

ROBERT GAUTHIER (éd)



LE DIALOGUE

CALS
1990

Université Jean Jaurès -Toulouse

TABLE DES MATIÈRES

Albine ou les surprises de l'innocence Oswald DUCROT, E.H.E.S.S., Paris.	p. 3
L'émergence du sens dans les jeux de langage et dans le dialogue. Platon : l'échec du dialogue. Roger CAVAILLES, Université de Toulouse	p. 36
Le dialogue Homme-Machine-Homme. Robert GAUTHIER, Université de Toulouse.	p. 55
. Le "beau désordre. Le "dialogue" dans la littérature latine. Fernand DELARUE, Université de Poitiers.	p. 63
"Le Basset phénomène" ; éléments syntaxiques et sémantiques pour l'analyse sémiotique d'une bande dessinée. Joseph COURTÈS, Université de Toulouse.	P. 84
Le dialogue en quête dans les petites annonces. Marc BONHOMME, Université de Berne (Suisse).	p. 122
La sémiologie filmique et les <i>Temps Modernes</i> . Daniel WEIL, Université de Paris VIII.	p. 145
Dialogisme du monologue. Jean-Paul DEBAX, Université de Toulouse.	p.. 171
Une étude du dialogue dans la Princesse de Clèves. Michel CONSTANTI, Université de Niamey (Niger).	p. 184
Langages symboliques et relations sociales. André DELOBELLE, Université de Bruxelles.	P.216
Le Triomphe de l'Amour de Marivaux. Simone DOMPEYRE, Lycée Saint-Sernin, Toulouse.	p.238
Dialogue et récit à l'école. Eveline CHARMEUX, Ecole Normale, Toulouse ; I.N.R.P..	p. 269
Le texte théâtral : à la croisée de deux dialogismes. L'émergence de la personne. Marie-Louise MARTINEZ, C.N.E.F.A.S.E.S..	p. 290
Le Loup et l'Agneau. Georges MAURAND, Université de Toulouse.	P. 315
L'indécidable dans Pierre et Jean de Maupassant. Problèmes de style indirect libre. Marie-Thérèse MATHET, Université de Toulouse.	p. 343
Théâtre et construction de sens : l'exemple du théâtre québécois. Elaine NARDOCCHIO, Université de Hamilton (Canada).	p. 370
Dialogue et Conversation dans <i>Le Rivage des Syrtes</i> de J. Gracq. Pierre MARILLAUD, I. D. E. N., Toulouse.	p. 383
Fonctions de la conversation. Alain TROGNON, Université de Nancy.	p. 411

-----C.A.L.S. (Colloques d'Albi LANGAGES et SIGNIFICATION

ALBINE, OU LES SURPRISES DE L'INNOCENCE
(Explication de la scène 1 de l'acte 1 de *Britannicus*)

Oswald DUCROT,
E.H.E.S.S. Paris.

BRITANNICUS

ACTE PREMIER

SCÈNE I
AGRIPPINE, ALBINE

ALBINE

Quoi ? tandis que Néron s'abandonne au sommeil,
Faut-il que vous veniez attendre son réveil ?
Qu'errant dans le palais sans suite et sans escorte,
La mère de César veille seule à sa porte ?
Madame, retournez dans votre appartement.

AGRIPPINE

Albine, il ne faut pas s'éloigner un moment.
Je veux l'attendre ici. Les chagrins qu'il me cause
M'occuperont assez tout le temps qu'il repose.
Tout ce que j'ai prédit n'est que trop assuré :
Contre Britannicus Néron s'est déclaré.
L'impatient Néron cesse de se contraindre ;
Las de se faire aimer, il veut se faire craindre.

Britannicus le gêne, Albine, et chaque jour
Je sens que je deviens importune à mon tour.

ALBINE

Quoi ? vous à qui Néron doit le jour qu'il respire,
Qui l'avez appelé de si loin à l'empire ,
Vous qui, déshéritant le fils de Claudius,
Avez nommé César l'heureux Domitius ?
Tout lui parle, Madame, en faveur d'Agrippine
Il vous doit son amour.

AGRIPPINE

Il me le doit, Albine ;
Tout, s'il est généreux, lui prescrit cette loi ;
Mais tout, s'il est ingrat, lui parle contre moi.

ALBINE

S'il est ingrat, Madame ? Ah ! toute sa conduite
Marque dans son devoir une âme trop instruite.
Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait
Qui ne promette à Rome un empereur parfait ?
Rome, depuis deux ans, par ses soins gouvernée,
Au temps de ses consuls croit être retournée :
Il la gouverne en père. Enfin, Néron naissant
À toutes les vertus d'Auguste vieillissant.

AGRIPPINE

Non, non, mon intérêt ne me rend pont injuste :
Il commence, il est vrai, par où finit Auguste ;
Mais crains que l'avenir détruisant le passé,
Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.
Il se déguise en vain : je lis sur son visage
Des fiers Domitius l'humeur triste et sauvage ;
Il mêle avec l'orgueil qu'il a pris dans leur sang
La fierté des Nérons qu'il puisa dans mon flanc.
Toujours la tyrannie à d'heureuses prémices :
De Rome, pour un temps, Caius fut les délices ;
Mais sa feinte bonté se tournant en fureur,
Les délices de Rome en devinrent l'horreur.
Que m'importe, après tout, que Néron, plus fidèle,
D'une longue vertu laisse un jour le modèle ?
Ai-je mis dans sa main le timon de l'État
Pour le conduire au gré du peuple et du sénat ?

Ah ! que de la patrie il soit, s'il veut, le père ;
 Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.
 De quel nom cependant pouvons-nous appeler
 L'attendant que le jour vient de nous révéler ?
 Il sait, car leur amour ne peut être ignorée,
 Que de Britannicus Junie est adorée.
 Et ce même Néron, que la vertu conduit,
 Fait enlever Junie au milieu de la nuit !
 Que veut-il ? Est-ce haine, est-ce amour qui l'inspire,
 Cherche-t-il seulement le plaisir de leur nuire ?
 Ou plutôt n'est-ce point que sa malignité
 Punit sur eux l'appui que je leur ai prêté ?

ALBINE

Vous, leur appui, Madame ?

AGRIPPINE

Arrête, chère Albine.
 Je sais que j'ai moi seule avancé leur ruine ;
 Que du trône, où le sang l'a dû faire monter,
 Britannicus par moi s'est vu précipiter.
 Par moi seule éloigné de l'hymen d'Octavie,
 Le frère de Junie abandonna la vie,
 Silanus, sur qui Claude avait jeté les yeux,
 Et qui comptait Auguste au rang de ses aïeux.
 Néron jouit de tout ; et moi, pour récompense,
 Il faut qu'entre eux et lui je tienne la balance,
 Afin que quelque jour, par une même loi,
 Britannicus la tienne entre mon fils et moi.

ALBINE

Quel dessein !

AGRIPPINE

Je m'assure un port dans la tempête.
 Néron m'échappera, si ce frein ne l'arrête.

L'explication de texte est mal portée. L'analyse de discours est tellement plus noble ("C'est une simple explication de texte, ce n'est pas une véritable analyse de discours"). Tout au plus on reconnaît, s'il s'agit d'un texte ancien ou étranger, qu'il peut être utile de donner la signification de telle ou telle expression vieillie, ou d'éclaircir les

allusions à un contexte que le lecteur risque d'ignorer. Mais, ceci reconnu, il semble souvent qu'il n'y a rien à dire d'intéressant sur le détail même du texte pris dans sa succession linéaire. Si le lecteur connaît la langue et le contexte, il n'a pas besoin qu'on lui explique le sens des énoncés : il le comprend de lui-même, ce sens, et la prétendue explication n'est qu'une vaine paraphrase, éventuellement saupoudrée de commentaires esthétiques. Je ne connais pas, à cet égard, de critique plus percutante de l'explication de texte qu'un récit de Courteline, *Mon petit frère*, racontant comment un enfant rate l'examen de passage en quatrième pour n'avoir pas cru digne de lui de répéter, en changeant les mots, la fable sur laquelle il est interrogé, ni su feindre de façon assez convaincante l'admiration qu'il sentait pourtant de mise¹.

C'est quand même à cet exercice que je vais me livrer. Après l'avoir fait, je tenterai de justifier l'idée qu'un texte, même si la langue et la situation de discours sont supposées connues, reste matière à explication. Pour l'instant, je me contenterai de dire rapidement ce que je vais faire. La première scène de *Britannicus* me paraît typiquement, au moins en ce qui concerne sa première partie, celle que je vais étudier, un texte argumentatif, au sens ordinaire du terme². Cela ne signifie pas qu'Albine et Agrippine ont pour objet de se persuader l'une l'autre. Peut-être est-ce vrai, peut-être non. Je ne les connais pas assez pour le dire, mais, Dieu merci, leurs intentions me concernent peu. On peut argumenter sans avoir ni le désir ni l'espoir de persuader. Il suffit que l'on présente certains énoncés comme justifications de certains autres. Et c'est bien ce qui se passe dans cette scène. Albine montre en quoi est inconvenante la présence d'Agrippine, seule, au petit matin, à la porte des appartements de Néron. Elle montre aussi pourquoi il est raisonnable d'avoir confiance dans la gratitude de l'empereur pour sa mère. Agrippine réfute point par point ces

¹ On trouve ce récit dans le recueil de Courteline, *Ombres parisiennes*, Flammarion, Paris.

² Le caractère argumentatif d'un texte, au sens ordinaire de l'adjectif, n'est pas, pour moi, une condition nécessaire pour qu'on puisse lui appliquer une analyse "argumentative" (au sens théorique que je donne à ce terme). Cette analyse s'applique dès lors qu'il y a des *mais*, des *alors*, etc. (pour être franc, je devrais dire "dès qu'il y a des mots"). Mais elle est d'autant plus facile à justifier que le texte est, au sens ordinaire, argumentatif.

argumentations, et fait apparaître sur quoi se fonde la politique qu'elle a choisie. J'essayerai d'expliciter les justifications que donnent l'une et l'autre, en m'appuyant, pour cela, sur le détail même du texte, sur les phrases dont il est fait. Mon espoir est que cette explication "littérale" des mouvements argumentatifs, loin de réduire la scène à un débat rhétorique, mette en évidence au contraire l'enjeu dramatique de la confrontation entre la confidente et l'héroïne. Non pas que cet enjeu soit constitué par les "thèses" en faveur desquelles elles argumentent. S'il se découvre, c'est dans la façon dont elles argumentent, dans les principes qu'elles mettent en œuvre pour justifier ce qu'elles disent (dans ma terminologie, dans leurs "topoi" respectifs): ces principes, une analyse de détail peut, je crois, les rendre apparents¹.

VERS 1-5

Si l'on analyse comme une argumentation la première intervention d'Albine, on lui trouve une structure tout à fait claire : une conclusion, donnée par le vers 5 ("Madame, retournez..."), et deux arguments en faveur de celle-ci, à savoir les deux interrogations rhétoriques qui précèdent. Étant donné la valeur négative habituelle de ce type d'énoncés, elles se laissent paraphraser comme "Vous n'avez pas à attendre...." et "La mère de César n'a pas à veiller seule...", propositions qui, effectivement, justifient la conclusion du v.5, en faisant apparaître comme déplacée, indécente, la présence d'Agrippine. Les deux arguments sont clairement distincts. L'un concerne l'heure (le petit matin), l'autre, le lieu (près de l'appartement de Néron). Reste à savoir comment ces arguments eux-mêmes sont justifiés.

¹ On pourrait me demander si l'objet de mon explication est *Britannicus* considéré comme spectacle ou comme texte écrit. A coup sûr il s'agit de l'écrit : on ne peut pas supposer qu'un spectateur fasse consciemment (inconsciemment, on n'en sait rien) au moment où il assiste à la pièce, les analyses tatillonnes que je vais proposer. Mais cela ne force pas à oublier que *Britannicus* est une oeuvre de théâtre. Car on ne lit pas une pièce comme un roman. En la lisant, on peut s'imaginer la situation théâtrale, on peut la lire en tant qu'elle est destinée à être jouée. Je ne m'interdirai donc pas de parler de la fonction théâtrale de certains passages, même s'il s'agit du théâtre rêvé par le lecteur.

Comme très souvent dans le cas des interrogations rhétoriques, nous avons affaire à des énoncés que j'appellerai "auto-justifiants" J'entends par là un énoncé qui contient en lui une raison qui le valide¹. S'il s'agit d'une interrogation rhétorique, la raison est celle qui valide la réponse négative, c'est-à-dire qui rendrait absurde, ou au moins paradoxale, la réponse positive. Ainsi, dans les vers 1-2, l'inconvenance de la démarche d'Agrippine est justifiée par le contraste entre Néron, qui "s'abandonne au sommeil", et sa mère, qui "attend", la nuit étant vue comme le moment du laisser-aller (règle à laquelle obéit le sage Néron, et que contredit la "tension" d'Agrippine). Dans la deuxième interrogation rhétorique (v. 3-4), c'est encore une antithèse qui fait apparaître l'inconvenance, le manquement à l'étiquette que commet la mère de l'empereur en se promenant, contrairement à ce qu'elle se doit, "sans suite et sans escorte"². L'antithèse est encore plus forte si on perçoit, dans l'"errement" d'Agrippine, soit le sens étymologique d'"action erronée", soit le sens moderne de "promenade sans règle et sans but."

Deux remarques encore à propos de cette première réplique d'Albine. D'abord pour noter qu'elle est construite comme une argumentation, au sens le plus banal du terme. Comme dans toute argumentation, il y donc convocation de principes - que J.C. Anscombe et moi nous appelons "topoi" (cf. *Actes du 9e Colloque d'Albi : Le Texte et l'Image*, 1989, "Topoi et sens", p. 1-22) : il s'agit

¹ Très souvent la justification est contenue dans ce qui constitue, au sens technique, le "présupposé" de l'énoncé. Ainsi, au vers 1309, Burrhus, parlant de l'hostilité d'Agrippine à son égard, dit qu'il n'a pas "mérité cet injuste courroux", ce qui présuppose déjà que le courroux d'Agrippine est injuste, et justifie par là-même le contenu "posé" de l'énoncé, selon lequel Burrhus n'a pas mérité ce qui lui arrive. Comment aurait-il pu mériter un courroux d'emblée représenté comme injuste? Ce mouvement, courant dans la conversation ordinaire, donne le sérieux d'une lapalissade à la plupart de nos affirmations. Pour peu qu'elles se prétendent fondées, elles ne font souvent que constater la blancheur du blanc cheval d'Henri IV.

² On trouvera par exemple, au vers 428 de *Britannicus*, "Si jeune, se connaît-il lui-même?". Néron, parlant de Britannicus, met en doute, dans cette interrogation rhétorique, que Britannicus puisse se connaître lui-même (donc avoir conscience de son amour pour Junie). Le groupe adjectival "si jeune" donne une raison pour qu'il ne se connaisse pas lui-même. On ne pourrait pas avoir, avec une valeur d'interrogation rhétorique, "Si jeune, s'ignore-t-il lui-même?" - sauf, bien sûr, si l'on choisit un topos inverse, selon lequel la jeunesse favoriserait la connaissance de soi.

ici de deux règles de convenance, relatives à la nuit, moment du repos, et au palais, lieu de l'étiquette. C'est cette convocation qui, dans ma terminologie, constitue l'"argumentativité", au sens technique que je donne à ce terme, argumentativité consubstantielle pour moi à tout langage, mais que révèle particulièrement le discours ouvertement destiné à argumenter. Dans le cas particulier de cette réplique, les principes argumentatifs mis en œuvre se trouvent être des lieux communs, effectivement reconnus par le "bon sens" de la collectivité. Par là apparaît, dès le début, la fonction du personnage d'Albine, et généralement, je crois, du confident racinien : énoncer les lieux communs contre lesquels se définissent les héros, personnages situés hors du commun, et qui parlent et agissent selon des passions individuelles (cela ne signifie pas que les héros n'utilisent pas, eux aussi, des principes argumentatifs, des "topoi", mais leurs topoi, ou certains au moins d'entre eux, sont paradoxaux).

Ma deuxième remarque sera pour préciser en quoi consiste cette "habileté dramatique" généralement reconnue aux premiers vers de *Britannicus*. Pour les théoriciens du théâtre classique français, par exemple l'Abbé d'Aubignac (*Pratique du théâtre*, 1657), l'auteur d'une pièce doit satisfaire à une double contrainte. À la fois faire progresser l'action que les spectateurs sont venus vivre, et se plier d'autre part aux "nécessités de la représentation", liées au caractère artificiel de la situation théâtrale : parmi ces nécessités, il y a celle de représenter l'action sur des tréteaux immobiles à l'intérieur d'un théâtre, de faire jouer des comédiens que le public est toujours susceptible de reconnaître, d'utiliser un langage littéraire (dans la tragédie, l'alexandrin) qui ne peut pas être celui de la vie réelle, il y a la nécessité aussi de donner les informations indispensables à la compréhension de l'histoire. Or l'art du théâtre, lié à la volonté de créer l'illusion comique, est, dans la théorie classique, de faire oublier aux spectateurs les contraintes de la représentation, en intégrant celles-ci le plus possible au déroulement de l'action, en leur donnant les "couleurs" de l'action. Ainsi l'unité de lieu et de temps dans l'action sert, selon l'abbé d'Aubignac, à rendre moins sensible le fait que la situation théâtrale impose à la représentation un lieu unique et une durée très limitée. De même pour les contraintes imposées par l'information du public : celui-ci ne doit pas s'en apercevoir (ce qui interdit notamment qu'on s'adresse à lui pour les lui donner). La

réussite d'une scène d'introduction, où tant de renseignements doivent être fournis aux spectateurs, tient donc, entre autres raisons, à ce que ces informations apparaissent "naturellement", et sont intégrées au déroulement même de l'action. C'est ce qui se passe de façon exemplaire dans les premiers vers de *Britannicus* : toutes les informations qu'ils véhiculent, sur l'identité des personnages, ou sur le temps et le lieu de l'action, sont incorporées à l'argumentation d'Albine. Ainsi pour le fait que l'interlocutrice soit Agrippine, la mère de l'empereur Néron : l'expression "mère de César", qui, du point de vue de la représentation, a une fonction informative, reçoit, j'ai tenté de le montrer, une fonction argumentative du point de vue de l'action. Et de même pour le fait que la scène se passe dans le palais, à la fin de la nuit : cette circonstance est signalée comme argument afin de disqualifier le comportement d'Agrippine.

VERS 6-14

Les deux arguments d'Albine (fondés sur la double inconvenance, par rapport au temps et par rapport au lieu, de la situation d'Agrippine) sont repoussés ensemble dans les premiers vers de la réplique suivante : "Je veux l'attendre ici". La justification du "ici" n'est pas présentée sur le champ, et apparaît seulement à la fin de la scène : il s'agit de prévenir la présence de Burrhus chez l'empereur. C'est l'attente qui va être d'abord justifiée- par la raison donnée aux vers 7 et 8 : "Les chagrins qu'il me cause - M'occuperont assez tout le temps qu'il repose." Le *assez* de ces vers est du type que Christine Iskandar appelle "argumentatif", correspondant, en allemand, à *genug*, et en anglais à *enough*¹. Il ne se comprend que par rapport à une certaine conclusion (*Pierre a assez dormi* signifie que son sommeil est suffisant pour qu'on ait le droit de le réveiller, pour qu'il soit en bonne forme...etc.). Comprendre le "m'occuperont assez" suppose ainsi que l'on rétablisse un "pour...". Dans ce cas, la conclusion qui vient à l'esprit est tout à fait triviale (mais il n'est pas rare que, dans le détail, Racine soit fort trivial). Elle semble du type "pour avoir à quoi penser pendant mon attente". Le topos convoqué doit donc être quelque chose d'aussi banal que "Les soucis font passer le temps",

¹ "Assez et l'argumentation", *Zeitschrift für Französische Sprache und Litteratur*, 1988, p. 225-238.

c'est-à-dire le même que l'on trouverait dans la conversation : "Tu vas t'ennuyer à attendre tout ce temps - Ne t'en fais pas, j'ai assez de soucis pour ne pas m'ennuyer". À la banalité de l'argumentation d'Albine répond une égale banalité.

Le caractère "hors du commun", "héroïque", du personnage d'Agrippine ne se révèle pas davantage lorsqu'elle explique, dans les vers qui suivent, en quoi consistent ses "chagrins" : l'hostilité de Néron contre Britannicus lui paraît révéler, chez son fils, un inquiétant désir de se faire craindre, désir dont elle pourrait être à son tour victime. Plus exactement, c'est là une des interprétations possibles pour les vers 10-14, interprétation qui semble celle d'Albine d'après la réplique qui suit : l'inquiétude d'Agrippine serait fondée sur la malignité qu'elle croit avoir découverte chez son fils (cf., plus loin, vers 35-39). En fait une autre interprétation est imaginable, facilitée si l'on donne au *et* du vers 14 une valeur consécutive : le fait que Britannicus "gêne" Néron (où le verbe *gêner*, tout en ayant une valeur plus forte que de nos jours, a déjà un peu son sens moderne, indiquant une contrainte insupportable, et ne peut pas être compris selon la paraphrase savante et absurde qu'en donnent certaines éditions classiques : "torturer") expliquerait alors, au niveau des faits, pourquoi sa mère lui "devient importune". Lien qui apparaîtra avec évidence par la suite quand on apprendra qu'Agrippine soutient effectivement Britannicus contre Néron, l'utilisant pour limiter la liberté d'action de l'empereur. L'hostilité de Néron contre Britannicus s'inscrit alors dans sa stratégie défensive contre la domination de sa mère. Selon que l'on privilégie l'une ou l'autre de ces interprétations, on fait intervenir, dans l'argumentation d'Agrippine, des topoï différents. Dans le premier cas, il s'agit d'un principe psychologico-moral selon lequel le méchant fait du mal à son entourage (c'est sur ce terrain qu'Albine va discuter). L'autre est un principe de politique, qui veut que l'on traite en ennemis les alliés de ses ennemis (il faudra une bonne partie de la scène pour qu'Albine comprenne que le débat se situe ici).

VERS 15-20

Comme il vient d'être dit, Albine se place, pour réfuter les craintes d'Agrippine, sur le terrain de la psychologie et de la morale.

Elle rappelle l'ampleur des bienfaits (qualifiés de "tout" au vers 19), dont Néron est redevable à sa mère, et elle en tire cette conséquence que Néron doit son amour à Agrippine - ce qui semble suffire pour conclure, sans que le mouvement ait besoin d'être mis en mots, à un amour de fait, qui rend vaine toute crainte : vous lui avez fait du bien, donc il doit vous aimer, donc il vous aime, donc vous ne pouvez pas lui être importune. De cet enchaînement j'étudierai juste, et brièvement, le premier maillon, qui est le seul explicité. Le topos est clairement : "plus on a reçu de quelqu'un, plus on doit l'aimer". Une bonne part de ce principe (l'"amour" mis à part) est d'ailleurs intrinsèque au verbe *devoir*, tel qu'il est utilisé dans cette réplique où deux constructions syntaxiques différentes lui sont données. Au vers 15 ("Néron vous doit le jour"), il prend comme complément d'objet le bienfait reçu, et au vers 20 ("Il vous doit son amour"), il s'agit de ce par quoi le bienfait doit être payé. Cette double possibilité, inhérente au mot, inscrit le devoir dont il est question ici à l'intérieur d'un échange - car c'est en termes d'échange seulement que l'on peut décrire la syntaxe du verbe (qui ne se distingue guère, de ce point de vue, de sa sémantique): l'objet du devoir peut être à la fois ce pour quoi l'on paye et ce avec quoi l'on paye : si donc Néron doit le jour à Agrippine, il lui doit aussi des preuves de sa reconnaissance (on retrouve ce même mouvement dans la tirade de Néron, à l'acte IV, sc.II où l'empereur reconnaît "devoir l'empire" à sa mère, et fait l'inventaire ensuite de ce qu'il a donné en échange : "Sont-ce de ces bienfaits de faibles récompenses ?"). Comme elle avait, dans sa première intervention, appuyé son argumentation sur des principes de décence communément admis, Albine utilise dans la seconde, pour réfuter Agrippine, un principe moral - cette fois directement relié aux mots mêmes dont elle se sert (le verbe *devoir*) pour caractériser la situation.

VERS 20-23

Dans mon interprétation, cette réplique d'Agrippine est décisive pour la scène, et pour la pièce. Elle est construite autour du "mais" du vers 22, qui relie une raison possible d'être rassurée, concédée à Albine, et une raison d'inquiétude, présentée après "mais", et qui porte donc l'orientation argumentative globale de la réplique. La concession consiste en deux propositions. D'abord Agrippine reprend

dans son propre discours ce qui était la conclusion explicite de l'intervention précédente ("Il me le doit"). Puis la deuxième partie de la concession reprend la même proposition sous une autre forme -en la relativisant cette fois à l'hypothèse "s'il est généreux".

On notera que cette relativisation n'empêche pas que le vers, dans sa totalité, participe à la concession, comme l'exige le *mais* qui le suit. Quand on cherche en effet à déterminer l'orientation argumentative d'un énoncé constitué par une subordonnée conditionnelle (*Si A.*) et une principale (*B*), on est amené à distinguer au moins deux possibilités. Quelquefois l'énoncé est orienté comme le serait une appréciation positive ou négative de la subordonnée (selon que l'on donne, respectivement, une valeur positive ou négative à la principale). *Si tu mets la table, tu auras un bonbon* ou *Si tu vas te promener, tu seras puni* sont ainsi souvent orientés comme "Il faut que tu mettes la table" ou "Tu ne dois pas aller te promener". Or il est difficile d'interpréter de cette façon le vers 21. Il semble que l'on soit dans un autre cas, très fréquent aussi, où l'énoncé global *Si A, B* a la même orientation que *B*, suivant en cela la règle générale selon laquelle les expressions servant à limiter l'application d'un prédicat (par ex. *un peu, quelquefois*) conservent l'orientation argumentative de ce prédicat : "S'il fait beau, Marie viendra" a souvent même orientation que "Marie viendra", en ce sens que les deux énoncés autorisent des conclusions du même type (par ex. "Prépare lui un repas"), alors qu'ils interdisent l'un comme l'autre les conclusions qui se tireraient de "Marie ne viendra pas" ou même de "Marie n'est pas sûre de venir", conclusions du type "Inutile de lui préparer un repas". C'est bien ce qui se passe dans le vers d'Agrippine : le "mais", marque d'anti-orientation argumentative, ne serait pas rendu impossible si l'on supprimait la subordonnée conditionnelle.

Ceci dit, la compréhension du vers 21 est loin d'être facile, au moins si l'on s'impose de trouver une interprétation en rapport avec les mots et constructions utilisées - ce qui n'est peut-être pas nécessaire, mais constitue le parti-pris de l'explication que je propose. Le problème est de savoir pourquoi la générosité de Néron est une condition en vertu de laquelle la conduite d'Agrippine vis-à-vis de lui ("tout") "prescrit" à l'empereur d'aimer sa mère. Car cette loi, à première vue, semble bien indépendante de la valeur personnelle de

Néron, et subsiste que Néron soit ou non généreux. Y-a-t-il un sens à dire "Si tu es vertueux, tu as le devoir de faire ceci" ? Ce n'est pas, apparemment au moins, le devoir qui est lié à la générosité, mais seulement l'obéissance au devoir. Il faut donc gloser le vers de Racine. Une première paraphrase possible serait "S'il est généreux, tout le pousse à obéir à cette loi". Le sens général obtenu est tout à fait acceptable dans ce cas, dans la mesure où la générosité est censée conduire à faire ce que l'on doit, et notamment conduirait Néron à aimer sa mère par reconnaissance pour les bienfaits reçus.

Cependant, outre le sens un peu inhabituel qu'il faut alors donner au verbe "prescrire", cette interprétation se laisse mal concilier avec le vers suivant, introduit par "mais" : "Mais tout, s'il est ingrat, lui parle contre moi". En effet la première lecture que j'ai proposée pour le vers 22 impliquait de comprendre le "tout" comme "tous mes bienfaits", et c'est de la même façon que l'on devrait alors comprendre le "tout" du vers 23. Mais, pour admettre que ses bienfaits parlent "contre" Agrippine au cas où Néron est ingrat, il faudrait donner à l'ingratitude une définition un peu différente de l'habituelle. Habituellement, l'ingratitude est vue comme le refus de suivre une règle morale (un topos) constitutive du sens même du mot *gratitude* ("On doit rendre les bienfaits"). Mais ce sens interdit alors de comprendre le vers 23 - si le "tout" de ce vers, comme celui du vers 22, est glosé "tous mes bienfaits": on ne voit pas pourquoi l'ingratitude, ainsi entendue, amènerait à rendre le mal pour le bien. Ou il faudrait alors imaginer, derrière le mot "ingratitude", une sorte de règle, que l'on pourrait appeler "topos de Perrichon", selon lequel l'ingrat en veut à son bienfaiteur. Bien que cette règle relève plutôt de la psychologie du théâtre bourgeois, rien n'empêche certes d'imaginer que Racine la convoque ici. Mais une autre interprétation m'intéresse davantage.

Elle consiste à ne pas introduire déjà l'idée de bienfait dans les "tout" des vers 22 et 23, qui désigneraient seulement, sans évaluation morale, ce qu'Agrippine a fait pour assurer l'empire à Néron. On définirait alors l'ingrat comme celui qui n'attribue pas le caractère de "bienfait" aux actions d'autrui qui lui ont été profitables, et qui par suite ne saurait mettre en pratique à propos d'elles le topos "On doit être reconnaissant du bien qu'on vous a fait", topos inhérent au mot

bienfait lui-même, et qui fait donc partie de ce que j'ai appelé¹ "l'appréhension argumentative" de la réalité à travers les mots : qualifier une action de "bienfait", cela consiste à la percevoir selon le topos de la gratitude, c'est-à-dire à y voir la source d'une obligation de reconnaissance². Si j'ai dit cette interprétation "plus intéressante", c'est qu'elle correspond effectivement à ce qu'Agrippine avouera (ou plutôt, déclarera) par la suite : toutes ses actions, si on ne les considère pas sous l'angle du bienfait, "parlent contre elle". On peut en effet y voir le seul souci de gouverner l'empire à travers son fils, de sorte qu'elle serait bien hypocrite d'en attendre de la reconnaissance. Telle est bien d'ailleurs l'interprétation qu'en donne Néron dans la grande scène de l'acte IV, où il rappelle les rumeurs selon lesquelles "Vous n'aviez sous mon nom travaillé que pour vous" (vers 1230). Telle est aussi l'interprétation qu'en suggère Agrippine elle-même, un peu plus loin dans la scène que j'étudie (vers 45-46) : "Ai-je mis dans sa main le timon de l'état - Pour le conduire au gré du peuple et du sénat ?". Une fois admise cette lecture du vers 23, il devient facile, non certes pour Albine, mais pour le lecteur, s'il connaît l'ensemble de la pièce, de comprendre le vers 21 ("Tout, s'il est généreux, lui prescrit cette loi") sans forcer, comme j'avais dû le faire dans ma première interprétation, la signification du verbe "prescrire". Ici déjà "tout" ne sera pas lu comme "mes bienfaits", mais seulement comme "mes actions pour conduire Néron à l'empire". Il suffira alors de donner au mot "généreux" un sens symétrique de celui que j'ai proposé pour "ingrat". Le généreux voit comme bienfaits les actions d'autrui qui lui ont été avantageuses, ce qui revient à les appréhender à partir du topos, intrinsèque selon moi au mot *bienfait*, qui y voit la source d'un devoir de reconnaissance. On n'a plus de mal, dans ce cas, à comprendre que l'hypothétique générosité de Néron lui prescrive - au sens habituel de ce verbe - l'amour pour Agrippine.

Après ces explications de détail, on voit mieux l'importance de la réplique d'Agrippine dans l'économie de la pièce. La seconde interprétation que j'ai proposée - c'est, pour moi, son intérêt principal -

¹ On la trouve, sans le terme, dans les pages 9-11 de mon article "Topoi et sens" des *Actes du 9ème Colloque d'Albi*, 1988.

² Cette interprétation a été proposée par P.Y. Raccah lors de mon séminaire 1988 de l'E.H.E.S.S.

est inaccessible à Albine. Pour la construire, il faut admettre d'abord qu'Agrippine, à travers Néron, a seulement cherché à gouverner Rome, et seul sait cela le spectateur, s'il connaît déjà, par Tacite, le personnage d'Agrippine, ou encore le lecteur qui revient sur ces vers après avoir lu la suite de la pièce. Quant à Albine, elle peut déchiffrer seulement cette interprétation partielle, et mal adaptée à la structure linguistique, que j'ai envisagée d'abord pour en montrer ensuite les limites. On peut tirer de là deux conclusions. Ou bien y voir un signe supplémentaire du fait que le dialogue théâtral n'est pas le dialogue "réel", car les paroles des personnages ne visent pas seulement leurs interlocuteurs sur scène, mais aussi le public. En ce sens, cette réplique démentirait la règle de l'Abbé d'Aubignac selon laquelle les personnages, pour que l'illusion comique soit parfaite, doivent ignorer le public. Mais on peut aussi penser que, dans tout dialogue, théâtral ou "réel", le locuteur s'adresse aussi à un tiers différent de son interlocuteur (éventuellement à lui-même, en tant que spectateur admiratif de ses propres paroles). Dire cela, c'est dire que le dialogue ne constitue pas une communication, au sens gricéen du terme, où le locuteur s'efforcerait de faire comprendre à l'autre ce qu'il "veut dire", en coopérant, par le choix de ses mots, au succès de la communication, et en supposant que l'autre y coopère aussi par l'interprétation qu'il leur donne. La réplique d'Agrippine, telle que je l'ai analysée, pêche fondamentalement contre le principe de coopération, contre l'idée que les interlocuteurs sont fondamentalement des partenaires associés dans une tâche commune, la compréhension mutuelle. Et il est essentiel à la progression dramatique de la scène qu'Albine ne puisse pas comprendre cette réplique. Car ce qui va suivre consistera justement pour elle à découvrir, avec horreur, ce qui aurait pu la lui faire comprendre.

VERS 23-31

Agrippine ayant relativisé sa réfutation en la situant dans l'hypothèse où Néron serait ingrat, c'est cette hypothèse qu'Albine va mettre en doute. Elle la reprend littéralement, comme Agrippine avait repris littéralement la conclusion "Il vous doit son amour", puis en montre l'in vraisemblance. In vraisemblance due au fait que Néron est un homme de devoir (vers 24), cette appréciation étant fondée ensuite sur le rappel de sa conduite passée. Elle met donc successivement en

œuvre deux principes argumentatifs : "Un homme de devoir ne peut pas être ingrat", et "Un homme qui *agit vertueusement est un homme de devoir*". Le premier mouvement me semble marqué par le "trop" du vers 24 (en passant, on notera l'extraordinaire fréquence de *trop* dans le théâtre racinien, corpus incomparable pour l'étude de cette particule). D'une façon générale, je décris la structure *X est trop P* en lui attribuant une fonction réfutatrice : le locuteur utilise le caractère *P* , la *P-ité* , de l'objet *X* pour rejeter un point de vue *r* un moment envisagé, tout en admettant que si *X* était moins *P*, la position *r* serait éventuellement acceptable¹. J'admets donc qu'interpréter un énoncé *X est trop P* , cela implique d'abord d'imaginer la conclusion *non r* vers laquelle il se dirige. À partir de là deux cas sont possibles. Quelquefois on admet que la *P-ité* puisse, dans des circonstances différentes, être un argument en faveur de *r* (cf. "Pierre est trop intelligent, il ne comprendra pas", où le trop d'intelligence de Pierre empêche d'admettre la proposition *r* (il comprendra) habituellement favorisée par la *P-ité* , c'est-à-dire par l'intelligence). Dans d'autres cas, la *P-ité* est vue comme essentiellement opposée à *r* ("Il est trop bête, il ne comprendra pas": ici le trop de bêtise empêche d'admettre un *r* qui est déjà défavorisé par la bêtise, même si elle n'est pas excessive). La distinction des deux cas trouve sa justification dans le fait que *trop P* n'y a pas même fonction discursive. En utilisant les recherches menées par Marion Carel (Thèse de doctorat E.H.E.S.S., 1991), on dira que le premier s'oppose à un *donc* ("Il est intelligent, donc il comprendra - Non justement, il est trop intelligent"), et le second à un *pourtant* ("il est bête, pourtant il comprendra - Non, il est vraiment trop bête"; noter que l'insertion d'un *justement* serait difficile ici, car il ne s'agit pas d'inverser une argumentation qui aurait pour point de départ la bêtise).

¹ Ceci dit, il faudrait préciser cette notion "être moins *P* ". Il est tentant de lui donner un sens quantitatif, en supposant qu'il y a des degrés dans la *P-ité*. Je pense pour ma part, suivant en cela Benveniste, qu'il faut se dégager de cette interprétation quantitative de la comparaison, même si elle apparaît très claire dans les exemples habituellement utilisés, qui sont toujours du type "Jean est plus grand que Pierre". Elle perd déjà beaucoup de sa vraisemblance si on l'applique à des adjectifs comme *gentil, courageux, acceptable* , et mille autres où l'aspect quantitatif est plus difficile à concevoir, sauf à faire intervenir une métaphore.

Reste à expliquer maintenant le *trop* du vers 24 : la conduite de Néron "marque dans son devoir une âme trop instruite". L'hypothèse *r* réfutée est, d'après le vers précédent, celle selon laquelle Néron serait ingrat. Comme on n'imagine pas que cette qualification puisse être fondée, à quelque degré que ce soit, excessif ou non excessif, sur le prédicat "être instruit dans son devoir", le *r* réfuté par *trop* doit être introduit par un *pourtant* imaginaire. Autrement dit, Albine suppose implicitement que l'hypothèse avancée par Agrippine dans la réplique précédente doit forcément apparaître après une concession : "Néron est instruit dans son devoir, pourtant il est ingrat", et son éloge de Néron ("trop instruit") veut interdire un tel mouvement.

Quant au topos utilisé dans cette réfutation, il passe du *sens du devoir* à l'*accomplissement des devoirs* (ce qui, en l'occurrence, conduira Néron à satisfaire, en particulier, à son devoir de gratitude envers sa mère). Topos intrinsèque à des expressions comme *un homme de devoir*, qui, autrement, seraient vides. En termes sémiotiques, on dira que ces expressions contiennent en elles-mêmes, dans leur signification, le passage de l'être au faire. Mais il faut noter encore que la réfutation opérée par Albine présuppose que la gratitude soit *un devoir* (ce qui n'est pas l'usage qu'Agrippine avait fait du mot au vers 22, si je l'ai bien analysé). Albine peut alors opérer l'enchaînement banal : "si on a été l'objet d'un bienfait, on a un devoir de reconnaissance envers son bienfaiteur, et si on n'est pas ingrat, on remplit ce devoir". D'où l'incompréhension nécessaire avec Agrippine, qui fait au contraire intervenir la gratitude dans la perception même des actions d'autrui comme bienfaits. (On rencontre ailleurs, dans Racine, cette ambivalence de la notion d'ingratitude, utilisée comme ressort de situations tragiques. C'est elle qui fait que Pyrrhus se plaint, dans *Andromaque* III,7, v. 969, de l'"ingratitude" d'Andromaque, et que Roxane traite Bajazet d'ingrat.)

Pour achever son raisonnement, Albine doit alors montrer que Néron est effectivement "instruit dans son devoir". Ce qui s'opère en rappelant la conduite de Néron depuis qu'il est empereur : "Il a fait son devoir, donc c'est un homme de devoir". Tel est le mouvement suggéré par le "enfin" du vers 29, qui déduit de la conduite exemplaire de Néron la nécessité de lui reconnaître la vertu, passage du faire à

l'être, réciproque de la réfutation marquée par le "trop" du vers 22. La liaison du faire et de l'être est ainsi utilisée deux fois. D'abord pour déduire le faire à partir de l'être, et ensuite pour prouver l'être à partir du faire. La première argumentation se fonde sur un topos que P.Y.Raccah appellerait "causal", en ce sens qu'il suit l'ordre de production (être, donc faire). La seconde suit l'ordre de la connaissance : en termes aristotéliens, c'est une preuve par l'indice, qui utilise le faire comme signe de l'être. Elle est ainsi fondée sur un topos que Raccah appelle "heuristique" : "faire, donc être"; c'est ce topos qui est mis en œuvre par le lexique, dans la mesure où il permet de qualifier non seulement un homme, mais un acte, un comportement, de vertueux, c'est-à-dire comme indices de vertu. L'enchaînement de ces deux mouvements est d'ailleurs fréquent dans la conversation quotidienne, et l'on n'imagine pas, à vrai dire, comment faire autrement pour prévoir les actions de quelqu'un. Que cette stratégie soit au moins aussi souvent démentie que confirmée par l'expérience, cela ne me semble pas un problème particulier, car je ne conçois pas les topoï utilisés ici comme des résumés d'expériences, mais comme des explicitations du sens des mots, partie intégrante de ce sens commun dont Albine est une parfaite représentante¹.

VERS 31-58

Cette longue réponse d'Agrippine me paraît constituer le pivot de la scène, le moment où tout bascule. Jusqu'au vers 42, Agrippine semble se maintenir sur le terrain argumentatif choisi par Albine : la vertu de Néron et les conséquences qu'on en peut tirer. C'est le "après tout" du vers 43 qui opère le retournement, en indiquant ouvertement ce qui était caché, et n'avait pas été compris, dans ce vers 22 que j'ai longuement analysé. À partir du vers 43, Albine ne peut plus ignorer que le problème n'est pas d'ordre moral, mais politique, et que le conflit de la mère et du fils est avant tout une lutte de pouvoir, révélation à laquelle elle ne peut répondre que par les interjections

¹ Dans sa thèse sur les "Rapports d'Inspection" (Toulouse 1991), Chantal André montre que ces rapports suivent fréquemment le même mouvement : la performance du professeur inspecté *témoigne* de qualités qui *promettent* de nouveaux exploits pédagogiques.

stupéfaites des vers 59, 71, et 73 ("Vous, leur appui ?", "Quel dessein!", "Mais prendre contre un fils...! ").

Dans la première moitié de la tirade, Agrippine commence donc par réfuter l'argumentation de sa confidente dans les termes mêmes où celle-ci avait été présentée. J'avais supposé, chez Albine, un double mouvement, du faire à l'être, et de l'être au faire (dans l'ordre du texte, c'est le second qui apparaît d'abord, mais il est logiquement postérieur au premier, en ce sens qu'il se fonde sur le premier : de même ce qui précède un *car* est, malgré l'ordre linéaire, logiquement postérieur à ce qui le suit). Composés l'un avec l'autre, ces deux mouvements produisent un passage du faire au faire, c'est à dire de la conduite passée de Néron à sa conduite future. Passage global qu'Agrippine met d'abord en doute ; ensuite elle s'en prend à ce qui est l'étape intermédiaire de ce parcours argumentatif complexe, en mettant en question l'être même, la nature de Néron. Sur le premier point, il suffit à Agrippine de reprendre l'exemple d'Auguste, auquel Albine avait fait malencontreusement allusion quand elle glorifiait Néron d'avoir montré, dès sa jeunesse, les vertus d'Auguste vieillissant. La réfutation consiste simplement à imaginer, en s'appuyant sur le même exemple, un topos selon lequel l'avenir détruit le passé (vers 33), donc une sorte de règle de renversement, de catastrophe, opposée au principe de continuité qui fonde d'habitude nos prévisions psychologiques. On comprend d'ailleurs qu'elle les fonde : elle a l'avantage de permettre, à n'importe quel moment, de tirer des conclusions - justes ou fausses, là n'est pas le problème, car le besoin de prévoir a sans doute peu de rapports avec le souci de vérité. En revanche la règle d'inversion est impossible à utiliser pour la prévision : il faudrait encore savoir à quel moment se produit le renversement. Le principe de continuité nous enrichit de certitudes, son inverse peut seulement faire douter.

Un mot encore sur la structure argumentative des vers 33-34 :

Mais crains que l'avenir détruisant le passé,
Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.

Ce que je commenterai, c'est le caractère autojustifiant de cet énoncé : il pose un conséquent, et en présuppose en même temps

l'antécédent, ce qui rendrait sa négation problématique, puisqu'elle devrait maintenir la prémisse tout en rejetant la conséquence ("Ne crains pas que, l'avenir détruisant le passé, il ne finisse..."). On notera d'ailleurs l'imbrication des éléments qui jouent ici le rôle de prémisse et de conséquent. D'une part l'incise "l'avenir détruisant le passé" énonce la règle générale qui fonde la conséquence, et joue ainsi le rôle de majeure dans un raisonnement du type : "Souvent l'avenir détruit le passé - Néron a bien commencé -Donc il a des chances de mal finir". Mais en même temps le principe général est, dans le vers 34, justifié par l'exemple d'Auguste. Et cette justification s'opère grâce à la formulation donnée à la proposition qui constitue le conséquent : celui-ci apparaît en effet sous la forme "Néron finira ainsi qu'Auguste a commencé". Un tel habillage langagier n'est pas une simple enluminure. Il rappelle qu'Auguste, tyran dans sa jeunesse, est devenu un empereur équitable. Par suite, il donne force au principe général du renversement, qui est, je l'ai dit, la majeure du "raisonnement" d'Agrippine. En ce sens, la présentation choisie pour le conséquent du raisonnement donne déjà une raison d'admettre l'une des prémisses qui fondent ce conséquent.

L'alinéa qui précède a essayé de montrer la complexité des deux vers étudiés lorsqu'on tente d'en expliciter la structure logique (ou plutôt logicoïde). C'est en effet à dessein que j'ai utilisé, dans cette analyse, non pas le vocabulaire de la théorie de *L'argumentation dans la langue*, où les termes primitifs sont *argument* et *conclusion*, mais celui d'une théorie du *raisonnement* (c'est pourquoi j'ai préféré, afin d'éviter les confusions, parler de *prémisses*, d'*antécédent*, de *conséquence* et de *conséquent*). Cette complexité ne rend pas l'analyse logique moins utile. Au contraire. Mais si elle me semble fructueuse, c'est dans la mesure où elle suggère, peut-être révèle, la possibilité d'une autre analyse, que j'appelle *argumentative*.

Celle-ci cherche quels segments du discours jouent le rôle d'argument et de conclusion, et tente d'imaginer les topoï qui permettent le passage. Les vers que je viens d'étudier présentent l'avantage que ces trois éléments sont à la fois présents dans le discours- ce qui n'est pas fréquent. L'argument, pour moi, est la concession faite à Albine au vers 32 "Il commence, il est vrai, par où finit Auguste". Le topos est rendu explicite par l'incise "L'avenir

détruisant le passé". Quant à la conclusion, elle est donnée par le segment "Crains qu'il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé".

Je supposerai de plus que la conclusion, aussi bien que l'argument, ont pour sens d'exprimer une "appréhension argumentative" des situations, c'est-à-dire de les représenter, de les qualifier à travers un topos. On peut dire alors que la description donnée à l'avenir de Néron, caractérisé par assimilation au commencement d'Auguste, montre cet avenir à travers le topos du renversement ; il le montre comme une inversion du passé (c'est cette idée que, dans mon ébauche d'analyse logique, j'avais exprimée en disant que le conséquent est formulé de façon à appuyer l'antécédent "l'avenir détruit le passé"). Quant à l'argument "Il commence par où finit Auguste", il sert aussi à relire le passé de Néron comme une application particulière, comme un échantillon, du principe catastrophique qu'Agrippine oppose au topos de continuité mis en œuvre par Albine. On peut alors substituer au schéma complexe impliqué par l'analyse logique une autre description : l'argumentation d'Agrippine consiste à voir, à interpréter, aussi bien le passé que l'avenir de Néron à travers un même topos, contraire à la règle, banale et rassurante, qui commandait la vision d'Albine.

Un problème subsiste, au moins. Ce que j'ai présenté comme "l'argument" d'Agrippine est le segment qui précède "mais", c'est-à-dire l'écho concessif qu'elle donne à la parole de sa confidente. Est-il possible que le même matériel linguistique joue à la fois le rôle de concession et de contre-argument ? Il me semble que ce mécanisme est connu par la langue, et il y a un connecteur français qui l'exprime, l'adverbe *justement*, utilisé pour "retourner" l'argumentation de l'interlocuteur, et notamment, pour diriger contre lui ses propres arguments ("La neige est excellente aujourd'hui ; allons skier! - Non, justement, il y aura trop de monde sur les pistes"), Or on n'aurait aucun mal à insérer un *justement* après le "crains" du vers 33. Ce qui autorise, je pense, à donner pour le vers 32, qui précède "mais", une double lecture. En tant que concessif, il reprend l'image de Néron proposée par Albine. En tant qu'argument d'Agrippine, il transforme cette image par la mise en œuvre d'un topos contraire : ce qui était promesse devient menace.

Après avoir écarté le topos complexe utilisé par Albine (complexe en ce sens qu'il va, par composition de deux topoï élémentaires, du faire au faire, en passant par l'être), Agrippine, dans les vers 35-38, justifie son refus en soutenant que l'étape intermédiaire est impossible à admettre dans le cas de Néron. Pour cela, elle recourt à une qualification de Néron fondée sur son hérédité, retrouvant chez son fils "l'orgueil" et la "fierté" (caractère indomptable) de sa double lignée, maternelle et paternelle (les mots "fierté" et "orgueil" ne sont pas utilisés ici avec des valeurs différentes : la fierté des Domitius est appelée aussi "orgueil", et c'est également la fierté qui est attribuée à ses ancêtres maternels, les Nérons¹). En même temps, Agrippine indique pourquoi est impossible le mouvement argumentatif allant du faire au faire. C'est parce que le faire peut être un "déguisement" (vers 35), et ne pas révéler la vérité de l'être. Hypothèse qu'elle illustre par l'exemple de Caligula (vers 40-42), d'abord "délices", puis "horreur" de Rome, et dont le retournement est aussi expliqué par un travestissement : sa "bonté", au début de son règne, était "feinte". On voit, ici encore, combien l'argumentation est serrée dans le dialogue, et combien la réfutation est attentive au mouvement auquel elle s'oppose. En analysant l'intervention précédente d'Albine, j'avais donné de l'importance au passage par l'être à l'intérieur d'une "déduction" qui, prise globalement, allait du faire au faire. On aurait pu m'objecter que cette importance était un artefact de l'analyse argumentative, qu'elle tenait au parti-pris de trouver des enchaînements structurés là où il y a seulement une succession linéaire d'appréciations. En fait, ma description est corroborée par la réplique d'Agrippine : en faisant intervenir l'idée de travestissement, elle explicite les raisons qui invalident, dans le cas de Néron, le passage par l'être.

Jusqu'à ce point, Agrippine a pu paraître suivre, tout en la combattant, l'argumentation d'Albine- je dis "pu paraître", à cause de l'ambiguïté des vers 22-23, à cause aussi de son refus de juger l'être de

¹ Même dans ce passage, où elle suit pas à pas l'argumentation d'Albine, Agrippine ne recourt pas au concept moral (devoir) utilisé par sa confidente. Les mots "fierté", "orgueil", "triste", "sauvage" ne sont pas employés avec une valeur normative: ce qui inquiète Agrippine, c'est le caractère indomptable de son fils ("fierté"), caractère qu'elle s'attribue à elle-même, par l'intermédiaire de ses ancêtres, les Nérons.

Néron d'après les critères moraux d'Albine. À partir du vers 43, le masque est abandonné, ce que signifie, me semble-t-il, le "Après tout" qui introduit ce vers.

Deux mots d'abord sur cette expression, largement inspirés par un article d'Eddy Roulet¹. D'une façon générale, elle marque un revirement, elle signale qu'en énonçant la proposition dont elle fait partie, le locuteur néglige une certaine façon de penser ou de parler, qui amènerait à ne pas l'utiliser à cet endroit du discours. *Après tout* peut ainsi apparaître dans la présentation d'une position qui exige de "passer" par dessus un contre-argument précédemment donné. Dans ce cas, la combinaison avec *mais* est presque nécessaire ("Il pleut, mais après tout, sortons! "). On trouvera aussi ce marqueur dans l'énoncé d'une conclusion présentée après l'argument qui l'appuie ("Il fait beau, sortons donc, après tout") : *après tout*, signale ici que le locuteur avait des raisons, pas nécessairement formulées dans le discours, de ne pas conclure comme il l'a fait, mais qu'il les néglige au profit de l'argument précédent. Dans ce cas, l'effet serait à peu près identique si le marqueur introduisait l'argument ("Après tout, il fait beau, sortons!", *après tout* indique alors que le locuteur avait des raisons de ne pas utiliser l'argument, mais qu'il y passe outre). Ces multiples possibilités expliquent les multiples interprétations possibles pour un énoncé isolé qui comprend *après tout*. Si, sortant du cinéma, on dit "Après tout, ce film était intéressant", on peut vouloir signaler qu'on avait, ou même qu'on a encore des raisons de ne pas le juger tel, mais qu'on les met de côté. On peut aussi se fonder sur l'intérêt du film pour se déclarer satisfait de l'avoir vu, bien qu'un certain nombre de motifs, que l'on met provisoirement entre parenthèses, puissent amener au contraire à être mécontent. Et sans doute il y a encore bien d'autres façons de comprendre l'énoncé. Mais un point est commun à tous ces emplois : le locuteur manifeste qu'en disant ce qu'il dit, il passe outre à certaines raisons de ne pas le dire. Pour comprendre une occurrence de *après tout*, il faut donc chercher le point de vue auquel le locuteur déclare renoncer, non pas certes renoncer définitivement,

¹ *Cahiers de linguistique française*, Genève, 1990, p. 329-343. Ma seule divergence avec Roulet, et peut-être est-elle purement terminologique, tient à sa conclusion "*Après tout* n'est pas argumentatif", fondée sur la simple raison qu'il ne marque ni la fonction d'argument ni celle de conclusion.

mais renoncer à ce moment particulier de son discours (cette instruction fait partie, selon moi, de la *signification* du mot, en tant qu'entité de langue). On sait que le locuteur "saute par-dessus" quelque chose, mais par-dessus quoi ?

Telle est la question à se poser pour interpréter le "après tout" d'Agrippine au vers 43. L'énoncé introduit par "après tout" impose presque la réponse : Agrippine y juge tout compte fait peu important que Néron soit ou ne soit pas fidèle à ce qu'il a été jusqu'ici. Ce qui implique que toute l'argumentation qui précède est pour elle sans objet- au moins en ce qui concerne le discours qui va suivre. Le "point de vue" qu'elle abandonne, c'est donc celui qui a dirigé, apparemment au moins, sa discussion avec Albine. Il n'est formulé directement dans aucun des énoncés antérieurs, mais il régit leur enchaînement. Ainsi, dans l'interprétation que je propose, "après tout" ne relie pas la proposition complétive, où est envisagée la possibilité d'un Néron vertueux, aux arguments opposés qui viennent d'être donnés. Il relie le "Que m'importe...", compris rhétoriquement comme "Peu m'importe...", à tout le mouvement argumentatif antérieur.

À partir de maintenant, le débat change de terrain, Agrippine déclarant clairement l'enjeu de son inquiétude, le pouvoir. Après cette déclaration, Albine ne pourra plus répondre par des arguments, mais seulement par des interjections stupéfaites devant la révélation d'un monde différent de celui auquel elle croyait appartenir. Si l'on me permet une transposition cinématographique, sa stupéfaction est un peu celle d'Orson Welles dans *La Dame de Shanghai*. Engagé comme matelot dans l'équipage d'un yacht en croisière, il s'aperçoit que la croisière est prétexte à un duel à mort entre le propriétaire du yacht et sa femme (Rita Hayworth), duel dans lequel chacun lui assigne un rôle qu'il n'a pas choisi. Cette révélation, faite en même temps à Orson Welles et au spectateur, est symbolisée, pendant la visite de l'aquarium de San Francisco, lorsqu'une conversation d'Orson Welles et de Rita Hayworth est filmée sur fond de poissons géants s'entretenant derrière les vitres de l'aquarium. C'est bien ce qui apparaît à Albine lorsqu'Agrippine lui dévoile enfin de quoi il s'agit, et que les discussions académiques sur l'être et le faire doivent céder la place à l'image d'une lutte à mort (ce mot n'est pas à prendre au figuré) entre deux volontés de pouvoir. Il n'est plus question maintenant de

percevoir la situation à travers les lieux communs moraux qui servaient, au début de la scène, à la représenter : Il faudra la déchiffrer à travers une autre loi (cf. le vers 69, que je commenterai longuement).

Les six vers qui suivent "après tout" (43-48) révèlent peu à peu la perspective où se situera le reste de la scène : ce qui "n'importe pas", puis ce qui "importe". Pour ce qui n'importe pas, Agrippine reprend point par point, presque mot par mot, tout ce dont Albine s'était félicitée à la fin de sa dernière réplique : la "vertu" de Néron (vers 44 à comparer au vers 30), le retour à la république des "consuls", dont l'action se devait d'appliquer la volonté du "peuple et du sénat" (cf. la formule des sénatus-consultes "Senatus populusque romanus", qui, au vers 46, fait écho au vers 28), le fait enfin que "Néron gouverne en père" (vers 47 et 29). Et c'est une sorte de jeu de mots, mettant à nu cette métaphore¹, qui introduit à l'exposé de ce qui importe : "Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère" (vers 48).

En ce qui concerne l'enchaînement argumentatif réalisé dans ces six vers, j'y distingue en premier lieu l'interrogation rhétorique du vers 43, "Que m'importe...", équivalente à une sorte de négation. Son rapport avec ce qui la précède immédiatement est de coorientation (à ce titre, elle pourrait être introduite par un *d'ailleurs*). En effet, bien qu'Agrippine abandonne (c'est ce qu'implique, je l'ai dit, le "après tout") le cadre discursif antérieur, et renonce à réfuter les appréciations favorables d'Albine, ce renoncement même s'intègre à un rejet, plus fondamental, de l'optimisme de sa confidente. Car il peut y avoir simultanément, situés à des niveaux différents, des mouvements argumentatifs différents. On peut cesser de s'opposer à l'argumentation dont quelqu'un appuie ses affirmations, pour s'opposer encore mieux aux conclusions visées à travers ces affirmations :

¹ Cette utilisation argumentative du jeu de mot, particulièrement du jeu de mot relatif à une métaphore, est un procédé assez fréquent. C'est lui que l'on trouverait, par exemple, à la base du vers des *Embarras de Paris* où Boileau s'en prend aux cloches des enterrements, qui, "Pour honorer les morts, font mourir les vivants".

X : Tu devrais être content (conclusion visée), il fera beau demain (affirmation en faveur de cette conclusion), le baromètre monte (argument pour cette affirmation).

