position de force, tend à occuper les secteurs essentiels de la vie publique au détriment des langues locales « minorées » et « stigmatisées ».

4. Les conférences ont été choisies arbitrairement parmi un large corpus à la disposition de l'auteur.

« Taraxa », récits et chants de l'Ascension par M. Dondé (conférence A) ; de « Jaama ngiy jaamu, jaama ngiy way boramam » : poèmes et chants intitulés « Un esclave sert et chante les louanges de son Seigneur » par Imam Moussa Geuye (conférence B) et d'un récit de la vie de Omar (compagnon du prophète Mohammed) par El hadj Ibrahim Sakho (conférence C). Pour les mourides, il s'agit de deux hagiographies. La première est de Cheikh A. Bamba, fondateur de la confrérie mouride, par Serigne Modou Mbaye Samb (conférence E), tandis que la seconde est celle de son disciple et compagnon Mame Cheikh Ibrahim Fall par Serigne Cheikh Mbacké (conférence D).

Voici les segments de français relevés¹ :

Conférence A

« Taraxa » récit et chants de l'Ascension par M.Dondé.

Depare (partir de).

Ya len di *ferme* (c'est à toi de les fermer).

Yonnet Yalla Adama lakk *discouram* — 4 occurrences — (le prophète Adama prononça son discours).

Sunu *patron* (notre patron).

Ni ko *retraite* na nu (nous sommes à la retraite lui dit-il).

Fort na (c'est trop fort).

Musikël ko (ils jouèrent de la musique).

Président agga gul ? (le président n'est pas arrivé ?).

Président de la République mëna and ak *ministre* yi dëkk bunu dem mu dipp reew.

ministre yi teru ko (le président de la République accompagné de ses ministres peut partir de Dakar et être reçu à chaque ville par un de ses ministres comme s'il était en visite dans un autre pays).

Directëru safara — 3 occurrences — (le directeur de l'enfer).

Cent mètres carré étage ba ko tiim mi ngi ci casso ba te ka ca dëkk nekkul casso (le pallier qui surplombe les « cent mètres carré » [prison

1. Les segments en wolof sont transcrits sur la base de l'alphabet wolof. Le français est en italique (emprunts, alternances, interférences). Les parenthèses () concernent les traductions. Les précisions sont entre crochets []. Les emprunts non intégrés sont restitués selon les règles de l'orthographe française tandis que les emprunts intégrés sont rendus sur la base de l'alphabet wolof.

de Dakar] fait partie de la prison sans que celui qui y loge soit prisonnier).

Simong ba tabax *cent mètres* moy *simong* ba tabax *cité* ya/ *simong* ba tabax *cité* ya moy *simong* ba tabax *casso yi/ ya xam fa ngay dëkke* (C'est le ciment qui a fait les cent mètres qui a fait les cités et les cachots. À toi de choisir ta demeure).

Wisit na (j'ai rendu visite).

Mu muri *rideau* ba (il enleva le rideau).

Concentrewulma (en étant concentré).

Di na ko *recevoir* — 2 occurrences — (je le recevrai).

Contan — 2 occurrences — (content).

Yalla *envoyé* len ñuy *124 000 yonnent* (Dieu envoya en mission 124 000 prophètes).

Ak *disciplinam* (avec sa discipline).

Ndax *lettar* day am *tembar / tembar* yi jëm ci yalla ba ca gënë *walable* moy Seydina Rassoulillah (parce qu'une lettre doit avoir un timbre. Le plus valable des timbres est celui de l'envoyé).

Conférence B

Imam Moussa Geuye « Jaama ngiy jaamu, jaamu a ngiy way boramam ». Poèmes et chants intitulés « un esclave sert et chante les louanges de son Seigneur ».

Le wolof est dépouillé de tout français (même les emprunts intégrés sont épurés), excepté les énoncés suivants :

Ma way ko ci laminou Molière ni ko buur wala bok *mon Dieu* (Je vais le glorifier dans la langue de Molière lui disant mon Dieu...).

Bon tu l'es éternellement

C'est cette qualité tienne

Qui nous a sauvé de l'abîme

Donc merci à Toi

Salamou, *solitaire* à qui nous retournerons toujours.

Conférence C

Récit de la vie de Omar (compagnon du prophète Mohamed) par El hadj Ibrahima Sakho

Su fekke ni *circonstances* yi *dangereux* na (lorsque les circonstances sont dangereuses)

Remaniement — 2 occurrences — Yalla (les remaniements de Dieu)

Par seconde la (cela se passe par seconde)

Mage na ko 13 *ans* (il est son aîné de 13 ans)

Ñjèk na ko ci lislam *un an et quelques mois mais crawasse* na ba *coste* Ababacar (Il l'a précédé en Islam d'un an et quelques mois mais s'est battu [cravaché] jusqu'à être à hauteur d'Ababacar)

Ba ku nek *installe* (jusqu'à ce que chacun s'installe)

Contine len (continuez)

Wa badar *libar* nañu (les combattants de Badr sont libres)

Ku ci nek am na xeex bo *exempt* ba mu dess omar / xeex yëpp la *présent* (Ils ont tous raté une bataille sauf Omar qui a été présent à toutes les batailles)

Bibliothèque la (c'est une bibliothèque)

Bu ñu koy *forme* (lorsqu'on le forme)

Sept personnes kepp (sept personnes seulement)

Cent treize la ñu (ils étaient cent treize)

Mawdo jox na *déclaration* (Mawdo vient de faire une déclaration)

Entreprisou boppam (sa propre entreprise)

Yalla na ka Yalla *remplace* (Que Dieu le remplace)

Woyaj wi (ce voyage)

Benn *micro* (un micro)

Ay *preuve* (des preuves)

Douze (2 occurrences)

Kiy *sépare* dëg ak fen (celui qui sépare le vrai du faux)

Di na la *tolére* (je vais te tolérer)

Bu *majore* — 3 occurrences — (quand il sera majeur)

Le premier Janwier

Groupe bo xam ni (le groupe en question)

War nañ la *incorpore* (on doit t'incorporer)

ñaanal ko *prolongation* (il demanda une prolongation en sa faveur)

Classi renn bi (la classe de cette année)

ñenti *métier* (quatre métiers)

Ubbi *université* (ouvrir une université)

Omar *d'accord* (Omar donna son accord)

Dix mille francs nga don *werse leggi quinze* nga koy deff (tu versais 10 000 francs désormais ce sera quinze)
Ñaan audience (demanda une audience)
Luy sa *métier*? (quel est ton métier?)
Mu *possan ko trois mois* (il l'empoisonna pendant 3 mois)
Ñu degg bruit nekke *gosse* bi dogole na ko (un bruit se fit entendre, c'est le gosse qui lui avait coupé sa route)
Responsable ci lislam (un responsable en islam)
Diggi salon bi (au milieu du salon)
Benn *docteur* (un docteur)
Espèssi sirop (une espèce de sirop)
Mel ni *course* (tel une course)
Pour jaal nan laisse le venir c'est mon qui... Non (S'ils espèrent passer et faire passer en disant laisse le venir c'est mon qui...)
Gayi — 2 occurrences — (les gars)
Am kumu *déléguer* mu *relewé* ko (il délégua quelqu'un pour le relever)
Pousse leen (poussez)
Kilomètres — 2 occurrences — *yu bërri* (beaucoup de kilomètres)
Huit jours
Da ñuy *remplace* (nous allons remplacer)
Vitessam (sa vitesse)
Fondwam (son souffle [fond])
heure la (c'est une heure)
Place la (c'est une place)
Ñu laaj date nak (on demanda une date)
Am na *70 ans* (j'ai 70 ans)
Cinq heures
Cinq minutes
Boy bind Mawdo *lettar* (lorsque tu écris à Mawdo une lettre)
Juroom benn *délégués de quartier* (6 délégués de quartier)
Sen *drapeau* (leur drapeau)
Hinda moy *chef de village* ba (Hinda est le chef de village)
Wax nañu ca *semaine* bobu (on dit que c'est durant cette semaine)

Conférence D

Hagiographie de Cheikh Ibrahima Fall, compagnon et disciple de Serigne Touba fondateur de la confrérie mouride. Par Serigne Cheikh Mbacké. On ne relève dans cette conférence aucun syntagme achevé de français. Les seules occurrences sont des emprunts qui sont intégrés au wolof pour la plupart :

Sacu (sac)
Kaste (caster)
Bang (banc)
Bong (bon)
Lamp (lampe) — 3 occurrences
Tarde (être en retard)
Pass (billet)
Sess (chaise)
Barrigo (barrigue)
Gouvernas (gouvernance)
Gouverneur
Région
Kilos
Élastique
Professeur
Communication — 2 occurrences
Rail
Pays
Six mille six cents soixante-six
Cent quatorze
Grâce à Cheikh

Conférence E

Hagiographie de Cheikh A. Bamba par Serigne Modu Mbaye Samb

Minit (minute)
Wo ma téléphone (on me joint par téléphone)
Militaire la (je suis un militaire)
Bu de café (si c'est du café)
Cassi café (une tasse de café)
Sa ma programme (mon programme)

Organisateur yi (les organisateurs)

Quinze minutes

Sa ma *woto* (ma voiture)

Sa *lamp* (ta lampe)

Xadim *deux* amul, Xadim *trois* amul, Xadim *quatre* amul/ lune am na *un/ deux/ trois* ba mu dess Xadim (Il n'y a ni Xadim deux, ni Xadim trois ni Xadim quatre. À Chacun a son double sauf Xadim).

D'accord

Jitu na fi Xadim *1270 ans* (il a précédé Xadim de 1270 ans)

Tay ma jangal leen al Xuran *114 saar / 60 isib la/ 120 nisif / 480 robo/ 6 666 ayat / 77 439 mots/ 1 025 000 lettres* (je vais vous apprendre, le coran est composé de 114 saar / 60 isib/ 120 nisif / 480 robo/ 6 666 ayat/ 77 439 mots/ 1 025 000 lettres)

Tuba *un nom dans le coran*

Un garab au paradis (un arbre)

Un parc sur terre

C'est fini — 2 occurrences

Da ma bëgg ngeen deglu ma/ man *dialectique* la / degg na *anglais/* degg na *français/ je parle espagnol/* lune degg na ko/ Serigne Fallou Mbacké ni woon sama bopp tëff (J'aimerais être écouté/ je suis un dialectique/ je parle anglais/ je parle français/ degg na espagnol/ je parle « de tout »/ C'est Serigne Fallou qui m'a béni)

Rassemblé — 2 occurrences

Rail bi — 2 occurrences — (le rail)

Xam *géographiquement* (connaître géographiquement)

Est-ce-que mouride yi (est-ce que les mourides?)

Manifester

Gouverneur — 6 occurrences — général

Dama am chance (j'ai de la chance)

Bi ko tubab bi nan (lorsque le colon lui dit) *prédicateur de guerre sainte/ trouble l'ordre public/ porte atteinte à l'économie du pays, excite la haine entre les sectes/ il doit être déporté en Afrique Centrale avec une pension de 50 francs par mois/ procès verbal numéro un : délibération numéro 16/ signé le 5 Septembre 1895*

Le marabout a dit dès son retour

On verra

Il faut ma ni tekk tutti

Soldaru Serigne Tuba (soldat de Serigne Touba)

Gaya ngi ñëw un par un (les gars viennent un par un)

Fan weeri mètres (15 mètres)

Montagne sainte

Le 12 Octobre 1895/ 13 officiers tireurs d'élites dar ma (se mirent à) *13 mètres / kune yor balle wara tiré* (chacun armé de balles et prêt à tirer)

Sept heures

Pesse (peser)

Trente quatre kilos

Félicitations

Autoroute

Route

Aller/retour

Troisième ba (le troisième)

Le plus grand facteur de l'expansion économique/ le plus solide soutien de l'ordre publique/ Le plus zélé apôtre de la fraternité/ non seulement entre adeptes de même culte mais également entre croyants de confessions différentes/ Bamba merci — 2 occurrences —/

Siècle — 4 occurrences

Premier xalif — 3 occurrences

Muy portrait wala carte d'identité (c'est un portrait ou une carte d'identité)

Balansou lislam (la balance de l'Islam)

Muy détermination (c'est de la détermination)

Jakkarlo ak tubab bi 1929 (en face du colon) *en 1929*

1939 crise mondiale

1939 guerre mondiale

D'accord

Amu ñu personnel Amu ñu matériel Amu ñu pay (nous n'avons pas de personnel ni de matériel ni de paie)

Am na personnel/ am na matériel/ abal ñu géomètre kepp (j'ai le personnel / le matériel/ j'ai juste besoin d'un géomètre)

Un millimètre sur la carte représente un kilomètre sur le terrain

Porte plainte

Baraque bi (la baraque)

Avocat — 2 occurrences

39-40 déclenché

De ca *guerre* ba — 3 occurrences — (mort à la guerre)

13 *Juillet* 1945

14 *Juillet* 1945

Serigne Fallou fëgg *bottes* yi (Serigne Fallou secoua ses bottes)

Da ngay *signé* (Il te faut signer)

Dor *tampon* (mettre un tampon)

depose radio bi (déposer le micro) ñëw na fi 78 nekk *sapeur pompier*
fi ba 84 (j'étais ici de 1978 à 1984 comme sapeur-pompier)

On constate en comparant les discours A/ B/ C qui émanent de personnalités tijanes à celui du discours D qui est celui d'un mouride, que les emprunts non intégrés et les alternances sont plus nombreux.

Cependant, la comparaison des discours A/ B/ C au discours E ou du discours E au discours D relativise cette tendance. Toutefois, cette donne n'infirmes point la thèse que nous défendions précédemment car il existe un certain nombre de déterminations propres au conférencier et au contexte de production qui expliquent l'abondance des occurrences en français.

En rapport avec les données contextuelles, il faut noter que la conférence est organisée en milieu urbain à Kaolack. La citadinité entre en jeu comme variable explicative au même titre que l'âge car la conférence se déroule devant un public jeune.

En rapport avec l'énonciateur, il faut dire que le conférencier se définit comme un mystique qui tire sa puissance et son intelligence des prières qu'il a reçues, jeune, de son marabout. Une des manifestations de son ésotérisme réside, selon lui, dans son caractère plurilingue. Il déclare à ce propos : « man dialectique la/ Deg na anglais/ deg na français/ deg na espagnol/ lune deg na ko » (« je suis un "dialectique", je parle anglais, français, espagnol, je parle de tout »). La maîtrise du français apparaît donc comme le signe d'une force et d'une puissance mystique que le prédicateur cherche à publiquement manifester.

Il faut également préciser qu'il existe de nombreux segments de discours rapportés, notamment au niveau des joutes verbales entre le colonisateur et le Cheikh et lors de la lecture du procès d'accusation. Exemples :

Bi ko tubab bi nan (lorsque le colon lui dit) *prédicateur de guerre sainte/ trouble l'ordre publique/ porte atteinte à l'économie du pays, excite la haine entre les sectes/ il doit être déporté en Afrique Centrale avec une pension de 50 francs par mois/ procès verbal numéro un : délibération numéro 16/ signé le 5 Septembre 1895.*

Le 12 Octobre 1895/ 13 officiers tireur d'élite dar ma (se mirent à) 13 mètres / kune yor balle wara tire (chacun armé de balles et prêt à tirer) etc.

Je reviens, pour conclure, à l'exemple de L.-J. Calvet que j'évoquais ci-dessus. Tentant de dégager un modèle interprétatif de la notion de « communauté linguistique », il part des développements antérieurs dont il résume les arguments en posant deux niveaux (Calvet 1996 : 85-90), 1) « celui des gens qui ont la même première langue », 2) « celui des gens qui se comprennent grâce à la même langue ».

Or quiconque prend au sérieux le sentiment religieux comme variable s'aperçoit très vite d'un troisième niveau qui n'avait pas été pris en charge : celui des individus qui partagent les mêmes idées sur le langage et les langues quelle que soit l'hétérogénéité de leur répertoire. Ce qui revient à renforcer la définition de la notion de communauté linguistique comme une communauté de normes au lieu d'une communauté de pratiques (Labov 1972 : 228-238).

3 Quel modèle d'approche du sacré dans le cadre de la sociolinguistique en domaine africain ?

Lors de la conférence inaugurale F. Molino, parlait dans un tout autre contexte de « voyages intercontinentaux de modèles ». Je lui emprunte le terme pour dire que si ces déplacements peuvent et doivent se concevoir, ils ne sauraient se faire avec toujours les mêmes effets. Il est nécessaire de changer le contenu de la valise à chaque trajet pour ne pas être en déphasage avec les réalités de chaque terrain.

Il est donc urgent de reconsidérer la place de la dimension théologique dans le cadre de la sociolinguistique en domaine africain pour une autre approche du langage religieux mais surtout des discours religieux sur la langue. J'ai fait cas ici des turuq mais j'aurai pu développer mon argumentation à partir d'une autre école comme celle des Ibadu Rahman, groupe fondamentaliste inspirée par l'idéologie

wahabite. A. Piga, qui s'est intéressée à leur courant, n'a pas manqué de souligner « l'importance capitale qu'ils accordent à l'utilisation exclusive de la langue arabe au net détriment de la langue française », signalant « *qu'en réalité, de nombreux enseignants ibadou ne connaissent même pas les rudiments de celle-ci* » (Piga 2003 : 316)¹.

Il importe dans une approche pragmatique et ethnométhodologique de répertorier les événements de parole qui fondent les compétences communicatives, de décrire les situations de communication où elles se manifestent, de recenser la régularité des performances pour enfin dégager les règles sociolinguistiques propres à chaque communauté de croyance.

C'est cette révolution de la dimension des approches et de la reconsidération des représentations qui peut nous mener à mieux percevoir les répercussions du sentiment religieux sur les comportements sociolinguistiques et la place des langues en présence.

4 Conclusion

Je me suis amusé, pour conclure, à comparer le travail du linguiste à celui du styliste en partant du fait que tous deux partagent à l'origine une même notion « le modèle » et découpent la réalité à laquelle ils sont confrontés. Mais je dois dire que la comparaison a tourné court car si le styliste se sert d'un modèle qu'il reproduit à souhait pour faire du prêt-à-porter, le travail du linguiste se prête mal au prêt-à-penser. Le modèle du linguiste ne peut être une fin. Il s'agit d'un socle à « modeler » à chaque palier pour ne pas être en porte-à-faux avec les vérités du terrain qu'il explore.

5 Bibliographie

BAGIONI, D., 1997, *Langues et nations en Europe*, Paris, Payot.

BOUILLARD, H., 1974, « La catégorie du sacré dans la science des religions », CASTELLI E. (dir.), *Le sacré : études et recherches*, Aubier, Montaigne.

CALVET, L.-J., 1996, *La Sociolinguistique*, Paris, PUF Q.S.J.

1. Ce jugement doit être nuancé car le mouvement Ibadou a depuis investi les facultés et les lycées d'où il recrute des adeptes qui ont un tout autre rapport avec la langue française.

- CALVET, L.-J., 1987/1999, *La guerre des langues et les politiques linguistiques*, Paris, Hachette.
- CALVET, L.-J., 1974, *Linguistique et colonialisme*, Paris, Payot.
- COULON, C., 1982, *Le marabout et le prince. Islam et pouvoir au Sénégal*, Paris, Pedone.
- ELIADE, M., 1965, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard.
- HOUNTONDI, P., 1993, « Situation de l'anthropologue africain : note critique sur une forme d'extraversion scientifique » GOSSELIN G. (dir.) *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie autour de Georges Balandier*, Paris, Harmattan.
- JUILLARD, C., 1997, « Religion », MOREAU M. (éd), *Sociolinguistique concepts de base*, Hayen, Mardaga.
- MESLIN, M., 1973, *Pour une Science des religions*, Paris, Seuil.
- OTTO, R., 1917/ 1967, *Das Heilige*, Breslau.
- PIGA, A., 2003, « Un survol sur la dialectique entre soufisme et anti-soufisme au Sénégal contemporain » PIGA A. (dir.), *Islam et villes en Afrique au sud du Sahara*, Paris, Karthala.
- Réalités africaines et langue française* du Centre de Linguistique Appliquée de Dakar (C.L.A.D), numéros : 01, 02, 07, 08, 09, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24 et numéro spécial de janvier 1987.
- RICŒUR, P., 1974, « Manifestation et proclamation » CASTELLI E. (dir.), *Le sacré : études et recherches*, Aubier, Montaigne.
- WUNENBURGER J.J., 1981, *Le sacré*, Paris, PUF Q.S.J.

Comment constitue-t-on une langue nationale ? Les modèles et la codification de langue : le cas du tchèque et du slovaque

Jana Očkova
DIPRALANG EA 739,
Université Montpellier III

1 Introduction

Au XIX^e siècle, l'Europe des États se transforme progressivement en une Europe des nations (Hroch 2000 : 218). Dans ce contexte de « l'émergence des nations modernes », la langue joue un rôle essentiel, notamment dans le cas de groupes ethniques dépourvus d'État. Or, une langue est reconnue si elle est dotée d'un standard unique, « de prestige », qui lui permet par la suite d'aspirer à un statut officiel. La codification d'une langue dominée, à l'usage essentiellement oral, amène un certain nombre de questions :

- sur quelles conceptions philosophiques/idéologiques va reposer cet effort de la codification ? La culture dominante servira-t-elle de modèle ?
- à partir de quelle variété de référence s'effectuera la codification ?
- d'autres langues pourront-elles jouer le rôle de modèle, voire d'anti-modèle ?

Une analyse des aléas de deux langues très proches, le tchèque et le slovaque, nous permet de montrer les différents dispositifs mis en place en vue de leur codification, et que la problématique des langues est indissociable des enjeux identitaires, politiques, voire idéologiques. Nous tenterons d'observer le jeu complexe de modèles/

anti-modèles qui a permis de façonner les bases de ces deux langues telles que l'on les connaît aujourd'hui.

2 Le contexte historique

Jusqu'à la création de la Tchécoslovaquie en 1918 les pays tchèques et slovaques ont peu de contacts politiques. Le tableau en annexe présente de manière succincte les moments importants de ces deux langues, ainsi que les différentes étapes de la vie politique de leurs locuteurs. On constate que la proximité de la langue représente le seul point de rapprochement entre les Tchèques et les Slovaques. La mythologie nationale des deux pays lors de l'État commun met ainsi en valeur l'héritage de la Grande Moravie. En effet, à partir de l'intégration de la seigneurie de Nitra au royaume hongrois, le territoire slovaque actuel est administrativement séparé des pays tchèques jusqu'à la fondation de la Tchécoslovaquie.

Au moment du « réveil national », qui débute vers la fin du XVIII^e siècle, la situation des Tchèques et des Slovaques présentait certaines similitudes :

- aucune des deux langues ne disposait d'une variante standard, « littéraire¹ »,
- aucune n'était présente dans l'enseignement,
- les deux langues étaient essentiellement parlées dans les milieux ruraux par des gens de condition modeste.

Cependant, les deux nations justifient leur existence par des arguments divers, découlant de leur expérience historique.

Pour les Tchèques, il existe, jusqu'à 1620, une tradition d'État indépendant (le royaume de Bohême) et, de ce fait, une conscience de territoire « historique » tchèque. Au sein de cet État le tchèque bénéficie d'un statut privilégié : langue exclusive de la justice au XVI^e s., une des langues d'enseignement à l'université Charles, langue de culte pour les utraquistes, langue de littérature. À la défaite de la Montagne

1. Nous emploierons le terme de « langue littéraire » (traduction littérale du tchèque et slovaque) pour désigner la variante codifiée, normative. Ce terme traduit bien la volonté des éveilleurs de redonner du prestige à leur langue, ainsi que l'estime dont bénéficiaient les lettres à ce moment-là.

Blanche et à l'avènement des Habsbourgs, la langue perd progressivement tous ses privilèges. Les définitions de la nation tchèque s'appuient alors sur les critères suivants :

- un passé historique partagé (lié au royaume de Bohême),
- un patrimoine culturel (s'appuyant sur l'abondante production littéraire en tchèque — allant du Moyen-Âge jusqu'à la période de l'humanisme),
- la langue (codifiée au xvi^e siècle),
- un territoire « historique » (celui des Pays de la couronne tchèque).

Le cas de la Slovaquie est différent en l'absence d'une entité politique historique — hormis la seigneurie de Nitra — sur laquelle pourraient s'appuyer les revendications. La formation d'une conscience du territoire slovaque et de ses délimitations a été plus longue. Pour désigner les pays slovaques, on a recours au terme de « Pannonie », voire de « Haute-Hongrie ». Le mot tchèque « Slovák » désigne d'abord « le territoire habité par les slaves » et ce n'est que vers la fin du xviii^e s. que le mot « Slovák » renvoie au membre de la nation slovaque (Karlík *et al.* 2002 : 406). C'est donc la langue slovaque qui a joué un point essentiel dans la construction de la nation slovaque moderne : « [Les Slovaques] s'étaient repliés sur leur langue faute d'autres appuis : pas d'histoire prestigieuse à mettre en valeur, pas de foyer urbain propre, pas de métropole, pas d'élites nobiliaires ou bourgeoises. Ils devaient se contenter d'une petite intelligentsia issue des couches moyennes ou pauvres » (Marès 1995 : 242).

La religion, elle aussi, peut jouer un rôle important dans ce processus. Ainsi, Cyrille et Méthode, qui ont évangélisé la Grande Moravie (la seigneurie de Nitra en faisait partie), sont devenus des personnages emblématiques.

3 La langue et la nation : l'émergence d'un concept

Les revendications liées à la reconnaissance de la langue (tchèque et slovaque) s'inscrivent à la fin du xviii^e et tout au long du xix^e siècle dans un projet beaucoup plus vaste : l'aspiration des Tchèques et des Slovaques à une certaine autonomie au sein de l'Empire autrichien. Le combat pour la langue représentait ainsi la pierre angulaire des revendications nationales. Cet enjeu a eu des répercussions sur

la conception même de la langue, qui s'est chargée de significations symboliques variées dépassant largement son statut d'outil de communication.

L'une des premières tentatives de concevoir les Tchèques comme une entité nationale remonte à Jan Hus¹. Ce dernier appuie l'identité tchèque sur le critère confessionnel² et linguistique. En effet, les Husites défendent l'idée que toutes les langues sont de nature divine puisqu'elles ont été données aux hommes par Dieu dans l'épisode de la tour de Babel. À cette époque, le mot employé pour « langue » (« řeč ») désigne également « le peuple ». C'est en fait un premier lien entre la langue et la nation, qui sera si cher aux penseurs du réveil national. Jan Hus devient au XIX^e siècle « un personnage emblématique de la "tchéquité" » (Marès 1995 : 92). Or, le caractère « divin » de la langue est, à ce moment précis, ramené au génie de la nation (Stransky 1993). Un autre penseur tchèque, J. A. Comenius (1572-1670), inclut dans sa définition de la nation le critère de la langue : il s'agirait d'une communauté de la langue, du territoire et de l'histoire partagée. Une tradition qu'avait exploitée la première génération des éveilleurs nationaux : le tchèque devient synonyme de l'église protestante³ incarnant la justice et la liberté, l'allemand s'associe à l'Église catholique dominante⁴ et à l'oppression de la Contre-Réforme.

En Slovaquie, la situation est bien plus complexe. En plus de la communauté allemande venue sur le territoire au XIII^e siècle lors de la colonisation urbaine, d'autres langues font concurrence au slovaque.

Ainsi, l'affirmation du hongrois dans le domaine de l'administration, de la justice et de la religion, entérinée par le compromis Austro-Hongrois (1867), se traduit par une politique de magyarisation de tous les autres groupes ethniques sous la dépendance administrative hongroise.

1. Prédicateur protestant tchèque, immolé à Constance en 1415. Modernisateur de l'orthographe tchèque, l'apôtre de l'utilisation de la langue populaire à l'église, l'auteur de textes littéraires en tchèque. (Marès 1995 : 93)

2. Est Tchèque qui est protestant.

3. Église dérivée des réformes de Jan Hus.

4. Il faut rappeler qu'après la défaite à la Montagne Blanche, les protestants tchèques ont été réprimés et qu'une grande partie de l'élite tchécoslovaque a dû s'exiler (ce qui a été le cas de Comenius).

D'autre part, les persécutions des protestants de Bohême favorisent la diffusion du tchèque parmi les Slovaques : « À l'époque où les doctrines de la Réforme se répandirent parmi les *Slovaques*, chez lesquels le terrain avait été déjà préparé par les réfugiés husites, la langue tchèque commença à acquérir une grande influence sur le *slovaque* et ce fut, en quelque sorte, sous l'égide de la littérature tchèque que prit naissance et se développa une littérature slovaque. » (Larousse 1875/1982 : 786). Si les Slovaques voulaient insister sur leur spécificité nationale, il fallait bien donner une spécificité à leur langue, considérée par certains comme une variante du tchèque (cf. le commentaire de Larousse 1875/1982 ; la position de Kollár, Šafařík...).

Par conséquent, la construction de la conscience nationale tchèque et slovaque est différente du cas français, où ce serait l'État qui aurait donné corps à la nation française.

4 Les modèles philosophiques

Si les acteurs de l'« éveil national » mobilisent certaines idées propagées par des penseurs locaux, le mouvement s'inscrit dans le contexte européen, et le courant philosophique sous-jacent influe effectivement sur la manière de considérer la langue.

La première génération des « éveilleurs nationaux » (fin du XVIII^e-XIX^e siècles) s'inspire du rationalisme des lumières. La langue représente pour eux l'objet de recherche scientifique. Pour que la langue, tchèque ou slovaque, puisse accéder au rang des langues « civilisées », « déjà reconnues », elle devait être dotée d'une grammaire, qui de la sorte justifierait son statut de langue en tant que telle. Ce sont donc avant tout des travaux sur la langue, souvent rédigés dans une langue autre¹, qui dominent cette période. Ceci s'explique également par

1. Voici les principales grammaires tchèques de cette époque : F. J. Tomsa (1782) : *Böhmische Sprachlehre*, F. M. Pelcl (1795, 1798) : *Grundsätze der böhmischen Grammatik*, J. Dobrovský (1809) : *Ausführliches Lehrgebäude der böhmischen Sprache zur gründlichen Erlernung derselben für Deutsche, zur vollkommenen Kenntnis für Böhmen*. Quant à la langue slovaque, dans les années quatre-vingt du XVIII^e siècle est parue la *Dissertatio philologico-critica de litteris Slavorum...* rédigée par le père Bernolák (prêtre catholique).

la faible présence du tchèque et du slovaque dans la société, pratiqués essentiellement dans les milieux ruraux. Dobrovský, comme bien de ses compagnons, a une connaissance passive et théorique du tchèque : « Ils ne parlent que très mal le tchèque et qui plus est un tchèque simple, que parle la population non éduquée » (Stransky 1993 : 4, 5).

La génération suivante encourage l'usage des langues nationales. Fait que l'on peut attribuer aux avancées du tchèque dans l'espace public (l'enseignement, la création de journaux...¹). En 1822 paraît la version tchèque² de la grammaire de Dobrovský, ainsi que de nombreux ouvrages grammaticaux en tchèque et en slovaque. L'accent mis sur la pratique langagière se traduit dans ces grammaires par la prédominance de soucis lexicologiques. Or, cet intérêt pour le lexique fait également ressortir l'importance du romantisme allemand. En 1843, F. M. Klácel dans son ouvrage *Počátky vědecké mluvnictví českého*³, adapte à la langue tchèque la conception philosophique du langage de Friedrich Hegel, notamment sa thèse de l'origine onomatopéique des mots et sa conception psychologisante des langues qui seraient le reflet de « l'âme de la nation ».

Il convient de souligner le rapport ambigu que les Tchèques entretiennent avec la culture dominante : d'un côté, la culture allemande est une sorte de référence et de source d'inspiration, de l'autre, c'est un élément opposé à l'autonomie de la culture et de la langue tchèque.

De la même manière, le milieu tchèque sert de soutien et d'inspiration aux « éveilleurs » slovaques. Certains craignent que cette collaboration étroite n'aboutisse à une nouvelle forme de domination et ne nuise à la spécificité de leurs langue et culture.

5 À la recherche d'une norme — quels modèles pour la codification ?

Pour donner plus de poids au tchèque et au slovaque, il faut bien trancher la question de la norme, et établir une variante de référence. Les Tchèques et les Slovaques n'ont pas procédé de la même manière.

1. La situation du slovaque est plus difficile.

2. Traduction de V. Hanka.

3. Les débuts de la grammaire scientifique tchèque.

5.1 Le cas slovaque : quel dialecte choisir ?

Les premières tentatives de codifier le slovaque remontent au XVIII^e siècle. Diverses propositions émergent dans différentes régions. Certains s'appuient sur les parlers contemporains, d'autres s'ancrent dans les pratiques religieuses.

Le slovaque culturel oriental : Les calvinistes installés en Slovaquie orientale choisissent comme langue de culte le dialecte de Zemplín transcrit à l'aide de graphie hongroise ; on parle du **slovaque culturel oriental**.

Le slovaque occidental : ce dialecte, pratiqué également dans le milieu de l'université de Trnava, est choisi par les jésuites comme langue de communication. Le père Bernolák tente de fixer ses normes en fin de XVIII^e siècle.

Le tchèque : Vers la moitié du XIX^e siècle, Kollár et Šafárik, dans leur ouvrage *Hlasové o potřebě jednoty spisovného jazyka pro Čechy, Moravany a Slováky*¹ prônent le tchèque comme langue de référence. Cette idée est populaire parmi les Slovaques de Bohême.

Le « biblique » : Il s'agit du tchèque tel qu'on le trouve dans la Bible de Králice (traduction du XVI^e siècle), promu par les protestants slovaques, eux-mêmes descendants des frères tchèques exilés.

Le slovaque central : Vers la moitié du XIX^e siècle, L. Štúr fonde sa vision du slovaque² sur l'interdialecte de la Slovaquie centrale, « qu'il considérait comme la véritable langue mère des Slaves, qui s'est conservé dans cette prétendue "patrie originelle" ³ ». (Kahlík *et al.* 2002 : 407).

Au moment de la « renaissance nationale » plusieurs variantes de langue, régionales et à connotation religieuse, se font concurrence. Ces variantes mêmes ne sont pas unifiées. Les variantes liées à la religion quelle qu'elle soit ne réussissent pas à s'imposer en tant que langue des Slovaques. La thèse du tchèque en tant que langue de

1. Les voix concernant la nécessité d'une langue standard unie pour les Tchèques, Moraves et Slovaques.

2. Cf. ses ouvrages *Nárečja slovenskuo alebo potreba písania v tomto nárečí* (1846), *Nauka reči slovenskej* (1846) (*Le dialecte slovaque ou bien la nécessité d'écrire dans ce dialecte et Traité sur la langue slovaque*).

3. *jejž pokládal za nejpůvodnější jazyk Slovanů, konzervovaný v této jejich domnělé pravlasti.*

référence sous-tend l'idée que les Tchèques et les Slovaques forment une seule nation, idée qui déplaît à certains représentants slovaques. Toutefois, cette conception permet de donner plus de poids à cette région slave vis-à-vis des Autrichiens et Hongrois¹. En effet, la première constitution de la République tchécoslovaque (1920) définit le tchécoslovaque comme langue majoritaire d'État tout en reconnaissant à cette langue deux variantes « littéraires » — le tchèque et le slovaque. Cette décision relève d'enjeux diplomatiques, car l'existence officielle de la langue tchécoslovaque² cautionne l'existence de la nation tchécoslovaque, ce qui a permis de diminuer l'importance des minorités sur le territoire national³ et ainsi de maintenir la Tchécoslovaquie en tant qu'État nation (Les Tchèques et les Slovaques réunis ne représentaient que 64 % de la population).

La réforme linguistique de Hodža et Hattala en 1851 apporte une solution. Il s'agit en effet d'un compromis entre les partisans de Štúr et de Bernolák : le slovaque central reste le modèle avec une orthographe à dominante phonologique. Il convient de souligner les enjeux idéologiques qui sous-tendent le choix du slovaque central, qui n'est pourtant pas compris par toute la population (Marès 1995 : 240). En effet, les particularités de ce dialecte, les éléments issus des Slaves du Sud, permettent d'établir une différenciation par rapport au tchèque et de renforcer la spécificité du slovaque. Dans cette logique, la standardisation du lexique a tendance à écarter les mots à racine tchèque au profit des mots à racine allemande, l'allemand n'étant pas perçu comme un danger⁴.

5.2 Le cas tchèque : à la recherche d'une continuité perdue

La codification du tchèque se caractérise par deux points indissociables. Un retour vers le tchèque ancien de l'époque où il avait un

1. D'un point de vue intralinguistique, il est difficile de trancher vu le continuum dialectal sur le territoire tchécoslovaque. La frontière entre le tchèque et le slovaque fut construite selon un critère d'appartenance politique et donc arbitraire.

2. À cette époque-là, c'était déjà une construction artificielle, étant donné que les deux langues possédaient chacune leur standard.

3. Ces minorités ne bénéficiaient que du statut d'ethnie.

4. Prenons par exemple le mot « bouteille » : en slovaque standard « fl'aša » (issue de l'allemand « flasche »), ce mot est présent dans le tchèque familier « flaška », cependant en tchèque standard nous avons « láhev ».

statut prestigieux, et une volonté d'épurer la langue des influences de l'allemand.

Nous avons vu que les premiers éveilleurs ont une connaissance avant tout théorique et passive du tchèque parlé et qu'ils ne croient pas vraiment à sa résurrection. Or, pour donner du poids aux revendications de la nation tchèque, il faut mettre en valeur la langue. Étant donné que la codification est l'octroi d'un statut, ils prennent le parti de renouer avec le passé en se penchant sur « le tchèque réformé et codifié par Jan Hus (1369-1415), et ainsi de se référer à une époque associée dans leur esprit à la lutte pour la liberté de la nation tchèque. » (Stransky 1993 : 6). C'est un document écrit qui sert de modèle à la codification : la *Bible de Králice* (1579-1594)¹, traduction que les protestants tchèques adoptèrent comme référence. Un écrit hautement élaboré comme modèle de codification induit une certaine complexité syntaxique et morphologique de la langue. Cette richesse de la description contribue également à ajouter du prestige au tchèque. Dobrovský, dans sa grammaire, modèle incontournable pour les travaux postérieurs, adapte partiellement cette norme du xvi^e siècle à l'usage de son époque, il établit même une différenciation entre le registre archaïque et populaire. Nous avons affaire à un phénomène particulier : c'est une langue morte qui s'est introduite comme référence alors que la variante vivante de cette même langue est pratiquée. Cette duplicité de codes existe encore de nos jours — pratiquement personne ne pratique le tchèque littéraire spontanément, cette variante étant réservée à la communication écrite et orale dans les situations formelles. Certains linguistes, comme P. Sgall, J. Hronek, caractérisent cette situation de diglossie, car les différences touchent tous les niveaux de la langue (morphologie, syntaxe, lexicque²).

Le choix de la langue humaniste, qui recrée artificiellement la continuité avec une littérature prestigieuse, permet de jouer davantage sur le patrimoine culturel des Tchèques. Les faux manuscrits de V. Hanka et de J. Linda, « qui tendaient à démontrer l'ancienneté de la littéra-

1. Bible Králická.

2. P. ex. changements vocaliques : ý (tchèque littéraire) → ej (tchèque commun), ajout de la consonne prothétique v dans les mots commençant par o (okno → vokno).

ture tchèque face aux autres littératures européennes » (Marès 1995 : 203), s'inscrivent dans cette même logique.

La langue allemande a joué un rôle important pour la codification du tchèque. Il convient de rappeler que « l'identité tchèque s'est définie exclusivement par rapport à la nation allemande, à l'ethnie germanique qui contournait l'espace tchèque pratiquement de tous les côtés : de là nous vient cette assimilation de l'idée de la nation à l'idée de l'ennemi allemand » (Hroch 2000 : 220)¹. Les ouvrages historiques et mythologiques de Palacký présentent l'histoire des Tchèques comme une lutte incessante contre le « danger germanique ». Par ailleurs, la construction de la nation allemande est suivie avec inquiétude dans les pays tchèques, car on a peur de certaines thèses (de Bolzano, p. ex.) qui prévoient d'inclure les tchèques dans la nation allemande.

Les premiers éveilleurs se trouvent dans une situation paradoxale : ils publient leurs travaux sur le tchèque en allemand afin de leur assurer un public. Cependant, il y a également « la volonté de libérer la langue d'éléments de la structure politique en place dont elle porte les marques aux travers des germanismes » (Stransky 1993 : 6). Et c'est là l'avantage du choix du modèle de l'époque de l'État souverain. Il semble alors que les emprunts (syntaxiques ou lexicaux) réalisés dans les périodes de souveraineté soient considérés comme un enrichissement alors que les emprunts à une langue « dominante » deviennent les témoins de cette domination. Le rejet de russismes dans la période de la Tchécoslovaquie socialiste illustre cette thèse.

L'épuration de la langue s'effectue en deux étapes : la syntaxe et la morphologie d'abord, le lexique ensuite (au moment où la langue s'impose dans la société et où il faut adapter le lexique archaïque aux besoins actuels). Le parler de l'époque étant imprégné de germanismes et ne pouvant donc pas servir de modèle, c'est une période de grande créativité lexicale². Toutefois, la disparition progressive

1. « česká identita se definovala výlučně vůči německému národu, německému etniku, které obkopovalo český prostor téměř ze všech stran :odtud "organické" spojení ideje národa s představou německého nepřítele. »

2. Encore aujourd'hui nous pouvons trouver en tchèque un certain nombre de doublets langue littéraire/langue familière sur racines slave/allemande : p. ex. le mouchoir : « kapesník » (t. littéraire) → « šnuptychl » (t. familier, de l'allemand : Schnupftuch)

du bilinguisme allemand/tchèque à la fin du XIX^e siècle favorise, en quelque sorte, l'insertion de germanismes dans la langue, car ils cessent d'être identifiés comme tels.

Les manières de parler le tchèque des grandes villes, lieux de contact de la culture tchèque, allemande et juive, ne peuvent bénéficier d'un prestige, car trop impures. M. Vey dit que contrairement au cas français « les parlers locaux ont imposé à la langue parlée de la capitale leurs traits communs » (Vey 1946 : XVIII). Or, si l'on regarde le dictionnaire Larousse de l'époque, il transpose le modèle français sur la description du tchèque¹.

Le mouvement du réveil national tchèque est donc l'initiative de quelques intellectuels (philologues, littéraires, historiens) qui ont fait les premiers pas dans la codification de la langue et qui ont veillé également à son usage. La culture occupe donc une place centrale (cf. le choix de langue « littéraire »). Ceci a des répercussions : « La culture était donc constamment au cœur du politique. Elle y perdait certainement en qualité, la forme étant souvent sacrifiée au fond » (Marès 1995 : 202).

6 Conclusion

Les exemples tchèque et slovaque démontrent bien qu'il n'y a pas de critère objectif, intralinguistique, quand il s'agit de codifier une langue. La codification est un processus qui va choisir une variante d'une langue donnée et l'ériger en modèle idéal pour l'ensemble de la communauté.

Or, sélectionner une variante signifie en écarter d'autres. Qu'il s'agisse du tchèque ou du slovaque, la langue codifiée n'a pas été parlée au départ par l'ensemble de la population. Les modèles de références sont choisis en fonction de valeurs symboliques qu'on peut leur attribuer : langue morte mais prestigieuse pour le tchèque ; dialecte régional portant des marques spécifiques pour le slovaque. Certes, un certain nombre de compromis est nécessaire, car la communauté accepte ce choix, et ainsi aucune des variantes codifiées ne se calque sur une modèle unique.

1. « La langue de Bohême se divise en plusieurs dialectes, dont le principal et le plus pur est le bohême proprement dit parlé à Prague. » (Larousse 1982/1867 : 864)

Le processus de codification porte des marques des relations complexes entretenues avec les langues et cultures environnantes : l'allemand est le grand repère du tchèque, le slovaque se définit par rapport au hongrois et au tchèque.

Les débats idéologiques d'une communauté s'inscrivent ainsi dans les débats et dans les interventions sur sa langue.

7 Bibliographie

HROCH, M., 2000, « Národní tradice a identita » in *Sborník analytických studií pro Strategický program sociálního a ekonomického rozvoje České republiky*, Rada vlády České republiky pro sociální a ekonomickou strategii, Prague, 212-227.

KAHLÍK, P., NEKULA, M., PLESKALOVÁ, J. (éd.), 2002, *Encyklopedický slovník češtiny*, Lidové Noviny, Prague.

LAROUSSE, P. (éd.), 1867/1982, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 2^e partie, éd. Slatkine, Genève-Paris.

LAROUSSE, P. (éd.), 1875/1982, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 2^e partie, éd. Slatkine, Genève-Paris.

MARÈS, A., *Histoire des Pays tchèques et slovaques*, Hatier, Paris, 1995.

STRANSKY, K., 1993, « L'invention de la langue tchèque et les paradoxes de l'identité », *Travaux d'étudiants*, J.-M. ADAM (éd.). Cahiers de l'ILSL, n° 4, (Lausanne), 5-20.

VEY, M., 1946, *Morphologie du tchèque parlé*, Paris 1946.

8 Annexe

PAYS TCHÈQUES		SLOVAQUIE
	ix ^e -xi ^e siècle	
Royaume de Grande-Moravie (830-1029)		Seigneurie de Nitra (830 — annexée à la Gde Moravie)
	<i>Évangélisation par Cyrille et Méthode, Le slavon = langue liturgique et d'État</i>	
Dynastie des Premyslides (à partir de 894) <i>Intégration à l'Empire Romain</i>		Intégration au royaume Hongrois (905)

Comment constitue-t-on une langue nationale ?

*Latin = langue liturgique
et d'État*

	xiii ^e siècle <i>Colonisation des villes par des populations germanophones Production écrite : latin, ancien tchèque, allemand</i>	<i>Des slovaquismes dans les textes en latin et en tchèque</i>
Dynastie des Luxembourgeois Apogée du royaume de Bohême 1348 — <i>fondation de l'Université Charles le tchèque — administra- tion, droit, diplomatie</i>	xiv ^e siècle	
Mouvement hussite ; guerres de religion <i>Réforme de l'ortho- graphe tchèque</i>	xv ^e siècle	<i>Création de l'Université à Bratislava</i>
<i>essor de l'humanisme ; la culture latine = modèle Publications des grammaires tchèques, développement des écoles, de l'apprentissage des langues étrangères</i>	xvi ^e siècle Louis de Jagello unit les couronnes de Bohême et de Hongrie (1516-1526) Les Pays tchèques et la Slovaquie font partie de l'Empire autrichien (à partir de 1526)	
1620 — bataille de la Montagne Blanche (exil des élites tchécophones) À partir de la Constitution de 1627 : politique de germanisation ; disparition progressive du tchèque du domaine des sciences, de l'administration, de la littérature	xvii ^e siècle	<i>langue de culte : différentes variantes du slovaque 3 dialectes écrits : le slovaque occidental, central et oriental</i>
<i>Parution des défenses de la langue tchèque</i>	xviii ^e siècle <i>Début du « réveil national »</i>	<i>Plusieurs tentatives pour codifier le slovaque</i>

	xix ^e siècle	<i>Magyarisation en Slovaquie (1833)</i>
1848 — révolution écrasée à Prague <i>Retombées négatives sur les demandes d'autonomie de la part des représentants tchèques</i>		
1882 : retour du tchèque dans l'enseignement universitaire	Le compromis Austro-Hongrois (1867)	<i>Répressions</i>
	xx ^e siècle Création de la Tchécoslovaquie (1918) <i>Le tchécoslovaque = langue nationale avec ses deux variantes « tchèque » et « slovaque »</i>	
Protectorat de Bohême et de Moravie <i>allemand = langue d'administration</i>	1939 — 1945	<i>État slovaque</i>
	1945 — 1989 Tchécoslovaquie 1948-1989 : Tchécoslovaquie socialiste	
République tchèque	à partir de 1993	Slovaquie

L'héritage du modèle de la forme sonate : privilège ou contrariété ?

Maud Lambiet
EHESS, Paris (CRAL)

La forme sonate a traversé quelque deux cent cinquante années et s'est imposée comme un modèle structurel de première importance. Par conséquent, elle constitue un objet d'analyse intéressant par sa pérennité et par le fait qu'elle s'érige comme une véritable « institution » gouvernant une pratique compositionnelle. Elle évoque nécessairement une sorte de relation avec l'histoire de l'utilisation de cette forme. Bien qu'au cours de cette période elle ait subi des modifications, elle réfère néanmoins à des bases et à des principes que Charles Rosen s'est efforcé de définir.

1 Vers une définition de la forme sonate

Dans son ouvrage *Formes sonate*, Charles Rosen (1980 /1993) tente d'établir une taxonomie des formes sonate, entreprise extrêmement complexe et fastidieuse qui démontre combien les catégories formelles ne se limitent pas à appliquer des modèles préexistants mais supposent une large variété d'autres paramètres (parcours tonal, développements harmoniques et mélodiques, segmentation rythmique, idées extramusicales,...). *Le style classique* (Rosen 1978 / 2000) propose d'envisager cette forme en termes de conflit dramatique et de résolution, et ne se limite plus à une simple réalisation ou mise à exécution de structures formelles préétablies.

Malgré les difficultés à définir très précisément une forme sonate, on peut cependant en dégager le principe. Il s'agit d'un modèle abstrait qui, à l'époque classique, est traditionnellement composé de

trois sections (l'exposition, le développement et la réexposition) éventuellement précédées d'une introduction et/ou d'une coda. L'exposition présente généralement deux groupes thématiques dans des tonalités contrastées (souvent tonique et dominante) qui seront ensuite modulés et dramatisés lors du développement. La réexposition, comme le nom l'indique, est une reprise, totale ou partielle, du matériau thématique énoncé lors de l'exposition, mais cette fois uniquement au ton de la tonique. La forme sonate est charpentée par des règles harmoniques précises qui constituent véritablement les piliers de la forme.

2 Vers une modélisation

Si aujourd'hui ce terme s'applique aussi bien à une œuvre de Mozart, de Beethoven, de Brahms qu'à une de Schönberg ou de Boulez, sa conceptualisation est néanmoins postérieure aux exemples les plus classiques couramment proposés. Ainsi, le terme lui-même a été théorisé par Anton Reicha (*Traité de haute composition musicale* en 1826), par Adolf Bernhard Marx (*Die Lehre von der musikalischen Komposition* en 1845) mais aussi par Carl Czerny (*School of practical composition* en 1848). Il faut rappeler que la prétention première de ces traités était de fournir un guide pour les compositeurs qui voulaient écrire des mouvements de forme sonate. Ils n'étaient donc pas destinés à des musicologues qui souhaitaient investir les formes du passé. Par ailleurs, il est assez fréquent que la conceptualisation d'un phénomène (qu'il s'agisse d'un courant artistique, d'une évolution de langage ou d'une forme abstraite) n'ait lieu qu'après qu'il s'est produit. Les choix théoriques délibérés qui donnent ensuite naissance à des réalisations artistiques concrètes (comme le dodécaphonisme de Schönberg, par exemple) constituent plutôt des exceptions ; le plus souvent, il appartient aux générations suivantes de synthétiser une évolution chez leurs prédécesseurs, éventuellement de lui donner un nom. Dans le cas de la forme sonate, toutefois, une autre explication vient renforcer cette généralité : elle est liée à l'histoire de l'analyse elle-même. En effet, la démarche analytique prend réellement de l'importance à partir du XIX^e siècle seulement, même s'il en existe des prémices dès le Moyen-Âge. À l'époque où la forme sonate se déve-

loppe, ce n'est donc pas un aspect courant que de dégager d'une composition son schéma formel. Par ailleurs, la naissance du modèle de la forme sonate résulte d'un changement dans la façon d'écouter la musique. À la primauté que le XVIII^e siècle accorde au texte et à la manière dont il est rendu en musique, succède une nouvelle façon de comprendre la musique, qui se concentre sur la forme ainsi que sur les connexions thématiques et motiviques.

3 Le modèle de la modélisation : Ludwig van Beethoven

Selon James Webster (1980 : 506), la forme sonate en tant que schéma prescriptif prend naissance au XIX^e siècle pour deux raisons : d'une part, pour tenter d'expliquer, sur la base d'un modèle fixe, les œuvres difficiles de Beethoven (en y reconnaissant une constante formelle, il était plus aisé de déceler et justifier leur profonde originalité) ; d'autre part, parce que l'enseignement de la composition et une certaine analyse à caractère « grand public » ont tendu vers une normalisation de la forme. Par conséquent, c'est à partir des œuvres de Beethoven que les modèles d'analyse se sont mis en place. Or, ce compositeur a bouleversé les cadres traditionnels de la conception de la forme. En effet, à partir de sa période « héroïque », Beethoven va réaliser un basculement d'une « forme plastique » (ou « architectonique ») à une « forme logique », pour reprendre les termes de Carl Dahlhaus (1980/1989 : 255)¹. Autrement dit, de la forme plastique fondée sur un équilibre d'ordre syntaxique, c'est-à-dire des groupements binaires d'unités à différents niveaux de hiérarchie qui donnent à l'ensemble des proportions symétriques et bien balancées, il se tourne progressivement vers la forme logique basée sur le travail motivique où une œuvre entière germe de la croissance et du développement, par différents moyens, d'un matériau thématique ou motivique d'origine. Le motif devient donc un paramètre structurant de première importance. Le contraste thématique devient également un élément fondamental, et si l'opposition tonale reste toujours présente, elle perd progressivement de sa force et n'est plus le paramètre structurant premier. Ainsi, le compositeur, tout en respectant les règles tonales, a ten-

1. Termes de Jacques Handschin, repris par Carl Dahlhaus dans son ouvrage consacré à la musique du XIX^e siècle.

dance à opter pour des alternatives plus ambiguës, plus faibles tonalement, privilégiant des accords moins affirmés. En enrichissant son vocabulaire harmonique, il tend à élargir la palette disponible et à ne laisser aux accords « forts » sur le plan tonal qu'une plus faible proportion du discours. Si cela ne remet pas en cause le rôle de la tonalité comme paramètre structurant, cela oblige à compenser cette « raréfaction » des points de repère tonaux par des moyens de cohésion d'ordre motivique et structurel. Beethoven accentue les contrastes et les considère comme des éléments essentiels qui néanmoins doivent s'intégrer au sein d'une unité.

Beethoven se dresse donc comme une figure incontournable et devient également le point de départ d'un changement dans la façon de penser le cours de l'histoire de la musique. Par la suite, son héritage pèsera sur des générations de compositeurs, allant même jusqu'à « immobiliser » le genre, obligeant les autres générations à se mesurer à lui et créant une nouvelle relation au passé, dans une dialectique du précédent au suivant où chaque génération apportera des solutions et posera de nouveaux problèmes. En effet, des compositeurs du XIX^e siècle tout entier se sont directement référés à Beethoven, et à l'imposant héritage qu'il leur a légué en poussant ses réflexions sur les formes de musique pure à un point presque insurpassable (Dahlhaus 1980/1989 : 255). Et la sonate, bien qu'elle soit restée très fréquentée par les compositeurs, a été cristallisée par une codification qui a pris une tournure normative.

La sonate beethovénienne s'impose donc comme le modèle de la forme sonate. Et à partir de là se met en place une connexion entre ce modèle formel et un type d'écriture qui génère des normes correspondant à des attentes de la part des auditeurs. La critique musicale change donc sa façon de parler de la musique. Dans les comptes rendus, la forme devient processive et organique, plutôt que statique et mécanique. L'importance du motif comme un type de germe commence à être évoqué, et le développement thématique gagne la priorité comme un moyen d'atteindre le but esthétique nouvellement fixé d'une unité qui intègre le plus grand degré possible de variétés. La forme sonate émerge comme le véhicule principal de ce type d'unité. La composition musicale commence à être caractérisée par un processus thématique de développement dans lequel chaque épisode

(et plus tard chaque note) est essentiel au modèle entier. La notion d'unité organique se met en place.

4 Réactions et dépassement du modèle

Face à cette cristallisation du genre, la question est de savoir comment réagissent les autres compositeurs. L'émergence d'un genre est, assez curieusement, capitale pour l'histoire de la forme sonate : il s'agit du poème symphonique. Il n'appartient ni à la musique à programme ni à la musique pure, mais il a néanmoins permis de susciter une réelle réflexion sur la grande forme, et de proposer des solutions dont la forme sonate s'inspire par la suite. En créant le premier poème symphonique en 1850, *Ce qu'on entend sur la montagne*, Liszt se trouve confronté au problème de la forme monumentale puisque le programme lui impose de composer une œuvre d'un seul tenant, mais à laquelle il souhaite donner les dimensions d'une symphonie. Pour arriver à ses fins, il adopte deux procédés. Le premier est celui de la transformation motivique, et le second consiste à superposer des niveaux hiérarchiques différents, c'est-à-dire une structure de forme sonate également lisible comme une œuvre constituée de quatre mouvements de symphonie enchaînés. C'est dans ce cadre que va s'inscrire sa *Sonate en si m.*

Franz Liszt achève sa *Sonate en si mineur* le 2 février 1853 : la création publique par Hans von Bülow n'aura cependant lieu que le 22 janvier 1857 à Berlin. Il s'agit d'une pièce en un mouvement qui comprend quatre sections qui se succèdent : *Lento Assai*, *Allegro Energico* ; *Grandioso, Recitante* ; *Andante Sostenuto* ; *Allegro Energico*. Liszt emprunte à Beethoven le processus de développement motivique puisqu'il dérive son œuvre de la transformation des cinq groupes de motifs de départ. En fait, la particularité de cette sonate réside dans sa forme à double fonction [pour reprendre les termes de William S. Newman (Newman 1969)], c'est-à-dire qu'elle présente un cycle unifié de quatre mouvements distincts qui peuvent, en même temps, être perçus comme les composantes d'une forme sonate. Ainsi, la pièce s'articule, soit en quatre mouvements enchaînant *Allegro* (Sonatine incomplète), *Andante* de forme ABA, *Fugato* (Scherzando et Fugue), *Allegro* final (Sonatine incomplète) et coda, soit en un mouvement

avec exposition (*Allegro*), développement (*Andante et Fugato*), réexposition (*Allegro final*) et coda.

En s'écartant du modèle beethovénien par le détournement de la forme, Liszt est le premier à tenter de contrecarrer cette paralysie par le biais du poème symphonique, mais d'autres compositeurs, entre autres Bartok, Schoenberg et Boulez, vont lui succéder. Ces compositeurs mobilisent alors deux stratégies pour tenter de dépasser le modèle établi : soit ils proposent une réinterprétation de l'histoire de la sonate, soit ils tendent vers la construction d'une nouvelle histoire. D'un côté, les pratiques musicales du passé sont remodelées. De l'autre, les formes contemporaines sont revues et reconstruites de façon à en instaurer de nouvelles. Le remaniement se produit lorsque des procédés plus anciens sont réintroduits dans la pratique contemporaine, tandis que les innovations musicales ont lieu lorsque les éléments actuels du discours musical sont modifiés et que de nouvelles pratiques apparaissent. Si ces deux tendances peuvent coexister au sein d'une même œuvre, une des deux est néanmoins prédominante. Par exemple, en ce qui concerne la sonate de Liszt, on peut dire qu'elle remodèle une pratique passée puisqu'elle s'inspire et qu'elle intègre des règles formelles strictes préexistantes, mais en même temps, sa structure en un mouvement a exercé une influence qui s'est largement étendue au xx^e siècle, comme en témoignent la *Symphonie de chambre* op. 9 de Schönberg, la *Septième Symphonie* de Sibelius et aussi le *Troisième Quatuor* de Bartok. Dans ce cas, la tendance prédominante serait celle du remaniement puisqu'il n'y a pas véritablement de nouvelle pratique de la sonate qui se met en place ; par contre chez Boulez, la sonate relève plus de l'innovation musicale.

5 Le motif, reflet d'une centralisation

Avec Beethoven s'est amorcé le passage d'une logique harmonique/syntaxique à une logique motivique, et par là même un processus de « centralisation » autour du motif. Leonard Meyer (1989 : 330-331) explique ce geste comme une façon de compenser un affaiblissement de la syntaxe tonale ; le motif devient donc un moyen de cohésion. De plus, il stipule que l'allongement de la durée des œuvres tend à augmenter le nombre d'unités structurantes au sein de celles-ci. Or,

ces unités sont souvent définies par leur tonalité, qui reste un bon facteur de différenciation ; le nombre de zones tonales différentes au sein d'une œuvre augmente, et cela mène, selon Meyer, à un affaiblissement, par saturation, de leur pouvoir structurant. Face à une multitude de zones tonales, l'auditeur a en effet tendance à ne plus les relier à un centre tonal commun, mais plutôt à les considérer simplement dans leurs rapports de succession directe ; le retour à la tonique en perd d'autant sa force conclusive. Enfin, il semble que l'augmentation de la force expressive des unités harmoniques à petite échelle, comme par exemple les accords dissonants, perturbe la perception à large échelle, contribuant là encore à effacer les relations syntaxiques hiérarchiques.

Carl Dahlhaus avait précédemment lui aussi relevé ce procédé :

Ce n'est pas un hasard que la manipulation thématique/motivique et la répétition par séquences se soient déplacées à la même époque du développement vers l'exposition. Cela montre simplement que Brahms, d'une part, et Wagner et Liszt, d'autre part, cherchaient à résoudre le même problème par des moyens différents — à savoir, comment présenter le matériau motivique d'un mouvement de manière large et accessible, plutôt que par aphorisme, en peu de mesures, à une époque où à la fois la structure périodique (les « formes carrées par quatre » raillées par Wagner) et l'harmonie cadentielle (en interaction avec le schéma métrique) se désintégraient. (Dahlhaus 1989 : 255)

Or, comme l'explique Christian Kaden (1977), un des traits essentiels de la culture musicale occidentale est une diminution progressive des processus de régulation et une préférence croissante pour les structures centralisées. Si le premier concerne plutôt l'interaction entre musiciens et public, le second est perçu partout, d'après l'auteur, où la musique est interprétée au départ d'un texte écrit et où l'interaction des musiciens apparaît comme secondaire. Cela se reflète notamment dans la structure hiérarchique de l'orchestre mené par son chef, ou dans tout groupe mené par un leader. Mais derrière ces attributions hiérarchiques fondées sur des règles, la figure centrale ultime est bien celle du compositeur. Pour l'auteur, les forces motrices qui sous-tendent ce développement entraînent des orientations caractéristiques d'une société en expansion et mènent, non

seulement à une complexité quantitative croissante des ensembles musicaux et des publics, mais aussi à l'agrandissement de la complexité qualitative des textures compositionnelles appelées à la centralisation. L'autre versant de ce processus est nettement marqué par une diminution de l'intensité et de la densité de l'action collective, aboutissant même à l'isolation du récepteur. Toutes les sociétés n'étant pas concernées par ces structures, cela prouve que ce mouvement n'est pas historiquement inévitable. D'autres civilisations privilégient plutôt l'interaction entre les auditeurs et les musiciens, ou des ensembles aux effectifs plus réduits et donc plus faciles à réguler (comme les ensembles de jazz).

Ce basculement a lieu alors que Beethoven est conscient de son rôle en tant que compositeur ; c'est d'ailleurs le premier qui a intégré la notion d'*opus* en établissant lui-même son propre catalogue. Il prend donc place dans tout un processus social qui va vers la centralisation et qui pourrait, en partie, expliquer ce qui se passe dans les œuvres, c'est-à-dire ce déplacement de logique exprimé par Dahlhaus. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'affirmer que la musique reflète en quelque sorte la société, ou qu'il existe une homologie structurelle entre les deux, mais qu'elle prend part et qu'elle s'intègre dans un phénomène plus vaste.

6 Aujourd'hui qu'en est-il ?

Depuis Hoffmann, l'idée selon laquelle les grandes œuvres se développent organiquement à partir d'un germe unique et infime a exercé une telle influence que les analystes ont essayé de lire les procédés de Beethoven dans la musique de ses prédécesseurs — quelquefois, mais pas toujours, avec succès — et que l'importance manifeste de compositeurs tels que Giuseppe Verdi ou encore Richard Wagner, pour qui cette lecture reste inadaptée ou insuffisante, peut même sembler inexplicable et gênante. En ce sens, comme le montre Scott Burnham (1995), les fondements de notre perception actuelle de la musique trouvent leur origine dans la musique de Beethoven, et plus particulièrement dans son style héroïque. L'auteur soutient que les valeurs musicales du style héroïque ont formé notre conception de l'analyse musicale, qui s'est pour cela limitée, arbitrairement, aux méthodes

d'examen adéquates à sa musique, ainsi que la manière dont on appréhende aujourd'hui l'art musical occidental :

Marx a encensé Beethoven même durant la vie du compositeur, et sa conception théorique de la forme sonate, peut-être son achèvement le mieux connu, est inextricablement lié à la musique de Beethoven. Riemann tourne les sonates pour piano de Beethoven comme une démonstration définitive de ses théories rythmique et harmonique. Les monographies de Schenker sur les dernières sonates pour piano, sur la Neuvième Symphonie et sur la Cinquième reflètent différentes étapes dans la formation de sa théorie des voix. Et Rétzius pose des accents explicites et presque exclusifs sur le processus thématique de Beethoven. (Burnham 1995 : 65)

L'analyse, telle qu'on la pratique aujourd'hui, impose un système de valeurs très étroit et contraignant au compositeur comme à l'auditeur. L'analyse motivique et harmonique sont les deux principaux types d'analyse en vigueur aujourd'hui : l'analyse de la structure des motifs présuppose que des thèmes étroitement reliés selon les hauteurs qui les organisent sont à préférer ; l'analyse harmonique postule qu'une structure harmonique unifiée et unifiante de large échelle est une preuve de qualité et de supériorité de l'écriture musicale. Cette vision organiciste a traversé les XIX^e et XX^e siècles en passant notamment par les travaux de Riemann, de Schenker et de Rétzius, autant de théoriciens qui ont contribué à forger notre perception de la musique, et par là même sa réception. Par conséquent, aujourd'hui, nous sommes sensibles aux mêmes structures, aux mêmes éléments que ne l'était un critique au XIX^e siècle. Pour preuve, cette mise en parallèle d'une analyse de la sonate op. 57, dite *Appassionata* de Beethoven, réalisée avec les outils méthodologiques et analytiques actuels, avec une critique d'Ernst von Elterlein (1856 : 94-99) :

EXPOSITION

G.T.A.	1-16	: Des spasmes convulsifs de douleur ont saisi l'esprit, on entend des tremblements agonisants des profondeurs
Pont	17-23	: après lesquels on peut entendre la tempête de passion se tramant pour la première fois
Transition	24-34	: Ces tremblements agonisants recommencent à nouveau mais cèdent brièvement la place au

		deuxième thème principal d'humeur consolante et doucement ondoyante. Une nouvelle tempête de passion se dessine
Coda 1	51-60	: durant laquelle des coups de foudre d'humour viennent s'écraser au sol
Coda 2	61-65	: Après que le déchaînement s'est arrêté les spasmes convulsifs que nous avons entendus au début recommencent
<hr/>		
DÉVELOPPEMENT		
Dvpt a	67-78	: rassemblant des regains d'explosions d'agitation passionnée,
Dvpt b	78-92	: tiraient à travers avec des scintillements continus d'humour [mes. 79-92]
Dvpt c	93-108	: Au cœur anxieux, une voix rassurante vient à nouveau,
Dvpt d	109-122	: intensifiée, s'envolant vers des hauteurs majestueuses et élevées
Dvpt e	123-129	: seulement pour donner naissance à une tempête encore plus vaste
Dvpt f	130-134	:
<hr/>		
RÉEXPOSITION		
G.T.A.	139-151	:
Pont	151-162	:
Transition	163-173	: La voix de douce consolation retentit une fois encore
G.T.B.	174-189	: mais une tempête déchaînée de passion la submerge à nouveau
Coda 1	190-199	: Les scintillements d'humour éclatent une fois encore
Coda 2	200-202	:
<hr/>		
CODA		
Coda a	204-209	: dansant d'une manière macabre durant les mesures <i>pp</i>
Coda b	210-217	: un rayon confortant de lumière surgit triomphalement des hauteurs
Coda c	218-238	: mais en vain — à l'approche des arpegges la passion tourne en une véritable frénésie, s'élargissant maintenant à un incessant et turbulent va-et-vient, ce qui suit apparaît être le point de repos
Coda d	239-248	: à partir du <i>più allegro</i> , l'ambiance sous-jacente atteint

		une intensité fébrile
Coda e	249-256	: dépouillant même le motif consolatoire de son caractère, et aspirant en lui la passion
Coda f	257-262	: À la fin, tout ce qui reste est le grondement du tonnerre de la passion

Cette décomposition et mise en perspective d'un texte de 1856, soit une cinquantaine d'années après l'achèvement de la sonate, et d'une analyse contemporaine révèle, bien que les termes utilisés soient radicalement différents, que les auditeurs sont sensibles à une même structure. La récurrence des matériaux est traduite par le retour des signifiants correspondants : ainsi, le « tremblement agonisant » désigne le motif de trois notes répétées développé en batterie dans la transition, le second groupe thématique est perçu comme une tempête de passion succédant à un thème d'humeur consolante et doucement ondoyante, le motif d est incarné par « le coup de foudre d'humour », enfin, l'auteur repère également que le développement c et la transition de la réexposition sont construits sur le même motif issu du second groupe thématique. L'adéquation entre analyse, œuvre et critique est donc dans ce cas congruente. Néanmoins, il faut indiquer que si les méthodes analytiques fonctionnent magnifiquement bien lorsqu'il s'agit de traiter de l'*Appassionata* et de la sonate en *si m*, elles deviennent moins évidentes lorsqu'il s'agit de définir une œuvre dont l'impact se situe non plus seulement au niveau motivique ou thématique, mais plus largement au niveau de la mélodie, du rythme ou encore du timbre. Par conséquent, en ce qui concerne la musique actuelle, force est de constater que les analystes ont bien du mal à se défaire de cette tradition, ce qui les amène bien souvent à buter sur des paramètres qu'ils n'ont pas l'habitude de considérer. Actuellement, il existe donc un décalage entre les outils que possèdent les musicologues pour décrire la musique et la musique elle-même. L'adéquation œuvre-critique-analyse se trouve rompue.