Y : D'abord le baromètre ne prouve rien (rejet de l'argument précédent et, indirectement, de la conclusion visée). Et puis après tout, d'ailleurs, de toute façon, même s'il fait beau, à quoi ça m'avance ? (à la fois concession provisoire de l'affirmation de X sur le temps du lendemain, marquée par *même si* et *de toute façon*, et, en même temps, rejet supplémentaire- comme le marque *d'ailleurs* - de la conclusion visée par X ; ce rejet est lié au fait que Y déclare abandonner le type de discussion introduit par X et auquel lui-même s'était laissé aller quand il a mis en doute la signification du baromètre, abandon signalé par *après tout*). C'est d'ailleurs ce qui empêche de formuler des règles simples pour la combinaison des marques argumentatives : presque toutes peuvent s'associer - mais pas selon n'importe quelle structure sémantique.

Je reviens aux vers 43-48. Comme le premier, le second énoncé est une interrogation rhétorique, et il fonctionne comme argument pour ce qui est dit dans le premier. Je le paraphraserai lourdement, pour faire apparaître le lien "logique" avec sa conclusion : "Mon dessein, en le faisant empereur, n'était pas qu'il gouverne selon la vertu": Agrippine reprend ainsi l'assimilation faite par Albine, ancêtre de Montesquieu, entre la république consulaire et le règne de la vertu. Mais le "temps des consuls" devient, dans le discours d'Agrippine, une conduite de l'état "au gré du peuple et du sénat". On notera, comme aux vers 33-34, le caractère auto-justifiant de cet énoncé. Le simple choix de l'expression, quelque peu péjorative dans un contexte politique, "conduire au gré" implique par lui-même que là n'est pas ce qu'Agrippine attendait, et oblige à lire l'interrogative comme une négation¹. Déjà justifié par lui-même, cet énoncé reçoit une deuxième justification, sous forme, cette fois, exclamative, dans

¹ Les compléments les plus fréquemment attestés pour *au gré de* sont du type *son caprice, son désir, son envie, sa fantaisie, son ambition, des événements, de la mode, du vent...*etc. Rien qui convienne à la majesté qu'un citoyen consciencieux attribue à la "volonté du peuple et du sénat".

les deux vers qui suivent, où Agrippine révèle ce qui, en fait, lui importe :

Ah, que de la patrie il soit, s'il veut, le père,
Mais qu'il songe un peu plus qu'Agrippine est sa mère.

(N.B. On n'étonnera peut-être de ce que j'aie employé les mots "justifier", "expliquer", "montrer", comme désignant divers aspects de ce que j'appelle "argumentation". C'est que ce terme, pour moi, a une valeur très générale, qui ne se laisse pas assimiler à l'idée, même floue, élargie, rhétorique, de preuve. J'aurais sans doute évité des confusions en utilisant une expression comme "orientation discursive" : l'argumentativité d'un énoncé se définit par le type d'enchaînements qu'il autorise et interdit. À ce titre, une exclamation, par exemple celle des vers 47-48, est aussi argumentative qu'une affirmation, dans la mesure où elle contraint tout autant le discours, et cela selon un ordre spécifique : dire ceci légitime de dire ou d'avoir dit cela.

Les derniers vers (49-58) de la tirade apparaissent comme un revirement. Agrippine revient au type de discours moral où Albine s'était complu, et qu'elle-même avait poursuivi un moment avant de l'interrompre brutalement par le "Après tout" du vers 43. Le revirement est marqué par le connecteur "Cependant" du vers 49, qui ne signale pas une opposition entre deux propositions ("le baromètre baisse, et cependant il fait beau"), mais entre deux mouvements argumentatifs ; Agrippine renonce à fonder son inquiétude sur son ambition contrariée, et retourne - provisoirement- à la discussion moralisante sur la vertu de Néron, démentie par l'enlèvement de Junie. Ce faisant, elle recommence une discussion directe du point de vue d'Albine, comme le rend clair l'ironie des vers 53-54 : "Et ce même Néron que la vertu conduit - Fait enlever Junie au milieu de la nuit". La relative "que la vertu conduit", est bien évidemment une reprise de ce qu'avait dit sa confidente : on peut parler, selon l'expression de Dan Sperber, d'une "mention", mais c'est une mention déguisée qui s'apparente au style indirect libre (certains philologues allemands du début du siècle appelaient celui-ci "Verschleierte Rede", "Discours voilé" : on fait semblant de parler à son propre compte alors qu'on présente le point de vue de quelqu'un d'autre). L'adjectif *même* signale précisément que l'éloge fait par Albine exigerait, pour être maintenu,

d'identifier le ravisseur de Junie et l'homme vertueux dont il avait été question¹.

D'après mon analyse, le *cependant* du vers 49 est ainsi symétrique du *après tout* du vers 43. Ce qui pose un problème linguistique. Au vers 43, un *cependant* aurait été aussi bien à sa place - sans changement de sens notable. En revanche, au vers 49, on imagine mal la substitution de *après tout* à *cependant*.. Pour rendre compte de cela, il faudrait ajouter à la description de *après tout* l'idée que le locuteur déclare adhérer davantage, même si cela reste sur un plan purement discursif, au point de vue nouveau qu'il introduit, alors que *cependant* est compatible à la fois avec la prise en charge et l'absence de prise en charge : *cependant* peut n'introduire qu'une parenthèse concessive². On expliquerait ainsi leur interchangeabilité dans : "Je ne pense pas qu'il pleuve, mais après tout/cependant ça n'a aucune importance". Et on expliquerait aussi que les deux connecteurs produisent des effets différents dans " Cela n'a aucune importance qu'il pleuve, mais cependant/après tout je ne pense pas que le temps empire": si *après tout* peut se comprendre ici, c'est avec une autre fonction que *cependant* : il ne fait pas allusion à la proposition précédente ("cela n'a aucune importance..."), mais à une raison, implicite ou donnée antérieurement, de croire à une aggravation du temps. Si on applique cette hypothèse linguistique au vers de Racine, on en conclura que le revirement discursif d'Agrippine, en tant qu'il est introduit par *cependant*, peut apparaître comme provisoire, parenthétique, compatible avec un retour ultérieur à son souci fondamental, la lutte pour le pouvoir. Et c'est bien ce qui se passe dans les quatre derniers vers de la tirade.

Dans ces vers, en effet, Agrippine, s'interrogeant sur les motifs qui ont amené Néron à enlever Junie, revient à son obsession. Elle envisage d'abord des explications psychologiques : l'amour pour Junie, la haine pour Britannicus, la pure cruauté ("le plaisir de leur nuire"). Puis suppose enfin, et c'est cette possibilité qui lui importe,

¹ Cf. Th. Kalepky, "Zum *Style indirect libre (Verschleierte Rede)*", *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1913, p. 608-619.

² Ce n'est pas le cas pour *après tout*. On comprend mieux "Je viendrai (mais cependant ça m'ennuie)" que "Je viendrai (mais après tout ça m'ennuie)".

qu'il s'agit d'une manœuvre politique de Néron pour s'opposer à l'alliance déjà ébauchée entre elle et Britannicus ("Ou plutôt n'est-ce point que sa malignité - Punit sur eux l'appui que je leur ai prêté ?"). Une telle alliance, qui devient manifeste dans la suite de la pièce, n'est pas encore connue du spectateur-lecteur, même en le supposant au courant de l'histoire romaine. A plus forte raison, elle est ignorée d'Albine, à qui cette révélation arrache l'exclamation interrogative "Vous, leur appui, Madame ?", dont on ne peut pas dire si elle est indignation ou incrédulité. En fait, elle est les deux choses à la fois, car le topos qui vient d'être renversé, l'amour maternel, est indissociablement psychologique et moral : il est antérieur à l'opposition du fait et du droit, et définit une vraisemblance qui est en même temps une norme.

J'ai dit que les vers 55-58 ramènent au point de vue politique introduit par le *après tout* du vers 43, et momentanément abandonné après le *cependant* du vers 49. Ici encore, c'est un connecteur (*seulement*, vers 56) qui me semble marquer la rupture. On notera l'ambiguïté de son incidence - ce qui lui fait jouer un rôle de pivot. On peut en effet l'interpréter à la fois par rapport au vers 55, et par rapport aux vers 57-58. Dans la première structuration, il relie les deux explications qui précèdent, et qui sont d'ordre psychologique (l'amour et la haine), à une troisième, également psychologique (la cruauté). On ne sort donc pas encore de l'isotopie où s'inscrivait la discussion sur la vertu de Néron (si le terme sémiotique d'"isotopie" est employé ici d'une façon abusive, on peut lui substituer l'expression "espace discursif", utilisée par J.C.Anscombe). Ainsi mis en rapport avec ce qui précède, le *seulement* implique que l'explication par la cruauté a quelque chose de "moins" que l'explication par l'amour ou la haine : elle apparaît comme plus "normale", plus attendue, comme allant de soi, ce qui introduit déjà dans le monde d'horreur où toute la pièce va se dérouler. Mais le *seulement* du vers 56 peut aussi relier l'ensemble des trois explications psychologiques à l'explication politique des vers 57-58, présentée comme plus probable ("Ou plutôt..."). Dans cette perspective, c'est toute l'isotopie psychologico-morale qui est dévaluée par rapport aux problèmes de pouvoir, comme elle l'avait déjà été par le *après tout* du vers 48. On passe de nouveau -et cette fois, sans retour- de la discussion futile à l'unique réalité, les poissons

qui s'entretuent dans l'aquarium. Et il n'y a pas la vitre du symbole. L'aquarium, c'est le palais de Néron.

VERS 59-70

Agrippine ne laisse pas Albine expliquer sa stupéfaction ("Arrête, chère Albine"). Elle expose elle-même (Je sais que...) ce qui, selon elle, rend invraisemblable à sa confidente que la mère de Néron soit devenue l'appui de Britannicus et de Junie - alors qu'elle a, et seule, causé leur ruine¹. Grâce à cette interruption, le mouvement général de la scène peut être maintenu. Il consiste, dans mon interprétation, à éliminer les topoï moralisants qui avaient fondé les premières interventions d'Albine, par exemple ceux qui concernent les sentiments et devoirs réciproques liant une mère et son fils. Leur dernière, et fugitive, apparition, se trouve dans l'exclamation d'Albine au vers 73 "Mais prendre contre un fils tant de soins superflus!" Il me semble en effet qu'en parlant à la place d'Albine, Agrippine situe l'apparente invraisemblance de son attitude au seul niveau de la cohérence de l'action (Est-il concevable qu'elle appuie un parti auquel elle s'est opposée ? Comment faire alliance avec quelqu'un qu'elle a combattu en tant que rival politique de son fils ?). Les mêmes faits qu'Albine aurait rappelés comme signes de l'amour maternel légitime dont Agrippine a fait preuve jusqu'ici, tous ces faits, introduits dans le discours d'Agrippine, changent d'éclairage : ils deviennent les effets d'une décision politique. Agrippine fait comme si l'étonnement d'Albine tenait à ce que cette décision paraît contredite par la décision, plus récente, d'appuyer Britannicus.

Il y a au moins un indice linguistique repérable qui favorise l'interprétation que je propose, c'est-à-dire qui amène à lire les vers 59-66 comme la description d'une stratégie, donc à percevoir les faits racontés à travers un topos politique et non pas moral. C'est le *et* des vers 67-68. Après avoir rappelé ce qu'elle a fait pour mettre Néron sur le trône, Agrippine enchaîne : "Et moi, pour récompense,-Il faut

¹ Il me semble nécessaire de comprendre le verbe *avancer* du vers 60 comme "produire", et de ne pas lui donner son sens moderne "faire qu'une chose se réalise avant le moment attendu". Pourquoi en effet admettre que la ruine de Britannicus était inévitable ?

qu'entre eux et lui je tiens la balance." Si les faits présentés dans les vers précédents étaient vus dans la perspective d'Albine, comme preuves de dévouement maternel, c'est un *mai* qui devrait introduire la suite : Agrippine se plaindrait de la nécessité où elle se trouve de se méfier de quelqu'un qui lui doit tout. C'est sans doute ainsi qu'on doit interpréter sa tirade de l'acte IV, scène 2, où effectivement elle se plaint (fait semblant de se plaindre, plutôt) à son fils de n'être pas récompensée de ce qu'elle a fait pour lui. Mais, face à Albine, elle n'a pas besoin de ces manœuvres : elle peut placer son actuel comportement vis-à-vis de Britannicus dans la ligne même, dans la cohérence interne, de la politique qui l'avait conduite à lui enlever l'empire : je l'ai abaissé, donc j'ai intérêt à le relever.

Cette lecture est confirmée, au vers 69, par l'évocation d'une "même loi", qui conduit Agrippine à soutenir Britannicus, et qui doit conduire Britannicus à la soutenir contre Néron. Comment expliciter cette loi ? Il faut voir d'abord qu'il ne peut pas s'agir d'un principe moral obligeant à rendre les services reçus. Si, d'après l'image que la pièce donne de Britannicus, on peut à la rigueur le croire capable, un jour, par respect de cette loi, de défendre Agrippine, ce n'est certainement pas en vertu de cette "même" règle de gratitude qu'Agrippine le défend aujourd'hui : elle n'a reçu de lui aucune aide qu'elle ait à rendre.

Pour arriver à imaginer l'identité de la loi, je ne vois d'autre solution que de la décrire en termes de politique. Il s'agirait d'une sorte de principe du triumvirat : si trois rivaux recherchent simultanément le pouvoir, lorsque l'un est affaibli par un autre, le troisième doit soutenir le plus faible contre le plus fort, afin, faute de mieux, de maintenir l'équilibre. C'est ce que fait Agrippine au profit de Britannicus menacé par Néron ; par là elle rend Britannicus capable, le jour où elle sera menacée par Néron, d'appliquer à son tour la loi - cette fois au profit d'elle-même. Il s'agit de la politique de l'équilibre ("tenir la balance", vers 68, "compenser", vers 67, toute supériorité de l'un sur l'autre). Si, comme je l'ai fait, on interprète comme conclusif le *et* du vers 67, le *topos* qui assure à ce point le mouvement conclusif est précisément constitué par cette "loi", bien éloignée des *topoi* du droit et du devoir sur lesquels Albine avait fondé son discours. D'où ses exclamations des vers 71 et 73.

Après cet échantillon d'explication de texte, une remarque finale sur la différence entre ce type de travail et "l'analyse de discours". Distinction qui ne me semble pas tellement facile à formuler.

Une première manière de les distinguer serait de recourir à l'opposition entre le conscient et le non conscient. Dans cette perspective, ce qui définirait l'explication de texte, ce serait un effort pour reconstituer le sens que l'auteur *a voulu* communiquer à travers ses mots ; l'analyse de discours, en revanche, s'intéresserait à chercher dans le texte la trace des facteurs sociaux, psychologiques, idéologiques, culturels, qui ont conditionné sa production. Les recherches du premier type viseraient donc un sens "intenté", dont l'auteur a par définition la connaissance, les secondes tenteraient de mettre au jour des déterminations dont il n'a pas nécessairement (peut-être même, dont il n'a nécessairement pas) conscience. Si l'on tient pour claire une telle distinction, il restera à décider si l'explication de texte, telle qu'elle vient d'être caractérisée, est un préalable indispensable à l'analyse de discours, ou si on peut en faire l'économie. Dans le premier cas, on dira que les contraintes non conscientes déterminent d'abord les intentions conscientes de l'auteur, intentions que celui-ci exprime ensuite par le choix de tel ou tel arrangement textuel. La recherche du "sens intenté", même si elle ne livre qu'un niveau sémantique superficiel, est alors vue comme une étape incontournable dans la découverte des contraintes plus profondes qui constituent le sens réel. Quant à la deuxième option, elle amène à une attitude plus radicale : il n'y a pas de sens intenté - sinon dans l'imagination de l'auteur et de la critique traditionnelle. Le texte exprime directement les déterminations inconscientes qui en sont l'origine.

Quelle que soit l'option choisie, l'alternative dans laquelle elle se place implique de toute façon qu'on admette une séparation nette entre le vouloir dire conscient et le dire inconscient. Pour ma part, je ne voudrais pas faire dépendre mon travail d'une dichotomie aussi difficile à conceptualiser. Certes, dans le cadre de la philosophie du langage, on prend pour évident qu'il y a au moins un certain niveau sémantique où l'auteur "sait" ce qu'il veut communiquer.

Communiquer, c'est accomplir des actes illocutoires, et, par définition, on ne peut accomplir un acte illocutoire sans vouloir le faire. Le locuteur sait donc nécessairement quelle force illocutoire il a donnée à son énoncé, et à quel contenu propositionnel il a appliqué cette force¹. En énonçant, dans une parole "sérieuse" (considérée comme le fondement des autres façons de parler), "Pierre est gentil", on veut accomplir un acte d'affirmation à propos du contenu propositionnel "gentillesse de Pierre". Ce qui peut sembler incontestable dans la mesure où le locuteur, interrogé, ne nierait sans doute pas avoir voulu "affirmer la gentillesse de Pierre ". Mais, pour en conclure au caractère conscient du sens communiqué, il faut supposer encore que les termes "affirmer" et "gentillesse" ont une valeur dont le locuteur possède la maîtrise. Si, en revanche, on admet une description argumentative de l'adjectif *gentil*, simple "paquet" de topoï, et une description polyphonique de l'affirmation, jeu complexe d'énonciateurs, je ne vois plus trop ce que signifie l'expression "Le locuteur sait ce qu'il veut dire" - ni davantage d'ailleurs l'expression contraire "Le locuteur ignore ce qu'il veut dire". Admettons qu'il ait volontairement choisi d'employer tels mots et telles constructions syntaxiques, comment en conclure qu'il a choisi telle signification précise ? Il faudrait encore qu'elle existe, cette "signification précise".²

Je ne me servirai donc pas de l'opposition du conscient et de l'inconscient pour caractériser l'explication de texte³. Deux critères principaux, pour moi, la distinguent de l'analyse de discours. Le premier, c'est la décision d'étudier le texte dans son déroulement linéaire, de le *suivre*, en essayant de rendre compte de la succession des mots et des énoncés. L'analyse de discours, qui vise une

¹ La définition gricéenne du "sens communiqué", et les divers aménagements que Strawson, Searle, Recanati, entre autres, lui ont apportés par la suite, cherchent justement à capter cette idée d'un vouloir dire conscient, d'un intenté illocutoire.

² Ce que je viens de dire sur la gentillesse de Pierre s'applique tout autant, je pense, à la "vertu" de Néron.

³ Cette indifférence au problème du "vouloir dire" conscient me permet de ne pas prendre parti sur l'ennuyeux problème : "Est-ce qu'on analyse le discours des personnages ou celui de l'auteur ?". Cette question ne me semble essentielle que si l'on s'intéresse à ce que veulent dire Agrippine ou Racine.

description globale du texte, n'est pas astreinte, elle, à cette règle. Elle peut, par exemple, le découper en phrases, que l'on compare les unes avec les autres sans s'occuper de la façon dont elles sont enchaînées : ainsi on s'intéressera à la fréquence de certains mots dans telle ou telle catégorie d'énoncés, ou aux associations récurrentes entre mots, et on en tirera des conclusions générales sur la valeur du texte. Je ne vois pas pourquoi s'interdire ces pratiques, qui peuvent donner des résultats significatifs. Mais on aura compris que ce n'est pas cela qui m'intéresse. Dans mon explication de *Britannicus*, j'ai essayé d'interpréter les enchaînements d'énoncés en cherchant sur quels principes argumentatifs ils peuvent se fonder. Une telle méthode, qui demande qu'on ne s'interroge pas *d'abord* sur la valeur globale du texte, me semble fournir des éléments utilisables *ensuite* pour cette caractérisation globale, donc pour l'analyse de discours. J'aimerais avoir, en expliquant les 70 premiers vers de *Britannicus*, montré partiellement ce qui est en jeu dans la pièce, prise dans sa totalité, et, plus généralement, avoir précisé les rapports entre les héros raciniens et le monde ordinaire où vivent leurs confidents.

Le deuxième critère de l'explication de texte, pour moi, c'est la décision d'appuyer ses interprétations sur des descriptions linguistiques des mots rencontrés, autrement dit sur des conventions de signification propres à la langue utilisée. Mais cela n'implique pas que l'on accède par là à un sens fondamental du texte. S'il est vrai qu'elle est fondée sur la lettre, l'explication de texte ne révèle pas pour autant un "sens littéral", incontestable ; elle ne livre pas "la bonne interprétation", celle qu'on doit, si l'on est sérieux, accepter avant toute hypothèse herméneutique. Car les mots argumentatifs, sur lesquels se fondent les enchaînements, ont comme *valeur linguistique* d'ouvrir de multiples possibilités interprétatives (et cela, qu'il s'agisse de particules ou d'éléments dits "lexicaux"). Un *mais* signale qu'il faut imaginer une conclusion par rapport à laquelle s'opposent les segments qu'il relie : un *donc*, ou n'importe quelle marque conclusive, indiquent qu'il faut trouver un topos reliant l'argument à ce qu'on en tire ; un mot lexical a pour signification intrinsèque de proposer un certain éventail de topoï, et d'imposer certaines contraintes sur leur mise en œuvre. Mais c'est à l'interprétant d'imaginer les conclusions auxquelles *mais* fait allusion, de construire les topoï qui sous-tendent les enchaînements conclusifs, et de choisir parmi l'ensemble de topoï

que les mots lexicaux rendent utilisables. Les "instructions" constitutives de la signification linguistique servent seulement à provoquer l'imagination interprétative, tout en la guidant : elles ne sauraient imposer une interprétation, fût-elle minimale. Ni Agrippine, ni Racine, ni davantage d'ailleurs Tartempion, ne communiquent, par leurs paroles, un sens fondamental que le linguiste pourrait découvrir à partir des mots employés et de la situation de discours, et qui devrait coïncider avec celui que le neurologue, paraît-il, lira un jour dans leur cerveau. L'avantage principal qu'il y a à prendre pour objet la parole d'un personnage de théâtre est qu'on ne songe pas à vous reprocher d'ignorer ses neurones - alors qu'on fait quelquefois semblant de les connaître quand il s'agit d'une personne dite "réelle".

**L'ÉMERGENCE DU SENS DANS LES JEUX DE LANGAGE
ET DANS LE DIALOGUE
PLATON : L'ÉCHEC DU DIALOGUE**

Roger CAVAILLES,
Université de Toulouse-le-Mirail.

Comment, dans un colloque consacré au dialogue ne pas ,en commençant, évoquer (sinon même invoquer) Platon, maître incontesté du dialogue philosophique ? Platon, cependant, ne sera ici qu'un point de départ. Notons d'abord le statut ambigu du dialogue platonicien,

texte écrit se donnant comme la transcription d'une conversation orale. Cette transcription est parfois reconnue. Ainsi, au début du *Théétète*, Euclide présente un dialogue qu'il eut avec Socrate et qu'il écrivit sitôt rentré chez lui. "J'ai mis par écrit l'entretien, en telle sorte que Socrate, au lieu de me le raconter comme il le fit, converse directement avec ceux qui, d'après son récit, lui donnaient la réplique" (I43-b). Bel exemple de normalisation du texte. Le plus souvent pourtant cette transcription de l'oral en écrit demeure inavouée. Et c'est bien ce qui fait l'ambiguïté du dialogue dont le vrai sujet ne se trouve pas dans le personnage apparent (Socrate, Hippias, Gorgias, ...) mais dans l'invisible metteur en scène, Platon lui-même.

Cette ambiguïté reflète en réalité la prétention du dialogue platonicien, nous décrivant une "recherche de la vérité" ou un "cheminement de la pensée", nous disant, en somme, le "travail de l'esprit", fait d'essais et erreurs, de retours en arrière, d'abandons et de recommencements. Ce qu'exprime le caractère sinueux du texte, essayant des définitions, examinant des solutions, apparemment sans ordre, comme il advient au cours des conversations ordinaires.

Mais, à y regarder de près, on s'aperçoit très vite que les dés sont quelque part pipés. Le désordre de la démarche masque mal une savante construction. En réalité, le dialogue nous présente une spontanéité dirigée. On peut alors parler d'échec. Mais ce n'est pas (gardons-nous de ce parricide) l'échec de la philosophie platonicienne. Seulement l'échec du dialogue et de ses prétentions. Cet échec est rendu visible dans l'évolution même de l'œuvre de Platon.

Les premiers dialogues (que l'on dit "socratiques") sont des enquêtes, des essais de définition où l'on retrouve, à l'évidence, tous les caractères de la forme dialoguée. Socrate s'affrontant aux sophistes donne à ces textes de début une incontestable dimension dramatique. Il y a là tous les ingrédients d'un spectacle : le héros courageux ou malheureux, les imbéciles, le "méchant"... Que faut-il de plus pour faire un drame ou une comédie ? Le dialogue s'organise autour d'une question : "qu'est-ce que le beau ?", "qu'est-ce que la vertu ?", "qu'est-ce que le courage ?", "qu'est-ce que la piété ?", "qu'est-ce que la science ?", etc. Il faut alors, dans la multiplicité des exemples, retrouver l'unité d'une définition. Il s'agit en somme de construire un concept. Ce qui d'ailleurs ne se fait pas sans mal et, le plus souvent, ne se fait pas du tout. C'est pourquoi on a pu parler de "dialogues aporétiques", se concluant dans la reconnaissance d'une insurmontable

difficulté. Ces dialogues ouverts ou inachevés transforment de la sorte un point d'interrogation en points de suspension.

Viennent ensuite les dialogues didactiques de la maturité. Le dialogue vire aux monologues alternés. Les positions se durcissent. Les sophistes se font cyniques. Apparaissent ainsi les Thrasymaque et les Calliclès, deuxième génération de sophistes dans l'œuvre de Platon. De questionneur, Socrate se fait discoureur et bavard.

Quant au dialogue de la fin (*Les Lois*) qui est aussi la fin du dialogue, il n'offre plus qu'une longue exposition de règles et de principes d'où la forme dialoguée a pratiquement disparu, cette disparition s'annonçant déjà dans la *République*.

L'alternative est la suivante : ou il y a dialogue effectif, mais la recherche alors s'enlise dans les points de suspension. À la question posée, il n'est pas répondu. Ou le savoir s'affirme et les réponses apparaissent mais c'est au détriment de la forme dialoguée.

Mais sans doute, plus que d'ambiguïté, de prétention ou d'échec s'agit-il ici d'explicitier les postulats ou les implications du dialogue platonicien, postulats qui peuvent expliquer les caractéristiques précédentes. Ces postulats se résument en un seul : l'affirmation d'une vérité "déjà-là", antérieure au discours qui tente de la dévoiler, la reconnaissance d'une essence par delà les exemples qui la traduisent en la trahissant, la croyance en une valeur qui oriente la pensée. C'est l'affirmation de l'essence ou de l'idée qui fait qu'on est platonicien. On peut l'être encore aujourd'hui. En réalité, bien des gens le sont qui croient en l'existence d'un ciel intelligible où s'inscrivent, par exemple, des réalités mathématiques qu'une démonstration nous fera découvrir. C'est ainsi qu'Alain Connes, dans *Matière à pensée* (Le Seuil, 1989), affirmait tout récemment, contre le neurophysiologiste Changeux, la réalité de ces êtres mathématiques qu'une longue pratique de mathématicien a fini par lui faire admettre. Les mathématiciens sont aisément platoniciens. Mais ceux, plus nombreux encore, qui croient aux "valeurs éternelles", ne le sont pas moins. Comme le sont les défenseurs des "droits de l'homme", affirmés par delà les droits garantis par les lois en vigueur, dans un pays donné. Le platonisme n'est pas mort. Les "essences" continuent encore de hanter la conscience humaine.

Une question peut ici se poser : l'"échec" du dialogue platonicien ne plonge-t-il pas ses racines profondes dans cet essentialisme qui postule l'existence ou la préexistence d'une Vérité qu'il nous faut

rejoindre par le discours ? Le jeu du dialogue n'est-il pas faussé par là même ? Car, ou bien la recherche est sincère (le dialogue alors est effectif) mais quelle chance a-t-on de rejoindre la Vérité ? Ou bien cette Vérité est, d'entrée de jeu, possédée : le dialogue alors n'est plus que démarche d'exposition, simple procédé littéraire et simulacre, ce qu'il fut toujours pour Platon.

LE MODÈLE AUTO-ORGANISATIONNEL

Question corollaire de la précédente : que devient le dialogue quand on ne croit plus aux essences et quand on renonce aux valeurs éternelles, aux idées intemporelles et à tout cet "arrière-monde" que Nietzsche dénonçait déjà ? Qu'en sera-t-il du dialogue libéré de l'hypothèque de l'essence, de l'hypothèse de la "Vérité déjà-là" ? On peut déjà pressentir qu'il ne saurait plus être une simple forme d'expression littéraire mais qu'il devient alors une vraie recherche, à défaut d'être une recherche de la Vérité.

Mais, plus que de recherche, sans doute faut-il alors parler de construction, de création ou d'aventure, le hasard des rencontres prenant le pas sur les démonstrations et les argumentations nécessaires. Il n'y a plus ici de chemin que le dialogue doit parcourir, plus de piste dont il ne faudra pas sortir. C'est le dialogue qui trace le chemin, un chemin sinueux, imprévisible et zigzagant. On trace la piste en parlant.

N'est-ce pas ce qui résulte du nouveau système de rationalité qui se met en place aujourd'hui, dans les sciences et hors de la science, et qu'on appellera, pour faire court, rationalité systémique, cristallisant autour du modèle central de l'auto-organisation, lui-même élaboré autour d'un thème focalisateur : l'émergence. C'est ce concept que nous voudrions utiliser ici. Mais comment parler du concept sans présenter le modèle qui lui donne toute sa signification et comment présenter le modèle sans évoquer, si rapidement que ce soit, le problème auquel il répond ? Du concept au modèle, du modèle au problème.

Nous suivrons cependant la démarche inverse, plus naturelle et plus logique, qui du problème pourra nous conduire au concept. Ce problème, relativement récent, est celui de l'ordre. L'idée d'ordre n'est certes pas nouvelle. C'est même l'une des idées les plus archaïques qui

soient, une idée fondatrice de la rationalité elle-même. L'ordre alors est ce qui va de soi, ce qui est naturel. Plus encore, ce qui est universel. C'est ainsi que les Grecs virent et comprirent le monde. Le Cosmos, c'est l'ordre de l'Univers. C'est aussi la reconnaissance du caractère universel de l'ordre. L'ordre ne peut faire problème. Le problème, c'est le désordre, ou l'apparente irrégularité, ou l'erreur, ou le péché qui le créeront. Qu'une planète, dans le ciel, décrive une trajectoire capricieuse présentant des rebroussements et des nœuds : le problème de l'astronomie grecque est là. Il faut alors "sauver les apparences", ramener la planète à la raison c'est-à-dire à une trajectoire circulaire. Dans l'ordre moral, c'est le péché ou la faute qui va faire problème, la question n'étant pas dans la soumission à la loi mais dans la violation de la loi. Et dans l'ordre intellectuel, il en sera de même. D'où est-ce donc que naissent nos erreurs ? se demande Descartes qui, convaincu de la rectitude de la pensée, ne se pose pas la question de savoir pourquoi nous atteignons parfois la Vérité. C'est l'erreur qui pour lui va faire problème. C'est toujours le désordre qui fait question. Le désordre, c'est-à-dire l'anomalie, l'exception, l'irrégularité.

L'ordre à son tour fera problème dès l'instant où, vers le milieu du XIXe siècle, on comprend, à partir du deuxième principe de la Thermodynamique, que l'état le plus probable, la situation la plus naturelle, pour tout système, quel qu'il soit, c'est le désordre c'est-à-dire l'indifférenciation, l'homogénéité, l'absence de structure. Exemple trivial d'un système désordonné : un volume d'eau tiède. Alors qu'un volume d'eau froide et un volume d'eau chaude juxtaposés constituent un système d'ordre. Système qui très vite tendra vers le désordre, on le comprend intuitivement sur cet exemple.

Mais, si le désordre est comme l'a montré Boltzmann l'état le plus probable, comment expliquer que puissent exister des systèmes d'ordre ? C'est l'ordre alors qui fait question. L'ordre devient problème. La question s'est posée à partir du vivant. Le deuxième principe de la Thermodynamique qui est un principe de dégradation de l'énergie (principe d'entropie croissante, dit-on aussi) devrait, en fait, interdire la formation de tout système organisé et ordonné. Comment comprendre l'apparition du vivant dans un monde soumis au deuxième principe ?

Bergson s'est posé la question dans *L'Évolution Créatrice* - 1907). Sa réponse (la seule possible à l'époque peut-être) consiste à

expliquer le vivant par la Vie. Cette solution essentialiste et vitalité revient à soustraire en partie le vivant aux lois de la Physique. Celles-ci ne concernent plus que la matière inerte. La Vie est un principe créateur et organisateur.

Cette solution vitaliste est aujourd'hui barrée. On a démythifié la vie en découvrant les mécanismes du processus le plus mystérieux et le plus caractéristique du vivant, celui de la reproduction. Ce qui fut fait en 1944 par Avery, McLeod et McCarty, établissant la nature chimique du gène (porteur des qualités héréditaires) qui n'est en fait qu'une macromolécule d'acide désoxyribonucléique (A. D. N.) On commence alors à comprendre que la Vie n'est pas une essence qui s'incarne mais une propriété qui émerge du jeu complexe des milliards de cellules et de molécules. La Vie est une émergence du physico-chimique.

Une philosophie nouvelle peut alors, à partir de là se mettre en place que je nommerais volontiers l'émergentisme. L'émergence remplace l'essence. Cette philosophie sonne le glas du platonisme et de tous les essentialismes. C'est le commencement de la déplatonisation et la fin de l'essence.

Il faut décrire ce travail de l'émergence. Ce travail, c'est celui de la création. Ne soyons pas ici dupes de l'image. Émerger, littéralement, c'est sortir de la mer et d'invisible devenir visible. Ce qui émerge existait déjà mais caché. Il faut donner à "émergence" un sens beaucoup plus fort, celui même d'une création. C'est ainsi que la Vie a dû très certainement émerger de la soupe prébiotique où se construisent les protobiontes, formés à la surface des océans, lors d'une évolution qui a duré plusieurs milliards d'années. C'est ainsi que la pensée émerge de l'activité neuronale et du jeu fantastiquement complexe des milliards de neurones et des innombrables synapses qu'ils peuvent créer entre eux.

Ce n'est pas à dire que la pensée se réduise à ce jeu électro-chimique des neurones, pas plus que la vie ne peut se réduire aux propriétés élémentaires de la matière qui la constitue. L'émergentisme n'est pas, comme on le croit parfois, un matérialisme inversé ou déguisé. C'est en fait tout le contraire d'un matérialisme qui voudrait "expliquer le supérieur par l'inférieur" en réduisant celui-là à celui-ci. Loin d'être un réductionnisme, l'émergentisme est un créationnisme d'un type nouveau puisque sans référence à un principe transcendant, sans essence ni finalité. Ce qu'il nous décrit, c'est le processus par

lequel le désordre peut en certaines circonstances, se mettre en ordre sans que soit alors impliqué un principe transcendant de mise en ordre. L'ordre est aujourd'hui compris comme émergence. Ce n'est plus le principe explicatif mais le résultat qu'il faut expliquer. Et comment expliquer l'ordre sinon à partir du désordre ? C'est tout le sens du paradigme auto-organisationnel.

Comment dès lors ce modèle fonctionne-t-il ? En quel champ d'expérience pourra-t-on l'appliquer ? Partout si l'on excepte le champ des artefacts c'est-à-dire des systèmes artificiels intentionnellement organisés par l'homme. Dès qu'on a affaire à un système naturel, système ouvert, dynamique et complexe, évoluant au cours du temps et soumis au jeu des rencontres (on retrouve ici le triangle conceptuel Temps-Hasard-Complexité), des effets nouveaux se produisent, des qualités nouvelles émergent qui, le plus souvent, n'étaient pas programmées. L'ordre alors naît spontanément du désordre. Quelques exemples que nous emprunterons aux systèmes matériels et sociaux avant même d'aborder dans cette perspective les systèmes symboliques, plus précisément, les jeux de langage et le dialogue.

SYSTÈMES MATÉRIELS

Que des systèmes matériels puissent d'eux-mêmes, spontanément, s'organiser, se mettre en ordre, c'est ce que montrent aujourd'hui les instabilités de Bénard (1901). L'expérience est maintenant bien connue et souvent évoquée : une mince couche d'huile uniformément chauffée à sa partie inférieure va produire, par le jeu des convections, des cellules régulières à sa surface supérieure libre. Le système est traversé par un flux de désordre (chaleur). Dans ce flux se forme spontanément un ordre géométrique qui s'effondre dès que l'on cesse de chauffer le système et que disparaît le gradient de température alimentant les rouleaux de convection. Les instabilités ou tourbillons de Bénard constituent historiquement la première illustration de ce que Prigogine appelle aujourd'hui les "structures dissipatives". D'autres illustrations sont fournies avec les réactions chimiques des systèmes "loin de l'équilibre" qui, sous l'effet de fortes contraintes, produisent, tout aussi spontanément, un ordre spatial

(cellules, spirales, formes géométriques) ou temporel (dans le cas des réactions oscillantes).

Ce problème d'une mise en ordre spontanée se pose aujourd'hui aux biologistes mais pour eux tout ou presque reste à faire. Il s'agit en effet d'expliquer l'ordre du vivant à partir de l'A. D. N. qui code pour les protéines. On peut de la sorte rendre compte des matériaux constitutifs du vivant. Reste à expliquer le programme génétique lui-même et, par lui, la forme même du vivant. C'est l'objet de la "génétique des ensembles". Quelques pas ont été faits dans cette direction avec la découverte des gènes architectes. Reste pourtant qu'à l'heure actuelle le problème de la morphogenèse est plus un problème de topologie que de biochimie proprement dite. Le vivant fonctionne-t-il comme un système "loin de l'équilibre", à quoi pourrait s'appliquer le modèle des structures dissipatives ? La question reste ouverte. Ce qui est certain, c'est que l'hypothèse vitaliste ou essentialiste est aujourd'hui barrée et de façon qu'on peut croire définitive. L'organisation biologique est un résultat qu'il faut expliquer en établissant comment l'ordre du vivant émerge des interactions physico-chimiques. C'est en réalité plus un programme qu'un bilan.

SYSTÈMES SOCIAUX

On retrouve aujourd'hui dans le jeu social ce même mécanisme d'émergence. Comme tout système complexe, le système social répond à la définition que Von Bertalanffy a donné du système : "complexe d'éléments en interaction". Applicable aux systèmes chimiques (les interactions s'établissent alors entre les molécules) la définition trouve aussi illustration dans la réalité sociale. Toute société, tout groupement social résulte des interactions entre individus. Ce qui fut très vite compris par les sociologues. En particulier par ceux du siècle dernier. C'est le sens du débat Tarde-Durkheim. G. Tarde a souligné le caractère intersubjectif de la réalité sociale. Il ne semble pas cependant avoir clairement explicité l'idée d'émergence, reconnaissant seulement les mécanismes d'interaction. Cette idée d'une "émergence", Durkheim paraît bien l'avoir entrevue quand il parle de la "conscience collective" s'affirmant par delà les consciences individuelles. Cette conscience

collective a tous les caractères d'un phénomène émergent. Durkheim pourtant ne s'explique guère sur sa formation à partir des interactions individuelles. Son souci d'établir l'originalité de la Sociologie (science qui n'existait pas encore) à l'égard de la psychologie, l'amène à souligner la spécificité de la conscience collective plus que sa dérivation à partir des consciences individuelles. Et il est vrai qu'il y a une réalité sociale spécifique qui n'est pas la somme des phénomènes psychologiques individuels. C'est ce que Rousseau avait déjà pressenti et compris avec sa thèse de la "volonté générale" qui n'est pas la somme ou la moyenne des volontés particulières. C'est une volonté "d'un autre ordre", qui émerge des volontés singulières et constitue finalement leur vérité profonde. Émergence, ici encore qui se retrouve dans la désormais célèbre "fable des abeilles" de Mandeville : décrivant la formation d'un ordre collectif à partir des désordres et des égoïsmes singuliers. Il est vrai qu'une société s'auto-constitue même si, de l'extérieur, on peut croire parfois que cette société se forme et fonctionne à partir de décrets, de règlements, de lois, etc. (ce qui n'est que partiellement vrai).

L'ÉMERGENCE DU SENS DANS LES SYSTÈMES SYMBOLIQUES ET DANS LE DIALOGUE

Allons-nous retrouver ce phénomène d'émergence dans les systèmes symboliques ? N'est-ce pas une façon d'éclairer (à défaut de le résoudre) le difficile et toujours actuel problème du sens ? Comprendre le sens comme émergence et tenter d'appliquer à cette émergence du sens les schémas descriptifs et explicatifs qui commencent aujourd'hui à faire leur preuve dans les systèmes matériels et dans les systèmes sociaux ; tel est le programme de cette causerie.

Il y a là, en réalité, deux problèmes : 1) celui du caractère émergent du sens 2) celui de la transposition (sans doute analogique) des modèles et des mécanismes d'émergence des systèmes matériels et sociaux aux systèmes symboliques. En premier, le problème du caractère émerge du sens. Le problème du sens est très certainement un des problèmes les plus passionnants, les plus intéressants mais aussi les plus irritants rencontrés par les linguistes.

Une évidence première (incontournable, dirait-on aujourd'hui) : le caractère signifiant du langage. Dans l'analyse du langage, le sens est toujours déjà là. Ce que reconnaît Benveniste: "Que n'a-t-on tenté pour éviter, ignorer ou expulser le sens. On aura beau faire : cette tête de Méduse est toujours là, au centre de la langue, fascinant ceux qui la contemplent" (*Problèmes de Linguistique générale*). Premier caractère du sens : la non localité, l'impossibilité de le situer ici ou là. Le sens est omniprésent, nulle part repérable et cependant inévitable. Notons aussi comme le fait Greimas dans "Sémantique structurale" que le problème du sens ou de la signification est caractéristique des sciences humaines. Parmi celles-ci la Linguistique occupe bien évidemment une situation privilégiée, le langage devant être compris comme la "forteresse du sens". Ceci rend d'autant plus surprenant le fait que la science du sens, la sémantique, ait pu, pendant longtemps, se présenter comme la parente pauvre de la linguistique, la dernière née, apparue bien après la Phonologie ou la Grammaire, par exemple. Ce retard traduit en fait les difficultés d'une science de la signification. Ces difficultés peuvent sans doute s'expliquer (en partie tout au moins) à partir du choix structuraliste qui, depuis Saussure, s'affirme au principe de la Linguistique moderne. L'option structuraliste contribue à masquer l'émergence du sens. Autrement dit l'émergence du sens est peut-être le "point aveugle" de la linguistique structurale. Ce que montre l'impossibilité à rejoindre le sens qui s'exprime dans la plupart des théories constituant ce qu'il est convenu d'appeler le structuralisme linguistique. Nous en présentons sommairement quelques exemples.

I) Un cas extrême est celui que nous offre la glossématique de Louis Hjelmslev, Cas extrême puisqu'il s'agit d'un structuralisme logico-formaliste, comprenant la structure dans un sens quasi mathématique, celui d'une combinatoire entièrement réglée. L'aspect logico-mathématique de la structure linguistique est ici l'aspect primordial. Mais dans cette combinatoire (qui n'est pas sans rappeler le rêve leibnizien de la "caractéristique universelle") le problème du sens se trouve évacué puisqu'en fait le sens s'évapore dans cet algorithme logico-mathématique. Hjelmslev fournit, semble-t-il, la preuve qu'à trop logiciser le logos on finit par rendre le langage insignifiant. C'est, on le sait, un des thèmes essentiels de la philosophie du langage de Wittgenstein, le Wittgenstein du "Tractatus

logico-philosophicus". Le langage logique est insignifiant parce que tautologique. Il a l'insignifiance du vide.

2) Deuxième exemple : Émile Benveniste (Problèmes de Linguistique générale) distingue la forme et le sens. Cette distinction est, à sa manière, une reconnaissance du sens. Il y a là deux directions d'analyse du langage. La forme est ce qui peut s'analyser, se décomposer ou se dissocier en unités élémentaires. Le sens sera compris, par Benveniste, comme capacité d'intégration dans une unité supérieure. Cette notion d'intégration, comprise, non du côté de l'entrée mais de la sortie (ou du résultat) n'est-elle pas équivalente à celle d'émergence ? Un sens nouveau résulte, en effet, de cette intégration. Deux remarques ici :

a) il convient de noter d'abord que l'analyse n'a affaire qu'à la forme du langage puisque la forme seule est ce qui peut s'analyser. Le sens échappe à l'analyse. D'où son caractère inaccessible. Il se situe toujours au-delà des formes du langage. On peut ainsi se demander si le sens ne constitue pas, pour l'analyse linguistique, ce que Douglas Hofstadter, dans ce livre étonnant "Gödel, Escher, Bach" a appelé un "niveau protégé". Ce qu'on pourrait tout aussi bien comprendre ici comme le niveau métalinguistique auquel toute linguistique formelle doit, conformément au théorème de Gödel, faire nécessairement recours. Cette nécessité se traduit par ce que Hofstadter désigne comme une "boucle étrange", comparable à celle qui s'instaure entre le cerveau et la pensée. Nous explorons notre cerveau grâce à une pensée qui sans le cerveau n'existerait pas. C'est ce survol théorique de l'objet-cerveau réalisé à partir de ce "niveau protégé" qu'est alors la pensée qui rend possibles les neurosciences.

La question, dès lors, peut se poser : le sens ne serait-il pas le "niveau protégé" pour toute analyse linguistique, un niveau qui, en tant que tel échappe lui-même à l'analyse ? De même que l'analyse du jeu neuronal et de l'enchevêtrement des synapses ne nous y fait jamais rencontrer la pensée qui rend possible cette analyse. Le sens n'est pas plus "dans" le langage que la pensée n'est "dans" le cerveau. Ainsi, cette réalité inaccessible du sens semble avoir tous les caractères d'une émergence. Benveniste cite d'ailleurs un texte étonnant de Saussure où l'on peut lire comme une préfiguration ou un pressentiment de l'émergence du sens. "On a souvent comparé cette unité à deux faces

(l'association du signifiant et du signifié) avec l'unité de la personne humaine composée du corps et de l'âme. Le rapprochement est peu satisfaisant. On pourrait penser plus justement à un composé chimique, l'eau par exemple ; c'est une combinaison d'hydrogène et d'oxygène ; pris à part, chacun de ces éléments n'a aucune des propriétés de l'eau" (*Cours de linguistique générale* - 2^e édition, p. 145). Ici encore, décrivons le processus à partir du résultat. L'eau a des propriétés qui ne sont pas celles des deux gaz qui la composent. Il y a, lors de la combinaison chimique qui produit l'eau, émergence de qualités nouvelles. C'est bien d'émergence que nous parle l'exemple de Ferdinand de Saussure.

b) Deuxième remarque : dans le cas de Benveniste, cette émergence du sens paraît avoir une limite supérieure puisque l'intégration s'arrête au niveau catégorématique qui est celui de la phrase, niveau que, d'un point de vue sémantique, Benveniste reconnaît comme "indépassable". "Un groupe de propositions, écrit-il, ne constitue pas une unité d'ordre supérieur à la proposition. Il n'y a pas de niveau linguistique au-delà du niveau catégorématique". Il semble qu'il y ait là une limite supérieure à l'émergence. Cette limite est loin d'être reconnue par tous les linguistes.

3) Troisième exemple : Greimas (*Sémantique structurale* ; "Du sens") paraît vouloir réunir ce qui se trouve disjoint chez Benveniste : la forme et le sens. Son projet ("Du sens") : fonder une "algèbre de la forme du sens". Il n'y a plus ici la forme et le sens mais une forme du sens. C'est l'objet de la sémantique structurale. Son projet : aborder le problème du sens du point de vue du structuralisme linguistique. Greimas note d'abord le caractère omniprésent et multiforme de la signification et reconnaît, à son tour, le caractère insaisissable du sens. "Le concept de sens est indéfinissable". Ce qui revient à en faire un "primitif" du langage. On rejoint par là l'aporie fondatrice de toute sémiotique : le sens est une pure donnée immédiate qui n'apparaît qu'à travers sa forme mais cette forme ne peut elle-même se présenter, c'est-à-dire apparaître qu'en se donnant comme transformation du sens. D'où, ici encore, une "boucle étrange" qui ne va pas sans évoquer la circularité de l'autoréférence et imposer l'idée que le sens est inobjectivable. "Tout métalangage que l'on peut imaginer pour parler du sens est, non seulement un langage signifiant, il est aussi

substantifiant, il fige tout dynamisme d'intention en une terminologie conceptuelle" (*Du sens*, p. 8). Quelque chose de fondamental est dit là. Outre le fait que le sens précède le sens, on fige le sens dès qu'on veut en faire un concept. N'est-ce pas dès lors reconnaître que le sens est une direction, un mouvement, une intention, l'expression sans doute la plus directe de ce que certains ont parfois appelé l'énergie linguistique. Le sens échappe à toute conceptualisation comme à toute objectivation. Il déborde en réalité toute structuration, échappant ainsi à toute approche structurale du langage. Cette impuissance à saisir le sens s'inscrit ainsi dans le prolongement de cette pente naturelle du structuralisme à formaliser le langage et à logiciser la formalisation. La tentation constante du structuralisme fut sans doute le logicisme que l'on peut aujourd'hui comprendre comme une sclérose de la pensée. La tentation de la rigueur se paie d'un prix très lourd par l'abandon de la vigueur. Le logicisme ou la mort du sens.

4) On comprend ainsi la tentative de Jean Petitot-Cocorda (*Morphogénèse du sens*) pour tirer le structuralisme vers la Topologie et le sortir de l'ornière du logicisme. Ce sera notre dernier exemple. Petitot part de l'idée (exprimée déjà par G. Deleuze dans sa *Logique du sens*) que l'a priori du structuralisme n'est pas logique mais topologique. Le problème est alors de faire de la forme du sens une forme qui ne soit pas logique mais topologique. Pour éviter les pièges du logicisme, Petitot va tenter une schématisation (au sens kantien) de la structure. Schématisation au sens kantien cela signifie qu'on procure à un concept l'intuition qui lui correspond. Schématiser une structure, c'est ainsi "géométriser un concept", lui fournir l'intuition correspondante. Pour cela, Petitot va recourir à la Théorie des catastrophes de René Thom qui lui permettra de résoudre le problème kantien de la schématisation des structures. Il est vrai que le Kant auquel il est fait recours est un Kant revu et corrigé par Husserl. L'application de la théorie des catastrophes, ici comme partout ailleurs dans le champ des sciences humaines, sera de permettre la constitution de l'objectivité sans laquelle il n'est pas de science possible.

Constituer l'objectivité, c'était le projet de la logique transcendantale de Kant. Cette logique transcendantale qui prend en compte le contenu du concept est bien différente de la logique formelle qui n'en retient que la forme. Or, il semble que jusqu'ici le structuralisme linguistique se soit engagé dans la voie de la logique

formelle. Comment comprendre ce recours à la théorie des catastrophes de Thom ? La théorie de Thom c'est en réalité un effort pour rendre compte des discontinuités et pour comprendre la forme comme l'ensemble des discontinuités qui la font apparaître à l'intérieur d'un continuum initial. C'est, par exemple : la discrétisation phonétique. En sémantique, c'est l'identification du sens qui accompagne un mécanisme de différenciation. Et il est vrai que les linguistes n'ont pas attendu Petitot pour donner une signification topologique à leur schéma et prendre parfois leur distance à l'égard d'un logicisme formaliste dangereux et stérilisant. Ainsi Greimas, présentant son fameux "carré sémiotique", s'attache à montrer qu'il ne saura être confondu avec le carré logique traditionnel (contrariété-contradiction) mais qu'il signifie plutôt des opérations de disjonction, d'opposition ou de différenciation plus topologiques que vraiment logiques.

Il n'en demeure pas moins que la tentative de Petitot (qu'il n'est pas dans mon intention de vous résumer ici) représente la pointe extrême d'un effort pour arracher le structuralisme linguistique aux tentations du logicisme en lui fournissant ce "supplément de géométrie" qui lui manquait et qui permet de schématiser la structure au lieu de la formaliser. La Théorie des catastrophes fait alors référence à une "dynamique formelle" et raisonne en termes de "stabilité structurelle" pour rendre compte de la permanence des formes. Son application dans le champ des significations ne va pas sans difficulté. Petitot lui-même le reconnaît. La construction mathématique du concept qu'impose la schématisation topologique présente plus de contraintes que la simple déduction logique d'un concept à partir d'un autre.

Et c'est ici que la question peut se poser. Peut-on aller plus loin dans cette "dé-logicisation" ou "dé-formalisation" du structuralisme linguistique et concevoir, par-delà la déduction logique, la construction mathématique, une "réalisation physique" des relations constitutives des structures sémantiques. Retrouver en somme, par delà les "stabilités structurelles" de Thom, les "structures dissipatives" de Prigogine ?

C'est ici qu'une prise de conscience des limites de la démarche analogique semble devoir s'imposer. On ne saurait déporter trop loin de son lieu d'origine un modèle, ici le modèle auto-organisationnel élaboré dans le champ des systèmes physico-chimiques. Déjà Greimas

(*Sémantique structurale*) rappelle la prudence avec laquelle le linguiste doit manier des concepts empruntés à des disciplines parallèles à la Linguistique. Greimas prend comme exemple la Théorie de l'information. Si l'emprunt à la Théorie de l'information fait déjà problème pour le linguiste, qu'en sera-t-il pour des théories élaborées dans le champ de la Physique ou de la Chimie? À vouloir retrouver une "dynamique matérielle" et les conditions qui rendent concevables les "structures dissipatives", on court le risque d'une analyse sans fondement, d'une description sans appui, d'une modélisation sans concepts pertinents. Même si, par ailleurs, les notions évoquées par certains linguistes semblent faire référence à quelque énergie linguistique, à quelque dynamique sémantique souterraine. Je pense, en particulier à des concepts comme le concept de "rection" (détermination irréversible) ou encore les "actants" ou la "stemma" de Lucien Tesnière ou le rythme (notion utilisée par Henri Meychonic). Plus simplement, les verbes transitifs désignent ce mouvement qui fait peut-être le sens, qui "est" le sens lui-même.

Il n'en reste pas moins qu'il est bien difficile, à partir d'indices aussi ténus, de rejoindre ou de retrouver les conditions réelles, c'est-à-dire matérielles, de l'émergence. Ces conditions, il convient de les rappeler sommairement. Pour qu'un effet émergent se produise, il faut qu'on ait affaire à un système dynamique (matériel ou non) c'est-à-dire évoluant au cours du temps, un système ouvert sur son environnement, avec entrée et sortie, soumis à des contraintes externes et qui peut se trouver parfois dans une situation que Prigogine a défini comme étant celle du "loin de l'équilibre" avec fortes contraintes et instabilité interne. Dans cette situation, une petite modification locale (ou fluctuation) peut s'amplifier au lieu de s'amortir et conduire le système (qui fonctionne alors comme un système dissipatif) vers un nouvel état d'équilibre. Ces conditions qui sont celles d'un système dynamique complexe ont été, en quelque sorte, aseptisées, neutralisées par l'approche structuraliste du langage. Pour le dire simplement, le choix structuraliste a barré la reconnaissance du phénomène d'émergence à l'intérieur du langage. Et l'on peut se demander si les difficultés rencontrées par toutes les sémantiques structurales ne proviennent pas du fait qu'il n'est plus possible de reconnaître le sens comme émergence du discours. La structure gèle l'émergence comme le structuralisme gèle le temps. Et dès lors, au lieu de tenter une interprétation dynamique des structures linguistiques (qui ne peut

conduire qu'à une inconsistante analogie), ne faut-il pas situer la démarche à un autre niveau du langage, au niveau de la communication qui est sans doute la fonction première et authentique du langage naturel. À parler de structure et de structuralisme, on finit par oublier que ce langage-structure est un langage reconstruit, un objet pour la science linguistique et qui a rendu possible l'instauration de cette science. On ne peut qu'adhérer à cette remarque de Greimas et Courtès dans leur Dictionnaire raisonné de la théorie du langage : "Il a fallu que se produise une révolution des esprits substituant aux certitudes d'une description des "faits" du langage l'idée que la linguistique n'est qu'une construction théorique, cherchant à rendre compte des phénomènes autrement (et directement) insaisissables, pour que la sémantique puisse être admise et reconnue comme un langage construit, capable de parler du langage-objet." Ce n'est, bien évidemment, pas au niveau de ce langage-objet que peut être reconnu le mécanisme d'émergence du sens. Il faut pour cela voir dans le langage une fonction de communication et non plus seulement une structure narrative. C'est à quoi nous invite le thème de ce Colloque : le Dialogue. Encore faut-il le prendre et le comprendre comme dialogue oral, spontanéité créatrice, échange et discussion. En nous situant à ce niveau, nous nous plaçons, de façon délibérée, en deçà ou en aval des problèmes de sémantique structurale ou de morphogenèse du sens. En aval puisqu'en fait le dialogue présuppose l'existence d'un langage signifiant accepté par les participants du dialogue. Plus encore qu'un langage commun, c'est un fond commun d'opinions ou d'idées qui se trouve requis. Ceci fut très justement remarqué par Oswald Ducrot et se trouve aujourd'hui pressenti sinon ressenti au plan même du dialogue politique. La possibilité du dialogue est le signe qu'un fond commun existe qui peut devenir parfois un terrain d'entente. Mais le choix du dialogue (pour le problème qui nous occupe ici) a aussi une autre conséquence-condition : que le langage ne soit pas seulement compris comme une structure capable de fonctionner suivant un certain nombre de règles clairement et logiquement définies, mais aussi comme un fonctionnement susceptible d'une représentation structurale, laquelle n'est plus alors qu'une coupe figée dans un processus langagier, un discours (au sens littéral) qui présente des régularités plus encore que des règles, suivant la remarque de Francis Jacques dans *Dialogiques*. Avec le dialogue parlé nous

retrouvons toutes les conditions de l'émergence de la nouveauté et du sens. Ce que je voudrais faire apparaître pour finir.

C'est d'abord comme système ouvert que se donne le dialogue, celui de la parole. Nous ne parlerons pas ici du dialogue écrit, simple forme d'exposition qui se clôture du fait même de l'écriture. Ce passage de l'ouvert au clos fut peut-être la première dégradation subie par le langage. Les Grecs furent sensibles, semble-t-il, à cette perversion de l'écriture. C'est évident dans le *Phèdre* de Platon où l'écriture est vue comme simple dessin dont l'effet direct est toujours de figer la pensée. On peut aujourd'hui, à la lumière de la rationalité systémique, comprendre l'écriture comme une clôture. À l'inverse, l'échange de la communication parlée suppose l'ouverture.