7 Bibliographie

- BURNHAM S., 1995, *Beethoven Hero*, Princeton : Princeton University Press.
DAHLHAUS C., 1980 / 1989, *Nineteenth-Century Music*, Californie : University of California Press.

- KADEN C., 1977, *Hirtensignale : musikalische Syntax und kommunikative Praxis*, Leipzig : Deutscher Verlag für Musik.
- MEYER L., 1989, *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Philadelphia : University of Pennsylvania Press.
- NEWMAN W., 1969, *The Sonata since Beethoven*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press.
- ROSEN C., 1978 / 2000, *Le Style classique, Haydn, Mozart, Beethoven*, Paris : Gallimard.
- ROSEN C., 1980 / 1993, *Formes sonate*, Paris : Actes Sud.
- VON ELTERLEIN E., 1856, *Beethovens Clavier-Sonaten für Freunde der Tonkunst*, Leipzig : Heinrich Matthes.
- WEBSTER J., 1980, « Sonata Form », SADIE S. (éd.), *The New Grove Dictionary of Music*, vol. 17, Londres : Macmillan, 497-508.

Palimpsestes lyriques

L'opéra français classique à l'épreuve des modèles de lecture intertextuelle

Benjamin Pintiaux

École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris)

Formation doctorale « Musique, Histoire, Société »

L'hypertextualité, à sa manière, relève du *bricolage*.

Genette G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 556.

Les apports de la linguistique, du structuralisme ou de la sémiologie ne sont qu'inégalement intégrés aux réflexions sur la musique et l'opéra en particulier. Ce dernier, parce qu'il propose un support littéraire, fait l'objet de beaucoup d'attention de la part des critiques, mais souvent dans une approche traditionnelle d'analyse stylistique. Isabelle Moindrot (1993) a pourtant, en France, ouvert une brèche par son intéressante réflexion sur les codes et les conventions de l'opéra¹ et sa tentative de présentation de la « rhétorique élémentaire de la représentation d'opéra ». La quête, souvent philologique, des « baroqueux » a également eu pour origine une réflexion sur le discours musical, sans que ce dernier ne soit cependant très précisément décrit aux non-initiés.

Il sera assez aisé de montrer comment les modèles de lecture intertextuelle sont utiles et indispensables à l'analyse des livrets. De façon plus approfondie, je tenterai de confronter précisément l'un de ces opéras (*Hippolyte et Aricie*) à l'un des modèles de lecture intertextuelle le plus riche (et le plus structuré), celui de Gérard Genette.

1. Et par sa relecture de *Lector in Fabula* d'Umberto Eco (1979/1985).

La confrontation avec une théorie et une typologie permet d'éviter les principes d'analyse trop généraux et d'entrer dans un détail possible du fonctionnement syntaxique, rhétorique et dramaturgique du poème d'opéra, au sein du répertoire de l'Académie royale de musique, ainsi que de sa mise en musique et en spectacle.

1 Nécessités de la lecture intertextuelle

1.1 L'opéra est une œuvre collective

Plusieurs éléments permettent de démontrer l'aspect collectif de la création lyrique, surtout au début du XVIII^e siècle.

Après 1710, on assiste à une « professionnalisation » du métier de librettiste qui entraîne sa prise en compte dans les règlements de l'Académie royale de musique.

Les librettistes et les musiciens lyriques possèdent des réseaux de sociabilité dans des institutions parallèles, chez certains mécènes comme La Pouplinière, dans des salons ou cafés ou autour du journal *Le Mercure de France*.

Il existe nombre d'œuvres collectives revendiquées (en particulier dans l'opéra-ballet). De nombreux opéras font appel à plusieurs auteurs sans que tous soient crédités. La vogue des « fragments » montre que l'art lyrique est souvent perçu comme une création collective aussi bien pour le texte que pour la musique, qui utilisent alors la technique du « collage » d'œuvres antérieures.

Le livret est intrinséquement lié aux conditions du spectacle. Le musicien et le poète ne peuvent pas ignorer les contraintes d'une troupe (danseurs compris) et d'un répertoire.

Les réseaux, collaborations, affinités ou rivalités, obligent à considérer le livret comme une œuvre collective, toujours précisément référencée, toujours intimement liée aux œuvres antérieures, mais contribuant à la création du répertoire, devenant à son tour hypotexte devant lequel les successeurs devront se positionner et négocier. Toute analyse d'un livret de l'Académie royale de musique oblige à une lecture intertextuelle.

1.2 L'intertexte comme nécessité générique

En dehors de cette nécessité de l'analyse intertextuelle qui découle de considérations pratiques et contextuelles, il est indispensable de souligner que l'opéra est *génériquement* indissociable de la notion d'intertextualité.

Art mettant en présence l'ensemble des arts, usant de codes mixtes devant faciliter la conjonction texte / musique / art du spectacle, l'opéra apparaît d'abord comme un « monstre » rhétorique et esthétique. Sa perception nécessite la mise en place de grilles de lecture, inévitablement normatives, sans lesquelles le monstre redevient inaudible et incompréhensible. Les codes mixtes mis en place à la fin du xvii^e siècle constituent un capital de référents facilitant la simultanéité des informations reçues par le spectateur d'opéra (Moindrot 1993).

L'opéra français classique s'inscrit dans un système poétique dérivé du théâtre déclamé, dont il constitue le reflet (dans le domaine du merveilleux). Il est génériquement lié à l'art dramatique en général, qui constitue l'un de ses référents essentiels (Kintzler 1991). L'ensemble de la création opératique de notre période s'inspire d'œuvres préexistantes, antiques ou médiévales, souvent filtrées par une première adaptation dramatique.

À ces constatations s'ajoute la sacralisation, dès la fin du xvii^e siècle, de l'œuvre des créateurs du genre, Quinault et Lully, considérés comme les références incontournables. Tout opéra est dès lors une réécriture de l'opéra lulliste. Les quelques contre-exemples sont des échecs publics et n'ont eu aucune postérité. On peut ici encore déceler la constitution d'un capital esthétique revendiqué comme tel, encensé durant tout le xviii^e siècle.

Le monstre-opéra est désormais viable, parce qu'une grille de lecture a été établie. On pourrait relever ici les codes du genre. Mais il est plus important d'insister sur la nécessité générique de la référence intertextuelle. Aucune œuvre ne peut faire l'économie de l'emprunt, de la citation, du plagiat. Les hypotextes sont non seulement les œuvres littéraires constituant le socle de l'art dramatique, mais les opéras antérieurs eux-mêmes, ceux de Lully, puis de ses successeurs. L'allusion est en outre souvent revendiquée (et non masquée, en par-

ticulier dans les préfaces ou avertissements), et d'autant plus à considérer comme l'un des codes génériques de l'art lyrique français.

Parmi les critères propres au poème d'opéra, celui de l'intertextualité est à envisager au même titre que les exigences de variété métrique, d'évitement de certains phonèmes ou de restriction du lexique employé. Les critères contextuels et génériques mis en évidence obligent à repenser la conception des œuvres elles-mêmes, conduisent à une rédefinition de l'originalité créatrice et de l'unicité de l'opéra.

1.3 Marges et écarts : repenser l'originalité créatrice et le statut de l'auteur

Indiscutablement, un des apports les plus précieux des modèles de lecture intertextuelle développés après les années 1960 est la rédefinition du concept d'*originalité* ainsi que de celui d'*auteur*. Ainsi que le montre Sophie Rabaud (2002 : 27), il serait « naïf de croire que l'intertextualité exclut toute idée d'auteur et que se référer aux textes empêche de se référer au monde. L'intertextualité pose, plus qu'elle ne l'élimine, la question de l'auteur et du monde ». Il convient d'insister sur la possibilité de création dans le respect des normes, dont celle de la référence intertextuelle. Cette norme même propose des marges de création, dans la relation au texte d'autrui, dans la négociation avec celui-ci (et, dans notre cas, avec le modèle lulliste en particulier) qui corrobore une histoire de l'originalité initiée par R. Mortier (1982). Nos opéras sont à replacer dans un contexte qui considère que la valeur de l'œuvre vient de sa conformité aux grandes œuvres du passé (antique ou récent), et non de sa capacité à exprimer l'unicité de l'individu. En ce sens, la lecture encore trop fréquente des opéras reste déformée par une vision « romantique » du créateur, tout à fait anachronique au début du XVIII^e siècle.

Dans l'analyse de l'opéra français classique, les modèles de lecture intertextuelle pourraient donc permettre de réévaluer certaines œuvres en les reconsidérant dans le réseau du répertoire de l'Académie royale de musique, mais aussi de la Comédie-Française ou des Théâtres de Foire. On n'y valoriserait plus systématiquement l'écart par rapport à la norme (c'est une définition basique de la stylistique littéraire), mais d'abord la capacité à se mettre en conformité avec

la norme, le respect de la grille de lecture imposée. Mais la réécriture de cet art « au second degré » propose également, à la marge, des propositions littéraires, musicales, spectaculaires, qui constituent bientôt autant de nouveaux hypotextes (le texte propose ainsi une « trace du futur »). La négociation avec les modèles relève d'une « prise de position d'un individu qui tente de négocier avec l'autorité des Anciens » (Rabau, 2002 : 27). Ainsi, bien que née à une période de rejet de l'individualité auctoriale toute-puissante, l'intertextualité permet de penser l'originalité et le travail de l'auteur. C'est désormais en mettant nos œuvres (et en particulier l'une d'entre elles) à l'épreuve du modèle typologique proposé par Genette qu'il s'agit d'appréhender le bien-fondé de la lecture intertextuelle de l'opéra français des années 1690-1735.

2 À l'épreuve de la typologie de *Palimpsestes*

2.1 L'œuvre choisie : *Hippolyte et Aricie*

Cet ouvrage est bien connu, il a été enregistré à plusieurs reprises, et il est considéré comme une œuvre remarquable (malgré un livret souvent critiqué). Il s'inspire des Anciens et de leur première réécriture au xvii^e siècle (le *Phèdre* de Racine). Il demeure dans la lignée des opéras de Quinault et Lully, et marque pourtant des vellétés de renouvellement essentiellement musicaux. *Hippolyte et Aricie* est enfin l'un des grands succès tardifs de l'Académie royale de musique, sur un texte de Pellegrin et une musique de Rameau (1733).

La musique de Rameau est partout encensée pour la richesse de ses harmonies et l'accumulation des audaces musicales, ce qui distinguerait le musicien du tout-venant des compositeurs d'opéras par l'indiscrétion de ses innovations. Là encore, c'est la conception contemporaine de valorisation de l'écart avec une norme qui paraît le fondement de ces jugements de valeur. La confrontation avec des hypotextes reconnus et revendiqués n'en est que plus révélatrice d'une négociation avec les opéras antérieurs, certes parfois provocante, mais surtout très révélatrice du répertoire de l'Académie royale dans son ensemble (œuvres méconnues ou oubliées comprises). On se contentera d'en rappeler brièvement l'intrigue.

2.2 Hippolyte et Aricie, 1733 (première version)

Prologue

Jupiter, au nom du destin, arbitre la querelle entre Diane et l'Amour. On ne peut se soustraire au pouvoir de l'Amour, mais ce jour sera consacré à l'amour vertueux. Vaincue, Diane vole au secours d'Hippolyte qui s'est voué à elle dès l'enfance.

Acte I

Thésée a massacré les Pallantides ; leur sœur Aricie est captive et condamnée au célibat. Elle aime Hippolyte (fis de Thésée) sans espoir et s'apprête à entrer dans les ordres au service de Diane. Hippolyte est également épris d'Aricie, mais leur amour, contraire à la volonté de Thésée, est impossible. Aricie est conduite au sanctuaire de Diane. Aricie se révolte et la reine, Phèdre, devine l'amour coupable et veut punir Aricie. Diane s'y oppose. Phèdre, dépitée, avoue à Oenone son amour pour Hippolyte. Arcas survient et annonce la disparition du roi dans les Enfers. Oenone convainc alors Phèdre que son amour devient légitime.

Acte II

Pirithoüs, ami de Thésée, a tenté de ravir Proserpine aux Enfers et il y est détenu par Pluton. Thésée veut sauver son ami. Mais les divinités s'y opposent. Thésée invoque son père, Neptune, et grâce à l'intercession de Mercure, Pluton accepte de rendre Thésée au monde des vivants. Les Parques lui annoncent un destin cruel.

Acte III

Phèdre est d'une lignée que la déesse Vénus accable de sa haine. Elle a voulu voir Hippolyte qui souhaite être uni à Aricie. La reine trahit alors son amour coupable. Elle veut se tuer, mais Thésée paraît. Son épouse et son fils le laissent en proie au doute. Oenone détourne les soupçons du roi : elle laisse entendre qu'Hippolyte a voulu faire violence à Phèdre. Thésée déguise son malheur devant son peuple, puis invoque Neptune pour punir Hippolyte.

Acte IV

Hippolyte se prépare à l'exil. Aricie tente de le retenir. Mais le vœu de Thésée s'accomplit : un monstre horrible, envoyé par Neptune, surgit. Hippolyte disparaît en le combattant. Il est retrouvé sans vie. Phèdre est en proie aux remords et se prépare à avouer la vérité à Thésée.

Acte V

Phèdre s'est suicidée. Thésée veut mettre fin à ses jours, mais Neptune l'en empêche. Le dieu lui apprend qu'Hippolyte n'est pas mort, mais que Thésée ne pourra plus le revoir. Aricie a été transportée en des lieux enchantés. Diane a choisi un héros pour y régner en son nom et épouser Aricie : c'est Hippolyte, rendu à la vie. (Rameau/W. Christie 1997)

2.3 L'hypertextualité selon Gérard Genette

Genette classe dans son ouvrage plusieurs types d'intertextualité qui relèvent selon lui de l'« hypertextualité », relations de dérivation d'un texte (et non de coprésence ou d'inclusion, domaine « réservé » d'Antoine Compagnon), selon la nature du lien (imitation ou transformation) et selon le régime d'hypertextualité, ludique, satirique ou sérieux. Sa cartographie des liens d'intertextualité est accompagnée de tableaux récapitulatifs que nous reprendrons afin de les confronter à l'opéra choisi.

Relation	Régime		
	ludique	satirique	sérieux
transformation	PARODIE (Chapelain décoiffé)	TRAVESTISSEMENT (Virgile travesti)	TRANSPPOSITION (le Docteur Faustus)
imitation	PASTICHE (L'Affaire Lemoine)	CHARGE (À la manière de...)	FORGERIE (La Suite d'Homère)

Hippolyte et Aricie, directement inspiré de Racine (hypotexte revendiqué dans *l'Avertissement* ; mais Pellegrin justifie également les écarts avec sa source principale), offre de nombreuses occurrences d'emprunts et de dérivations. Le tableau proposé par Genette peut dès lors être complété avec des références textuelles et musicales (voire spectaculaires). On peut ainsi proposer, en se contentant de quelques exemples :

Relation	Régime ludique	Régime sérieux
Transformation	<p>PARODIE</p> <p>La transformation de la fin de <i>Phèdre</i> présente un aspect Genette à ce terme : modification ludique (mais non burlesque) de l'hypotexte racinien.</p> <p>Le jeu avec l'hypotexte de Racine est en lui-même ludique (comment faire après le modèle tragique ?), souvent marqué par évitement, alors que <i>Jephthé</i>, un an auparavant, plagiait directement <i>Iphigénie</i> ou <i>Phèdre</i> (déjà) à plusieurs endroits. Genette évoquerait alors des pratiques de « réduction » du texte racinien (excision ou amputation).</p>	<p>TRANSPPOSITION</p> <p>Scène de la mort d'Hippolyte qui « extériorise » le fameux récit de Thérémène dans <i>Phèdre</i>. Genette évoque cette transposition dramatique (p. 405). De façon générale, Pellegrin tend à dramatiser les épisodes narratifs (transmodalisation intermodale).</p> <p>Les multiples interventions divines (reprises aux Antiques, ou inventées de toutes pièces), transposent le monde du théâtre tragique dans celui de l'Opéra. Même remarque pour les nombreux changements à vue.</p>
Imitation	<p>PASTICHE</p> <p>Ouverture à la française, très lulliste. Référence avouée au modèle. Plus tard, Rameau se dégagera de cette référence à Lully dans l'ouverture.</p> <p>Des vers entiers sont repris des prédécesseurs (Quinault en particulier), surtout dans les divertissements.</p> <p>mort d'Hippolyte reprenant la mort d'Alceste (Quinault / Lully).</p> <p>Pellegrin se pastiche lui-même dans les vers célèbres <i>Tremble, frémis d'effroi</i>, déjà utilisés dans <i>Médée et Jason</i> et dans <i>Théonoé</i>.</p>	<p>FORGERIE</p> <p>Tout l'acte II est de l'invention de Pellegrin (acte des Enfers), en imitation avec le pseudo-théâtre antique et surtout avec les actes infernaux des œuvres antérieures (Lully, Charpentier, Campra...). Phénomène d'augmentation massive, nommé par Genette « extension ».</p> <p>Le prologue est une « augmentation » qui justifie le rôle tenu par Diane à la fin de l'œuvre (opposition chasteté / amour). Cette « expansion » relève davantage de la dilatation stylistique que de l'augmentation massive. Elle remplit également un rôle de « remplissage » : nécessité du divertissement (dans chaque acte également).</p>

Seule la colonne « SATIRIQUE » n'apparaît pas ici. La satire de l'opéra existe cependant, mais elle a lieu essentiellement sur les scènes des Foires (Pellegrin et Rameau s'y sont adonnés), en dehors du cadre institutionnel, mais n'en apportant pas moins sa contribution au répertoire opératique (on lui doit la naissance de l'opéra-comique¹). En dehors de ce cas spécifique de la satire (qui demanderait, parce que « hors cadre » et écrite par des auteurs différents, une analyse spécifique), l'ensemble des pratiques hypertextuelles identifiées par Genette sont repérables dans l'opéra, à de nombreuses reprises, et pas exclusivement sous le régime « sérieux ».

1. Charles-Simon Favart signe ainsi une parodie réjouissante d'*Hippolyte et Aricie* en 1742.

À ces relevés exemplaires, il faut joindre la récurrence de la pratique de la citation : vers de Quinault et Danchet, emprunts (discrets) à Racine, auto-citation (acte II). La citation musicale est plus rare mais non moins évidente dans *Hippolyte et Aricie*. La transformation des codes lullistes est omniprésente (transposition sérieuse ou forgerie) ; la musique, dans la tragédie, utilise également le régime ludique (jeu des tonalités de l'acte II, code hérité du xvii^e siècle, mais conduisant aux enharmonies du trio des Parques, audace harmonique inouïe sur la scène de l'Académie en 1733). Ce survol de quelques pratiques intertextuelles selon la typologie proposée par Genette permet un bilan provisoire, en envisageant l'apport du modèle fourni par *Palimpsestes*.

2.4 Ce qu'apporte le modèle genettien

L'omniprésence des liens intertextuels (ou hypertextuels) est bien une caractéristique de l'opéra français du début du xviii^e siècle. À la transformation sérieuse des hypotextes s'ajoute des références ludiques sous diverses formes, qui jouent avec les compétences intertextuelles du spectateur-auditeur (reconnaissance de Lully, de Racine, de Quinault...). « L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement » (Genette 1982 : 558). Il faut envisager cette caractéristique non comme une convention (au sens péjoratif), mais comme un code du genre opératique, revendiqué comme tel. En effet, la référence n'est pas cachée, bien au contraire. Cette spécificité paraît distinguer l'opéra des genres littéraires et en particulier du théâtre de l'époque, dans lequel l'hypertextualité est souvent masquée, parfois involontaire, et plus rarement avouée.

L'opéra n'est compréhensible que dans un répertoire qui combine clairement trois sources principales¹ : les Antiques (ou parfois l'épopée médiévale), le théâtre et l'opéra lui-même. Les Antiques sont cependant le plus souvent « filtrés » par des hypotextes plus récents,

1. Des sources secondaires existent cependant : textes de cantates de J.-B. Rousseau, romans, poésies...

souvent dramatiques¹. Plagiant ici Genette, on peut écrire que l'opéra s'écrit « en allant à l'Opéra ». Le genre fait figure de remarquable *palimpseste* par la multiplicité des liens intertextuels et les filtres successifs qui, loin d'opacifier son approche, permettent au contraire la coexistence des codes mixtes. *Hippolyte et Aricie* est incompréhensible sans une connaissance de Lully (*Alceste* par exemple), de Racine, ou de Pellegrin lui-même (*Jephté*, 1732, dans lesquels les emprunts à *Iphigénie* et *Phèdre* étaient plus nombreux que dans *Hippolyte*).

Puisque l'hypertextualité et la citation sont des codes génériques, le livret doit apparaître comme une *littérature sous contrainte*. La musique n'échappe pas à cette règle. Évaluer l'originalité des textes oblige à une redéfinition de la notion même d'originalité. Plutôt que de dévaloriser systématiquement les créations lyriques du XVIII^e siècle, il s'agit de les envisager sous cet angle. L'opéra est en effet, pour l'essentiel, une opération très virtuose de collage et de montage d'éléments disparates, au sein d'une structure dramatique strictement codifiée. Il est, pour reprendre Genette, un « bricolage » ; mais « l'art de faire du neuf avec du vieux a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès" : une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble » (Genette 1982 : 556).

Loin d'être une convention étouffante, la multiplicité des liens intertextuels offre des marges de création et de positionnement individuel. L'explication, qui succède au simple relevé, est toujours délicate ; certains faisceaux d'indices intertextuels permettent cependant d'avancer des hypothèses analytiques. Ainsi, *Hippolyte et Aricie* peut sembler un opéra « manifeste », revendiquant constamment la différence générique avec le modèle racinien, permettant les audaces musicales de Rameau. Mais la stratégie d'évitement (excision) utilisée par Pellegrin peut aussi être porteuse d'un contenu théologique moliniste² (refus de la fatalité, espoir de salut selon les mérites) déjà sensible dans *Jephté*.

1. Les velléités de renouvellement thématique (source historique) sont alors des échecs à l'Académie.

2. Pellegrin (1663-1745) est un abbé, ancien moine de l'ordre des Servites.

Au total, le recours au modèle proposé par Genette permet en effet de réaliser l'un des vœux de l'auteur en relançant les œuvres anciennes dans un « nouveau circuit de sens ». Ces quelques éléments (le relevé est loin d'être exhaustif) montrent déjà l'intérêt de l'utilisation d'un modèle de lecture intertextuel tel que celui proposé dans *Palimpsestes*. Mais ils posent également de nombreux problèmes d'ordre pratique et théorique.

3 En guise de conclusion

Les problèmes posés par la notion d'intertextualité, et plus particulièrement celle d'hypertextualité, modèle repris à Genette peuvent être relevés brièvement.

Des problèmes « techniques » propres à toute tentative d'analyse intertextuelle. Par exemple : comment repérer l'emprunt du code rhétorique, d'autant que Lully et Quinault fixent les codes ? Se baser sur un faisceau d'indices est alors la solution la plus sage. La difficulté existe en outre pour toute analyse du théâtre du XVIII^e siècle.

La distinction intertextualité/hypertextualité (et autres niveaux de transtextualité) effectuée par Genette est de peu d'utilité dans le cas de l'opéra. Citation, allusion et plagiat côtoient, sans distinction phénoménologique notable, forgerie ou pastiche. Le même type de lien d'intertextualité préside à la « grammaire » intertextuelle de l'opéra classique. La notion d'intertexte paraît finalement plus apte à rendre compte de l'opéra que celle d'hypertexte.

Autre danger : la prudence nécessaire risque de faire dévier vers une très traditionnelle « critique des sources » sans rendre compte de la dynamique du texte opératique, ni de son « bricolage » fondamental. Néanmoins, depuis les années soixante-dix-quatre-vingts, la critique des sources est de nouveau intégrée (comme la notion d'auteur) dans les analyses dérivées du structuralisme « intégral » des années soixante. Il semble cependant souhaitable de garder à l'esprit la nécessité de rendre compte du dynamisme des œuvres, de leur invitation à l'intertextualité (et non d'une simple réécriture assez passiviste), de la combinatoire des textes.

Il convient également se poser la question du statut de l'intertextualité (par un détour par Riffaterre), non seulement produit par l'écri-

ture, mais surtout « effet de lecture ». Or la mémoire et le savoir des lecteurs changent, et l'intertextualité s'opacifie (d'où l'appellation de « convention », à connotation péjorative). Cette approche « post-structuraliste », indispensable, peut néanmoins se révéler rapidement « paralysante ». Elle ne doit sans doute pas empêcher l'analyse intertextuelle, malgré (et avec) le prisme contemporain.

Le problème est ici, pour nous, particulièrement sensible, parce que la musique ne répond pas tout à fait aux définitions d'un texte. Elle se définit, au XVIII^e, comme un discours, imite la nature textuelle, mais elle est fondamentalement autre. Seule la partition renvoie à la notion simple de texte. Mais l'audition est un phénomène autrement complexe. Il faut donc s'attacher à définir la musique (et l'objet de la musicologie), et en particulier le phénomène de l'écoute dans sa difficile immatérialité (Sève 2002) : que perçoit l'auditeur de la référence à Lully dans *Hippolyte* ? Et comment en rendre compte aujourd'hui ? L'auditeur peut-il entendre une tonalité sensément significative ?

Il semble qu'un détour par des théories de la réception et de la médiation soit nécessaire. Eco peut être actualisé et l'on peut évoquer un « auditeur-modèle » prévu par le compositeur. Mais Hennion (1993) propose également une sociologie très enthousiasmante par sa capacité à intégrer les diverses médiations à l'œuvre dans l'écoute et l'appréciation de la musique. L'intertextualité serait ici une des médiations, elle-même dépendante des médiateurs de base que sont non seulement l'auteur et l'auditeur, mais encore, et surtout, l'interprète, le support technologique de la découverte musicale. Jouer *Hippolyte* sur instruments modernes (version Lewis) ou anciens (les autres) crée une médiation signifiante des choix des interprètes autant que de ceux des créateurs de l'œuvre. On entend Lully dans la version Christie, on devine Gluck ou Berlioz dans la version Lewis. Le modèle de lecture intertextuelle (celui de Genette en particulier), renvoie donc à une approche sociologique de la réception musicale, et à une tentative de définition (toujours problématique) de la textualité de la musique.

Néanmoins, la nécessité de compléter le modèle genettien ne remet pas en cause de façon fondamentale l'approche choisie à l'origine. Elle ne fait que répondre aux injonctions de Genette lui-même, qui invite à une négociation permanente avec le modèle qu'il propose, ce

qui en fait d'ailleurs sa force. Le modèle fourni par *Palimpsestes* est en effet une invitation à « bricoler », de façon certes réfléchie, sans renoncer pour autant à la pertinence et au dynamisme des approches intertextuelles. L'utilisation du modèle proposé par *Palimpsestes*, entre autres ouvrages critiques, invite à une remise en question de la musicologie elle-même, à une approche renouvelée du « bricolage » hypertextuel à l'œuvre dans l'opéra. La réflexion sur la musique et la musicologie qui en découle, loin d'être paralysante, propose une enrichissante confrontation ainsi — dans une optique elle-même intertextuelle — qu'une « négociation » avec le modèle même. Loin d'être forme close, le modèle apparaît ici comme une ouverture et une incitation à une herméneutique transdisciplinaire.

4 Bibliographie

Références bibliographiques

- COMPAGNON A., 1979, *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris : Seuil.
- ECO U., 1979/1985, *Lector in fabula*. Paris : Seuil.
- GENETTE G., 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris : Seuil.
- HENNION A., 1993, *La Passion musicale*. Paris : Métailié.
- KINTZLER C., 1991, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*. Paris : Minerve.
- MOINDROT I., 1993, *La représentation d'opéra. Poétique et dramaturgie*. Paris : PUF.
- MORTIER R., 1982, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au Siècle des lumières*. Genève : Droz.
- RABAU S., 2002, *L'intertextualité*. Paris : GF Flammarion Corpus.
- SÈVE B., 2002, *L'altération musicale*. Paris : Seuil.

Références discographiques

- RAMEAU J.-P., LEWIS A. (English Chamber Orchestra), 1966/1997, *Hippolyte et Aricie*, CD DECCA.
- RAMEAU J.-P., CHRISTIE W. (Les Arts Florissants), 1997, *Hippolyte et Aricie*, CD ERATO.

Le théâtre de Copi entre privé et public

Le modèle comme objet de négociation

Isabelle Barbéris

Département des Arts du spectacle
Université Paris X — Nanterre

Le meilleur moyen de s'évader, c'est de devenir invisible.

Jean Cocteau

Quand le rideau est tombé, avant de regagner sa loge, il y a un moment où vous n'êtes personne...

Je vais essayer de me faufiler dans l'au-delà par l'un de ces trous noirs.

Cyrille, *Une Visite inopportune*

Artiste faisant feu de tout bois, puisant à toutes les sources, Copi se définissait lui-même comme un « jeune Argentin sous influences » (Copi 1983). Cette boutade laisse deviner l'ethos ambivalent de l'artiste. Son théâtre de jeunesse, écrit en grande partie en espagnol (il adoptera par la suite le français) repose déjà sur l'art de faire tenir ensemble des styles, des références et des genres disparates : « Tu découpes ici, c'est du Anouilh. Là, Tennessee Williams, ici Oscar Wilde, à la fin du Tchekhov » (Copi 1983). Cette sorte de manipulation restera sa marque de fabrique, et il est souvent aisé chez Copi d'opérer un « découpage » de l'œuvre en fonction du style, de l'auteur ou du genre imité. Prenons par exemple la pièce *La Nuit de Madame Lucienne* (1965) : celle-ci commence comme une émission de télé, prend des accents de *Six personnages en quête d'auteur* et finit comme un intrigue policière signée A. Christie — le coupable étant le personnage que l'auteur a su rendre le plus insoupçonnable... L'écriture théâtrale de Copi, bien qu'à des degrés divers, est empreinte d'un

goût volontairement équivoque pour les coqs-à-l'âne, les ruptures de ton. Ainsi exhibée, revendiquée sur un mode dérisoire, l'intertextualité acquiert en quelque sorte une dimension métatextuelle.

Le dialogisme des tons et des influences trouve un écho dans l'interculturalité argentine, l'identité à la fois totale et disparate de ce pays qui n'est pas sans rappeler l'image de la bibliothèque universelle que l'on trouve chez Borges (1956/1965). Comme dans la fiction d'Uqbar (Borges 1956/1965), le mythe argentin est à la fois la somme encyclopédique des autres cultures et son article manquant. Buenos Aires est bien cet espace ouvert et composite où chaque quartier se veut une représentation miniature d'une autre métropole. La ville y forme un décor irréel, espace paradoxal d'exil immobile et permanent :

C'est un pays à la fois lointain et proche de l'Europe, dont l'histoire relativement récente est marquée par le déplacement et le tissage de plusieurs cultures européennes qui, ayant fait le voyage, détachées de leur source, ont pris leur propre forme, un peu décalée par rapport à celle de l'origine. Ce qui fait que l'identité et la culture argentine, recomposées d'éléments très divers, sont comme un miroir un peu déformé du monde. Je crois que certains écrivains argentins, dont Borges est un exemple quasi mythique, illustrent bien cette idée de l'appropriation de la connaissance universelle qui correspond à la nature même de l'Argentine (Arias 1989).

L'intertextualité à l'œuvre chez Copi ne saurait toutefois se résumer à un effet de *satura*. La profusion dissimule en fait un art des combinaisons et de la modélisation qui confine à l'abstraction. Pour Jorge Lavelli, familier de son théâtre pour l'avoir souvent mis en scène :

Le style s'épure dans la recherche d'une profondeur essentielle. Pas un mot de trop pour raconter l'aventure hallucinante des *Quatre Jumelles*. L'économie des moyens s'affine en même temps que ses thèmes se dessinent avec de plus en plus d'acuité. La théâtralité de Copi est extrême, pure, toujours magnifiée par une invention dramaturgique à la fois complexe et mathématique (Lavelli 1988 : 84-85).

La saturation intertextuelle pose en toile de fond le problème de l'absence de modèle, analyse qui peut chez Copi se décliner de diverses manières.