Mais, si elle est condition nécessaire de l'émergence de la nouveauté et du sens, l'ouverture n'en est pas cependant la condition suffisante. Le dialogue est aussi, à l'évidence, un échange, une circulation d'information, d'arguments ou de renseignements, avec le jeu des réponses ou des reprises qui nous fait ici retrouver la situation de la non linéarité, situation qui est celle de tous les systèmes complexes capables de s'auto-organiser. La non linéarité signifie, ici comme partout ailleurs, l'action en retour de l'effet sur sa cause ou, plus précisément ici, l'itération de l'argument, la prise en compte de ce qui fut dit dans la formulation de ce qui va l'être. On retrouve par là la boucle du feed-back. Tout dialogue authentique (excluons les monologues parallèles ou alternés), celui dans lequel chaque participant tient compte de ce que vient de dire son interlocuteur et adapte son discours à ce qui vient d'être dit (c'est à cette seule condition qu'on peut vraiment parler d'échange), tout dialogue authentique implique cette non linéarité. Et ici encore l'opposition avec le texte écrit ne peut manquer d'apparaître. La non linéarité du dialogue parlé contraste en effet avec la linéarité textuelle de l'écrit, linéarité imposée par l'unidimensionnalité de l'écriture. La plume sur la page blanche peut courir au fil de la pensée. L'image est significative. À l'unidimensionnalité de l'écriture, ne peut manquer de s'opposer la multi-dimensionnalité du dialogue, discours à plusieurs voix, polyphonie sémantique amplifiant la polysémie originelle du langage. Là se trouve une des raisons de l'émergence. Chaque discours particulier est lui-même porteur de plusieurs significations, multisignifiant, dans et par son ambiguïté essentielle. Les mots du langage parlé ont toujours (sauf rares exceptions) une sémantique

floue. C'est dans ce flou que s'installe le jeu du langage. L'entrecroisement des discours, dans le dialogue parlé, permet à chacun de jouer sur ce flou de signification. On joue sur les mots parce qu'en réalité les mots sont des invitations au jeu. Mais plus encore que cette amplification, c'est le retour, la reprise de l'argument qui importe ici et qui fait apparaître le dialogue comme un système auto-référentiel, condition fondamentale de l'émergence du sens.

Système ouvert, auto-référentiel, le dialogue est aussi (troisième condition de l'émergence) un système soumis à des contraintes extérieures. Il convient, en effet, de ne pas isoler le dialogue qui, au sens strict, pourrait se réduire à un duel, un échange d'argument et de contre-argument, de proposition et de contre-proposition, de son environnement et de son contexte métalinguistique. Cet environnement est, par définition, difficile à cerner. Il est l'extérieur du dialogue. Mais cet extérieur exclut les protagonistes puisqu'il est fait de toutes les idées, croyances, convictions, sentiments, idéologies qui pèsent sur le discours, l'aliènent et l'orientent. Le langage n'est jamais (sauf peut-être dans les exercices dadaïstes de la parole automatique) construction gratuite, jeu de mots mais expression d'une conviction qui s'affirme et s'affermite en se disant. C'est dans l'expression qu'il faut situer les contraintes.

Tous les cas de figure sont alors possibles. Cas idéal : celui d'un dialogue entièrement informationnel où l'échange d'idées se ferait sans coloration passionnelle ni conviction. Nous rejoindrions peut-être ainsi ce que Francis Jacques (*Dialogiques*) a appelé le "dialogue référentiel" (dont on peut se demander s'il n'est pas la limite rêvée de tout dialogue). C'est une idée de ce genre qu'on trouvait peut-être chez Bachelard. Lorsque des scientifiques se rencontrent, dit Bachelard, ils échangent des renseignements. Quand des philosophes se rencontrent, ils échangent des arguments. C'est dire que, dans le deuxième cas, l'échange se fait moins facilement que dans le premier. Ce dialogue de pure information est caractérisé par ce qu'on pourrait appeler une "pression nulle" du sujet. L'information est "objective", le renseignement (observation, mesure) ne fait pas intervenir le sujet.

On peut, à l'opposé, imaginer le cas d'une "pression forte", celle des convictions et des passions. C'est la situation du dialogue idéologique, dont le dialogue politique nous fournit une bonne illustration. C'est, à la limite, le dialogue dans lequel l'échange ne se fait pas. Dialogue de sourds, faux dialogue, alternance de monologues

qui ne se rejoignent pas. Comme le langage logique, insignifiant parce que vide, le langage idéologique est insignifiant parce que figé. Entre ces deux pôles extrêmes, la pression des convictions, des croyances, des sentiments, peut-il jouer le rôle de contrainte sans laquelle il ne saurait y avoir modification du système et création de nouveaux équilibres. On peut même ici retrouver l'équivalent analogique des situations décrites en Thermodynamique des processus irréversibles : "à l'équilibre", "près de l'équilibre", "loin de l'équilibre". "A l'équilibre" représenterait le cas du dialogue où chacun des participants resterait sur ses positions, ne concédant rien de ses convictions premières. Moins qu'un dialogue, des monologues alternés. Situation où l'échange ne se fait pas. "Près de l'équilibre" nous signifie qu'une petite fluctuation (variation locale) peut, un instant, déstabiliser le système. Celui-ci cependant retrouve son équilibre puisque la fluctuation s'amortit. C'est le cas d'une objection forte ou d'un argument imprévu qui, un instant, interpelle le partenaire. Celui-ci pourtant trouvera la parade, conservant ainsi sa position première. "Loin de l'équilibre", situation privilégiée où, sous de fortes contraintes, la fluctuation s'amplifie au lieu de s'amortir, conduisant ainsi le système à de nouvelles formes d'équilibre.

Trouvons-nous, dans le dialogue, une situation analogue au "loin de l'équilibre" ? Au plan de la communication verbale, la situation "loin de l'équilibre" est difficilement réalisable. Elle supposerait que de nouvelles significations et de nouvelles convictions apparaissent soudain, que les thèses initiales soient abandonnées au profit de nouvelles ; qu'une conversion des protagonistes puisse se produire, que l'argumentation soit efficace et modifie la conviction du partenaire qui doit alors "changer d'idées" et modifier son opinion. Le cas est rare pour ne pas dire inexistant. Le dialogue nous suggère beaucoup plus la situation "à l'équilibre" ou "près de l'équilibre" que celle du "loin de l'équilibre". C'est qu'il n'est pas de dialogue sans sujets et pas de sujets sans conviction ou idéologies.

Il est temps de conclure. J'ai commencé avec Platon. Je voudrais terminer avec lui. Ayant analysé, dans un de ses dialogues (Hippias, en l'occurrence) les conditions de l'expérience du beau, Socrate en vient à cette conclusion : "le Beau est difficile". C'est à une conclusion de ce type que je voudrais me tenir. Le dialogue est difficile. Car, s'il présente toutes les caractéristiques d'un système autorisant les phénomènes d'émergence (ouverture, non linéarité contraintes), il

porte en lui aussi tous les blocages qui neutralisent ces phénomènes (pressions de l'idéologie, refus de changement, inertie intellectuelle). "De la discussion jaillit la lumière" dit-on souvent. Mais c'est hélas rarement vrai.

LE DIALOGUE HOMME - MACHINE – HOMME

Robert GAUTHIER
 Université de Toulouse-le-Mirail.

Le linguiste ne peut manquer de s'interroger sur ce type très particulier d'interaction verbale.

Il existe en fait deux types de "dialogue" entre la machine et l'homme suivant les compétences langagières de l'individu qui s'assied devant un clavier et un écran d'ordinateur. S'il est spécialiste en informatique, il aura appris le langage machine. Il en existe autant de dialectes que de micro-processeurs. Le micro-processeur est à la fois le coeur et l'âme de l'ordinateur. Une âme bien concrète qui gère l'interaction des stimuli extérieurs et des réponses de l'ordinateur.

Ce micro-processeur possède un langage qui pourrait sembler fruste et sommaire au linguiste. En effet ce langage machine n'a que deux éléments distinctifs : 0 et 1. Les chaînes signifiantes sont faites de mots de 8, 16 ou 32 de ces signes distinctifs appelés *bits*. Il a donc besoin d'interprètes pour comprendre les ordres que lui donne l'homme. Les langages plus ou moins évolués que l'homme doit apprendre et utiliser pour programmer la machine sont donc interprétés avant de pouvoir être exécutés par elle. La traduction peut être faite une fois pour toutes, on dit alors que le langage utilisé a été compilé, c'est-à-dire traduit par un compilateur en langage machine, ou bien le langage est traduit par un interpréteur chaque fois que l'on lance le programme. La deuxième méthode est beaucoup plus lente mais en général plus aisée pour l'apprenant. Les choses se passent ainsi, vues sous l'angle particulier de l'émetteur humain et du récepteur machine.

Mais l'ordinateur est capable de réagir à certains ordres ou à certaines erreurs langagières de l'homme. Ces réactions peuvent aller du simple bip de protestation à l'explication détaillée de l'erreur commise, d'un résultat chiffré à la composition d'un texte en prose, ou en vers. Il y a donc, apparemment dialogue.

Mais qui dialogue avec qui?

C'est en fait l'équipe de programmation ou le développeur qui interagit avec l'utilisateur. C'est un dialogue médiatisé et différé. D'un point de vue sémiotique, nous nous trouvons à un niveau actantiel qui définit par avance les rôles possibles des actants de la communication informatique. Le programme n'est qu'un texte programmatique qui prévoit à l'avance les parcours informatiques. Tous ne seront pas activés lorsqu'un utilisateur réel lancera le programme. Le succès de l'interaction dépend à la fois de l'acuité du programmeur en matière de prévisions des actions de l'utilisateur, et de la compétence de ce dernier. Le programme peut échouer du fait de l'incompétence de l'utilisateur et/ou du fait que le programmeur n'a pas prévu toutes les actions possibles de l'utilisateur. Le programmeur est un destinataire et l'utilisateur un sujet cherchant à se conjoindre à un objet de valeur (texte, chiffre, dessin ou son) dont il peut être le destinataire, à moins qu'il ne soit qu'un sujet opérateur dont les actions de conjonctions visent à transmettre l'objet de valeur à un destinataire bénéficiaire.

Le programmeur assume souvent tous ces rôles actantiels lors de la mise au point de son programme. Il a un avantage certain sur le narrateur humain réel. Lorsqu'il assume conjointement les rôles de destinataire, de sujet, de destinataire, les critères de réussite du texte programmatique sont plus objectifs que ceux de l'auteur d'un texte de prose ou de poésie.

Notons cependant que si l'objet de valeur est un texte, de la musique, ou un graphisme, l'appréciation, par le programmeur en tant que destinataire-judicateur, de l'échec ou la réussite de ses actions est encore très subjectif.

Notons aussi que dans la mesure où le programmeur insère dans ses instructions, des mises en garde, des textes d'aide et où il prévoit les actions erronées (en fait des lapsus, des erreurs de syntaxe, de lexique, des à-peu-près, des contresens, des barbarismes commis par l'utilisateur au clavier ou à la souris), il installe de manière explicite à la fois un énonciateur et un énonciataire dans son texte.

Cependant du fait de cette communication décalée qu'est le texte du programme, celui-ci opère à la fois en tant que texte lisible par un

spécialiste (appelé aussi analyste), en tant que jeu d'instructions pour la machine, et en tant que générateur de dialogue avec un utilisateur.

Lorsque le programme est lu par un informaticien, lecture analytique déconstructive-reconstructive, il est inefficace. C'est l'impression que donne parfois la lecture d'un texte littéraire par un critique, qu'il soit linguiste structuraliste, herméneute, sémioticien ou autre. Et pourtant, s'il y a jouissance, pour le connaisseur, à la lecture d'un beau texte, il y a une jouissance égale à la lecture d'un beau programme.

Lorsque le programme est lu par un ordinateur, il n'a plus qu'une fonction conative. L'ordinateur exécute les ordres donnés. C'est donc, à première vue, un monologue et non un dialogue.

Malheureusement les choses ne sont pas si simples car parmi les commandes que l'ordinateur doit exécuter il en est qui forcent l'ordinateur à attendre que l'utilisateur lui fournisse certaines informations, ou directives. Et c'est en fonction de ces indications que l'ordinateur exécutera, c'est-à-dire lira telle ou telle partie de son programme pour effectuer un calcul, créer une forme graphique, produire un son, ou afficher un texte. Il s'agit ici de ce qu'il est convenu d'appeler le dialogue homme-machine, qui n'est comme je viens de l'expliquer qu'un simulacre de dialogue entre l'homme et la machine et une partie seulement de l'interaction homme-machine. Le véritable dialogue est un dialogue décalé entre l'auteur du programme et l'utilisateur via un texte écrit, via la lecture qu'en fait une machine.

Est-il possible de caractériser ce type de dialogue, cette interaction humaine médiatisée ? Puisqu'il est absolument nécessaire que questions et réponses soient conformes à ce qui a été prévu, nous sommes en présence d'une interaction vieille comme le monde, d'une communication qui vise à l'efficacité et qui porte le nom de "rituel". Dans un rite tout est programmé et tout doit se dérouler suivant le plan directeur. Dans un rite, la répétition d'une interaction doit conduire au même résultat. Il en est de même en informatique. On pourrait s'amuser à filer la métaphore et l'analogie se révélerait être juste, c'est d'ailleurs ce qui peut nous amener à craindre les effets de l'informatisation.

Jetons maintenant un regard sur l'histoire de l'informatique en gardant en mémoire la ressemblance avec le rite. Les premiers ordinateurs et les premiers programmes demandaient à leurs adeptes (programmeurs et utilisateurs confondus dans les mêmes personnes), un respect scrupuleux des instructions, des codes ; les langages étaient hermétiques, il fallait pour pouvoir communiquer avec l'ordinateur une ascèse mentale, une logique implacable, une connaissance précise des arcanes du système, une familiarité de tous les instants avec la machine et les rares lieux où elle était implantée. Le chiffre régnait en maître.

On peut se rendre compte qu'il reste quelque chose de cet esprit de rigueur, si d'aventure l'on "rentre" sur un gros système (*mainframe* en anglais). Il faut posséder le mot de passe, il faut connaître les commandes. Les explications, lorsqu'elles sont facilement accessibles, déroutent le novice. Le dialogue est difficile même si le système d'exploitation (une espèce de langage particulier à un type d'ordinateur) permet l'interactivité.

Puis les langages se sont multipliés, ils entamaient une double et rapide évolution. D'un côté, le programmeur devenait monsieur Tout-le-Monde, avec la diffusion des micro-ordinateurs et on lui proposait des langages qui se rapprochaient de plus en plus du langage naturel (Basic, Hypertalk, ABC...), d'autre part il devenait inutile de programmer l'aspect graphique de l'écran, il suffisait, à l'aide de la souris, de dessiner le contexte iconique du futur dialogue utilisateur-machine. Ainsi le dialogue devenait verbo-iconique, plus besoin de mémoriser des syntagmes improbables, des mots-clefs s'affichent, des fenêtres de dialogue s'ouvrent où il suffit de cliquer avec le bouton de la souris sur "OUI", "NON" ou "ANNULER", pour répondre aux questions posées par l'ordinateur, ou même pour accepter ou refuser des propositions de réponses. On trouve même l'équivalent des QCM, à cela près qu'il s'agit de choix tous possibles. Le dialogue est grandement simplifié, plus n'est besoin d'être performant, la compétence suffit.

Le dialogue de plus en plus surveillé, de plus en plus contraint, s'accompagnait donc d'une idéologie de la facilité, de la convivialité

(*user friendly* disent les anglais). L'ordinateur pénétrait dans tous les foyers ou presque, il se banalisait, il se démocratisait, il se mettait à la portée de tous. Le dialogue devenait possible, sans apprentissage long et pénible. L'image et le mot rivalisaient de ferveur explicative et de transparence dans les petites fenêtres de dialogue, les barres de menu et les cartes d'aide. Mais là aussi, comme dans le monde réel, l'image l'emportait. L'icône et le geste métaphorique remplaçaient avantageusement l'instruction ésotérique.

Au rituel verbal succédait le rite scripturo-iconique, le geste codé. Le programmeur faisait d'énormes efforts pour devenir un guide bienveillant, l'ordinateur était livré avec une application portant le nom de "Visite Guidée". En quelque sorte, l'ordinateur, par l'intermédiaire du programme, donc du programmeur, prenait l'utilisateur par la main pour lui dévoiler les secrets de son fonctionnement.

Il reste encore des traces de l'antique philosophie, car certaines commandes ne sont pas décrites dans les manuels, quelques initiés se les communiquent. L'écart entre ce qui se passe à l'écran, entre le spectacle et la réalité du programme qui génère le spectacle, s'est creusé. La manipulation par le programmeur-destinateur est de plus en plus complexe, cachée derrière l'apparente transparence du fonctionnement de la machine. Théâtralité et mise en scène du faux dialogue homme-machine voilà qui a rendu l'ordinateur sympathique. L'auteur, la maison d'édition, le distributeur s'adressent directement à l'utilisateur pour lui rappeler ses droits et devoirs (envoyer l'argent du *shareware*, ne pas copier le programme pour ses amis) grâce à une fenêtre dont le maintien à l'écran est minuté (trop long en général, on s'ennuie et l'on détourne le regard) ou qu'il faut faire disparaître d'un clic rageur (saine agressivité inhérente au dialogue, Flahault¹ parle de légère paranoïa)

Et le dialogue? On continue à y croire, dans ce domaine-là aussi. Les spécialistes d'intelligence artificielle s'allient aux linguistes pour que le dialogue homme-machine puisse se faire en langage naturel. Il faut que monsieur Tout-le-Monde (qui ne parle plus à son voisin)

¹ F. FLAHAUT, *La parole intermédiaire*, Seuil, 1978.

puisse parler à son ordinateur sans faire l'effort d'apprendre une langue étrangère. Est-ce que le linguiste ne devrait pas dire à l'informaticien que le dialogue est un leurre, qu'il ne s'agit que de deux monologues qui s'affrontent, qu'il n'y a pas de dialogue possible entre deux interlocuteurs s'ils sont d'accord ? Le dialogue n'est que le substitut du combat armé, il est le terrain où se jouent les places de chacun, la face des agonistes. Allons-nous reporter sur l'interaction homme-machine, les attributs et les aléas de l'interactivité humaine ? Il ne peut y avoir de dialogue homme-machine, la métaphore est pernicieuse et fautive. Elle peut engendrer des monstres. Le dialogue est toujours le lieu d'un enjeu transactionnel comme l'a bien montré l'analyse du même nom¹ et il n'est pas question de jouer à ces jeux avec un ordinateur. Or utiliser une langue naturelle pour communiquer avec la machine ne ferait qu'accentuer le rapport affectif et sensuel qui risque de s'établir entre elle et nous.

On est en droit de se demander si les recherches des cognitivistes et des informaticiens sur l'utilisation d'une langue naturelle pour "dialoguer" avec les bases de données, n'est pas plus le fait d'un fantasme, d'un mythe fondateur² qui pousse les ingénieurs à rendre l'ordinateur le plus semblable possible à l'homme... ou à la femme, que la réponse à un besoin réel des utilisateurs.

Il nous faut un autre type de langage pour interagir efficacement avec l'ordinateur, un langage dont la qualité première est l'économie de moyens. Un langage objectif, un langage objet qui manipule des icônes au lieu de signes... Or le langage efficace³ est un sous-ensemble restreint d'une langue naturelle auquel s'ajoute des supports visuels : ordres brefs, syntaxe simplifiée, mots et phrases écourtés, lexique simplifié, gestes précis, schémas. Nos ordinateurs restent des outils dont l'intraitable précision constitue la limitation ; le langage comme l'esprit humain travaillent dans le flou. Tant que nos ordinateurs ne nous comprendront pas à demi-mot — tant que la

¹ E. BERNE, *Des jeux et des hommes*, Stock, 1975.

² On parle aussi chez les sociologues de *thema*, de *chréode* chez les biologistes, de *bassin sémantique* chez les mythocritiques pour expliquer l'intrusion de l'imaginaire (appelé alors *imaginal*) dans le bondissement scientifique.

³ F. RICHAUDEAU, *Le langage efficace*, Marabout, 1973. On lira avec intérêt le chapitre huit intitulé "Du média-livre au média électronique".

simulation des réseaux de neurones ne permettra pas aux ordinateurs de reconstituer un ordre même s'il diffère sensiblement de ce qu'on leur aura appris — il semble inutile de leur faire apprendre une langue naturelle qui par essence est l'outil du flou. L'idéal est un langage quasi-naturel, permettant un dialogue précis, basé sur des structures simples, un lexique fini et des énoncés éliminant toute redondance, une espèce de langue intermédiaire et instrumentale, où le geste et la parole retrouvent leur unité perdue¹.

Nous ne voulons pas — pas encore du moins — avoir une discussion philosophique, littéraire ou amoureuse avec notre ordinateur, nous voulons lui donner des ordres, lui passer des informations et ce, de la manière la plus économique possible et sans aucune redondance. Le langage naturel ne remplit pas ces conditions et nous ne voulons pas surveiller notre grammaire et notre orthographe quand nous nous adressons à une machine même si comme dans le livre du sémioticien U. Eco nous l'avons affublé du nom d'Aboulafia². Que l'on regarde ce qui se passe sur les serveurs Vidéotex où tout un chacun s'exprime dans le forum de son choix, les professeurs de grammaire et d'orthographe seraient horrifiés.

Nous voulons bien faire semblant de dialoguer avec nos machines, mais nous préférons qu'un programmeur ait passé de très longues heures à prévoir toutes les bévues et les imperfections de notre interaction avec la machine pour nous permettre d'obtenir d'elle ce que nous en attendons et ce sans trop nous fatiguer. Nous cherchons une main sûre et secourable qui nous guide pas à pas dans la découverte de l'Autre mais certainement pas un interlocuteur "valable" avec qui nous devons nous battre pour obtenir de lui ce que nous désirons. L'homme a besoin d'esclaves, qu'il se défoule sur ses ordinateurs en s'adressant à eux dans leur vernaculaire³ mais qu'il n'aille pas s'imaginer qu'ils sont ou seront ses égaux car alors ils seraient en passe de devenir ses maîtres...

¹ A. LEROI-GOURHAN, *Le geste et la parole*, A. Michel, 1964.

² U. ECO, *Le pendule de Foucault*, Grasset, 1990.

³ Vernaculaire, vient du latin vernacula : petite esclave née dans la maison.

LE BEAU DÉSORDRE

Le "dialogue" dans la littérature latine

Fernand DELARUE,
Université de Poitiers.

Les manuels de littérature et nombre d'ouvrages, encore actuels, ne craignent pas d'affirmer que les écrivains latins (en particulier de l'Empire) ne savent pas composer. Et, paradoxalement, on attribue cette ignorance au développement de la rhétorique¹. Il y a là une contradiction, puisque la *dispositio* est une des cinq parties de la rhétorique². Il est clair qu'ils ne composent pas mal, mais **autrement**, que les critères utilisés ne sont pas pertinents.

D'où une hypothèse toute naturelle. Le mot "écrivains" n'est-il pas en partie impropre ? La rhétorique est, selon Quintilien, *bonae dicendi scientia*³. L'art de la parole, non de l'écriture, est considéré comme l'art suprême, celui qui couronne et réunit tous les autres⁴. Or la composition d'un texte parlé n'obéit-elle pas à d'autres exigences que celle d'un texte écrit ? N'est-ce pas en fonction de ces exigences que nous devons juger les œuvres concernées ?

La question est immense et il n'est possible d'en évoquer ici que quelques aspects. On montrera d'abord la primauté de l'oral, en Grèce et à Rome, dans les faits, puis dans la théorie philosophique et littéraire. Nous serons ainsi conduit à nous intéresser à ce genre ambigu qu'est le dialogue : ouvrage fait pour être lu (au contraire de la pièce de théâtre), mais qui présente un entretien oral. Après quelques indications sur la place du "désordre" dans la théorie rhétorique, on en verra l'application dans un discours de Cicéron.

¹ "La rhétorique semble surtout avoir doté ces écrivains de défauts brillants : goût du pailletage, de la formule étincelante et inattendue, de la tirade à effet ; dédain de la composition..." (J. Bayet, *Littérature latine*, Paris, Colin, 1965, p. 305 ; cf. p. 255, 293).

² Invention, disposition, élocution, mémoire, action.

³ II,15,34. Aucune des définitions énumérées dans le chapitre ne comporte de référence à l'écriture.

⁴ Voir surtout Cic., *De or. I*, 30-73.

I PRIMAUTÉ DE L'ORAL

On n'ignore pas que la littérature antique dans son ensemble est, bien plus que la nôtre, liée à l'oral. Il importe cependant de rappeler quelques faits. Certains sont bien connus - mais ils paraissent plus impressionnants quand on les réunit.

Au début, les poèmes homériques. Parmi les incertitudes, il est un fait certain : leur origine est orale et c'est sous cette forme qu'ils se sont longtemps transmis. Composés au VIII^e siècle, leur texte n'a été fixé qu'au VI^e, pour servir de base aux **récitations** annuelles des Panathénées. Tout au long de l'antiquité, on a récité Homère dans les fêtes et les banquets. Ses œuvres étaient connues par l'audition au moins autant que par l'écrit. Cependant des poètes qui se considéraient comme ses successeurs directs participaient à de multiples concours poétiques, attirant des foules considérables sur toute l'étendue du monde grec : si leurs œuvres étaient publiées (on peut en douter), il reste que l'immense majorité du public ne les connaissait que pour les avoir entendues¹.

Revenons aux origines. L'époque suivante voit fleurir une poésie qui, par nature, est faite pour être entendue, la poésie lyrique. Au sens strict, c'est, comme son nom l'indique, une poésie chantée (par un individu ou un chœur) au son de la lyre. Au sens large, on applique ce nom à des œuvres accompagnées par d'autres instruments, tels que la flûte. Le théâtre au Ve siècle, l'éloquence au IV^e, constituent les genres majeurs - toujours oraux.

Passons à Rome, où il suffira de noter quelques faits. Tout d'abord l'initiation des Romains à la littérature grecque ne s'est pas faite par le livre. Poètes, philosophes, rhéteurs grecs font partie de la clientèle des grandes *gentes*. Pour compléter leur culture, Cicéron et César partent en Grèce et en Asie **écouter** les leçons des maîtres réputés.

Pour le Romain, l'activité fondamentale est la politique. Or faire de la politique, c'est être apte à parler, dans les tribunaux d'abord, puis devant le sénat et le peuple. Même dans les tâches militaires, savoir galvaniser ses troupes par une harangue est essentiel : même en cas

¹ Le *Pro Archia* donne une bonne image de cette activité.

d'embuscade ou d'attaque brusque de l'ennemi, le général n'y manque jamais. César est capable, en quelques mots d'arrêter une mutinerie.

À la fin du Ier siècle, alors que la littérature se fait de plus en plus savante et raffinée, se développent les *recitationes*, où l'auteur fait connaître son œuvre, en général inédite encore, au public. On traduit habituellement par "lectures publiques" - traduction qui révèle la persistance, pour les modernes, de la notion de texte écrit. En fait il paraît certain que, dans la plupart des cas, il s'agissait non de lectures, mais bien de récitations ! Toujours est-il qu'avant d'être connue par le livre, l'œuvre est passée par le canal de la parole.

Sans donner dans le "cratylisme", il est significatif que le mot *eloquentia* (où figure *loquor*, "parler") finisse par désigner, prose et vers, tout ce que nous appelons littérature (où on retrouve *littera*, "lettre").

Ajoutons deux données d'ordre psychologique. Même quand ils lisent, les anciens **prononcent** les mots écrits. Une anecdote célèbre nous montre la surprise d'Augustin voyant Ambroise lire sans bouger les lèvres (*Conf.* VI, 3). La mémoire enfin joue un rôle fondamental. Dès l'école, on n'étudie pas un texte sans l'apprendre par cœur. C'est que l'orateur qui parle après un adversaire doit retenir le plan et les expressions frappantes. D'où l'importance des exercices, des procédés mnémotechniques¹. Ainsi est compensé ce qui paraît constituer l'infériorité de l'audition : sa linéarité, son déroulement continu qui ne permet pas le retour en arrière. La mémoire restitue la pleine liberté en face de l'œuvre.

La priorité de l'oral est si évidente, dans ces civilisations de la parole, que les anciens n'ont guère pris la peine de la justifier. Il existe cependant un ouvrage qui oppose texte écrit et texte oral, et c'est précisément un dialogue, le *Phèdre* de Platon, qui constitue, sur bien des points, un texte fondateur. Outre cette opposition explicite (en fait avant elle), il permet de comprendre le statut du dialogue et il présente une conception du "discours" dont l'influence a été décisive. À tous ces titres, il est au centre de notre propos. Aussi le présentons-nous dans son ensemble.

Le jeune Phèdre rencontre Socrate et, tout éperdu d'admiration, lui récite le discours de Lysias sur l'amour qu'il vient d'entendre.

¹ Cf. F. Yates, *The art of memory*, Londres, 1966.

Comprenons son ravissement : c'est le temps où l'homme découvre la capacité de la pensée et de la parole à se détacher de l'épaisseur des choses par le raisonnement. Conquête infiniment précieuse, qui suscite quelque ivresse. L'usage du raisonnement éblouit d'autant plus qu'il peut remettre en cause l'opinion courante : Lysias montre qu'il vaut mieux accorder ses faveurs à celui qui n'aime pas, plutôt qu'à celui qui aime.

Socrate, d'abord, ne se déclare pas satisfait de la forme du discours de Lysias. Il reprend à sa manière sa critique de l'amour. Puis, dans un second discours, il effectue sa "palinodie" : il réhabilite et exalte l'amour.

Dans le *Phèdre* deux thèmes apparaissent donc étroitement mêlés, celui de l'amour et celui de la rhétorique. Socrate définit le véritable amour qui conduit, au-delà des beaux êtres, à l'amour de la Beauté et de la Vérité. La vraie rhétorique doit chercher, non à convaincre par des subtilités intellectuelles, mais à susciter, par un enthousiasme qui engage tout l'être, cet amour. Le discours de Lysias, qui ne s'adresse qu'à la capacité de raisonner, est fondamentalement réducteur, "unidimensionnel". Il ignore, dirait Pascal, les "raisons du cœur". Pour savoir parler, il faut connaître l'homme, afin de s'adresser à lui tout entier et de lui faire partager ce délire divin - qui seul permet d'accéder à la Vérité.

C'est à la fin du dialogue que Socrate raconte l'histoire de Theuth, une histoire égyptienne ("Tu n'est jamais en peine, Socrate, quand il s'agit de composer des histoires égyptiennes", lui dit Phèdre). Le dieu Theuth est l'inventeur du calcul, de la géométrie, de l'astronomie, du jeu de dés et du trictrac. Un jour, il invente de surcroît l'écriture. Tout fier, il va voir le roi Thamous : il a trouvé un remède à l'oubli. Grâce à lui, les hommes auront plus de science et plus de mémoire. Or le roi lui répond avec dédain : en fait il va rendre la mémoire non plus riche, mais plus paresseuse. L'écriture procurera une illusion de science, non la science véritable ; elle apportera un gage à l'incompétence (274 c275 b).

Socrate développe alors la critique du discours écrit, en lui faisant trois reproches. L'un concerne le scripteur : il ne sait pas à qui il s'adresse et est semblable au jardinier qui planterait sans s'occuper de la nature du sol, de l'orientation ou de la saison. Or il s'agit de semer dans les âmes, de pratiquer la "psychagogie". Les deux autres griefs intéressent plutôt l'auditeur : le discours écrit ne peut répondre

aux questions (on voit en quoi il se situe à l'opposé de la méthode socratique) et il ne peut se défendre. Fixé une fois pour toutes, il refuse ce rapport vivant de réciprocité qui est la communication véritable (275 d-276 c).

Socrate ne rejette pas totalement le discours écrit, mais il le réduit à une fonction secondaire. Il peut constituer un "trésor de remémoration" pour soi-même ou pour ceux "qui suivent la même voie". C'est ainsi que les écrits de Platon immortalisent l'enseignement de Socrate. D'autre part, il doit considérer tous les aspects du problème, traquer les questions, les objections, ne rien laisser dans l'ombre, pour parvenir à une vision totale et vraie. D'où le rôle du dialogue comme forme littéraire. Celui-ci n'est pas pur jeu intellectuel, il enracine les idées dans des personnages concrets, possédant une personnalité définie. Ainsi retrouve-t-on l'homme "multidimensionnel" dans sa complexité (276 d-277 a)¹.

La primauté de l'oral et les exigences platoniciennes ne sont pas remises en cause, lorsque la rhétorique se constitue un appareil théorique.

Aristote prend en compte l'homme tout entier. Esprit puissamment analytique, il distingue trois façons de persuader : par la logique, en séparant clairement raisonnement logique et paralogismes ; par l'éthos, le caractère, en suscitant la sympathie après considération du caractère du locuteur et des auditeurs ; par le *pathos*, en excitant la passion (colère, indignation, pitié...) de ceux auxquels on s'adresse². Cicéron reprend cette division en définissant les fonctions de l'orateur : *docere* (instruire par le raisonnement, l'argumentation), *delectare* (assurer la sympathie), *moovere* (provoquer la passion)³.

Aristote et Cicéron définissent donc un discours vivant, où des êtres concrets sont engagés tout entiers. Ils sont par là dans la tradition de la psychagogie platonicienne. Du point de vue philosophique, il y a

¹ Il y a ici, semble-t-il, affirmation de la supériorité de la *mimêsis* sur la *diêgêsis* (cf. *Rép.* III, 392 c-395) - ce que les théoriciens modernes devraient sans doute prendre en compte.

² Sur les brèves indications de *Rhet.* III, 1413 b sqq, infra, p. 29.

³ Sont donc distingués deux types de "raisons du coeur". Nous ne nous occupons ici que de la tradition rhétorico-philosophique qui se réclame de Platon. Elle n'est évidemment pas la seule. Mais elle s'impose à toute la grande littérature latine à partir de Cicéron (cf. *Or.* 12).

cependant régression par rapport à l'idéalisme platonicien. La possibilité de discuter *in utramque partem*, en soutenant successivement deux thèses opposées, peut constituer une méthode pour découvrir la vérité. Il y avait aussi là pour un avocat comme Cicéron, une commodité dont il s'est souvent permis d'user - mais non toujours, nous le verrons. Il appartient pourtant à un ouvrage anonyme, l'important et mystérieux traité grec *Du sublime*, sans doute au début du Ier siècle après J.-C., de rendre toute sa valeur à l'enthousiasme, au délire inspiré, dans la pure ligne du *Phèdre* ¹.

Ainsi se développe la théorie de l'art de la parole, centrée sur l'éloquence politique et judiciaire. Qu'en est-il cependant du genre écrit du dialogue, que Platon justifiait philosophiquement, tout en en fournissant des modèles littéraires parfaits ?

II

LE DIALOGUE À ROME

Les écrits d'Aristote répondaient exactement aux deux fonctions définies dans le *Phèdre* : on distinguait des ouvrages "ésotériques", destinés à ses disciples, et exotériques, pour le grand public. Ces derniers étaient des dialogues. Il n'en reste à peu près rien, non plus que de ceux de ses successeurs.

À Rome en revanche, le genre est pour nous bien représenté. Il n'y a pas lieu de s'attarder ici sur le type habituel qu'illustrent en particulier les dialogues de Cicéron sur la philosophie (*De finibus*, *Academiques*, *Tusculanes*), la politique (*De republica*, *De legibus*), l'éloquence (*De oratore*, *Brutus*). On dira simplement qu'on est loin de la vivacité de Platon. De grands personnages du passé ou du présent exposent tour à tour leur point de vue sur la question, en une suite d'exposés. Les interventions brèves peuvent être de simples compliments. Elles servent souvent à relancer l'exposé par une question ou parfois une objection. Tout au plus peut-on distinguer des degrés : le *Brutus* est le plus vivant des dialogues de Cicéron ; dans les dialogues philosophiques se succèdent des exposés massifs.

¹Sur la date, G. Kennedy, *The art of persuasion in the roman world*, Princeton, 1972, p. 370-372. Nous tendons à faire de cet ouvrage le "chaînon manquant" entre Cicéron et Sénèque. Mais l'accord est loin d'exister sur ce problème difficile.

Mais un autre type est plus surprenant. Dix ouvrages de Sénèque¹ sont qualifiés de "dialogues" par les manuscrits (le terme est confirmé par Quintilien). Or, à première vue, ils n'apparaissent pas comme des dialogues, "ouvrages littéraires en forme de conversation" (Littré). L'éditeur de la C.U.F. traduit cette impression : "Deux personnages, l'auteur et un contradicteur... dans bien des cas fictif et anonyme, prennent tour à tour la parole ; mais l'auteur développe largement sa thèse et ses arguments, tandis que le rôle du contradicteur se réduit à l'interroger et à lui faire de brèves objections qu'il réfute l'une après l'autre"². Une phrase de-ci de-là, avec un *inquiet* qui évoque le "mais, dira-t-on" des professeurs de philosophie : ce "contradicteur" n'a de fait ni consistance, ni cohérence, ni continuité. Avec lui, nulle conversation. "Pur artifice d'exposition", ou plutôt figure de rhétorique³.

Un fait est sûr. Ce n'est pas cette intervention épisodique et limitée d'un personnage fictif qui justifie le titre de "dialogues". C'est la présence le plus souvent muette - mais non toujours - d'un partenaire bien réel et concret : le dédicataire du traité. Comme le voulait Socrate, le discours sait très bien à qui il s'adresse⁴.

Les faits sont évidents, par exemple, pour les trois *Consolations* écrites par Sénèque lors de son exil en Corse (41-49). Elles sont adressées à des personnes précises : Marcia, fille d'un historien dont les œuvres ont été brûlées sous Tibère et qui s'est héroïquement suicidé ; Helvia, mère de Sénèque ; Polybe, affranchi de l'empereur Claude. Chaque fois, l'ouvrage est rigoureusement "ciblé". L'auteur prend à partie, au plus près, celle ou celui à qui il s'adresse, spécifie les arguments en fonction de leur rôle et de leur caractère, et ne les lâche plus jusqu'à ce que ses paroles aient pénétré au plus profond d'eux-mêmes. Il n'est pas si habituel de s'adresser à des femmes : notons la présence remarquable d'arguments "féministes" rarement développés ailleurs (la faiblesse féminine n'est pas une excuse pour s'abandonner sans mesure au chagrin, car les femmes ne sont pas

¹ *De providentia, De constantia sapientis, De ira, De uita beata, De otio, De tranquillitate animi, De breuitate uitae* et les trois *Consolations*.

² A. Bourgerly, éd. des *Dialogues* I, C.U.F. "Budé"), p. XI-XII.

³ C'est le "dialogisme" : cf. p. ex. *Cic., C. M.* 68.

⁴ Fondamentale sur ce point l'intr. du commentaire par P. Grimal du *De constantia sapientis*, Belles Lettres, 1953 ; cf. *Sénèque ou la conscience de l'empire*, B.L., 1978, p. 410/421.

moins capables de fermeté que les hommes). De même trois dialogues adressés à Sérenus permettent de suivre les difficultés et les progrès de sa conversion au stoïcisme.

La leçon de Platon est bien entendue : visant une personne concrète, Sénèque touche les points précis où il y a résistance. Il s'adresse tantôt à la raison, tantôt au cœur - soulignant le charme de la sagesse, la misère du *stultus*. En outre, bien plus que Cicéron, dans la tradition platonicienne renouvelée par les leçons du *Traité du Sublime*, il convainc par l'enthousiasme. Citons la fin du *De tranquillitate animi* : "Seule une âme passionnée peut parler de façon grandiose et supérieure. Qu'elle dédaigne le vulgaire et le banal, soulevée et transportée par un enthousiasme sacré : alors seulement elle profère des accents inconnus à une bouche humaine. Elle ne peut accéder au sublime, à l'inaccessible, tant qu'elle ne sort pas d'elle-même. Il faut qu'elle s'écarte de sa route ordinaire, entre en fureur, morde son frein, enlève son conducteur et l'emporte jusqu'à une hauteur où, de lui-même, il eût tremblé de s'élever"¹.

On comprend mieux cette conception du dialogue si on rapproche une autre œuvre de Sénèque, les *Lettres à Lucilius*. On ne peut plus douter qu'il s'agisse d'une correspondance réelle, échange de lettres, authentique dialogue par écrit, au sens plein du terme. Les lettres de Lucilius sont perdues, mais nous en trouvons chez Sénèque les traces précises : réponses à des questions, allusions, conseils circonstanciés². On a souvent dit que ces lettres constituaient un traité discontinu. Le but est le même, mais le cheminement plus long : il s'agit de mener pas à pas Lucilius de la vie mondaine à la sagesse, tantôt par la raison, tantôt par le cœur.

Le terme *sermo*, "conversation", est fréquemment employé, dans ces œuvres. Le latin *sermo* et le grec *dialogos* appartiennent au même champ sémantique. *Sermo* implique seulement plus de familiarité. Le terme a un autre intérêt. Il permet le rapprochement de Sénèque avec un poète pour lequel on connaît son admiration, Horace. *Sermones*, chez Horace, désigne les *Épîtres*, lettres en vers, et les *Satires*. Ces dernières se présentent sous des formes variées :

¹ *Tranq.* 17,11 (cf. 1,15). *Desciscat oportet a solito et efferatur et mordeat frenum et rectorem rapiat suum* se réfère au mythe de l'attelage ailé du *Phèdre* (246 sqq.) - cité au paragraphe précédent.

² Voir P. Grimal, *Sénèque...*, p. 441 sqq.

dialogues traditionnels (II, 1 : consultation du juriste Trébatius), récits où le dialogue tient une grande place (I, 9 : le fâcheux), "causeries" sur un sujet moral, adressées à un personnage précis (I, 1 : à Mécène, sur l'amour des richesses). Nous sommes dans ce dernier cas au plus près du dialogue sénéquien.

Dialogue et *sermon* s'opposent au monologue que constitue le traité théorique en forme. Une situation de communication serrée s'établit avec un partenaire concret - au plus proche de la communication orale qu'impliquent étymologiquement les deux mots.

On peut maintenant revenir sur le fait mentionné dans l'introduction. Sénèque a longtemps passé pour ne pas savoir composer. Citons la meilleure littérature latine en français : "La composition ne l'inquiète pas : il s'y essaie parfois... mais oublie bientôt son plan, le grossit de digressions, l'amplifie ou le mutile. Nulle proportion par suite entre les parties... L'improvisation est reine"¹. La critique est souvent étonnamment désinvolte à l'égard des chefs-d'œuvre latins. Sénèque n'est pas isolé. Selon une édition récente du *De amicitia* (qui, de ce point de vue, peut préfigurer les dialogues de Sénèque), Lélius annonce trois parties et "ne traite que la première partie de son plan² - faute grossière que Cicéron ne manque pas de dénoncer chez les orateurs médiocres³! Horace a droit à un peu plus de respect. On nous dit pourtant que *l'Épître aux Pisons* est écrite, "sans répondre aux exigences d'une composition rigoureuse"⁴. Rappelons qu'Horace préconise le *lucidus ordo* (A.P., 41). On pourrait multiplier les exemples. Ce qui est évident, c'est que les critères utilisés (et en particulier celui de la "proportion entre les parties") sont inappropriés.

Pour nous en convaincre, revenons au dialogue même que nous considérons comme fondateur, le *Phèdre*. Il est facile de constater qu'il ne répond nullement à de tels critères d'ordre. On ne peut, sur ce traité, dire mieux que Montaigne : "J'ai passé les yeux sur tel dialogue, mi-parti d'une fantastique bigarrure : le devant à l'amour, tout le bas à la rhétorique : ils (les anciens en général) ne craignent

¹ J. Bayet, *op. cit.*, p. 326.

² R. Combès, éd. du *De senectute* (C.U.F.), p. XXVIII.

³ Ainsi, à propos de Curion, *Br.* 217.

⁴ Villeneuve, éd. d'Horace, *Epîtres* (C.U.F.), p. 183.

pas ces nuances et ont une merveilleuse grâce à se laisser ainsi rouler au vent, ou à le sembler"¹. Tous les mots portent exactement - et aussi l'explication suggérée : rien n'est moins naturel que le discours ordonné selon les critères de l'écrit tel que les modernes le conçoivent.

Ce qu'on admet et admire chez Platon, c'est précisément ce qu'on critique chez les écrivains qui se réclament explicitement de lui, Cicéron, Horace, Sénèque.

III LE BEAU DÉSORDRE

Des analyses du *Phèdre* se dégagent une conséquence qui peut s'exprimer en termes plus modernes. Reprenons la distinction de Benveniste entre histoire et discours. D'un côté l'histoire "transparente", qui semble "se raconter elle-même", de l'autre le discours où la situation d'énonciation se manifeste concrètement dans l'énoncé. On peut dire qu'à Rome, dans la tradition de Platon reprise par Cicéron, tous les genres se déplacent massivement du côté du discours (y compris les genres narratifs). Il est certain que l'étude de l'énonciation et des actes de parole permettrait d'affiner notablement les considérations présentées ici du point de vue de la rhétorique antique. Celle-ci fournit cependant des indications importantes sur ce que j'appellerai, d'un oxymore emprunté à Boileau, le "beau désordre"².

Les Latins n'ont pas ignoré le récit "transparent" ou prétendu tel. Il existe une narratologie antique, qui est incluse dans la rhétorique. Dans la plupart des discours existe en effet une narration, un exposé des faits. Ce morceau doit apparaître comme objectif, transparent : il faut avoir l'air de laisser parler les faits. La narration, disent les théoriciens, doit être brève, claire et vraisemblable. Ces qualités impliquent la cohérence et un ordre méthodique conforme à ce qu'attendent les modernes³. Ces vertus, limitées à une partie du discours, ne sont pourtant pas de celles dont on fait grand cas⁴. Il

¹ *Essais*, III,9, *De la vanité* (Pléiade, p. 965).

² Boileau a traduit le *Traité du Sublime*..

³ Cic., *De or.* III,49 ; Quint. IV,2 (en part. 49).

⁴ C'est une sorte de degré zéro du style : Cic., *De or.*, III, 49-52.

existe au moins un texte où cet idéal est réalisé presque à la perfection : les *Commentaires* de César. Mais précisément *commentarius* désigne un texte non littéraire, un compte-rendu (en général écrit). Jamais les anciens ne comptent César parmi les historiens¹.

"Quand on veut plaire", déclare Cicéron, "il y a beaucoup de préceptes qui rendent le récit plus obscur ou moins vraisemblable" (*Part.* 22). De fait on constate que (conformément à ce que préconise par exemple l'auteur du *Sublime*), tous les principes d' "ordre" sont de plus en plus méthodiquement transgressés. Et ils le sont au nom de la **nature** (c'est-à-dire de la nature humaine) sous le patronage de Platon : ainsi seulement peut apparaître l'homme tout entier, s'adressant à d'autres hommes considérés eux aussi dans leur complexité.

Il y a un désordre familial, celui du *sermo*. Cicéron, dans ses lettres, avec sa mobilité, ses sautes d'humeur, les idées qui surgissent brusquement, fournit d'admirables exemples, **spontanés**, de ce qu'on recherche ensuite par l'art. Très conscient du charme d'un tel style, il l'exprime par une jolie comparaison : "De même qu'il est, dit-on, certaines femmes à qui il sied d'être sans apprêt (*inornatae*), le style simple plaît même sans recherche (*incompta*)". Ce savant négligé, *neglegentia diligens*, appartient à celui qui s'exprime naturellement (*ingénue*) (*Or.* 78). On pense aux grands "causeurs" de la littérature moderne, Montaigne, Diderot, Stendhal...

Il serait intéressant, mais trop long, d'étudier ainsi un traité comme le *De tranquillitate animi*. "Ce dialogue, qui est l'un des plus vivants et des plus pénétrants de Sénèque, est aussi malheureusement l'une de ses œuvres les plus mal construites"². Les deux traits sont bien sûr liés. Serenus se plaint des fluctuations de son âme, qui le font sans cesse passer d'un état d'esprit à un autre, opposé. Rien ne serait moins efficace que de lui exposer méthodiquement des principes rigides, qu'il n'aurait pas la constance de suivre (voire d'écouter) jusqu'au bout. Sénèque, faisant succéder souplement analyses, conseils, exemples, l'amène progressivement à accepter ses contradictions. Aux alternances d'humeur, source d'inquiétude, il substitue ces alternances volontaires et assumées qui assurent

¹ On rapprochera le dédain de Cicéron et du Pseudo-Longin envers les plaidoyers de Lysias.

² R. Waltz, éd. de Sén., *Dial.* IV (C.U.F.), p. 64.

l'équilibre et l'*euthumia*, en suivant un plan non logique, mais "psychagogique"¹, où le changement fréquent et imprévisible des thèmes s'accorde à l'inquiétude de Sérénus, tout en le guidant d'une main sûre vers la paix de l'âme.

Mais le "désordre" a aussi sa place dans le grand style. Le grand orateur, dit Cicéron, dans ses grands moments ne peut "rien dire tranquillement, rien paisiblement, rien en divisant, définissant, distinguant, plaisantant" (*nihil potest tranquille, nihil leniter, nihil partite, definite, distincte, facete dicere. Or. 99*). Le *Traité du Sublime* est plus net encore : "la tranquillité se manifeste dans le calme, la passion dans le désordre (*ataxia*)" (20, 2). Et il faut citer en entier ce qu'il dit de l'hyperbate : "Cette figure consiste dans un ordre qui dissocie les mots ou les pensées de leur suite naturelle² et constitue, pour ainsi dire, le caractère le plus vrai d'une passion violente. En effet, dans la réalité, les hommes possédés par la colère ou la peur... à chaque instant dévient du but proposé, sautent souvent vers d'autres objets, intercalent dans l'intervalle des parenthèses hors de propos ; puis, revenant par un détour à leur point de départ, et en proie à une agitation continue... ils changent de mille manières l'ordre et l'enchaînement naturels des mots et des pensées. De même, chez les écrivains supérieurs, l'imitation, grâce aux hyperbates, tend à se rapprocher des œuvres de la nature : car l'art atteint son point culminant quand il paraît être la nature, et celle-ci a atteint son but quand elle enferme l'art sans qu'on l'y aperçoive"³.

Pascal écrit : "Quand on voit le style naturel, on est étonné et ravi, car on s'attendait à voir un auteur, et on trouve un homme". On est tout près de Platon : l'homme qui se révèle entièrement "étonne et ravit", car il crée une relation interpersonnelle authentique. Mais quand le même Pascal déclare que "la véritable éloquence se moque de l'éloquence", il oublie que la rhétorique antique a précisément eu

¹ Cf., à propos des travaux de M. Delaunoy, R. Weil, *Quelques nouveautés en Philologie classique, Inform. Litt.*, XIII, 1961, p. 108. Sur la structure philosophique du traité, P. Grimal, *Sénèque...*, pp. 413-416 ; 419-420.

² L'hyperbate ainsi conçu peut désigner des perturbations assez étendues de l'ordre "logique" (Cf. Quint. IX,3,23).

³ *Subl.* 22,1 (trad. H. Lebègue). Aristote, *Rhet. III*, 1413 b 8 sqq. semble déjà esquisser ces idées.

pour ambition, au-delà des préceptes, d'intégrer cette "véritable éloquence", en lui arrachant ses secrets¹.

IV UN EXEMPLE CICÉRONIEN : LE PRO LIGARIO

Le début d'un discours de Cicéron fournira un exemple de dérapage de l'ordre au "désordre" - dérapage soigneusement contrôlé. Le monologue se fait "dialogue" en intégrant la présence de l'autre comme individu concret. Cet autre nous est bien connu : il s'agit de César lui-même.

Il n'est pas inutile de réfléchir brièvement sur la situation de l'éloquence judiciaire et, puisque le théâtre est au centre de ce colloque, sur son rapport au théâtre. Comme celui-ci, elle implique un public et des "acteurs" (l'art de l'orateur et celui de l'acteur sont souvent rapprochés par Cicéron). Mais ces acteurs sont en même temps "personnages" ou "héros" - car l'enjeu est réel. En l'occurrence, trois personnages : l'accusateur, le défenseur, le juge². D'autre part il n'existe pas de séparation étanche entre ces "acteurs" et le public. Les deux espaces ne sont pas hétérogènes : un spectateur peut être pris à témoin (*hoc ipso C. Pansa, Lig. 7*) ; les réactions du public doivent être prises en compte par les acteurs³.

Comme au théâtre, il y a présence du corps signifiant, en creux dans le texte. Mais le texte théâtral considère l'avenir, la représentation. Pour le discours, la représentation est au passé, et elle

¹ Soyons plus précis : contrairement à ce qu'on croit généralement **il n'y a pas de règles** dans la rhétorique. On tire des grandes oeuvres des préceptes généraux qui fournissent une base de réflexion pour l'éloquence. Ces préceptes peuvent **toujours** être transgressés, à condition de l'être en pleine connaissance de cause. La transgression provoquera un effet d'autant plus fort. Ainsi le fameux discours de Churchill sur le sang et les larmes bouscule les **préceptes** de la rhétorique ; il est totalement conforme à son **esprit**.

² Deux circonstances exceptionnelles : le juge - le dictateur - est unique ; l'accusé est absent.

³ Il demeure une part d'improvisation dans le discours : pensons au déroulement du *Pro Milone*.

n'a eu lieu qu'une fois. Nulle part, avant le XXe siècle, on n'a été aussi près de l'enregistrement direct, de l'épaisseur même de l'événement concret.

Le *Pro Ligario* reflète la complexité des circonstances créées par la guerre civile. En janvier 49, César passe le Rubicon ; Pompée quitte Rome, pour se replier sur Brindes, puis sur la Grèce. Ligarius, légat en Afrique, collabore avec les Pompéiens - mais refuse (on ne sait pourquoi) d'accueillir le propréteur Tubéron, nommé par le sénat et par Pompée. Tubéron rejoint Pompée. Ligarius et les Pompéiens d'Afrique s'allient à Juba, roi de Numidie contre les Césariens.

En aout 48, César vainc Pompée à Pharsale. Tubéron et Cicéron sont dans l'armée pompéienne. Après la bataille, Tubéron se rallie au vainqueur¹. Cicéron, lui, regagne Rome en 47, grâce à la générosité humiliante de César. L'obscur Ligarius ne bénéficie pas du même traitement de faveur. Après la victoire de César sur les Pompéiens d'Afrique alliés à Juba (Thapsus, avril 46), Tubéron l'accuse de haute trahison (*perduellio*) devant le dictateur. En son absence, Cicéron le défend.

Suivons Plutarque : "Q. Ligarius, poursuivi en justice parce qu'il avait été l'un des ennemis de César, fut défendu par Cicéron. On rapporte que César dit alors à ses amis : qu'est-ce qui nous empêche d'écouter Cicéron que nous n'avons pas entendu depuis un long intervalle, puisqu'il y a longtemps que son client est jugé comme un méchant homme et un ennemi ?" (*Cic.* 39,6 ; trad. Flacelière). C'est en esthète, en amateur de belle éloquence, que César vient écouter Cicéron. La cause est jugée d'avance.

En 46, on nage, à Rome, dans l'hypocrisie. On sort d'une guerre acharnée. Le "droit" de César n'est que la raison du plus fort. Chacun sait qu'il n'est, au sens platonicien, qu'un tyran. Mais la fiction républicaine demeure, dans l'intérêt de tous : la dictature est en principe une magistrature républicaine ; Ligarius, bien qu'absent, a droit à un procès en forme. Nul n'est dupe : Tubéron cherche à la fois à se faire bien voir de César et à assouvir une vengeance personnelle.

Est-ce donc l'histoire du loup et de l'agneau ? Pas tout à fait. César n'est pas un loup ordinaire. Son génie l'enferme dans une

¹ Comme bien d'autres, Brutus va jusqu'à indiquer à César la route suivie par Pompée.

insurmontable contradiction. Il veut être seul maître de Rome. Mais il veut aussi que Rome reste Rome. C'est la Rome républicaine qui l'intéresse, le rôle de général romain, non celui de vulgaire tyran. Cet homme de culture ne peut se satisfaire de basses flatteries. Il tient à être apprécié, voire aimé de ses pairs. Le tyran est traditionnellement l'homme de la défiance ; César est l'homme de la confiance, de la clémence¹. Et, en face de lui, Cicéron n'est pas non plus un agneau sans défense.

L'exorde² est ingénieux, mais traditionnel : "C'est une étrange accusation, César, et sans précédent à ce jour qu'a portée devant toi mon parent Q. Tubéron : Q. Ligarius aurait été en Afrique, et c'est un fait que Pansa, un homme si éminent, se fiant peut-être à l'amitié qui l'unit à toi, a eu l'imprudence d'avouer. Aussi ne sais-je où me tourner. En venant ici, j'étais disposé, comme tu ne savais rien par toi-même et n'avais pu l'apprendre d'un autre, à profiter de ton ignorance pour sauver un malheureux. Mais puisque le zèle d'un ennemi a découvert ce qui était caché, il me faut, je crois, avouer, d'autant que du fait de mon ami Pansa, le secret n'était déjà plus entier ; renonçant donc à contester, je ne dois faire appel qu'à ta pitié, qui en a sauvé tant d'autres, leur assurant non l'acquiescement d'une faute, mais le pardon d'une erreur"³.

Tout ce début est ironique, usant de la figure du "franc-parler" (*parrhesia, oratio libera*). Les préceptes concernant l'exorde sont exactement observés. Celui-ci doit rendre le juge bienveillant (*benevolus*), attentif (*adtentus*), prêt à être informé (*docilis*). La *benevolentia* est assurée par le naturel, et une sorte de bonhomie détendue : ce secret, c'est celui de Polichinelle ; l'évocation des liens personnels est traditionnelle (*propinquus meus Q. Tubero ; familiaritate ea quae est tecum ; meus necessarius Pansa ; cf. C. Pansa. praestanti vir ingenio*). On obtient l'*adtentio* en annonçant l'importance de ce dont on va parler : le début, *nouum crimen., C. Caesar, et ante hunc diem non auditum*, constitue un cliché

¹ Au portrait, habituellement admis, qu'en trace J. Carcopino, on opposera celui de Salluste (*Cat.* 54) - qui l'a mieux connu !

² Sur l'organisation d'un discours, F. Delarue, *Analyse rhétorique d'un discours de Tite-Live*, Inform. Litt., XXXII, 1980, pp. 48-53.

³ *Lig.* 1 (trad. M. Lob modifiée). Sur ce passage, Quint. IV. 1, 38-39.

volontairement pompeux, dont la suite va démontrer l'ironie. La *docilitas* n'a rien à voir avec la "docilité" : il s'agit de faire que l'auditeur soit préparé à ce qu'on va lui apprendre (*docere*) : Cicéron va aussitôt droit aux faits. César peut être satisfait : Cicéron parle bien, comme il l'a toujours fait ; Rome continue.

Deux mots retiennent pourtant l'attention. Tubéron est qualifié d'"ennemi personnel" (*inimicus*) de Ligarius : c'est donc la rancune (pour n'avoir pas été accueilli en Afrique comme envoyé de Pompée), suggère Cicéron, non l'intérêt de l'État qui le guide. *Misericordia* est bien plus hardi : la pitié, qui s'exerce de haut en bas, est une vertu de maître, non de magistrat romain. Le mot a quelque chose d'insultant pour celui qui a fait de la *clémentine* un principe de sa politique¹. Il ne peut que protester intérieurement : il ne s'agit pas de pitié, mais de clémence.