Le topos du père fuyant, par opposition aux mères, imposantes et souvent monstrueuses, est révélateur de l'absence de modèle paternel, comme cela apparaît dans cet extrait de la préface du roman inédit *Rio de la Plata* :

Mon père nous rejoignit une dizaine de jours plus tard après avoir passé le Rio de la Plata couché au fond de la cale d'un bateau de contrebandiers. Il avait dans son voyage changé plusieurs fois de passeport. Il possédait une fausse moustache qu'il gardait dans la pochette de sa veste et qu'il mettait selon le personnage qu'il voulait se composer devant les douaniers qui connaissaient bien sa photo (Damonte 1990).

L'absence de personnage central ou principal sert une dynamique actancielle qui fonctionne à partir du dédoublement, de la démultiplication du même personnage, par « scissiparité » (Léonardini, 1982) : pour l'acteur et metteur en scène Marcial di Fonzo Bo, la dramaturgie copienne met sur le même plan la pièce à un acteur (en son temps, Copi) et plusieurs personnages¹ et la pièce à un seul personnage et plusieurs acteurs² (Di Fonzo Bo 2000).

L'absence de l'auteur lui-même est sensible derrière la cacophonie des échanges et la multiplicité des masques (*Le Frigo*). Cet aspect pourrait expliquer la prédilection de Copi pour le théâtre. Le genre dramatique rend inaudible, tout au moins inidentifiable la voix de l'auteur — ce qu'A. Ubersfeld nomme l'« énonciateur-scripteur » (Ubersfeld 2000). Le théâtre permet au scripteur de « disparaître » dans l'interstice des répliques, tout en demeurant omniprésent. De toute évidence, la voix de Copi se fait entendre par l'intermédiaire de personnages qui composent un musée très personnel. La « double lame » de la profusion et de l'abstraction sert en fait à mettre à nu la présence problématique de l'auteur lui-même. La multiplicité des modèles et des masques « identifiables » ne fait que mettre en perspective l'invisibilité de Copi en personne. Le modèle compris comme source, unité de base, ou encore élément d'origine, s'avère insaisissable, disparaît finalement derrière la pluralité des modèles et des codes. À ce stade, il est possible d'établir une analogie entre le théâtre

1. Par exemple *Le Frigo*, Loretta Strong.

2. Par exemple, *Les Quatre Jumelles*.

de Copi et ce que Jean Baudrillard qualifie de « réinjection systématique de relations humaines sous forme de signes » (Baudrillard 1976) : dans l'économie de l'échange copien, le code se substitue au référentiel, la violence physique sert de modèle exclusif de communication.

La scène de théâtre sert d'intermédiaire entre Copi et le restant de la société. L'excentricité et l'outrance doivent en passer par l'artifice et la distanciation pour que la démarche puisse être acceptée du public. Cette recevabilité n'est pas sans importance si l'on considère que le théâtre copien est avant tout le théâtre *de Copi* : même absent de la scène, Copi se met toujours en scène, quelque part. Sur cette scène se joue l'acceptation et l'intégration parisienne d'un jeune artiste, argentin et homosexuel. Tout se passe comme si cette recevabilité ne pouvait s'obtenir que par la stigmatisation comique, excessive de la marginalité. La représentation permet de médiatiser, de distancier et de *mondaniser* le personnage d'excentrique, en résumé de l'offrir en gage de bonne foi. Copi négocie son être social à travers une série de cadres formant un continuum, de la scène intime du théâtre privé au moment où l'artiste s'expose devant un public finalisé. Ce *work in progress* a pour effet de surexposer notre auteur de théâtre, jusqu'au point, paradoxal, où il en devient invisible.

Chez Copi, la sphère privée fonctionne déjà comme une scène permettant à l'artiste de « tester » ses personnages et d'ajuster son habitus social. Excentricité des déguisements, outrance des jeux de scène se trouvent ainsi au centre d'une négociation dès les premières approches. Entre le théâtre privé et le théâtre d'appartement, Copi avait effectivement l'habitude d'endosser ses personnages fétiches pour amuser ses amis, ses amants, cela de manière informelle, sans prétendre à l'interprétation ou à la composition du personnage. De façon plus mondaine, il aimait organiser des bals pour lesquels il aimait se déguiser. Copi était également remarquable pour son élégance. La figure du dandy apparaît comme l'aboutissement d'un processus ambivalent de démarcation et de normalisation. Le dandy exprime ce que le modèle peut avoir d'ambivalent : d'un côté une construction policée et « négociée » avec l'entourage, de l'autre, l'excentricité qui s'affiche.

Comme chez Pirandello, les personnages donnent l'impression d'être des modèles « sortis de la tête » de Copi : ils sont comme les doubles, les fantômes comiques de notre auteur.

Depuis bien des années (mais c'est comme si cela datait d'hier) une petite servante très délurée et néanmoins toujours novice dans le métier est au service de mon art. Elle se nomme Imagination. (...)

Et bien ma petite servante Imagination eut, il y a quelques années, la fâcheuse inspiration ou le caprice malencontreux d'amener chez moi toute une famille, pêchée je ne sais où ni comment (...) (Pirandello 1921/1994 : 29)

Le lien personnel unissant l'auteur à ses personnages permet d'expliquer la présence, dans les pièces écrites, dans les romans et dans les nouvelles, de personnages récurrents qui sont autant de parangons de Copi lui-même : l'infirmière, la diva, le travesti, le Rat¹... Le continuum entre la pratique informelle du théâtre privé et les pièces écrites passe par l'intermédiaire de ces figures itératives, autour desquelles se construit l'univers de Copi. Ce procédé est particulièrement sensible dans *Le Frigo*. La pièce reproduit en effet de manière stylisée, sous la forme d'un défilé *de mode* ou d'un « bal de têtes », la pratique déjà mondaine qui consistait pour Copi à présenter ses personnages à ses amis. Elle est construite de telle façon que Copi y interprétait successivement toute une série de personnages². *Loretta Strong* est une pièce qui mérite aussi notre attention. L'économie de la pièce se fonde en effet exclusivement sur les mutations du personnage éponyme, total et chaotique. Loretta n'est pas qu'une figurine de plus dans cette galerie de figurines. Créature en chantier permanent, Loretta opère la synthèse de la cour des miracles copienne. Notre auteur a pris ses traits tout au long de sa carrière d'artiste parisien, la faisant évoluer au fil de ses rencontres. Aussi protéiforme que l'est notre auteur, la « vagine » de Loretta *engendre* l'œuvre de théâtre. Le personnage affirme en même temps qu'il tourne en dérision la totalité, voire le totalitarisme égotique de l'univers copien.

1. On retrouve cette particularité, à un degré moindre, chez Alfredo Arias.

2. On peut rapprocher ce solo-parade des « murgas », formes courtes et carnavalesques du théâtre argentin qui se jouent dans la rue.

La négociation amicale et mondaine des personnages sur la scène du théâtre privé exprime l'ambivalence de l'excentricité de Copi et de sa verve subversive. Car l'excentricité ne saurait se réduire à une fonction critique à l'égard de la société. Elle procède également d'une stratégie de séduction. Cela passe chez Copi par la présentation, la modélisation et le modelage du soi, c'est-à-dire la constitution d'un personnage de clown que le public pourra reconnaître, au-delà de la diversité des masques. Icône du Paris « gay », Copi a joué de son image d'égérie jusque dans ses pièces. Dans *Une Visite inopportune*, il tourne en dérision sans se ménager le petit culte de la personnalité qu'il a vu se développer autour de lui. Cette duplicité de l'excentricité et de toute différence affirmée, théâtralisée, est probablement le signe qu'il doit être difficile, si ce n'est impossible, d'être subversif sans avancer masqué. De Molière à « Gainsbarre », le provocateur a souvent été bouffon du roi ou des médias, le marginal subversif a dû s'accommoder du costume plus consensuel, mais non moins ambigu, du mondain. Contradictions qu'il est difficile d'évoquer sans penser à la stratégie ambivalente, de marginalisation et de séduction, de différenciation et de conformisme de groupe, qui participe de la fascination que les cercles homosexuels peuvent exercer sur le restant de la société.

Le passage par le théâtre privé et informel permet à Copi de négocier son étrangeté. De manière symétrique, le cadre privé se retrouve théâtralisé, publicisé. Il fait l'objet d'une mise en scène. Si le style de Copi a souvent été qualifié de « pudique », en contradiction apparente avec certains aspects de son esthétique, c'est parce que la théâtralisation des rapports intimes conduit à dissimuler l'intimité vraie.

On croit souvent que le théâtre de Copi est « rigolo ».

L'humour de Copi existe, mais en tant que manifestation extrême de délicatesse et de pudeur, comme une manière d'éviter les pièges de la pédanterie et de l'emphase. Les textes de Copi sont brutals (*sic*), d'une noirceur extrême.

Ses personnages sont graves et ils n'ont pas d'autre épaisseur que celle que la parole et le théâtre leur donnent. Tout, absolument tout peut leur arriver. Les sentiments qui les animent sont les grands sentiments immuables de Shakespeare, vivants, contemporains. Les personnages de Copi ne sont pas chichiteux, ils osent, ils se dégonflent,

ils sont réels. Et ils ne sont nulle part plus grands que dans la déchéance (Llamas 1987)

Le simulacre biographique et autobiographique est un élément constitutif de cette théâtralisation de l'intime. Dans ses romans (*Le Bal des folles, la Guerre des pédés*), cela prend la forme de faux jeux de pistes dans lesquels indices véridiques et indices truqués se trouvent mis sur le même plan. Ainsi les références autobiographiques parsèment l'œuvre tout en demeurant invérifiables, inséparables de la mythomanie de l'écrivain, signe d'une esthétique hésitant entre exhibition et dissimulation.

Le registre tout aussi intime de la confidence épistolaire fait également l'objet d'une subversion. La distorsion est très sensible dans *L'Uruguayen*, où l'écriture est à la fois présentée comme un geste intime et un mensonge, une rature :

Cher Maître, Vous serez sans doute surpris de recevoir de mes nouvelles d'une ville aussi lointaine que Montevideo. (...) Je ne vous ferai pas l'offense de penser que mon histoire vous intéresse plus qu'à moi. Je vous serai donc bien obligé de sortir votre stylo de votre poche et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez. Grâce à ce simple artifice, à la fin de la lecture, il vous restera aussi peu de ce livre dans la mémoire qu'à moi, puisque, comme vous l'avez probablement soupçonné, je n'ai pratiquement plus de mémoire.¹

La dramaturgie copienne prend très souvent la forme d'une inflation mensongère, une « expansion du performatif » (Corvin 1983). La pièce fonctionne sur le principe d'une accumulation de fausses pistes (*La Pyramide, La Nuit de Madame Lucienne*) laissant au bout du compte découvrir le « pot aux roses ». Cela confère au jeu un grand dynamisme et revient à remplacer la psychologie des personnages par une mathématique. Les « trouées textuelles » (Ubersfeld 1982) se trouvent remplies par un bavardage actanciel.

Daphnée. — Tiens Ahmed tu débouches le champagne, tu es un homme.

Ahmed. — Où est le tire-bouchon ?

1. Incipit de *L'Uruguayen*, *op. cit.*

Jean/ — Donne, ça se dévisse avec les doigts!

Daphnée/ — Tiens, regardez, j'ai trouvé ça aussi, une branche de hasch!

Luc/ — Chiche, c'est la fête. Donne-moi ça que je roule une cigarette!

Il le fait

Daphnée. — J'en ai une caisse pleine dans la cuisine et aussi une autre de bourbon. Va les chercher Ahmed.

Ahmed. — C'est ouvert?

Daphnée. — Ah non j'ai peut-être fermé. Tiens la clé.

Jean. — C'est dur ces bouchons américains. On dirait du bois.

Luc. *à Ahmed* — Regarde si elle n'a pas d'autres choses. Prends tout.

Ahmed. — Et le frigidaire, tu le laisses?

Micheline. — Sors-le sur le palier, demain je le ferai transporter par le chauffeur.

Ahmed. — Merci Daphnée!

(La Tour de la Défense, 125-126)

L'absence de modèle préexistant et stabilisant génère chez Copi une dramaturgie particulièrement imprévisible et chaotique. Les personnages ont pour point commun de ne pas avoir de passé : pas de scène d'exposition ni de mention anaphorique, pas de construit psychologique mais un simple jeu de rebondissements qui suffit à les faire évoluer. Souvent, la pièce s'achève lorsque toutes les combinaisons entre personnage ont été envisagées. Ainsi *modélisé*, le marivaudage perd sa profondeur psychologique et se trouve mis à distance, réduit à une surenchère référentielle de questions réponses, aussi improbable qu'implacable. Ce processus superlatif est en rapport direct avec la comparaison qu'Antonin Artaud établit entre l'acteur et le pestiféré : « (...) De degré en degré, d'échelon en échelon, l'agonisant gonfle son personnage, où le vivant devient au fur et à mesure un être grandiose et surtendu » (Artaud 1964 : 19). Modélisé, simplifié, le personnage copien n'a donc plus grand-chose à voir avec le masque figé de commedia dell'arte : il est quelque chose qui « gonfle », qui passe de l'intériorité à l'extériorité, et finit par « exploser » en public.

LORETTA STRONG

J'explose!

J'ai des pépites qui me sortent par tous les pores

(...)

Oh là! Oh là!

Attendez-moi!
Je sors!
FIN

(Loretta Strong, 137)

Au terme de cette négociation faisant apparaître l'intrication entre enjeux esthétiques et personnels, les personnages font l'objet d'une présentation frontale, une « démonstration » en termes brechtiens. Comme des « modèles », les personnages copiens sont opératoires dans divers contextes, ils voyagent entre les pièces. Le rapport de Copi à ses personnages peut également rappeler celui d'un créateur de « mode » avec ses modèles (nombreux habillages et déshabillages sur scène). Si l'on se fie aux souvenirs de ceux qui l'ont vu jouer, la pratique de Copi-acteur allait dans le sens de cette présentation distanciée. Le jeu de Copi était très particulier, en partie figé. Il faisait alterner les déplacements et les arrêts « public » — on peut encore songer à l'art de se déplacer sur un podium ou de se prêter au jeu des photographes. Ce jeu sous contrôle est aussi à mettre en perspective avec la tenue et la contension du dandy. La modélisation du personnage aboutit ainsi à une discipline du corps que l'on retrouve dans l'esthétique d'Alfredo Arias, dont les affinités avec Copi sont d'autant plus nombreuses qu'ils ont très souvent travaillé ensemble et qu'ils étaient amis. Dans sa récente mise en scène de *Madame de Sade* de Yukio Mishima (Théâtre national de Chaillot, 2004), Arias interprétait le rôle principal en costume de geisha, s'imposant de la sorte une discipline corporelle extrême. Comme chez Copi, le corps naturel disparaissait derrière l'armature du costume et la maîtrise des gestes.

On entend souvent par « modèle » une sorte d'unité de base ou d'élément de référence qui *préexiste* à sa duplication. Le théâtre de Copi forme un continuum, un *work in progress* qui laisse apparaître le modèle comme *aboutissement* du processus. Le schéma mental associant le modèle à une origine se trouve ainsi inversé dans la pratique de l'homme de théâtre et du mondain.

Copi lui-même s'est érigé en modèle et a construit son image à des fins autant subversives que séductrices. Ce processus est négocié avec ses différents publics et horizons de réception afin d'ame-

ner à une acceptation réciproque et complice. Déclinant des identités multiples au travers de personnages fétiches qui lui ont collé à la peau tout au long de sa carrière parisienne, Copi disparaît derrière les masques qu'il a tant affectionnés et qu'il a légués à la postérité.

Le dictateur, personnage récurrent du théâtre de Copi, « boursouffle » de l'inconscient collectif, est tout aussi énorme, ubuesque qu'il est vain (*Eva Peron*). Comme tout modèle, il dessine un vide et signale une absence, un abandon. La sensibilité de Copi quant à la vacuité du modèle peut, doit être mise en relation avec son expérience argentine¹. Le modèle ne fait plus office de représentation synthétique. Il n'est plus cet outil mental qui va permettre de valider une vérité, comme c'est le cas pour le modèle mathématique. Le modèle distancié, exhibé se comprend ici comme objet du rituel social, théâtral, voire politique. Chaque duplication, chaque imitation vide un peu plus le modèle de sa substance, le réduisant à un code, en même temps qu'il lui permet d'exprimer ses dernières vérités.

1 Bibliographie

Œuvres de Copi mentionnées dans l'article :

Eva Peron. 1969, Paris : Christian Bourgois.

L'Uruguayen. 1972, Paris : Christian Bourgois.

Les Quatre Jumelles. 1973, Paris : Christian Bourgois.

Loretta Strong. 1973, Paris : Christian Bourgois.

La Pyramide. 1975, Paris : Christian Bourgois.

Le Bal des folles. 1977, Paris : Christian Bourgois.

La Tour de la défense. 1978, Paris : Christian Bourgois.

La Guerre des pédés. 1982, Albin Michel.

Le Frigo. 1983, avec des photos de Jorge Damonte et un entretien de Copi avec Michel Cressole « Le théâtre exaltant », éditions Persona.

La Nuit de Madame Lucienne. Création en Avignon, 1986, Paris : Christian Bourgois 1986.

1. On sait d'ailleurs que Peron a élaboré son personnage de gouvernant paternaliste et autoritaire en prenant pour « modèles » d'autres caudillos d'Amérique latine, mais aussi... le Général de Gaulle!

- Une Visite inopportune*. 1988, Paris Christian Bourgois. Pièce suivie de témoignages de Cavanna, Michel Cournot, Guy Hocquenghem, Jorge Lavelli et Jacques Sternberg.
- ARIAS A., 1989, « Décentralisation ». Propos recueillis par Irène Sadowska-Guillon, *Acteurs* n° 67, Arles : Actes Sud.
- ARTAUD A., 1964, *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard « Idées ».
- ATTOUN L., 1969, « L'École argentine de Paris et le Concile d'Amour d'Oscar Panizza », *Europe* n° 480-481.
- BAUDRILLARD J., 1976, *L'Échange symbolique et la mort*. Paris : Gallimard.
- BORGES J.L., 1956/1965, *Fictions*. Traduit de l'espagnol par P. Verdevoye, Ibarra et R. Caillois, Paris : Gallimard « Folio ».
- CORVIN M., 1983, « Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : La Journée d'une rêveuse de Copi », *Australian Journal of French Studies*, n° 3.
- DAMONTE J., 1990, album *Copi*, textes de Copi et photos rassemblés par Jorge Damonte, suivi de la préface au roman inédit *Rio de la Plata*, Paris : Christian Bourgois.
- DI FONZO BO M., 2000, entretien avec Maïa Bouteillet à propos de *Copi, un portrait*, Centre National du Livre.
- DI FONZO BO M., VIGIER É., MAILLET P., 1987, dossier de presse de *Copi, un portrait*, avec des textes de Copi, de M. di Fonzo Bo, d'Armando Llamas. Document personnel.
- LÉONARDINI J.-P., 1982, *Festival d'automne à Paris. 1872-1982*, textes de Jean-Pierre Léonardini et Marie Collins, Joséphine Markovits, Paris : Messidor.
- PIRANDELLO L., 1921/1994, *Six personnages en quête d'auteur*, précédé d'une préface de l'auteur, Paris : GF Flammarion.
- UBERSFELD 1982, *Lire le théâtre*. Paris : Messidor, « Éditions sociales ».
- UBERSFELD A., 2000, *Poétique et pragmatique : le dialogue de théâtre*. Presses de l'université Paris III.

Cinéma/jeux vidéo : réciprocity de modèles esthétiques et théoriques

Thibaut Garcia
Centre d'Étude du XX^e siècle (EA 742)
Université Montpellier III

1 Introduction

Jeux vidéo et cinéma des effets spéciaux sont actuellement les deux principaux avatars spectaculaires de la réalité virtuelle. Par « principaux » nous entendons : les plus *visibles* pour le grand public et les plus générateurs de bénéfices pécuniaires. Ce qui fait d'eux les agents les plus actifs pour l'assimilation du concept de « virtuel » à la sphère du spectacle. Ce qui a également pour effet de contribuer à diaboliser les images issues de la technologie numérique en instaurant la confusion entre le virtuel et l'illusion. On a pu constater, ces dernières années, dans le domaine de l'industrie du divertissement, l'essor de deux pratiques symétriques : l'adaptation cinématographique de jeux vidéo (*Final Fantasy*, Sakagushi 2001 ; *Tomb Raider*, West 2001...) et l'adaptation vidéoludique de films (*Matrix*, Wachowski 1999 ; *Terminator 3*, Mostow 2003...). Mais interroger les relations entre les deux *media* n'est pas se borner à l'analyse de stratégies commerciales, ni à l'inventaire des produits dérivés. C'est renouveler le constat d'une dérive « spectaculaire » de la société et mettre à jour les *modèles* qui président à ses mises en scène. C'est rechercher, dans le champ du cinéma comme ailleurs, des alternatives qui tiennent véritablement compte des enjeux esthétiques des dernières technologies. C'est aussi, accessoirement, courir le risque de ne pas « faire » sérieux dans un cadre universitaire qui souscrit trop facilement à la *doxa* de la modernité, selon laquelle tout ce qui relève du *populaire* et de la *technicité* est incompatible avec les principes de

l'art, donc indigne d'être étudié. Nous pensons néanmoins que les objets que nous allons évoquer ne sont en soi ni bons, ni mauvais. L'immense proportion de nullité ne doit pas en occulter la diversité et le *potentiel*. Les prétendus « ravages » de la technoculture ne sont en aucun cas inhérents aux *media* concernés — qui offrent par ailleurs d'indéniables perspectives d'« intelligence collective » — mais à l'utilisation qui en est faite.

La question de la relation entre le cinéma et les jeux vidéo commence à peine à se poser aux théoriciens, à l'aune des plus récents phénomènes d'hybridation entre les *media* sous le régime du « tout numérique ». Mais la plupart des rares études ou articles publiés continuent à raisonner en termes de *langage*, cherchant des équivalences « grammaticales » entre tels ou tels procédés cinématographiques et vidéoludiques. Nous souhaitons, quant à nous, nous concentrer sur les enjeux esthétiques de cette hybridation. Celle-ci nous pose triplement la question du modèle. Elle la pose en premier lieu parce qu'elle rompt avec toute idée d'un « art pur » en subsumant les domaines de l'art, de la technique et de la communication. Elle la pose également chaque fois qu'il s'agit d'émettre un discours analytique ou critique sur des objets qui soulèvent une réelle difficulté, celle de leur appliquer les modèles d'approche théorique hérités du passé. En troisième lieu, on peut se demander si les modalités de réception qui s'appliquent à ce contexte ne sont pas susceptibles, à la longue, d'affecter notre perception du réel dans son ensemble.

Il est désormais fréquent d'entendre que tel jeu vidéo est aussi « réaliste » qu'un film, ou que tel film ressemble à un jeu vidéo. Cette assertion triviale est le reflet d'un contexte bien réel : au-delà des différences irréductibles qui séparent les *media*, il y a dorénavant subsumption de ces spécificités médiumniques par la « globalisation esthétique » (Costa 2003) consubstantielle à l'utilisation de plus en plus systématique des « nouvelles images » générées, à des degrés divers, par une même machine : l'ordinateur. Cette globalisation repose sur la substitution de l'image numérique à l'image analogique et sur l'indice croissant de « réalisme photographique » (ou *photoréalisme*) de cette image numérique. Tandis que les jeux vidéo n'ont cessé, au cours de leur histoire à peine trentenaire, et au gré de leurs perfectionnements, de rechercher ce photoréalisme et de transposer

les codes du cinéma (narration, cadrages, mouvements d'appareil...), les films utilisant les techniques du virtuel ne sont pas tant influencés par les jeux vidéo que par une poétique de la synthèse numérique permettant de repousser considérablement les entraves matérielles à la réalisation d'effets visuels particulièrement spectaculaires ou violents. En revanche, si l'on peut parler d'une influence des jeux vidéo, c'est plutôt sur le plan de l'*esthétique de la réception* des films par un spectateur habitué à l'environnement dont ces jeux participent.

La réalité virtuelle peut se définir comme l'*interaction* entre le monde intelligible des algorithmes et le monde sensible de l'expérience vécue : un environnement de synthèse est sans cesse reconfiguré *en temps réel* par les calculs de la machine, au gré des actions du ou des « visiteurs » sur les objets qui le composent, via un appareillage perfectionné (casque de vision stéréoscopique, gants à « retour d'effort »...) jouant le rôle d'interface sensorimotrice. Ses applications dans la sphère de l'art, malheureusement trop confidentielles, sont des plus variées, et jouent davantage sur cette interaction du réel et du virtuel que sur la *déréalisation* dont on accuse un peu hâtivement les nouvelles images. En revanche, les jeux vidéo ont mis en avant jusqu'au cliché leur capacité à nous *immerger*, à nous englober dans leurs univers de synthèse, au point que le seul terme de « virtuel » évoque aujourd'hui presque inévitablement une rupture d'avec le réel, une fuite dans l'imaginaire, ce qui est un contresens. Ce contresens tient aussi à l'amalgame entre les jeux vidéo et les « shoot'em up ! », ces jeux électroniques dont le seul but réside dans cette injonction : « Tuez-les tous ! », et dont la configuration visuelle est presque toujours la même : le joueur est à la place du héros et ne voit de celui-ci que son arme braquée au bas de l'écran, prête à occire le premier venu. Un dispositif qui, poussant à l'extrême la logique dominante des jeux vidéo, celle de l'action-réflexe dénuée de toute portée philosophique ou morale, est emblématique d'une utilisation « régressive » et « narcissique » de la réalité virtuelle. De ce fait, il en va aujourd'hui des jeux vidéo comme de certains films, tels *Tueurs nés* (Stone 1994) : ils sont stigmatisés pour les formes de « schizophrénie » qu'ils sont censés induire, et accusés plus ou moins directement de fabriquer des générations de criminels. En 1999, bien avant le polémique *Elephant*, réalisé par Gus Van Sant (2003) d'après le fait divers sanglant

du lycée de Columbine, les *Cahiers du cinéma* osaient déjà le parallèle entre une scène de fusillade de *Matrix* et le massacre de Littleton aux États-Unis (Jones 1999 : 36-37). Quels que soient les fondements de ces extrapolations, le rapprochement qui s'opère, dans l'esprit du public, entre un certain cinéma contemporain et les jeux vidéo n'est pas insignifiant. Il semble évident que l'un et l'autre s'approprient la technique numérique dans un sens qui privilégie l'option régressive, paranoïaque ou apocalyptique.

La différence fondamentale entre le *medium* cinéma et le *medium* jeu vidéo, réside, si l'on s'en tient à l'acception la plus étroite du terme, dans l'interactivité. En effet, à l'exception de quelques expériences marginales, le film de cinéma n'est pas interactif dans la mesure où le spectateur ne peut en modifier le cours. En revanche, le dispositif spectral institue une forme d'*interaction* entre le film et celui qui le regarde. Cette interaction conjoint les sensations kinesthésiques (impression de mouvement) résultant de l'identification du spectateur à la caméra mobile (« identification primaire »), et le double mouvement psychique de projection-identification qui éveille chez ce spectateur toute la gamme des sentiments d'empathie ou de rejet vis-à-vis des personnages dont l'histoire est contée (*identification secondaire*). Par ailleurs, les jeux vidéo sont contemporains d'un courant cinématographique que Laurent Jullier (1997) qualifie de « post-moderne ». Sans entrer dans le débat terminologique, disons, pour résumer à l'extrême, qu'il s'agit là d'une catégorie de films dans lesquels la dimension « sensationnelle » de l'image prime sur sa capacité à produire du sens, le *feeling* du spectateur sur sa cognition, l'identification primaire sur l'identification secondaire. Le célèbre *Star Wars* (Lucas 1977), avec ses longues séquences de poursuites interstellaires en travelling avant, serait inaugural de ce courant marqué par la primauté de la « sensation brute », qui nous invite à plonger, à nous enfoncer littéralement *dans* l'image¹, et l'un des premiers films réalisés en images de synthèse, l'ahurissant *Tron* (Lisberger 1981), a d'ailleurs pour thème principal l'immersion dans un jeu vidéo. Pour créer les conditions hypnotiques de cette immersion, le film post-moderne fait un usage immodéré des derniers effets spéciaux qu'il

1. Ce procédé a été réutilisé dans une attraction de type « cinéma dynamique » avec écran géant, directement inspirée du film, dans un célèbre parc européen.

exhibe sur le mode de l'« exemplification technologique ». Les angles de prises de vue et les mouvements d'appareil s'y succèdent le plus souvent à un rythme effréné, dans une parfaite fluidité, nous donnant l'impression d'évoluer au milieu d'un continuum d'images « acentrées », et rompant avec le point de vue unique de la perspective. Le rôle de la bande-son y est prépondérant, ce qui explique la prolifération des salles équipées en Dolby THX. On peut en effet regrouper sous l'appellation « postmoderne » la quasi-totalité des films commerciaux qui envahissent nos écrans depuis une trentaine d'années, de la série des *Indiana Jones* à celle des *Harry Potter* en passant par *Le Seigneur des Anneaux*, les dernières productions Disney, les réalisations de L. Besson ou de Q. Tarentino, le très violent *Dobermann* de J. Kounen (1997), etc. Les problèmes rencontrés par les théoriciens ou par les critiques du cinéma chaque fois qu'ils sont appelés à commenter ces films tiennent à deux facteurs essentiels : d'une part, l'impossibilité de juger selon les critères d'une esthétique « purement » cinématographique des productions qui ne manquent pas de se référer à d'autres pratiques considérées comme « mineures » (vidéoclip, jeu, publicité...), et d'autre part la difficulté d'évoquer autrement qu'en termes descriptifs ou « méta-discursifs » des œuvres qui ne se distinguent généralement pas par leur souci de cohérence ou de profondeur. Ces films ont beau « raconter » quelque chose, leur narration peut se résumer à une économie de l'alternance entre des *temps forts* construits autour d'une scène d'action ou d'un effet spectaculaire, et des *temps faibles* qui ont pour principale fonction de ménager ces temps forts. Ce que nous en retenons en dernier lieu se traduit davantage en termes de *moments* et d'*impressions* qu'en une suite ordonnée d'idées. De cette expérience archaïque par laquelle le cinéma renoue avec ses origines d'attraction de fête foraine, il ne reste bien souvent, après visionnage, qu'un souvenir ineffable et confus. Se pose alors la question du modèle théorique : quel modèle d'analyse pour le film postmoderne ?

Pour ce qui est de la « théorie du cinéma », signalons que celle-ci repose sur deux paradoxes. Le premier concerne sa nature épistémologique, puisque les « Études cinématographiques et audiovisuelles » ne sont pas à proprement parler une *discipline*, mais une constellation d'approches disciplinaires (histoire, esthétique, sociologie...)

d'une même *pratique*. Le second est corrélatif du premier : bien que revendiquant sa *spécificité*, cette théorie fait la part belle à un certain nombre de modèles « autorisés », de natures diverses, empruntés à des disciplines et à des pratiques plus anciennes. Parmi ceux-ci, le modèle bazinien fondé sur l'« ontologie de l'image photographique » (Bazin 1945/1997 : 9-17), le modèle pictural tel que J. Aumont le théorise dans *L'Œil interminable* (1989), le modèle philosophique bergsonien de l'« image-temps » proposé par G. Deleuze (1985), le modèle théâtral que l'on retrouve dans les films de M. Pagnol et de S. Guitry, les modèles littéraires de la sémiologie et de la narratologie (C. Metz, A. Gaudreault, F. Jost), celui de la « critique psychanalytique » qui raisonne en termes de *symboles*, etc. Ces modèles, qu'il serait trop long de détailler ici, ont le mérite de souligner les affinités esthétiques et historiques qui relient le cinéma à d'autres champs. Néanmoins, au-delà de leur diversité, le « méta-modèle » qui les subsume est celui-là même qui a prévalu jusqu'à aujourd'hui — et qui prévaut encore largement — dans nos sociétés occidentales historiquement marquées par la suprématie du *logos* : celui de l'*image-signe*. L'idée que l'image est là pour représenter ou symboliser une réalité qui lui préexiste — dans le cas du cinéma : le « profilmique », l'espace, le temps, le texte, l'inconscient, etc. — conduit à rabattre cette image sur le langage et à négliger sa pleine *réalité*, ses *pouvoirs*, ses *puissances*. Le psychanalyste S. Tisseron (1995/1997) le démontre, mettant en exergue cet écueil du langage au sein de son propre champ expérimental et suggérant d'appréhender la constitution de notre relation aux images à travers deux « images de schèmes » : un schème de *transformation* — l'image appelle notre action sur elle et agit directement sur nous — et un schème d'*enveloppe*, omniprésent dans les cultures asiatiques — l'image est un milieu qui nous contient, un territoire de notre expérience.

Au contraire du film de narration classique et des « technologies de l'information », le film postmoderne et le jeu vidéo n'ont pas pour vocation de nous transmettre une quelconque *vision* de la réalité, mais constituent leur propre réalité, un système gouverné par ses propres règles, où le maximum de photoréalisme est mis au service du minimum de *réalisme*. Ce faisant, ils procèdent beaucoup moins de la *représentation* que de la *simulation*. Rappelons que ce que J. Bau-

drillard (1981 : 17) nomme « simulacre » est une image « sans rapport à quelque réalité que ce soit ». Est-il possible que K. Reeves soit agile au point d'éviter les balles tirées par ses ennemis ? Comment *Hulk* (Lee 2003) peut-il, malgré son poids, faire des bonds de deux cents mètres de hauteur ? Peu importe ! L'image virtuelle se moque de la vitesse et de la pesanteur comme de toute loi physique, et bien que l'on parle quelquefois d'« art vidéoludique » comme il y a un art cinématographique, la notion d'art est à remettre en question dans un tel contexte, car il s'agit beaucoup moins, désormais, de poétiser la réalité par le style que de produire des mondes, des possibles, en donnant corps aux rêves, aux fantasmes. Ce corps est celui que leur prête le spectateur, invité à « occuper » physiquement l'image, à se mettre à la place de ses héros pour éprouver l'ivresse et le vertige d'une telle identification. Ce type de simulacre exploite les pouvoirs de l'image : pouvoir de *transformation*, car il substitue au primat phénoménologique d'un monde déjà constitué, rédimé par une sensibilité artistique, l'exploration d'un univers créé de toutes pièces, ouvert à tous les possibles, à chaque instant susceptible d'être ébranlé dans ses fondements puisque rien, dans l'absolu, n'entrave le bon vouloir de son créateur¹ ; pouvoir d'*enveloppe* par les vertus d'une mise en scène élaborée sur des procédés d'*ocularisation interne* (« caméra subjective »), de *points de vue panoptiques*, de *spatialisation sonore*, qui conspirent à nous donner l'impression d'être au centre des images, de « baigner » en elles. Tout ceci n'est pas fondamentalement nouveau si l'on se souvient que le sociologue E. Morin (1956/1977) voyait déjà dans les films de Méliès cet « homme imaginaire » doué d'ubiquité et apte à toutes les métamorphoses, révélant par là même l'essence mythique du cinéma. Toutefois, les dernières techniques, en optimisant les puissances de l'image, concourent à les rendre d'autant plus *visibles*. D'où notre troisième interrogation relative au modèle : les sentiments d'*omnivoyance* et d'*omnipotence* que ces images nous procurent ne sont-ils pas susceptibles, à la longue, de contaminer notre perception du réel dans son ensemble ? Et faut-il le déplorer comme une forme de régression narcissique, de retour à la pensée

1. *Existenz* (Cronenberg 1999), l'un des meilleurs films à avoir exploité les ressources narratives du simulacre vidéoludique utilisé comme élément du scénario, en est l'illustration.

magique, ou au contraire saluer l'avènement de l'homme imaginaire de demain, à l'existence « dédoublée » ?

Les mondes virtuels sont *simulation* plutôt que *représentation*, même si l'on peut objecter, avec P. Quéau (1993 : 22-23), que l'image virtuelle est la représentation d'un modèle algorithmique intelligible. Ils ne se contentent pas d'imiter les apparences de la réalité, ils génèrent leur propre réalité d'après des modèles mathématiques. Ils ne sont donc, par définition, ni mensonges, ni illusions. Ils le sont beaucoup moins, en tout cas, qu'une image photographique qui n'est que la *trace* du réel. Ceci n'empêche pas le cinéma et les jeux vidéo de mettre la technique au service de scénarios « paranoïaques » jouant sur le ressort dramatique du complot et de la supercherie. Le film post-moderne est l'un des vecteurs les plus efficaces de cet imaginaire qui semble faire sien le slogan « la Vérité est ailleurs » : il est le surnaturel, le paranormal et l'irrationnel érigés en principe de réalité, « pragmatisés », souvent appuyés par un discours qui tient d'avantage de la parodie (*Men in Black*, Sonnenfeld 1997) ou de l'élucubration pseudo-métaphysique (*Matrix*) que de la science-fiction. La tendance est à l'inversion de nos repères par le simulacre : c'est en « irréalisant » notre réalité, et non plus en s'efforçant d'en reproduire les lois, que les films postmodernes nous rendent recevables les postulats fictionnels les plus farfelus : extraterrestres, univers parallèles, etc. S'il y a *déréalisation* de leur part, celle-ci n'est donc pas le fait du *medium*, mais des mises en scène que l'on choisit de privilégier. En outre, cette application des images de synthèse participe d'un figement des formes et d'une restriction esthétique qui confine à l'appauvrissement : en dépit des possibilités d'extension de nos champs perceptif et sensorimoteur par la machine (p. ex. l'exploration d'espaces non-euclidiens), l'utilisation « grand public » de ces images se cantonne à un photoréalisme qui fait reposer toute vraisemblance sur une « phénoménologie » de l'ordre du sophisme et du solipsisme : la réalité réduite à ses apparences.

De notre point de vue, cette primauté du sensible sur l'intelligible est à l'image de celle qui règne dans nos « sociétés de l'information et de la communication », et qui a pour corollaire la prévalence de la puissance commutative, des flux d'informations, sur la richesse des contenus. J.-F. Lyotard (1979 : 7), évoquant la « condition postmo-

derne » des sociétés les plus développées, notait que la crise du savoir y est concomitante de la « crise des récits ». Dans le film postmoderne, l'indigence de la narration, son invraisemblance, sont déniées par l'argument documentaire : « Et si ça vous arrivait ? », écho du « Comme si vous y étiez ! » entonné en chœur par les jeux vidéo et le *home-cinéma*. Cette culture de masse se caractérise par son aspiration à évacuer le problème du sens et à tout mettre au même niveau : celui de l'individu et celui du jeu. Elle prolonge dans notre réalité objective une expérience du narcissisme primaire où le monde n'existe que pour nous permettre d'y évoluer, où toutes les images nous regardent, où nous *contrôlons* les personnages que les jeux mettent entre nos mains... En dernière instance, l'alternative ne se pose plus entre ce qui est du domaine du « réel » et ce qui est pure production hallucinatoire, individuelle ou collective, de sorte qu'il nous semble possible d'appliquer à cette culture populaire la théorie des « objets transitionnels » de D. W. Winnicott (1971/1975 : 3-39). S'il est ridicule, sous prétexte d'adopter une posture élitiste, de boudier notre plaisir, la dérive que l'on pourrait craindre cependant serait une « infantilisation » de la société, un règne de l'amusement et de la dérision systématique qui aboutirait à la perte de tout discernement, de toute responsabilité individuelle, asseyant une forme de totalitarisme *soft*. Le mythe qui tend à s'incarner dans les nouveaux *media* est celui d'un Aleph virtuel (cf. Borges 1949/1993 : 653-666) où chacun occupe le centre et où tous les flux convergent vers ce centre. Il serait regrettable que ce mythe, sous l'effet du formidable travail d'aliénation accompli par les *media* traditionnels, se mue en une espèce de télévision/publicité interactive où le *stimulus* informationnel l'emporterait sur le partage des connaissances, le réflexe conditionné sur la réflexion.

Si le film, par sa logique essentiellement *monstrative* et son déroulement linéaire, ne permet pas, *stricto sensu*, une appropriation *réflexive* des images de synthèse, une interactivité qui permettrait au public d'appréhender, sur le mode exploratoire, les modèles intelligibles de ces images, en revanche, la « diégétisation » des nouveaux *media* par la narration filmique offre l'occasion d'une mise en perspective critique. Les thèmes de prédilection en sont la profonde solitude, l'existence mortifère, la déshumanisation, causées par un *cyberespace* qui, au lieu de se superposer harmonieusement à l'espace

physique, aurait définitivement supplanté celui-ci, faisant de nous des fantômes privés de corps, d'amour et de tout contact véritable. Les œuvres aux scénarios d'anticipation basés sur cette « perte du réel » font souvent figure d'ovnis cinématographiques : *Kairo* (Kurosawa 2000), *Avalon* (Oshii 2000) ou le magistral *Level Five* (Marker 1996). En même temps que ce recul critique, elles instaurent fréquemment, par l'omniprésence d'une imagerie et d'une esthétique identifiables comme typiquement « vidéoludiques », une sorte de mise en abyme qui les fait ressembler aux jeux fictifs qu'elles mettent en scène, renforçant par là l'identification du spectateur aux héros-joueurs. Certes, il y a dans ce nouveau genre narratif une forme de retour à la prépondérance du texte sur l'image. Cependant, en dehors d'un courant expérimental quasiment invisible, ce qui est déplorable, cet usage des dernières techniques au cinéma est sans doute le plus fertile sur le plan intellectuel.

2 Conclusion

« Tous les média ont ce pouvoir d'imposer à quiconque n'est pas sur ses gardes les postulats sur lesquels ils reposent. L'art de dominer et de prédire consiste à éviter cet état inconscient de transe narcissique » (MacLuhan 1964/1968 : 33). Dans la galaxie des images en mouvement, le cinéma se fait le véhicule d'un imaginaire dominant, mais il peut aussi constituer une alternative à la fascination hypnotique et à la « non-temporalité » des nouveaux *media*. Certains joueurs et *cybernautes* peuvent passer des heures, voire des nuits entières, devant leur écran, errant sur la Toile ou répétant indéfiniment la même action sans voir le temps passer. Voir au cinéma un film sur les jeux vidéo n'est pas la même chose que jouer à l'un de ces jeux. Le matériau de la représentation cinématographique, le temps, modèle la conscience du spectateur « passif ». C'est à cette seule condition de temporalité, de « non-immédiateté », que nous pouvons nous accorder un « délai de réflexion ». Débarrassés de notre adhésion aveugle au *medium* et de la croyance en une image qui « dit » la vérité, il nous serait plus facile d'éviter les égarements, et nous serions libres, dès lors, de chercher à l'image le plaisir véritable d'exister virtuellement, dans le sens que P. Lévy (1998 : 18) donne au concept de « virtuel » : non pas une

existence illusoire, mais une existence « hors de soi » (du latin *ex sistere*), dans cette distance de soi à soi où nous éprouvons le sentiment, bien réel, d'être quelqu'un.

3 Bibliographie

Références bibliographiques

- AUMONT J., 1989, *L'Œil interminable*. Paris : Séguier.
- BAUDRILLARD J., 1981, *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- BAZIN A., 1945/1997, *Qu'est-ce que le cinéma ?*. Paris : Le Cerf.
- BORGES J. L., 1949/1993, « L'Aleph », *Ceuvres complètes I*. Paris : Gallimard, 653-666.
- COSTA M., 2003, *Internet et globalisation esthétique*. Paris : L'Harmattan.
- DELEUZE G., 1985, *L'Image-temps*. Paris : Minuit.
- JONES K., 1999, « Hollywood et la saga du numérique : à propos de *Matrix* et de *La Menace fantôme* », *Cahiers du cinéma*, 537, 36-39.
- JULLIER L., 1997, *L'Écran post-moderne*. Paris : L'Harmattan.
- LÉVY P., 1998, *Qu'est-ce que le virtuel ?*. Paris : La Découverte.
- LYOTARD J.-F., 1979, *La Condition postmoderne*. Paris : Minuit.
- MACLUHAN M., 1964/1968, *Pour comprendre les médias*. Paris : Mame — Seuil.
- MORIN E., 1956/1977, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris : Minuit.
- QUÉAU P., 1993, *Le Virtuel*. Seyssel : Champ Vallon.
- TISSERON S., 1995/1997, *Psychanalyse de l'image*. Paris : Dunod.
- WINNICOTT D. W., 1971/1975, *Jeu et réalité*. Paris : Gallimard.

Références filmographiques

- CRONENBERG D., 1999, *Existenz*, Canada.
- KOUNEN J., 1997, *Dobermann*, France.
- KUROSAWA K., 2000, *Kaïro*, Japon.
- LEE A., 2003, *Hulk*, États-Unis.
- LISBERGER S., 1981, *Tron*, États-Unis.
- LUCAS G., 1977, *La Guerre des Étoiles [Star Wars]*, États-Unis.
- MARKER C., 1996, *Level Five*, France.

- MOSTOW J., 2003, *Terminator 3 : le soulèvement des machines* [*Terminator 3 : Rise of the Machines*], États-Unis.
- OSHII M., 2000, *Avalon*, Japon.
- SAKAGUSHI H., SAKAKIBARA M., 2001, *Final Fantasy*, Japon-États-Unis.
- SONNENFELD B., 1997, *Men in Black*, États-Unis.
- STONE O., 1994, *Tueurs nés*, États-Unis.
- VAN SANT G., 2003, *Elephant*, États-Unis.
- WACHOWSKI A., WACHOWSKI L., 1999, *Matrix*, États-Unis.
- WEST S., 2001, *Lara Croft : Tomb Raider*, États-Unis.

Michel Chion, une théorie sonore au cinéma : la question du modèle et de son dépassement

Rémi Garnier
Centre de recherche du XX^e siècle
Université Montpellier III

On marche mal sur du vide.

A. Malraux

L'acception du modèle dont il est ici question, prend ses racines étymologiques au latin *exemplum*, quelqu'un ou quelque chose qui passe pour un exemple, une référence.

Pour flirter avec la métaphore plastique, le modèle envisagé ici est l'œuvre théorique d'un auteur qui m'a formé et modelé (du latin *fin-gere*, modeler) tout au long de mon cursus universitaire et à partir de laquelle, aujourd'hui, étudiant en thèse, je peux échafauder mes propres hypothèses de recherche. En effet, toute théorie constituée peut servir de modèle — par des écarts, des rapprochements et des prolongements — à la constitution d'une nouvelle formalisation. Le modèle prend alors un sens platonicien, en tant que paradigme épistémologique.

De M. Chion, dont la renommée semble dépasser le cadre confidentiel des études cinématographiques, nous ne pouvons faire qu'un portrait rapide. Musicien, essayiste, cinéaste, enseignant, il est devenu — en particulier en France — la figure incontournable de la théorie du son au cinéma. Un modèle institutionnel, au rayonnement presque médiatique, au vue d'une abondante littérature distribuée

par l'« édition-référence » en la matière, les *Cahiers du cinéma*. Son dernier ouvrage, *Un art sonore, le cinéma* (2003), apparaît comme une « somme-monument » presque définitive (reprises et prolongements de problématiques antérieures), où M. Chion entérine des partis pris radicaux qu'il décline depuis vingt ans.

L'inventaire des apports de M. Chion n'est pas ici de mise, mais plutôt un dialogue théorique sur des points précis et choisis, d'où « je me modèle de façon dissemblable ». Le dialogue théorique prend tournure d'une réflexion dialectique, d'une confrontation des opinions où par le modèle de l'autre on cherche à définir une notion. Le trajet nous mènera de la notion d'« espace sonore » au cinéma, liée au problème de la perspective, à ma propre proposition conceptuelle : *le paysage sonore*.

Pendant, le dialogue théorique sera forcément à sens unique, orienté par mon herméneutique, mon parti pris. Ne reste de M. Chion qu'une voix, un extrait forcément choisi et décontextualisé. Le modèle sera donc remodelé d'abord par ma propre découpe dans son œuvre écrite, puis par mon interprétation.

1 De la perspective sonore au cinéma

Dans certains films des années 80 comme *Blade Runner*, 1982, de Ridley Scott, l'audio existe sur deux, trois, voire quatre couches d'égale présence, le visuel ne faisant qu'une couche de plus, pas toujours principale.

[...] Au lieu de fonder l'espace (c'est le son qui s'en charge), l'image y prélève des points de vue.

[...] Mais l'espace que définit le son n'est pas le même que celui que construisait l'image. En même temps qu'il foisonne de détails, qu'il est polyphonique, il reste flou de contours et de bords, autrement dit acoustique. Le son, supprime la notion de point de vue qu'on puisse localiser. Il ne connaît pas non plus la perspective euclidienne, quelque effort qu'on ait fait au début du parlant pour l'y ramener.

Dans les espaces sonores multipistes du Dolby, mais aussi du cinéma moderne, les sons s'empilent et se disposent comme les objets dans l'espace visuel pré-Renaissance; le vide qui sépare ces corps n'est pas construit. Mais la finesse temporelle du son permet à plusieurs

couches de sons de travailler l'attention sur plusieurs degrés de vitesse. (Chion 2003 : 108-109)

Tout d'abord, il me semble que M. Chion ne fait pas preuve d'une grande rigueur conceptuelle dans son évocation de l'« espace visuel pré-Renaissance ». Car c'est déjà amalgamer en une formule unique toutes les représentations visuelles de l'espace d'avant la Renaissance. Alors que, par exemple, nous trouvons déjà des symptômes de perspectives (perspective sphérique selon Panofsky 1975) chez les Anciens Grecs. Quant à ce qui concerne le Moyen-âge, qui semble être ici visé par M. Chion, les objets ne « s'empilent » pas mais se disposent dans des *espaces agrégats* (*a contrario* de l'*espace systématique* de la Renaissance), révélateurs d'une pensée de l'espace fondée sur une « forme surface ornementale avec des figures ». Toutefois, nous trouvons dans l'art Roman des effets de perspective inversée (découlant d'une pensée de la surface avec confusion avant/arrière). Cependant, la représentation de l'espace dépend avant tout de l'empathie accordée aux objets, les figures sont plus ou moins grandes selon l'importance accordée, signes d'une pensée figurative dominée par la symbolique religieuse. Voilà pour la précision iconologique.

Mais revenons à l'espace sonore au cinéma (l'espace suggéré par le son et non pas « défini »). Il n'est un secret pour personne que l'image de cinéma dans sa dimension illusionniste tri-dimensionnelle, reconduit la construction en perspective linéaire centrale héritée de la peinture renaissante (cf. notamment Aumont 1990 : 164-178, Fihman 1978 : 193-206). De par le phénomène d'« aimantation spatiale du son dans l'image » (Chion) et la part de spatialisation imaginaire des sons prépondérante chez l'« audio-spectateur » (Chion), le son ne peut que se conformer à l'espace montré et construit à l'image (Jullier 1995 : 77). Il est donc fondamentalement perspectif. Techniquement aussi, même dans le cinéma monophonique, qui place les sons le long d'un couloir horizontal et perpendiculaire à l'écran. Concernant ce que M. Chion nomme « la perspective euclidienne » (des sons), il s'agit du phénomène de « perspective naturaliste », expérimentée au début du parlant certes, mais encore présent de nos jours à certains moments, dans certains films (*Gabbeh* de M. Makhmalbaf, Iran : 1995). Par exemple, le déplacement d'un personnage qui parle, de la profon-

deur à l'avant-plan de l'image, est accompagné du son de sa voix qui augmente en intensité à mesure de son déplacement dans l'espace (l'autre modèle est le « réalisme psychologique » qui donne la priorité à l'intelligibilité et nous fait entendre clairement des personnages filmés en plan d'ensemble).

Il en sort que la perception de l'espace au cinéma est fondamentalement synesthésique, résulte d'une « sensation simultanée » (du grec *sunaisthésis*). Non pas dans le sens pythagoricien des correspondances numériques et harmoniques ou « romantico-symbolique » des correspondances sensorielles, mais selon le modèle « tran-sensoriel » proposé par Chion où, par exemple, un phénomène rythmique nous arrive par une voie sensorielle ou une autre (œil, oreille...).

Pendant, de par la succession des points de vue engendrée par le déroulement filmique et la dimension sonore du cinéma, le « spectateur-fictionnalisant » hiérarchise la perception spatiale des sons à partir d'un point qui ne correspond pas à sa position physique devant l'écran (comme le point de vue unique de la peinture renaissante), mais à partir de sa position imaginaire dans l'espace montré et suggéré. La dimension sonore au cinéma ouvre ainsi à une perspective imaginaire. Le son devient évocateur d'espace. Si pour E. Panofsky, dans la peinture renaissante, « l'image des points infiniment éloignés de toutes les lignes de fuite est pour ainsi dire le symbole concret de la découverte de l'infini lui-même » (Panofsky 1975 : 125), ne pourrait-on pas dire que l'infini englobant de l'espace sonore au cinéma redouble l'infini en profondeur du cadre de l'image, qui n'est de surcroît qu'une découpe dans l'espace ?

La perspective visuelle est *perspicere*, « voir à travers » (l'espace), mais le son au cinéma voit ou fait voir d'une certaine façon à travers l'image, au-delà de l'image. S'il « reste flou de contours et de bords, autrement dit acoustique », il suggère certainement un espace sphérique, englobant, qui dépasse largement les limites imparties à l'image, même si elle paraît rester l'assise de toute suggestion.

2 De la bande-son au cinéma

S'il est un « cheval de bataille » que M. Chion rappelle à chacun de ses ouvrages tel un « étendard conceptuel », il s'agit bien du parti pris

radical et des conséquences qui en découlent, que constitue l'affirmation « il n'y a pas de bande-son ». En résumant, il n'y a pas d'autonomie absolue ou relative des sons, ils ne prennent sens (sortent de leur coexistence inerte) qu'en regard de la « bande-image ». Le critère d'une « bande-son » digne de ce nom serait « que les rapports noués par les sons entre eux soient au moins aussi forts et prégnants que ceux que ces sons entretiennent pour leur compte avec le champ de l'image » (Chion 2003 : 204). Une qualité que M. Chion ne concède même pas à des « films-limites » comme *Son nom de Venise dans Calcutta désert* de M. Duras (la bande-son d'*India song* sur d'autres images), car « à tout moment, un rapport entre un mouvement de caméra et une phase musicale se produit "divisant" la bande sonore en question » (*Ibid.*). Soit, pourquoi pas, le phénomène de spatialisation imaginaire des sons dans l'image reste marqué d'un facteur suggestif, particulier à la perception de chacun.

Mais d'un autre côté, nous pouvons retourner l'affirmation de M. Chion. Car une « bande-image » sans son, dans le cinéma contemporain en particulier, demande à être complétée, traversée par les sons afin de rendre pleinement son sens et sa diégétisation. Il est paradoxal, de surcroît chez un compositeur de musique acousmatique qui a rédigé une étude critique des théories de P. Schaeffer (Chion 1983), de n'accorder qu'une attention relative à la couleur et la texture des sons, à leur plasticité. C'est ce que nous pouvons remarquer, quand M. Chion écrit à propos de *Blade runner*, que « l'audio existe sur deux, trois, voire quatre couches d'égale présence » et que « la finesse temporelle du son permet à plusieurs couches de sons de travailler l'attention sur plusieurs degrés de vitesse » (Chion 2003 : 108-109). Il insiste sur l'étalement des sons (sans perspective : « égale présence ») et leur déroulement temporel. Il omet l'intensité, le travail sur la dynamique des sonorités, révélateur d'un travail sur la spatialisation des sons, ainsi que l'impression de volume qu'ils peuvent procurer : « les sons aigus sont perçus plutôt concentrés ou ponctuels, les sons graves apparaissent plutôt larges et diffus » (Canevet 1998 : 27). Sans oublier la réverbération, facteur prépondérant dans l'impression d'espace.

Dans le cinéma contemporain, notamment dans des films de genre fantastique ou des films d'« auteur » à la sensibilité plastique, le statut diégétique de certains sons demeure indécidable, entre musique et

bruits. Cela ne relancerait-il pas l'idée d'une certaine autonomie de la « bande-son », notamment par ce travail « musical » sur toutes les textures sonores, indépendamment de leurs relations avec l'image ?

M. Merleau-Ponty affirmait que « l'espace n'est pas le milieu dans lequel se disposent les choses, mais le moyen par lequel la position des choses devient possible » (Merleau-Ponty 1945). Nous pouvons, il me semble, accorder au son au cinéma la même propension phénoménologique. Le son n'est pas contenu, n'est ni un contenant, mais est le moyen de suggérer un espace virtuel, imaginaire et invisible, à partir duquel la position des figures devient envisageable. Plutôt que de « bande-son », ne faudrait-il pas parler de « sphère sonore » ou plus précisément de *paysage sonore* ?

3 Du *paysage sonore* au cinéma

C'est ici que nous trouvons M. Chion s'opposer vivement au modèle proposé par R. M. Schafer, celui du *paysage sonore* (Schafer 1979). Pour ce Canadien de Toronto dans la mouvance des théories de M. McLuhan, le *paysage sonore* est l'environnement acoustique qui nous environne, défini par des *tonalités* (pas perçues nécessairement de façon consciente, tonalité d'un lieu donné) et des *signaux* (sons de premier plan, écoutés consciemment, pas des fonds des figures). Au terme de l'ouvrage, R. M. Schafer propose le modèle d'une écologie acoustique anthropologique, une esthétique acoustique des civilisations qui viserait à souligner les liens qui structurent une communauté acoustique avec ses formes d'expression (musique, littérature,...). Une anthropologie esthétique à partir des « faits sonores » (qui diffèrent de l'« objet sonore » de P. Schaeffer, spécimen de laboratoire).

M. Chion reproche à R. M. Schafer, « l'idée d'une tonalité sonore englobant l'individu de tous côtés » qui « coagule la cause et l'effet, le milieu producteur de sons et les sons produits, confortant ce qu'on peut appeler le préjugé naturaliste, qui est la forme sous laquelle se manifeste le plus souvent la résistance à penser le sonore » (Chion 1993 : 94-95).

Certes, à une cause déterminée ne correspond pas « naturellement » un son et réduire un son à sa cause, c'est manquer à coup sûr l'éten-

due du phénomène sonore. Hormis le fait qu'il ne me semble pas que l'argumentation de Schafer sous-tende nécessairement ce naturalisme sonore, ce plan d'appréhension devient non efficient dans mon appropriation du concept de *paysage sonore* au cinéma.

« J'entends par *paysage sonore*, la perception de l'environnement sonore produit par l'œuvre, qui nous immerge pendant tout le déroulement d'un film [...] "environnement total" peu perceptible à la conscience du spectateur dans ses limites et ses expansions, d'où surgiraient, par moments, captant l'attention du spectateur, des *figures*. » (Garnier 2003)

En effet, le naturalisme sonore est ici non avvenu, car dans les *paysages sonores* construits du cinéma, tout son ne renvoie pas à une cause identifiable par l'écoute ou par l'image, mais est avant tout motif intégré dans une *composition sonore*. Mon assertion du *paysage sonore* repose ainsi sur une assise iconologique.

Par l'invention de la perspective albertienne à la Renaissance, par la *veduta* (la fenêtre, la vue en profondeur), la représentation de la nature se glisse dans l'arrière-plan et s'institue en *paysage*, tandis que les *figures* restent au-devant de la *scène*. Fait esthétique reconduit par l'image diégétique cinématographique où le *paysage* est souvent le décor, le cadre d'une *scène*, tandis qu'au-devant les personnages évoluent. À la Renaissance, la pensée perspectiviste transparait également dans la musique par des indications d'exécution relatives à l'intensité du jeu, ouvrant en cela, vers une quantification progressive du niveau sonore, les sons s'ordonnant selon des paramètres dynamiques dans l'espace virtuel du *paysage sonore* de l'orchestre moderne (le romantisme, Wagner, Debussy...) (cf. Schafer 1979). Sur le plan auditif, au cinéma, il y a toujours une dialectique entre le fond (sonore ambiant, le *paysage*) et les *figures* qui passent au-devant de la *scène* (une voix, un bruit...) suivant, notamment, un étalement des plans en dynamique évoquant un espace sonore virtuel.

Cependant, si nous pouvons parler de *paysage sonore* d'un film en tant que catégorie esthétique, nous sommes immergés tout au long de la perception d'un film, dans différents *paysages sonores* successifs et/ou simultanés, qui suggèrent plus ou moins les environnements acoustiques montrés par l'image dans son déroulement diégétique. L'analyse peut par contre dégager, de la succession des *paysages*

sonores, une unité, un type, une « coloration » pour le *paysage sonore* global d'un film.

Certes, si M. Chion paraît s'éloigner de tout modèle de *paysage sonore*, nous pouvons trouver dans ses concepts, des échos à mes propres propositions de recherche, un modèle faisant toujours fonction de médiateur entre un champ théorique dont il est une interprétation et un champ empirique dont il est une formalisation. Par exemple, M. Chion (cf. glossaire de son dernier ouvrage) définit les *éléments de décor sonore* comme des sons « de source plus ou moins ponctuelle et d'apparition plus ou moins intermittente qui contribuent à peupler et à créer l'espace par petites touches distinctes et localisées ». Ce qui évoque un *paysage sonore* où le son est perçu clairement, en raison du faible niveau sonore ambiant, par exemple un paysage de campagne où le chant ponctuel du coq, le son d'une cloche au loin ou les pépiements d'oiseaux, « dessinent » en perspective les premier et arrière-plans. Ce que R. M. Schafer nomme un *paysage sonore hi-fi*, nettement défini. En opposition aux *éléments de décor sonore*, M. Chion parle des *sons-ambiants* d'« ambiance englobante, sons continus et prolongés », qui peuvent correspondre au *paysage sonore low-fi* de R. M. Schafer, où les signaux acoustiques se perdent dans une surpopulation de sons, comme dans la ville moderne. Pour ma part, il peut s'agir d'un paysage de type *ambiant-industriel* comme celui que nous écoutons dans *Solaris* de A. Tarkovski.

Ce premier critère plastique qui permet d'appréhender et d'ouvrir vers une typologie des *paysages sonores* est ce que M. Chion nomme *la consistance*, « la façon dont les différents éléments sonores du film sont plus ou moins pris dans une même pâte globale, une texture, ou au contraire entendus chacun séparément » (Chion 2003 : glossaire).

Ainsi, ce n'est que par d'incessants « aller-retours » conceptuels d'un apport théorique à un autre modèle, que je parviens à élaborer mes propres hypothèses de recherche quant à la notion de *paysage sonore*, en lente élaboration au cours de ma thèse. Mais pour tenter de préciser ce que j'entends par *paysage sonore*, la théorie doit se combiner à l'analyse, doit proposer un modèle concret à travers l'étude d'un *paysage sonore*, celui de *Solaris* de A. Tarkovski (URSS : 1972).

Ce film de science-fiction « métaphysique » nous transporte au sein d'une station orbitale, gravitant autour d'une « planète-océan » mysté-

rieuse et organique, *Solaris*. La planète *Solaris*, aux aspects toujours changeants, forme plastique, reproduit physiquement les élans psychiques et affectifs des occupants de la station, matérialisant des personnes décédées, doubles des disparus.

Cette entité, entre corps stellaire et substance pensante, est régie par le type de modalité perceptive que M. Mc Luhan (Mc Luhan : 1967/1977) qualifie d'acoustique : « multidimensionnel, résonnant, tactile, de manière invisible, un champ total et simultané des relations ». À l'image, la fluidité océanique de *Solaris* témoigne pour le paradigme acoustique, du visuel qui s'écou(t)le. Mais ce son — entre musique et bruit —, enveloppant, grondant, jusqu'au sein de la station orbitale, est une manifestation de la présence immatérielle de *Solaris*, multi-dimensionnelle, sans forme fixe et précise, visible ou invisible. Tout le film d'ailleurs — lente coulée de temps — est sous le signe d'un espace acoustique : des espaces sphériques des pièces et des couloirs de la station aux hublots circulaires, jusqu'aux lents, amples et fluides mouvements de caméra. Une image récurrente le matérialise visuellement : l'insert d'une oreille qui écoute.

Si, dans la première partie du film sur terre, dans le cadre d'un espace naturel, le *paysage sonore hi-fi* se matérialise par touches et pointes pour l'évocation d'un espace impressionniste et champêtre, la bande-sonore électronique d'Eduard Artemiev, notamment dans les passages autour de *Solaris*, relève d'une *consistance* plus épaisse, *paysage sonore ambient-industriel*. La bande-sonore de *Solaris* est un vrombissement, un grondement presque continu de textures évoluant dans des fréquences basses, des pulsations électroniques aigües, des timbres industriels ponctuant des nappes en mouvement. Elle peut être qualifiée d'*ambient* car elle se définit comme une atmosphère, une influence environnante, une coloration, une *stimmung*. Musicalement, elle oscille entre l'*ambient-music* telle que l'a conceptualisée B. Eno, surtout quant à sa fonction (musique d'ameublement, de paysage) et la musique concrète de B. Parmegiani ou celle électronique de I. Xénakis, pour les couleurs et les volumes sonores, les surfaces ou les nappes qui s'entrechoquent.

L'utilisation d'une bande-son électronique telle que celle-ci, a pour effet au cinéma de laisser planer un doute sur la frontière entre bruit et musique, *éléments de décor sonore* et *figures musicales*. Comme le

dit B. Eno en restant sur le plan de la seule musique, avec l'*ambient-music*, « toute la musique passe dans le paysage, le fond devient forme » (Eno 2001). C'est à dire que par un déplacement de l'acte d'écoute, ce qui se donnait pour bruit ou atmosphère passe au premier plan, est musicalisé, promis à l'attention. Ainsi, le paysage sonore de *Solaris* (du film comme de la planète), oscille entre l'avant-plan et l'arrière-plan, la musique et le bruit, la présence et le décor, la *figure* ou le *paysage*. La rumeur électronique devient rumeur de monde. La copie d'Ariane (le double de la femme décédée du personnage principal) dit qu'elle n'a pas peur du sommeil, mais de cet espace sans fin, insondable, qui l'entoure, qui gronde. Parfois, un personnage s'arrête, scrutant l'alentour d'un regard en alerte alors que rien dans l'image ne signale d'un danger, tandis que des nappes synthétiques chuchotent en crescendo dans les aigus. Ces textures industrielles, ces intensités et ces fréquences, semblent s'animer parfois d'une existence diégétique tapie dans son absence à l'image, mais grondant d'une vie acoustique. C'est comme si cette scansion électronique était la respiration d'un monde, d'une atmosphère, celle de *Solaris*. Plutôt qu'accompagner ou suggérer une émotion montrée à l'image, le champ sonore dans ce film garde comme une constante autonomie, même dans ses liens tissés à l'image, afin d'emmener le spectateur à ressentir une autre dimension ou une présence.

Au terme de cette courte approche analytique du *paysage sonore* de *Solaris*, nous pouvons tirer des conclusions provisoires sur ce concept. Les *paysages sonores* sont ainsi colorations (en rapport de leur « plasticité musicale ») mais aussi amplificateurs d'espace, suggestions de monde (*Solaris* en est l'exemple), appellent à un espace diégétique imaginaire ou à une présence acousmate (*Solaris*, toujours), plus ou moins liés à l'espace représenté à l'image.

Ainsi, d'un modèle à l'autre, de celui de M. Chion à celui que je cherche à définir, un écart interprétatif se creuse à partir de l'observation des mêmes faits empiriques, des mêmes phénomènes *audiovisiogènes*. Si M. Chion paraît d'une approche plus descriptive en se recentrant sur la perception et l'impression produite, j'envisage pour ma part une approche plastique et figurative du champ sonore au cinéma, en m'appuyant d'un côté sur l'imaginaire visuel que ne manque pas de susciter le son (l'étude de *figures sonores*, qui n'a pas

été abordée ici, le met particulièrement en évidence), et de l'autre côté sur cette plasticité, ce grain et cette couleur, ce caractère d'espace et de volume du son. Ainsi, le(s) modèle(s) n'est (ne sont) jamais vraiment dépassé(s), puisque dans ma formulation même des outils théoriques empruntés à M. Chion persistent. Mais les modèles permettent d'élaborer son propre modèle, un « modèle-autre », un « modèle à côté ».