Signalant brièvement que Tubéron a, lui aussi, été pompéien, Cicéron passe à la narration. La séparation est bien nette. La narration ne l'est pas moins. Les faits sont présentés dans l'ordre chronologique : départ de Ligarius pour l'Afrique, débuts de la guerre. Rien de "mieux composé". Cicéron explique la conduite de son client en adoptant une "couleur" favorable, soulignant son honnêteté et sa loyauté (*integritas et fides*). Ligarius n'en sort pas grandi : pensant avant tout à revenir à Rome auprès des siens, il fuit toute responsabilité (*domum spectans, ad suos redire cupiens, nullo se implicari negotio passus est ; Ligarius, qui omne tale negotium fugeret*). Y a-t-il habileté à présenter Ligarius comme un benêt ? Rien là pour désarmer l'hostilité de César, qui n'est pas dupe. Est-il besoin d'être Cicéron pour trouver d'aussi piètres excuses ?

Rien de plus clair. Or voici, fait inhabituel dans une narration, une conclusion partielle : "Jusqu'ici, César, Ligarius n'encourt nul reproche. Non seulement il n'a pas quitté Rome pour faire la guerre, mais il n'avait aucun pressentiment de la guerre ; parti comme légat en pleine paix, dans la plus paisible des provinces il a tout fait pour qu'elle eût intérêt au maintien de la paix. Son départ, c'est sûr, ne doit pas te choquer. Son séjour, alors ? Bien moins encore. Car si son départ fut l'effet d'une intention honorable, son séjour est dû à une obligation qui est même méritoire. Donc ces deux circonstances

¹ Sur l'opposition entre *clementia* et *misericordia*, Sén., *Clem.* II,4-5.

excluent toute critique, soit qu'il parte comme légat, soit que, sur les instances de la province, il commande à l'Afrique (*Lig.* 4).

Ici, l'orateur piétine, voire rabâche. On le constate jusque dans le vocabulaire : deux emplois de *profectus*, deux de *profectio*, plus l'équivalent *egressus est* (il ne s'agit même pas de mots significatifs, et on ne peut parler d'effet de style). Nulle imagination : la dernière phrase n'apporte aucune information. On remarque les termes logiques : *igitur, nam, ergo*. L'éloquence ne s'adresse qu'à la **raison** de César. Et ce n'est pas par de tels raisonnements qu'on infléchit le jugement d'un homme tel que lui.

La suite confirme l'impression. Un "troisièmement" (*tertium tempus*) digne du style écrit, introduit un nouveau développement : si Ligarius est resté plus tard en Afrique, quand sa présence n'était plus utile, c'est contre son gré, puisque son amour pour sa famille l'attirait à Rome. Explication contournée et platement sentimentale d'un orateur a cours de ressources ? "L'argument n'est guère solide", note M. Lob¹.

Encore une conclusion partielle : "Donc, César, tu ne trouves jusqu'ici chez Ligarius aucune trace d'hostilité à ton égard". Mais là, tout va changer. Les vocatifs ont scandé ce début de discours, comme si l'orateur, embarrassé, cherchait le regard de César. Il s'agissait en fait de conserver son attention, alors que se relâchait sa méfiance. Maintenant il ne va plus le quitter. Pour la première fois, il s'adresse à lui en tant qu'homme : "et vois, je te prie, avec quelle bonne foi je défends sa cause : je trahis la mienne". Et c'est alors qu'éclate, totalement inattendu, l'élan lyrique de l'enthousiasme qui déborde ; César, la garde baissée, va entendre de la bouche de l'orateur qu'il admire exactement les mots qu'il souhaitait : "O clémence admirable, digne de la louange, de la célébration universelles, que devront illustrer les lettres et les arts ! Cicéron devant toi défend un autre d'intentions qu'il avoue pour lui-même, sans craindre tes idées secrètes, sans peur de ce que, en l'entendant parler d'un autre, tu pourras penser de lui-même! vois à quel point je n'ai pas peur, comment les rayons de ta générosité et de ta sagesse illuminent les

¹ Ed. (C.U.F.) p. 68, n° 3. Le mot "argument" est cependant impropre : nous sommes dans la narration, non dans l'argumentation : il s'agit de *color* (interprétation des mobiles).

mots que je t'adresse ! De toute la force de mon souffle, je veux faire entendre ceci au peuple romain" (*Lig. 6*). La *misericordia* du tyran a fait place à la *clementia*, vertu du chef légitime et juste.

C'est surtout le rôle du lyrisme qu'il faut préciser : "La relation lyrique sujet-objet se distingue d'un exposé de type communicationnel, orienté vers l'objet : pour le poème, son objet n'est pas le but, mais l'occasion ; autrement dit... l'énoncé lyrique ne cherche pas à avoir une fonction dans un contexte d'objet ou de réalité"¹. Il y a donc en principe opposition entre l'éloquence, genre "communicationnel" par nature, tout entier "ciblé" sur un "tu" ou un "vous", et le lyrisme, enfermé dans le "je". Sauf dans une perspective platonicienne : la communication est communion dans l'amour de la beauté, accord spontané des belles âmes dont le regard se tourne vers le haut. Cicéron sait mieux que personne que la grandeur morale de César peut constituer sa faiblesse politique : il l'enferme, avec une ferme assurance, dans son amour du Bien, dans la vertu qu'il professe entre toutes, la Clémence².

Le protagoniste a changé. Cicéron parle désormais de lui-même, et se livre à une confession complète. Le fil du discours est rompu et, au milieu de l'hypocrisie générale, Cicéron va parler de ce que tous veulent cacher : "La guerre étant déclarée, César, et même, pour une grande part, commencée, sans nulle contrainte, de mon propre chef et volontairement, je me suis rangé sous les armes qu'on avait prises contre toi" Et aussitôt, l'éloge referme le piège : "A qui va cet aveu ? À celui qui, sachant cela..." Suit l'énumération des bienfaits de César envers Cicéron. "On ne peut louer davantage la clémence du vainqueur", commente Quintilien (IX,2,28). Véritable déclaration d'amour - au sens platonicien !

Mais brusquement, Cicéron, toujours imprévisible, se retourne vers Tubéron (c'est l' *antimetathesis prosôpôn*, du *Sublime*, 26-27). Il pouvait se croire perdu de vue. Le retour n'est que plus saisissant. "Vois, je te prie, Tubéron, d'après ce que je n'hésite pas à dire sur ma propre conduite, ce que j'oserai dire sur celle de Ligarius". La suite est

¹ K. Hamburger, *La logique des genres littéraires* (tr. fr.), Seuil, 1986, p. 234.

² On doit absolument écarter ici la question réductrice de la sincérité de César. Il faut beaucoup de naïveté pour croire pouvoir séparer radicalement, chez quelque homme que ce soit, sincérité et calcul.

d'une inquiétante bienveillance : "D'ailleurs, si j'ai parlé ainsi de moi, c'est pour que Tubéron me pardonne d'en dire autant de lui. Je m'intéresse à son activité et à ses succès, soit à cause de nos liens de famille, soit parce que j'apprécie son talent et ses travaux, soit parce que je pense que de la gloire d'un jeune parent rejaillit sur moi aussi quelque éclat" (*Lig.* 8). Cicéron désarme l'adversaire, mais réunit aussi du même coup, face à César, Tubéron, Ligarius et lui-même.

Jaillit alors l'attaque fulgurante. L'hypotypose¹ présente une série de gros plans rythmés comme un combat : Cicéron s'exprime *membratim*, par petites phrases courtes qui sont "comme des coups de poignard" (*Or.* 212) : "Mais je demande ceci : qui considère comme un chef d'accusation d'avoir été en Afrique ? C'est un homme qui a voulu lui aussi être là-bas et qui se plaint d'en avoir été empêché par Ligarius, et qui, on le sait, a marché contre César lui-même sous les armes. En effet, Tubéron, que faisais-tu ton épée dégainée dans le combat, à Pharsale ? Quelle poitrine en visait la pointe ? Quel était le but de tes armes ? Que cherchais-tu ta volonté, tes yeux, ta main, le feu de ton âme ? que désirais-tu ? que souhaitais-tu ?"

Ce point culminant atteint, le rythme retombe. On revient au présent. Une véritable "didascalie interne" présente Tubéron accablé : "J'insiste trop : le jeune homme semble bouleversé". Aussitôt Cicéron revient à lui-même, qui ne paraît pas moins accablé : "revenons à moi : j'ai combattu dans les mêmes rangs" (*Lig.* 9).

À la retombée rythmique succède la retombée morale. "Et que voulions-nous, Tubéron, si ce n'est pouvoir ce que lui peut aujourd'hui ?" (*Lig.* 10). Aveu terrible à la fois pour Cicéron (on ne peut douter qu'il lui ait coûté de le faire), pour Tubéron, lié à lui par une complicité qu'il aurait bien voulu éviter, et pour César, dictateur mis à nu, vainqueur désabusé.

Ce que nous avons appelé le beau désordre, c'est ici le changement incessant d'interlocuteur, de rythme, de sujet, le bouleversement de l'ordre du discours. L'évocation de Pharsale peut apparaître digression (hyperbate, au sens du *Traité du Sublime*). On ne quitte cependant jamais le cœur du sujet. Les diverses façons de convaincre apparaissent successivement. Par la sympathie (c'est

¹ Sur l'hypotypose, Quint. VIII, 3, 61-71 ; sur la *mira sublimitas* de ce morceau, VIII,6,11-12.

l'èhos) : rappel des liens de famille, ironie complice. Par la logique - et on voit que celles-là ne jouent qu'un rôle mineur, en fait préparatoire. Par la passion surtout, dans l'amour de la Vérité et de la Beauté morale.

Dans ce heurt de deux génies (car César n'est jamais plus présent que lorsque Cicéron feint de ne pas s'adresser à lui) nous découvrons, comme en direct, cette éloquence dont les Anciens disaient (en particulier à propos de Periclès et de Demosthène) qu'elle frappe comme la foudre, ce que les Allemands appellent *Blitzrede*. L'homme est là tout entier, âme et corps. Cicéron évoque l'effet sur Tubéron : *commoueri uidetur adulescens*. Pour César, nous possédons Plutarque : "Mais lorsque Cicéron eût commencé son discours, il émut singulièrement César et, en avançant, son discours fut d'un pathétique si varié et d'un charme si admirable que le visage de César changea plusieurs fois de couleur et qu'il ne put cacher les divers sentiments qui se partageaient son âme. Enfin, quand l'orateur en vint à parler de l'affrontement de Pharsale, César, hors de lui, se mit à trembler de tout son corps et laissa échapper de sa main quelques-uns des écrits qu'il tenait. En tout cas, c'est contraint (*bebiasmenos*) par ce discours qu'il acquitta l'accusé" (*Cic. 39,7*).

Peut-on parler de "dialogue" ? On voit en tout cas que nous sommes loin du monologue qu'entraîne la solitude de l'œuvre écrite. Nous connaissons mal la tragédie romaine (tout est perdu, sauf Sénèque). Il est sûr qu'elle a fleuri surtout avant Cicéron. Les œuvres postérieures s'adressent à des lettrés, plus qu'au grand public. Il semble bien qu'après avoir assisté directement à ces grands affrontements (dont on garde la nostalgie sous l'empire), la tragédie la plus noire devait paraître fade. Les combats de gladiateurs pouvaient mieux satisfaire.

À un niveau plus haut, Georges Maurand s'est interrogé, à l'ouverture de ce colloque, sur le lien entre dialogue et démocratie. On peut dire que Cicéron était convaincu de ce lien, et qu'il a essayé jusqu'au bout, comme ici, de maintenir l'un et l'autre de toutes ses forces. Quand il n'a plus en face de lui César, qui était malgré tout (c'est sa faiblesse) une grande âme, mais Antoine, ce n'est plus possible. Il choisit alors la belle mort, *l'euthanasia*. Mais, comme les dialogues de Platon, le *Pro Ligario* ne semble pas indigne de maintenir, à travers les siècles, le dialogue avec nous, en nous invitant à réfléchir sur l'attitude à tenir devant la tyrannie.

“LE BASSET PHÉNOMÈNE” :

*Éléments syntaxiques et sémantiques pour l'analyse sémiotique
d'une bande dessinée.*

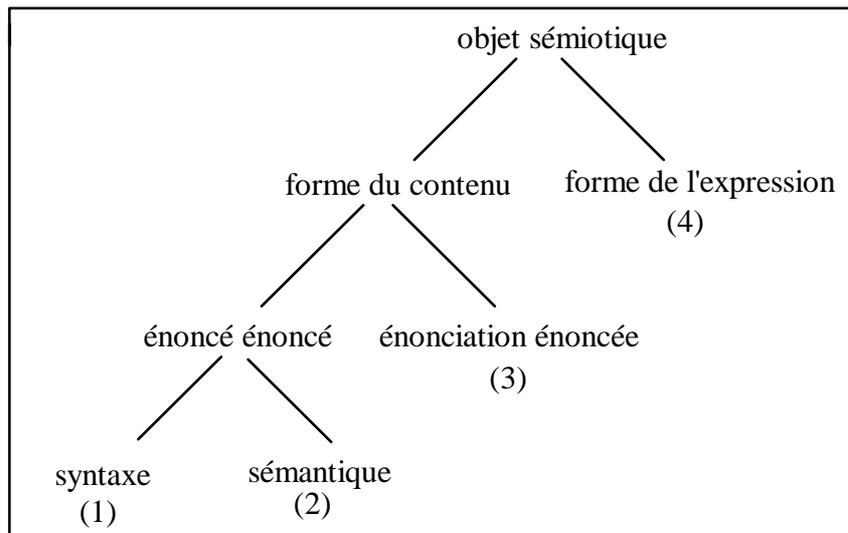
Joseph COURTÉS,
Université de Toulouse-le-Mirail.

Dans notre *Sémantique de l'énoncé : applications pratiques*¹ (Hachette, 1989), nous avons analysé, au seul niveau de la forme du contenu, la planche qui figure sur la 4^o de couverture de *Benjamin Rabier* (éd. Pierre Horay, 1982). À la différence de cette BD sans paroles, ne comportant comme données linguistiques que la signature de l'auteur et l'année de création, la planche que nous voulons étudier ici - extraite du même recueil de ce célèbre dessinateur animalier - propose comme éléments verbaux non seulement la signature (située comme à l'accoutumée, en bas et à droite, sur la dernière vignette) et une autre donnée peut-être de type linguistique (en bas et à gauche sur la vignette IV) que nous sommes incapable de déchiffrer avec quelque assurance, mais également un titre dont nous verrons toute l'importance pour l'interprétation de cette œuvre. Précisons que cette

¹ Hachette, 1989, 4^o partie : "Esurientes implevit bonis : et divites dimisit inanes".

planche est en noir et blanc : nous n'aurons donc pas à nous soucier des problèmes spécifiques que pose la couleur lorsqu'elle est employée dans une bande dessinée.

Selon l'hypothèse sémiotique, reprise à L Hjelmslev et applicable à n'importe quel langage, tout objet sémiotique, verbal (texte, discours, etc.) ou non verbal (musique, mime, peinture, sculpture, etc.), se définit par le rapport de présupposition réciproque entre signifiant et signifié, par le jeu qui s'établit entre la forme de l'expression et la forme du contenu. Dans notre *Analyse sémiotique du discours*¹ - qui sera ici notre ouvrage de référence pour tout ce qui concerne les concepts mis en œuvre dans cet essai d'analyse sémiotique - nous avons proposé de distinguer, dans la forme du contenu, d'une part l'énoncé énoncé (par exemple l'histoire qui nous est racontée), et, de l'autre, la manière spécifique selon laquelle ladite histoire nous est présentée : à savoir l'énonciation énoncée. L'énoncé énoncé, quant à lui, est articulable, on le sait, en deux composantes : syntaxe narrative et organisation sémantique. Soit donc la distribution hiérarchique suivante qui pourrait nous servir de plan pour une analyse plus exhaustive, en allant par exemple du bas vers le haut et de la gauche vers la droite ; en fait, nous ne traiterons ici que du seul énoncé, nous limitant à l'analyse narrative et sémantique : soit donc (1) et (2) ; dans leur version définitive, les quatre chapitres feront l'objet d'une publication prochaine.



¹ Editions Hachette 1991.

1 FORMES NARRATIVES

À une première lecture cursive, on constate que cette planche de B. Rabier comporte, narrativement, plusieurs "histoires" articulées les unes sur les autres. Si l'on prend dans l'ordre de leur déplacement les acteurs de la première vignette, on pourra dire que la première histoire est celle de la femme qui perd son tuyau de poêle, la deuxième celle du lapin qui échappera à ses poursuivants (chasseur compris, en IV), la dernière celle de la métamorphose involontaire des deux chiens. Par "histoire" nous entendons ici au moins un récit simple, définissable comme une transformation située entre deux états successifs et différents, d'ordre pragmatique et/ou cognitif. Analysons, l'une après l'autre, ces trois "histoires" du point de vue syntaxique, en essayant de dégager en même temps leurs rapports mutuels.

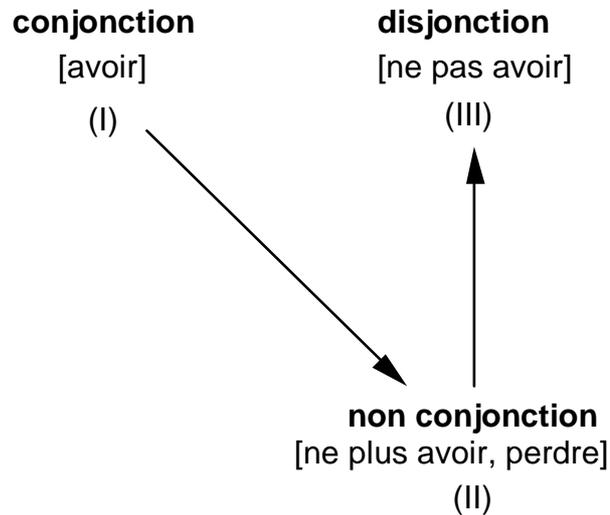
1. 1. La femme aux tuyaux de poêle

Dans la première vignette, une femme va de l'avant, ignorant totalement, semble-t-il, la poursuite qui se déroule dans son dos. Elle porte un panier et deux tuyaux de poêle dont l'un, coudé, est tenu un peu relevé (par rapport à la ligne d'horizon) à l'arrière, et l'autre, droit, nettement relevé à l'avant : cette dernière position spatiale opposée (selon les catégories figuratives haut/bas et avant/arrière) du second tuyau est censée sans doute expliquer - eu égard à son exploitation future - pourquoi c'est lui, et non l'autre, qui va glisser de dessous le bras de la femme.

D'un autre côté, on remarquera que si le tuyau droit est seul utilisé dans la suite de la planche, la présence de l'autre n'est pas fortuite. D'une part, c'est la différence des deux tuyaux - droit vs coudé - qui nous permet d'interpréter sémantiquement, dès le début, ces formes allongées comme des tuyaux de poêle, par opposition par exemple aux arbres (surtout ceux de gauche, pourvus de ramifications) eux aussi de couleur noire ; de l'autre, il semble y avoir une corrélation voulue entre les deux tuyaux et les deux chiens (les

uns et les autres étant dessinés en noir) : ce que souligne bien le fait que disparaissent simultanément, en III, et un tuyau et un chien (dont on ne voit plus que leur extrémité) ; en IV, à un tuyau - au plan du /paraître/ (voir infra) - répond un seul chien, le "basset". Ajoutons par ailleurs que si nous interprétons ces formes noires allongées comme des tuyaux de poêle, c'est également pour rendre compte du fait que l'arrière-train du lapin, dessiné en blanc dans la première vignette, se présente tout noir à la sortie du tuyau (comme en témoigne la vignette IV) : ce que l'on retrouve également, en ce qui concerne l'avant-train de l'animal, entre les vignettes I et III.

En II, la femme perd (involontairement ?) un tuyau : sémiotiquement, nous verrions en cette scène une relation de non-conjonction, qui sera suivie, en III, d'un état proprement disjonctif, au moment où la femme a quasiment disparu de l'image, à l'extrémité droite de la vignette.



Rappelons ici que, à la différence de la stricte logique pour laquelle il y a identité entre non-conjonction et disjonction, la sémiotique, prenant en compte le parcours discursivement effectué, n'assimile pas purement et simplement ces deux positions : pour un sujet donné, une chose est de "n'avoir point" tel objet, autre chose d'en être "privé". Car la non-conjonction garde pour ainsi dire en mémoire

une conjonction préalable : "perdre" présuppose, dans tous les cas, un "avoir" antérieur, ce qui n'est pas du tout le cas de la disjonction.

Le dessin de B. Rabier nous paraît bien illustrer cette distinction sémiotique : en II, cette non-conjonction semble correspondre à la position du tuyau droit qui glisse de dessous le bras qui le serrait. On notera tout d'abord que le tuyau est en position médiane par rapport aux vignettes I et III : il est situé plus près du sol qu'en I, et son inclinaison qui, initialement, était de l'ordre de 40°, n'est plus ici que de 20°. On remarquera également que, en II, le tuyau est latéralement en retrait par rapport à sa position en I : il est à gauche de la femme, environ d'un pas de course. Ceci dit, la disjonction n'est pas totalement réalisée, comme en témoigne le fait que l'extrémité avant du tuyau droit semble comme toucher encore le panier. ou, du moins, se situer à son niveau ; seul, l'arrière du tuyau s'écarte par rapport au parcours rectiligne de la femme.

En revanche, la vignette III instaure manifestement un état disjonctif : graphiquement, il n'y a plus ici aucun contact entre le tuyau (d'où ressort le lapin) et sa propriétaire : sur le bord droit du cadre, on repère l'extrémité arrière de l'autre tuyau ainsi que le bas arrière de la jupe. Ajoutons que, du point de vue de la disposition topologique sur les vignettes, le tuyau en question est à droite du centre (souligné par les chiffres romains, à l'intention de l'énonciataire) en I et II ; en revanche, il se situera plutôt à gauche en III-IV.

Si l'on passe maintenant de cette présentation graduelle, que nous offre la planche de B. Rabier, à une articulation catégorielle sous-jacente, on verra tout simplement, dans l'"histoire" de la femme aux tuyaux de poêle, le passage d'une /conjonction/ initiale à une /disjonction/ finale. Considérée ainsi sous l'angle narratif, cette transformation présuppose évidemment un sujet de faire correspondant. Comme nous l'avons maintes fois rappelé ailleurs¹, ce qui caractérise la "perte" c'est le fait que, dans ce PN de privation, le sujet de faire reste figurativement indéterminé (sa position est

¹ Voir, entre autres, *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991, p. 80.

marquée, dans la formulation symbolique¹ suivante, par un point d'interrogation) :

$$F \{ ? \rightarrow (S1 \gg O1) \}$$

Ceci dit, même en ce cas, un sujet de faire est présupposé ; on pourra y voir le "hasard": si la disjonction établie est d'ordre euphorique, l'on parlera de "chance", de "providence", etc. ; si elle est de nature dysphorique, le sujet de faire présupposé sera identifié à la "malchance", à l'"adversité", à la "fatalité".

Certes, l'on pourrait être tenté de voir dans le lapin le sujet de faire de ce PN de privation : le passage de la marche normale de la femme au pas de course - que souligne bien d'ailleurs le changement de position du panier (incliné vers l'avant vs incliné vers l'arrière) - s'expliquerait alors par exemple par la peur ou, au moins, par la surprise provoquée ainsi chez la femme. Mais, à vrai dire, rien ne permet de confirmer cette interprétation. Il ne nous semble pas que le sujet de faire de la transformation disjonctive soit identifiable sur cette bande dessinée ; en revanche sa modalisation selon le /pouvoir faire/ est graphiquement représentée. En ce sens, nous interprétons déjà la forte inclinaison - à 40° - du tuyau : cette position facilite, n'est-il pas vrai, son glissement vers le sol. D'un autre côté, on note que la chute du tuyau (en II) va de pair avec le pas de course de la femme (dont la tête, corrélativement, se redresse et dont la bouche s'ouvre comme pour aspirer tout l'air nécessaire à l'effort) : de ce point de vue, le déplacement à grandes enjambées peut être considéré comme facilitant la réalisation du PN de privation.

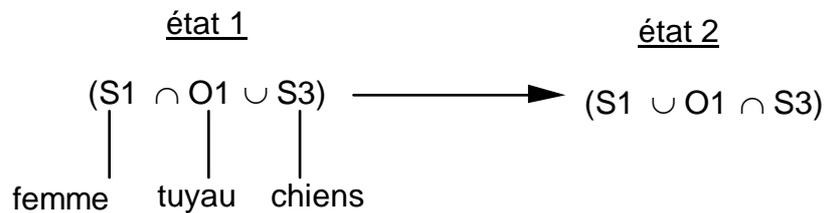
Du point de vue du sujet d'état (S1), rien ne nous paraissait, sur notre planche, exprimer un quelconque sentiment chez la femme, la disjonction semblant en tout cas s'opérer comme à son insu : en III, la femme disparaîtra sans que le lecteur moyen ne connaisse guère ses réactions. Tout au plus aurait-on pu interpréter la bouche grande ouverte et le sourcil relevé (en II) comme une expression de /surprise/,

¹ Conformément à la pratique sémiotique la plus courante, la relation de disjonction sera représentée par le signe : », la relation de conjonction par le signe : «.

sans trop savoir si cette /surprise/ est "heureuse" (euphorique) ou "désagréable" (dysphorique).

À ce point de nos observations, un collègue sémioticien, P. Marillaud, plus au courant des techniques d'écriture de la bande dessinée, nous a fait remarquer que, en I, la femme regarde non droit devant elle, mais bien plutôt sur son côté droit - procédé que les dessinateurs utilisent traditionnellement, semble-t-il, pour exprimer l'/inquiétude/ (comme il en va de l'oie de droite dans la vignette IV) - et que en II, son œil descend pour ainsi dire vers le bas, soulignant alors une plus grande intensité dudit sentiment. De ce point de vue, nous pourrions au moins reconnaître que la relation d'état disjonctive est surdéterminée par la dysphorie, plus précisément par l'/inquiétude/.

Ceci posé, il faut souligner que ce récit de "perte" n'est pas fermé sur lui-même. Car nous avons affaire, en cette planche, au système clos des valeurs où - à la différence de la communication participative - ce qui est enlevé à l'un l'est au profit d'un autre, ce qui est acquis par l'un l'est aux dépens d'un autre. La planche de B. Rabier nous propose, en effet, non seulement la perte du tuyau pour la femme (S1) mais aussi, corrélativement, son acquisition (même involontaire) par les chiens (S3). L'état 1 et l'état 2 sont ici comme dédoublés :



De la sorte, le PN de privation (pour la femme) va de pair avec un PN d'acquisition (pour les chiens). Et c'est ce double PN qui est au cœur de cette bande dessinée :

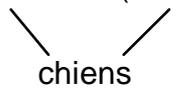
$$F \{ ? \dashrightarrow (S1 \gg O1 \ll S3) \}$$

1. 2. Un lapin en difficulté

La seconde histoire qui nous est proposée est évidemment celle d'un "lapin" en difficulté : nous excluons, entre autres, la figure du "lièvre", car il faudrait que les pattes avant de l'animal soient proportionnellement plus courtes que celles de derrière, ce qui n'est manifestement pas le cas. Ce lapin est suivi des deux chiens et même il est par eux poursuivi : c'est seulement la vignette IV qui, à vrai dire, en introduisant le chasseur (identifiable comme tel grâce à son fusil), permet, par rétro-lecture, de désambigüiser totalement le rapport des deux chiens au lapin ; on sait alors clairement, après l'avoir seulement pressenti au début, qu'il s'agit d'une scène de chasse (et non, par exemple, d'une poursuite amicale entre animaux domestiques dans le cadre d'une famille où chiens et lapins vivraient en bonne compagnie).

Cette histoire de chasse peut être décrite de deux points de vue différents, soit de celui des chiens, des poursuivants, soit de celui du lapin, du poursuivi. Comme l'on est tout naturellement disposé à le comprendre, les deux chiens semblent chercher à se conjoindre au lapin, objet de leur quête. (Le lapin, désigné par S2, est mis ici en position d'objet ; d'où notre symbolisation : OS2).

$$PN = F \{ S3 \longrightarrow (S3 \cap OS2) \}$$

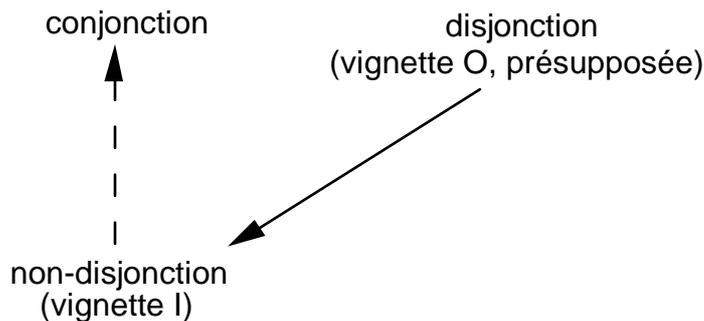


chiens



lapin

On imagine aisément le parcours suivant :



À la bande dessinée, telle qu'elle nous est visuellement proposée, l'on devrait ajouter en amont une vignette, dite 0 si l'on veut, dans laquelle, par exemple, les chiens découvrent les traces de notre lapin : ce serait alors un état proprement disjonctif. Il est clair, en effet, que la relation d'état entre chiens et lapin en I, présuppose un autre état antérieur, opposé, qui lui donne tout son sens et auquel implicitement il renvoie :

$$(S3 \cup OS2) \longrightarrow (S3 \bar{\cup} OS2)$$

L'état de non-disjonction nous paraît bien figuré, sur la vignette I, par la grande proximité entre les pattes arrière du lapin et la gueule du premier chien. Ceci dit, le parcours normalement prévisible [disjonction \rightarrow non-disjonction \rightarrow conjonction] n'arrivera pas à son terme, la conjonction projetée n'aura pas lieu. Ce qui confirme, une fois encore, s'il en était besoin, notre proposition¹ selon laquelle deux termes sont dits contraires - dans le cadre du "carré sémiotique" - si, et seulement si, la négation de l'un *peut* conduire à l'affirmation de l'autre, et *vice versa*.

Au PN des chiens, à visée conjonctive, qui est de l'ordre de la /capture/ s'oppose paradigmatiquement un anti-PN disjonctif qui sera réalisé, en IV, par le lapin, et qui lui, relève, sémantiquement parlant, de la /libération/ : sur la dernière vignette, le lapin (S2) échappe à ses poursuivants :

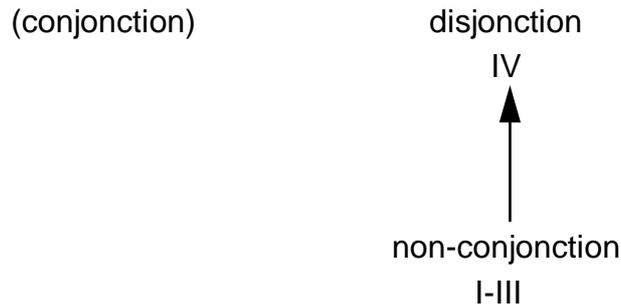
$$\text{anti-PN} = F \left\{ \begin{array}{ccc} S2 & \longrightarrow & (S3 \cup OS2) \\ | & & | \quad | \\ \text{lapin} & & \text{chiens} \quad \text{lapin} \end{array} \right\}$$

Ici aussi, l'état 2 instauré par l'anti-PN, renvoie à un état antérieur de signe opposé :

$$\begin{array}{ccc} \text{état 1} & & \text{état 2} \\ (S3 \bar{\cap} OS2) & \longrightarrow & (S3 \cup OS2) \end{array}$$

¹ Voir notre *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991, p. 157.

PN et anti-PN sont dans un rapport mutuel d'opposition et de complémentarité (dans le cadre du système clos des valeurs, ici exploité) : si l'un est réalisé, l'autre sera, corrélativement, virtualisé, et inversement ; parallèlement, la modalisation positive de l'un va de pair avec la modalisation négative de l'autre. Si le parcours des chiens tend à se situer, comme précédemment montré, dans la déixis positive, appelé qu'il serait, normalement, à aller de la non-disjonction à la conjonction, celui du lapin s'inscrit toute naturellement dans la déixis négative.

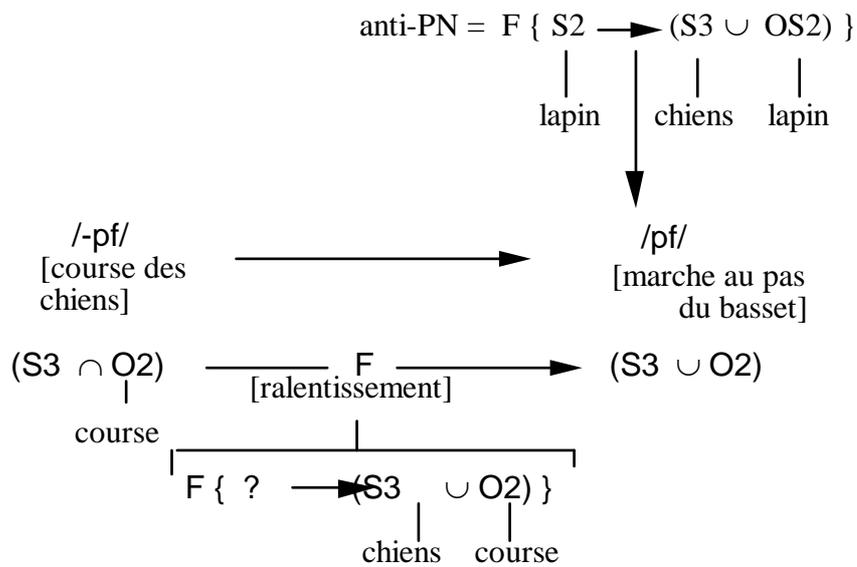


Comme on le constate, la première vignette représente simultanément la non-disjonction du point de vue des chiens et la non-conjonction du point de vue du lapin.

Attachons-nous maintenant à l'anti-PN du lapin. Nous avons là comme une performance qui demande, pour sa réalisation, une compétence correspondante. Sachant que cet anti-PN ne nous est présenté que dans la dernière image, nous en déduisons que les vignettes précédentes ne peuvent qu'avoir trait à l'expression et/ou à l'acquisition des modalités requises. Ainsi, si l'on veut identifier, dans cette bande dessinée, un récit de chasse, il n'y a pas de difficulté, semble-t-il, à attribuer à notre héros, en I, la modalité virtualisante du /vouloir-faire/, que souligne, à notre avis, la partie assombrie (tête et oreilles) du lapin, figure de l'effort en cours : la course du lapin s'interprétera alors comme exprimant figurativement le désir d'échapper aux poursuivants, le refus de leur être conjoint ; éventuellement, étant donné la polysémie du dessin, l'on pourrait, tout

aussi bien, poser que cette fuite est de l'ordre du /devoir-faire/, si l'on se place, par exemple, du point de vue de la survie du lapin.

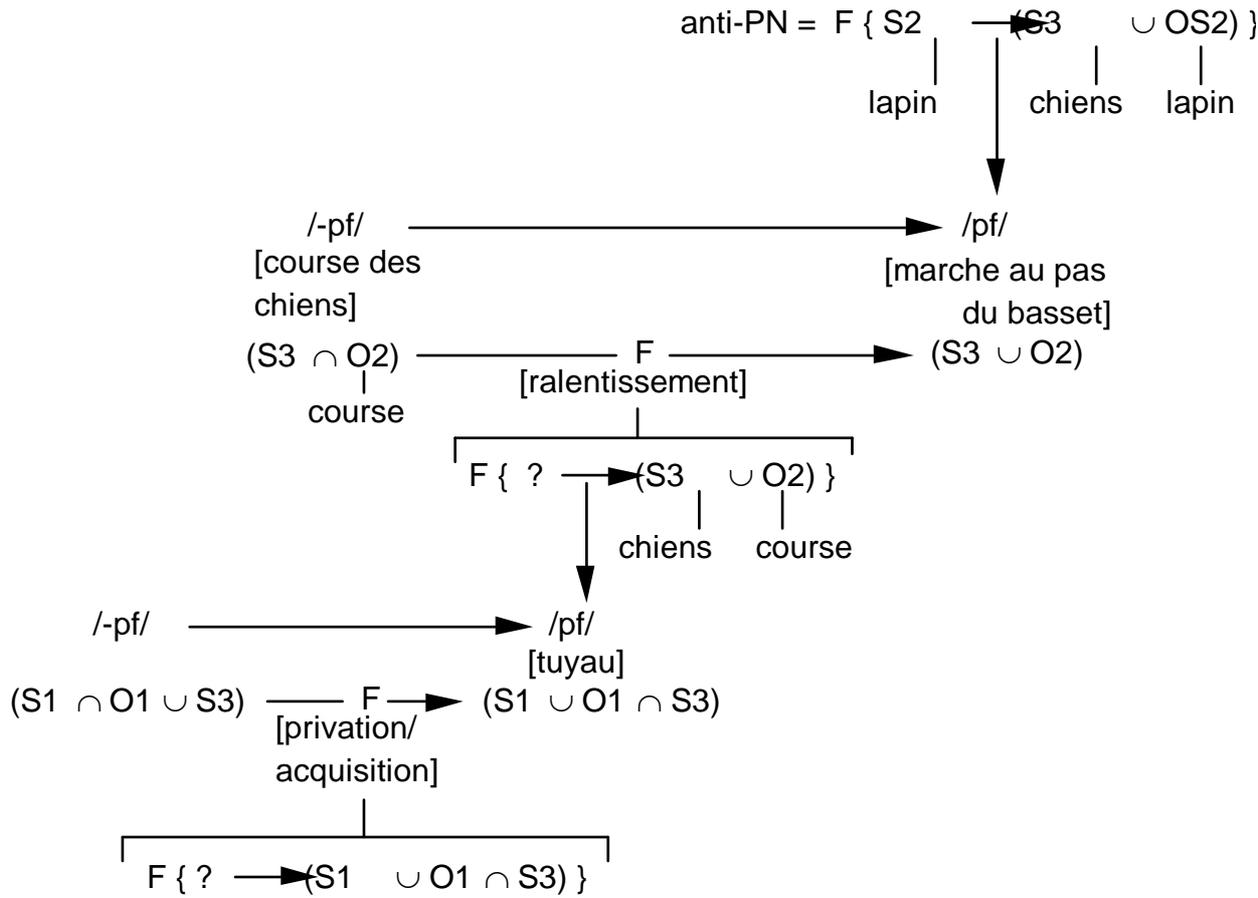
Quant aux modalités actualisantes (dont nous rappelons qu'elles présupposent les modalités virtualisantes), nous en repérons au moins une, immédiatement, à savoir celle du /pouvoir-faire/(= /pf/). Si l'on admet que la course des chiens constitue, du point de vue de l'anti-PN (à visée disjonctive) du lapin, un /ne pas pouvoir faire/ (= /-pf/), on en déduira que c'est la "non-course" des chiens qui sert de /pf/ à la fuite du lapin : cette "non-course" des deux chiens est aisément identifiable en IV où le "basset" lève la patte avant gauche : nous avons affaire ici sinon à un "arrêt", tout au plus à un "pas de marche", qui s'oppose donc au "pas de course" dans les trois vignettes précédentes. La fonction qui fait ainsi passer les chiens de la "course" à la "marche au pas" peut s'interpréter, sémantiquement, comme un "ralentissement". C'est dire tout simplement que le ralentissement du "basset" instaure, au profit du lapin, la modalité du /pouvoir-faire/.



Ce PN de "ralentissement" - dont le sujet de faire reste indéterminé (comme le signale le point d'interrogation dans notre formulation symbolique) - présuppose à son tour une modalisation

correspondante. Comme on le sait, les modalités requises pour la réalisation de tel ou tel PN ne sont pas toujours nécessairement explicitées dans un discours donné : ainsi, l'énonciateur peut n'y point faire allusion, les présupposant déjà là ; ou bien, il les exploitera successivement, jouant alors évidemment sur la relation de présupposition, reconnue entre les modalités réalisantes (être/faire) et les modalités actualisantes (savoir faire / pouvoir faire) d'une part, et entre les modalités actualisantes et les modalités virtualisantes (vouloir faire / devoir faire) ; ou bien, enfin, l'énonciateur n'en explicitera que certaines, laissant ainsi entendre que les autres sont déjà entre les mains du sujet de faire. Ce dernier cas, de loin le plus fréquent dans les récits, est bien celui de notre bande dessinée où, seule, intervient - au niveau d'analyse où nous en sommes - la modalité du /pouvoir-faire/, figurativisée par le tuyau de poêle.

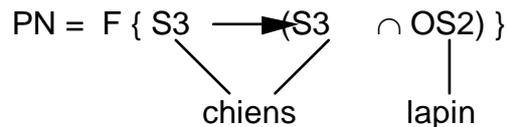
C'est à ce point précis que nous retrouvons l'histoire de la femme, précédemment présentée, et dont nous voyons maintenant de quelle manière elle est liée - et, plus précisément, subordonnée - au PN de ralentissement. La perte du tuyau (O1) par la femme (S1) - représentée par l'énoncé d'état disjonctif (S1 » O1) - s'accompagne, avons-nous dit, de son acquisition par les chiens (S3) : soit donc : (S3 « O1). Comme dans tout système clos de valeurs, ainsi que nous le rappelions plus haut, ce qui est enlevé à l'un l'est au profit d'un autre : ici, le hasard prive la femme d'un de ses tuyaux pour l'attribuer finalement aux chiens. Autrement dit, l'acquisition par les chiens du tuyau (qui servira de /pouvoir-faire/ dans le programme narratif de "ralentissement") présuppose, au préalable, sa disjonction d'avec la femme (vignettes II-III). D'où le schéma suivant qui articule l'histoire de la femme sur celle du lapin, selon un rapport de présupposition unilatérale (représentée par la flèche verticale).



1. 3. La métamorphose des chiens

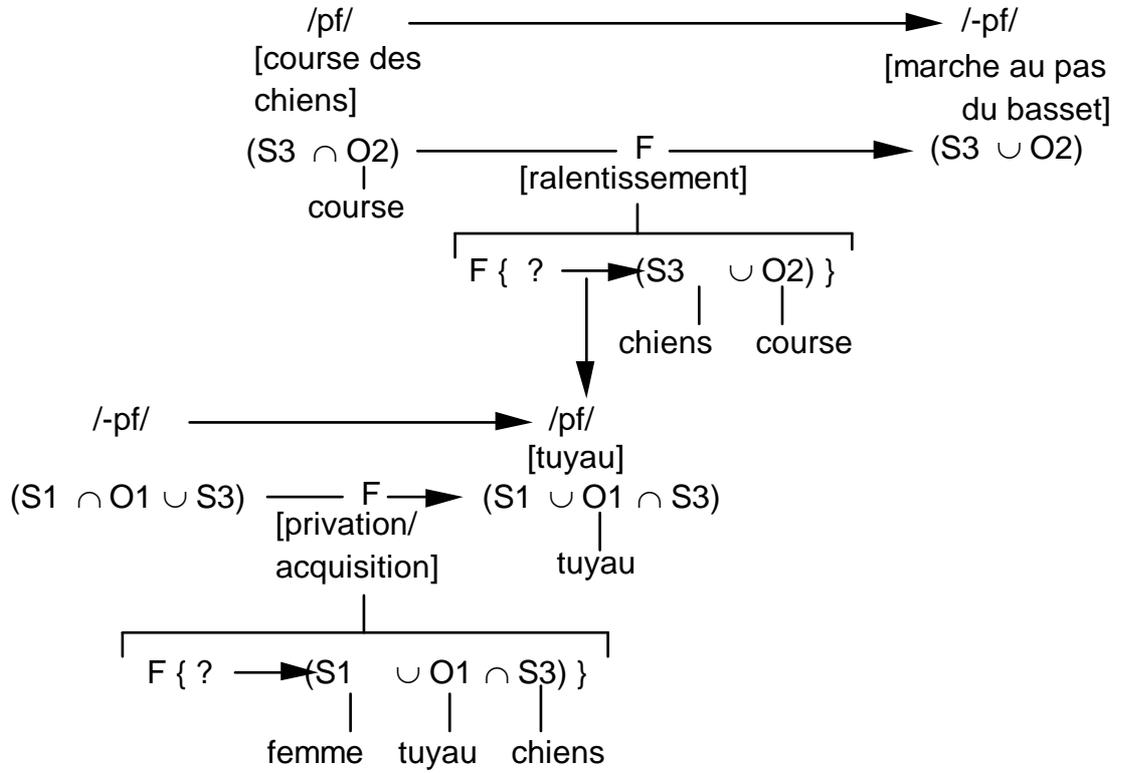
La troisième et dernière histoire que nous raconte cette bande dessinée de Benjamin Rabier est celle, disions-nous, de la métamorphose des chiens. Pour faciliter la description, il nous semble indispensable de distinguer ici le niveau pragmatique qui concerne la conjonction fortuite des deux chiens et du tuyau, et le niveau cognitif dont relève l'énoncé linguistique "Le basset phénomène".

Rappelons le PN des chiens : il semble mettre en jeu les modalités virtualisantes du /vouloir faire/ (comme en témoigne leur langue sortie dans toutes les vignettes, qui peut être également vue comme signe d'un effort important, comme signe de grande fatigue dans la poursuite) et du /devoir faire/ (le collier marque bien non seulement l'appartenance des chiens mais aussi leur soumission à l'humain/). Par manque de modalités actualisantes (de par l'interruption de la poursuite), ce PN restera virtuel.



Au moment où il est sur le point d'être réalisé (en I, les pattes arrière du lapin sont au plus proche de la gueule du premier chien), ce PN présuppose la modalité du /pouvoir-faire/, figurativisée par la "course". La transformation qui s'effectue dans les vignettes III-IV concerne précisément cette modalisation qui de positive (en I) deviendra négative (en IV) : du "pas de course", attribué aux chiens en I-III, l'on passe à leur "marche au pas" (sinon à leur "arrêt") en IV ; soulignons ici l'opposition bien marquée entre la dernière vignette où le basset ne lève qu'une seule patte, et les trois vignettes précédentes où les pattes vont deux par deux, comme pour signifier une "course" rapide ; notons au passage que, dans les deux premières vignettes aucune des pattes des chiens ne touche le sol. L'histoire des chiens se résume alors ainsi : à cause d'un tuyau de poêle, ils sont arrêtés dans

leur poursuite, ce qui les empêche d'attraper le lapin. Du point de vue des chiens, nous avons les transformations suivantes :



Naturellement, figurent encore ici les deux sous-PN de "ralentissement" et de "privation/acquisition" (du tuyau du poêle), présumés déjà par l'anti-PN du lapin. Car c'est évidemment la même "course" qui joue simultanément le rôle de /pouvoir-faire/ dans le PN des chiens, et celui de /ne pas pouvoir faire/ par rapport au lapin ; corrélativement, la "marche au pas" sert de /pouvoir faire/ pour le lapin, et de /ne pas pouvoir faire/ pour ses poursuivants. Ceci veut dire, plus généralement, que le fonctionnement du système clos des valeurs ne concerne pas seulement le rapport qui existe, par exemple, entre la victoire d'un sujet et la défaite corrélatrice de l'anti-sujet, mais également celui qui se situe au niveau présumé des modalités : si l'un des deux protagonistes dispose du /pouvoir faire/, c'est évidemment parce que l'autre en est privé, et *vice versa*. Nous reconnaissons ainsi ce rapport d'opposition et de complémentarité intéresse non seulement les valeurs de base (à savoir le ou les objets visés par la performance), mais aussi les valeurs d'usage, c'est-à-dire les objets modaux, constitutifs de la compétence. Ici, les deux transformations modales sont corrélées, qui jouent sur le même objet :

	COURSE	MARCHE AU PAS
Point de vue du lapin :	-pf	pf
Point de vue des chiens :	pf	-pf

L'histoire des chiens ne se clôt pas avec la transformation négative de leur compétence, qui les empêchera d'attraper le lapin, elle comporte, en même temps, une autre opération d'ordre proprement cognitif. Certes, sur le plan pragmatique, la conjonction des chiens et du tuyau de poêle a pour effet premier de ralentir la course des poursuivants. Mais cette même conjonction a, simultanément, comme résultat second, de paraître transformer cet actant duel que sont les chiens en un nouvel actant singulier,

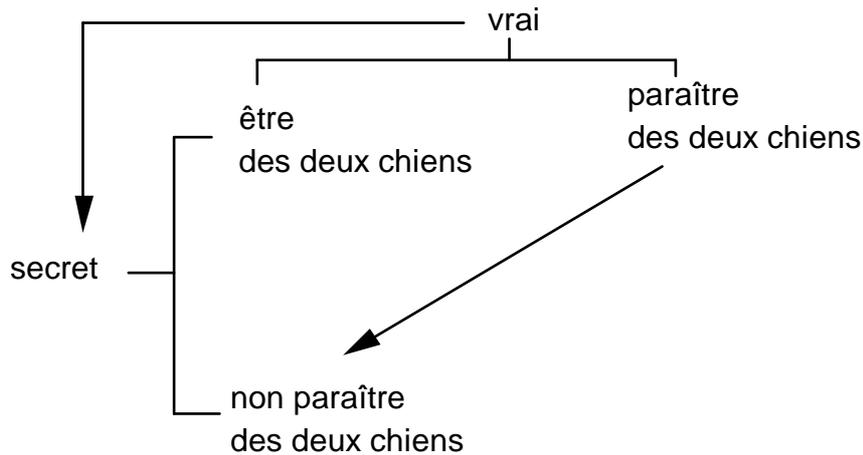
dénoté "basset". À vrai dire, la dimension pragmatique ne sert que de support, de prétexte, à la manipulation cognitive qui est l'enjeu premier de cette planche de B. Rabier.

Pour cet examen de la dimension cognitive, recourons tout simplement au système des modalités véridictives, basé sur l'opposition entre l'/être/ et le /paraître/. Distinguons donc, en l'occurrence, l'/être/ des chiens de leur /paraître/ : dans les vignettes I-III, il n'existe aucune disjonction entre ces deux composantes, l'/être/ allant de pair avec le /paraître/ ; sémiotiquement parlant, nous sommes donc dans l'ordre du /vrai/ (/e/ + /p/ = ce qui est et qui paraît). De III à IV, il y a transformation par disjonction cognitive du fait que au /paraître/ se substitue le /non paraître/, transformation qui est corrélable à l'acquisition, sur le plan pragmatique, du tuyau de poêle (= O1) par les chiens (= S3).

état 1 état 2

- dimension *pragmatique* : (S3 » O1) -----> (S3 « O1)
- dimension *cognitive* : /paraître/ ----->/non paraître/

En position de disjonction (S3 » O1), les chiens constituent, au plan du /paraître/ un actant duel ; en revanche, au moment même de leur conjonction avec le tuyau de poêle (S3 « O1), ils laissent place à un actant singulier : les chiens ne paraissent plus alors ce qu'ils sont en réalité, cachés qu'ils sont, pour ainsi dire, sous la forme d'un "basset". Nous avons ici un faire persuasif dont le sujet opérateur reste indéterminé, tout comme celui du faire pragmatique correspondant. Cette transformation de /paraître/ en /non paraître/ nous fait ainsi passer du /vrai/ (= /e/ + /p/) au /secret/ (= /e/ + /non p/), à savoir ce qui est et qui ne paraît pas.



Cette instauration d'un état de /secret/ appelle tout de même une remarque. Il convient, en effet, de rappeler ici que le /non paraître/ n'est sans doute jamais que partiel : “car la personne, par rapport à laquelle existe le /secret/, doit au moins pressentir qu'on lui cache quelque chose ; en cas de négation totale du /paraître/, le sujet concerné ne serait plus dans la position du /secret/, seulement dans celle du non-savoir, de l'ignorance. C'est donc dire que le /secret/, tout en cachant, doit comporter quelques indices qui inciteront éventuellement l'intéressé à s'informer, à en savoir un peu plus”¹.

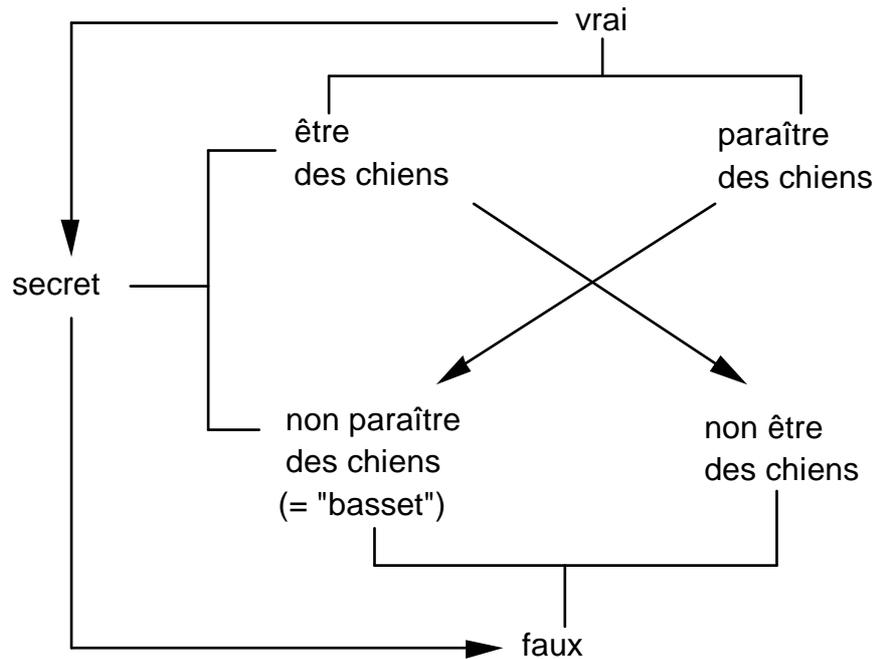
Dans la bande dessinée de B. Rabier, lorsqu'on passe du /paraître/ au /non paraître/, ce sont seulement l'arrière-train du premier chien et l'avant-train du second, qui sont cachés grâce au tuyau, non les deux chiens en entier ; par ailleurs, le tuyau de poêle, qui figure en III et qui est repris en IV de manière bien reconnaissable, assure, lui aussi, pour ainsi dire, une certaine continuité de la lecture, même si sa fonction change en passant d'une vignette à l'autre : lieu de passage selon l'/être/ (en III) vs partie du corps selon le /paraître/ (en IV). C'est reconnaître par là que la transformation syntaxique /paraître./ ---> /non paraître/ s'effectue sur un fond d'identité sémantique suffisant : nous avons affaire, semble-t-il, à un parcours cognitif dans lequel l'état 2 atteint (= /non paraître/) garde pour ainsi dire en mémoire - et manifeste encore en partie, du fait du signifiant visuel ici exploité -

¹ J. Courtés, *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991, p. 115 (en note).

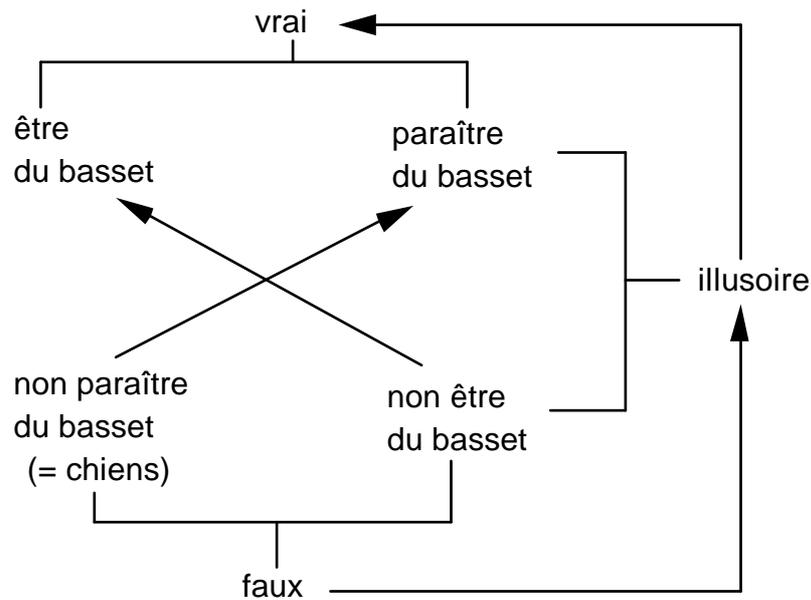
l'état 1 (= /paraître/) présupposé : nous reviendrons plus loin sur ce point essentiel en sémiotique visuelle.

Le parcours cognitif que nous propose B. Rabier ne s'arrête pas, nous semble-t-il, à la position du /secret/. Au faire persuasif, qui substitue le /non paraître/ au /paraître/, répond sans doute un faire interprétatif correspondant qui transforme l'/être/ des chiens en /non être/. Selon cette hypothèse, nous passerions alors du /secret/ (= ce qui est et qui ne paraît pas) au /faux/ (= ce qui n'est pas et ne paraît pas, soit : /-e/ + /-p/). Cette transformation de /être/ en /non être/ nous semble repérable non pas directement dans la dernière vignette, mais plutôt dans le titre donné à la planche : "Le basset phénomène", énoncé que l'on pourrait d'ailleurs mettre peut-être sur la bouche des "spectateurs" (femme, vache, oies) qui figurent sur la dernière vignette, à droite.

La négation de l'/être/ duel des chiens nous semble bien explicite, en effet, dans l'affirmation, au singulier, que nous propose le titre : "Le basset phénomène". Au niveau du dessin, le passage du duel au singulier n'est que partiel comme nous aurons l'occasion de le souligner, dans la mesure où le chien nouvellement constitué y reste visiblement le fruit d'un amalgame. En revanche, le titre, lui, ne comporte aucune ambiguïté. Notons d'ailleurs qu'il n'est point par exemple du genre : "Un faux basset", ou "Un basset assez ressemblant", qui nous maintiendrait dans l'ordre du /secret/ : le mot de "phénomène", en position d'adjectif, ne remet pas en question le statut véridictoire du "basset", il ne porte que sur la proportion exceptionnelle de l'animal en question, sur l'allongement inusuel, excessif de son tronc.



Le parcours cognitif que nous venons de proposer en ce schéma et qui, par rapport à l'énonciataire (voir infra, chapitre 3), va d'abord du /vrai/ au /secret/, puis du /secret/ au /faux/, ne représente en réalité qu'un des deux points de vue possibles, celui qui prend comme point de référence l'actant duel "chiens", tel qu'il figure sur les trois premières vignettes. Sachant que, en fait, l'énonciataire commence par lire le titre de la bande dessinée - dans lequel l'article défini "Le" est en position anaphorique par rapport à la dernière vignette - nous devrions proposer plutôt l'autre perspective cognitive, complémentaire de la précédente, qui, au début, s'appuie, elle, non sur les chiens mais sur "Le basset". Dans les vignettes I-III, nous n'avons ni l'/être/ ni le /paraître/ du basset : ce qui nous situe bien dans l'ordre du /faux/ ; la quatrième vignette voit la transformation de /non paraître/ en /paraître/, ce qui établit un état d'illusion/ (position cognitive qu'adopte momentanément l'énonciataire) ; c'est seulement le contenu du titre qui suggère ensuite la transformation du /non être/ en /être/, le passage corrélatif de l'/illusion/ au /vrai/ (tel du moins que ce dernier est posé par le titre de la planche).