4 Bibliographie

- ALTMAN R., 1989, « L'espace sonore », *Histoire du cinéma, nouvelles approches*. Paris : Colloque de Cerisy/Sorbonne.
- AUMONT J., 1990, *L'image*. Paris : Éd. Nathan.
- CANEVET G., 1998, « La localisation auditive des sons dans l'espace ». GENEVOIS H. et ORLAREY Y. (dir.), *Le son et l'espace*. Lyon : Éd. Aléas, 15-32.
- CHION M., 1983, *Guide des objets sonores*. Paris : Buchet/Chastel.
- CHION M., 1990, *L'audio-vision*. Paris : Éd. Nathan.
- CHION M., 1993, *Le promeneur écoutant*. Paris : Éd. Plume.
- CHION M., 2003, *Un art sonore, le cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, essais.
- ENO B., 2001, « Entretien ». *ArtPress*, 271, 26-32.
- FIHMAN G., 1978, « D'où viennent les images claires », numéro spécial de la *Revue d'esthétique, Cinéma : théorie, lectures*. Paris : Klincksieck, 193-206.
- GARNIER R., 2003, « De la figure sonore au cinéma : entre émergence sporadique et assimilation dans le paysage, un exemple observé dans *Le tigre du Bengale* de F. Lang », *Actes du IX^e congrès international de Sociocritique*, à paraître.
- JULLIER L., 1995, *Les sons au cinéma et à la télévision*. Paris : Armand Colin.
- MC LUHAN M., 1967/1977, *La galaxie Gutenberg*. Paris : Gallimard.
- MERLEAU-PONTY M., 1945, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- PANOFSKY E., 1975, *La perspective comme forme symbolique*. Paris : Éd. de Minuit.
- SCHAEFFER P., 1966, *Traité des objets musicaux*. Paris : Éd. Seuil.
- SCHAFER R. M., 1979, *Le paysage sonore*. Paris : J.-C. Lattès/Fondation de France.

Le modèle du genre

Sabrinelle Bedrane
Paris III — CERACC

Penser c'est généraliser et nous avons besoin de ces utiles archétypes de Platon pour affirmer quoi que ce soit. Alors pourquoi ne pas affirmer qu'il y a des genres littéraires ?

Borges, 1974/1999 : 762.

Modèles et genres semblent liés dans la mesure où l'on a pu tendre à considérer les catégories génériques comme des modèles. Aujourd'hui, il semble que les genres soient surtout définis comme de simples supports d'opérations accomplies par les acteurs de la vie littéraire (Macé 2004 : 15)

Néanmoins, pour une certaine critique, genre, modèle et idéal ont pu se confondre et par conséquent s'annuler. Dans cette optique, les diverses catégories génériques disparaissent au profit d'un modèle de texte idéal, inclassable, subsumant, précisément, tous les genres : l'œuvre de génie.

Ainsi n'y a-t-il plus de genres selon la critique crocéenne qui perdure peut-être, de nos jours, sous une certaine forme et dont il convient de rappeler la posture avec D. Combe (2001) puisqu'elle érige en modèle un type de texte particulier et contribue à véhiculer le mythe de l'auteur inclassable.

Il s'agira donc de distinguer dans quelle mesure « les genres font de la résistance » (Murat 2001) et surtout dans quelles limites l'on se sent autorisé à avancer le syntagme « modèle générique » à l'heure de l'éclatement des genres. Comment décrire ce phénomène de déplacement/dépassement ? Que signifie aujourd'hui la notion de généricité ? Si l'acception la plus répandue paraît renvoyer à des réalités textuelles, le texte étant un objet sémiotique complexe (Schaeffer 1989),

il faut différencier plusieurs aspects du texte et faire d'emblée le deuil d'un « supertexte » qui existerait sous prétexte qu'on le nomme.

J.-M. Schaeffer a invité encore tout récemment¹ à la plus grande prudence concernant le genre comme modèle, la notion de ressemblance étant intrinsèquement floue puisqu'il y a une infinité de critères possibles pour rapprocher des textes. Quelles que soient les caractéristiques sélectionnées, l'analyse est biaisée. Ainsi, deux textes appartenant sous un certain angle à deux genres différents peuvent parfaitement, sous un autre angle, relever du même modèle générique si tant est que le genre se résume à l'ensemble des textes qui lui appartiennent, ou, plus précisément, à un ensemble de traits caractéristiques d'un modèle à un moment donné pour un lieu donné. Des textes ont, de la sorte, pu transiter d'un modèle générique à un autre dès lors que les grilles d'analyse ont changé. C'est le cas des récits brefs qui nous occupent.

Notre corpus, pour cette étude, comprend en effet les textes courts en recueil de l'extrême contemporain car les récits brefs interrogent de façon particulièrement pertinente cette question du modèle générique, ne serait-ce que par les variations d'appellations selon les époques pour les contes ou les nouvelles. De plus, nombre de récits brefs actuels témoignent d'une hybridité propre à questionner, sinon à revoir, la généricité érigée comme modèle, la double hybridité de ces formes provenant du recueil, confronté à la logique du tout et du disparate (Audet 2003).

Or, si l'on est, depuis longtemps, sorti de la relation normative au modèle générique, posture d'imitation imposée correspondant à l'une des attitudes décrites dans *La Poétique*, perdue l'idée de référence au genre comme étalon dans les écritures relevant à l'heure actuelle de la transgression, de la parodie ou de l'hybridation, mixte de modèles distincts faisant intervenir des notions d'intertextualité ou encore de généricité hypertextuelle.

Ainsi, après avoir considéré le genre comme un modèle modelable et modelé, nous demanderons-nous s'il n'y a pas un retour aux genres,

1. J.-M. Schaeffer, « Les genres non-fictionnels », Séance inaugurale, en Sorbonne, du Séminaire « La littérature et son dehors ». L'intégralité de la communication peut être entendue sur *Fabula*, la présentation de cet enregistrement étant parue le lundi 24 novembre 2003.

puisqu'« les genres se portent aujourd'hui à merveille (Combe 2001 : 50) » et que « des genres nouveaux sont apparus (*ibid.*) ». À ce titre, les index paratextuels ne signalent-ils pas un phénomène nouveau qu'il convient de décrire ?

1 Les genres, des modèles modelables

Nous partons d'une communication de Christilla Vasserot « La tragédie : un genre, des modèles » dans le cadre du colloque « Modes et modèles dans les domaines artistiques et littéraires » (Oseki-Dépré 2004 : 60), dans la mesure où le propos de C. Vasserot porte précisément sur le modèle générique ou plutôt sur la distinction genre/modèle :

Mais notre propos n'est pas ici d'analyser les diverses formes de l'adaptation du modèle grec par un auteur cubain contemporain. La question qui nous intéresse est celle du genre : le choix du modèle tragique grec est-il aussi le choix d'un genre ? En d'autres mots, existe-t-il un rapport entre le choix du modèle et la définition du genre ? Peut-on voir dans cet intérêt pour le modèle grec une résurgence du genre tragique à Cuba ? Ou bien, sans parler de référence explicite au modèle grec, peut-on identifier à Cuba des manifestations contemporaines d'une tragédie revisitée, adaptée à son contexte géographique, historique, social et culturel ? (...)

En effet, la définition du genre est une opération *a posteriori*, dérivée de l'observation de ses manifestations alors érigées en modèles. (...)

Une question se pose alors : peut-on s'écarter du modèle tragique de référence sans s'écarter du genre ? Le genre peut-il être redéfini à partir de l'observation de nouveaux modèles ?

Une mise au point s'impose. Il nous paraît judicieux (plus clair et davantage opérationnel) d'assimiler le genre au modèle au sens où le genre, défini *a priori* et *a posteriori*, renvoie à des critères à rejouer éternellement. S'il est un domaine où les modèles sont là pour être déplacés, c'est bien celui des genres, mouvants, historiques et flous. Cette dimension nous paraît d'emblée capitale. Philippe Lejeune (1986 : 16) résume bien la difficulté à laquelle se trouve confronté tout critique désireux de travailler sur les genres :

Comme la périodisation, la définition générique semble poser une sorte de problème insoluble, de cercle vicieux : impossible d'étudier l'objet avant de l'avoir délimité, impossible de le délimiter avant de l'avoir étudié.

Afin de sortir de cette impasse méthodologique exemplaire pointée par T. Todorov (1978) concernant le va-et-vient entre une observation des œuvres empiriques et la constitution d'un modèle générique, force est de reprendre les critères sélectionnés comme représentatifs d'un certain modèle générique, traits prégnants qu'il convient, selon nous, de citer (ce qu'ignore C. Vasserot pour la tragédie, comme si le modèle allait de soi), puis il nous semble important de revoir ces critères définitoires à l'aune des textes observés (ce que C. Vasserot appelle l'opération *a posteriori*). Il y a en effet forcément un jeu aux deux sens du terme avec ces traits distinctifs. Concrètement, pour la nouvelle, nous avons retenu les propositions de définition de M. Vieignes (1989 : 28-39) et de R. Godenne (1995 : 108-112) mais nous avons, au cours de notre étude, été amenée à revoir ces caractéristiques définitionnelles en fonction des nouvelles-instants d'Annie Saumont qui annulent, de fait, la distinction nouvelle-instant/nouvelle-histoire glosée par R. Godenne.

Si les critères distinctifs choisis sont précisés et datés, alors on dira prudemment que pour telle période, tel texte appartiendrait plutôt à tel genre et, inversement, que tel genre est la somme d'un certain nombre de textes répondant aux critères décrits. Idéalement, il faudrait essayer de mentionner les traits que l'on fait reculer. D'une façon générale, contrairement à C. Vasserot, et pour reprendre la terminologie de J.-M. Schaeffer, nous considérerons, quant à nous, le modèle générique, dans sa relation exemplifiante pour l'aspect « acte communicationnel » du texte et dans ses relations analogiques pour l'aspect message réalisé.

Christilla Vasserot (et elle n'est ni la seule ni la première tant le genre semble lié, depuis Platon, au modèle), Christilla Vasserot fait comme s'il y avait un genre tragique évident, immuable et nouménal, comme si un genre pouvait être fixe, au moins en théorie, et surtout comme si l'œuvre littéraire était unidimensionnelle.

En tant qu'acte communicationnel, si l'on considère le genre « théâtre », on peut effectivement avancer qu'il est, dans une certaine mesure, invariant, mais elle considère indifféremment le niveau syn-

taxique et le niveau sémantique, en présentant comme un problème (au sens de problème à résoudre) le fait que des modifications de taille apparaissent entre le modèle grec dit traditionnel et le modèle cubain d'aujourd'hui. La conclusion qui revient en effet dans sa communication (par ailleurs très riche en tant qu'étude de cas) est la suivante : les modèles du genre ont été renouvelés. Or, un modèle, selon nous, peut être modelable et demeurer un modèle dans la mesure où l'on s'entend sur quelques constantes mises en avant. De plus, l'introduction d'un troisième terme, à savoir celui de modèle, entre les réalités textuelles d'une part et les genres d'autre part ne nous paraît pas heureuse. Le genre comme modèle est suffisamment problématique pour que l'on ne rajoute pas un sous-ensemble de textes plus ou moins circonscrit et qui serait entre des réalités textuelles précises et une catégorie reconnue. Pourquoi envisager ce niveau intermédiaire qui ne fait qu'accentuer l'aspect faussement fixe du genre ? On peut certes s'écarter de modèles textuels précis et le genre est moins un ensemble de modèles (et donc un modèle de modèles) qu'un ensemble absolument fluctuant de textes choisis à une certaine date et croisés d'une certaine manière.

Concernant les niveaux sémantiques ou syntaxiques, il convient de détailler de prime abord l'ensemble des traits retenus pour approcher une catégorie générique n'allant jamais de soi, même lorsqu'il s'agit de la tragédie grecque, et forcément évolutive.

J.-M. Schaeffer et d'autres avant lui nous ont en effet enseigné la prudence face à la notion de modèle en matière de genres, notion à laquelle on ne fait que se résoudre et autour de laquelle on ne peut que tourner. En ce sens, le modèle générique est au cœur d'une pratique de la résolution et de la révolution.

Si les modèles génériques sont modelables, c'est aussi et d'abord parce que toutes ces catégorisations appartiennent à des classes de catégories qui ont comme référents des faits culturels. N'oublions pas en effet (Schaeffer 2003) que ce sont les humains qui modélisent les modèles. Ainsi la publication d'une étude peut-elle transformer les objets et une description factuelle fausse se révéler vraie car les êtres humains la modifient. L'analyse ne doit pas transformer ce qu'elle prétend décrire. Or, concrètement, c'est ce qu'elle opère pour les modèles génériques.

Dès lors, le modèle générique est inévitablement relatif. Il est limité

dans son champ d'application : en aucun cas il ne doit être érigé en absolu. En somme, les modèles génériques ne sont que des outils pratiques et ô combien évolutifs, ou pour le dire autrement, en reprenant la problématique de C. Vasserot (qui a le grand mérite de poser de vraies questions), les genres ne sont rien d'autre que des modèles adaptés et à réadapter sans cesse.

Comment ne pas confondre modèle et genre en les démasquant, en annihilant toute entreprise généralisante et assertive à leur sujet, en insistant sur la relativité des deux ?

Toute classification n'est en effet qu'un découpage parmi d'autres. Le travail sur les genres, aujourd'hui, participe davantage, selon nous, d'une tentative de lecture qu'il ne relève d'une entreprise taxinomique, même si cette visée n'est pas à écarter définitivement. La perspective lectoriale est à privilégier.

Une ultime précaution de taille nous paraît capitale quant à l'objet de notre étude, à savoir les récits brefs. Il faut se garder des bons ou mauvais genres, des modèles qui règnent dans l'ombre et freinent la pensée, comme celui du roman.

D'une manière générale, l'approche descriptive/évaluative est difficile à éviter tant nous sommes habitués au fonctionnement axiologique. Selon J.-M. Schaeffer (2003) l'institution universitaire est un lieu de transmission et donc de choix. Cela implique une axiologie sous-jacente et l'enfermement dans un canon qui est conforme à la notion de littéarité.

Des modèles (au sens de « d'étalons » et en particulier de « bons genres ») et des frontières s'instituent. Il faut, selon lui, réinterroger ces cristallisations qui se font par le mouvement spontané de la transmission.

Dans le cas précis qui nous occupe, il est difficile de sortir de la relation au roman qui trône, incontournable, en dépit des dénégations de la modernité, voire de la postmodernité. Si l'on veut donner toute leur importance aux vies minuscules (Michon 1984) ou aux recueils de récits brefs de certains auteurs actuels, il est impératif de sortir de cette comparaison implicite au récit long érigé comme modèle qui réduit, si l'on peut dire, les textes courts à des embryons de romans, à des récits avortés et ignore l'économie spécifique de ce type d'écriture, comme le souligne C. Grall (2003 : 26) :

Il semble plus prudent, pour théoriser la question littéraire de la brièveté, de réserver l'application de ce caractère à la forme des textes [et non à la taille] : c'est-à-dire, de désigner par là leur obstination à ne pas se construire par accumulation de significations successives, mais plutôt par un retour et des variations perpétuelles sur la même idée de base.

La relation au modèle générique comme norme (le roman) est donc, dans ce cas, faussée et sclérosante et, d'une façon générale, toutes ces précautions sur le genre comme modèle ont un caractère décourageant, voire rédhibitoire. On ne s'étonnera donc pas que certaines théories, en voulant s'affranchir des modèles, aient été tentées de conclure à la fin des genres.

La question que pose, en filigrane, C. Vasserot, est la suivante : un modèle modelé est-il toujours un modèle ? Il n'est pas innocent que nombre d'auteurs aient répondu par la négative, anéantissant pour leur plus grand bonheur toute possibilité et même toute nécessité de catégorisation de leurs textes.

Qu'est-ce à dire aujourd'hui ? Quel enseignement tirer de ces avertissements poussés à l'extrême, c'est-à-dire invitant à dépasser tout genre, tout modèle ?

2 Du refus des modèles génériques

La place manque ici pour reprendre l'éclairante présentation de D. Combe (2001 : 49-59). Nous ne donnerons donc qu'un rapide aperçu de son exposé.

V. Hugo est, comme on sait, l'un des premiers à s'attaquer au cœur de la rhétorique, à la convenance, si l'on restreint momentanément pour l'analyse le terme « modèle » au sens de « norme à suivre ».

En introduisant délibérément un écart entre l'œuvre et sa désignation, Hugo s'attaque au cœur de la rhétorique, à « l'adéquation », à la « convenance », (du style au sujet, au genre, au public, aux circonstances), qui est un critère majeur d'appréciation de l'œuvre à l'époque classique (Combe 2001 : 54).

Le genre est ainsi assimilé par V. Hugo à une catégorie inventée par les critiques et les doctes pour parler de ce qu'ils ne connaissent pas

(Combe 2001 : 54). Rappelons qu'au début du xx^e siècle, Benedetto Croce conteste la valeur prescriptive de la rhétorique des genres. Ces derniers n'ont qu'une valeur conventionnelle et une utilité pratique.

On sait que Croce, dans certaines pages de son *Bréviaire d'esthétique* — son remarquable *Bréviaire d'esthétique* —, dit ceci : « Affirmer qu'un livre est un roman, une allégorie ou un traité d'esthétique revient, plus ou moins, à dire que sa couverture est jaune et qu'on le trouvera sur le troisième rayon à gauche » (Borges 1974/1999 : 762).

Ces théories sont intéressantes mais radicalisées dans la suite de son œuvre et ce qui était une mise en questionnement fécond devient une mise en cause radicale et, partant, stérile. Le genre est remodelé par les œuvres, déclare Croce qui ajoute que l'œuvre de génie bousculant le genre établi permet d'écarter la notion générale de genre, qui n'est plus alors qu'un « compromis » en attendant le genre nouveau. Croce adopte un modèle biologique hérité de Goethe et des romantiques allemands.

Reste l'œuvre, véritable monade enfermée dans son irréductible singularité, dont le modèle est le chef-d'œuvre unique et inimitable, c'est-à-dire inclassable parce que pure création d'une « expression » qui est en même temps une « intuition ». Cette esthétique est évidemment tributaire de l'individualisme romantique et du culte de l'originalité. Certaines tendances extrêmes de la critique contemporaine la plus idéaliste se rattachent à ce nominalisme crocéen, qui récuse tout discours rhétorique ou stylistique sur l'œuvre (Combe 2001 : 55).

On se souvient que c'est au nom de l'universalité de la littérature que R. Barthes propose son texte pluriel. J. Kristeva affirme même que les genres relèvent d'une rhétorique promue au niveau idéologique de la bourgeoisie. D. Combe, dans le cadre de son analyse historique (que nous ne pouvons qu'esquisser) relève un paradoxe à noter : Barthes rejoint en effet le lieu commun romantique et postromantique du génie inclassable pourtant incompatible avec la mort de l'auteur. Avec son concept de texte polyphonique, l'auteur des *Mythologies* participe donc de l'héritage du romantisme et des symbolistes :

En assimilant le « texte moderne » (Barthes) d'Artaud ou de Bataille au tout de la « Littérature », qui ne connaît plus ni divisions ni distinctions, ces théories font de la « Littérature » une exigence totale-

ment détachée, non seulement de l'utilité pratique et de « l'universel reportage » (« enseigner, décrire », « narrer », comme le dit Mallarmé), mais de toute visée référentielle. Les distinctions de genres, en effet, renvoient toujours peu ou prou à la fonction pragmatique, dans la mesure où elles s'inscrivent dans l'institution sociale de la littérature, surtout lorsqu'il s'agit du roman et du théâtre : le langage y a toujours, même sous sa forme sublimée, une destination extérieure, « hétéronome » (Combe 2001 : 57).

La littérature en vient ainsi à se refermer sur elle-même, dans une intransitivité radicale qui ne paraît ni souhaitable, ni exacte. La position de Croce, totalement différente, aboutit à la même conclusion. Dans ces démarches si diverses à bien des égards, l'on passe du refus de l'enfermement dans des carcans étroits, voire bourgeois, à une vision de l'œuvre comme monade enfermée dans son irréductible singularité. D'un enfermement, l'autre...

Or, « Penser, c'est généraliser et nous avons besoin de ces utiles archétypes de Platon pour affirmer quoi que ce soit. Alors pourquoi ne pas affirmer qu'il y a des genres littéraires (Borges 1974/199 : 762) ? » C'est en ce sens que nous pouvons reprendre la citation de Valéry : nous ne raisonnons que sur des modèles. Il y a une nécessité des genres littéraires en général et des genres littéraires traditionnels en particulier, comme le montre bien J.-M. Schaeffer pour les noms indigènes : « Le recours à des transpositions est évidemment inévitable car, même lorsqu'on décide de garder les noms indigènes, on ne peut éviter de donner un équivalent dans nos langues, ceci afin que le terme ait un sens pour un lecteur occidental (Schaeffer 1989 : 118). » Au reste, mieux vaut, selon lui (Schaeffer 2001) se méfier des théories qui disent la fin des genres : elles établissent une dichotomie passé/présent illusoire, fallacieuse.

On le voit, les genres seraient des maux nécessaires et ce sont peut être finalement les auteurs qui offrent un modèle de position nuancée et pourtant critique, à l'instar de V. Hugo, entretenant une liaison orageuse avec les genres (érigés comme modèles à suivre ou à déplacer) sans jamais rompre avec eux pour autant dans les faits, ou encore des auteurs des années 1920, 1930 dont parle D. Combe, qui rejouent les modèles sans récuser le principe des genres.

Qu'en est-il aujourd'hui puisque notre corpus comprend des textes hybrides censés être représentatifs d'une certaine postmodernité? D'une façon générale, on pourrait établir un parallèle avec le renouvellement, la transgression et l'hybridation mis en avant par D. Combe pour l'entre-deux-guerres. Il ne s'agit aucunement d'un « retour » car, comme le montre bien D. Viart, il s'agit aujourd'hui d'écrire après et avec le soupçon (Viart 2002 : 9).

Si l'on considère les auteurs actuels, nombreux sont ceux qui refusent, comme à chaque époque, les catégories génériques vues comme des étiquettes. Un auteur comme J.M.G. Le Clézio le clame haut et fort depuis le début et continue, encore tout récemment, à se jouer des modèles, voire à les rejeter en bloc à travers une pratique de la mixité reflétée par les index paratextuels avancés et glosés. Ainsi, son dernier recueil de récits brefs a-t-il pour titre : *Cœur brûle et autres romances*. Le néologisme sémantique « romance » (sens nouveau — romance pour désigner un fait divers sordide et actuel — sans variation formelle) renvoie par ailleurs à l'anglais, d'autant que le terme est glosé en quatrième de couverture à l'aide d'une citation de L.M. Alcott.

Il n'est pas innocent qu'une langue étrangère soit évoquée car si tous « les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère », on peut noter qu'aujourd'hui les index paratextuels avancés par les auteurs pour désigner leur œuvre sont souvent donnés dans une langue étrangère afin de signaler leur radicale originalité et nier par là même toute relation avec un modèle générique quelconque.

Cette revendication passe aussi par des néologismes, comme pour les narrats d'Antoine Volodine (1999), narrats dans lesquels il est question de « lieder » (de chants), ou encore de « murmurats ». Au tournant du millénaire, de très nombreuses œuvres affichent en titre ou en sous-titre des noms de genres spécifiques qui provoquent par leur étrangeté (scalps, narrats, vidas, actes et légendes, guitares) ou leur généralité moqueuse (romans, récits, fictions). Ces noms endogènes poussent le critique à passer son chemin car abondamment glosés, ils ne renvoient guère qu'à eux-mêmes, à l'instar des narrats ou des romances (qui invitent simplement à une parenté thématique entre certaines œuvres) ou, au contraire, extrêmement vagues, ils semblent signaler l'impossibilité définitive d'être plus précis, voire désigner le

souhait émanant de l'auteur que ses textes ne soient pas classés dans une catégorie plus fine.

Ces index ostentatoires paraissent donc tous afficher le refus des modèles traditionnels et affirment une hybridité d'autant plus débri-dée qu'elle est double : aspect composite des textes eux-mêmes, mixité du recueil.

3 Un retour aux genres

Cependant, il se produit presque à l'insu des auteurs, quasiment malgré eux, si l'on peut dire, le même phénomène, pour ces noms endogènes, que ce que note J.-M. Schaeffer pour les noms indigènes, à savoir, le recours, tôt ou tard, aux genres dits traditionnels. Ce recours est rendu inévitable par la transposition qui s'impose dès lors que l'on souhaite être lu, compris, entendu.

Ainsi, lorsqu'A. Volodine présente les narrats comme irréductibles à tel ou tel modèle générique, ce faisant, il revient aux grandes catégories que sont la poésie ou le récit.

À ce titre, l'exemple des « vidas » (Garcin 1993) est éloquent. Le terme est en effet défini ou du moins approché de la sorte, dans un texte en exergue, citation de J. Roubaud (*La fleur inverse*) :

Les « vidas » des troubadours qui sont des nouvelles avant la lettre (...) sont nées au moment où font irruption, d'une part, la grande prose de roman, et surtout « l'histoire » (...). En fait, les troubadours ont créé là une forme brève en prose qui n'est ni biographie au sens postérieur, ni non plus nouvelle telle qu'elle se développera plus tard par le *Décameron* par exemple. On pourrait l'appeler la « vie brève ».

Il faut dire, à chaque fois, ce que le texte n'est pas et où il se situe, dans le cadre, précisément, de son originalité, spécificité que nous avons assimilée au concept d'hybridité. Ce recours aux genres peut sans doute même s'interpréter comme un retour aux genres (dans le cadre général d'un retour au récit, au réel et au sujet, en précisant que ce retour est un retour « à la question du » et non une régression. (Viart 2002 : 13).

Le jeu avec les genres (ou sous-genres) et donc le recours à des genres codifiés requérant une compétence certaine chez le lecteur, se

lit, enfin, chez des « auteurs Minuit » comme J. Echenoz ou T. Viel dont les écritures rejouent des modèles comme le roman d'aventure ou le roman policier. Ainsi réfléchissent-ils les modèles génériques dans les deux sens du terme.

Nombre d'auteurs contemporains reviennent en outre aux genres dits traditionnels pour qualifier (à défaut de la définir) leur œuvre pourtant nouvelle au sens de « résistant au classement » et obligeant le critique à des contorsions (l'entre-deux) ou à des néologismes (autoscription — Blanckeman 2002 : 129-141). L'entre-deux pourrait être illustré par les récits de P. Bergounioux et en particulier *Un peu de bleu dans le paysage* (Bergounioux 2001). Si l'on reprend le classement proposé par K. Hamburger (1986), nous sommes exactement entre le sujet d'énonciation théorique et le sujet d'énonciation historique.

Lorsque l'on interroge ces auteurs sur le mot qui, selon eux, qualifierait le mieux leurs écrits, ce sont des modèles génériques qui refont surface, comme l'épopée, dans le cas de P. Michon ou le récit en général pour P. Bergounioux. Ce retour aux genres accompagne une sorte de retour aux sources rurales des individus mais surtout littéraires. Il s'agit tout autant des pères que des pairs.

Concernant le cas des néologismes des critiques, nous souhaitons revenir, *in fine*, puisque le présent volume regroupe des communications de jeunes chercheurs, sur notre propre démarche. La tentation du nom guette en effet tout critique (et *a fortiori* tout doctorant — apprenti-chercheur en mal de reconnaissance). Il s'agit de trouver le mot juste pour telle réalité textuelle. Or chaque identification générique est en fait la proposition d'un modèle textuel.

Si l'on reprend le cas des récits de P. Bergounioux précités, nous avons été amenée à proposer un nouveau terme pour désigner le genre de ses écrits, à savoir « l'ethnobiographie » (Bedrane 2005) qui mettrait en jeu un sujet d'énonciation théorico-historique.

Cette nécessaire voie médiane réunissant curieusement deux catégories avancées par K. Hamburger désigne en creux l'étrangeté et la nouveauté de ces textes. Cependant, dès lors qu'un nom est créé (et/ou repris), un modèle potentiel, immanquablement, apparaît en filigrane. Non seulement notre entreprise taxinomique est réductrice puisque nous ne considérons plus le texte que sous un seul aspect,

celui des sujets d'énonciation, mais elle est fallacieuse car elle intro-
nise subrepticement un modèle... qui n'en est pas un.

Il semblerait plus juste, même si cela est *a priori* moins satisfaisant
pour l'esprit, de demeurer dans l'entre-deux et d'affirmer que tel texte
est entre tel modèle particulier et tel autre. Avant de courir au néolo-
gisme, mieux vaut, sans doute, s'interroger sur la nécessité de recourir
à l'entre-deux, en faisant jouer plusieurs types de modèles. Avant de
créer un nouveau modèle, mieux vaut examiner ceux qui existent et
voir comment ils interagissent entre eux.

Reprenons, pour la dernière fois, notre exemple des récits de P. Ber-
gounioux. Si l'on sort du strict modèle générique pour considérer, par
exemple, la réalité reflétée par les livres dans une optique réaliste,
un manque, selon P. Bergounioux, vient de ce que ses compatriotes
étaient voués au silence en termes de représentation livresque. Ils
n'étaient nulle part des modèles, nulle part peints, jamais représen-
tés.

Ainsi, dans le cas de P. Bergounioux, y aurait-il de nouveaux
modèles génériques théoriques (provenant des dysfonctionnements
constatés par rapport à certaines catégories critiques existantes, dys-
fonctionnement que l'on peut décrire en termes d'entre-deux plutôt
que de lui donner un nom, l'ethnobiographie) pour décrire de nou-
velles réalités génériques (ni roman, ni autobiographie, ni essai, ni
conte, ni légende, encore moins nouvelle) qui disent elles-mêmes de
nouveaux modèles référentiels.

Une réalité inédite est donnée à voir sous une forme forcément
inédite, nécessitant par conséquent un nouveau nom (l'autoscription,
qui ne se limite pas au cas de P. Bergounioux mais permet de com-
prendre sa volonté première de s'enraciner dans les signes écrits) ou
une absence de nom traduisant un constat d'échec face aux catégo-
ries existantes. On le voit, le manque se retrouve à tous les niveaux,
unit tous les modèles.

Si « l'entrecroisement générique semble avoir atteint un point
culminant en cette fin de siècle » (Paterson 2001 : 81), il peut s'avé-
rer plus intéressant de faire jouer divers types de modèles pour ten-
ter d'expliquer l'émergence de nouvelles écritures plutôt que de créer
d'office de nouveaux modèles génériques pour des formes hybrides
présentées comme inédites et souvent très novatrices, effectivement,

d'autant que ce qui caractérise l'époque actuelle, c'est peut-être davantage un certain retour aux genres dits traditionnels dans le cadre d'un éclatement des genres en général, en donnant un sens positif à « éclatement ». Il s'agit en effet bien moins d'une dissolution que d'une dynamique et d'un renouvellement.

Il faut essayer de reconnaître à l'« éclatement » ou à la « dislocation » une valeur qui ne soit pas de négation, comme l'affirmait déjà Blanchot (Blanchot 1961 : 452), qui cite R. Char : « Dans l'éclatement de l'univers que nous éprouvons, prodige ! Les morceaux qui s'abattent sont vivants¹. »

4 Bibliographie

- AUDET R., 2003, « Logiques du tout et du disparate », *Le Recueil littéraire*. Rennes, PU de Rennes.
- BEDRANE S., 2005, « À la recherche du premier mot », DAMBRE M. (dir.), *Les Premiers Romains dans le second demi siècle*, actes du colloque international qui s'est tenu en Sorbonne en octobre 2003 à paraître aux Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- BERGOUNIOUX P., 2001, *Un peu de bleu dans le paysage*. Lagrasse, Verdier.
- BLANCHOT M., 1961, *L'Entretien infini*. Paris, Gallimard.
- BLANCKEMAN, B., 2002, *Les Fictions singulières*. Paris, Prétexte Éditeur.
- BORGES J. L., 1974/1999, *Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, « La Pléiade », vol. II.
- COLLOMB M. (dir.), 1998, *Figures de l'hétérogène*. Montpellier, PU Paul -Valéry.
- COMBE D., 1992, *Les Genres littéraires*. Paris, Hachette.
- COMBE D., 2001, « Modernité et refus des genres », *L'Éclatement des genres*. Paris, PSN.
- DAMBRE M. et GOSSELIN M. (dir.), 2001, *L'Éclatement des genres*. Paris, PSN.
- DION R., FORTIER F., HAGHEBAERT E. (dir.), 2001, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec, Nota Bene.
- GARCIN C., 1993, *Vidas*. Paris, Gallimard.
- GODENNE R., 1993, *Études sur la nouvelle de langue française*. Paris, Champion.

1. René Char, *La Parole en archipel*, « Les Compagnons dans le jardin », Gallimard, « Poésie », 1962

- GODENNE R., 1995, *La Nouvelle*. Paris, Champion.
- GRALL C., 2003, *Le sens de la brièveté*. Paris, Champion.
- HAMBURGER K., 1986, *Logique des genres littéraires*. Paris, Seuil.
- LANGLET I. (dir.), 2003, *Le Recueil littéraire*. Rennes, PU de Rennes.
- LEJEUNE P., 1986, *Moi aussi*. Paris, Seuil.
- MACÉ M., 2004, *Le Genre littéraire*. Paris, GF Flammarion.
- MICHON P., 1984, *Vies minuscules*. Paris, Gallimard.
- MORTIER D., 2001, *Les grands genres littéraires*. Paris, Champion.
- MURAT M., 2001, « Les Genres font de la résistance », *l'Éclatement des genres*. Paris, PSN.
- OSEKI-DÉPRÉ I. (dir.), 2004, *Modes et modèles dans les domaines artistiques et littéraire*. Aix-en-Provence, PU de Provence.
- PATERSON J., 2001, « Le Paradoxe du postmodernisme. L'éclatement des genres et le ralliement du sens. », DION R. (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Québec, Nota Bene.
- SCHAEFFER J.-M., 1989, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*. Paris, Seuil.
- SCHAEFFER, J.-M., 2001, « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », *L'Éclatement des genres*. Paris, PSN.
- SCHAEFFER J.-M., 2003, « Les genres non-fictionnels », Séminaire *La littérature et son dehors* 2003/2004, Fabula.
- TODOROV T., 1978, *Les Genres du discours*. Paris, Seuil.
- VASSEROT C., 2004, « La tragédie : un genre, des modèles », *Modes et modèles dans les domaines artistiques et littéraire*, PUP.
- VIART D., 2002, *Lendemain*, n° 107-108.
- VIEGNES M., 1989, *L'Esthétique de la nouvelle française au XX^e siècle*. New York, Peter Lang, American University Studies.
- VOLODINE A., 1999, *Des Anges mineurs*. Paris, Seuil.