Ce jeu de positions cognitives appelle au moins deux observations complémentaires. On remarquera tout d'abord que, sur cette planche de B. Rabier, seule est visualisée la transformation : /non paraître/----> /paraître/ ; en revanche, la seconde opération, qui substitue /être/ à /non être/, est prise en charge par l'énoncé linguistique, si du moins l'on accepte l'interprétation que nous en proposons. Ceci ne saurait trop nous surprendre du fait que l'image a plutôt partie liée avec l'axe de la manifestation (/paraître/ vs /non paraître/) qu'avec celui de l'immanence (/être/ vs /non être/).

À ce propos, et de manière plus générale, on pourrait se demander dans quelle mesure les opérations cognitives sont susceptibles d'être visualisées et, si oui, de quelles manières. À vrai dire, si cette planche de B. Rabier, que nous examinons, ne comportait aucun titre, il n'est pas du tout sûr que nous eussions eu recours au jeu de l'être/ et du paraître/ : nous n'aurions vu alors, en IV, que la position difficile des deux chiens (dont l'un tente de s'extraire du tuyau, l'autre d'y pénétrer plus avant), l'interruption de leur course et l'effacement des spectateurs devant une scène aussi burlesque. C'est reconnaître par là que l'énoncé linguistique ("Le basset phénomène") permet au moins de désambiguïser le dessin ou, plutôt, d'en arrêter

une des lectures possibles : telle est, concrètement, la fonction d'"ancrage", chère, on le sait, à un R. Barthes. Ainsi, les disjonctions cognitives, que nous venons d'explicitier, sont uniquement liées au titre de la planche : sans celui-ci, nul besoin de faire appel au jeu des modalités véridictoires.

D'un autre côté, comme nous l'évoquions précédemment, il semblerait bien que le /paraître/ du "basset" - tel qu'il est perçu en IV par le lecteur - garde pour ainsi dire en mémoire le /non paraître/ préalable. Ce dont témoigne le fait que, s'il y a, graphiquement parlant, superposition du tuyau de poêle sur le corps des deux chiens, cette opération n'est pas menée tout à fait jusqu'à terme, l'ajustement n'étant que partiel : l'extrémité avant supérieure du tuyau se prolonge par un renflement inattendu du dos du chien, juste avant le collier ; quant à l'extrémité arrière du tuyau, elle est manifestement plus large que le ventre du second chien. Tout se passe ainsi comme si la négation du /non paraître/ - qui, sur l'axe des contradictoires, instaure le /paraître/ - n'était pas réellement complète : à vrai dire, du strict point de vue visuel, il n'y a pas substitution totale de /paraître/ au /non paraître/, mais comme un maintien partiel du /non paraître/ à l'intérieur du /paraître/ ; en passant de III à IV, les deux chiens ne disparaissent pas entièrement et le tuyau, nous le disions plus haut, reste reconnaissable comme tel. Conserver ainsi un élément de l'état 1 (= /non paraître/, en l'occurrence) semble ici visuellement requis pour représenter la transformation qui aboutit à l'état 2 (= /paraître/). À la mémoire qu'exploite le langage verbal et qui est définissable en terme de co-présence temporelle (celle du passé et du présent), paraît se substituer ici une co-présence de type spatial.

La métamorphose des chiens - que nous venons d'analyser - semble provoquer, disions-nous, l'effarement des "spectateurs" (femme, vache, oies). Le sémioticien est du même coup invité à prendre en compte les états d'âme, les sentiments, exprimés sur cette bande dessinée. Examinons tout d'abord le cas du "basset". Ce dernier, comme déjà dit, marche au pas (s'il n'est pas déjà à l'arrêt), la patte avant gauche relevée : par où il s'oppose, d'une part, aux deux chiens des vignettes I-II, qui ont les quatre pattes en l'air, et, de l'autre, au chien de la vignette III, qui a les pattes avant relevées et les pattes arrière au sol, prêt à sauter, à son tour, dans le tuyau encore en l'air.

De ce point de vue, il semble bien que, en I-III, les chiens soient liés au /dynamisme/ et, de ce fait, à des énoncés de faire, alors que, en IV, le "basset" relèverait plutôt du /statisme/, d'un énoncé d'état. Sur le plan narratif, on l'a noté, le "basset" - en IV - est disjoint du lapin et son état d'âme nous semble manifesté non seulement par sa marche ralentie (ou son arrêt ?), mais plus encore, par l'expression nouvelle de sa tête. Dans les trois premières vignettes, les chiens ont la gueule fermée, mais la langue sortie, comme s'ils savouraient à l'avance leur proie ; dans la dernière vignette, le "basset" a la gueule très largement ouverte et la langue pendante. Si la langue, toujours plus ou moins pendante, signale le /vouloir être/ conjoint, la gueule, selon qu'elle est fermée ou ouverte, semblerait exprimer respectivement le /pouvoir être/ conjoint ou le /ne pas pouvoir être conjoint/ à l'objet de la quête.

Face au "basset", nous avons, en IV, un groupe qui réagit visiblement à l'apparition de ce "phénomène". Ici, les états d'âme sont graphiquement plus repérables, grâce à deux indices. Le premier concerne la posture corporelle des "spectateurs". À gauche du groupe une oie qui semble s'approcher ; à droite, deux oies qui s'éloignent en courant, dont l'une lance un regard sur la scène en signe, avons-nous dit, d'inquiétude/. Il y a ainsi tout un jeu, selon la catégorie /attraction/ vs /répulsion/, corrélative au mouvement avant/arrière, et que l'on retrouve chez les deux acteurs au centre du groupe : eu égard à la position de ses pattes avant, la vache semble esquisser un mouvement vers l'avant, tandis que la femme, dont aucun pied n'est levé, marque un geste de retrait, que soulignent et la mise en arrière du tronc, et le mouvement de son bras gauche.

L'autre indice des sentiments éprouvés a trait au visage des spectateurs, plus précisément à leur bouche bée, censée exprimer au moins la surprise (à moins qu'il ne s'agisse tout simplement de cris !). Il semble y avoir ici une opposition entre le basset dont la bouche ouverte exprime le /ne pas pouvoir être/ conjoint, l'impuissance donc par rapport à la conjonction visée, et les membres du groupe de droite, dont la bouche ouverte dit peut-être l'incapacité de réagir : si la bouche ouverte du basset se situe ainsi sur la dimension pragmatique, celle des "spectateurs" relève évidemment de la dimension cognitive.

On notera également au passage que la surprise semble s'exprimer d'une autre façon. Ainsi, la vache a non seulement les oreilles relevées et les cornes en l'air, mais aussi une queue dressée très haut, dont les derniers poils sont étalés en panache ; parallèlement aux cornes de la vache, les rubans de la coiffe de la femme s'étirent, eux aussi, vers le haut. La /verticalité/, ici en jeu - que soulignent encore, par exemple, les rayures du corsage de la femme, ou les plumes (on dirait même des "poils" !) hérissées du cou de l'oie de gauche - va de pair avec l'/horizontalité/ (selon attraction/répulsion) pour figurativiser le sentiment de surprise.

Ceci dit, notre description des états d'âme tourne court par manque de matériau. Pratiquement, c'est seule la dernière vignette qui présente des "passions", et son analyse est d'autant plus difficile que nous n'avons aucun point de repère préalable dans les vignettes précédentes : la comparaison entre des états d'âme syntagmatiquement distincts, eût permis, sans doute, une interprétation moins sujette à caution¹.

2. FORMES SÉMANTIQUES ET FORMES NARRATIVES

Nous réservant d'analyser sémantiquement l'intitulé de la planche ("Le basset phénomène") lors de la description des formes énonciatives, nous ne prendrons ici en compte que les données visuelles.

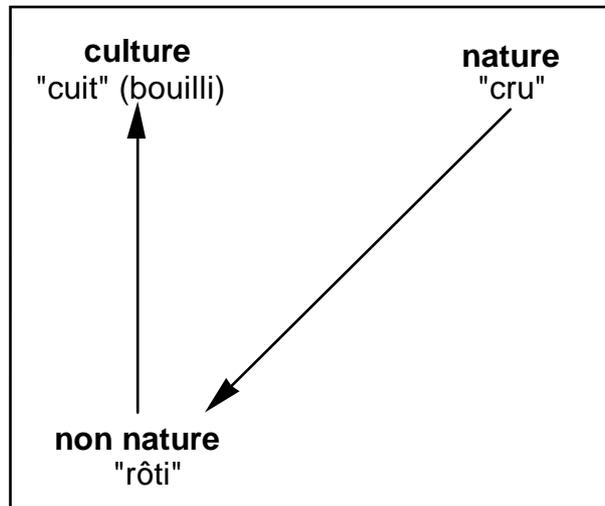
Dans notre description syntaxique, nous avons souligné toute l'importance du double PN

$$F \{ ? \longrightarrow (S1 \cup O1 \cap S3) \}$$

¹ On se reportera utilement, sur ce point, à la 4^e partie de notre *Sémantique de l'énoncé*, Hachette 1989, consacrée précisément, et essentiellement, à l'étude pathémique d'une bande dessinée.

qui correspond, pour la femme (= S1) à la privation du tuyau de poêle (= O1), et, pour les chiens (= S3), à son acquisition corrélative. Comme nous l'avons montré, ce PN permet au lapin d'échapper à ses poursuivants, et il instaure, finalement, sur le plan cognitif, le /paraître/ du "basset phénomène".

De ce fait, il nous semble intéressant - pour aborder l'analyse sémantique - de partir de cet élément central qu'est le tuyau de poêle et de relever, en particulier, les transformations dont, sur ce plan, il est l'objet. Pour ce faire, appuyons-nous tout simplement sur la catégorie anthropologique /nature/ vs /culture/¹ telle qu'elle a été présentée par C. Lévi-Strauss et dont nous pouvons proposer l'illustration suivante (empruntée à notre ouvrage de référence) eu égard au "carré sémiotique" :



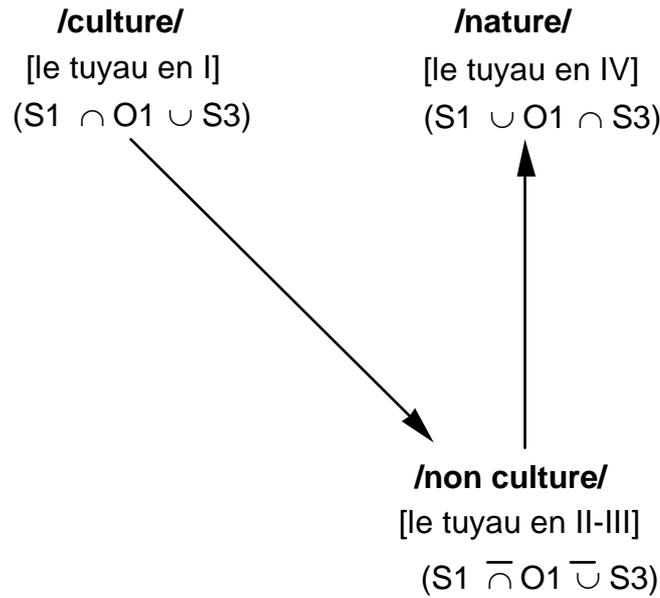
La planche de B. Rabier nous paraît illustrer de différentes manières cette articulation selon nature/culture : nous la prendrons dans le sens le plus large possible, incluant ici, entre autres, l'opposition entre le /non élaboré/ (par l'homme) et l'/élaboré/ [ou le /moins élaboré/ et le /plus élaboré/, comme en témoigne entre autres le statut des "crudités" dans les différentes sociétés], entre ici, par

¹ Voir J. Courtés, *Lévi-Strauss et les contraintes de la pensée mythique*, Mame, 1973, p.39-98.

exemple, l'univers du /paysan/ (censé plus proche de la /nature/) et celui du /citadin/ (affilié plutôt à la /culture/).

En I, la femme a deux tuyaux de poêle qu'elle rapporte sinon du marché, du moins du village ou de la ville où elle vient vraisemblablement de faire ses emplettes, comme le confirment à leur façon et la présence du panier et celle (en II) des chaussures de marche : "tuyaux", "panier", "brodequins", autant d'éléments qui relèvent manifestement de l'ordre de la /culture/, de ce qui est élaboré par l'homme (par opposition, par exemple, aux rangées d'herbe du "décor", qui relèvent manifestement de la /nature/, du non élaboré).

Si, dans la première vignette, le tuyau de poêle renvoie, de par sa définition même à la /culture/, dans les deux suivantes, en revanche, il est comme détourné de sa finalité, réduit à servir de lieu de passage pour animaux. Nous interprétons alors cette transformation fonctionnelle du tuyau comme une opération de négation, effectuée sur le terme /culture/ : le parcours irait donc de la /culture/ (= le tuyau en tant que partie de l'appareil de chauffage au service des humains) à la /non culture/ (= le tuyau comme espace où tentent de se faufiler les chiens et le lapin). La dernière vignette pourrait être lue alors comme l'accès, pour le tuyau de poêle, à l'univers de la /nature/, dans la mesure où - selon le /paraître/, comme nous l'avons dit - il se transforme finalement en partie du corps animal (= /nature/), du basset. Soit donc le parcours prévu par le carré sémiotique :



Notre choix de cette catégorie sémantique - /nature/ vs /culture/ - est loin d'être arbitraire : même si toutes les données de la planche ne lui sont pas directement réductibles (comme nous le soulignerons plus loin), cette opposition sert au moins de première toile de fond et permet de mettre en interrelation bien des figures de la planche.

Examinons tout d'abord le rapport qui s'établit entre les deux femmes. Situées, toutes les deux, dans la partie droite des bandes de la planche, elles occupent néanmoins des positions antithétiques sur la bande dessinée prise en son ensemble : la première femme est en /haut/, la seconde est en /bas/ ; selon le sens de la lecture, on ira donc de la première femme à la seconde (voir infra). Bien plus, elles s'opposent d'abord selon la catégorisation /sombre/ vs /clair/ : globalement, en effet, on remarque que le noir, associé à la première femme (jupe et tuyaux), est plus important que celui que l'on repère dans le groupe de droite (dos de la vache, entre autres) de la dernière vignette : cette différence s'inscrit naturellement sur un fond de ressemblance dans la mesure non seulement où il y a du noir dans les deux cas, mais également du /clair/ (on voit par exemple que le corsage de la première femme a le même motif que la jupe de la seconde, tout en se distinguant néanmoins selon le rapport

topologique haut/bas ; les souliers et sabots sont également clairs). Les deux femmes s'opposent aussi et surtout au niveau du sens de leur déplacement : la première provient de la gauche, la seconde de la droite. De par le lieu d'où elle est censée venir (ville ou village), de par son association contextuelle à ces objets que sont le panier et les tuyaux de poêle, la première femme s'inscrit plutôt, semble-t-il, dans l'univers de la /culture/.

Quelques détails d'habillement sont également significatifs. Au chignon de la première femme, supposé comme étant plus culturel, nous opposerions volontiers la coiffe (si, du moins, il s'agit de cela) de la seconde, qui appartiendrait plutôt à l'habillement paysan et relèverait plus, de ce fait, de la /nature/ ; le dictionnaire définit d'ailleurs la "coiffe" comme "coiffure féminine en tissu, portée aujourd'hui encore à *la campagne*". De même, l'on opposera les brodequins (ou souliers de marche) de la première femme, qui apparaissent dans la seconde vignette et que nous rattacherions alors à la /culture/, aux sabots (en IV) que porte la seconde femme et qui paraissent plus proches de la /nature/ : le dictionnaire dit du "sabot" qu'il est une "chaussure *paysanne*, faite généralement d'une seule pièce de bois évidée" (*Petit Robert*). Dans la dernière vignette, la /nature/ ne s'exprime pas seulement par la coiffe ou les sabots : alors que la première femme est contextuellement liée à ces objets culturels que sont les tuyaux et le panier, la seconde femme est associée plutôt à l'univers de la /nature/ par le biais de la "vache" et des "oies" (qui, elles aussi, renvoient à l'univers paysan) ; on a d'ailleurs déjà noté le parallélisme des cornes de la vache et des rubans de la coiffe.

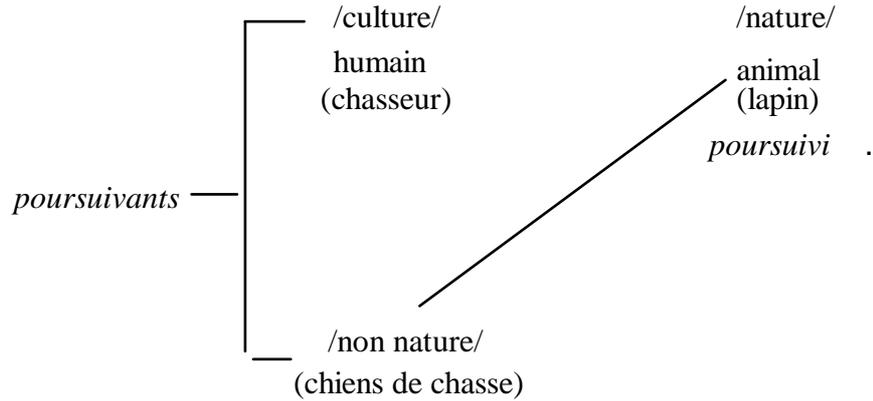
Selon culture/nature, s'opposent ainsi deux mondes, celui de la ville qu'illustre la première femme avec son chignon et sa jupe longue, et celui de la campagne, représenté actoriellement par la seconde femme : celle-ci a manifestement un habillement moins soigné (mise en évidence des chaussettes rayées, par exemple, qui, de ce point de vue, sont comme isotopes avec le lapin en train de s'enfuir), elle est en tenue de travail, celle qui est propre à la ferme. Nous avons affaire ainsi à deux espaces opposés, dont aucun n'est directement figuré sur la bande dessinée : ils sont seulement présupposés. Celui de la /culture/ se situerait plutôt à gauche de la scène présentée : c'est celui d'où vient la première femme avec ses emplettes, celui aussi d'où sort,

en IV, le chasseur avec son fusil (instrument proprement culturel qui, comme les tuyaux et le panier, correspond - au plan du signifiant graphique - à une forme /géométrique/ régulière) ; l'espace de la /nature/ serait à mettre à droite : là prendrait place la ferme d'où viennent la seconde femme et les animaux domestiques, mais aussi l'espace vers lequel se dirige le lapin.

À l'appui de cette distribution, nous remarquons une plus grande végétation (arbres et arbustes) à gauche qu'à droite, comme s'il s'agissait d'un espace plus cultivé (= /culture/), comme en témoignent d'ailleurs les "haies" (que le *Petit Robert* définit comme : "clôture faite d'arbres, d'arbustes, d'épines ou de branchages, et servant à limiter ou à protéger un champ, un jardin") ; les arbres de droite, d'ailleurs sont bien en retrait comme pour laisser à la /nature/ tout l'espace de droite, sis au premier plan. Tout se passe un peu comme si l'"avant-scène" était plutôt liée à la /nature/, l'arrière-plan à la /culture/ (et peut-être est-ce la raison pour laquelle le chasseur, en IV, est situé au second plan) : entre les deux, les arbres, irrégulièrement disposés (vs les arbustes régulièrement alignés), occuperaient une position intermédiaire, constituant ainsi un véritable "terme médiateur" (C. Lévi-Strauss) assurant le passage d'un pôle à l'autre.

Quant à l'espace manifesté (dont absolument rien n'a été dit jusqu'ici), on peut le mettre tout simplement en relation isotopique avec les tuyaux de poêle. Ceux-ci, métonymiquement liés à l'appareil de chauffage, renvoient, de par leur fonction même, au /chaud/ : ils s'opposent ainsi à l'espace dans lequel on les transporte : l'absence de feuilles sur les arbres et arbustes nous incite à penser que cette histoire de B. Rabier se déroule plutôt en automne/hiver, qu'elle est donc plutôt liée au /froid/. Qu'on se rappelle alors que, dans notre univers socio-culturel, la période automne/hiver correspond précisément à la période de la chasse.

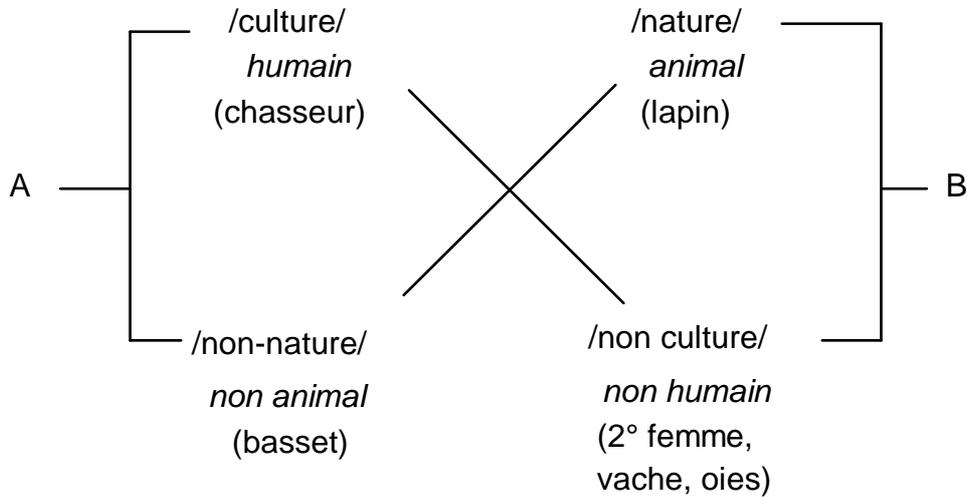
L'activité cynégétique, ici en jeu, est justifiable, à son tour, de la catégorie culture/nature :



À vrai dire, les chiens n'apparaissent explicitement liés à l'activité humaine de la chasse que dans la dernière vignette, avec la présence du chasseur et de son fusil. Toutefois, dans les vignettes précédentes, nous avons des indices qui nous autorisent à rattacher les chiens à la déixis (/culture/ + /non nature/) où figure le chasseur, plus précisément au poste /non nature/ : au plan du signifiant graphique, les chiens s'opposent au lapin selon le rapport sombre/clair, se rapprochant par là aussi bien de la jupe noire de la première femme que des tuyaux de poêle dont nous avons dit l'appartenance à la /culture/ ; si nous inscrivons ainsi les chiens en /non nature/, c'est également, et surtout, pour tenir compte du collier qu'ils portent, signe de leur statut d'animaux domestiques (qui s'opposent aux animaux sauvages, dont le lapin) : nous voyons déjà là un signe de "culturalisation" (que nous opposerons plus loin à l'"animalisation" de la seconde femme) qui sera comme accentué en IV avec le recours involontaire au tuyau de poêle.

Considérons maintenant la dernière vignette. Le chasseur, qui apparaît à l'extrême gauche, et le lapin, qui disparaît à l'extrême droite, s'opposent manifestement selon culture/nature. En /non nature/, comme nous venons de le proposer, nous situons les chiens ou, plutôt, l'actant singulier correspondant au "basset" : l'opposition des chiens et du lapin (selon : /non nature/ vs /nature/) est d'autant plus forte que, sur le plan syntaxique, comme on l'a vu, c'est le PN du lapin qui est réalisé, tandis que celui des chiens est virtualisé. Il nous reste alors à

pourvoir le poste /non culture/ : plaçons-y la seconde femme et les animaux de la ferme, dont nous avons dit qu'ils regardent plutôt vers la /nature/ que vers la /culture/. Soit donc le dispositif suivant :

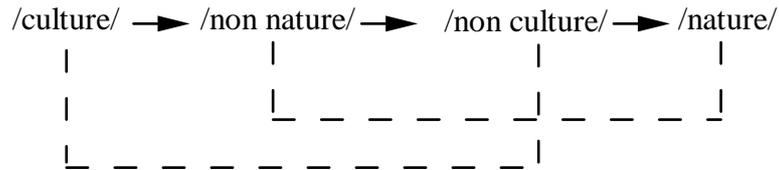


Selon ce carré sémiotique, nous avons deux déixis (A et B) dont les termes constituants entretiennent un rapport de complémentarité et qui lient, d'une part, le chasseur et le basset, de l'autre le lapin et le monde de la ferme. En /non culture/, nous faisons figurer une "vache" et des "oies", alors que l'on pourrait peut-être y voir un "bœuf" et des "jars" : c'est, en fait, la relation de contiguïté qui nous permet d'inférer que les animaux, qui accompagnent la seconde femme, sont, comme elle, de sexe /féminin/ ; de la sorte, se trouve renforcée l'opposition /culture/ vs /non culture/, dans la mesure où elle serait ainsi corrélable, dans cette vignette, à /masculin/ (le chasseur) vs /féminin/ (femme, vache, oies)¹. D'un autre côté, si la seconde femme est ainsi placée en /non culture/, c'est pour tenir compte de son "animalisation" partielle (opposée, avons-nous dit, à la "culturalisation" des chiens, située en /non nature/), telle qu'en fait état le contexte : nous avons vu plus haut que, comme les animaux qui l'encadrent, la femme reste bouche bée ; qui plus est, les rubans de sa coiffe sont comme

¹ Du même coup, par rétrolecture, l'on pourrait opposer, dans les deux premières vignettes, le /féminin/ (la femme, à droite) au /masculin/ (lapin et chiens - et non chiennes -, à gauche).

parallèles aux cornes de la vache, dressés qu'ils sont de manière analogue.

Une autre observation s'impose, qui a partie liée au plan de l'expression, corrélé à celui du contenu. On voit bien en effet que la déixis A correspond à la moitié gauche de la quatrième vignette, et la déixis B à sa partie droite. Qui plus est, graphiquement parlant, l'on a, de gauche à droite, la distribution suivante :



où les subcontraires occupent, selon un chassé-croisé, une position médiane entre les termes contraires. Si l'on tient compte de ce que la lecture de la bande dessinée se fait de gauche à droite, on en déduira que l'histoire proposée peut se résumer, sémantiquement, comme le passage de la /culture/ à la /nature/, celle-ci ayant, pour ainsi dire, le dernier mot.

Narrativement, l'on pourrait considérer cette bande dessinée comme présentant l'affrontement de la /culture/ et de la /nature/. À l'échec de la /culture/ (malgré sa /force/ représentée en particulier par le fusil), répond, paradigmatiquement la victoire de la /nature/ (malgré la /faiblesse/ du lapin seul - et sans moyen - contre les deux chiens). Ce rapport /culture/ vs /nature/ et son orientation, ne sont pas seulement repérables sur l'axe horizontal de la dernière vignette, mais aussi sur l'axe vertical qui, selon le sens de la lecture, va du /haut/ vers le /bas/ de la planche : nous avons bien noté, en ce sens que la première femme est plutôt liée à la /culture/, la seconde à la /nature/, et que le tuyau de poêle passe d'un état de /culture/ (en /haut/) à celui de /nature/ (en /bas/).

Bien entendu, comme annoncé, il est sûrement des catégories sémantiques - autres que celle de nature/culture - à l'œuvre dans la

planche de B. Rabier, dont nous sommes incapable de faire l'inventaire exhaustif : nous venons de signaler par exemple l'opposition /faiblesse/ (du poursuivi) vs /force/ (des poursuivants) [sur la seule base de leur rapport singulier/pluriel], corrélable évidemment à /nature/ vs /culture/. En tout cas, nous pourrions opposer sans doute l'espace environnant - la "scène" - qui relève de l'immobilité/ (ou de la /fixité/) à tous les acteurs (tuyau compris) de l'"histoire" racontée, que caractérise la /mobilité/. En ce cas, l'on serait peut-être même tenté de poser que le terme /mobilité/ est hiérarchiquement supérieur à la catégorie /nature/ vs /culture/ et que, contextuellement parlant, il la recouvre dans la mesure où, comme on vient de le voir, tous nos personnages ou objets ont maille à partir, d'une manière ou d'une autre, avec cette dernière opposition : en réalité, la relation hyponymique - ou hypéronymique (selon que le point de vue adopté se situe en bas ou en haut de l'ordonnance hiérarchique) - nous semble jouer plutôt en sens inverse.

Si la catégorie /nature/ vs /culture/ est manifestement associée aux protagonistes du "déplacement", elle concerne aussi sans doute, partiellement au moins, quelques éléments du "décor" : à vrai dire, nous avons repéré que les espaces, qui pourraient être corrélés aux termes de cette opposition, ne figurent pas directement sur la bande dessinée, qu'ils sont seulement présumés plutôt hors cadre (à gauche pour la/culture/, à droite pour la /nature/). La "scène", quant à elle, jouerait sur d'autres oppositions, telle celle du /céleste/ (qui relève plutôt du /sombre/ et du /haut/) et du /terrestre/ (en /clair/ et en /bas/), et elle accorde une grande importance au /végétal/ défeuillé (arbres et arbustes) que nous avons, de ce fait, associé au /froid/ (lui-même corrélable peut-être à la /nature/, comme le /chaud/ - de par les tuyaux de poêle - le serait alors à la /culture/).

Ceci dit, il faut néanmoins reconnaître que les "haies" (celle du second plan sur la gauche comme celle qui trace la ligne de l'horizon), par exemple, si du moins nous ne nous trompons pas dans notre interprétation sémantique, relèvent incontestablement de la /culture/ (dans la mesure où on les considère comme le fruit d'une activité humaine, eu égard à la définition du dictionnaire rappelée plus haut : "clôture faite d'arbres, d'arbustes, d'épines ou de branchages, et servant à limiter ou à protéger un champ, un jardin") ; à ce titre, elles

s'opposeraient alors aux "herbes", par exemple, disposées en rangées par l'énonciateur.

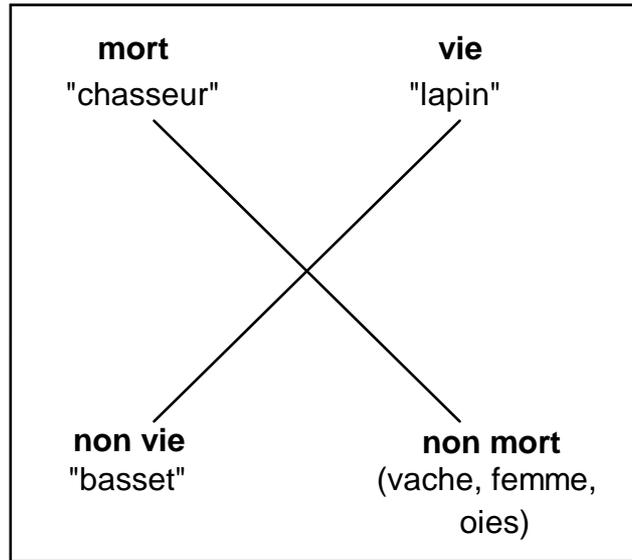
Soit maintenant le cas de la première vignette, du point de vue de l'"histoire" racontée. Nous avons manifestement une opposition bien visible du type /animal/ (= le "lapin") vs /humain/ (= non seulement la "femme", avec ses "tuyaux" et son "panier" qui, du fait de leur fabrication, sont à rattacher eux aussi à l'/humain/, mais également les "chiens" dont le collier signale qu'ils relèvent, avons-nous dit, de la /non nature/, du /non animal/). Cette opposition est évidemment à rapprocher d'une autre, qui lui est contextuellement associée, à savoir /faiblesse/ (de l'/animal/, de la /nature/, du "lapin") vs /force/ (de l'/humain/, de la /culture/, des "chiens"). Ces deux oppositions sémantiques sont corrélables, au plan du signifiant graphique, à celle qui existe, du point de vue topologique (voir infra : chapitre 4) entre le /centre/ et la /périphérie/ de ladite vignette. Soit donc les homologations suivantes :

plan du contenu	nature vs culture

	animal vs humain

	faiblesse vs force
plan de l'expression	centre vs périphérie

Comme on le sait, l'opposition /culture/ vs /nature/ est de caractère proprement social. Parallèlement, il existe une autre catégorie de nature individuelle : /vie/ vs /mort/, que la dernière vignette (IV) nous paraît illustrer au mieux. :

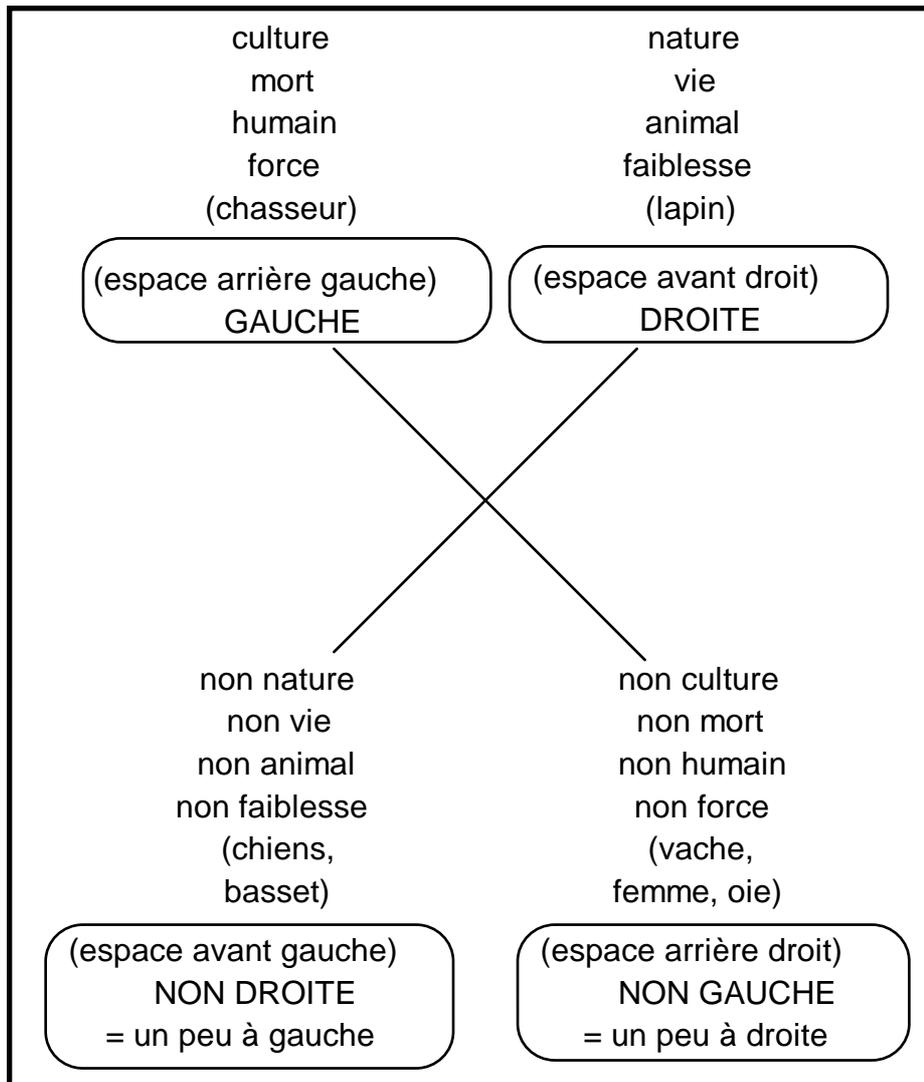


Si le chasseur (de l'ordre de la /culture/) fait œuvre de /mort/, le lapin, lui, associé, avons-nous dit, à la /nature/, l'est aussi à la /vie/ : il échappe à ses poursuivants. Rappelons ici en effet que la chasse - qui est au centre de notre bande dessinée - est "l'action (...) de poursuivre les animaux pour les manger ou les détruire" (*Petit Robert*) : elle est donc immédiatement liée à la /mort/. Image de la /mort/ (dont il est le principal /sujet de faire/), le chasseur apparaît sur la /gauche/ de la dernière vignette, tandis que le lapin, image de la /vie/, s'enfuit sur la /droite/. Entre les deux se situeraient et la /non vie/ (avec, plutôt sur la /gauche/, le basset pratiquement en position d'arrêt) et la /non mort/ (corrélable au groupe de /droite/, constitué par la femme, la vache et les oies), les deux étant plutôt associées à une certaine /immobilité/ (corrélée, sur le plan pathémique, à la "surprise").

Sis à l'arrière-plan, le chasseur, disons-nous, est lié à la /mort/, comme il l'est à la /culture/ (ne serait-ce que de par son fusil). De ce point de vue, sa position, nettement au second plan, est à rapprocher évidemment des éléments du décor (plus précisément de ceux surtout qui sont situés en arrière), des arbres et plus encore des arbustes en forme de haies dont nous avons dit qu'ils relevaient plutôt de la /culture/ : on ne s'étonnera donc pas ici que nous proposons de les associer corrélativement à la /mort/. La scène, avons-nous reconnu, se

déroule en hiver : la végétation est arrêtée, c'est manifestement la "saison *morte*", puisqu'arbres et arbustes ne portent pas de feuilles.

Arrêtons arbitrairement cette description sémantique de notre bande dessinée sur un schéma qui, on le voit, ne prend pas en compte toutes les données ci-dessus relevées : il ne concerne évidemment que la dernière vignette.



*

* *

Cette description de la planche de B. Rabier est évidemment fort incomplète comme nous l'avons dit au début ; elle reste délibérément inachevée : il eût fallu, dans une troisième partie, prendre en compte tous les problèmes d'énonciation posés par cette bande dessinée et, dans un dernier temps, aborder la question du signifiant graphique et de ses corrélations possibles avec le plan du contenu. Ce travail - annoncé au début de cet article - est présentement en voie d'achèvement (comme en témoignent ici ou là, dans notre présent texte, quelques allusions à la suite de notre propos) : l'ensemble des quatre chapitres fera l'objet d'une publication prochaine.

**LE DIALOGUE EN QUÊTE
DANS LES PETITES ANNONCES**

Marc BONHOMME,
Université de Berne.

En guise de préliminaire, précisons que nous allons axer nos considérations sur un certain nombre de petites annonces prises dans les numéros récents du *Nouvel Observateur* (décembre 1989 à juin 1990). Les petites annonces ont déjà donné matière à diverses études dont la plus intéressante est un article de Privat¹. Mais ces études se placent essentiellement dans une optique sociolinguistique, avec l'examen des conditions économiques ou culturelles des petites annonces, et secondairement dans une optique pédagogique. Comme notre contribution s'insère dans un colloque sur le dialogue, nous tenterons de situer notre approche des petites annonces dans la problématique de celui-ci.

¹ Privat (J.M.), "Les petites annonces matrimoniales, ou la rhétorique des descriptions argumentatives", in *Pratiques* n° 56, Déc. 1987, pp 101-119.

Pour commencer, soulignons une évidence aux yeux de la plupart des gens : les petites annonces ont l'air complètement étrangères à la structure du dialogue. Ne parlons naturellement pas des traits d'oralité (reformulations, autocorrections, hésitations...) qui ponctuent la conversation et qui sont absents des petites annonces pour des motifs économiques compréhensibles : à 146 F hors taxe la ligne, on ne peut pas faire trop de ratés. Du reste, on sait que le dialogue et la conversation sont deux réalités distinctes, le premier formant un système généralement écrit, calibré et plus ou moins prédictible, quand la seconde constitue un système oral, imperfectif et flou - bien qu'il existe beaucoup de zones d'ombre entre ces deux domaines. Mais si on se place dans la perspective du dialogue écrit, les petites annonces semblent échapper à son champ d'action, puisqu'un dialogue théâtral ou romanesque se définit par une succession de répliques ou de tours de parole, succession qui fait défaut au genre "petites annonces". On pourrait cependant dire que, tout en n'étant pas du dialogue, les petites annonces se présentent au moins comme du dialogue minimal. Mais là encore les petites annonces paraissent difficilement s'intégrer dans la sphère du dialogue minimal, tel qu'on la définit habituellement. D'après Rémi-Giraud, un dialogue minimal nécessite au moins deux répliques. Si on prend l'école de Genève avec Roulet et Moeschler¹, un dialogue minimal repose sur une structure d'échange elle-même composée d'au moins deux interventions. Or, si on regarde globalement les petites annonces du *Nouvel Observateur*, elles offrent toute l'apparence d'une seule réplique ou d'une intervention unique.

Toutefois, quand on pousse la réflexion, on a vite le sentiment que la situation est plus complexe et que, si les petites annonces du *Nouvel Observateur* ne sont pas encore du dialogue minimal, elles dépassent le stade de la simple intervention, celui que l'on trouve par exemple dans une annonce de *La Suisse* du 23 mai 1990 :

¹ Voici les références de ces études :

- Rémi-Giraud (S.), "Les fonctions interactionnelles dans le dialogue", in *Echanges sur la conversation*, collectif, Paris, Ed. du CNRS, 1988, pp 83-104.
- Roulet (E.), *L'Articulation du discours en français contemporain*, Berne, Lang, 1985.
- Moeschler (J.), *Argumentation et conversation*, Paris, Hatier-Credif, 1985.

(1) "MATELAS NEUFS. Les meilleures marques suisses. très gros rabais. - 141 664 "

Autrement dit, il existe au moins deux types de petites annonces : celles qui portent sur les transferts de biens, comme cette dernière, et celles qui concernent les transferts de personnes, ce qui est le cas avec *Le Nouvel Observateur*. Autant les premières émanent d'un acte de parole le plus souvent unilatéral et référentiel, autant les secondes, sans être fondées sur une combinaison de répliques, mettent obligatoirement en jeu une structure de réciprocité qui déborde le plan dénotatif. C'est ce système hybride que nous appelons "dialogue en quête" et que nous allons approfondir à travers trois niveaux d'analyses.

I - NIVEAU TEXTUEL

Dans un premier temps, il nous faut voir comment les petites annonces du *Nouvel Observateur* constituent bien une structure communicative - ce qui est déjà une amorce de dialogue, mais une structure communicative particulière par rapport à la communication "standard".

Un mot rapide sur la communication standard. Nous la qualifions de "rhétique"¹, caractérisée qu'elle est par trois grands traits :

- d'abord, l'équilibre plus ou moins rigoureux des axes locutoire (du locuteur A à l'allocutaire B) et rétrolocutoire (de l'allocutaire B au locuteur A), locuteur et allocutaire étant clairement posés, même si c'est toujours le locuteur qui manipule les places du discours.

- ensuite, un fort accrochage déictique, avec une nette contextualisation spatio-temporelle et une identification précise des interlocuteurs.

- enfin, une structure autosuffisante, dans le sens où la communication standard (cf. une conférence ou une lettre trouve sa

¹ Du grec *rhêtos* : "Qui concerne le discours".

justification en elle-même, se saturant *grosso modo* de son propre appareillage discursif et de son contenu informatif.

Or, à l'analyse, la structure communicative des petites annonces inter-personnelles s'oppose point par point à ces traits de la communication rhétorique. En effet, ces petites annonces se situent dans une structure communicative d'amont (et non plus d'aval), centrées qu'elles sont non pas sur une pleine interaction communicative, mais sur la recherche du contact communicatif. En cela et à travers cette stratégie d'ouverture, on peut dire que les petites annonces du *Nouvel Observateur* mettent en œuvre une structure phatique¹. Structure dans laquelle on parlera de CONTACTEUR-CONTACTÉ (à la place du couple Locuteur-Allocutaire) et qui repose sur trois dominantes textuelles

Quoiqu'évidente, la première dominante mérite d'être mentionnée. Dans toutes les petites annonces du *Nouvel Observateur*, on constate une supériorité écrasante de l'axe locutoire (A -> B) sur l'axe rétrolocutoire (B -> A), le message du contacteur y formant l'essentiel du texte, à l'image de la petite annonce suivante :

(2) "75. JE RECHERCHE une très belle Jeune Femme 25/35 a., grande, distinguée, aimant la vie et les arts pour relation affectueuse et durable. Âgé de 47 ans, PDG de sociétés, je suis grand, brun, entreprenant et chaleureux. Écrire journal, réf. 424/108 " (N. O. du 22-3- 1990).

En effet, l'axe rétrolocutoire - sur le plan du message - y est simplement explicité en appendice sous la configuration stéréotypée de l'invitation : "Écrire journal". Cette pleine possession de l'espace textuel est tout à fait normale ici, pour des raisons basement financières (c'est le contacteur qui paie la communication) et surtout phatiques : le contacteur a besoin de développer au maximum son énoncé pour déclencher une communication possible. Mais l'appendice "Écrire journal" nous montre que la rétrolocation est textuellement présente dans les petites annonces, ce qui nous suggère déjà que, sous une structure massive d'intervention, se dégage aussi une structure d'échange.

¹ Dans le sens que Jakobson donne à ce terme in *Essais de linguistique générale*, Paris, Points-Minuit, 1963.

Fait davantage original, la structure phatique de ces petites annonces apparaît à travers une deuxième dominante : l'estompement de la déixis. Si on considère la déixis spatiale, on remarque dans les petites annonces du *Nouvel Observateur* :

- soit un vide déictique total, à l'instar de cette petite annonce du 21 décembre 1989 qui ne fournit pas la moindre indication sur la situation géographique du contacteur et a fortiori du contacté :

(3) "A un JH de nulle part. Tu es situé entre 18 et 25 ans et tu cherches une direction pour atteindre à la plénitude. 1...1 Plus tard tu seras l'ancien dont un JH aura besoin. Et pour connaître plus loin encore et renaître sans cesse plus vrai plus fort, toi aussi tu auras besoin de lui. Écrire journal, réf. 411/231."
"

- soit un espace tellement générique, avec la seule mention du numéro départemental du contacteur, qu'il ne permet pas d'opérer une localisation déterminée :

(4) "75. Tu es fine, élancée, tendre, attent., complic., as de jolies jamb. 32 a. max. Moi écriv. 39 a. assez gd bel homme raff. cult. humour mélom. rép. ass. si phot. Écrire journal, réf. 437/ 7 M."
(N. O. du 24-5-1990)

Sur le plan de la déixis temporelle, ces petites annonces ne contiennent aucune coupe précise ou aucune vision sécante¹ susceptible de fixer chronologiquement l'énoncé, mais une temporalité non sécante ou achronique. Cette vision non-limitative est ordinairement rendue par le présent omnitemporel (Cf les P. A. (2) : "Je recherche ~ Je suis grand" ou (4) : "Tu es fine") qui, loin de marquer une quelconque coïncidence entre l'énonciation et l'énoncé du contacteur, ouvre la temporalité dans une prospection illimitée. Une telle dimension achronique est souvent favorisée par la structure elliptique des petites annonces, celle-ci entraînant soit des formes verbales tronquées et privées de toute désinence temporelle², soit des phrases nominales caractérisées par la non-actualisation :

¹ Selon la terminologie de Guillaume, *Temps et verbe*, Paris, Champion, rééd. 1984.

² Du type "ch" pour "cherche" (Cf cette P.A. (5) : "Feignant mais pas manchot ch. feignante mais libérée pour w. end mer et soleil" in N.O. du 7-6-1990).

(6) "Moi ? Jol. juivette (ashk.) gde, svelte, cadre sup. Vous ? Même origine gd, bel H ht niv. intel. Ns ? Le gd amour + bb ! Écrire journal, réf. 425/238."

(N. O. du 29-3-1990)

Avant tout, les petites annonces du *Nouvel Observateur* offrent un vide déictique au niveau personnel. Certes, nombre d'entre elles reposent sur des pôles personnels explicites, que ce soit avec une allocution de proximité (Cf P. A. (4) : "Tu es fine [...] Moi écriv.") ou de distanciation (Cf P. A. (6) : "Moi ? Jol. juivette [...] Vous ? Même origine"). Mais ces pôles personnels sont seulement locutifs et non déictiques, en ce qu'ils se contentent de poser les axes de la communication (Source-Cible), sans renvoyer à des référents précis. En d'autres termes, ces TU, MOI, VOUS sont des pronoms extensionnels et non saturés qui, au lieu de sélectionner une entité personnelle, dénotent la classe globale de leur catégorie communicative. Il convient toutefois de préciser que cette non-actualisation personnelle varie selon que l'on regarde l'axe des contacteurs ou celui des contactés :

- Au niveau des contacteurs, l'indétermination personnelle est restreinte par la référence numérique en annexe : P. A. (2) : "réf. 424/108" ; P. A. (3) : "réf. 411/231"; etc... Mais un matricule n'est pas exactement une personne !

- Par contre, au niveau des contactés, l'indétermination personnelle est totale et les quelques traits qualificatifs souhaités pour ceux-ci (du type : "Vous ? Même origine, gd, bel H ht niv. intel." - P. A. (6)) ne nous disent rien sur leur identité.

L'absence de déixis personnelle est encore plus frappante quand, à l'issue d'un énoncé ou d'un trope communicationnel, l'interlocution Contacteur-Contacté se dissout dans la non-personne de Benveniste¹. Ce qui se produit, entre autres, dans la petite annonce ci-après :

¹ Cf Benveniste, "La nature des pronoms", in *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.

(7) "Homme 48 ans et généreux cherche soubrette jolie et légèrement soumise pour jeux érotiques. Tél. et photo nécess. Écrire journal, réf. 434/9Z" (N. O. du 24-5-1990)

À travers cette neutralisation dans la généralité hyperonymique (JE -> "Homme"), un tel énoncé devient a-phonique ou "la voix de personne", la perte de toute polarité locutive en accentuant la non-déixis.

Cet effacement de la déixis concourt à la structure phatique des petites annonces, tout en étant une condition de leur succès. Du point de vue du contacteur, le quasi-vide déictique (à part la mention du département et la référence numérique) garantit l'anonymat du genre, en particulier quand l'énoncé devient quelque peu tendancieux, comme dans l'occurrence (7). Avant tout, l'absence de déixis renforce les chances du contact : plus le contacteur est qualitativement flou, plus il sera susceptible d'intéresser un grand nombre de contactés. Du point de vue des contactés, la non-déixis est une nécessité structurelle, dans la mesure où elle ouvre quantitativement le champ à toutes les individualités qui entrent dans les traits définitoires posés par le contacteur, pour peu qu'elles lisent la petite annonce. De la sorte, l'estompement de la déixis permet un déclenchement optimal de l'interlocution.

La structure phatique de ces petites annonces se développe à travers une troisième dominante textuelle : leur dédoublement et leur finalisation en deux plans sémiotiques. Soit une petite annonce caractéristique relevée dans *Le Nouvel Observateur* du 29 mars 1990:

(8) "Recherche d'une personne EXCEPTIONNELLE. H 49 ans séduisant et de très haut niveau souhaite choyer et aimer discrètement mais passionnément très jeune femme, non seulement belle, mais vraiment ravissante, très mince, gracieuse et féminine. Un top model qui apprécierait une épaule solide ? Un bel oiseau blessé ? Si le hasard veut qu'elle lise ce journal, j'espère qu'elle m'écrira. Écrire journal, réf. 425/224."

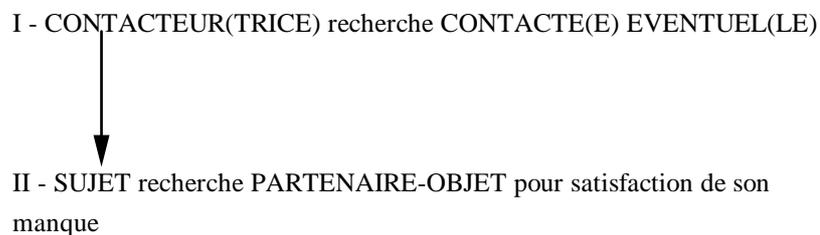
L'intérêt de cette occurrence est d'explicitement pleinement les deux phases inhérentes à toute petite annonce interpersonnelle. D'abord, une phase strictement discursive qui correspond à la fin du texte : "Si le hasard veut qu'elle lise ce journal, j'espère qu'elle m'écrira." Cette

phase discursive recoupe ce que nous avons vu jusque maintenant : contacteur (trice) tente d'atteindre contacté(e). Nous sommes ainsi en présence d'une initiative illocutoire pour une réaction rétrolocutoire, cela dans une relation indirecte, médiatisée et distanciée par le canal du journal. Mais cette phase discursive n'est jamais autosuffisante ou saturée par sa propre existence. Elle ne fonctionne que comme préliminaire à une seconde phase qui forme son complément structural : la phase que nous qualifions de pratique, celle-ci reposant sur une autre quête, généralement affective, et la recherche de sa satisfaction. Cette seconde phase concerne tout le reste de la P. A. (8), fondée sur une initiative pratique qui demande une réaction également pratique. S'impliquant logiquement et s'imbriquant textuellement, ces deux phases sémiotiques s'appuient parallèlement sur une mutation au niveau des rôles mis en jeu :

- Le contacteur du plan discursif se convertit en sujet et en destinataire de la quête (du fait qu'il souhaite pour lui-même le succès de celle-ci) sur le plan pratique.

- La contactée du plan discursif devient l'objet de la quête, à savoir la partenaire éventuelle, sur le plan pratique.

Cela nous donne la matrice sous-jacente et stéréotypée inhérente à toutes les petites annonces interpersonnelles du *Nouvel Observateur* :



Composant la logique narrative de ces petites annonces, une telle matrice est rarement explicitée en entier dans le texte même, en raison de leurs contraintes financières. Si la phase de la quête pratique est toujours présente, car elle forme la finalité de l'énoncé, la phase

initiale de la quête discursive est souvent escamotée, vu qu'elle est présupposée par le genre même des petites annonces. Mais cette double structure sémiotique nous confirme que ces dernières s'articulent autour d'une communication typiquement phatique dans laquelle le discours n'est qu'un support pour une cible ultérieure. Le dire n'y existe que comme préambule à un échange discursif, ce dernier n'étant lui-même qu'un préliminaire à un échange pratique. Ce qui fait d'une petite annonce à la fois un énoncé-amorce, une amorce de communication et une communication en quête.

II - NIVEAU ÉNONCIATIF

Si l'on passe de l'examen des pôles textuels des petites annonces à celui de la dynamique de leur interlocution, on observe qu'elles constituent non seulement une communication en quête, mais aussi une communication dialogique. En se fondant sur la terminologie de Roulet (1985), on dira que les petites annonces déploient une structure monologale, car elles sont l'énoncé d'un seul locuteur : le contacteur-sujet, mais qu'elles se trouvent activées dans un fonctionnement dialogique, présupposant constamment la rétrolocution et l'acceptation du contacté-partenaire. C'est à travers ce couplage Monologal-Dialogique que ces petites annonces sont une communication en quête et surtout du dialogue en quête. Celui-ci apparaît à travers les deux grandes négociations qui se greffent sur les deux phases sémiotiques que nous venons de voir.

On relève d'abord une négociation entre contacteur et contacté(s) sur le plan discursif préliminaire. Pas toujours attestée dans les petites annonces, cette première négociation porte sur le succès de la communication phatique. Globalement, le contacteur essaie d'anticiper ce succès en injectant dans son énoncé des balises qui transforment celui-ci en un ersatz de dialogue, cela à deux niveaux. Tantôt le contacteur demande une réponse au contacté. Demande qui se fait habituellement sur un ton pressant, comme dans l'occurrence suivante :

(9) "Tu es blonde, rieuse, sensuelle, écris-moi JH 42 a RP yeux verts. Écrire journal, réf. 422/257."

(N. O. du 8-3-1990)

Ici, le contacteur négocie une assurance de dialogue écrit minimal : le circuit binaire Intervention-Réponse. Ou encore : la quête du dialogue force déjà le dialogue. Tantôt les balises qui présupposent le succès de l'interlocution se font plus développées, le contacteur assurant le contacté qu'il donnera suite à sa réponse. L'énoncé contient alors toutes les traces d'un processus dialogal ternaire : Intervention-Réponse-Réponse à la réponse. Cette promesse d'un dialogue écrit futur peut s'effectuer sous une forme non restrictive :

(10) "JH 20 a. beau mais pauvre ! ch. F 40-60 a. belle et riche. Je répondrai aux autres aussi, promis ! Écrire journal, réf. 434/9 D."
(N.O. du 7-6-1990)

Mais très souvent elle se voit assortie de conditions, telles que l'envoi d'une photo de la part du contacté. Ce qui se produit à la fin de la P. A. (4) : "rép. ass. si phot.". D'une part, ces occurrences sont foncièrement dialogiques, puisque l'énoncé monologal du contacteur contient des signaux qui amorcent l'échange scriptural à venir, dans un espace interlocutif. D'autre part, ces énoncés font plus que présupposer le futur dialogue écrit. Par leur caractère injonctif (utilisation de l'impératif) et péremptoire (Cf. les performatifs d'engagement comme "promis !"), ils posent déjà le succès de ce futur dialogue. Autrement dit, le contacteur négocie bien le contact avec un contacté virtuel. Mais il s'agit d'une négociation limitative au départ, en ce qu'elle élimine, par sa tonalité tranchante, l'alternative de la non-réponse chez le contacté et le risque d'échec lié au non-contact. Pour reprendre notre terminologie initiale, nous sommes en face d'une négociation phatique qui actualise déjà la réussite de la communication rhétorique.

Ce même jeu dialogique orienté se retrouve, mais d'une façon plus systématique, lors de la seconde négociation contenue dans ces petites annonces : celle du succès de la quête pratique liée à la découverte du partenaire sentimental. On relève en effet dans ces petites annonces monologales de nombreuses traces qui présupposent une acceptation venant du partenaire ou, mieux, la réussite même de la quête pratique. L'acceptation chez le partenaire de satisfaire la quête du contacteur-sujet y est pré-orientée par divers indices inférentiels

qu'on peut ranger sous trois rubriques. Il arrive que le contacteur-sujet justifie sa quête par la négative :

(11) "92. JF Brune, intello au cœur tendre pas encore trouvé âme sœur qui veut partager avec moi plaisirs simples, mus., nat. et faire un bébé ? Écrire journal, réf. 424/105."
(N.O. du 22-3-1990).

La locution négative et temporelle "pas encore" déclenche chez l'auteur et le lecteur de cette occurrence tout un calcul interprétatif qui implique la fin rapide du vide affectif chez cette jeune personne :

"Pas encore trouvé"

(Non rencontre passée) -> Existence prochaine de cette rencontre

À travers une telle formulation, d'un côté la jeune femme en manque sentimental se persuade elle-même qu'elle va enfin rencontrer l'âme sœur. D'un autre côté, l'âme sœur hypothétique ne peut qu'être encline à donner une suite positive à cette offre. Autre procédé dialogique qui pousse le partenaire éventuel à combler la quête du contacteur-sujet : le système des questions ouvertes, comme dans l'occurrence ci-après :

(12) "56. Bretagne Europe quel Homme ayant dépassé son premier amour et fait le deuil de son dernier amour souhaite "co-naître" Femme ayant parcouru ce chemin ? Photo, tél. Rép. ass. Écrire journal, réf. 433/9 B."
(N. O. du 25-5-1990)

Jouant non plus sur le processus de l'inférence temporelle, mais sur la tonalité de la phrase, la contactrice-sujet pose un énoncé incomplet (la protase de la question) qui contient, dans sa structure même, une exigence de complétude (l'apodose de la réponse). Celle-ci ne pourra provenir que de l'homme recherché, d'autant plus que la question est précise, puisqu'elle porte sur l'identité même de ce dernier. Cette stratégie de la question ouverte est courante dans les petites annonces et très efficace sur le plan pragmatique, car elle présuppose qu'il existe des partenaires possibles et elle engage le partenaire intéressé à satisfaire l'offre en question. Mais le procédé dialogique le plus utilisé dans l'appel au partenaire reste l'emploi de

verbes inférentiels binaires, c'est-à-dire de verbes initiatifs qui impliquent un processus réactif. En général, ces verbes inférentiels sont égocentriques ou centrés sur le point de vue du sujet-contacteur. Ils peuvent être transactionnels, comme dans cette petite annonce :

(13) "Si vous êtes H. formid. et célib. invol. 45, couple juif d' Europ. cent. prop. renc. avec JF amie. Écrire journal, réf. 433/10 A."
(N. O. du 24-5-1990)

où le verbe "proposer" tend à impliquer chez le partenaire virtuel l'acceptation de la proposition. On relève également beaucoup de verbes subjectifs à orientation téléologique dont la force illocutoire est variable. Cela peut aller de l'espérance ((14) "34/30. H. 30 a. espère rencontrer JF belle" (N. O. du 26-4-1990)) au désir ((15) "92 F dist. 50 a., bde, cult., sentimentale dés. renc. H. 60 max" (N. O. du 7-6-1990)) en passant par le souhait ((16) "Si vous êtes exigeante H 37 a. cadre sup. souhaite partager passions" (N. O. du 19-4-1990)). Tous ces verbes amorcent une acceptation favorable de la part d'un partenaire potentiel, l'espérance, le souhait et le désir supposant ici leur satisfaction. Il arrive que de tels verbes inférentiels se fassent allocentriques en s'orientant sur le point de vue du partenaire. La stratégie devient alors plus subtile dans la mesure où elle transfère la recherche sur le partenaire qui en devient le sujet et où l'objet de cette recherche n'est plus virtuel comme précédemment, mais assuré, du fait qu'il se confond avec le contacteur lui-même. À ce niveau, on trouve surtout des verbes implicatifs de carence :

(17) "Sud-Ouest + Paris: Vous êtes miss : mignonne, intelligente, sensible, seule. Il vous manque quelque chose pour traverser le Rubicon. Essayez cette barque Ecrire journal, réf. 425/206."
(N. O. du 29-3-1990)
]Inférence: Mais je suis là pour combler votre manque]

et de quête :

(18) "75. Vous intel., sensuelle, 25-35 a. rech. H. 56 a 1,80 m [...]]"
(N. O. du 26-4-1990)
]Inférence : Mais je suis là pour satisfaire votre recherche]

Autant d'occurrences qui visent à provoquer l'initiative de la partenaire et où la structure monologique des petites annonces se transforme en une structure d'échange.

Négociation du partenaire, mais également négociation du bon déroulement de la quête pratique... Là encore les petites annonces contiennent des procédés dialogiques qui engagent par avance la réussite de celle-ci, essentiellement à travers deux étapes. En premier lieu, il faut s'assurer des conditions de succès de cette quête. Pour cela, le contacteur-sujet utilise volontiers la stratégie insinuative :

(19) "75. H 46 a., sép., cadre sup., 1,73 m, aint hum., vie, Paris, spor. flot tendresse à donner à JF 40 a. maxi m prof. (plus ?). Écrire journal, réf. 424/176.

(N. O. du 22-3-1990)

Opérant sur la finalité affective de la quête, la stratégie insinuative consiste à poser, sous une forme assertive, les prémisses de cet objectif ("flot tendresse à donner à JF"). Puis, grâce à une formule interrogative implicite : "(plus ?)", elle invite la jeune fille hypothétique à collaborer au désir du demandeur, en construisant avec lui un prolongement à cette quête minimale. Nous découvrons là une négociation dialogique, la contactée-partenaire devant achever l'énoncé, mais surtout une négociation contractuelle, fondée sur la demande de coopération de cette même contactée-partenaire. Coopération qui constituera le gage de l'issue heureuse de la petite annonce. En second lieu, on assiste à une négociation du succès de la quête pratique. Apparaît alors une grande différence avec les négociations précédentes. Tandis que celles-ci étaient encore relativement ouvertes, centrées certes sur la réussite, mais n'excluant pas absolument l'échec dans leur structure même, la négociation du succès de la quête se ferme très tôt par le fait qu'elle élimine tout non-aboutissement dans la transaction, en considérant l'issue positive de la démarche comme certaine et non plus comme possible ou souhaitée. Ce verrouillage de la négociation par l'affirmation anticipée du succès se fait globalement selon une stratégie proleptique Futur -> Présent qui revêt deux formes. Celle-ci peut présupposer comme acquis le bon aboutissement de la communication pratique et de l'acceptation émanant du partenaire :

(20) "75 beau cad. sup. 38 a. Marié, très occupé ch. Parisienne même profil et problèmes d' agenda pour fêter printemps. Photo. Bisous, à bientôt ! Écrire journal, réf. 434/ 8 H."
(N. O. du 7-6-1990)

Au terme de son énoncé, le contacteur-sujet fait comme si la Parisienne escomptée lui avait déjà répondu et était prête à le rencontrer. La stratégie proleptique peut anticiper fictivement non seulement les deux étapes précédentes (Contact + Réponse), mais la réussite de la quête séductive elle-même :

(21) "RP H 65 a. veuf [...] souhaite inviter jolie femme à lux. w.-e., sorties, voyages et + si sentiments réciproques. Que la fête commence ! Écrire journal, réf. 425/293."
(N. O. du 29-3-1990)

La fin de cette petite annonce ("Que la fête commence !") brûle les étapes préliminaires de la recherche de la femme souhaitée par l'actualisation immédiate des réjouissances consécutives, dans une sorte d'hypotypose¹. D'une façon plus subtile, cette anticipation proleptique du succès de la quête peut se dissimuler sous l'apparence d'un conte qui convertit en histoire passée, donc certaine, l'issue hasardeuse de la quête en cours :

(22) "Un gentilhomme habitant une île paradisiaque et Paris parcourait en solitaire sa 39^e année. Un jour, à la recherche du royaume des cœurs purs, il rencontra une très belle princesse. Ensemble ils vécurent et ils connurent tendresse, fidélité, humour, bonheur et amour. Adressez-moi une photo. Un jour, peut-être, vous conterez notre histoire. Écrire journal, réf. 432/7 R"
(N. O. du 17-5-1990)

Ainsi, à travers leur dynamique énonciative, les petites annonces sont bien du dialogue en quête, puisqu'elles présupposent constamment, par leur structure dialogique, la réponse et la collaboration du contacté-partenaire. Mais cette structure dialogique se développe selon une négociation finalement piégée : Si les petites annonces paraissent laisser au contacté le choix de la non-réponse, dans les faits, elles font tout pour le transformer en partenaire.

¹ Telle que la définit Fontanier dans *les Figures du discours*, Paris, Flammarion, rééd. 1968.

Parallèlement à cela, la structure dialogique de ces petites annonces obéit au processus de la fuite en avant : la négociation phatique (ou la recherche du contact) s'y transforme vite en certitude rhétorique (à savoir la simulation de l'échange). Et la négociation pratique (i.e. la quête du partenaire) y devient rapidement succès. De la sorte, si ces petites annonces se nourrissent de l'appel incessant au contacté-partenaire, elles ne le prennent pas vraiment en compte pour lui-même, lui forçant la main au gré des desiderata de leur rédacteur, ce que va nous confirmer l'examen de leur niveau rhétorique.

III - NIVEAU RHÉTORIQUE

Le niveau énonciatif que nous venons de voir peut être perçu comme stratégique, du fait qu'il est stable à travers toutes les petites annonces et constitutif de l'appareillage dialogique propre à celles-ci : une petite annonce interpersonnelle comporte toujours du contact, une négociation, un feed-back du contacté-partenaire et des chances de réussite à des degrés divers. Mais on trouve également dans les petites annonces du *Nouvel Observateur* un autre type de fonctionnement, beaucoup plus aléatoire, que nous qualifions de "tactique". Dépendant de la personnalité et de l'imaginaire de chaque sujet-contacteur, ce fonctionnement tactique entre dans le champ diversifié et modulable de la rhétorique.

En effet, la quasi-totalité de ces petites annonces développent une quête affective, fondée sur la séduction¹. Elles se meuvent alors dans la sphère de l'ostentation et du paraître qui instaure, par un jeu de masquage, un véritable dédoublement "schyzo-phonique"² chez le sujet-contacteur. Car ce n'est plus sa personnalité réelle qui se révèle dans la petite annonce, mais l'image qu'il se fait de lui-même et de son

¹ On trouve dans *Le Nouvel Observateur* de très rares petites annonces non affectives, dont la finalité est la quête du dialogue, à travers des demandes de correspondance, qu'elles proviennent d'étrangers ou de prisonniers (du type (23) : "Détenu 44 ans, ch. correspondantes pr reprendre goût à la vie. Ecrire journal, réf. 430/177." (N.O. du 3-5-1990)). De telles petites annonces sont alors sincères, non ostensives et peu marquées rhétoriquement, en raison du caractère littéral de leur contenu.

² Néologisme librement créé par la fusion de "schizophrénie" et de "polyphonique".

partenaire potentiel. Image globalement positive, qui se place dans une position taxémique élevée, pour reprendre la terminologie de Kerbrat-Orecchioni¹. On découvre ainsi toute une rhétorique de l'image valorisante, celle-ci étant un complément inévitable au fonctionnement phatique et dialogique des petites annonces affectives :

- d'un côté, l'image séduisante du sujet-contacteur (et du partenaire-contacté) renforce le contact énonciatif lui-même et l'adhésion à l'objet de la quête.

- d'un autre côté, cette image séduisante apparaît comme une compensation individuelle à la structure très codifiée du genre "petites annonces". Quelques figures personnalisées et mélioratives sont pratiquement indispensables pour que l'on se fasse remarquer dans la masse du journal et la multitude de ses rubriques.

Toutefois, cette rhétorique de l'image valorisante fonctionne selon deux modalités distinctes, à portée phatique et dialogique inégale.

D'abord selon une modalité non ironique, instinctive, où le contacteur-sujet endosse pleinement l'image valorisante qu'il se donne, colle à elle dans un irénisme béat², adhérant aux présupposés qui contribuent à la stéréotypie de maintes petites annonces. Aboutissant à la construction d'interactants idéalisés, cette rhétorique simpliste exploite principalement deux tactiques. En premier lieu, la tactique synecdochique fondée sur le filtrage thématique, en ce qu'elle sélectionne les parties positives (ou la face +) du contacteur-sujet et du contacté-partenaire pour en éliminer les parties neutres ou négatives. Soit le début d'une petite annonce extraite du *Nouvel Observateur* du 26-4-1990 :

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), "La mise en place", in *Décrire la conversation*, Lyon, PUL, 1987, pp 319-352.

² L'irénisme ou iréné (du grec Eirènè IPAixl) caractérisant le discours qui se déroule et se conclue dans l'harmonie et la sérénité la plus complète (Cf Jacques (F.), *L'Espace logique de l'interlocution*, Paris, PUF, 1985, et Kerbrat-Orecchioni (C.), "La mise en place", art. cit.).

(24) "Ing. 34 a. B. phys. 1,82 m, brun, yx verts, mélomane. Grande, mince, tu es belle, cultivée, un brin romantique et gaie. Je t' offre une vie à deux hors du commun [...]".

Ce début est consacré à la description du contacteur et de sa partenaire idéale, description formulée avec le plus grand sérieux. On voit sans peine que seuls les taxèmes élevés en sont retenus, comme le montre la grille qui vante :

	PROFESSION	AGE	TRAITS PHYSICO-PSYCHIQUES	GOUTS
CONTACTEUR	<u>Ing.</u> (très à la mode)	<u>34 ans</u> (encore attractif)	- <u>Taille</u> : 1, 82 m (viril) - <u>Yeux</u> : verts (toujours fascinants) - <u>Cheveux</u> : bruns	<u>mélomane</u> (distingué)
PARTENAIRE IDEALE	∅	∅	- <u>Grande</u> (en un mot : la taille mannequin) - <u>Mince</u> - <u>Belle</u> - <u>Romantique</u> (les qualités-cliché de la femme) - <u>Gaie</u>	∅

Non seulement cette petite annonce effectue un choix drastique pour créer l'image idyllique du contacteur et de la partenaire escomptée. Mais ce choix est disproportionné entre le contacteur et la partenaire. Autant le premier se découvre une palette assez large de traits descriptifs et actanciels, même s'ils sont sélectifs, autant les traits de la partenaire se cantonnent dans la seule catégorie statique des qualités physico-psychiques qui sont finalement celles de la femme-objet. Par ailleurs, pour plus de sécurité dans ce filtrage de rêve, un

certain nombre de petites annonces prennent soin de rejeter explicitement à l'avance les traits négatifs du partenaire éventuel :

(25) "JF 34 a., tr. sympa., bcbg, ch. amateurs (trices) sem. ski, 14-21/04. Pas beaux tristes s' abs~. Écrire journal, réf. 424/169."
(N. O. du 22-3-1990)

Une telle tactique sélective aboutit à ce que Grize appelle une "schématisation"¹ des deux interactants dans le circuit de la petite annonce, c'est-à-dire à une grille sémantique à fonction persuasive, sans doute idéalisante, mais trouée comme du gruyère, donc pseudo-informative.

De nombreuses petites annonces exploitent une autre tactique tout aussi facile et élémentaire dans leur souci d'améliorer la portée du dialogue en quête. Il s'agit de l'hyperbole qui fonde l'image + des deux interactants sur une schématisation non plus trouée, mais excessive. Elle aussi entièrement assumée comme telle, la tactique hyperbolique joue sur les échelles argumentatives pour offrir une orientation invariablement élevée des partis en présence dans la petite annonce. Cette élévation peut être qualitative comme dans la P. A. (8) vue antérieurement. Le cumul des intensifs ("très", "top model"), du graphème majuscule ("EXCEPTIONNELLE") et surtout des renchérissements :

"séduisant	_____	et de très haut niveau"
"discrètement	_____	mais passionnément"
"non seulement belle	_____	mais vraiment ravissante",

tout cela donne à cette petite annonce une dimension massive qui détache à plaisir les interactants de leur ÊTRE effectif. Cette même élévation hyperbolique se fait parfois quantitative dans certaines petites annonces :

¹ Grize (J.-B.), *Logique et langage*, Paris, Ophrys, 1990.

(26) "92. Fausse classique 35 a [...] bcp d' allure ch. H de sa vie, cél. ou div. ss enf. + 1,85 m plein de caract. et d'humour. Écrire journal, réf. 423/078. "

(N. O. du 15-3-1990)

Ici, les quantificateurs ("bcp", "plein de") et la taille respectable exigée pour l'homme convoité ("1,85 m") présentent une image exagérément grossie des participants à la quête.

On peut s'interroger sur l'effet illocutoire et surtout perlocutoire de ces tactiques synecdochiques et hyperboliques. À première vue, par l'image sans faille qu'elles donnent des interactants, elles paraissent propres à favoriser le contact et l'échange dans le processus du dialogue en quête. Mais leur fonctionnement naïf a toutes les chances de se retourner contre elles, leur idéalisation portant un coup à leur crédibilité. Frisant le mensonge, elles courent en effet le risque de détourner les lecteurs susceptibles d'être intéressés, lesquels aiment bien rêver sans être dupes pour autant, appréciant les réalités bassement terrestres, faites également de défauts.

L'efficacité rhétorique des petites annonces pour l'amorçage du dialogue est beaucoup plus grande lorsqu'elles s'agencent autour d'une seconde modalité, axée sur l'ironie. À travers elle, le contacteur se démarque de l'image positive qu'il construit pour lui-même et pour son partenaire potentiel. Révélant qu'il n'est pas dupe de l'idéalisation trop souvent attachée aux petites annonces, il renforce ses chances de contact et de réussite en dépassant le comportement instinctif qu'on vient de voir pour une attitude intellectualisée. Et comment être plus persuasif ou plus séducteur qu'en montrant que l'on est peut-être riche et beau, mais qu'on est surtout intelligent ? Parmi les nombreuses tactiques auxquelles les auteurs de petites annonces font appel dans ce jeu ironique, mentionnons-en seulement quelques-unes qui se rangent sous deux rubriques. Un premier groupe de tactiques ironiques est constitué par celles qui obéissent au processus de la distanciation, le contacteur-sujet se dégageant dans ce cas des taxèmes élevés qu'il élabore sur lui-même et sur son partenaire éventuel. Forme la plus simple, cette distanciation se fait parfois au moyen de commentaires métalinguistiques narquois formulés par le producteur de la petite annonce sur son propre énoncé :

(27) "75 JF 38 a. Les livres, la musique que j'aime, peut-être aimerai-je les partager avec vs si vs avez 40/50 a, que vs êtes libre, que l'humour et la tendresse pétillent ds votre regard (c'est beau !).

Écrire journal, réf. 422/212."

(N. O. du 8-3-1990)

Tactique davantage significative, le contacteur peut se livrer à de véritables dérivations locutoires. Celles-ci sont assez modérées lorsqu'elles se limitent au détour métonymique, comme au début de ces deux petites annonces.

(28) "75. Cinq. 1,80 m, 75 kg, sportif non fumeur. Sa mère le trouve très beau, ses collaborateurs humain, son chat qu'il fait les meilleures caresses du monde [...]."

(N. O. du 22-3-1990)

(29) "Paris-Méditerranée. Belle goëlette construction avant guerre (39-45) tb état super équipée, ch. belle équipière, authent., sensuelle, pr naviguer en Grèce cet été [...]"

(N. O. du 26-4-1990)

Dans ces deux cas, le contacteur s'écarte de l'image idyllique qu'il construit en transférant la genèse de celle-ci sur son environnement cotopique¹ : son entourage familial en (28) et son instrument de loisir en (29). L'occurrence (28) est particulièrement intéressante en ce qu'elle dévoile un beau spécimen de polyphonie, la responsabilité de l'image élogieuse du contacteur étant attribuée à des énonciateurs (sa mère, ses collaborateurs) autres que lui-même. La dérivation locutoire est plus forte quand elle emprunte la tactique de la métaphore. Projetant au premier plan de l'énoncé un univers autre ou une allotopie, cette dernière entraîne ipso facto une occultation des interactants effectifs. Cependant, l'analogie qui l'organise évoque malgré tout en arrière-plan l'image de ces interactants. Le détour métaphorique est d'autant plus phatique qu'il dérive l'image de ceux-ci sur une allotopie inattendue, à thématique grammaticale par exemple :

¹ L'adjectif "cotopique" désignant les entités naturellement contiguës - ou coréférentielles - dans un ensemble mondain donné (Cf Bonhomme, *Linguistique de la métonymie*, Berne, Lang, 1987).

(30) "Sujet masc. peu commun ch. relative pas subord. pour propositions diverses. RP 40 ans, 1,80 m, consultant com. Écrire journal, réf. 435/8 E."

(N. O. du 7-6-1990)

Et la métaphore sera d'autant plus humoristique qu'elle sollicitera la compétence intertextuelle des partenaires contactés, comme dans la petite annonce ci-après construite à partir du traitement inversé de l'histoire du Petit Chaperon rouge :

(31) "75. P'tit loup à crocs de velours sort du bois pour rencontrer petit chaperon rouge 35 max., qui saura enfin l'appivoiser (cadre 39 a., célib.).

Écrire journal, réf. 428/235"

(N. O. du 19-4-1990)

Le démarquage ironique effectué par le contacteur-sujet sur son dialogue en quête et sur sa quête affective est encore plus net lorsqu'il suit la voie de la dislocation. Celle-ci vise alors à briser la valorisation uniforme et excessive des images qu'on pourrait attendre des interactants de la petite annonce. Le résultat en est une relativisation de ces images, grâce à des tactiques contrastives jouant sur les échelles argumentatives, à l'instar de l'exemple suivant :

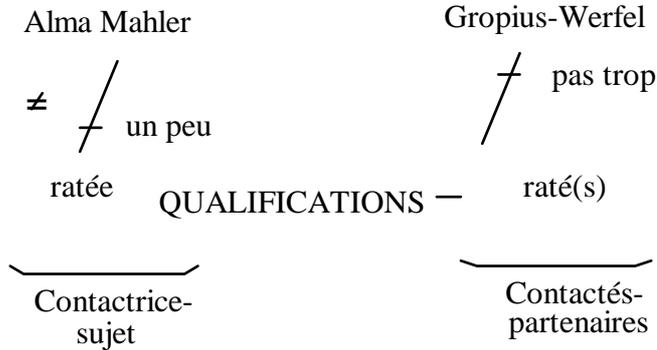
(32) "69. Alma Mahler (un peu ratée) libre, 50 a. ch. son Gropius ou son Werfel (pas trop raté).

Écrire journal, réf. 425/235."

(N. O. du 29-3-1990)

Dans un tel cas, le détour métaphorique sur des artistes célèbres (Gropius, Werfel) ou assimilée (Alma Mahler) se double d'une position en taxème bas des interactants, position immédiatement revue à la hausse par une gradation inégale :

METAPHORES ARTISTIQUES +



L'aboutissement de telles dislocations est quelquefois la banalisation complète de l'image des interactants, principalement par des tactiques antiphrastiques du type :

(33) "Répugnant 40 a. chaotique, idiot, très fble, bouffon, frustré, rebelle, désespéré, féminin et pauvre ch. une douce dingue. (I) 42.80.60.68."
(N. O. du 5-4-1990)

Évidemment, on pourrait supposer que le contacteur-sujet est effectivement répugnant ou idiot. À ce moment, l'antiphrase et l'ironie disparaîtraient du texte. Mais la production même d'un tel énoncé indique qu'il n'en est rien et que le contacteur-sujet prend systématiquement le contre-pied des images présupposées par le genre "Petites annonces". Ces dislocations taxémiques sont de la plus grande efficacité pour l'aboutissement positif du dialogue en quête. Outre l'effet de curiosité qu'elles suscitent, leur négativité locutoire se transforme inmanquablement en positivité illocutionnaire, du fait qu'en disant le moins, elles ne peuvent que suggérer le plus, brisant par avance toute déception éventuelle. À l'inverse des petites annonces à taxème élevé, séduisantes au premier abord, mais vite décevantes avec l'épreuve des faits.

Avec ces occurrences, nous arrivons au terme de nos considérations sur le dialogue en quête dans les petites annonces du *Nouvel Observateur*. À travers leur structure phatique, leur statut monologal et pourtant dialogique, leur rhétorique de la séduction,

même quand elle s'inverse ironiquement, ces petites annonces se présentent comme du discours embryonnaire et foncièrement finalisé sur le plan fonctionnel. Générées par l'incomplétude de leur producteur, elles visent à établir un état de symbiose ultérieure, le "code-nous" de Gumperz¹. Une telle symbiose émanera du consensus interactionnel entre ce producteur et une partenaire qui cessera d'être virtuelle, cela à l'intérieur du cadre programmé par le premier qui recherche généralement dans la seconde une image identique à la sienne :

(34) "75. H. haut de gamme, riche de cœur et d'esprit cherche Femme équivalente pour construire ensemble l'avenir. Écrire journal, réf. 429/087." (N. O. du 26-4-1990)

Ce consensus interactionnel pourra fonctionner à son tour comme point de départ pour d'autres activités, ce que suggère notre dernière occurrence :

(35) "JF 32 a. Célib. bru, yx verts ch. JF m prof. pr part. le possib. lois. vac. ? Vivre amitié dur. ou + si entente. Écrire journal, réf. 430/183." (N. O. du 3-5-1990)

Les petites annonces interpersonnelles ébauchent ainsi tout un système implicatif, susceptible de se dérouler indéfiniment. Encore faut-il qu'elles trouvent un répondant et que de dialogiques elles deviennent dialogales, ce qui est une autre histoire.

¹ Gumperz (J.J.), *Sociolinguistique interactionnelle*, Paris, L'Harmattan, 1989 (éd. or. 1982).

**LA SÉMIOLOGIE FILMIQUE ET
*LES TEMPS MODERNES***

Daniel WEYL
Université de Paris VIII.

I

ORIENTATION THÉORIQUE

D'être objet de plaisir n'interdit nullement au film comique le statut d'objet de connaissance, lequel ne saurait nuire au plaisir du spectateur, susceptible au contraire de s'accroître avec la compétence. Ma contribution à la sémiologie tend précisément à l'établir comme science du langage en tant qu'il est source de plaisir, grâce au mode sémiotique (vs sémantique) de son fonctionnement, ayant pour principe le déplacement langagier de thèmes actifs latents contraires à la socialité (les interdits). Une part essentielle des souvenirs de l'être humain, en effet scellée par le refoulement inhérent à la progression de la personnalité, n'est accessible à la conscience que par le détour de l'analogie et de l'association, qui sont à mon sens les deux modalités du déplacement.¹ C'est la logique précognitive à laquelle je me réfère davantage ici, considérant qu'il y a dans les deux cas un "saut". Saut de signifié à signifié dans l'association, de signifiant à signifiant dans l'analogie en tant qu'elle est de nature sensori-perceptuelle (car la métaphore écrite traduit toujours une représentation sensori-perceptuelle). Ce qui me permet de ne pas considérer la seule métonymie comme déplacement de signifié, mais toute figure fondée sur le signifié, notamment l'antonymie. En tout état de cause le saut, opposé à l'intégration cognitive, est typique de la logique primaire.² Le comique quant à lui, paraît posséder cette particularité qu'il repose sur certains comportements humains dotés d'une signification latente relative aux stades infantiles pré-génitaux, toujours refoulés parce que contraires à la socialité adulte. Le rire peut donc y être considéré comme un réflexe de défense sublimatoire contre les thèmes pré-génitaux déguisés par le récit comique.

C'est dire qu'une sémiologie du comique - interrogeant une certaine modalité du langage -, nécessite une métapsychanalyse qui

¹ "Déplacement analogique et associatif" déroge par rapport au modèle freudien, qui ne reconnaît de déplacement qu'associatif, l'analogie relevant de la condensation.

² La tendance anale refoulée par exemple, peut trouver un mode d'accès à la représentation des fèces par la fumée analogique de la vapeur qui s'échappe du pot de chambre pour peu qu'il fasse un peu froid, cette vapeur étant une association des excréments solides ou liquides fraîchement déposés.

définisse le moteur thématique de cette modalité comme appartenant au passé refoulé de tout un chacun. Non pas une approche psychanalytique, qui risque fort d'identifier l'œuvre à un sujet humain réel fût-ce à ses fantasmes - alors qu'elle ne représente qu'une fraction infinitésimale de l'existence de son auteur - mais une prise en compte de la coupure décisive à partir de laquelle le langage, a fortiori le langage "esthétique", ne peut plus se déduire de la conscience, mais devient le corrélat de tout le système psychique.

Il faut avouer pourtant que le seul comique ne rend pas compte de la valeur esthétique des *Temps modernes*, dont le caractère terrible et la force critique sont des composantes essentielles. Car d'une part l'univers infantile latent, source de comique pour autant qu'il est dépassé par le comportement adulte, est mêlé de terreurs certes refoulées mais non résolues dans une conduite adulte qui les dépasserait. C'est ici la menace du géant cannibalique que représente l'adulte pour le nourrisson, et la mort parentale fantasmatique, transposition de l'abandon, qui se dessinent en filigrane dans les virtualités de l'image, composant cet arrière-goût amer du comique chaplinesque. Cependant que dans l'univers infantile ainsi présentifié par le comique terrible, s'origine un point de vue radicalement critique sur le monde ramené du coup à l'étrangeté radicale.

II

LE DÉPLACEMENT

Le comportement comique de Charlie désigne sur le mode latent le petit enfant à divers stades de son développement, depuis la naissance jusqu'à l'Œdipe (frappés d'interdit, faut-il le rappeler ?). Mais loin de se limiter au héros, cette tendance gagne tout le contexte, assimilable dès lors à un univers infantile imaginaire.

Ce qui permet ce sémantisme latent, c'est le déplacement au principe de la double modalité autorisant avec le même matériel langagier la coexistence d'un système narratif et d'un système de sens latent touchant à l'interdit. En voici le mécanisme :

À supposer que chaque image est déterminée par la syntagmatique du film, en ce sens que l'on n'y perçoit censément que ce qui entre dans la construction narrative du sens,¹ le déplacement réside dans un travail intuitif du réalisateur, de reconfigurabilité (des gestes, du comportement, du décor) orientée sur le thème latent de prégénitalité. Par exemple, la claudication de Charlie, que la contrainte narrative des *Temps modernes* caractérise comme symptôme de misère (sanitaire notamment), se reconfigure, selon l'orientation thématique latente en l'incoordination motrice d'un enfant de moins de trois ans.

La relation perceptuelle à la base de cette transformation est une analogie de signifiants entraînant, tout comme dans une métaphore, un déplacement de l'un à l'autre. Il y a déplacement (noté " ≈ ") du signifiant de la misère (S1) en signifiant de l'enfance (S2), corrélatif (noté "<=>") d'une substitution de signifié (de s1 à s2) sous la pression de la thématique latente, soit

$$S1 \neq S2 \Leftrightarrow s1 \approx s2$$

Ce qui signifie en somme que l'anamorphose de signifiant (S1 apr. S2), autorise la concomitance du mode sémantique et du mode sémiotique du langage.

Cependant, on voit que si la thématique latente concerne l'enfance prégénitale, cette dernière s'exprime toujours au moyen de traits concrets (par exemple, les couches, le pot de chambre, etc.) qui sont des métonymies, mieux, des déplacements métonymiques de l'enfance prégénitale (s1 ≈. s2 ≈. s3 ≈...sn).

On doit donc disposer au terme de l'analyse anamorphologique du signifiant, d'un champ de déplacement d'intelligence métonymique,

¹ De même que l'on ne perçoit en général que ce qui s'inscrit dans le champ de la conscience active.

consubstantiel à la sémantique représentative du récit, dont l'intelligence repose en revanche sur l'organisation hiérarchique et intégrative de la cognition.

III LE CHAMP DE DÉPLACEMENT COMME SUBSTRAT LATENT DU COMIQUE

a) Naissance et théorie sexuelle infantile

Ce film comporte huit figures de la naissance, se corroborant mutuellement à distance :

- Charlie est extrait des profondeurs de la chaîne de montage, après y avoir effectué un parcours interne représentant la gestation.
- Le mécanicien avalé lui aussi par une machine reste bloqué à l'issue par les épaules.
- Charlie est brutalement extirpé de l'égout par les policiers.¹
- Charlie, sa compagne et un policier chauve sont éjectés du panier à salade à la suite d'un accident de la circulation.
- Lové dans les pièces textiles au grand magasin, Charlie en est tiré par le siège.
- Le navire en chantier lancé par une maladresse de Charlie est cadré à un point de vue intra-utérin simulé (fig.1).
- Charlie bascule à travers la porte, dans l'eau qui baigne les pilotis de la cabane.
- Le canard rôti accroché au lustre tombe à terre, entraîné par le serpent de papier que tire le maître d'hôtel. Puis Charlie le reprend aux rugbymen qui l'avaient intercepté, pour le déposer aux pieds d'une table renversée figurant avec sa nappe ronde retroussée la posture de la parturiente. Auparavant Charlie s'était débattu à terre, le pied pris dans la laisse du chien-mascotte des rugbymen comme dans le cordon ombilical²

¹ De même que dans *Le Kid*, le grand costaud le tire violemment à travers une fenêtre en l'empoignant par les cheveux.

²Le chien en laisse est une figure typiquement chaplinesque de la naissance, sans doute à cause de la ressemblance du mot "dog" avec le mot "doc", désignant l'accoucheur. Dans trois films au moins (*Les Temps modernes*, *Un Vie de chien*, *La*

Les traits spécifiques de l'accouchement résident dans l'élément liquide (égouts¹, chantier naval dans une ville portuaire, cabane lacustre, fûts de whisky)², ou ses métonymies : planches du rayon des jouets et du caniveau jetées sur le vide telles des plongeoirs, réseaux de tuyaux (fig. 7) et bouche d'incendie de l'usine ; dans l'expulsion hors des réceptacles (égout, machines, échafaudages navals, fourgon policier, nid de tissus, cabane) ; dans la violence traduisant le traumatisme de la naissance (expulsion, blocage, choc d'une porte, rugby) ; dans la parenté du décor d'usine avec celui d'une clinique ; dans des figures ombilicales comme le serpentini relié à ce représentant du bébé que constitue le canard, réalisation littérale des surnoms tendres (duck, chicken)³. Ceci corroboré par le jeu burlesque qui associe le mécanicien bloqué dans la machine à une volaille : Charlie plante entre ses lèvres une branche de céleri semblable au panache d'un coq dont la tête émergeant de la machine représenterait le corps. Puis il lui entonne un œuf dur aussitôt expulsé dans un simulacre grotesque de ponte. Il avale ensuite le café par petites saccades volaillesques, au moyen d'un grand entonnoir de gavage. C'est, soulignement tautologique, un poulet rôti qui finalement remplit cet office, le café passant du gosier au derrière comme par un entonnoir dont le tube se terminerait par le cloaque.

Ruée vers l'or) elle s'associe à la danse comme à ce tourniquet gestatif d'où l'on ne peut sortir qu'au moment désigné par la fin de la danse (de la grossesse).

¹ Dans *Le Kid*, désireux de se débarrasser du bébé qu'il vient de trouver, Charlie soulève une grille d'égout dans l'intention évidente de l'y jeter (fantasme de retour intra-utérin).

² Dans *Les Lumières de la ville*, l'eau fluviale du suicide manqué du milliardaire et la corde ombilicale reliée au pavé de lestage s'associent sous le signe de l'accouchement latent.

³ Rappelons que dans *Classes oisives (Charlot et le masque de fer)*, Charlie accroupi sur une balle de golf ayant roulé incidemment jusque là semble avoir pondu un oeuf ; que dans *Charlot policeman*, Charlie, véritable garçon de basse-cour, jette des graines à de la marmaille ; que dans *Le Kid*, Charlie en ange pourvu d'ailes et de plumes a un comportement de poulet ; que dans *La Ruée vers l'or*, il se métamorphose en poulet ; que dans *Les Lumières de la ville*, il offre un canard plumé (un bébé) à sa belle aveugle, et qu'en général il affiche la démarche d'un canard.

La naissance métaphorisée par la chaîne de montage illustre remarquablement l'hypothèse infantile de la naissance anale¹. Le parcours du héros à l'intérieur de la machine s'effectue à l'envers (figure anale) à travers les circonvolutions des engrenages (l'intestin), et sur un accompagnement de musiquette enfantine, après que Charlie tenu par un pied comme un nouveau-né fût lâché dans l'ouverture en capote de landau où s'engouffre la chaîne de montage. Même figure quand Charlie qui tente vainement de servir le canard rôti (de lui donner le jour) est entraîné dans les arabesques mouvantes de la foule des danseurs.

b) La mère

Les éléments désignant la mère par le déplacement des formes langagières du récit sont des associations cognitives (synecdoques ou métonymies) : seins et organes génitaux, robe, taille relative, fantasme de retour intra-utérin. Le sein maternel s'incarne, dans le couvercle hémisphérique de la machine à nourrir muni en son centre externe d'une sorte de téton,² dans ces énormes carters de turbine (dominant le poste de contrôle ou la machine retenant le mécanicien) orné des figures concentriques du mamelon aréolé, ainsi que dans le tonneau d'où jaillit le rhum asphyxiant Charlie à l'instar du malhabile nourrisson. Il se corrobore par le mot "globe" inscrit sur un fronton en arrière-plan extérieur.

Les organes mammaires en tant que paire paraissent sous la forme du coussin dardant deux pointes plus foncées dans la cellule de Charlie, ainsi qu'au self-service, dans les deux plateaux ronds et nourriciers que celui-ci soutient symétriquement sur ses avant-bras (fig. 2).³ On devine les organes génitaux dans cette violente cavité à la base de la machine à nourrir, d'où s'échappent force étincelles et fumées assignant au sexe des attributs anaux (cf. infra).

¹ Dans *Classes oisives*, la tête de Charlie caché sous la robe à crinoline d'une invitée du bal masqué, émerge soudain par une fente postérieure ménagée dans l'étoffe.

² Dans *Les Lumières de la ville*, le timbre de la sonnette de ring revêt la même apparence, de plus combinée avec celle de la cordelette ombilicale qui l'actionne.

³ Dans *Les lumières de la ville*, Charlie boxeur mime la paire de seins en tenant ses deux poings gantés de cuir rembourré à hauteur de poitrine.

Une vision plus externe s'en déduit de la route bordée de touffes végétales (le système pileux) et convergeant vers l'horizon en un triangle que divise en deux parties égales la ligne médiane continue, de certaines portes capitonnées à double battant flanquées d'un toupet de plante verte (grand magasin) (fig. 3), ou du double escalier roulant dont les stries évoquent la pilosité¹.

Cette dernière figure se combine avec le fantasme de retour intra-utérin². Ainsi, ayant basculé hors de la cabane dans le plan d'eau, Charlie s'accroche à la jambe nue secourable que lui tend sa compagne depuis le seuil en surplomb, comme pour grimper à l'intérieur en passant par l'orifice génital sous la robe largement déployée (fig. 4). La cabane se présente comme un réceptacle à deux entrées, dont l'une, figure bucale, se situe du côté des étagères bordées de papier dentelé (les dents) servant de garde-manger. C'est par l'autre, avatar de l'anuvagin que se produit ce va-et-vient anti-parturital, illustré encore dans cette scène où Charlie, sommé de dévaler l'escalator à contre-courant, est irrésistiblement entraîné vers le haut désignant la taille relative de la mère³.

La prison même est ce lieu protecteur que Charlie refuse de quitter ("Ne pourrais-je rester encore un peu...?") et où il retourne d'un geste automatique, s'étant avisé que, victime de la drogue absorbée par mégarde, il allait s'échapper par une issue bordée de feuillages comme métaphore vulvaire.

¹ Dans *Charlot soldat*, l'orifice du mur par lequel Charlie pénètre dans le conduit de cheminée est bordé d'une branche feuillue. Dans *Les Lumières de la ville*, le plan cadrant la trappe d'encavement où Charlie absorbé par le nu manque de tomber, présente à droite en amorce la crinière d'un cheval de bronze.

² Thème latent déjà développé dans *La Ruée vers l'or*, où la cabane en détresse offre plus d'un point de ressemblance avec l'intérieur de la mère. Posée en équilibre sur une falaise, et retenue par un cordage ombilical, elle est animée d'un mouvement de balançoire comparable à celui que perçoit le fœtus baignant dans le liquide amniotique. Elle comporte trois issues comme les orifices transitifs du corps : la bouche représentée par le garde-manger ouvrant sur l'extérieur, l'anus et le vagin qu'indiquent la porte de derrière et celle de devant que Charlie, refoulé à l'intérieur par un violent courant d'air (fantasme de retour), est incapable de franchir.

³ Une scène semblable figurait vingt ans plus tôt dans *Charlot chef de rayon* ce qui semble indiquer un fantasme primaire spécialement prégnant.

La taille relative se recombine ailleurs avec des figures de la robe comme les stores de toile des commerces toujours cadrés en surplomb des personnages ainsi réduits aux proportions infantiles, comme telles guirlandes de fleurs (dominant l'orchestre du café concert) ou frises architecturales à même hauteur, semblables au festonnage de bas de robe¹.

Néanmoins, la mère émerge au récit sous l'aspect de l'héroïne, qui prend en charge Charlie à le nourrir, à installer leur "nid", ou à le présenter à son patron en protectrice répondant à sa place. L'interdit de l'inceste est ici concrétisé dans la cabane par le petit compartiment extérieur où dort Charlie, tandis qu'à l'intérieur, une courtepoinie unit en l'écaillieuse queue bifide d'une inviolable sirène, les jambes de sa compagne (fig. 5).

Mais quand dans l'attente de la libération de Charlie elle s'adosse au mur de la prison, son ventre saillant et son ample robe évoquent la grossesse. Puis dans la cabane, Charlie semble lui faire du doigt le reproche d'avoir accouché d'un bébé représenté par le jambon volé qu'elle tient dans ses bras. Elle répond d'un clin d'œil complice trahissant l'équivoque secret.

c) **L'enfant**

La figure du petit enfant s'accomplit par l'orientation du personnage de Charlie et autres sur le physique, le vêtement et l'environnement infantiles, ainsi que sur le comportement précognitif et prégénital, grâce à la mobilité que confèrent au signe ses propriétés sémiotiques.

La taille des personnages est réduite par le gigantisme de l'usine ou par le cadrage en général. Certains sont chauves et joufflus, montrant un visage maculé d'une moustache ou de peintures de guerre,

¹ Dans *Les Lumières de la ville*, une arche intérieure de la boîte de nuit, peinte de grands damiers semble, vue de dessous, une robe à damiers telle que l'imposa la mode dès les années vingt (à noter que la présence de l'arche insiste à travers toute l'oeuvre majeure de Chaplin). Charlie dévorant un serpent de papier suspendu semble remonter sous la robe en avalant son propre cordon ombilical.

et marchant de façon maladroite et saccadée (comme le chef du personnel du grand magasin par exemple).

Charlie lui-même ne gravit pas autrement les escaliers qu'un petit prenant toujours appui sur la même jambe motrice. La salopette, le pantalon tout déformé par des couches, la grosse épingle à nourrice en guise de bouton, les souliers trop grands hérités d'un aîné, caractérisent bien Charlie. Cependant la liberté sémiotique ne permet pas d'ordonner au seul héros l'infantilité dont les attributs se distribuent indifféremment sur tous les personnages voire sur les objets inanimés. Ainsi, la plupart des hommes de l'usine et de la prison arborent comme couche un coin de chiffon blanc à la poche revolver¹, et les techniciens de la machine à nourrir non contents d'être chauves comme des bébés, sont vêtus de blouses en forme de brassière dite en cache-cœur.

Le comportement de maints personnages comme les évadés roulant à terre les jambes en l'air, ou comme Charlie agitant depuis la gaveuse automatique des petits bras guère plus haut que le sommet du crâne, ne laisse pas non plus d'évoquer le bébé.

La disparité des tailles est le propre des groupes d'enfants poussant sans ordre. Elle est effective dans la population de la prison. Mais elle marque également la différence avec les adultes que représentent les policiers. Cependant l'adulte est pour le bébé un géant, comme l'est pour Charlie l'image vidéographique du directeur diffusée dans les toilettes.

Charlie est tenu à la main par le policier venu l'arrêter, et par le contrôleur des cadences, ce dernier débordé par l'agilité anormale de la menotte infantile parvenant à déchaîner toutes les commandes pendant qu'il tente de réparer les dégâts avec les limites inhérentes à la démarche linéaire du professionnel².

¹ Dans l'ultime séquence des *Lumières de la ville*, Charlie ayant récupéré un chiffon blanc ravi par un gamin au fond troué de son pantalon, le porte significativement à son nez.

² Le petit enfant fait fi de la codification sociale des gestes et des lieux que son espace propre ne fait jamais que recouper. Ce qui explique pourquoi Charlie tient largement tête au boxeur professionnel des *Lumières de la ville*, toujours-déjà surpris dans ses attendus tactiques.

Parmi les éléments de l'environnement infantile nés du déplacement sémiotique, nous trouvons le pot de chambre-assiette fumante où s'assoie le compagnon de Charlie à la pause, la chaise rehaussée du bureau du directeur de prison, des hochets sous forme de clé à œil, les petits placards assortis de petits bancs de l'usine (fig. 7), le landau de la chaîne de montage¹, les comics que lisent le directeur de l'usine et ce grand poupon à demi nu de conducteur des cadences, les jouets du grand magasin et l'automate mimé sous le couvert de l'ivresse par Charlie au milieu des cambrioleurs².

La première cellule carcérale de Charlie évoque le compartiment de chemin de fer, et la file des prisonniers partant pour le réfectoire mime le départ du train au coup de sifflet : transfert de fonction des actes et des objets quotidiens qui définit bien le jeu infantile. De même, la burette écrasée devient pour Charlie, au grand scandale du mécanicien, une pelle, et un jet de vapeur s'échappant de la presse l'identifie à une machine à repasser quand vient le tour de la veste du mécanicien.

L'infantilité produite par l'aspect prégénital du comportement des personnages, développe premièrement le thème de la mise en place de l'espace réel à partir de l'espace mouvant et morcelé du bébé. Le morcellement du corps s'exprime par son contraire, le désir d'unité corporelle accompli imaginairement par la danse et le patinage acrobatique.

La confusion de l'oreille avec la bouche au repas carcéral relève de l'incoordination des gestes corrélative³. La cabane semi-lacustre est

¹ Dans *Les Lumières de la ville*, c'est la Rolls cabriolet du milliardaire qui tient lieu de landau.

² Autre exemple de jouet-automate dans *La Ruée vers l'or*, l'ingénieur tente de "remettre en marche" Charlie censément gelé, en lui frottant l'abdomen d'un geste circulaire, comme on remonte un ressort, puis pousse devant lui le faux sinistré qui adopte le comportement mécanique et saccadé d'une machine.

³ Nombreuses sont les figures du morcellement du corps et de l'incoordination motrice dans toute l'oeuvre de Chaplin. Citons, émergeant de l'eau qui noie la casemate, le pied du camarade que Charlie prend pour le sien propre (*Charlot soldat*

le lieu de l'instabilité physique du monde précognitif. L'ignorance de la causalité (dont tient lieu la causalité magique) propre aux phases précognitives est signalée par la pantomime de la poutrelle qui se détachant vient frapper Charlie pour la deuxième fois alors qu'il lève confiant les yeux vers elle comme si elle avait le bon vouloir de l'épargner, inconscient de la cause réelle qui est la vibration provoquée par la fermeture de la porte¹. Il plonge de même dangereusement dans le plan d'eau, dont il devait pourtant connaître l'étiage pour y être tombé la veille. Ce qui tient lieu de loi du mouvement est la causalité magique de l'intervention géante des parents, originée au plafond où Charlie lève instinctivement les yeux quand son assiette au réfectoire se trouve repliée à son insu.

On peut rattacher à cette méconnaissance des lois physiques bien des actes absurdes, comme de frapper violemment un front derrière la mouche visée, ou déloger une petite cale qui va déclencher la catastrophe du chantier naval. En conséquence, le danger lui est inconnu, jusqu'à patiner les yeux bandés au bord du vide, et boxer contre des balles de revolver. Deuxièmement, le sadisme oral et la perversité polymorphe caractérisent le mode prégénital de l'univers asocial du film. Il est à noter le caractère profondément oral et sadique-oral de cet univers on y souffre de la faim, mais on s'y rassasie dès que possible (cf. l'abondante provende du logis de rêve imaginé par Charlie pour sa compagne) lorsque l'on n'y est pas cruellement gavé. De l'arrière-plan surgissent de gigantesques mâchoires (radiateurs, châssis vitrés divisés en denture par la configuration de leurs montants (fig. 7), etc.).

La presse d'usine présente en sa face inférieure une frise métallique dentiforme de telle sorte que lorsqu'elle se meut, c'est une gueule géante qui semble se refermer sur une invisible chair. Figure

), ou encore le gant qu'il ôte par lambeaux de sa main (*Le Kid, Les Lumières de la ville*).

¹ Dans *La ruée vers l'or*, les entrées de la cabane sont respectivement perturbées par le détachement d'une poutrelle et par le choc imprévu de la porte successivement sur Charlie puis sur Big Jim. Ce qui indiquerait une constante fantasmagique d'obstruction relative au traumatisme de la naissance. Peut être celle de la symphise pubienne.

relevant bien plutôt, par son gigantisme, de la projection infantile du cannibalisme sur le monde terrifiant des adultes¹.

Bref, Charlie pourchasse les dames pour leur dévisser fesses (fig. 7) et seins, de même que le nourrisson a le fantasme de détruire avec sa bouche le corps de sa mère, car l'outil possède la dureté de l'organe bucal entamant la chair. Mais l'attaque se détourne un instant sur la bouche d'incendie avec la logique du déplacement, seule capable de rendre substituables l'organe vivant d'où jaillit le lait et l'organe mécanique fournissant l'eau sous pression.

Outre l'oralité, la sexualité de l'enfant imaginaire du film concerne l'érotisme anal et urétral, l'exhibitionnisme, la sexualité d'organe de la phase phallique et l'homosexualité. Il ne fait pas de doute que le bruit anal du "tour" à pop corn ou que le nez du mécanicien fourré dans le cloaque du poulet désignent l'érotisme anal² (c'est sur la face, donc sur le nez que s'étale la tarte à la crème fécale du nourrissage automatique), et que le pantalon de Charlie, réceptacle pervers de tout objet cher (le casse-croûte emporté à l'usine) représente l'univers des fèces et de l'urine.

Les jeux d'urine se devinent dans les jets liquides ou fluidiques projetés à la face de divers personnages, ou dirigés avec plus ou moins de succès dans un récipient tenant lieu de pot de chambre : pot au lait manqué par le pis de la vache, salière s'emplissant de drogue, verre de l'épouse du pasteur sous le siphon, etc.³ L'exhibitionnisme est

¹ Par où l'on voit que *La Ruée vers l'or*, où le thème de la faim est si central, est plus linéaire, moins contradictoire, moins riche sémiotiquement que *Les Temps modernes*, parce que la faim y est davantage un thème en soi que l'élément d'une chaîne associative qui la relance dans le déplacement généralisé du monde prégénital/précognitif.

² La zone anale et son complément, le nez, peuvent être considérés comme un des thèmes privilégiés des films de Chaplin. Témoin mémorable, la scène inaugurale des *Lumières de la ville* où le nez de la statue s'enfonce dans le postérieur de Charlie.

³ Dans *Le Pèlerin*, le faux révérend et son sacristain glissent sur une peau de banane, brisant sous eux le flacon de whisky caché dans une poche-révolver, si bien, qu'il marchent ensuite en écartant les jambes comme s'ils avaient fait dans leur culotte. Dans *Les Lumières de la ville*, le milliardaire verse le whisky à côté du verre de Charlie d'abord puis dans son pantalon baillant de la taille.

nettement mimé au rayon chambres à coucher par l'héroïne ouvrant largement les deux pans de son manteau à l'adresse de Charlie à demi étendu sur une méridienne et fumant d'un air blasé. La sexualité d'organe s'exprime également par cette propension des ouvriers à astiquer des burettes et des barres, ou à manipuler des mécaniques tubuleuses animées d'un mouvement de va-et-vient, comme s'ils devaient continuellement entretenir un geste masturbatoire. On devine le thème de l'homosexualité dans les minaudages de Charlie à l'adresse de son compagnon de cellule, qui fait de la broderie en dépit de son aspect viril, et semble l'agresser sexuellement en le visant d'un fil grossier à travers le chas de son aiguille. Remarquons d'ailleurs la démarche de "folle" du troisième personnage à partir de la fin à quitter le réfectoire. Mais cela ne se limite pas à la prison, même si l'allusion - au niveau sémantique - à l'homosexualité des prisons est ici patente : aux sons d'une marche solennelle sur les degrés très ecclésiastiques du grand magasin, Charlie se prépare à embarquer dans le fourgon cellulaire pour convoler en justes noces avec le policier qui lui donne le bras¹. Du reste les sexes ne sont-ils pas inversés entre la femme de l'aumônier des prisons, à feutre et grosses lunettes si virils, et lui-même, toujours minaudant et prenant des poses chattes en contraste ?

IV

AU DELA DU COMIQUE : DÉRÉLICTION ET FORCE CRITIQUE

L'unité est remarquable entre le sémantique et le sémiotique de *Temps modernes*, et une synthèse rationalisante n'en est pas impossible. Tout s'y passe comme si la mère phallique morte identifiée au machinisme du système industriel, bloquait le sujet dans la position pré-génitale absolue exclusion du monde que permet seule de dépasser l'action critique.

¹ Dans *Classes oisives*, Charlie affirme avec force minauderies au gros écossais en jupe qui le prend pour son gendre : "mais non nous ne sommes pas mariés..!", avec une équivoque du pronom "nous", soulignée par le comportement efféminé de l'un et la jupe de l'autre.

Mort maternelle

La mort est partout présente. Sous ces formes sarcophagiques d'arrière-plan, couvertes d'une sorte de suaire au grand magasin. Un cercueil peut toujours surgir d'objets anodins¹ comme de ce madrier judicieusement cadré près du bateau en chantier, et comme le pouf du logis de rêve, semblable plutôt à un cercueil d'enfant, où butte du pied Charlie, ou encore, comme la boîte à outils de même calibre, si lourde et encombrante qu'elle lui fait perdre l'équilibre. La petite cabine "anti-incestueuse" appuyée sur la cabane et présentant le géométrisme oblong d'un cercueil dressé où dort debout Charlie est cadrée comme couchée. Notons aussi la rangée de croix tombales qu'évoquent les lutrins alignés sur la scène du café concert, ainsi que le motif noir en croix de Saint-André ornant la poitrine des rugbymen. Une ombre de croix se profile entre les deux convives de la cabane alors que se frottant tous deux les mains ils semblent les joindre pour la prière². La mort maternelle transparait au grand magasin lorsqu'au coucher de sa compagne, Charlie semble la couvrir entièrement d'un manteau, sur fond de tête de lit capitonnée comme un cercueil. Mais point de différence entre la mort de l'autre et la mort propre, dès lors qu'elle n'est que déplacement de l'angoisse de séparation³. Aussi la mort

¹ Dans *Les Lumières de la ville*, le capot noir de la Rolls en amorce ressemble à un cercueil derrière lequel le majordome en habit noir présente un bouquet de roses blanches, symbole de la mort enfantine, tandis que l'aveugle au bras de Charlie porte un grand panier vide évoquant un couffin tragiquement désaffecté.

² Dans la cabane abandonnée de *La Ruée vers l'or*, la sortie "bucale" est obstruée par un monticule sableux (ou neigeux) surmonté d'un manche de pelle vertical qui coupant un tasseau du mur dessine la croix, figure tombale associant l'intérieur maternel à la mort. Dans *Le Kid*, la porte de l'immeuble de Charlie est moulurée d'une croix portant en sautoir un bandeau auquel ne manque que l'inscription funéraire. Par ailleurs lorsqu'un moment donné le gosse s'accroupit au dortoir, ses bretelles blanches croisées marquent son dos d'un signe funèbre. Le salon du milliardaire des Lumières de la ville comporte une petite armoire de forme ogivale frappée au milieu de son quart supérieur d'une croix comme un confessionnal. Toute la pièce revêt l'allure funèbre d'une église, et même d'un caveau puisqu'il faut descendre des marches pour y accéder.

³ Dans *Le Kid*, la mère qui vient de retrouver son petit au commissariat le couvre totalement de son corps, tandis que les grandes plumes noires de son chapeau battent de façon funèbre. L'image suivante, la caméra ayant reculé, on ne voit plus qu'un manteau recouvrant une forme indistincte. Suit la scène du paradis. Dans *La*

enfantine émerge-t-elle dans la membrure-squelette du bateau inachevé (fig. 1) représentant l'enfant en train de naître, et dans ce noir fichu que noue l'héroïne en sanglots sur une petite forme blanche à la dernière séquence (fig. 6)¹

Toute-puissance inquiétante des figures parentales

Ce qui paraît gravement compromis, c'est le franchissement du stade œdipien. Les figures parentales se limitent donc à des occurrences précœdipiennes comme le géant cannibalique, et la mère phallique tenant loi à la place du père. L'ogre n'est pas seulement dans les diverses configurations de mâchoires menaçantes, mais aussi dans la profusion des roues dentées dépeçant le contenu de la boîte à outils-cercueil et guidant à l'intérieur les personnages dévorés par la mécanique.

On peut remarquer que la machine qui ingère le mécanicien comporte des yeux et une bouche dont la lèvre supérieure est délimitée par la bielle. Le mécanicien n'en sortira guère que par en dessous, comme s'il n'y avait pas d'autre issue que la bouche. Emblématisant la surveillance surmoïque, les paires d'yeux à grande hauteur se répètent, sous la forme par exemple d'un couple de lucarnes surplombant l'arrière-cour du foyer familial de la jeune fille, ou de deux petites ouvertures au-dessus du banc supportant les prévenus du panier à salade². On pourra voir la mère phallique, indirectement dans la machine à nourrir automatique, figurant le gavage inspiré des sentiments meurtriers de celle qui prend soin de son enfant à contrecœur : voyez comme le tampon-serviette scande à contretemps les besoins du mangeur. Plus directement, dans le comportement agressif de la jeune fille donnant d'un air triomphant des coups de

Ruée vers l'or, Georgia jette une couverture sur Charlie qui vient de tomber dans un ombilical rouleau de cordages

¹ De même que dans *Les Lumières de la ville*, l'aveugle fond en larmes devant la corbeille garnie d'une pelote blanche comme une petite tête émergeant d'un couffin. A signaler dans la dernière séquence, le col en dentelle de son chemisier, semblable à une couronne mortuaire.

² Il est significatif que dans sa première apparition, la cabane abandonnée de *La Ruée vers l'or* soit anthropomorphisée par le cadrage d'un pignon percé de deux fenêtres.

dents castrateurs à la banane. Ou dans la virile épouse de l'aumônier qui, munie de l'attribut maternel de la laisse ombilicale¹ qu'elle ne lâche pas un instant, affiche un air méprisant à l'adresse de Charlie. Il faut y rattacher le type de la femme qui prend l'initiative amoureuse, en l'occurrence, la prostituée que paraît être par trois fois la jeune fille appuyée contre un mur devant le grand magasin, s'exhibant au rayon des meubles à Charlie dans un décor de bordel, et en tant que danseuse équivoquement engagée par un cabaretier qui, du seuil où s'affiche une photo de femme en décolleté, dirige son pouce vers l'intérieur en déclarant qu'elle fera l'affaire au café...

La figure féminine en expansion sémiotique sur ce mode morcelé possède un autre attribut congruent qui est le pouvoir généralement dévolu à la force publique. Aussi ne faut-il pas compter pour rien que les boutons de robe de la secrétaire, puis ceux de la grosse passante, présentent la forme polygonale de la casquette du policier qui vient secourir cette dernière. Ni que cette éminente figure de la répression publique, la prison, soit le refuge utérin du paria Charlie. Cependant, il n'y a guère de différence entre la prison et l'usine, entre les forces de répression et les puissances productives symbolisées par l'écrou polygonal, qui synthétise le motif décoratif de robe et la casquette policière. Ainsi les figures terribles de l'imaginaire enfantin deviennent la métaphore de la dérégulation du monde moderne, et préparent le terrain à la critique qui permet de la dépasser.

Critique.

La critique est question de distance, ou mieux, d'extranéité quand c'est possible. On a connu le thème morien, bergeracien, swiftien, restivien, etc, de l'extra-monde imaginaire, puis le point de vue étranger avec *le Persan à Paris* ou extra-terrestre avec *Micromégas*. Mais le comique offre une possibilité de distance intérieure économisant la thématique prétexte. Savoir, celle du point de vue présocial (prégénital-préverbal), capable, pour peu qu'on sache le constituer en contre-univers, de tourner à l'absurde les valeurs, voire les catégories où se fonde la société des hommes.

¹ Dans *Les Lumières de la ville*, Charlie est relié à l'aveugle par le fil qui se dévide de ses sous-vêtements.