Lire à travers le temps. L'applicabilité d'un modèle d'analyse littéraire moderne à un texte médiéval

Violeta Daiciu

*École doctorale Littérature et fiction de langue française
Université de Lund (Suède)*

L'une des questions auxquelles se confronte le lecteur contemporain face au texte médiéval est celle de savoir dans quelle mesure il peut en avoir une connaissance objective. L'écart temporel qui nous sépare du Moyen Âge semble mettre en cause la possibilité d'une telle connaissance. D'une part, il nous éloigne d'un texte créé dans un contexte historique qui nous est lui-même étranger. D'autre part, en brouillant la clarté du sens que l'œuvre médiévale a pu avoir jadis, la distance temporelle incite le lecteur à la découverte de ce sens. Comment comprendre donc un texte ancien créé dans une époque historique « si singulièrement et si exemplairement isolée au point de vue politique et social aussi bien que culturel » (Jauss, 1977 : 323).

Discutant le problème de la compréhension transhistorique, B. Larsson remarque : « D'un côté, donc, nous avons les théories sur l'épistémologie du sens littéraire compris et/ou interprété qui nient la possibilité d'établir une intersubjectivité sémantique à travers le temps. De l'autre, nous avons l'expérience vécue de la lecture qui nous donne l'impression de plonger dans un *autre* univers que le nôtre; un univers qui, par son étrangeté même, nous fascine et semble nous entraîner en dehors de nous-mêmes » (1997 : 189).

Parmi ceux qui nient la possibilité de comprendre un texte ancien en tant que tel, H.G. Gadamer occupe une place centrale. Dans *Vérité et méthode* (1960/1996 : 328) il affirme qu'il est impossible de comprendre le sens d'origine d'un texte ancien étant donné qu'il y a tou-

jours et nécessairement fusion entre l'horizon historique du texte et celui de l'interprète. La prise en conscience de cette fusion rendrait inutile de « chasser » un objet historique fantôme mais permettrait de s'apercevoir qu'on ne peut pas faire abstraction de nous-mêmes lorsque nous interprétons un texte ancien. Essayer de comprendre la littérature médiévale par une approche historique ne serait pas une approche complète, parce qu'elle envisagerait l'objet historique sans tenir compte de l'effet de la distance temporelle (1960/1996 : 321). Observons pourtant que, si on adopte le point de vue de Gadamer, l'analyse d'un texte littéraire ancien se montre une entreprise difficile, vu l'absence d'une méthode. La difficulté de la tâche réside aussi en ce que la perspective de Gadamer implique qu'il n'y a pas d'œuvre « réelle » à comprendre. Ce qu'on comprend est toujours le résultat d'une fusion entre le sens du texte et l'interprétation du lecteur. Autrement dit, la fusion postulée par Gadamer ne permet pas d'identifier les deux pôles de la compréhension : sens du texte, d'un côté, et projections du lecteur sur le texte, de l'autre.

Gadamer a-t-il raison ? Est-il en principe impossible, d'une part, de retrouver le sens et la signification originels d'une œuvre littéraire éloignée dans le temps, et, de l'autre, de distinguer entre le sens du texte et le sens interprété par le lecteur ? L'énorme discussion critique autour des œuvres de Chrétien de Troyes n'est-elle qu'une projection de nos propres préconceptions interprétatives et idéologiques ? Pour essayer de répondre à cette question, il faut d'abord, en suivant B. Larsson, essayer de distinguer entre le sens sémantique du texte, celui établi et retransmis entre autres par le travail des philologues, et la signification pragmatique du texte, c'est-à-dire l'insertion du texte dans la vie du lecteur contemporain. Si l'on peut, à l'encontre de ce qu'affirme Gadamer, établir avec quelque certitude le sens sémantique originel qui pourrait servir de base intersubjectivement stable à nos interprétations, il semblerait bien plus difficile de sortir du cercle herméneutique vicieux lorsqu'on arrive aux questions qui portent sur les valeurs, sur l'idéologie et sur les idées véhiculées par un texte du passé. Il en va de même lorsqu'il s'agit de savoir comment un lecteur contemporain peut se situer par rapport à un monde qui lui est en grande partie étranger. Comment peut-il s'iden-

tifier à des personnages qui, pour ainsi dire, n'ont pas leur contrepartie aujourd'hui ? Comment peut-il éviter d'être dérouté par un monde où le merveilleux occupe une place prépondérante ?

Vincent Jouve, dans sa *Poétique des valeurs*, a justement proposé un modèle d'analyse des valeurs véhiculées par une œuvre littéraire. Épistémologiquement, ce modèle s'inscrit en faux contre les thèses de Gadamer, dans la mesure où il implique l'existence d'un sens textuel stable et intersubjectivement reconnaissable. Cependant, les exemples examinés par V. Jouve, en premier lieu *La Condition humaine* de Malraux, sont tirés de la littérature contemporaine. Mais qu'en est-il de l'applicabilité de son modèle pour les œuvres littéraires très éloignées dans le temps, comme le sont par exemple, les romans de Chrétien de Troyes ? Ne peut-on pas craindre que l'indétermination qui frappe les textes anciens rende impossible une analyse basée sur des notions et des concepts modernes et que, au niveau de l'interprétation qui concerne les valeurs ou le « message », Gadamer ait raison ? Afin d'essayer de voir plus clairement dans ce débat, nous nous proposons ici d'analyser certains aspects du *Conte du Graal*, à la lumière du modèle proposé par Jouve. Plutôt que de continuer un débat théorique et philosophique d'herméneutique, il nous semble plus utile de mesurer concrètement la fécondité des thèses et des méthodes des uns et des autres.

Après avoir établi un système d'identification des valeurs d'une œuvre littéraire au niveau local et global, V. Jouve aborde la manière dont une œuvre programme sa lecture et l'attitude que peut adopter le lecteur réel face à l'univers fictionnel. Celle-ci consisterait ou bien dans une attitude participative ou bien dans un recul critique. Selon Jouve, c'est au texte de « conduire le lecteur soit à l'acceptation, soit à la remise en cause des schémas qui lui sont inhérents » (2001 : 143). Reprenant le point de vue de J. L. Dufays, V. Jouve observe que la lecture participative préfère le référent au signifié et cherche à saisir ce qui est représentable dans le texte (2001 : 144). Selon Jouve, les procédés qui favorisent la lecture participative incluent d'un côté les techniques de l'illusion référentielle (qui font oublier le caractère fictionnel du texte) et d'autre côté la densité fantasmatique de certains passages (qui, par l'émotion qu'ils suscitent, contribuent à la fascina-

tion du lecteur) (2001 : 145). Parmi les procédés qui favorisent l'illusion référentielle nous trouvons : une intrigue linéaire et progressive, des personnages vraisemblables, un cadre spatio-temporel connu et le renvoi au monde du lecteur (2001 : 145-147).

Dans *Le Conte du Graal*, l'intrigue du roman est la plupart du temps linéaire et progressive. Ce nonobstant, le trajet de Perceval est plus fragmenté que celui de Gauvain, et, à cause de cela, plus problématique. Si jusqu'à l'épisode du Graal on peut facilement déceler une progression dans l'apprentissage de Perceval, la situation change après l'échec au château. Les épisodes racontés après cet échec portent presque exclusivement sur le passé de Perceval : sa cousine lui reproche de ne pas avoir posé les questions qu'il fallait ; pendant la rencontre avec la jeune femme sévèrement punie à cause de lui, le passé lui est également rappelé. Le moment de contemplation des trois gouttes de sang sur la neige réactualise le visage de Blanchefleur. Un peu plus tard, à la cour d'Arthur, la demoiselle hideuse lui fait des reproches concernant l'échec au château du Graal. L'épisode de l'ermite porte aussi sur le passé de Perceval, étant donné que l'ermite lui fournit l'explication de son échec au château du Graal. Notons que même si ces épisodes actualisent le passé de Perceval, son trajet maintient un caractère linéaire et les épisodes se succèdent sans trop de digressions. C'est seulement la direction qui change et non pas la linéarité. C'est justement cette linéarité qui contribue, nous semble-t-il, au maintien de l'illusion référentielle et donc d'une attitude participative de la part du lecteur.

Lié au caractère progressif de l'action est le modèle du récit d'initiation qui, selon V. Jouve, soulignerait le caractère fictionnel du texte et aurait tendance à favoriser une attitude participative de la part du lecteur (2001 : 159). Pourtant, dans *Le Conte du Graal*, l'effet de lecture que produit l'apprentissage de Perceval semble aboutir à une attitude participative. C'est que le trajet de Perceval ne suit pas à la lettre le modèle du récit d'apprentissage. Le fait que Perceval ne pose pas les questions qu'il fallait au château du Graal et son manque d'intérêt subséquent pour le Graal et la lance font que le trajet de Perceval ne semble pas être un trajet parsemé de découvertes initiatiques. En plus, tout ce que Perceval apprend après l'épisode du Graal constitue non pas le résultat des découvertes personnelles mais lui est commu-

niqué par quelqu'un. Étant donné que le lecteur n'associe pas nécessairement le chemin de Perceval au modèle du récit d'apprentissage, il reste soumis à l'effet de l'illusion référentielle.

En ce qui concerne le caractère vraisemblable des personnages, qui, selon Jouve, favoriserait aussi l'illusion référentielle, on notera que même si un lecteur moderne aurait peut-être du mal à se reconnaître dans un chevalier du Moyen Âge, le texte nous convainc du contraire. Les personnages du roman font souvent preuve d'actions dont la valeur est appréciée même de nos jours. Il s'agit bien sûr de la survie des idées de vaillance, de générosité et d'amour. Mais il s'agit aussi du fait que tout en ayant ces idées comme idéaux, les personnages qui essayent de les mettre à l'œuvre peuvent très bien échouer, comme Perceval, ou s'adonner à une vie errante, comme Gauvain. Ce sont des expériences que le lecteur moderne reconnaît, des expériences qui renforcent l'effet de l'illusion référentielle.

Selon Jouve, un cadre spatio-temporel connu et familier, renvoie, le lecteur à une réalité identifiable (2001 : 146). Les châteaux du *Conte du Graal*, celui du Graal aussi bien que celui des Reines, font sans doute penser premièrement à un monde imaginaire qui, par sa fictionnalité, pourrait éveiller une attitude critique chez le lecteur. Cependant, le cadre spatio-temporel du *Conte du Graal* est constitué par un monde imaginaire et réaliste à la fois. L'alternance des épisodes réalistes dans le décor « typique » de la forêt (rencontres dans la forêt, combats des chevaliers) et des épisodes de caractère merveilleux, favorise plutôt une attitude participative de la part du lecteur. En effet, lorsque les épisodes ont un caractère merveilleux, une autre technique qui sert la création de l'illusion référentielle entre en jeu. Il s'agit de l'emprise fantasmatique du roman (2001 : 149) qui, « par l'émotion qu'elle suscite, contribue à la fascination du lecteur » (2001 : 145) en le poussant à croire à ce qu'il lit. Dans *Le Conte du Graal*, l'alternance des épisodes réalistes et des épisodes où la réalité s'efface pour faire place au merveilleux, amène de temps à autre le lecteur à se demander si la réalité et le merveilleux ne représentent pas deux facettes d'un même phénomène.

Le Conte du Graal fournit de nombreux exemples d'épisodes dans lesquels le réel¹ se confond avec l'imaginaire. L'épisode des trois

1. Nous utilisons le terme de « réel », bien sûr, non pas dans le sens de réalité

gouttes de sang est l'un des épisodes qui favorise la captation du lecteur grâce à la fusion entre le réel et l'imaginaire. Le réel domine par la présence des éléments clairement observables : la neige, le faucon, l'oie blessée et les gouttes de sang. Mais ces éléments deviennent aussi, par l'intermédiaire de l'explication du narrateur, qui les associe au souvenir de Blanchefleur, les composants d'un monde qui n'est plus accessible, car lié à la mémoire.

En ce qui concerne le cadre temporel, celui-ci n'est pas clairement indiqué dans le texte. Cependant, l'épisode des trois gouttes de sang abonde en repères temporels comme : « la nuit », « au matin », « la matinée », « trop fut main », « tant que cil a tans i venist » (v. 4160-4182). Leur fonction semble être de contrebalancer l'absence d'un temps précis et par cela même de favoriser la création de l'illusion référentielle.

L'épisode du Graal témoigne lui-même d'une fusion entre le réel et le merveilleux. La lance qui saigne aussi bien que le Graal qui cause « une si granz clarté » que les chandelles perdent leur éclat, constituent les éléments d'un cortège merveilleux. Pourtant, il n'y a rien dans l'épisode qui mette en cause la réalité de la scène. L'un des éléments qui contribue à l'impression de réalité tient en grande mesure au caractère de spectacle du cortège. Un élément décisif est la présence des spectateurs. La scène du Graal est une scène regardée. Avant le passage du cortège, il y a plusieurs instances qui témoignent de la présence des spectateurs dans la grande salle : « Derrière lui vit vaslez ester/ Antor le feu qui cler ardoit » (v. 3180-3181). L'apparition de la lance qui saigne est accompagnée par le vers : « Et tuit cil de lesnz veoient/ La lance blanche et le fer blanc » (v. 3196-3197). Il n'y a donc pas de doute quant à la réalité de la lance car elle est vue par tous ceux qui assistent au passage du cortège. Cependant, en même temps que la présence des spectateurs témoigne de la réalité de la scène, cette présence semble aussi marquer la réalité de l'accomplissement de la merveille. Ainsi, le réel et le merveilleux se situent l'un à côté de l'autre, sans le moindre indice de contradiction.

Il se crée ici une certaine ambiguïté et elle est essentielle, car la présence du réel et du merveilleux est signalée par le même procédé : le regard. Paradoxalement donc, une forme de perception comme le

empirique mais dans le sens de réalité textuelle, c'est-à-dire de la représentation du monde que crée le texte.

regard semble constituer une garantie non seulement de la présence du réel mais aussi de celle du merveilleux. La perception par le regard crée une attitude participative de la part du lecteur qui est tenté de voir ce que voient les spectateurs du cortège et qui ne semble avoir aucune raison de mettre en question la réalité de leur perception. Ce qu'il peut éventuellement mettre en question concerne la fonction et le sens des éléments regardés, non les éléments en tant que tels.

Le cadre temporel du roman peut également favoriser l'illusion référentielle par la manière dont l'histoire est racontée. V. Jouve nous rappelle que raconter une histoire au passé suggère que la réalité de l'histoire est indépendante de sa mise en texte (2001 : 146). Le texte favorise l'attitude participative du lecteur dans le sens qu'il sera amené à croire à la réalité de l'événement justement parce que celui-ci précède le texte. Dans *Le Conte du Graal* il y a une alternance des passages racontés au passé et au présent. Cela, cependant, ne semble pas faire obstacle à la participation du lecteur. Les passages racontés au présent donnent au lecteur l'impression de suivre une histoire qui se déroule devant ses yeux, favorisant ainsi l'illusion référentielle (par exemple la fille baisée malgré elle et l'épisode des trois gouttes de sang¹).

Un autre procédé qui contribue à la création de l'illusion référentielle est, selon Jouve, « le renvoi au monde du lecteur » (2001 :147). Bien que s'adressant aux auditeurs et aux lecteurs du Moyen Age, les renvois au monde du lecteur dans le *Conte* réussissent à créer l'effet d'illusion référentielle encore aujourd'hui. Les observations du narrateur font preuve d'un bon sens narratif qu'on peut qualifier d'intemporel. Son souci de ne pas trop décrire les détails des combats est apprécié par un lecteur qui s'intéresse plus au fil des événements qu'à leur description. Même lorsqu'il commente le silence de Perceval au château du Graal, le narrateur affiche le même bon sens, refusant de juger son personnage. Ce bon sens du narrateur, manifesté par son effacement ou par la neutralité de ses paroles, contribue en grande mesure à l'illusion référentielle.

1. Les médiévistes nous font d'ailleurs savoir que l'alternance des temps apparaît de manière conséquente dans les récits du Moyen Age. Voici les commentaires du narrateur : « Si criem que il n'i et domage / Por ce que j'ai oï retrire / Qu'ausi bien se puet an trop teire / Con trop parler a la foie » (v. 3248-3251).

L'effet d'illusion référentielle est aussi créé par les commentaires de valeur généralisante du type « Mout griés chose est de fol aprandre » (v. 1173), lorsque Perceval refuse de revêtir les vêtements du chevalier vaincu, ou au sujet de la demoiselle souffletée : « Que mout est mauvés qui oublie, / S'an li fet honte ne leidure. / Dolors trespasse, et honte dure / An home viguerous et roide, / Mes el mauvés muert et refroide » (v.2902-2906).

Si le roman présente bien des cas qui favorisent une attitude participative, cela ne signifie pas que l'esprit critique du lecteur est entièrement absent. Rappelons que, selon V. Jouve, les procédés de distanciation incluent la typographie, le recours au vocabulaire traditionnel d'un genre, la présence des noms propres révélateurs ou d'autres procédés comme l'emboîtement des récits ou l'intertextualité explicite, qui aurait pour effet de diriger l'attention du lecteur vers la fictionnalité du texte (2001 : 155-156).

Les procédés typographiques ne peuvent guère jouer pour le lecteur contemporain qui lit un texte du Moyen Âge, mais le vocabulaire traditionnel d'un genre apparaît souvent dans *Le Conte du Graal*. Il y a, par exemple, un grand nombre de termes qui renvoient à la chevalerie (différents types de chevaux, d'armes et d'armures ou de vêtements). Ce type de vocabulaire produisait sans doute un effet d'illusion référentielle sur les contemporains de Chrétien de Troyes. Quant à son effet sur le lecteur contemporain, il semble plutôt favoriser une attitude distanciée.

L'intertextualité explicite est également un procédé qui, selon Jouve, rappellerait le caractère fictionnel de l'œuvre. *Le Conte du Graal* présente un cas spécial d'intertextualité. Chrétien fait tout au long de son écriture des renvois à un livre modèle. Déjà dans le prologue il mentionne le livre que lui a donné Philippe de Flandre et à partir duquel il raconte « le meilleur conte (...) / Qui soit contez an cort real » (v.63-65). Les références au livre sont le plus souvent de nature très concrète. Ainsi, Perceval embrasse la demoiselle de la tente « vint foiz, si con li contes dit » (v. 709). Ailleurs, en décrivant la beauté des vêtements du sénéchal Keu, le narrateur semble suggérer qu'il ne suit pas fidèlement le déroulement de l'histoire modèle, mais seulement certains détails. Ces références aux détails semblent conférer de la crédibilité et par cela favoriser la participation du lecteur à l'univers fictionnel.

L'effet de ce type d'intertextualité sur le lecteur n'est pas celui préconisé par V. Jouve, mais le contraire.

Un autre aspect du texte qui n'est pas pris en considération par Jouve mais qui, à notre avis, amène le lecteur, du moins à la fin de sa lecture, à adopter une attitude distanciée, est l'inachèvement du récit. Selon Jouve, « la lecture distanciée s'intéresse d'abord au sens » (2001 : 155). L'inachèvement du *Conte du Graal* pose en grande mesure la question du sens, étant donné qu'à la fin de la lecture, le sens et le message idéologique du roman échappent au lecteur. Si celui-ci est le plus souvent soumis à l'effet d'illusion référentielle, l'inachèvement du récit casse cet effet bien plus brusquement que ne le ferait un roman achevé. Le lecteur se trouve face à un roman, qui tout d'un coup se heurte à la réalité en rompant ainsi le contrat de fictionnalité créé pendant l'acte de lecture.

Que conclure donc sur l'attitude de lecture que favorise *Le Conte du Graal*? Les nombreuses indéterminations du *Conte du Graal* (entre autres sa manière de présenter le monde comme imaginaire et réel à la fois) pourraient susciter un recul critique chez le lecteur moderne. Cependant, nous avons vu que cela n'est pas nécessairement le cas. Le roman favorise au contraire l'identification du lecteur au monde raconté, même lorsqu'il s'agit des épisodes de caractère merveilleux. V. Jouve nous rappelle d'ailleurs que les référents peuvent aussi renvoyer à un monde imaginaire et que « l'important est que le lecteur, soumis à l'illusion référentielle, découvre, à travers les yeux d'autrui, de nouveaux modèles de pensée et d'action » (2001 : 144-145).

Cela pourrait expliquer pourquoi le lecteur du *Conte du Graal* ne recule pas en adoptant une attitude critique. Les personnages et les épisodes problématiques du roman tout comme les valeurs que ceux-ci véhiculent, favorisent la participation du lecteur grâce à leur capacité d'éveiller dans son imagination de nouveaux modèles de pensée. Ni Perceval, ni Gauvain ne constituent des figures typiques de chevaliers; l'amour courtois tel qu'il est vu dans le roman ne suit pas non plus toujours les exigences du modèle courtois. Les trajets dans la forêt de l'aventure chevaleresque ne mènent pas constamment en avant, les personnages du roman errant parfois sans aucun but déterminé. Les critiques ont souvent vu dans ces inconséquences la manifestation de l'ironie de Chrétien ou des symptômes d'un monde arthu-

rien en décadence. Quoi qu'il en soit, le lecteur, même frappé par les inconséquences de certains épisodes, ne semble pas avoir de mal à adopter une attitude participative.

Les ambiguïtés du roman semblent faire bon ménage non seulement avec les techniques d'illusion référentielle mais aussi, dans certains passages, avec la densité fantasmatique, qui a, selon V. Jouve, la fonction d'inciter le lecteur à adopter une lecture participative.

Dans quelle mesure est-il donc pertinent d'analyser *Le Conte du Graal* à travers le modèle proposé par la *Poétique des valeurs*? Ayant pris en considération un aspect du modèle, à savoir l'attitude que peut adopter le lecteur face au roman, attitude programmée en grande mesure par le texte, on constate que le modèle proposé par V. Jouve est fructueux parce qu'il nous a permis d'analyser les différentes manières par lesquelles *Le Conte du Graal* programme l'attitude du lecteur. Grâce à cette analyse nous pouvons remarquer que, le plus souvent, un lecteur sensible aux signaux transmis par le texte ne devrait pas avoir de mal à s'identifier au monde romanesque, malgré l'écart temporel. Certes, le vocabulaire traditionnel du genre amène le lecteur à se poser des questions sur la signification d'un certain nombre de termes, le déterminant ainsi à adopter une attitude distanciée face au texte. L'inachèvement du roman constitue, on l'a vu, un autre facteur.

On constate également que même dans le cas d'un roman du XII^e siècle les techniques favorisant l'attitude participative ou distanciée du lecteur sont à l'œuvre, malgré la distance temporelle et son effet sur la compréhension. À en croire Gadamer, il ne serait pas possible d'analyser un texte ancien sans simultanément projeter notre modernité sur le texte. Pourtant, on l'a vu, le modèle élaboré par V. Jouve nous permet d'identifier dans le texte des procédés qui influencent l'attitude du lecteur. Ainsi, la subjectivité de l'acte de lecture semble être contrebalancée par le sens du texte. Le brouillage entre le texte et l'interprète postulé par Gadamer devrait invalider une telle analyse. Admettons pourtant, en faveur de Gadamer, que même lorsqu'on analyse les procédés du texte qui favorisent un certain type de lecture, nous ne pouvons pas être sûrs que le lecteur réagisse de la manière « programmée » par le texte. Il y a des lecteurs rebelles, plus difficiles à analyser que les procédés narratifs du texte.

En montrant qu'un texte du Moyen Age peut favoriser une attitude participative de la part du lecteur, plutôt qu'un recul critique, nous avons implicitement signalé que la compréhension transhistorique est possible et que nous ne sommes pas nécessairement séparés du texte médiéval par « l'abîme infranchissable » dont parle P. Zumthor¹. Ainsi, en rappelant l'écart constaté par B. Larsson entre les théories qui nient la possibilité d'établir une intersubjectivité sémantique à travers le temps et le lecteur qui est épris de la légende arthurienne, nous sommes amenés à constater que le modèle de Jouve nous permet de relier l'analyse de l'attitude du lecteur face à l'univers fictionnel avec la problématique de la compréhension transhistorique. Le lecteur moderne peut comprendre un texte ancien non seulement à travers sa modernité, mais en premier lieu par les signaux émis par le texte, signaux qui restent à l'œuvre malgré la distance temporelle.

1 Bibliographie

- CHRÉTIEN DE TROYES, *Perceval ou le Conte du Graal*, 1997, traduction inédite et présentation de Jean Dufournet, Paris : GF Flammarion.
- GADAMER H.-G., (1960), 1996, *Vérité et méthode*, Paris : Seuil.
- JAUSS H. R., 1977 « Littérature médiévale et expérience esthétique », *Poétique*, 31, 322-336.
- JOUBE V., 2001, *Poétique des valeurs*, Paris : PUF.
- LARSSON B., 1997, *Le Bon Sens Commun. Remarques sur le rôle de la (re)cognition intersubjective dans l'épistémologie et l'ontologie du sens*, Lund : Lund University Press.

1. Cité par B. Larsson, 1997 : 187.

Le problème de la médiation entre le texte littéraire et son contexte : modèle sémiotique et modèle institutionnel

Marie-Élaine Mineau
Centre d'étude du xx^e siècle
Université Montpellier III

1 Un objet double

Longtemps, on a considéré que les rapports entre les textes littéraires et leur contexte social étaient de nature analogique : le texte réaliste constituait un miroir de sa société. On retrouve cette conception notamment chez les positivistes et les critiques influencés par le marxisme. Or, la critique textuelle, durant les années 1960, a jeté le doute sur la validité scientifique de ce rapport analogique, statuant qu'il y a antinomie entre signe et référent, et donc qu'une hétérogénéité de nature sépare le texte de la réalité extratextuelle. Mais si elle a énoncé le problème, la critique textuelle n'y a pas trouvé de solution, puisque son souci premier se limitait à une analyse immanente des textes. Il a fallu attendre les théoriciens de la critique littéraire des années 1980 et 1990, qui avaient l'ambition d'étudier « le statut du social dans le texte » (Robin 1992 : 101), pour que l'on tente sérieusement de surmonter cet obstacle. Comment articuler les rapports entre le texte et son contexte sans, d'une part, nier la particularité du littéraire et, d'autre part, escamoter la complexité de la réalité socio-historique ? Comment traiter cet objet double ? Deux modèles prévalent : le modèle sémiotique, représenté par la sociocritique, et le modèle institutionnel, défendu par la sociologie de la littérature.

2 Le modèle sémiotique : l'approche sociocritique

Les analogies « ne sont pas toujours convaincantes, parce qu'elles ne se réfèrent pas à des rapports empiriques, démontrables » (Zima 1985 : 118) et qu'elles réduisent le « texte à une structure hétérogène » (Zima 1980/1988 : 107). Il importe alors de trouver le moyen, dans l'analyse des rapports entre le texte et son contexte, de mettre côte à côte des objets de même nature. Ainsi, les théoriciens de la sociocritique découvrent que les signes et les discours peuvent fournir une solution. « Les signes référentiels extérieurs auxquels renvoient les signes textuels et que travaillent les signes textuels, ne sont jamais des choses mais des rapports aux choses » (Barbérís 1980 : 139-140) qui s'expriment par le biais du langage. Aussi, la littérature renvoie toujours à d'autres langages, à d'autres discours, « lors même que la visée de l'écrivain serait de saisir l'extra-texte, de connaître et de représenter une des vérités du monde » (Angenot et Robin 1985 : 53-54). De la sorte, le critique ne doit pas confondre la visée de l'écrivain, qui consiste à connaître le réel, avec « le matériau qui lui est propre et qui n'est aucunement le réel, mais les diverses manières dont le réel est déjà thématisé, représenté, interprété, semiotisé [sic] dans des discours, des langages, des symboles, des formes culturelles » (Angenot et Robin 1985 : 54).

Ce sont donc la sémiotique et l'analyse des discours qui fournissent le point d'ancrage permettant de relier le texte à son contexte social. Elles rendent possible « l'homologation de l'homologable » (Hamon 1984 : 8) en comparant « deux objets sémiologiques » (Hamon 1984 : 8) :

s'il n'est rien dans le texte qui ne résulte d'une certaine action de la société (« en dernière instance », des rapports sociaux de production, qui déterminent aussi la position du sujet), il n'y est rien, en revanche, qui soit directement déductible de cette action. D'où l'importance décisive des médiations entre la base socio-économique, la production de biens symboliques et l'imaginaire du scripteur, mais aussi l'affirmation du caractère concret du symbolique (du travail de symbolisation), et de la réalité de l'idéologie, ce qui écarte a priori l'idée d'une hiérarchie des causalités (Duchet 1979 : 4).

Quelques précurseurs, déjà, avaient orienté la critique sur une voie similaire. Déjà, Bakhtine soulignait la polyphonie du roman, tissé de

voix diverses qui témoignent de l'influence des parlers populaires et des discours puisés dans l'ensemble de la littérature dont elles reprennent et parfois subvertissent des éléments. De plus, Régine Robin et Michel Pêcheux avaient tenté, durant les années 1970¹, de relancer la critique des idéologies en utilisant les instruments de la linguistique. Mais durant les années 1980 et 1990, le modèle sémiotique sera surtout représenté par les tenants de la sociocritique ou, plutôt, pour éviter toute généralisation, *des* sociocritiques, dont Pierre Zima, Edmond Cros et Claude Duchet sont les principaux théoriciens.

Malgré leurs différences, ces trois théoriciens partagent certains principes de base : influencés à la fois par le marxisme et la critique textuelle, ils mettent l'accent sur les signes, le discours social et l'intertextualité. Pour eux, la littérature consiste en « une transformation et une permutation des textes parlés ou écrits, théoriques, littéraires ou autres. Avec Bakhtine et Kristeva, [ils définissent] le texte littéraire comme une intertextualité » (Zima 1980/1988 : 7). Cette intertextualité est générale en ce sens qu'elle sort du domaine proprement littéraire.

Pierre Zima, influencé par Adorno et Goldmann, demeure attaché à certains concepts marxistes tels que la valeur d'usage et la valeur d'échange. Il considère que les unités lexicales « peuvent acquérir un caractère symptomatique qui permet de reconnaître et de distinguer des langages de groupes » (Zima 1986 : 23). Une collectivité, qu'elle « soit politique, religieuse ou professionnelle, se sert d'un vocabulaire particulier qui la distingue des autres groupements linguistiques [et] organise son répertoire lexical par rapport à un code (à un système de classifications) particulier qui exclut la pertinence et la taxinomie adoptées par un autre groupe » (Zima 1986 : 27). De la sorte, « au niveau sémantique (on peut) tenter de représenter l'articulation d'intérêts collectifs (sociaux) comme une activité structurée et structurante » (Zima 1986 : 23). Dans son ouvrage *L'Ambivalence romanesque*, il représente la crise des valeurs, engendrée par la confusion capitaliste entre la qualité et la quantité, « comme un phénomène de langage » (Zima 1985 : 26) et montre ainsi « que l'existence des valeurs

1. Notamment avec les ouvrages suivants : Régine Robin, *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973 ; et Michel Pêcheux, *Les Vérités de La Palice ; linguistique ; sémantique ; philosophie*, Paris, Maspero, 1975.

sociales et culturelles n'est pas indépendante des changements linguistiques » (Zima 1985 : 26).

Il remarque que, « dans une société où la prépondérance de la valeur d'échange sur les valeurs qualitatives (esthétiques, éthiques, cognitives, etc.) s'affirme lentement à travers les siècles, [...] [les] individus finissent par appeler *bon, juste, beau*, ce qui, en réalité, sert leur profit » (Zima 1982 : 13). Ainsi survient le règne de l'ambivalence, et des auteurs tels que Nietzsche, Proust, Hesse, Musil et Gide « nous montrent comment la vérité se mue en mensonge, la liberté en esclavage, l'humanité en animalité, l'ascétisme en débauche, le courage en lâcheté, etc. [...] Témoins d'une situation socio-linguistique où les mots perdent leur sens, ils ouvrent la perspective de l'*in-différence* sémantique, du non-sens » (Zima 1982 : 13-14). Malgré l'intérêt de cette thèse, force est d'admettre que Zima ne renonce pas totalement au recours à l'analogie, analogie qu'il établit non pas entre le texte littéraire et le social, mais entre un comportement discursif et un comportement économique (les « mécanismes du marché » (Zima 1982 : 13)).

La sociocritique d'Edmond Cros se cantonne davantage au domaine des signes et part « du principe que toute collectivité inscrit dans son discours les indices de son insertion spatiale, sociale et historique et génère en conséquence des microsémiotiques spécifiques » (Cros 1983 : 5). Elles sont repérables dans « les axes paradigmatiques, les expressions toutes faites, les syntagmes figés, les lexies » (Cros 1983 : 15). Dans *Guzman de Alfaranche*, Cros mesure l'influence de la rhétorique sermonnaire sur la forme du roman. Si Guzman voit « dans sa condition présente de galérien la preuve la plus éclatante de sa prédestination et [reconstruit] la trajectoire apparemment incertaine de sa vie crapuleuse comme une voie progressive et mystérieuse qui l'achemine à son salut éternel » (Cros 1979 : 68), et s'il justifie son propre supplice, c'est qu'il « ne fait que reproduire un élément idéologique qui lui a été imposé par la société qui le lui inflige » (Cros 1979 : 68). Cet élément idéologique, c'est le discours de prédication, notamment dans sa « pratique sociale répressive » (Cros 1990 : 7) qui consiste à prêcher devant le public venu assister à l'exécution d'un criminel, justifiant l'accomplissement de la justice et mettant l'auditoire en garde contre les malheurs qui attendent ceux qui enfreignent la loi. Guzman le narrateur condamne Guzman l'actant dans des propos

particulièrement répressifs, car il y a « coexistence de deux discours (répressif/réprimé) au sein d'une même conscience, [...] discours de l'autochâtiment surimposé de l'extérieur au discours du sujet authentique » (Cros 1979 : 73), forme discursive « qui témoigne [...] de l'inscription d'une marque idéologique dans les structures formelles des textes » (Cros 1979 : 68).