Contre-univers ici accompli grâce au traumatisme de la naissance, au règne de l'oralité, de l'angoisse de la mort et de l'oppression maternelle, et à la logique précognitive, qui minant la société machinique, rendent inessentiels les principes qui lui avaient donné corps. Car dans *Les Temps modernes*, le rire provoqué qui paraît être au premier abord ce réflexe de défense hystérique (la tarte à la crème) contre l'enfance faisant retour, invite surtout au renversement du point de vue.

"Je trouverai un foyer, même si je dois travailler pour l'obtenir ! "

s'écrie le vagabond parodiant de façon grotesque l'orateur héroïque. Renversement des valeurs et même dénégation du principe de causalité par laquelle la condition sine qua non devient clause de style. L'univers d'où procède cette représentation est comme protégé de l'univers normal par l'angoisse du vide¹ associée à l'arrivée au monde, telle qu'elle apparaît dans la scène de patinage, c'est-à-dire déniée par le bandeau sur les yeux, comme le danger que représentent les balles de revolver est dénié par les gestes de pugiliste censés y parer. Généralement, Charlie a l'inconscience de s'attaquer aux gros costauds hypervirils, auxquels néanmoins il parvient à tenir tête grâce à l'anomalie de ses ressources précognitives, totalement imprévisibles au professionnel², cf. par exemple le codétenu que son gros poing brandi n'empêche pas de recevoir de la purée dans l'œil, ou le grand camarade d'usine qui lui, prend un coup de pied au derrière. À quoi bon dans ces conditions apprendre le code des gestes, et accepter la hiérarchie et la peur, sur lesquelles se fonde une société d'aveugle production ?

Bien entendu, on peut préférer aux embûches de l'espace socialisé, la sublimation de l'unité motrice du corps dans la danse et le patinage pourquoi alors exécuter des gestes mécaniques et répétitifs ?

¹ Dans *La Ruée vers l'or*, Charlie qui tente une sortie-naissance de la cabane en perdition finit suspendu au-dessus le vide.

² Cf. le combat de boxe des *Lumières de la ville*.

L'instabilité matérielle cependant ne se limite pas à la cabane. L'espace sans causalité est aussi l'espace mouvant, plastique, incohérent et pervers de l'empilement hétéroclite de cette machine qui ne dévore pas seulement le mécanicien, mais déchaîne le monstrueux déploiement alternatif d'immenses colonnes phalliques et de disques absurdement inutiles. Dans ces conditions, pourquoi produire, quand la ludicité de l'existence se suffit à elle-même, et qu'il y a tant de dangers imaginaires à affronter?

Existe-t-il du reste dans cette usine un seul geste qui ait un sens ? On y transporte une petite barre à quatre, on y astique des tiges ou des burettes, on s'y cramponne bizarrement à une sorte de piston vertical en mouvement comme dans une monstrueuse masturbation, le directeur joue au puzzle, ou lit des comics. Les objets et les hommes n'y sont pas encore différenciés à en juger selon la chaîne de montage qu'il suffit de remettre en marche pour que les ouvriers regagnent incontinent leur poste. Méthode bien commode pour se débarrasser des enrégés à vos trousses parce que vous les avez quelque peu arrosés. C'est ici le point de vue présocial qui semble organiser en sous-main le travail. La technologie est aléatoire, puisqu'une burette écrasée peut faire office de pelle, au grand scandale du mécanicien pour qui un chat (technologique) ne sera jamais qu'un chat ! Vision ludique des objets bien plus riche en ressources que leur stabilité ontologique et l'assignation rigide de leurs fonctions. Dérision par conséquent de la production, et de son directeur, arrosé lui aussi de lubrifiant sans égard à son immunité sociale.

Le système de la perception présociale cependant a pouvoir critique sur tout thème social Si tu n'as pas d'argent pour payer ton repas au self-service, tu appelles un grand flic qui te prendra par la main pour t'emmener dans une belle maison où sont assurés gîte et couvert, etc.

CONCLUSION

Cette approche du film présuppose certains remodelages conceptuels, comme celui du signe, qui ne se peut corrélér à l'homo sapiens postfreudien qu'à présenter une double structure relative

respectivement à l'intelligence préverbale (associative et analogique) et à l'intelligence cognitive (que résumant exactement les catégories de la rationalité : tiers exclu, causalité, unité du monde, etc.). Trois conséquences notables, pour ce qui concerne le texte "esthétique" :

1) Le texte filmique se compose d'un texte sémantique (le "sémantexte"), et d'un texte sémiotique (le sémiotexte) comme profondeur émotionnelle. Seul le premier est lisible en tant qu'ordonné à la cognition, et représente par conséquent le médium nécessaire du second. Mais il a surtout un rôle séductionnel, par sa fonction représentative critique, capable de muer la perception ordinaire en découverte. La séduction accapare alors si complètement le moi qu'elle libère la captation inconsciente du processus sémiotique, de même que la perfection de la façade du mot d'esprit est condition nécessaire pour l'action de son contenu latent¹.

2) La profondeur sémiotique est aussi objective que la surface communicative (sémantique). Si celle-ci vise le plaisir d'une performance rationnelle qui, disons, assouplit la camisole de contention du cognitif, celle-là rend compte du travail de l'intuition en quête de contenus émotionnels. Ce qui suppose une liberté dont témoigne la démarche apparemment aléatoire d'un Chaplin, qui arrivait sans plan sur le plateau, recommençait inlassablement le tournage d'un même détail sans qu'on puisse discerner clairement ce qui finissait par le satisfaire (qui est en fait la rigueur absolue) où encore suspendait le travail pendant des semaines en attendant l'inspiration.

3) Les raisons de l'émotion esthétique étant par là explicables, la question esthétique peut rompre avec la métaphysique du beau, quasi-prisonnier toujours de l'académisme thématique ou plastique².

Le concept de signe est en tout cas le garant philosophique de la saisissabilité de tout effet de sens, fût-il émotionnel, sa structure bi-

¹ Cf. Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Idées/Gallimart, Paris, 1969.

² Académisme qu'illustre bien le discours critique de presse, si prompt à se référer aux Grands pour apprécier la "forme", et à privilégier l'intérêt éthique ou anecdotique du "fond".

partite supposant une corrélation nécessaire entre le sens perçu et la forme du signifiant correspondant, et le signifiant étant par essence toujours saisissable. Ce qui reste vrai dans la modalité sémiotique, où le signe ne fait rien d'autre que de s'ordonner à un autre système de contraintes. La sémiologie ainsi élargie de la raison à la passion devrait donc se réconcilier avec l'art. Elle permet peut-être encore, en limitant à l'interdit masqué de séduction le territoire de l'esthétique, de débarrasser son concept d'un lourd passif métaphysique.

DIALOGISME DU MONOLOGUE

Jean-Paul DEBAX
 Université de Toulouse-le-Mirail.

C'est sans doute par l'effet d'un goût bien universitaire pour le paradoxe, ou par quelque propension naturelle et personnelle à la contradiction, si le thème proposé pour ce colloque, "Le dialogue théâtral" a suscité en moi l'envie d'y répondre par une étude sur le monologue. En effet, égaré par ma culture quelque peu vieillotte et imparfaite, je croyais savoir ce qu'était un monologue, et même pouvoir le distinguer d'un soliloque ou d'un récit. Et j'en étais resté à cette constatation d'évidence, mais quelque peu rudimentaire, que la plupart des pièces de théâtre proposent une alternance entre passages dialogués (en répliques plus ou moins longues, ou plus ou moins courtes) et, d'autre part, en longues tirades qu'on pourrait appeler "monologues", c'est-à-dire des discours comme j'en fais quelquefois quand je suis seul dans ma salle de bains, et que je dialogue avec moi-même, ou, pour l'exprimer de façon nettement plus relevée, "où l'on dialogue avec le dieu qu'on a en soi", comme l'écrivit V.Hugo (*L'Homme qui rit*, I,i,1, cité Larthomas, *Le Langage dramatique*, 371).

L'homme qui parle seul - dans sa salle de bains par exemple - semble faire une utilisation impropre du langage ; à preuve, il se tait s'il a l'impression que quelqu'un l'entend parler. De même, le monologue théâtral a paru incongru à bon nombre de dramaturges et de rédacteurs d'art poétiques, et ce, de façon de plus en plus fréquente pendant le cours des XVIIe et XVIIIe siècles. P. Larthomas compare celui qui parle seul à celui qui chante seul :

Qui ne s'est jamais moqué d'un homme qui chante en se rasant ? C'est que le chant trouve en lui-même sa propre justification ; la parole, qui suppose un interlocuteur réel qu'elle s'efforce d'informer, de convaincre et d'émouvoir. Le monologue dramatique est tout autre, et c'est un des points sur lesquels l'art et la vie diffèrent le plus. Car au théâtre le personnage qui soliloque n'est jamais de ce fait ridicule. Et cela par une sorte de convention ancienne et qui, pendant des siècles, n'a jamais été remise en cause.

Et un peu plus loin :

Source de richesse psychologique, de force dramatique, élément essentiel de la dramaturgie, le monologue est donc, par nature, conventionnel... C'est le caractère conventionnel qui fait du monologue une

forme ambiguë. Deux tendances jouent tour à tour, et très souvent coexistent et se contrarient ; l'une qui accentue le caractère conventionnel, l'autre qui tente de le dissimuler. (373)

Dans sa *Dramaturgie classique*, Scherrer arrive à la définition suivante :

Nous sommes maintenant en mesure d'aboutir à une définition du monologue véritable : le monologue est une tirade prononcée par un personnage seul ou qui se croit seul, ou bien par un personnage écouté par d'autres, mais qui ne craint pas d'être entendu par eux. (256)

Et la comparaison qu'il établit ensuite avec l'*aparté* met l'accent sur l'importance qu'il y a à ce qu'une tirade en question soit ou ne soit pas écoutée par les autres personnages. Sont cités plusieurs exemples d'*a parte*, de monologues, entendus à l'insu du parleur solitaire, parallèlement à ce que Scherrer appelle le monologue "véritable".

Il est aisé de constater, et un peu cruel sans doute vis-à-vis des auteurs en cause de souligner, combien ces critiques se révèlent incapables de prendre en compte le langage théâtral et les situations théâtrales comme des réalités artistiques de plein droit : en effet leur terme de comparaison implicite, quelquefois même explicite, est sans cesse le langage de la communication et les situations vraisemblables de la vie réelle. Une fois posé que le langage est exclusivement un instrument de communication, le monologue est donc conçu comme contre nature, et par là même, il est entendu que des personnages à portée de voix, comme c'est le cas sur une scène de théâtre, doivent normalement s'entendre quand ils parlent.

Scherrer commence sa brève histoire du monologue par cette déclaration quelque peu péremptoire : "au commencement était le monologue" (256). Mais, en fait, il ne cite à l'appui de cette affirmation, que le grand nombre de monologues dans les pièces du début du XVII^e siècle. Ce n'est qu'à la fin de cet aperçu historique qu'il évoque :

Le monologue abonde dans le théâtre de la Renaissance, et déjà dans le théâtre latin et grec. Il nous faut remonter aux époques où la scène était occupée par un récitant unique. Au début du XVII^e siècle, les acteurs sont rares, les scènes souvent étroites et incommodes, les auteurs, nous l'avons vu, sont plus sensibles à la chose écrite qu'aux réalités scéniques ; il

n'est pas étonnant que le monologue leur ait paru la forme idéale de la déclamation dramatique.

Ce qui est plus étonnant c'est que Scherrer ne cite pas à l'appui de sa thèse l'existence du monologue médiéval, comme par exemple les monologues fondés sur les types populaires : *Le Dit de l'herberie*, le monologue de *La Fille batelière* de Rutebeuf, ou ceux mettant en scène des soldats fanfarons comme *Le Franc archer de Bagnollet*, ou *Le Franc archer de Cherré*, ou *Le Pionnier de Seurdre*. Scherrer, malgré ces oublis, se situe implicitement dans la tradition qui considère le monologue de ménestrel comme à l'origine du théâtre médiéval, ce qui correspondait aussi à cette conception du théâtre antique en faveur au Moyen-Age, selon laquelle la pièce était lue par un lecteur unique placé dans une petite chaire, alors que les acteurs mimaient les actions en silence. De même Aristote voyait dans le dithyrambe, donc dans un monologue, l'origine du théâtre grec : un seul acteur était nécessaire, le poète jouait lui-même le rôle du chœur ; "ensuite", nous dit Aristote, "Eschyle porta de un à deux le nombre des acteurs, diminua l'importance du chœur et donna le premier rôle au dialogue..." (*Poétique*, Ch.4)

Vraies ou fausses, ces explications génético-historiques semblent contredire la primauté accordée au dialogue par les critiques modernes. Sommes-nous dans une impasse ?

Il apparaît, sans trop d'efforts, que cette contradiction apparente n'est due qu'à des insuffisances dans l'approche théorique. On doit donc rappeler ces quelques propositions fondamentales :

- l'évolution historique est une dimension, respectable certes, mais qui ne fournit pas forcément une explication sur les modes de fonctionnement ;
- le vraisemblable, c'est-à-dire la comparaison avec l'expérience vécue, n'est pas un critère pour juger une œuvre d'art ;
- les problèmes de la production linguistique ne se posent pas forcément de la même manière dans un texte littéraire et dans l'échange communicatif.

Voilà qui est bel et bon, et qui d'ailleurs est assez communément accepté aujourd'hui, mais qui ne nous fait pas sensiblement progresser sur la voie d'une définition du monologue, et qui semblerait devoir faire redouter la témérité de notre entreprise.

Comment donc résoudre cette opposition entre dialogue et monologue ?

En réalité il n'est pas question de faire semblant de se demander à partir de quelle longueur une réplique peut être qualifiée de monologue, ou de feindre que les mesures quantitatives puissent nous faire approcher de la solution. C'est sur un tout autre terrain que ces deux modes de discours s'opposent; et comme point de départ à cette réflexion, citons plutôt ces quelques principes touchant l'énonciation et la représentation théâtrales :

- comme toute œuvre littéraire, le texte dramatique est le fruit du travail d'un énonciateur/narrateur unique (que j'appellerai volontiers dans le cas du théâtre, "dramateur") ;

- mais ce "dramateur" est en principe effacé, et il délègue sa parole à des énonciateurs/locuteurs relais, les personnages ;

- ce qui pose le problème de la véridiction : en effet, où est la vérité énoncée par une pièce de théâtre ? Quelle instance nous fournit cette vérité ? Problème fondamental comme nous le verrons par la suite.

- la pluralité des voix fait que la progression de la pièce est dialectique et non pas linéaire ;

- enfin, le théâtre se réalise dans la représentation, c'est-à-dire entre autres choses, que chaque voix s'incarne en un comédien de chair et d'os, qui mime une action qui semble personnelle, autonome, indépendante. Sa présence tend à solidifier la ligne de démarcation entre personnage et personnage, et personnage et non-personnage, c'est-à-dire personnes ou choses simplement évoquées dans le dialogue. La représentation donne également une forme objective et perceptible à la fonction de destinataire : que ce soit un partenaire sur scène ou le public dans la salle.

Ces présences multiples : personnages, spectateurs, éléments visuels et sonores qui composent le texte théâtral dans sa complexité (au sens où l'entend Anne Ubersfeld) invitent, dans la diversité des signes qu'ils fournissent, à un dialogue permanent.

Comment, en effet, penser la lumière, le costume ou la voix isolément ? Chacun, au contraire, vient s'ajouter au message fourni par les autres pour constituer un effet unique.

Un premier phénomène, bien reconnu, et c'est pourquoi je ne m'y attarderai pas, est celui de la double énonciation théâtrale. En

vertu de ce principe, on pourrait déjà postuler qu'il n'y a pas de monologue au théâtre ; en effet, toute parole théâtrale, même en l'absence d'un personnage partenaire sur scène, a toujours un destinataire à qui s'adresser : le public destinataire de ce qu'Anne Ubersfeld appelle le "discours rapporteur"¹.

En ce qui concerne le "discours rapporté", il fait souvent irruption à l'intérieur du monologue, qui se transforme alors en dialogue fictif. Un exemple fréquemment cité est celui, situé au début de *l'Amphitryon* de Molière, où Sosie évoque la réception que lui réservera Alcène, à qui il va annoncer la victoire de son époux. Sosie répète ce qu'il va dire à sa maîtresse. Ici la transformation du monologue est totale, car le destinataire est même matérialisé :

Alcène est représentée par la lanterne que porte Sosie pour s'éclairer dans le noir. Il la pose par terre devant lui, et s'adresse ainsi à la lanterne/Alcène :

Madame Amphitryon, mon maître et votre époux...

Il commente alors :

¹ Je fais référence à :

Nous savons qu'à l'intérieur du texte théâtral, nous avons affaire à deux couches textuelles distinctes (deux sous-ensembles de l'ensemble textuel), l'une qui a pour sujet de l'énonciation immédiat l'auteur, et qui comprend la totalité des *didascalies* (indications scéniques, noms de lieux, noms de personnes), l'autre qui investit l'ensemble du dialogue (y compris les "monologues"), et qui a pour sujet de l'énonciation *médiat* un personnage...

Ainsi l'ensemble du discours tenu par le texte théâtral est constitué de deux ensembles :

a) un discours rapporteur, dont le destinataire est l'auteur (le scripteur) ;

b) un discours rapporté dont le locuteur est le personnage.

(Lire le théâtre, 1978, 250-1)

Il me semble que les guillemets entourant le mot "monologue" indique la gêne d'Anne Ubersfeld à propos de ce concept. Je crois pour ma part que, s'il y a double énonciation au théâtre, chaque type d'énonciation n'appartient pas à un ensemble textuel bien délimité, les didascalies d'un côté, les discours de personnages de l'autre. En restant fidèle au schéma d'Anne Ubersfeld, qui fait du critère du discours rapporteur que le public en soit le destinataire (ibid. p.254), on peut avancer que, si les didascalies constituent un lieu privilégié de la manifestation du discours rapporteur, les discours de personnages proposent un mélange de discours rapporteur et de discours rapporté ; en particulier le monologue (avec ses divers degrés) - Car, qu'est-ce que le public, sinon (certes, à des degrés variables, j'en conviens !) une sorte de personnage ?

Bon, beau début ! (discours rapporteur qui souligne la qualité de dialogue de l'autre niveau de discours)

L'esprit toujours plein de vos charmes,
M'a voulu choisir entre tous
Pour vous donner avis du succès de ses armes,
Et du désir qu'il a de se voir près de vous.

Et Alcèmène répond, toujours dans le dialogue fictif :

Ah, vraiment, mon pauvre Sosie,
À te voir j'ai de la joie au cœur.
- Madame, ce m'est trop d'honneur
Et mon destin doit faire envie.

Bien répondu ! (discours rapporteur à nouveau)

Je prendrai cet échange simulé dans le monologue de Sosie, comme symbole du dialogue, des dialogues, impliqués dans tout commerce théâtral. Mais, dans l'échange théâtral, il n'y a pas seulement dialogue en permanence, il y a aussi dialogisme, au sens où l'entend Bakhtine : d'abord au niveau sémantique, ensuite au niveau pragmatique. À ce niveau, nous considérerons le monologue comme une suite argumentative, dont le but est de faire progresser la connaissance du destinataire et de le convaincre.

Voilà les trois points que je vais essayer de traiter. Ils seront, je l'espère, mieux perçus à partir d'un exemple concret : le monologue initial d'Ambidexter dans un interlude anglais, *A Lamentable Tragedie of Cambises King of Percia*, de Thomas Preston, (1569).

Voir texte en annexe.

Resituons très brièvement cette arrivée d'Ambidextre. La pièce retrace les hauts faits de Cambise, roi de Perse, dont l'histoire a été mainte fois contée au Moyen Age et à la Renaissance. Cambise est un souverain juste. Au moment de partir faire la guerre à l'Égypte, il institue un des ministres, le juge Sisamne, comme remplaçant, pour assurer l'intérim. Au bout d'un certain temps d'autorité, Sisamne se transforme en oppresseur de la population. À son retour, Cambise lui demande des comptes et l'exécute pour sa tyrannie. Plus tard, Cambise se laisse aller, à son tour, aux excès ; dans son cas, la boisson, défaut qui engendre la cruauté, l'injustice, une conduite déréglée, une jalousie sans fondement envers son frère qu'il fait exécuter - si bien

qu'il est victime du jugement de Dieu, et meurt lorsque son épée se fiche dans son côté alors qu'il sautait en selle.

L'arrivée d'Ambidextre constitue une rupture radicale avec la scène précédente qui se situe à la cour de Cambise. Rupture visuelle d'abord : en contraste avec le monde ordonné du pouvoir, que nous pouvons imaginer représenté par les riches costumes portés par Cambise et par ses courtisans, Ambidextre paraît dans un accoutrement invraisemblable, qui établit un dialogue avec les valeurs représentées dans le reste de la pièce : dialogue entre le palais et la campagne (le râteau), la salle d'armes et le cellier (le tonneau), l'élégance et le ridicule (le bissac qui lui tient lieu de coiffure), les occupations nobles et la cuisine (l'écumoire et le couvercle de casserole). Ce rassemblement d'objets hétéroclites et détournés de leur utilisation première est carnavalesque.

En ce qui concerne le texte lui-même, la double clôture constituée par les premiers mots "arrière, arrière !" et le rendez-vous final : "attendez un moment, bientôt vous en saurez davantage", constitue le monologue en unité autonome, qui dialogue avec l'avant et l'après textuel. Ce dialogue de texte à texte interdit que l'on prenne cette narration, faite sur le mode du jeu, comme un récit autobiographique. Le "je" qui paraît ici est semblable à celui utilisé pour leur auto-présentation par les personnages des pièces folkloriques. Dans les deux cas, cette auto-désignation n'est qu'une redondance : redondance par rapport à la place fixe et donc, facilement lisible du personnage dans la pièce traditionnelle ; redondance par rapport au costume et aux accessoires dans le cas présent. L'armure, la lance et le bouclier sont bien visibles sur scène ; le discours d'Ambidextre n'est que le reflet du discours visuel et situationnel que perçoit le spectateur avant même le début du monologue. S'opposent aussi à la constitution d'un sujet référentiel les passifs "je suis dépêché" (129), "j'ai mission" (130), et les contradictions (128 et 132-3), sur lesquels nous reviendrons. On peut encore citer deux éléments qui s'opposent à la constitution d'un "je" référentiel : l'oubli du nom, qui est au niveau superficiel un motif comique, mais plus profondément, la manifestation du refus de constitution de la personne (148). De même le refus de se situer en un endroit, condition de l'existence d'une personne : en effet, Ambidextre possède le don d'ubiquité ; il est tantôt auprès du roi, et au même instant auprès de Sisamne (152-4). Ce don d'ubiquité met même en

doute son existence devant le public, puisqu'au même moment il est là et ailleurs, comme s'il sortait de lui-même. Comme s'il pouvait se voir et parler de lui de l'extérieur, il fait référence à lui-même à la troisième personne.

La pratique de la contradiction prend une autre forme dans l'utilisation du *nonsense*. Je ne m'arrêterai pas sur le contenu thématique ou ethnographique du combat contre l'escargot, ni sur les associations culinaires, donc féminines, des armes, ni sur l'allusion sexuelle fournie par le boudin, ni sur le contenu scatologique du pet. Ce qui me retiendra c'est le dialogue que ces allusions instaurent entre deux registres opposés, celui utilisé ici étant l'inversion de celui utilisé dans l'histoire de Cambise, inversion qui ressortit au renversement carnavalesque (corroborant ainsi la thématique).

Retenons enfin que l'ambiguïté (manifestée par le nom d'Ambidextre) peut être tenue pour image du double, donc du dialogue ; et que cette duplicité est en quelque sorte visuellement manifestée par la coiffure de notre personnage, ce sac à double poche (que j'ai traduit par "bissac") ; allusion au sexe féminin de surcroît ?

Arrivé à ce point, il me paraît nécessaire de fournir quelques renseignements sur l'économie générale de la pièce, et sur le fonctionnement dramatique du genre auquel elle appartient. Un mot de la didascalie introductive n'a pas été commenté : celui de "Vice". *Cambise* est en effet une "pièce à Vice". Comment définir brièvement un "Vice" dramatique ? Sans entrer dans les détails, disons que le Vice se décrit plus aisément comme une fonction, ou un rôle actoriel, que comme un personnage. Son action est généralement une activité de manipulation, qui se traduit de différentes façons : intermédiaire entre public et diégèse, commentateur de l'action dramatique, railleur, pourvoyeur du comique, intermédiaire entre personnages, mauvais génie et auxiliaire des mauvais penchants et, en ce sens, promoteur de l'action.

Ce rôle peut ne pas se réaliser dans un personnage unique, il est alors éclaté en divers lieux de l'action ; il peut aussi se manifester comme personnage, comme c'est le cas ici. Ce rôle est présent dans les pièces allégoriques (souvent connues sous le nom de "moralités") ou, comme ici, dans des pièces retraçant un épisode emprunté à la Bible, à l'histoire ou à la légende (on trouve, par exemple, les histoires d'Horeste, de Darius, de la Reine Esther, de Suzanne...).

La pièce de *Cambise* se déroule comme une alternance entre scènes "sérieuses" à la cour de Cambise, qui reproduisent avec une assez grande fidélité les incidents fournis par les *Histoires* d'Hérodote, et, d'autre part, de scènes bouffonnes entre Ambidextre, des soldats, des rustres, ainsi qu'une maquerelle. Ambidextre est aussi présent dans certaines scènes de cour, où il joue le rôle de mauvais conseiller du roi.

La pièce nous apparaît donc comme structurée à partir de deux pôles : l'un est celui du discours de l'Histoire et de l'idéologie - où agissent les personnages historiques - l'autre est celui du Vice et de ses acolytes dont le discours est a-historique, et sous-tendu, sinon par une autre idéologie, du moins par une logique que nous allons nous attacher à définir.

En quoi s'opposent les deux pôles de la pièce ?

Les épisodes concernant Cambise sont situés dans un lieu : la Perse, un temps, même s'il est mythique. Le but de ce discours est de raconter. Et si la forme est le dialogue, comme il est de règle au théâtre, tout le discours est orienté dans le même sens idéologique. Par exemple, le roi mourant et les trois seigneurs qui assistent à sa mort, ne produisent qu'un seul discours, qui peut se résumer par ce vers prononcé par Cambise, repris par les seigneurs, et qui constitue un commentaire sur les actions et la mort d'un tyran :

Juste rétribution pour mes odieux forfaits (172)

Ce discours est la manifestation de ce que Bakhtine appelle "monologisme", discours de l'interdit, évoluant dans le cadre du théologique, du dogmatique, du religieux. Bakhtine proposait que tout récit réaliste obéissant à la logique dogmatique, se situait dans un espace baptisé O-1 (O étant la position de la dénotation - 1 représente la loi, Dieu, la définition). Appliquant cette suggestion à notre texte, je proposerai que ce récit, qui obéit à la logique dogmatique, est un récit réaliste. À ce discours s'oppose la transgression (que Bakhtine représente par l'espace O-2). Un exemple d'une telle transgression nous est fourni par le commentaire d'Ambidextre à propos de la mort de Cambise :

Mais un peu de courage, O notre noble roi !
 Quoi, vous allez vraiment nous quitter comme ça ?
 Mais dites-moi un mot, si vous êtes vivant !
 O, regardez-le donc, il est agonisant.
 Hélas, mon noble roi ! Et voilà qu'il est mort.
 Mais que je sois damné si je pleure son sort !
 J'avais exactement annoncé son trépas,
 Comme j'avais prévu, son destin arriva. (1173-80)

mélange de dérision, de cruauté et de cynisme.

Ce que je retiendrai particulièrement - et qui montre que l'action décrite est ici véritablement carnavalesque - c'est qu'Ambidextre se pose, non pas en agent de l'action, mais en commentateur, donc en spectateur, comme c'est le cas dans le Carnaval, qui est "un spectacle sans la rampe et sans la séparation entre acteurs et spectateurs" (Bakhtine, *Poétique de Dostoievski*, 169-70). Cette désinvolture de la part d'Ambidextre vis-à-vis du puissant roi figure également ce "contrat libre et familial" qui "abolit la distance entre les hommes" caractéristique du Carnaval (ibid.,170). La présence du Vice et de ses acolytes introduit ainsi la pluralité des voix, que Bakhtine appelle "polyphonie" : cette polyphonie s'exerce entre les différents partenaires du spectacle, y compris les spectateurs.

Cette polyphonie s'exerce aussi à un autre niveau. Revenons à notre texte.

Nous avons déjà fait la remarque que le monologue d'Ambidextre est fait d'emprunts au domaine guerrier (les armes, l'armure, les défis) et à celui du folklore. Ces mots empruntés à ces domaines cohérents, autrement dit "monologiques", sont repris par Ambidextre dans une intention parodique : ils deviennent "ambivalents", c'est-à-dire qu'ils sont non seulement repris d'un autre discours, mais relativisés, ou carrément inversés.

Cette confluence de deux discours peut être bien mise en évidence par la théorie de l'énonciation que nous propose O.Ducrot. Prenons quelques exemples de ce texte. Les deux déclarations successives relevant du discours du fanfaron sont l'exemple d'une contradiction :

Je suis peureux, casanier (128) / je vaincrai et serai un héros(132-3)

Ces deux déclarations juxtaposées, apparemment dites par le même personnage, paraissent justiciables de l'analyse que fait Ducrot

de la négation. Rappelons que, dans un énoncé négatif, Ducrot voit la superposition de deux niveaux énonciatifs : la proposition affirmative (qui correspondrait à peu près à la phrase nucléaire de Chomsky, théorie Standard), à charge de ce que Ducrot appelle "l'énonciateur"; et l'énoncé négatif, à charge du "locuteur" (qui, dans la terminologie de Genette, serait le narrateur). Ducrot en fait une preuve de la polyphonie. Remarquons que l'énoncé finalement produit, celui qu'on trouve effectivement dans le texte, est à la charge du locuteur.

Ici, la situation est comparable ; à cette différence près qu'il ne semble pas y avoir de priorité d'un énoncé sur l'autre : le résultat est une situation d'indétermination totale, ou de "polyphonie indifférente", qui prend tout son sens dans le dialogue que ce texte dialogique entretient avec le texte monologique de la pièce.

Autre exemple : remarquons que les récits de "nonsense", (la bataille contre l'escargot exceptée), le combat contre le papillon et contre la mouche, sont des récits hypothétiques, construits au niveau de la parole, non représentatifs d'un référent quelconque, même fictif. Cette série d'hypothèses est déclenchée par la référence au combat contre l'escargot, dont l'intertextualité est évidente ; elle l'était en particulier pour les contemporains, comme il est prouvé par les multiples instances de ce récit grotesque, et les nombreuses illustrations dont il a été l'objet. Dans la terminologie de Ducrot, on peut dire que l'énonciateur énonce des récits de bataille, alors que le locuteur ne les reprend pas à sa charge et ne fait que les postuler.

Cette double responsabilité de l'énoncé crée une situation favorable à l'adhésion, de la part du spectateur, à l'invraisemblable, au merveilleux, au fantastique le plus échevelé : ici par exemple, la description d'une mouche guerrière fendue d'un coup d'estoc de la gueule jusqu'au genou !

L'application de la méthode de Ducrot peut se faire directement au passage concernant l'oubli du nom : puisque successivement Ambidextre ne le sait pas, puis le sait à nouveau (les deux propositions sont effectivement énoncées). Nous pouvons l'appliquer aussi au discours sur l'ubiquité (152-5 et 157), qui contient en soi l'opposition affirmatif/négatif : je suis ici / je ne suis pas ici ; et au discours de l'ambidextre (dans son sens historique), qui joue des deux mains à la fois, et pour lequel l'intertextualité nous renvoie à cette pratique répandue dans les tribunaux médiévaux, et qui

consistait pour les témoins et les juges à se faire graisser la patte par les deux parties à la fois, caricature de l'impartialité de la justice.

Pouvons-nous conclure, en nous inspirant de J.Kristeva, que c'est à partir de ce dialogue de deux sujets, l'un jouant le rôle de destinataire par rapport à l'autre, que se construit le personnage, qui "est dialogique ; S et D (sujet et destinataire) se masquent en lui" (*Semeiotike*, 157) ?

Une deuxième conclusion pourrait être que ce dialogue dramatisé entre les deux partenaires de l'énonciation fait de tout ce texte - de tous les textes de ce type, en réalité - une représentation du discours, une image de la construction du dialogue.

Nous pouvons maintenant aborder rapidement l'aspect pragmatique. L'opposition entre ce discours et le discours monologique, lieu de l'idéologie, est en soi pragmatique. En effet, je proposerai que cette pièce est composée selon une structure inversée par rapport au discours persuasif par excellence : le sermon.

Ici l'"essentiel" de la pièce, ou ce qui est tenu en général pour l'essentiel, est constitué par l'histoire dont nous trouvons mention dans le titre : *la lamentable tragédie du roi Cambise* (c'est-à-dire l'épisode historique). Dans le sermon ce n'est qu'au détour du discours majoritaire (le discours argumentatif) et englobé par ce dernier, que pourrait intervenir semblable narration ; elle constituerait alors un *exemplum*. Dans *Cambise* (et dans d'autres pièces du même type), l'*exemplum* s'est généralisé, au point qu'on pourrait croire qu'on a affaire à une véritable pièce historique - ce qui est d'ailleurs généralement admis¹. Il n'est cependant pas interdit de considérer ici le discours dialogique du Vice comme englobant par rapport à l'histoire de Cambise; qui peut dans ce genre de pièces aussi apparaître comme un *exemplum*. Le cas sera différent avec les pièces historiques proprement dites, composées essentiellement à la gloire des valeurs nationales, voire nationalistes, comme celles de Marlowe

¹ La plupart des titres de pièces nous engagent dans cette voie ; sauf un, qui rend plus fidèlement compte des vraies proportions : c'est une pièce sur Oreste qui s'intitule *Un nouvel interlude du Vice, contenant l'histoire d'Oreste*, où la priorité est donnée à "Interlude du Vice".

et de Shakespeare. Certes une partie comique y est toujours présente, mais qui se rapproche plus du divertissement et n'a pas la même fonction dialogique. Mais l'augmentation en volume de l'*exemplum* (par rapport à ce qu'il est dans un sermon, par exemple) change la nature des relations entre les deux parties constitutives de la pièce (on pourrait d'ailleurs se poser la même question à propos de la fable, où le discours dogmatique est réduit, quelquefois à un simple vers).

Il semble que, dans notre pièce, se réalise un renversement de fonctions entre *ex-emplum* et partie menée par le Vice : l'histoire de Cambise peut apparaître alors comme l'exemplum d'un discours dogmatique absent, qu'il s'agit justement de réfuter, en introduisant, comme un ver dans le fruit, une autre histoire qui met en péril la démonstration envisagée. Roland Barthes décrit le processus de l'exemplum :

on procède d'un particulier à un autre particulier par le chaînon implicite du général : d'un objet on infère la classe, puis de cette classe on défère un nouvel objet (*Communications*, 16)

Les scènes où intervient le Vice ne sont ni du particulier anecdotique (elles ne sont situées ni dans l'espace, ni dans le temps, ni par rapport à des personnages référentiels), ni du général abstrait ou dogmatique. Par leur présence elles rendent sans attrait et inopérant le récit de l'*exemplum* - non pas en proposant un nouveau récit, mais en mettant en cause la légitimité même de l'intention de persuasion, jetant la suspicion sur tout discours utilitaire, serviteur d'une cause. Bakhtine nous dit que le Carnaval tirait sa force, non de ce qu'il détrônait un souverain rejeté et introduisait un autre souverain désiré (qui d'ailleurs est une parodie, un fou, un bouffon), mais, écrit-il, "le carnaval fête le changement, son processus même, et non pas ce qui est changé" (*Poétique de Dostoïevski*, 172). De même, les scènes de Vice constituent une célébration de la raillerie, du rire, d'un rire qui n'est pas forcément négateur ou destructeur (négarion qui ne serait que l'envers de l'affirmation dogmatique), mais une célébration de l'acte même de dérision, qui est en soi libérateur.

Pour en venir au détail de ce monologue, je me propose d'examiner très rapidement comment les caractéristiques linguistiques concourent à convaincre le spectateur. Comme nous venons de le suggérer, le but recherché dans cette sorte d'exemplum dévoyé sera de

détacher le spectateur du modèle dominant et de l'amener au questionnement, au doute généralisé.

Nous remarquons, dès le début : *I would have been content*, (j'aurais préféré, 128) : cette expression a une valeur très voisine d'un verbe comme "souhaiter", "désirer". Tous ces verbes et expressions font allusion à une activité mentale du sujet ; mais non seulement ils servent à exprimer une opinion, une appréciation, de type constatif, ils sont également porteurs d'une prise de position par rapport au monde, un désir d'agir sur le cours des choses, et ceci les engage dans le processus de ce que Ducrot appelle la "délocutivité" (*Communications*, 32), qui les met sur le chemin de la performativité. Cette qualité d'acte de parole de l'expression "be content" est soulignée par l'opposition avec la phrase suivante, qui est introduite par "but " (mais, 129), et qui présente le sujet dans une situation passive, comme une victime d'une volonté qui le dépasse. Mais, comme la mission imposée à Ambidextre (combattre un escargot) est ridicule, et forcément reconnue comme telle par le public, en raison de l'intertextualité déjà mentionnée, l'accent n'est donc pas mis sur l'action totalement illusoire à laquelle il est fait référence, mais l'éclairage est renvoyé vers le locuteur, origine de l'acte de parole.

La même analyse pourrait être conduite à propos de "*I doubt not*" (je ne doute pas, 132), qui fait passer le récit d'une victoire, ici purement évoquée, mais pas sérieusement envisagée, pour l'activité du locuteur. Une situation très voisine est celle créée par l'utilisation de la supposition où l'action hypothétique passe explicitement par l'activité langagière et est seconde par rapport à elle.

Ainsi la mise en scène de l'activité désirante ou délibérative oppose ce discours à celui de l'*exemplum* classique, qui fournit des actions en énonciation débrayée, un récit clos, qui nous fait quitter l'ordre du dialogique du "que dis-tu ?" pour celui, monologique, du "Qu'est-ce que ça veut dire ? Quelle est la règle qu'illustre cette histoire ? (Bruno Gelas, *Argumentation*, PUL, 83). C'est le contraire qui se passe ici.

Un autre indice linguistique est le nombre et la variété des verbes de modalité utilisés. Comme on sait, le verbe de modalité n'est pas tourné vers le procès, mais reflète l'attitude du locuteur.

De plus, l'utilisation de verbes de modalité fait allusion à la relation locuteur/allocutaire (une seule concession au discours non

modal est à signaler, le présent de "takes" (joue le rôle, 134), destiné à mobiliser un minimum d'adhésion à la fiction de la part du spectateur.

SHALL apparaît comme le modal dominant, à cause du nombre des occurrences, et, à cause de sa position finale, comme une sorte de conclusion du monologue(131,133,136,137,140,147,156 et 159).

Il est souvent interprété comme modal "fort", exprimant la prophétie. Mais on peut plus profitablement l'interpréter comme possédant le trait "- inhérent", comme le suggère H.Adamczewsky, qui ajoute : "on ne sera pas surpris par le fait que le rôle du sujet énonciateur sera ici plus important que dans le cas de WILL et de CAN (*Grammaire Linguistique de l'Anglais*,148). En effet, le sujet énonciateur aura dans le cas de SHALL la tâche de rapprocher sujet et procès au prix d'un effort, car ils n'avaient pas vocation naturelle à entrer en relation. Ce modal exprime tout autant l'incongruité du rapprochement sujet/prédicat que la visée dans le futur. Ceci est particulièrement net dans 133 :

"mes actions prouveront que je suis courageux"

SHALL, au vers 156, indique une prophétie parodique.

Quant à la dernière occurrence de SHALL, qui fait allusion au déroulement ultérieur de la pièce, elle fait apparaître le manipulateur, peut-être même le comédien, sous l'habit du personnage.

WILL et CAN ont des emplois comparables dans ce texte (d'ailleurs tous deux sont affectés du signe "+ inhérent"). Noter l'opposition entre "*shall declare*" (133) et "*will play*" (142) : c'est vrai qu'Ambidextre va "jouer" les courageux : WILL et CAN indiquent son rôle théâtral. MUST (138-9) indique une probabilité neutre, déduction logique inférée à partir de la situation.

L'emploi généralisé des verbes modaux contribue donc à donner un caractère subjectif au discours. Il contribue à l'échec volontaire de l'*exemplum*, et engendre le doute en imposant la présence du "je" en même temps que l'immédiateté du jeu.

J'étais sur le point de conclure que le dialogue est ce qui constitue l'essence même du théâtre, lorsque je fus arrêté par ces lignes d'Artaud, qui m'ont quelque peu embarrassé. Artaud y rejette le dialogue comme constitutif du théâtre et écrit : "le théâtre, chose écrite et parlée, n'appartient pas spécifiquement à la scène, il

appartient au livre..." Il serait bien imprudent de polémiquer avec Artaud, mais, fort heureusement, je découvrais bientôt une autre citation d'Artaud (on trouve toujours une citation !) plus conforme à mon propos :

une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte virtuelle, impose aux collectivités rassemblées une attitude héroïque et difficile...

et je me prends à penser qu'Artaud définit là, en fin de compte, bien qu'en d'autres termes, ce que, nous autres critiques et monologiste du discours, appelons le dialogique.

Le théâtre qui relève fondamentalement de l'exhibitionnisme pour le spectateur tout autant que pour l'acteur, est constamment une subversion. J'espère en avoir donné quelque idée à partir d'un exemple bien partiel, tiré d'un corpus bien méprisé et en général relégué aux oubliettes de l'histoire du théâtre : les pièces de l'époque "pre-shakespearienne", comme on la nomme en général.

Les grands moments du théâtre sont toujours fondés sur des questions, l'expression d'incertitudes - même dans les périodes ou dans les œuvres dites "classiques" : voyez les stances du Cid ou le célèbre monologue de Hamlet.

Alors que le dialogisme est généralement vu comme une catégorie romanesque, on peut affirmer qu'il est essentiellement fondateur de la théâtralité.

ANNEXE

(Ambidextre, le Vice, entre coiffé d'un vieux bissac, avec un vieux tonneau autour de la taille en guise de cuirasse, une écumoire et un couvercle de casserole pendus à la ceinture, et un râteau sur l'épaule)

Arrière, arrière ! Par la passion du Seigneur !
 J'ai revêtu mon armure, et suis prêt pour la bataille ;
 J'aurais bien préféré rester à la maison,

126

Mais je suis dépêché avec lance et bouclier.
 J'ai mission de combattre un escargot, 130
 Et Wilkin Wren sera mon porte-enseigne ;
 Je ne doute pas d'avoir le dessus, -
 Mes actions prouveront que je suis un homme !
 Si je le défais, alors un papillon sera mon champion.
 Son arme sera une poule tachetée ; 135
 Mais vous me verrez le renverser d'un pet,
 Ainsi, frustré de sa victoire, il repartira chez lui !
 Si je le défais, je combattrai une mouche,
 L'arme de la mouche sera un boudin.
 Du premier coup je la terrasserai, 140
 Et mon arme la transpercera de la bouche au genou !
 Pour vaincre ces clients, je jouerai les courageux.
 Ha, ha, ha, vous me faites rire.

 Pour voir si je peux tromper le monde entier. 145
 Ha ! Mon nom ? Vous voudriez bien connaître mon nom ?
 Mais oui, vous allez le savoir, et sans attendre ! -
 Je l'ai oublié. Par conséquent je ne peux pas vous le donner.
 Ah, ah, je l'ai retrouvé, je l'ai bien retrouvé.
 Je m'appelle Ambidextre : ce qui veut dire 150
 Que je peux jouer habilement avec les deux mains :
 Un moment je suis auprès du roi Cambise, et puis me voilà parti,-
 Ainsi je cours de tous côtés.
 Car, alors que je suis avec un soldat,
 D'un saut je me retrouve auprès de Sisamne le juge,- 155
 J'ose prédire que vous verrez sa perte.
 J'ai l'intention d'aller auprès de gens de toutes conditions.
 Ambidextre ? Ça, c'est quelqu'un, si vous saviez tout sur lui !
 Attendez un moment ; bientôt vous en saurez davantage.

À titre de document, voici ci-dessous le texte original en anglais, ainsi qu'une traduction libre, qui tente de rendre compte du rythme du texte original.

Stand away, stand away, for the passion of God ! 126
 Harnessed I am, prepared to the field ;
 I would have been content at home to have bod,
 But I am sent forth with my speare and shield.

I am appointed to fight against a snaile, 130
 And Wilken Wren the ancient shall beare ;
 I dout not but against him to prevaile, -
 To be a man my deeds shall declare !
 If I overcome him, then a butter-flie takes his part.
 His weapon must be a blew-specked hen ; 135
 But you shall see me overthrow him with a fart, -
 So, without conquest, he shall go home again !
 If I overcome him, I must fight with a flie,
 And a blacke pudding the flies weapon must be.
 At the first blow on the ground he shall lie, 140
 I wil be sure to thrust him through the mouth to the knee !
 To conquest these fellowes the man I wil play.
 Ha, ha, ha ! now ye wil make me to smile.

 To see if I can all men beguile. 145
 Ha ? my name ? My name would ye so faine know ?
 Yea, iwis, shal ye, and that with al speed ! -
 I have forgot it, therefore I cannot show.
 A ! A ! now I have it, I have it, in-deed !
 My name is Ambidexter : I signifie one 150
 That with both hands finely can play ;
 Now with King Cambises, and by-and-by gone, -
 Thus doo I run this way and that way.
 For, while I meane with souldier to be,
 Then give I a leape to Sisamnes the judge, - 155
 I dare avouch you shall his destruction see !
 To all kinde of estates I meane for to trudge.
 Ambidexter ? Nay, he is a fellow, if ye knew all !
 Cease for awhile ; heereafter heare more ye shall !
 Arrière, arrière, par le Saint Bois ! 126
 Je suis armé pour le carnage ;
 J'eusse aimé mieux rester chez moi,
 Que de porter estoc et targe.
 Je dois combattre un escargot ; 130
 Il va rouler dans le ruisseau.
 Joe sera mon porte-drapeau ;
 J'apparaîtrai comme un héros.
 Un papillon sera mon page,
 Une pintade son épieu. 135
 D'un pet je lui ferai dommage,
 Et son retour sera piteux.
 Puis, je défierai une mouche,
 Pour arme aura un boudin mou,
 À terre à la première touche, 140
 Je la fendrai jusqu'au genou.
 Je m'en vais jouer les fiers-à-bras.

Ça cause mon hilarité !
Et mon plan est, ça croyez-moi,
De jouer des tours au monde entier. 145
Vous savez pas quel est mon nom ?
Attendez, je vais vous le dire.
J'ai oublié ; ah, sacrénom !
Ah, il vient de me revenir.
Voyez, je m'appelle Ambidextre, 150
Car je peux jouer de mes deux mains,
Avec la droite ou la senestre,
Avec Cambise ou son pantin.
Un jour, je suis près du soldat,
Ensuite auprès du remplaçant. 155
Sa chute arrive, ça croyez-moi !
C'est que je suis un rigolo,
Attendez-moi jusqu'à bientôt.

**UNE ÉTUDE DU DIALOGUE ROMANESQUE
DANS LA PRINCESSE DE CLEVES**

Michel CONSTANTI,
Université de Niamey.

Le dialogue romanesque doit être réhabilité. Si les composantes descriptive et narrative ont été longuement analysées, la composante dialogale¹ romanesque, évoquée de biais par les recherches sur l'énonciation a été globalement négligée ; notre objectif consiste à étudier à partir d'un texte les modes de représentation du dialogue que nous définirons comme le microtexte. Ce travail d'analyse n'est surtout pas une explication de texte de type traditionnel mais une réflexion la plus large possible sur le dialogue au regard des différentes approches communicationnelles et de la sémiotique du récit. À partir d'une séquence extraite de *La Princesse de Clèves*,² il s'agira d'interroger le dialogue, sa place, son fonctionnement, ses rapports inéluctables et complexes avec la parole réelle. Le texte a été bien évidemment choisi pour sa complexité, mais la même méthode peut être proposée pour d'autres passages moins riches pris séparément ou sur un ensemble de textes qui sont susceptibles de fournir autant d'éléments dignes d'analyse.

Je propose de réfléchir sur le texte à partir de trois approches différentes : il s'agira de montrer dans une première lecture comment le dialogue s'intègre dans le tissu textuel, les difficultés de son inscription scripturale en raison du peu de rapport qui existe entre la parole réelle et la parole romanesque ; mais les difficultés que doit résoudre le romancier, les inévitables recherches d'équivalence qu'il

¹ Certains mots utilisés dans ce présent travail peuvent prêter à confusion. Je me suis permis d'utiliser deux néologismes pour des raisons d'économie: le dialogal ou la composante dialogale et l'adjectif narratorial(de narrateur).J'ai suivi dans ces deux cas précis l'exemple de Gillian Lane-Mercier dans *La parole romanesque*.

² Toutes les références du roman renvoient au livre de poche N° 374; 11.1988

utilise ne parviennent pas à entamer la dynamique interactionnelle. Notre seconde lecture recherche la présence du macrodiscours dans les traces des unités de base communicationnelles reproduites. Ces rapprochements étant effectués, il conviendra de montrer à partir de ce texte précis les intérêts multiples que peut procurer une interrogation de la composante dialogale, utilisée par le romancier comme un procédé littéraire de choix en raison de l'ambiguïté inéluctable de son statut.

Une situation du texte est nécessaire à la compréhension du passage proposé à notre réflexion. Cette séquence bien déterminée s'insère dans l'épisode des fiançailles de Mlle de Chartres. Il est nécessaire de connaître certains faits du récit permettant de mieux comprendre les réactions des deux protagonistes et de prendre en considération des données essentielles motivant les comportements langagiers et les choix stratégiques : l'échec des tractations de Mme de Chartres pour marier sa fille avec un bon parti ; l'adversité de certains grands ; l'amour de M. de Clèves qui demande Mlle de Chartres en mariage malgré sa disgrâce ; la sympathie et la reconnaissance de celle-ci ; l'état d'avancement des fiançailles (les articles ont été conclus, le mariage est annoncé et, par conséquent, connu du roi).

"M. de Clèves se trouvait heureux sans être néanmoins entièrement content. Il voyait avec beaucoup de peine que les sentiments de Mlle de Chartres ne passaient pas ceux de l'estime et de la reconnaissance et il ne pouvait se flatter qu'elle en cachât de plus obligeants, puisque l'état où ils étaient lui permettait de les faire paraître sans choquer son extrême modestie. Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fit ses plaintes.

"Est-il possible, lui disait-il, que je puisse n'être pas heureux en vous épousant? Cependant il est vrai que je ne le suis pas. Vous n'avez pour moi qu'une sorte de bonté qui ne me peut satisfaire ; vous n'avez ni impatience, ni inquiétude, ni chagrin ; vous n'êtes pas plus touchée de ma passion que vous le seriez d'un attachement qui ne serait fondé que sur les avantages de votre fortune et non pas sur les charmes de votre personne.

- Il y a de l'injustice à vous plaindre, lui répondit-elle ; je ne sais ce que vous pouvez souhaiter au-delà de ce que je fais, et il me semble que la bienséance ne permet pas que j'en fasse davantage.

- Il est vrai, lui répliqua-t-il, que vous me donnez de certaines apparences dont je serais content s'il y avait quelque chose au-delà ; mais, au

lieu que la bienséance vous retienne, c'est elle seule qui vous fait faire ce que vous faites. Je ne touche ni votre inclination, ni votre cœur, et ma présence ne vous donne ni de plaisir, ni de trouble.

- Vous ne sauriez douter, reprit-elle, que je n'aie de la joie de vous voir et je rougis si souvent en vous voyant que vous ne sauriez douter aussi que votre vue ne me donne du trouble.

- Je ne me trompe pas à votre rougeur, répondit-il ; c'est un sentiment de modestie, et non pas un mouvement de votre cœur, et je n'en tire que l'avantage que j'en dois tirer."

Mlle de Chartres ne savait que répondre, et ces distinctions étaient au-dessus de ses connaissances. M. de Clèves ne voyait que trop combien elle était éloignée d'avoir pour lui des sentiments qui le pouvaient satisfaire, puisqu'il lui paraissait même qu'elle ne les entendait pas."¹

L'étude du passage permet un certain nombre de constatations : Les espaces textuels sont bien dégagés. L'espace dialogal, inséré dans l'espace narratif, est pourvu de marques typographiques visibles : les guillemets le délimitent, les tirets déterminent les différentes prises de parole, les verbes communicatifs s'intègrent dans une incise aménagée dans la réplique. Si le discursif et le narratif sont ainsi très bien compartimentés, il n'empêche qu'un certain nombre de questions se posent.

On relève ainsi la reprise par la composante dialogale des termes ou des équivalences lexicales de la composante narrative et ce dans un agencement presque identique.

Pour des questions de commodité découpons la séquence en fonction de ces répétitions en rapprochant ce qui dans le dialogue (écrit avec un **D**) reprend le narratif (écrit avec un **N**) :

Collage N° 1

N "M. de Clèves se trouvait heureux sans être néanmoins entièrement content."

¹ Madame de Lafayette *La Princesse de Clèves*, pp. 32-34

D : L.7 "Est-il possible [...] que je puisse n'être pas heureux en vous épousant?"

=> L. 8 : [...] "je ne le suis pas."

=> l. 17 [...] "je serais content si [...]"

Collage N°2

N L. 2. peine (occasionnée par les sentiments de Mlle de Chartres)

L. 8 ; plaintes

D => chaque réplique de M. de Clèves (lignes 7 à 12, 17 à 20, 24 à 26) est le développement de cette souffrance

Collage N°3

N L. 2 à 4 : "Il voyait ... reconnaissance et il ne pouvait se flatter ... modestie".

D => L. 16-17 : [...] "vous me donnez de certaines apparences"...

=> L. 24 : "Je ne me trompe pas à votre rougeur"

=> L. 25-26 : "... je n'en tire que l'avantage que j'en dois tirer."

Collage N°4

N L. 2-3 : [...] "les sentiments de Mlle de Chartres ne passaient pas ceux de l'estime et de la reconnaissance [...]"

D => L. 8-9 "Vous n'avez pour moi qu'une sorte de bonté [...]"

On peut, à partir de ces quelques rapprochements, faire quelques remarques. Tout d'abord l'itération permet de mieux dégager des différences. Ainsi le passage du narratif au dialogue est marqué par le passage des troisièmes personnes aux première et deuxième personnes, par le passage de l'imparfait au présent. Le dialogal est plus développé que le narratif : deux phrases au lieu d'une en règle générale. Il enrichit par exemple les données en introduisant quantité

d'hyponymes quand le narratif n'utilise qu'un terme générique : impatience, passion, chagrin (lignes.9-10) pour préciser le seul sentiment. Le narratif donne en ce sens un résumé de l'intervention ; dès lors le dialogue apparaît ici comme une simple illustration du compte-rendu narratorial. Le dialogue ne correspond déjà plus au problématique passage de l'oral à l'oral-écrit, mais à celui plus littéraire et par conséquent plus éloigné encore de la parole réelle, de l'écrit à l'oral-écrit.

Cette caractéristique particulière est confirmée par un autre type de répétition qui montre bien comment le narrateur tente d'intégrer le dialogue dans le narratif. Ainsi, dans le premier passage narratif le narrateur souligne que M de Clèves "voyait avec beaucoup de peine que les sentiments de Mlle de Chartres ne passaient pas ceux de l'estime et de la reconnaissance..." (L 2-3). Ce que confirmera le personnage lui-même en adressant ce reproche à sa fiancée : "Vous n'avez pour moi qu'une sorte de bonté qui ne me peut satisfaire;" (L 8-9). Dans le narratif qui suit le dialogue cette même idée est reprise par le narrateur:"M. de Clèves ne voyait que trop combien elle était éloignée d'avoir pour lui des sentiments qui le pouvaient satisfaire..." (L 28-29) L'expression "Ne que trop" souligne une nouvelle fois cette itération et marque ainsi la clôture d'un texte redondant et circulaire.

À cette première particularité s'en ajoute une autre. La phrase introductive au dialogal mérite toute notre attention : "Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fît ses plaintes". Son contenu sémantique indique une itérativité fortement marquée ; tout d'abord par le syntagme verbal impersonnel, chargé de sémantisme temporel marquant la durée, durée que renforce le pronom réfléchi, ensuite par l'imparfait (qui n'est certes pas le seul temps marquant l'itération mais le seul qui présente la particularité de pouvoir être immédiatement interprété comme tel s'il ne concerne pas une forme perfective)¹ et les marques du pluriel des substantifs *jours* et *plaintes* ; tout, jusqu'à la tournure négative, indique l'itération. Ce procédé narratif décrit par Genette consiste à "raconter une fois ce qui s'est passé n fois."²

¹ Maingueneau Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, Paris, 1986, p 64

² Genette, *Figures III*

Si cette phrase a une fonction itérative, elle a du même coup une fonction introductive, dans la mesure où elle annonce ce qui suit. Cette fonction introductive est confirmée par l'incise "disait", qui attribue d'une part la première réplique à M de Clèves et qui, d'autre part, souligne le rapport entre "plaintes" et "disait", bien que le discours attributif se réduise ici à ce verbe de communication neutre, mais la plainte est prise en charge par le sujet, interactant verbal. Introductive, cette phrase conclut le passage narratif. Seulement, dans la mesure où il y a répétition de la même action, on peut se demander s'il y a vraiment un avant et un après dans l'histoire. Quelle que soit la force de cette ambiguïté, soulignons pour l'instant que la double fonction de cette phrase à la fois introductive et conclusive marque un lieu transitionnel par excellence entre les composantes diégétique et dialogale. Elle souligne en tout état de cause un texte très construit, aux antipodes de la spontanéité de la parole réelle.

Une étude plus précise du dialogue confirme cette construction dialogique épurée. Ainsi dans la syntaxe phrastique ne se distingue, d'une part, aucun cas d'accidents de parole, ni de leurs réparations, ni, d'autre part, de déviance vis-à-vis de la langue écrite "standard" visant à reproduire les défaillances syntaxiques de la langue parlée. Aucun phénomène syntaxique, si conventionnel soit-il, n'apparaît dans l'intradialogal : ni lapsus, ni auto-interruptions, ni répétitions, ni bafouillages, bien qu'il s'agisse d'une dispute entre deux fiancés, dispute, faut-il le préciser, qui porte sur les rougissements, les émotions et le trouble.