Enfin, Claude Duchet s'intéresse à ce qu'il nomme « la société du roman », soit « ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société, et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale : modes et rapports de production, différenciations et relations socio-hiérarchiques entre les personnages, institutions et structures du pouvoir » (Duchet 1973 : 449), etc. Cette société interne, le texte la construit à partir des matériaux qu'il puise dans le hors-texte, « lieu de rencontre et de connivence entre le lecteur "réaliste" et son auteur [qui] représente exactement tout ce qui n'a pas besoin d'être dit, l'interprétant du pseudo-référent » (Duchet 1973 : 452). Aussi, la représentation de chaque personnage, chaque chose, chaque événement, est nourrie par le discours social qui constitue l'horizon de ce qui est *pensable* et *dicible* à propos de toute chose. Comment le romancier travaille-t-il ce pensable, ce dicible ? Quels sont les effets de son esthétique sur cette matière brute ? C'est à cette question que Claude Duchet tente de répondre en s'intéressant surtout à la récupération, à la manipulation, à la transformation du discours social par le texte.

Toutefois, la sociocritique comporte un écueil : en insistant sur l'immanence de son approche, sur le fait que sa « visée [...] est le statut du social dans le texte » (Robin 1992 : 101) et non le statut du texte dans le social, elle risque de donner l'aval à des analyses qui, délaissant la maîtrise au préalable de la réalité socio-historique, plongent directement dans le texte pour y traquer le social, sa fictionnalisation et son esthétisation, comme on traiterait n'importe lequel autre thème. Une telle approche négligerait la question du lien entre le texte et son contexte en plus de commettre la grave erreur de se donner pour objet une donnée fuyante, sans bien la connaître. En effet, sachant que « des problèmes sociaux et des intérêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif » (Zima 1985 : 9) ; que « le social se déploie dans le texte, y est inscrit et ce, que le texte soit un roman réaliste ou un texte avant-gardiste [; que cette] inscrip-

tion du social dans le texte prend des formes diverses, contradictoires, ambivalentes et [que] c'est sur ce point que la sociocritique innove en apportant des propositions théoriques et méthodologiques sur la façon dont le social vient au texte » (Robin 1992 : 95-96), une question doit être posée : si le social prend des formes contradictoires, comment le reconnaître si l'on n'a pas d'abord une profonde connaissance de la société d'origine de l'œuvre étudiée ?

Puisque le social ne constitue pas une catégorie aisément définissable, la sociocritique ne doit ni se détourner du contexte socio-historique, ni des travaux des sociologues. Par exemple, il a fallu attendre des sociologues comme Pierre Bourdieu pour réaliser à quel point les goûts des individus sont déterminés par leur situation sociale, alors qu'auparavant, loin d'entrer dans la catégorie du social, les goûts étaient considérés comme strictement personnels. Ainsi, une bonne connaissance de la société dont l'œuvre étudiée est issue, ainsi que de l'actualité des recherches sociologiques (qu'elles concernent la société en général ou l'institution littéraire en particulier), s'avèrent, pour le critique, indispensables.

3 Le modèle institutionnel : l'approche sociologique de la littérature

La sociologie de la littérature préconise une tout autre manière d'étudier les liens entre le texte et son contexte. Cette fois, le lien ne se fait pas par la médiation du discours, du signe, mais par celle du monde littéraire qui, qu'on le nomme champ ou institution, fait partie intégrante de la société. Le postulat de base de ce modèle institutionnel stipule que le fait littéraire fait partie intégrante du social. On ne parle plus de la littérature face à la société, mais plutôt de la littérature *comme* société. Le problème n'est donc plus de faire le pont entre la littérature et le social, car la littérature est déjà *dans* le social. Comme l'explique Jacques Dubois, le « texte est institué, et il ne l'est pas simplement comme effet réfracté de l'institution. Il fait partie intégrante de cette dernière, dont il représente à la fois un segment et un moment. [...] S'il y a donc, du champ au texte, homologie, celle-ci, toute interactive, ne vaut que pour deux ensembles imbriqués l'un

dans l'autre et qui s'entredéterminent. On parlerait aisément de deux espaces à autonomies emboîtées » (Dubois 1992 : 143).

Le concept bourdieusien de champ littéraire se définit comme « un microcosme dans le macrocosme que constitue l'espace social (national) global » (Lahire 1999 : 25). Il « possède des règles du jeu et des enjeux spécifiques » (Lahire 1999 : 25) et constitue « un "système" ou un "espace" structuré des positions » (Lahire 1999 : 25). Dans cet espace, ont lieu des « luttes entre les différents agents occupant les diverses positions » (Lahire 1999 : 25) qui « ont pour enjeu l'appropriation d'un capital spécifique au champ [...] et/ou la redéfinition de ce capital » (Lahire 1999 : 25). Ce capital étant « inégalement distribué au sein du champ [—] il existe donc des dominants et des dominés » (Lahire 1999 : 25) — cette « distribution inégale du capital détermine la structure du champ » (Lahire 1999 : 25). Pour chaque champ, il existe « un habitus (système de dispositions incorporées) propre au champ [...]. Seuls ceux ayant incorporé l'habitus propre au champ sont en situation de jouer le jeu et de croire en (l'importance de) ce jeu » (Lahire 1999 : 25). Chaque agent est caractérisé à la fois par son habitus, sa trajectoire sociale et sa position dans le champ, qui déterminent ses stratégies dans la lutte entre « deux principes de hiérarchisation [:] le principe hétéronome, favorable à ceux qui dominent le champ économiquement et politiquement (par exemple, l'«art bourgeois»), et le principe autonome (par exemple, l'«art pour l'art»), qui porte ses défenseurs les plus radicaux à faire de l'échec temporel un signe d'élection et du succès un signe de compromission avec le siècle » (Bourdieu 1992 : 355). Lorsque le champ littéraire jouit d'une autonomie importante par rapport au champ économique et politique, le rapport de forces symboliques est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande (Bourdieu 1992 : 356).

Munie de cette connaissance du champ littéraire, la sociologie de la littérature tente d'en traquer les influences à même le texte littéraire car, comme l'affirme Bernard Lahire, « une sociologie de la littérature qui néglige les textes littéraires [...] ne manque pas d'intérêt, mais laisse échapper, de toute évidence, une dimension centrale de son objet » (Lahire 1999 : 42). Dans *Les Règles de l'art*, Pierre Bourdieu se félicite que :

La notion de champ [permette] de dépasser l'opposition entre lecture interne et analyse externe [...]. [L]'espace des œuvres se présente à chaque moment comme un champ de prises de position qui ne peuvent être comprises que relationnellement, en tant que système d'écart différentiels, on peut poser l'hypothèse (confirmée par l'analyse empirique) d'une homologie entre l'espace des œuvres définies dans leur forme, et l'espace des positions dans le champ de production : par exemple, le vers libre se définit contre l'alexandrin et tout ce qu'il implique esthétiquement, mais aussi socialement et même politiquement ; en effet, du fait du jeu des homologies entre le champ littéraire et le champ du pouvoir ou le champ social dans son ensemble, la plupart des stratégies littéraires sont surdéterminées et nombre des « choix » sont des coups doubles, à la fois esthétiques et politiques, internes et externes (Bourdieu 1992 : 339).

Néanmoins, Lahire tempère l'enthousiasme de Bourdieu, alléguant que même s'il « affirme avoir dépassé la “mortelle” dichotomie lecture externe/lecture interne, aucune recherche empirique ne vient attester ce dépassement en acte » (Lahire 1999 : 42-43). Une question reste donc en suspens : « comment articuler déterminations externes [...] et caractéristiques spécifiquement littéraires des textes » (Lahire 1999 : 43) ? Le problème de « l'absence d'une méthode de description sociologique des œuvres [...] » (Heinich 2001 : 88) se pose alors. Nathalie Heinich souligne en effet qu'« il n'existe guère d'approche empirique des œuvres d'art qui ne soit pas réductible aux descriptions qu'ont déjà expérimentées, depuis bien longtemps, les critiques, les experts et les historiens d'art. Pour qui considère, comme nous le faisons ici, qu'une discipline se définit avant tout par la spécificité de ses méthodes, c'est là une interrogation majeure sur la faisabilité d'une sociologie des œuvres » (Heinich 2001 : 88).

Ici, la sociologue propose une solution : « si la sociologie a une spécificité, c'est bien sa capacité à travailler au niveau du collectif : au minimum, en mettant des objets individuels en rapport avec des phénomènes collectifs ; et, mieux encore, en construisant des corpus collectifs » (Heinich 2001 : 88). Cette dernière méthode, elle l'illustre dans son ouvrage *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*. Dans une perspective non pas littéraire, mais s'inspirant de l'anthropologie, elle cherche, à partir des textes considérés comme « terrain d'investigation » (Heinich 1996 : 332), l'ensemble des identités

possibles s'offrant aux femmes tel que se le représente l'imaginaire occidental. Heinich choisit ainsi d'éluder la dimension littéraire de ce « terrain », estimant que ce problème ne ressort pas de ses compétences de sociologue. En conséquence, le problème reste entier : serait-il possible d'allier les méthodes sociologiques et littéraires pour traiter la problématique du lien entre le texte et son contexte ?

4 Une possible jonction ?

On retrouve dans chacun de ces deux modèles se chargeant de la question du rapport entre le texte et son contexte non pas des problèmes majeurs remettant en question leur validité intrinsèque, mais de nombreux manques : manque de connaissance du social et de l'institutionnel pour la sociocritique ; absence de méthode qui permette à la sociologie de la littérature d'étudier le texte littéraire lui-même. Par conséquent, la solution de ces problèmes réside dans une interconnexion des deux modèles. Dubois remarque d'ailleurs que rien n'empêche que cette « jonction soit, par-delà l'hypothèse théorique, un fait déjà acquis dans un certain nombre de réalisations pratiques » (Dubois 1992 : 131). Nos propres recherches ont effectivement révélé l'existence de telles pratiques, même si elles sont minoritaires. Grand partisan d'une telle jonction, Dubois postule « l'existence, entre espace textuel et espace institutionnel, d'un nombre défini de points d'articulation qui sont aussi des nœuds de détermination — d'ailleurs inégalement effectifs » (Dubois 1992 : 131). Il énumère trois aspects du texte où l'action de l'institution littéraire est reconnaissable par les critères qu'elle véhicule : la qualification générique (les genres, systèmes de règles, souvent reliés aux groupes sociaux), le style (on peut distinguer des écritures parnassiennes, décadentes, existentialistes, autrement dit, des écritures reliées à certains positionnements dans le champ littéraire), et la thématique (réaliste, auto-télique, etc.). Ce sont toutes des caractéristiques esthétiques que l'étude au préalable de l'institution littéraire peut charger d'une signification sociale.

Il serait donc possible d'imaginer une méthode d'analyse textuelle qui fasse intervenir chaque modèle, successivement, l'un s'enrichissant des conclusions issues du précédent, dans une approche gra-

duelle des multiples aspects de l'objet « texte et contexte ». De la sorte, la compartimentation des modèles ne pose pas de problème en elle-même. Certes, ce projet pose le problème de son envergure et de sa nécessaire interdisciplinarité. Or, l'ampleur du domaine que recouvre le double objet « texte et contexte », ne laisse pas d'autre choix au critique qui aspire à pleinement y contribuer.

5 Bibliographie

- ANGENOT M. et ROBIN R., 1985, « L'inscription du discours social dans le texte littéraire », *Sociocriticism*, 1, 53-82.
- BARBÉRIS P., 1980, *Le Prince et le marchand. Idéologiques : la littérature, l'histoire*, Paris : Fayard.
- BOURDIEU P., 1992, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris : Seuil Points.
- CROS E., 1979, « Prédication carcérale et structures de textes (Pour une sémiologie de l'idéologique) », *Littérature*, 36, 61-74.
- CROS E., 1983, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier : Études sociocritiques/CERS.
- CROS E., 1990, *De l'engendrement des formes*, Montpellier : Études sociocritiques/CERS.
- DUBOIS J., 1992, « L'Institution du texte », NEEFS J. et ROPARS M.-C. (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques, pour Claude Duchet*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 125-144.
- DUCHET C., 1973, « Une écriture de la socialité », *Poétique*, 16, 446-454.
- DUCHET C., 1979, « Introduction. Positions et perspectives », DUCHET C. (dir.), *Sociocritique*, Paris : Nathan Université, 3-8.
- HAMON P., 1984, *Texte et idéologie*, PUF Écriture.
- HEINICH N., 1996, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris : Gallimard NRF essais.
- HEINICH N., 2001, *La Sociologie de l'art*, Paris : La Découverte Repères.
- LAHIRE B., 1999, « Champ, hors-champ, contre-champ », LAHIRE B. (dir.) *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu, dettes et critiques*, Paris : La Découverte Textes à l'appui, 23-57.
- ROBIN R., 1992, « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », NEEFS J. et ROPARS M.-C. (dir.), *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques, pour Claude Duchet*, Lille : Presses Universitaires de Lille, 95-121.

ZIMA P., 1982, *L'Indifférence romanesque, Sartre, Morvia, Camus*, Paris : Le Sycomore Arguments critiques.

ZIMA P., 1985, *Manuel de sociocritique*, Paris : Picard Connaissance des Langues.

ZIMA P., 1986, « Pour une sémiotique sociocritique », *La Revue des sciences humaines LXXII*, vol. 201, 21-34.

Modèles-jouets et bonnes histoires du soir

François Molino

Nathan (huit ans) : « Tu fais quoi, Ma ?

Alice (majeure) : — Je travaille. Bon, tu te couches, maintenant. »

Nathan (lit par dessus l'épaule d'Alice) — C'est quoi le modèle de Maxvella ?

Alice — Tu te couches MAINTENANT !

Nathan — C'est quoi un modèle de Maxvella ?

Alice — Après tu te couches ?

Nathan (moue) — Ouuii.

Alice — Bon. Un modèle... Attends. OK. C'est comme dans Wind of War. Quand les commandos de Rommel se battent avec les Renards du désert. Ils ont chacun leurs points de tir, leurs points de vie, de mouvements, etc. En fonction de ça, on tire les dés, on regarde dans le tableau des combats pour savoir le résultat, on élimine, on les déplace, et ainsi de suite. OK ?

Nathan (du ton professionnel à qui un amateur veut faire la leçon) — Ben évidemment...

Alice — Alors maintenant, question : ça te paraît une bonne manière de faire, je veux dire, toute la procédure, les valeurs dans les tableaux, la règle ? Elle est bonne ?

Nathan — Oui, ça marche.

Alice — Tu penses que c'est réaliste comme règle ?

Nathan (convaincu) — Vachement !

Alice — Pourquoi ?

Nathan — Les combats dans le désert, c'était comme ça. Écoute, les chars de Rommel sont plus lourds et ils frappent moins souvent, mais les Renards sont équipés de véhicules légers, donc les points de mou-

vement sont plus élevés. Et les équipes de ravitaillement, à chaque...

Alice — Attends, on pourrait CHANGER les règles.

Nathan — Oui, on peut. Dans certaines parties, on le fait. Si on se bat sur la côte, les valeurs pour les vents de sable sont fausses, ils l'ont dit dans une revue. Et sur Internet...

Alice — On change les règles pour que ça reste réaliste. Et pour que ce soit intéressant.

Nathan (méfiant) — Ouui. Mais on change pas trop.

Alice — Mais par rapport à la vraie bataille, c'est SUPER-simplifié, d'accord, Nat ?

Nathan — Mais ça ressemble. Tu as vu les cartes et tout, avec les unités. Et personne savait qui allait gagner, pareil. Et les généraux, eh ben, ils préparent leurs guerres avec des jeux pareil, et...

Alice (se gratte l'oreille) — Et oui...

Nathan — Et puis il faut pouvoir JOUER. Si c'est trop compliqué, on ne peut plus jouer.

Alice — C'est ça un modèle, Nat. Des règles simples et tout le monde s'y croit. Au lit.

Nathan — Tu fais des JEUX ! Ouuuuuh ! Damien, son père est aviateur, mais là c'est le top...

Alice — Je change les règles, je les combine différemment, et je regarde si ça colle. Tu vois, on peut jouer avec les règles, c'est ça le truc. C'est compliqué. J'ai des maxi-tableaux !

Nathan (prend l'air finaud) — Et t'as des règles pour changer les règles ?

Alice (mon fils est trooop malin, je le savais) — Je prends des règles qui ont déjà marché ailleurs. La même structure générale. Et je sais des choses : que les chars sont plus lourds, etc. Et à la fin du jeu, si l'histoire est bonne, et que tout le monde croit y être, ça va.

Nathan (stupéfait) — C'est vrai ? ! Et tu compares à quoi ? Tu refais les batailles en vrai ? Génial !

Alice — Les batailles c'est vraiment compliqué. Je joue seulement à des choses plus simples. On peut les faire et les refaire en vrai. Je vérifie. Je regarde. Jusqu'à ce que je sois convaincue.

Nathan (un peu déçu, l'œil à moitié fermé) — Simple comme quoi ?

Alice — Les étoiles, les pommes qui tombent. L'air. La Physique. Le mot magique : il dort...

Résumés des interventions

Isabelle BARBÉRIS, Département des Arts du spectacle, Université Paris X — Nanterre

Le théâtre de Copi entre privé et public, le modèle comme objet de négociation

Entre comique et atrocité, désordre et abstraction, outrance et pudeur extrême, le théâtre de Copi est inclassable et déstabilisant. L'art de l'imitation, de la manipulation des styles et des modèles confronte public et gens de théâtre à une forme de saturation référentielle posant en toile de fond le problème de l'absence de modèle, considéré comme référent ultime. Cette profusion des masques participe d'un artifice permettant à Copi de négocier sa propre étrangeté sur une scène formant un continuum allant de la sphère privée à la sphère théâtrale, en passant par celle du monde. Le théâtre copien est avant tout le théâtre de Copi, et tout se passe comme si cette recevabilité ne pouvait s'obtenir que par la modélisation comique, excessive de sa marginalité. La négociation amicale et mondaine des personnages sur la scène du théâtre privé exprime l'ambivalence d'un théâtre dont la verve subversive procède également d'une stratégie de séduction.

Sabrinelle BEDRANE, Paris III — CERACC

Le modèle du genre

Le genre, s'il est un modèle aujourd'hui, ne peut être qu'un modèle doublement modelable et modelé, en amont (il n'est jamais nouménal) et en aval (textes et théories littéraires amènent à redéfinir les genres, modèles constamment déplacés et dépassés). Qu'est-ce qu'un modèle générique de nos jours? Si Platon et surtout Aristote envisagent le genre en termes de modèle, la notion n'est-elle pas, au tournant du millénaire, caduque, voire dangereuse?

Nous montrons dans notre communication qu'après le soupçon pesant sur les genres (en gros, depuis Victor Hugo), on assiste à présent à un retour ou

du moins, dans la pratique, à un recours aux modèles génériques traditionnels.

Marcelino CHAUQUE, Dipralang, Université Montpellier III, Montpellier

Pour la construction d'une démarche analytico-descriptive de la variation comportementale induite par les modèles sociaux et culturels dans l'interaction en face-à-face

L'étude propose une analyse des composantes de l'interaction interpersonnelle en France et au Mozambique. Sur le plan de la démarche, le modèle adopté comporte trois axes de travail : la description et l'explication du fonctionnement des pratiques verbales, vocales et non verbales à partir du corpus ; la juxtaposition des éléments décrits en vue d'en déterminer les différences et/ou similitudes et enfin l'analyse sur la base de la problématique socioculturelle. Au niveau de l'enquête, nous investissons trois terrains qui nous permettent de constituer notre corpus : l'institution scolaire où les pratiques discursives enseignées renseignent sur les conduites langagières dominantes et voulues par la communauté. Nous avons, en parallèle, constitué un corpus écrit et audiovisuel à partir des médias qui assurent la définition, la segmentation et la qualification de l'espace socioculturel de référence pour investir ensuite le terrain du vécu quotidien à l'aide du questionnaire et de l'observation directe.

Violeta DAICIU, École doctorale Littérature et fiction de langue française. Université de Lund (Suède)

Valeurs modernes ou valeurs anciennes? L'impact d'un modèle moderne sur *Le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes

Ayant son point de départ dans la problématique de la distance temporelle et de son effet sur la compréhension d'une œuvre médiévale, cette communication propose une analyse du *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes à partir du modèle de lecture élaboré dans la *Poétique des valeurs* de Vincent Jouve. L'analyse vise à montrer que le lecteur contemporain est en mesure d'adopter une attitude participative face au *Conte* grâce aux techniques de l'illusion référentielle inhérents au texte. Il s'agit des procédés concernant l'intrigue, les personnages, le cadre spatio-temporel et le renvoi au monde du lecteur.

Thibaut GARCIA, Centre d'Étude du xx^e siècle (EA 742) Université Montpellier III

Cinéma / jeux vidéo : réciprocity de modèles esthétiques et théoriques

L'utilisation des « nouvelles images » au cinéma est en grande partie l'apanage d'un courant « postmoderne » que le sens commun rapproche fréquemment des jeux vidéo. Chercher à cerner la nature des relations entre ces deux *media* implique d'interroger les pratiques de la culture de masse contemporaine qui participe à la création d'un imaginaire global fondé sur la précession des *simulacres*, ainsi que sur les notions d'*immersion* et d'*interactivité*. Celui-ci nous pousse à remettre en question les modèles qui ont prévalu jusqu'à aujourd'hui dans nos théories occidentales de l'image.

Rémi GARNIER, Centre de recherche du xx^e siècle Université Montpellier III

Michel Chion, une théorie sonore au cinéma : la question du modèle et de son dépassement

La recherche universitaire est jalonnée de repères, de « balises conceptuelles », qui permettent d'éclairer notre champ théorique. La confrontation de modèles permet d'affiner notre pensée. M. Chion, ici à la question, demeure la figure tutélaire de la théorie sonore au cinéma. Par l'entremise d'un dialogue théorique, il s'agit de dégager mes présupposés conceptuels à la lumière des apports de M. Chion. Ceux-ci se mesurent par des écarts mais aussi des rapprochements avec le modèle initial. Envisager la notion d'« espace sonore » au cinéma, lié au problème de la perspective, nous conduira à ma propre proposition conceptuelle : *le paysage sonore*.

Delphine GUEDJ, Dipralang-Lacis (EA 739), Université Montpellier III

Un modèle pour rééduquer le langage ?

Cette communication a pour objet d'exemplifier par le cas des rééducations de troubles du langage, une question centrale de ce colloque : « est-on en droit de modifier, de remanier un modèle qui n'est pas opérant ? ou doit-on l'abandonner ? »

Le modèle présenté est celui de Gisèle Gelbert, neurologue aphasiologue qui le conçut afin de décrire les fonctions linguistiques de l'être humain et de trouver des exercices de rééducation de la parole et de la lecture. Grâce à l'observation des réponses que donnaient ses patients, elle le fit évoluer

avant de le considérer comme « universel ». Nous discuterons donc ce cheminement et l'inadéquation d'une telle approche.

Lionel JOLY, Université Paris IV Sorbonne, EA 2561

Plurilinguismes : situations de contact ou de conflit. Le modèle théorique à l'épreuve des représentations

Cette communication a pour but de mettre en débat deux modèles concurrents en sociolinguistique ayant trait aux situations de bilinguisme et de voir comment les représentations permettent de comprendre et d'expliquer les oppositions entre modèles mais aussi de les dépasser. Il est connu que si on considère les différents modèles existants pour traiter le bilinguisme social, on peut opposer, en simplifiant beaucoup, deux modèles concurrents : celui défendu par les partisans du conflit et celui défendu par les partisans du contact. Pour les premiers, les situations de bilinguisme social ne peuvent être neutres, elles sont dynamiques et sont le lieu de nombreux conflits diglossiques (terme dont il sera intéressant de préciser les significations). Pour les autres au contraire, le plurilinguisme social peut être tout à fait harmonieux et la répartition fonctionnelle des variétés linguistiques en présence peut être stable.

Nous présenterons ces deux types de modèles totalement opposés, le contexte historique dans lesquels ils apparaissent et les enjeux qui se tissent autour d'eux. Nous essaierons par la suite de montrer comment ces deux modèles et les conflits d'écoles qu'ils ont impliqués sont en fait le fruit de représentations différentes sur le bilinguisme et les sociétés plurilingues. Ainsi, à notre sens, ce type de conflit entre modèles au sein d'un même secteur de recherche, la sociolinguistique dans notre cas, est souvent le fruit d'un conflit de représentations.

Maud LAMBIET, EHESS, Paris (CRAL)

La forme sonate : modèle source de la perception actuelle de la musique

La forme sonate a été théorisée durant la première moitié du XIX^e siècle pour essayer d'expliquer, sur la base d'un modèle fixe, les œuvres difficiles de Beethoven. Par conséquent, les théoriciens ont dégagé un schéma abstrait et unique sur le calque des sonates de la période héroïque du compositeur allemand. La codification a été telle qu'elle immobilisa le genre. C'est en détournant la forme que les compositeurs ont tenté, dans un premier temps,

de contrecarrer cette paralysie. Néanmoins, les valeurs musicales du style héroïque ont formé et continuent à influencer notre conception de l'analyse musicale.

Aude LECLER, Praxiling, FRE 2425 CNRS, Université Montpellier III

Le défigement dans la blague : une alternative au *top-modèle* sémantique

Le contrat linguistique consacré, qui prône la monosémie discursive et la minimisation des ambiguïtés, trouve dans la phraséologie une aide précieuse pour régler les interactions rapidement et efficacement (sens opaque et bloqué, participation au stock du prêt-à-parler). Le défigement dans la blague, naissant alors « à revers » de ce contrat, casse le moule du figement et crée un second sens. S'il apparaît d'abord comme un écart ou une dysfonction du langage, il se révèle ensuite porteur d'une volonté de créer, non un contre-modèle, mais un nouveau modèle, correspondant à un genre de discours particulier, doté de spécificités telles que le *double-entendre* ou la *chute*.

Mouhamed A. LY, DIPRALANG EA 739, Université Montpellier III

Le modèle entre universalité et spécificité

L'objet de cette communication est de montrer qu'il arrive quelquefois que la vérité du terrain, ou plus exactement les particularités qui le déterminent, fonctionnent comme un miroir qui met en exergue les failles de la modélisation conceptuelle, créant ainsi les conditions d'une entrave à la tendance universalisante et englobante du modèle à prétention scientifique. Laquelle tension découle naturellement du fait que « l'universel », « le général », figurent parmi les schèmes définitoires les plus récurrents de la science. Notre propos s'appuie sur une analyse de quelques données bibliographiques, textuelles et discursives qui illustrent la manière dont la distorsion entre tendance universalisante du modèle et particularités de terrain hante la sociolinguistique en domaine africain au point de marquer la plupart de ses modèles théoriques et méthodologiques du sceau « d'inachevé » ou « d'incomplet ». Les exemples sont tirés des modèles d'approche du sacré dans le cadre des sciences humaines, de la linguistique et de la sociolinguistique.

Marie-Élaine MINEAU, Centre de recherche du xx^e siècle Université Montpellier III

Le problème de la médiation entre le texte littéraire et son contexte : modèle sémiotique et modèle institutionnel

La théorie littéraire des années 1980 et 1990 voit émerger deux modèles différents traitant de la problématique du lien entre le texte littéraire et son contexte. D'une part, le modèle sémiotique qui traque dans le texte les marques sémiotisées du social. D'autre part, le modèle institutionnel qui consiste à étudier l'influence du champ littéraire sur la production et la réception du texte. Une fusion serait-elle possible entre ces deux modèles qui ne rendent qu'une vision partielle de la problématique ?

Jana OČKOVA, DIPRALANG EA 739, Université Montpellier III

Comment constitue-t-on une langue nationale ? Les modèles et la codification de langue : le cas du tchèque et du slovaque

Que le tchèque et le slovaque soient deux langues différentes, cela va de soi aujourd'hui : elles sont les langues officielles de deux États indépendants reconnus sur le plan international. Pour la majorité de la population le statut actuel du tchèque et du slovaque est le fruit « naturel » et logique d'une évolution historique. Comment est-il possible, alors, qu'en 1920, la constitution tchécoslovaque mentionne la langue tchécoslovaque comme langue nationale, et que, deux cents ans auparavant, ces deux langues étaient sur le point de disparaître ?

L'analyse du processus de la codification du tchèque et du slovaque, qui a eu lieu plus ou moins à la même époque, nous permettra de mettre en évidence des démarches disparates : dans un cas, on va fonder la langue standard sur le modèle de sa variante historique (du temps où cette langue bénéficiait d'un grand prestige politique et d'une littérature importante), une variante qui n'est plus parlée nulle part ; dans l'autre, ce sera le parler d'une région, associé à la « langue mère des Slaves », qui sera choisi. De toute façon, la constitution de langue de référence pour toute une communauté nationale apporte avant tout un témoignage sur la communauté même (ses références idéologiques, ses ressentiments envers d'autres communautés).

Nous tenterons d'observer le jeu complexe de modèles/anti-modèles qui a permis de façonner les bases de ces deux langues telles que l'on les connaît aujourd'hui.

Guillaume PINSON, Université McGill, Montréal, Canada

Le Führer reçoit. Entre familiarité et inquiétude, Hitler mondain en 1938 dans *Homes & Gardens*

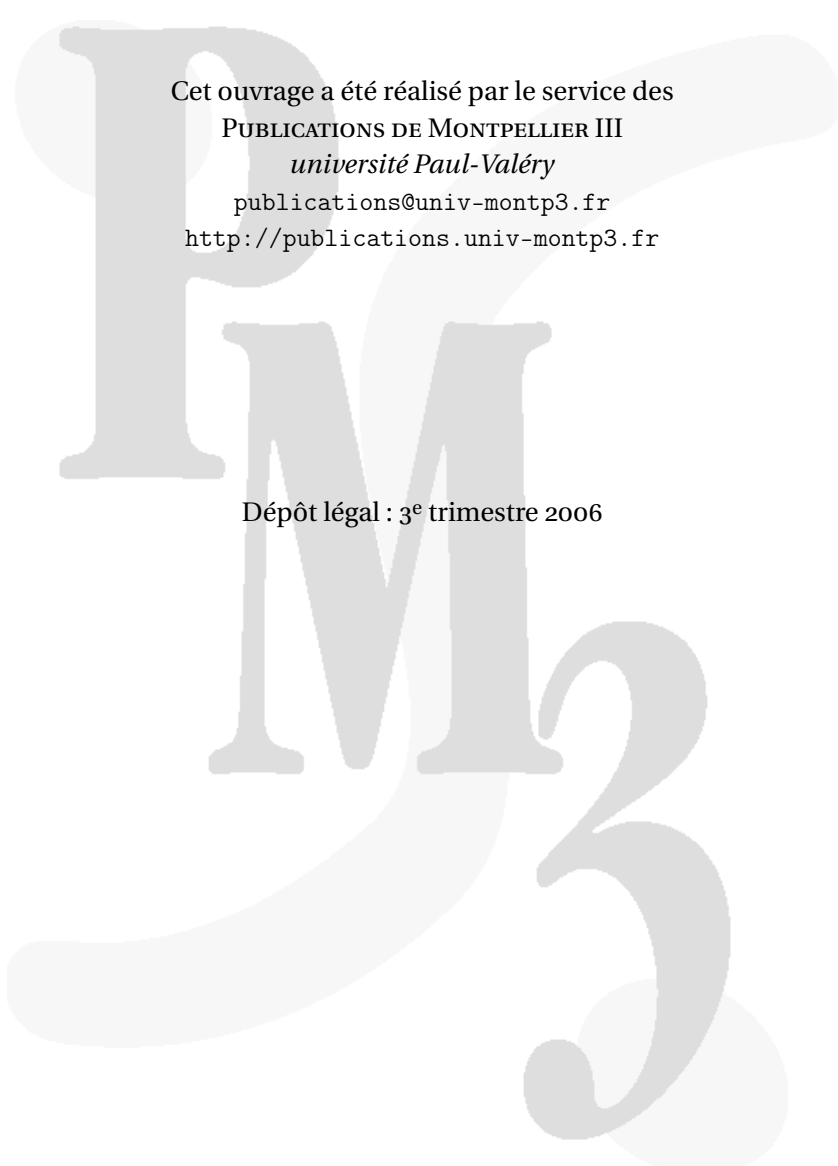
Cet article envisage la question du modèle comme mise en application topique et rhétorique, à partir du genre de la « visite à la célébrité ». L'analyse porte sur un article ayant paru en novembre 1938 dans la revue anglaise *Homes & Gardens*, où le lecteur rend visite à Adolf Hitler dans son chalet de Bavière. Un ensemble de règles topiques et rhétoriques sont respectées par le texte; le modèle de la « visite » s'articule de façon typique autour de *l'espace*, de *l'hôte* et d'un encodage du *lecteur*.

Or, ce modèle donne lieu à des ambiguïtés : le texte est-il un document de propagande, destiné à présenter Hitler au lecteur anglais sous un jour favorable? La familiarité du texte et les effets d'identification qu'il provoque — effets obtenus grâce au respect du modèle — sous-tendent une portée politique et idéologique masquée mais présente. Ainsi le modèle générique contient-il les éléments heuristiques qui permettent de reconnaître cette ambiguïté sans toutefois la lever totalement. Pour cela, un apport extérieur au modèle serait nécessaire ainsi qu'une confrontation au discours social.

Benjamin PINTIAUX, École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris). Formation doctorale « Musique, Histoire, Société »

Palimpsestes lyriques

Le modèle de lecture hypertextuelle proposé par Gérard Genette dans *Palimpsestes* (1982) est encore peu utilisé dans l'analyse des poèmes d'opéra comme dans celle de leurs mises en musique et en spectacle. La confrontation d'*Hippolyte et Aricie* de Pellegrin et Rameau (1733) avec le modèle genettien permet cependant des avancées notables dans l'approche librettologique et musicologique. L'intertextualité apparaît ainsi comme une nécessité générique. Les difficultés théoriques, liées en particulier à la nature du « texte » musical, n'empêchent pas une négociation avec le modèle genettien, et tendent au contraire à initier une herméneutique transdisciplinaire semblant ici féconde et enrichissante.



Cet ouvrage a été réalisé par le service des
PUBLICATIONS DE MONTPELLIER III
université Paul-Valéry
publications@univ-montp3.fr
<http://publications.univ-montp3.fr>

Dépôt légal : 3^e trimestre 2006