L'abstraction de ce dialogue est confirmée par l'absence de données spatiotemporelles intratextuelles, prises en charge habituellement par la composante narrative. Toute communication verbale exige un minimum d'indications sur le lieu et le moment de cette interaction. Ce contexte joue un rôle non négligeable et permet souvent de mieux comprendre ce langage non-verbal qui confirme ou infirme le dit. Force est de constater qu'aucune indication sur l'élément proxémique, les facteurs paralinguistiques, la compétence socio-culturelle, ne nous est rapportée ni dans la phrase introductive, ni dans les discours attributifs. La distribution et l'envergure des discours attributifs sont réduites à leur plus stricte unité, représentée par les

verbes de communication : *lui disait-il* (l. 7), *lui répondit-elle* (l. 13), *lui répliqua-t-il* (l. 16), *reprit-elle* (l. 21), *répondit-il* (l. 24). La présence de ces verbes de communication qui sont moins d'une dizaine dans *La Princesse de Clèves* font davantage partie de la logique du récit : on commence par dire ; on demande si l'on pose une question, on répond à la question, on réplique à la réponse, on reprend en guise d'insistance. Sans aucune autre indication précise sur les intentions de l'interactant ces verbes communicatifs sont donc insérés dans des incises neutres, non axiologisées, qui suggèrent les grandes lignes illocutoires : dire, demander, répondre, répliquer, sans toutefois les stabiliser, dans la mesure où leur apparition systématique finit par en faire des unités conventionnelles du balisage dialogal.

Cette reprise de verbes de communication, dont la force illocutoire est neutralisée, donne l'apparence d'une certaine objectivité due à l'absence de la présence narrative, mais, dans ce cas précis, elle contribue à produire une certaine ambiguïté dans la mesure où ne sont pas explicitées clairement les isotopies énonciatives des répliques actuelles.

Outre l'absence d'indications et de commentaires éclairants, la parole directe résumée (nous appellerons ainsi ce type de dialogue) modifie les données de la temporalité dans le récit. Si le dialogue représente, par convention, le temps de l'histoire et équivaut donc à la scène, la parole directe résumée témoigne d'une condensation temporelle, qui peut aboutir à des paroles "a-chroniques" pouvant modifier les fonctions propres aux composantes romanesques : le dialogal peut, dès lors, se charger d'une dimension descriptive ou narrative. Genette a bien montré que l'itération est présentée dans le roman classique comme un procédé judicieux de la progression narrative.¹

Nous avons constaté d'autre part que les éléments non-linguistiques de l'interaction devaient être absolument pris en charge par la présence narrative qui s'exprime en priorité dans la composante narrative. Mais les choix, privilégiant tel ou tel constituant de l'acte énonciatif actoriel (déterminations psychologiques, éléments

¹ Genette Gérard, *Figures III*, " fréquence", Paris, Seuil 1972

proxémiques, facteur paralinguistique, compétence socioculturelle), ne s'expliquent pas toujours par cette nécessaire fonction de rapporteur. En effet, dans cette séquence, on remarque que le narrateur omniscient adopte la perspective d'un des interactants de la communication dyadique. Tout le passage narratif qui précède la sphère dialogale est une focalisation interne à partir de M. de Clèves. La première réplique souligne cette préséance que confirme également la conclusion narrative à l'interaction verbale puisque la dernière phrase débute par le nom de ce personnage focalisateur et par la reprise du verbe "voir" chargé d'un sémantisme abstrait (L 2 et L 28). En effet, c'est encore le point de vue du fiancé qui est mis en évidence en toute dernière place, après que les réactions non-linguistiques et intimes de Mlle de Chartres sont décrites à partir d'un point de vue omniscient. Notons toutefois que le silence de Mlle de Chartres est rapporté mais aussi interprété par le narrateur et non pas par M de Clèves : "Mlle de Chartres ne savait que répondre, et ces distinctions étaient au-dessus de ses connaissances". Le mutisme est traduit comme un signe d'ignorance.

Ces modifications dans les choix de perspective qui confirment un parti-pris narratorial s'ajoutent aux manques d'informations indiquées précédemment. Sélectionnant ce qui lui semble le plus apte à confirmer tel ou tel aspect de la représentation interactionnelle, le narrateur omniscient, qui fait preuve d'une neutralité qui n'a que les apparences de l'objectivité, ajoute à sa fonction de rapporteur une double fonction d'interprète et de juge. Bien souvent cette expansion diégétique produit des redondances, des rectifications, des éclaircissements mais aussi des brouillages, des contradictions par rapport au contenu dialogal. Le choix de ces focalisations, le compte-rendu narratorial dans cette séquence suscitent quelques éclaircissements et c'est ce que nous démontrerons postérieurement. Quelles que soient les limites de la perspective du narrateur, nous devons constater que celui-ci superpose aux modalisateurs actoriels une espèce de surmodalisation appelée à entériner ou à commenter le dialogue. Il est bien évident également que ce métadiscours narratorial peut manipuler la parole romanesque apportant une nouvelle preuve de la supériorité hiérarchique de son discours sur celui des interactants.

L'enchâssement énonciatif de la totalité des activités linguistiques actérielles, les incises attributives, la logique textuelle, l'organisation des grands réseaux distributionnels alternants (scène, sommaire), la prise en charge narrative du non-linguistique de l'interaction, les procédés littéraires utilisés, tout témoigne de la présence de cette instance médiatrice qui empêche définitivement la parole romanesque de se calquer sur un réel dialogal autre que vraisemblable.

Rappelons que le récit intègre le discours du narrateur plus les discours prononcés par les acteurs, c'est-à-dire le monde narré et le monde cité. L'inscription de la parole s'effectue donc sur deux plans dont les circuits communicatifs se déploient à l'intérieur de l'œuvre, les paliers narratorial et actoriel. Le narrateur s'adresse au lecteur en situant et en citant les discours actériels. Or, si nous avons vu que les répliques actérielles se réalisent par le truchement d'un décalque au deuxième degré relatif à un dialogue réel, que se produisent de façon simultanée des filtrages "matériels" nécessités non seulement par le passage de l'oral à l'oral écrit mais aussi par le passage de l'écrit à l'oral-écrit, nous devons ajouter à ces modifications inévitables des filtrages "énonciatifs" dus à la présence des paliers communicatifs à travers lesquels l'interaction verbale est transmise. Une différence fondamentale entre l'acte de communication verbal réel et la communication réelle paraît se manifester dans cette démultiplication des instances émettrices.

Dans ce travail de transfert qu'impose l'inscription scripturale de la parole, l'omniprésence narrative constitue l'élément le plus perturbant. Ceci étant, il est vrai aussi que la composante dialogale demeure le lieu textuel où l'imitation la plus fidèle du réel est susceptible de s'effectuer pour la simple raison que la présence de l'auteur y semble moins palpable. Il apparaît évident que le dialogue exige toujours au moins deux personnes représentées alors que la narration et la description sont prises totalement en charge par le narrateur. On pourrait même ajouter qu'une interaction verbale se libère de ce joug narratorial quelles que soient les manipulations

effectuées. Si, dans le texte, l'on envisage le compte-rendu narratorial de la composante narrative comme une annexion des paroles d'autrui, en l'occurrence celle de M. de Clèves, de la ligne 2 à la ligne 6, dépragmatisées par rapport à leur contexte premier (dans la mesure où l'on accepte que ce passage soit un résumé de l'interaction dyadique postérieure, peu importe qu'il s'agisse d'une anticipation imaginaire du personnage ou d'une prolepse du récit), on remarque que ces mêmes paroles réintégrées dans leur cadre d'origine se dégagent très vite du schéma itératif imposé. Dès la deuxième réplique, le discours attributif adopte définitivement le passé simple qui marque plus volontiers un fait ponctuel, un fait unique, ce qu'impose, somme toute, la plus élémentaire des syntaxes dialogales. Il est bien évident que le passé simple peut, lui aussi, marquer l'itération ; ceci étant, l'imparfait présente la singularité de pouvoir être immédiatement interprété comme tel et dans ce passage précis (L.14) l'emploi de deux temps différents dans deux incises attributives équivalentes permet de marquer une distinction que n'explique pas le texte autrement que par le démarquage de la scène par rapport au récit itératif précédent. C'est en ce sens que Genette a pu remarquer l'existence, dans le roman classique, d'une subordination fonctionnelle des énoncés itératifs par rapport aux énoncés singulatifs. Si l'itératif, auxiliaire de la composante descriptive, est un procédé de la progression narrative, soulignons toutefois que l'itératif dialogal est extrêmement rare. Ceci n'est possible qu'au prix d'une désintégration totale du dialogue des interlocuteurs, visible par exemple dans l'insertion de bribes de phrase qui sont citées dans la composante narrative. Dans cette séquence, cinq répliques suffisent à constituer une sphère dialogale, mue par une dynamique propre. On imagine sans peine, d'une part qu'un échange constitué de plusieurs répliques ne peut se répéter sous la même forme, d'autre part que la parole romanesque obéit à une logique immanente qui s'apparente, somme toute, à son homologue extratextuel. À partir du moment où l'auteur choisit le dialogue comme type de représentation, il ne peut que se plier à un principe de fonctionnement. La structure formelle et sémantique propre au dialogue est constituée par la juxtaposition et l'interpénétration d'un minimum de deux "contextures", c'est-à-dire sur le plan formel, par un principe d'alternance des répliques qui assurent la continuité thématique des investissements isotopiques. Une lecture attentive intradialogale révèle ce phénomène d'alternance et de couplage : si la

première réponse de Mlle de Chartres rejette la plainte (6,7-13) de M de Clèves, la seconde réplique de M. de Clèves reprend les mots de Mlle de Chartres "au-delà" (13-16) et "bienséance" (15-18), la seconde réponse de Mlle de Chartres reprend jusqu'aux mots-clés, situés en fin de réplique "plaisir" "trouble" (20,23) ; la rougeur (22-24) évoquée dans la dernière réponse de Mlle de Chartres fait l'objet du commentaire de la dernière intervention de M. de Clèves. Les couplages sont apparemment les suivants : 1-2 ; 2-3 ; 3-4 ; 4-5. S'il est vrai que la répétition trop systématique de termes d'une réplique à l'autre étaye l'aspect synthétique et le caractère abstrait propres à l'itération, on constate néanmoins que la cohérence discursive dépend de la manière dont les répliques s'imbriquent les unes dans les autres, se préfigurant et se relayant selon une organisation structurale schématisable, en dépit des contradictions qui découlent de points de vue divergents. Une étude des pronoms personnels vient confirmer cette tension et souligne que le référent réel du type discursif micro-structurel de cette interaction est le dialogue psychologique, dont le prototype le plus fréquent dans une structure de couple apparaît être comme ici la dispute qui accentue les rapports je/vous.

Si le fonctionnement du dialogue souligne déjà un écart visible entre l'itératif et le singulatif, la scène se distingue également de l'itération et du schéma préétabli par le commentaire narratif introductif dans la mesure où se note dans cette séquence interactionnelle un apport informatif non négligeable. Comme le précise la conclusion narrative, M. de Clèves obtient d'une part la confirmation que Mlle de Chartres ne l'aime pas, mais surtout il découvre avec tristesse qu'elle ne sait pas ce que c'est qu'aimer. L'apport privilégié que fournit obligatoirement toute communication¹ réapparaît dans cette séquence dialogale minimale, si expurgée soit-elle de tout l'ensemble informationnel non-linguistique inhérent à son état. Ces quelques caractéristiques dialogales nous autorisent à interroger les domaines susceptibles de faire ressortir les similitudes irréductibles que relie la parole romanesque directe à son référent extratextuel.

¹ Watzlawick, *Une logique de la communication*, Paris, Ed du Seuil, 1972 et coll. "Points" 1979.

Ce qui précède le dialogue et l'introduit peut se comprendre à partir d'un comportement plausible. En effet la représentation mentale d'une communication fait partie intégrante d'une compétence interactionnelle acquise. Ainsi l'itération de la composante narrative pourrait caractériser une anticipation de la situation de communication effectuée naturellement par M. de Clèves qui est due au savoir socioculturel, à la connaissance intuitive des situations communicatives, c'est-à-dire à "l'ensemble des savoirs implicites"¹ que possède un sujet parlant. Ces compétences non linguistiques que définit Kerbrat-Orecchioni, d'une part comme des compétences idéologique et culturelle, d'autre part comme des déterminations psychologique et psychanalytique qui régissent les choix effectués par le locuteur, s'apparentent somme toute aux présuppositions de Ducrot². La focalisation interne que nous venons ainsi de justifier par rapport au référent extratextuel serait sur ce point précis un procédé heureux de recherche d'équivalence. Mais peu d'indications nous permettent d'aller plus avant dans cette interprétation puisque, par le truchement de la focalisation interne, le narrateur s'adresse directement au lecteur.

Cependant, cette ambiguïté énonciative ne nous empêche pas de constater que M. de Clèves se livre à une représentation mentale des sentiments que Mlle de Chartres éprouve pour lui et considère, blessé dans son amour-propre, qu'elle manque à ses devoirs de fiancée. Cette constatation explique l'attitude réprobatrice de la ligne finale du paragraphe : "Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fit ses plaintes". On conçoit aisément que la prise de conscience suscite une manifestation verbale. La représentation mentale de la relation amoureuse impose cette libération verbale ; l'obsession douloureuse qui taraude l'interactant trouve dans la parole l'exutoire idéal. Le dire devient ainsi une nécessité et peut-être le seul soulagement sensible à un mal-vivre. Ainsi le passage de la représentation imaginaire à un besoin de dire, à un vouloir-dire, apparaît comme un processus logique. Retenons déjà que le dire est un faire-part, mais aussi un faire à part entière, susceptible d'influer sur le vécu, c'est ce que nous

¹ C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation; de la subjectivité dans le langage*, pp 17-18, Paris, Armand Colin, 1980

² O. Ducrot, *Le dire et le dit*, Les Editions de minuit, Paris, 1984

permettra de mieux comprendre l'analyse du texte à partir des théories présuppositionnelle et illocutoire.

Si la présupposition représente un invariable langagier, tout nous porte à rechercher cette matrice structurale des échanges verbaux effectifs qui réduit l'apparent chaos de l'activité linguistique à une série de possibles dialogaux, gouvernés par des règles d'emploi conventionnelles. En admettant que cette hypothèse soit juste, on est en droit de supposer que le dialogue actoriel romanesque n'est qu'une manifestation particulière des schèmes discursifs élémentaires, tributaires de cette stabilité présuppositionnelle, quelle que soit l'envergure des transformations provoquées par le scriptural et la fiction. C'est en conséquence à partir de cette structure profonde que peuvent être déterminées l'étendue et les limites du mimétisme dialogal romanesque. Ducrot affirme que cet enchaînement des répliques obéit à un ensemble de règles et d'isotopies sémantiques cohérentes, de nature essentiellement présuppositionnelle. Ce qui équivaldrait à affirmer que cette dynamique dialogale se fonderait, moins sur ce qu'a dit tel ou tel interactant mais sur "les intentions qui, selon le destinataire l'auraient amené à dire ce qu'il a dit"¹. Cette hypothèse suppose que l'on fait entrer en ligne de compte des calculs stratégiques et inférentiels basés sur les formations stratégiques et les buts recherchés, préexistant à l'échange effectif. Recherchons ces lignes de cohérence à partir desquelles le dialogue doit être lu. Le présupposé repose sur des représentations données comme irréfutables. Ce qui amène M. de Clèves à prendre la parole, c'est le présupposé socioculturel implicite qui veut que les fiançailles impliquent de la part des fiancés des marques visibles d'attirance ; c'est au nom de ce présupposé que M. de Clèves s'arroge le droit de se plaindre et d'exprimer des reproches à sa fiancée. Si le présupposé peut être considéré comme une unité soustraite à la portée discursive, incorporée implicitement dans le contenu global, la réponse de Mlle de Chartres (L.13-15) est axée essentiellement sur le présupposé et non sur la demande d'amour. Son désaccord ne conteste en rien le présupposé, elle en donne uniquement une autre interprétation. Au nom du même présupposé, elle fait ce qu'il convient de faire, ce qu'elle doit faire et non ce qu'il est permis de faire, ce qu'elle peut faire. Il ne

¹ O.Ducrot, " Les lois du discours " , in *Langue française* 42,1979, P.22.

faut pas confondre ce qui est de l'ordre du devoir et ce qui est de l'ordre de l'amour. Le dialogue s'enchaîne donc sur des présupposés et leur contestation n'inhibe en rien le déroulement conversationnel.

Mais Mlle de Chartres, malgré sa résistance, est prise dans une espèce d'étau sémantique dû à sa situation et aux présupposés. Le mariage annoncé, les efforts de Mme de Chartres pour trouver un bon parti pour sa fille, les stratégies matrimoniales mises en place, le fait que Mlle de Chartres "l'épouserait avec moins de répugnance qu'un autre mais qu'elle n'avait aucune inclination particulière pour sa personne"¹ place la fiancée dans une position bien inconfortable. Au nom du même présupposé, et au regard des contraintes du vécu énumérées, on imagine mal qu'elle puisse dire à son fiancé "Je ne vous aime pas". Ce qui résulte de ce paradoxe, c'est que la langue ne peut se limiter à sa fonction informationnelle ; au contraire "elle comporte, inscrit dans la syntaxe et le lexique, tout un code de rapports humains", "tout un dispositif de conventions et de lois, qui doit se comprendre comme un cadre institutionnel réglant les débats des individus"². M. de Clèves a choisi en tant que locuteur de mouler l'univers de discours selon ses propres valeurs et ses propres certitudes, lesquelles, un fois intégrées dans son énoncé, servent à "rendre l'autre prisonnier d'un univers intellectuel créé dans le dialogue même"³. L'interaction verbale montre bien ce travail d'enfermement. Les différents arguments utilisés par Mlle de Chartres pour organiser sa défense sont contestés sur le champ (textuel). Accepter une interaction équivaut à en admettre l'entourage présupposé ; on voit clairement que la trajectoire argumentative du locuteur s'annonce dès l'amorce de l'interaction. Les réponses de Mlle de Chartres reprennent les présupposés déjà contenus dans les répliques de son interlocuteur. Forcée de répondre comme le précise le verbe communicatif, Mlle de Chartres n'a qu'un choix très restreint de possibles dialogaux qui, eux-mêmes, sont triés en classes de réponses admises ou non admises permettant à M de Clèves de diriger à sa guise l'interaction. Vivant cette espèce "d'emprisonnement"

¹ *La Princesse de Clèves*, Mme de la Fayette, le livre de poche n° 374, p 32

² O. Ducrot, *Dire et ne pas dire* pp.5 et 98, Paris Herman, 1972.

³ O. Ducrot, " La description sémantique des énoncés français et la notion de présupposition" in *L'homme* 8, 1968, p 52.

communicatif dont parle Ducrot, Mlle de Chartres joue, bien malgré elle et sans avoir d'autre alternative, le rôle d'accusée.

Dans *Dire et ne pas dire* Ducrot précise que la présupposition est un acte illocutoire spécifique. En servant de cadre au discours ultérieur, elle contient en elle un rappel à sa propre perpétuation ainsi qu'une justification implicite à son droit d'intervention. L'interaction présente bien cette négociation permanente des fondements de cet encadrement discursif des présupposés de départ par le jeu complexe des refus et des relances. Si les présupposés permettent de mieux comprendre la cohérence profonde de tout dialogue et sont les préconditions à des manières d'agir, la force illocutoire des actes de langage est repérable au niveau superficiel. L'acte de langage est un acte précis que le locuteur a l'intention d'effectuer et que seul bien évidemment un recours au langage permet d'exécuter. Curieusement le dialogue représente ici le lieu textuel précis où la mimésis tente de basculer de l'ordre du dire dans l'ordre du faire. Le verbe "faire ses plaintes" (1.6) indique bien ce passage à l'acte proprement dit. Encore faut-il remarquer que cet acte précis "se plaindre" obéit dans ce contexte précis à différentes intentions qu'il est plus difficile de déchiffrer : acte de requête qui sous-entend un "aimez-moi", c'est aussi un acte d'assertion "je suis malheureux de votre indifférence" et enfin un acte d'autorité "vous ne faites pas ce que vous devez faire". Dans les deux premiers cas, à la prise de conscience explicitée d'une frustration se combine subrepticement une demande implicite mais pressante. Aux présupposés socioculturels se mêle donc inextricablement la dominante affective. On comprend aisément que M. de Clèves n'étant pas satisfait choisit en dernier recours la protection sociale que donne le présupposé socioculturel. C'est ainsi qu'il rappelle à sa fiancée la convention sociale qui l'oblige à certains devoirs envers son futur époux.

Cet acte illocutoire, si complexe soit-il, respecte des conditions préliminaires. Conformément aux découvertes d'Austin, de Ducrot et de Searle, l'acte illocutoire implique un pouvoir juridique qui, dans l'énoncé dont on se sert, confère certains droits et devoirs. Ainsi M. de Clèves s'estime en droit de formuler des reproches. Le locuteur désire vraiment que soit accepté l'acte qu'il ordonne implicitement qui peut se traduire par un "vous devez m'aimer", ordre

indirect s'appuyant, comme nous l'avons déjà dit, sur un présupposé. Enfin la condition essentielle est de mettre en place une stratégie illocutoire, susceptible d'amener l'auditeur à exécuter l'acte en question, en mettant tout d'abord le destinataire en demeure de répondre à ses reproches et en maintenant ensuite un rapport de force permanent en guettant l'effet perlocutoire, rapport de force visant à imposer argument après argument sa propre vision des rapports établis et, finalement, à annihiler les résistances de sa fiancée.

Il faut remarquer là aussi que l'égalité illocutoire est parfaitement illusoire. Il faut dénoncer, avec Bourdieu¹, l'"idéisme illocutoire" d'Austin et de Searle. La parole n'est pas donnée à n'importe qui n'importe quand. En tant que fiancé, en tant qu'homme, M de Clèves est en situation de supériorité, ne serait-ce que dans la prise de parole. Mlle de Chartres ne prendra en premier la parole que lorsqu'elle sera épouse ; dans ce contexte précis, l'homme impose sa parole. La femme écoute, refuse et, qui plus est, constitue toujours l'objet de la discussion. Étudions plus précisément les rapports de pouvoir qui se mettent en place. La prise de parole de M. de Clèves qui s'explique par une demande affective indique aussi une prise de pouvoir qu'une plus large occupation de l'espace dialogal textuel présente comme un fait accompli. La fonction conative du langage est largement mise à contribution, le ton amer, les affirmations péremptoires, les dénégations immédiates faites sur le champ(textuel) forment un ensemble d'éléments qui font pression sur Mlle de Chartres. Il est naturel qu'elle soit sur la défensive. Cette dernière qui tente de se justifier par deux fois (mais je fais ce que je dois faire(L. 13-15), mais je rougis quand je vous vois (L. 22) manifeste non seulement une ignorance, preuve d'une forme d'infériorité, mais aussi une attitude défensive. Sans cesse sur la sellette, elle se retranche tout d'abord derrière ses devoirs de bienséance, (l 13-15) puis, après une tentative de conciliation qui n'aboutit pas (21-23), se réfugie, en dernière extrémité dans le mutisme. Le silence signe d'une certaine manière l'échec d'une communication interrompue et sans issue et d'une autre manière la victoire amère du fiancé. Comme l'analyse fort justement Flahault dans *La parole intermédiaire*" la domination assurée d'un discours ne fait régner l'ordre qu'au prix de minimiser,

¹ Bourdieu Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982

d'étouffer ou de dénaturer la parole de ceux qui ne peuvent se prévaloir des insignes qui font le poids de ce discours."¹

Victoire amère, certes, mais victoire remportée au prix d'une stratégie argumentative bien maîtrisée. Il s'agit de réfuter et de resituer à leur vraie place les réponses de l'allocutaire. En position de dominée, Mlle de Chartres subit une force qui est tout à la fois pourvue d'un savoir, d'un pouvoir, d'un devoir et d'un vouloir. On imagine sans mal la part de compensation que tire le fiancé d'un tel rapport de place. Mais comme le dit fort justement A. Coianiz "le parler du mal-être n'est certainement pas la panacée espérée, dans la mesure où rationalisations, justifications, compensations l'investissent".²

Et si la critique littéraire psychologisante a plutôt tendance à souligner le désarroi du fiancé, si le narrateur nous présente par la suite le mari comme un amoureux transi, l'analyse de la force illocutoire manifestée dans cette interaction montre qu'un type de rapport est désormais établi : le mari, tour à tour dépité, jaloux, désespéré, ne cesse d'utiliser cette stratégie d'approche pour maintenir une certaine forme de supériorité. À partir de la scène de l'aveu, toutes les interventions du prince utilisent la même stratégie argumentative. Cette possession psychologique passe ainsi par le pouvoir de la parole et le pouvoir de la perspicacité dus au savoir expérimental. Ainsi le degré de réussite de la force illocutoire mise à contribution est évident même si paradoxalement M. de Clèves n'en est que plus malheureux parce que plus conscient. Quant aux effets perlocutoires sur la fiancée et, plus tard, sur la future épouse et veuve, on imagine sans peine que, réduite au silence, elle est complètement déstabilisée avec ce sentiment latent de culpabilité que M de Clèves parvient à faire naître et que de nouveaux événements langagiers ou dramatiques accroissent.

Ainsi les actes de langage de la parole littéraire, comme l'affirme Searle, constituent donc les unités minimales de communication articulant les uns par rapport aux autres des éléments aussi hétérogènes que les présupposés linguistiques et idéologiques,

¹F. Flahault, *La parole intermédiaire*, p 151, Seuil, Paris 1978

²A.Coianiz, " l'élève, le maître, le langage... et quelques autres ", in *Travaux de didactique du FLE* n°23, p 61, 1990, Université Paul Valéry. Montpellier.

les rapports de place et de force, les relations intersubjectives. Nous devons donc admettre avec Ducrot que l'illocutoire représente un dispositif latent prévu par la langue et en fonction duquel s'organisent des rapports interindividuels spécifiques ainsi que des configurations dialogales contrôlées.

Pour mieux comprendre les règles internes qui régissent la conversation, Grice a élaboré une théorie¹ qui dégage les lois de coopération générales gouvernant la totalité des activités verbales. Si les théories présuppositionnelle et illocutoire posent les fondements pour une cohérence discursive, les maximes conversationnelles suggèrent les modalités de son actualisation effective. Un principe de coopération se met en place préexistant à l'interaction ou s'imposant peu à peu. Ce qui nous intéresse au plus haut point est de nous demander si la contribution de Mlle de Chartres correspond à ce qui est normalement exigé d'elle. Dans le cas contraire, le principe n'est pas respecté et certaines manœuvres conversationnelles sont rejetées comme inappropriées. Rappelons que Grice a distingué schématiquement quatre sous-classes de maximes conversationnelles, dont le dénominateur commun est de commander l'adhésion au Principe. La première réponse de Mlle de Chartres déroge à la maxime de quantité qui veut que la contribution contienne autant d'informations qu'il est requis. En effet Mlle de Chartres ne répond qu'à un aspect de la plainte du prince ; elle s'autojustifie en se situant sur le registre axiologique du devoir plutôt que sur celui de la réponse affective demandée implicitement. Sa deuxième réponse, ponctuée par deux "vous ne sauriez douter", semble constituer un argument décisif contestant, point par point, les nouvelles affirmations de M. de Clèves et, d'un point de vue stratégique, porte en germe une tentative de conciliation, passant par une séduction naturelle, puisqu'elle évoque les manifestations physiologiques qui pourraient signifier de l'amour. Rappelons que dès la première rencontre jusqu'à l'heure de sa mort, M. de Clèves sera extrêmement sensible aux réactions physiques, au comportement non-linguistique de celle qu'il se vante d'"avoir été le premier à (l)'admirer"². La réponse de M. de Clèves qui conteste cette

¹ H.P.Grice, "Logique et conversation" in *Communications* 30, 1979.

² *La Princesse de Clèves*, p 19. La communication non-verbale joue dans ce roman un rôle fondamental. Langage amoureux par excellence, elle est à plusieurs reprises le lieu où tout peut basculer, l'épreuve de vérité par excellence.

intervention montre que ce dernier sent bien que le principe de coopération n'a pas été respecté. En l'absence de toute indication narrative précise, il semble bien que Mlle de Chartres enfreint la maxime de qualité qui stipule que notre contribution soit véridique et qu'il ne faut pas, par conséquent, exprimer ce qu'on croit être faux. Sa réponse laisse à penser qu'elle ne sait pas ce que sont les manifestations de l'amour. Pourtant Mme de Chartres "faisait souvent à sa fille la peinture de l'amour ; elle lui montrait ce qu'il a d'agréable"¹, cette éducation encourage une perspicacité que confirme ce que la jeune fille confie quelques lignes avant notre séquence à sa mère en déclarant "qu'elle l'épouserait même avec moins de répugnance qu'un autre, mais qu'elle n'avait aucune inclination particulière pour sa personne. "Si Mlle de Chartres cherche à l'induire en erreur en jouant avec une candeur ingénue, sur un charme qui pourrait désarmer un amoureux moins transi que lui, c'est qu'elle ne veut pas ou ne peut répondre directement à la demande de son fiancé. Mais M. de Clèves sent confusément, aidé également par la stratégie illocutoire choisie, que son interlocutrice ne joue pas le jeu. Il s'ensuit que la pertinence de l'énoncé problématique doit se situer sur un plan autre que le littéral. "Le fait que le locuteur enfreint les principes conversationnels de façon apparemment inexplicable est un signal que ces principes sont respectés à un autre niveau que celui de la communication littérale"². M. de Clèves et le lecteur par procuration doivent se livrer à un calcul logico-cognitif du genre suivant : si ce que Mlle de Chartres a dit est une infraction à une des règles, cela implique qu'elle a rendu implicite intentionnellement autre chose qui pourrait se traduire par "je ne veux, peux, dois pas dire que je ne vous aime pas". On peut comprendre, comme on l'a évoqué plus haut, que Mlle de Chartres ne peut dire à son fiancé qu'elle ne l'aime pas. Un besoin de ménager son entourage et soi-même, une peur d'assumer la responsabilité affichée de ce qui est explicité et peut-être aussi le sentiment sécurisant de se protéger en jouant le rôle de la jeune fille inexpérimentée expliquent aussi cette non-coopération conversationnelle ponctuelle. Il est bien évident que tout processus inférentiel relève d'un travail de logique où entrent en ligne de compte une connaissance acquise des conditions nécessaires à la réussite de tel

¹ *La Princesse de Clèves*, p 15

² Cf Grice, op. cit.

ou tel acte de langage et une connaissance empirique des habitus sociaux produits par une communauté linguistique donnée.

Cet ensemble de remarques sur les maximes conversationnelles nous permettant de mieux appréhender l'implicite inhérent à toute interaction, la mise en place des présupposés et des actes de langage semble expliciter une logique de la communication¹ analysée par Bateson et les chercheurs de Palo Alto. Pour ces derniers, l'itération que nous avons déjà analysée correspond à la description d'une relation continue, c'est-à-dire durable, objet d'étude de la nouvelle communication en raison des séquences de communication répétées permettant de mieux comprendre les conséquences pathologiques ou autres. Dans le texte de *la Princesse de Clèves*, trois autres relations continues sont représentées mais les situations d'interaction qu'elles décrivent sont résumées dans la composante diégétique². Il s'agit donc ici du seul passage du livre nous représentant ce type d'interaction médiatisé à la fois par le narratif et le discursif.

Cette interaction continue met bien en évidence ce phénomène oscillatoire qui se manifeste dans toute communication, comme l'a indiqué Bateson. Si la première intervention de Mlle de Chartres peut correspondre à une communication symétrique puisqu'elle répond à un reproche par un reproche, sa dernière réplique et le silence qui suit illustre la "schismogénèse" complémentaire³ dans la mesure où une tentative de conciliation et le mutisme qui suit, fait d'ignorance ou tout au moins de non-belligérance, confirme qu'elle s'enferme de plus en plus dans un rôle de soumission. Dans l'un ou l'autre cas, l'exacerbation des comportements engagés dans ces mouvements en spirale peuvent conduire à déséquilibrer et à renverser l'équilibre de la relation. C'est peut-être une telle tension conflictuelle qui explique la recherche d'un équilibre fragile, fondé en priorité sur un *modus vivendi*. M. de Clèves accepterait plus volontiers que sa fiancée ignore

¹ Watzlawick, *Une logique de la communication*,; systèmes en interaction continue 4_4 p 129, Seuil, Points, 1979

² Il s'agit de la cour détournée de M. de Nemours qui brille et surpasse en paroles et en adresse tous ses concurrents (P.41), de son attitude plein d'affliction après la mort de Mme de Chartres (P.65), de sa conduite respectueuse après l'indiscrétion de l'aveu (P.199)

³ P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D. Jackson. *Une logique de la communication*. Seuil, coll. "Points" n° 102, Paris 1972

ce qu'est l'amour plutôt que d'envisager un refus d'aimer. Il arrive dans certaines relations que les interactants acceptent de guerre lasse ou de façon concertée une situation mensongère qui constitue une sorte de statu quo. Ce qui serait à l'extrême limite une manière d'expliquer la conclusion discursive du texte d'un point de vue actoriel.

Dans un processus aussi conflictuel, où chacun campe sur une position retranchée, nous sommes loin d'un échange spontané et sain. C'est en de pareilles circonstances qu'il est justement conseillé de dialoguer pour trouver un accord, si faible soit-il. On discute sur la relation proprement dite pour la comprendre et la maîtriser. C'est ainsi que toute communication sur la communication est une métacommunication. C'est ce que tentent de mettre en application les deux protagonistes. C'est sur leur communication et, plus précisément, sur leur communication non-verbale que les amoureux dialoguent. Nous avons vu que très vite Mlle de Chartres fait appel à l'interaction non-verbale, afin de présenter des preuves concrètes lui permettant de se justifier. Mais le rapport qu'établit le prince de Clèves et la nature des reproches empêchent toute conciliation. Ses absences de manifestations affectives, ses rougissements sont interprétés et réinterprétés. Ils font l'objet concret de la dispute dès les premiers reproches du fiancé (L 9-10) ; de nouveau (L 19-20), la réponse concrète de Mlle de Chartres n'intervient qu'aux lignes 21-23, la mise au point final constitue l'objet de la réponse de M. de Clèves dans une reformulation qui ne semble être ni acceptée ni même comprise par l'intéressée elle-même, si l'on en croit encore une fois le commentaire narratorial subséquent. L'objet de leur désaccord se situe dans une différence d'interprétation de cette relation. Mais les relations "malades", comme le précise Bateson, se caractérisent par un débat incessant sur la nature de la relation, sans qu'il soit possible d'envisager une quelconque amélioration, en raison d'une situation de communication bloquée.

Aucune issue n'est possible en raison de la communication paradoxale qui s'est établie. Paul Watzlawick a proposé la théorie de la double contrainte qui éclaire bien le type de relation des deux protagonistes. Certaines conditions socioculturelles prédisposent à ce genre de comportement. Une forte relation de complémentarité comme on en remarque entre parent et enfant ou entre homme et femme, dans

un couple. Dans le cadre de cette relation, une injonction est faite à laquelle on doit se plier. On a remarqué que dans cette interaction l'ordre implicite donné à Mlle de Chartres peut se résumer à l'impératif suivant "aimez-moi" ou plus précisément à l'obligation suivante "vous devez m'aimer". Mais pour obéir à cette injonction, il faut exactement faire le contraire de ce que demande le verbe aimer. Celui qui, dans cette relation, occupe la partie basse, Mlle de Chartres, ne peut sortir du cadre et ne peut même pas résoudre le paradoxe en le critiquant c'est-à-dire en métacommuniquant. On a remarqué que la métacommunication portait bien évidemment sur la relation mal vécue et incomprise mais les infractions aux maximes conversationnelles ont souligné qu'il lui était impossible d'avouer à son fiancé qu'elle ne l'aimait pas. Cette position intenable qu'implique ce paradoxe pragmatique explique dans un cadre plus large la spécificité de ce type de relation que l'héroïne devra subir et qui influera sur son choix définitif.

Ainsi l'interaction continue met en évidence une communication paradoxale que le non-respect des maximes conversationnelles permet de mieux cerner. Nous pouvons mieux comprendre comment les stratégies dialogales destinées à encoder et à décoder les implicatures sont utilisées et accueillies par les deux protagonistes. Le degré de réussite de ces actes illocutoires, la manipulation des présupposés qui règlent l'enchaînement dialogal en organisant les continuations acceptables et inacceptables, les rapports de force et de place qui situent les personnages l'un par rapport à l'autre, nous permettent d'affirmer que le verbal intratextuel ressortit sans conteste possible à une logique et à une économie proprement discursives. Ajoutons que les recherches actuelles sur la communication verbale et non verbale, sur la sociolinguistique interactionnelle permettent de mieux appréhender la teneur de la parole romanesque. Pourquoi ne pas envisager comme Gumperz¹ que les situations réelles peuvent être recréées artificiellement par une mise en scène où puissent s'analyser les phénomènes communicatifs inconscients. Gumperz affirme que "les stratégies rhétoriques émergeront, dégagées de toute intentionnalité", si ces situations sont

¹ J. Gumperz. *Engager la conversation. introduction à la sociolinguistique interactionnelle.*, Les éditions du Minuit, Paris, 1989, p 17.

objectivement construites et "ne sont pas trop soigneusement prédéterminées". On a même pu remarquer dans certains cas une contradiction entre la dynamique dialogale et les choix idéologiques de l'auteur-narrateur, cet exemple assez fréquent s'explique par le fait que l'auteur ne peut que fort rarement s'abstraire des schémas communicatifs socioculturels de son époque. On pourrait considérer que le souci d'authenticité historique et la description vivante de la cour nous permettent de considérer *La Princesse de Clèves* comme un œuvre "réaliste" avant la lettre nous autorisant un travail d'analyse aussi instructif que celui d'une interaction réelle. Le premier intérêt donc de toute lecture de la composante dialogale peut être la recherche et le décryptage de cette complexité de la communication reproduite telle quelle.

Bien évidemment cette dynamique verbale qui montre l'intérêt que l'on peut porter à la production romanesque pour mieux comprendre son imbrication dans une réalité socioculturelle interdit d'évacuer les contraintes de l'univers du discours romanesque. Et précisément ce qui doit aussi faire l'objet de notre analyse, ce sont ces décrochages inévitables qu'exige le verbal romanesque et qui le maintiennent toujours en deçà ou au-delà de son référent extratextuel. C'est paradoxalement au lecteur qu'incombe l'effort de rétablir la cohérence textuelle grâce à cette compétence et à cette performance inférentielles qui permet d'imaginer la communication et, partant, de déceler, en creux dans l'interaction, une incompatibilité patente entre un dialogue représenté et son intégration narrative. Car la distorsion ainsi mise en évidence doit en principe être évitée ou fortement soulignée par le narrateur dont la fonction de rapportage exige bien souvent un travail d'élucidation. Dans notre cas précis, la présence narrative ne se limite pas à reproduire le non-linguistique, à savoir le silence de Mlle de Chartres, elle surcharge l'interaction d'une interprétation. Ainsi l'ignorance de Mlle de Chartres est authentifiée, confirmée avec une insistance qui peut paraître douteuse. Les expressions "ne savait que", "ces distinctions étaient au-dessus de ses connaissances" "puisqu'il lui paraissait qu'elle ne les entendait pas" répètent une ignorance qui n'est que très légèrement mise en doute, pour le dernier cas, par le verbe paraître de la proposition subordonnée causale introduisant une conviction intime encore hésitante du fiancé.

On le voit, en reprenant l'argumentation de Mlle de Chartres qui a pourtant fait l'objet d'une ferme dénégation de la part de M. de Clèves, l'instance racontante cautionne, à partir d'une surdétermination véridictoire, ce qui aurait dû s'articuler sur l'axe du mensonge. En principe c'est la démarche contraire qui est attendue du narrateur puisque toute parole romanesque "feinte", entendons par là les stratégies mensongères, mises en action par le personnage, est automatiquement dépourvue de marqueurs illocutoires linguistiques identifiables. On peut en effet difficilement concevoir un acte de parole du type : *"Je mens que je ne sais pas de quoi vous parlez". Nous n'avons pu proposer cette interprétation que grâce à des références intratextuelles. Le non-respect de la condition de sincérité qui fonctionne au seul niveau présuppositionnel est décelé tout au plus grâce aux maximes conversationnelles et à la réaction impromptue de M. de Clèves. C'est l'intervention narrative, en règle générale, qui nous renseigne sur le contexte implicite de toute intervention dialogale. Deux exemples extraits de *la Princesse de Clèves* montrent bien le rôle que doit jouer le discours attributif, pris en charge en partie par M. de Clèves, en explicitant ce qui relève du paraître dont l'autodésignation est normalement impossible :

Le nom de M. de Nemours et la pensée d'être exposée à le voir tous les jours pendant un long voyage, en présence de son mari, donna un tel trouble à Mme de Clèves qu'elle ne le put cacher ; et, voulant y donner d'autres raisons : - C'est un choix bien désagréable pour vous, répondit-elle (à M. de Clèves), que celui de ce prince. Il partagera tous les honneurs, et il me semble que vous devriez essayer de faire choisir quelque autre¹

Cependant, M. de Nemours, revenant de son premier trouble et voyant l'importance de sortir d'un pas si dangereux, se rendit maître tout à coup de son esprit et de son visage :

"J'avoue, Madame, dit-il, que l'on ne peut être plus surpris [...]"²

Ainsi c'est par le biais d'une orientation diégétique que la perte du contrôle et la récupération de la maîtrise verbale de M. de Nemours sont signalées. Le narrateur peut, dès lors, trancher dans l'hésitation d'interprétation que produit le conflit entre l'être et le paraître. Quant

¹ *La Princesse de Clèves* p.175

² *La Princesse de Clèves* p.187

au premier exemple, au mensonge de Mme de Clèves que son mari sera à nouveau capable de déchiffrer, il explicite une nouvelle fois comme une garantie supplémentaire redondante la présence narratoriale. On remarque qu'habituellement le narrateur se détermine clairement au risque parfois d'effectuer des mises au point redondantes exhibant ainsi cette supériorité hiérarchique qui ratifie inutilement la nature trompeuse de la réplique du personnage. Repérable donc dans toute œuvre "réaliste" par ses affirmations, projetée explicitement et implicitement sur l'axe de la vérité, la configuration discursive narratoriale des romans de cette catégorie se présente comme un dire complet qui, en rapportant et en jugeant les comportements linguistiques des acteurs, manifeste sa supériorité discursive "omnisciente". Force nous est donc de constater que dans le cas particulier sa contribution ne fait qu'opacifier une interaction déjà bien complexe en elle-même.

On peut se demander ce qui motive un tel dérapage. Pourquoi le passage narratif conclusif contredit-il en partie le dialogue? Il semble bien que la grande majorité des anomalies énonciatives sont à replacer dans le circuit communicatif auteur/lecteur. Ce qui expliquerait le mieux cette distanciation narratoriale à l'égard des paroles des deux protagonistes serait le choix d'une logique textuelle marquée par une progression déterminée. L'ignorance ainsi révélée corrobore l'image d'une jeune fille naïve ignorante des choses de l'amour. De la même manière, par la suite, l'auteur prendra soin de montrer que son héroïne est incapable de lire en elle la présence de l'amour que déchiffrent aisément un soupirant malheureux et une mère avertie. Ce choix dramatique est conforme à une certaine image que l'on se faisait de la jeune fille à l'époque. Il semble bien que nous soyons sur ce point précis en présence du discours conservateur qui dominait à l'époque. Mais le passage laisse échapper un autre discours, celui des précieux pour qui l'amour est un domaine de savoir psychologique très structuré. Ce n'est pas vraiment un hasard si M. de Clèves, en décrivant le comportement peu amoureux (L 2-3 ; 8-9) de Mlle de Chartres, utilise une terminologie très connotée. Si l'on se souvient qu'au nord de la carte du Tendre se trouvent les deux rivières Reconnaissance et Estime qui constituent la frontière naturelle du pays du Tendre d'avec la Mer dangereuse et les Terres inconnues, et que le village Bonté se situe tout près d'Estime et guère plus loin du lac

d'Indifférence, on perçoit bien la similitude, que renforce le caractère indéfini de l'expression "une sorte de", qui relie les deux phrases des composantes narrative et dialogale. On comprend sans peine que ces "distinctions" soient "au-dessus" des "connaissances" de Mlle de Chartres. Ce roman laisse apparaître en filigrane une opposition entre deux systèmes axiologiques. Cette hésitation entre le groupe d'appartenance du narrateur et de ses personnages qui représente le discours dominant et le groupe de référence qu'est le mouvement précieux qui prend d'autant plus de poids dans ce cas précis en raison des choix génériques et rhétorico-thématiques montre que le texte ne parvient pas toujours à s'incorporer cette pluralité discursivo-idéologique. D'évidence l'activité verbale intratextuelle ne saurait être encodée/décodée qu'en fonction de l'univers du discours de l'auteur et du lecteur. La connaissance implicite des normes spécifiques au genre nouveau qu'est le roman et à l'époque marquée plus particulièrement par ce courant précieux traduit et canalise les lignes de cohérences pragmatico-sémantiques. Ainsi s'il apparaît à présent évident que les échanges verbaux romanesques se fondent sur des critères illocutoires identiques à ceux qui sous-tendent toute communication verbale intersubjective, il est tout aussi incontestable que les contraintes scripturales, génériques et rhétorico-thématiques, l'univers du discours de l'auteur et du lecteur, opèrent des restrictions, des décrochages, des écarts qui nous permettent de mieux comprendre les enjeux du dialogue romanesque.

Dans le schéma actantiel, la parole directe sommaire fait apparaître que pour M de Clèves le dire fonctionne comme un adjuvant ; en étudiant la force illocutoire de ces actes de parole, on a pu constater que la parole est le lieu du faire par excellence où le fiancé tente de renverser les rapports de force. Muni d'un devoir, vouloir, pouvoir savoir dire, M de Clèves n'hésitera plus, dès que les circonstances l'imposeront, à réutiliser la même stratégie. Les possibles discursifs de Mlle de Chartres se présentent à l'inverse comme suit : ne pas pouvoir dire, vouloir, devoir ne pas dire qu'elle n'aime pas. Ceux-ci sont progressivement modifiés, à son corps défendant, d'un savoir-dire qu'elle n'aime pas. Ce sont ces complexes rapports imaginaires qui définissent une problématique intentionnelle. C'est à partir de cet état disjonctif qu'une logique de dépossession de la

parole apparaît. Son aspiration à un pouvoir-dire ne pourra s'effectuer, malgré l'aveu, qu'après la mort de son mari

Ainsi la prise de parole, qu'elle soit un adjuvant ou un handicap, révèle la personnalité profonde des personnages. Si nous reprenons les collages effectués dans la première partie(page 3), une comparaison entre les composantes narrative et dialogale, nous permet de tirer plusieurs conclusions éclairantes. Ainsi, dans le premier collage, la reprise du terme heureux est marquée par une différence : dans le narratif, l'absence de contentement présent présage celle du bonheur futur ; dans le discursif, M. de Clèves affirme l'absence de bonheur présent et contredit donc le narratif. Ainsi peut-on dire que la prise de parole annule toute alternance en accentuant son malheur par une question qui tient lieu ici d'affirmation : "Est-il possible que je puisse n'être pas heureux en vous épousant ?" La reprise du terme content donne également une appréciation plus nuancée : M. de Clèves n'apparaît pas du tout content dans le discursif où il affirme n'avoir aucune raison de l'être tandis que le narratif en laissait supposer quelques-unes. Dans le collage N°2, nous avons remarqué que la peine (L. 2) et les plaintes (L. 4) énoncées dans le narratif font l'objet d'un long développement de cette souffrance dans les répliques de M. de Clèves (lignes 7 à 12, 17 à 20, 24 à 26) ; les termes concernant les manifestations amoureuses qu'attend M. de Clèves de la part de Mlle de Chartres sont tous assortis de négation totale :

- ni impatience (l. 9)
- ni inquiétude }
- ni chagrin } (l. 10)
- ni inclination }
- ni cœur } (l. 19)
- ni plaisir }
- ni trouble } (l. 20);

Les relations amoureuses entre eux deux sont perçues et exprimées par M. de Clèves sur le mode restrictif ou négatif :

- Vous n'avez pour moi qu'une sorte de bonté [...] (l. 9)
- [...] je n'en tire que l'avantage que j'en dois tirer. (l. 26)
- [...] qui ne me peut satisfaire (l. 9)

- vous n'avez ni impatience [...] (l.9)
- vous n'êtes pas plus touchée de ma passion [...] (l. 10)
- Je ne touche ni votre inclination[...] (l. 19)
- [...] ma présence ne vous donne ni de plaisir [...] (l.20)
- [...] jet non pas un mouvement de votre cœur, [...] (l. 25)

L'absence d'amour de Mlle de Chartres pour M. de Clèves tel qu'il le ressent se note dans l'emploi de l'irréel du présent :

- [...] je serais content s'il y avait quelque chose au-delà ; [...] (l. 17).

Cette comparaison entre les composantes dialogale et narrative met bien en évidence la façon dont le sujet parlant évoque la relation.. Les séries de discours différent ne nous permettent que mieux d'apprécier la personnalité de M. de Clèves, comme si le discours narratorial représentait les faits sans intervention subjective. Il apparaît clairement que le référent est à rechercher dans l'univers sémiologique du locuteur. Comme l'a fort judicieusement fait remarquer Mme Mathet dans son intervention du colloque d'Albi, M. de Clèves forge son propre destin. Il projette une image dévalorisante de lui et de sa relation. L'image que l'on a de soi, celle qu'on représente dans la parole, fait partie intégrante de nous-même et il est rare que ces paroles-types qui constituent un personnage puissent se modifier au cours du récit.

On constate donc que la spécification des rôles actantiels implique celle des rôles dialogaux, si bien que tout actant sera partiellement définissable par rapport à sa configuration illocutoire propre. Pour nous résumer, rappelons que cette dernière comprend des actes illocutoires qu'un actant a la compétence d'exécuter, des charges modales qui les accompagnent, des listes génériques des paroles-types potentiellement déclinables - repérables tant sur le plan thématique (discours d'amoureux malheureux, de fiancé ou de mari jaloux) que sur ceux de l'illocutoire (discours du questionneur, du commandant), de l'actantiel(discours d'opposition, de non-collaboration) et des compétences conversationnelles, ce qui forme un paradigme complet des possibles discursifs attribuables à un actant précis.

Dans cette séquence, la mise en phase des champs discursifs différents a permis de déterminer d'une part les effets de contraste illocutoires puisqu'en règle générale la manifestation d'un rôle illocutoire force l'interlocuteur à assumer le rôle opposé et d'autre part la complémentarité modale et illocutoire des possibles discursifs assignés à chaque actant. Il nous a été possible à partir de l'étude de ce lieu textuel de condensation métonymique qu'est la parole directe sommaire, d'opérer un classement des configurations discursives qui peuvent aboutir à une rationalisation du système actantiel permettant d'articuler une logique discursive textuelle exprimable sous forme de dyades communicatives virtuelles. En conclusion à ce vaste aspect rhétorico-thématique, nous mesurons la particulière aptitude du verbal à décrire le monde et les personnages, à multiplier en conséquence les effets de réel.

Une autre démarche particulièrement heuristique consiste à rechercher comme nous l'avons fait les relations de complémentarité structurales et fonctionnelles reliant le dialogal au narratif et au descriptif. Un travail comparatif nous a permis de mieux apprécier les caractéristiques particulières du dialogal, en cernant mieux les personnages, en déterminant les problèmes plus narratologiques susceptibles de développer des phénomènes a-chroniques et a-énonciatifs. Quels que soient les liens d'interdépendance entre les différentes composantes du roman, on peut se demander aussi quelle place est réservée à la composante dialogale. Comment expliquer par exemple cette présence du dialogal, quelle que soit la forme de sa manifestation. Ainsi *La Princesse de Clèves*, ce roman où la parole, son utilisation, sa place, joue un rôle fondamental, ce roman marqué par une activité langagière sociale "faire sa cour", ce roman où savoir parler est un passeport pour réussir, pour séduire, ce roman où la parole marque les temps forts de l'histoire (pour preuve l'aveu et la décision finale de Mme de Clèves), nous incite à croire que l'auteur a privilégié la composante dialogale. Des critères à la fois intra et extralittéraires pourraient expliquer à partir d'une analyse de type sociologique, formulable en termes de champs de production et de consommation, les choix de l'auteur. Il est bien évident que cette démarche demanderait un supplément de recherche que notre description foncièrement synchronique ne peut effectuer. En effet tout un travail serait à envisager sur l'évolution des rapports que tisse le

dialogal avec son référent et avec l'univers du discours romanesque. En l'absence d'informations plus satisfaisantes, il est permis, pour l'instant, de penser que Madame de La Fayette, circonscrivant de manière plus ou moins consciente ce public de salon qui était le sien, a accordé en conséquence un traitement particulier aux parties dialogiques.

Transcrire la réalité discursive implique une inéluctable imprégnation d'un monde déjà organisé, dont les unités signifiantes forment un système sémiologique parfait, au service d'une esthétique marquée historiquement. En prenant le risque d'occulter ces facteurs d'ancrage socioculturels, nous avons opté pour une approche essentiellement synchronique.

En proposant ces quelques éléments d'analyse, nous souhaiterions contribuer pour une petite part à l'élaboration d'une théorie apte à décrire la composante dialogale romanesque en tant que complexe sémiotique doté de traits pertinents minimaux et intégré au sein de la théorie du récit narratif. S'il est vrai que la critique a déjà largement contribué à l'élucidation souvent délicate des brouillages vocaux, des difficultés soulevées par l'ambiguïté du sujet de l'énonciation fictif, s'il est également indéniable que la narratologie a bien déterminé la hiérarchie des instances racontantes, il est aussi incontestable que la narratologie, la sociologie, et même la sémiotique du récit se sont emparées des répliques actérielles textuelles pour les intégrer aussitôt au sein d'une réflexion théorique considérée comme plus conséquente. Pour parler plus simplement il serait souhaitable de compléter la question du "qui parle ?" par d'autres, concernant surtout le "pourquoi, comment parle-t-on ?". Proposer des éléments de réponse constitue une première tentative de théorisation du dialogue romanesque. Reconnaître la spécificité fonctionnelle, structurale et référentielle du dialogue à l'intérieur de l'analyse sémiotique du récit serait à notre avis une étape essentielle à une approche plus authentique de cette composante complexe du récit.

Ce travail devrait être un encouragement à persévérer dans la même voie. Il me semble souhaitable de généraliser la méthode proposée en étudiant dans les textes de roman la place de la composante dialogale. Il s'agirait d'observer comment s'effectue

l'inscription scripturale de la parole réelle, de relever les phénomènes compensatoires inévitables mis en place, les rapports nécessaires qu'établit la composante dialogale avec les composante narrative et descriptives ; il s'agirait encore de voir comment s'intègre la parole réelle dans l'idéologie de l'œuvre, de mesurer la déperdition dialogique qui s'ensuit, comment se soudent les dyades communicatives narrateur-narrataire et acteur-acteur ; il s'agirait enfin d'étudier les distorsions, les procédés littéraires mis en œuvre, les rapports qui s'établissent entre le dialogue littéraire et le dialogue extratextuel, en sachant que ce qui demeure intact dans le texte écrit est la présupposition et l'illocutoire souvent explicité dans le rapportage narratorial. Ce n'est qu'à la suite de ces différentes tâches de défrichage que l'ensemble des éléments concernant cette représentation complexe ou superficielle des situations de communication nous permettrait d'envisager une possible mise en place d'une sémiotique du dialogue romanesque avec l'aide bien évidemment indispensable de la sémiotique du récit et d'une sémiotique interactionnelle comme la pratique M. Coianiz¹ dans un tout autre domaine.

BIBLIOGRAPHIE

- Madame de La Fayette, *La Princesse de Clèves*, Paris, Le livre de poche n° 374, 1988.
- Bateson, G., Birdwistell, R., Goffman, E., Hall, E. et al., *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, Points n° 136, 1981.
- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- Bourdieu, Pierre, *Choses dites*, Paris, les éditions de Minuit, 1987.
- Coianiz, Alain, "L'élève, le maître, le langage... et quelques autres. Pour une approche globale des interactions en milieu scolaire", *Travaux de didactique du FLE*, n° 23, Université Paul Valéry, Montpellier, 1990, p 53-86.

¹ A. Coianiz, " *L'élève, le maître, le langage... et quelques autres. Pour une approche globale des interactions en milieu scolaire*", *Travaux de didactique du FLE* n° 23, Université Paul Valéry, Montpellier, 1990, p 53-86.

- Flahault, François, *La parole intermédiaire*, Paris, Les éditions du Seuil, 1978.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- Grice, H.P, "Logique et conversation" in *Communications*, n 30, 1979.
- Gumperz, J. *Engager la conversation. Introduction à la sociolinguistique interactionnelle.*, Les éditions du Minuit, Paris, 1989.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation ; de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- Lane-Mercier, Gillian, *La parole romanesque*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1989.
- Maingueneau, Dominique, *Eléments de Linguistique pour le texte Littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- Watzlawick, *Une logique de la communication*, Paris, Ed du Seuil, 1972 et coll. "Point", n° 102, 1979.

LANGAGES SYMBOLIQUES ET RELATIONS SOCIALES

André DELOBELLE,
Université de Bruxelles.

Les phénomènes humains peuvent apparemment toujours être étudiés à deux points de vue, complémentaires entre eux, l'un subjectif et l'autre objectif. Le premier y dégage un **plan subjectif** qui est celui de la vie psychique de l'individu, avec ses divers modes d'expression ou de communication. Il constitue le domaine des sciences sémiotiques ou "humaines". À l'autre point de vue, le **plan objectif** est celui de la vie organique de l'individu, avec ses échanges physiques, plus particulièrement nutritionnels (respiration, alimentation), l'environnement non psychique. À ce plan, nous rencontrons

principalement les sciences biologiques et médicales. En globalisant, nous pourrions dire également que le premier point de vue est au second comme le plan psychique (ou non physique) est au plan physique (ou non psychique).

À ce plan subjectif ou psychique, nous pouvons distinguer ensuite entre deux manières pour l'individu de s'exprimer ou de communiquer. Il y a, en premier lieu, une **manière directe** : celle des mimiques au visage ou des mouvements du corps en tant que les unes et les autres - surtout les premières - expriment les mêmes sentiments de joie, de tristesse, de surprise, de colère, d'angoisse, de dégoût devant les choses. Ce secteur, qui est typiquement celui de **l'expression**, se rencontre donc aussi bien sur le mode non verbal que verbal, bien que le premier en constitue de très loin la partie la plus importante. À ces manières directes, les deux modes sont inséparables ("inaliénables") de l'individu (même s'il ment !), immédiates. Aussi, ces expressions, à l'un et l'autres modes, semblent-elles relever d'un langage naturel, dès lors universel ou compréhensible par chacun, quelle que soit son appartenance culturelle.

Se développant dans le prolongement de ce premier type de langage ou à partir de lui, nous trouvons, en second lieu, une **manière indirecte** : celle des langues vernaculaires ou artificielles, mais aussi celle des gestes conventionnels - surtout manuels -, qui, ensemble, servent typiquement au domaine de la **communication intersubjective**. Cette fois, la partie verbale est de loin la plus importante, la partie non verbale servant essentiellement à souligner ou à expliciter l'autre. Cette manière indirecte ou médiate se reconnaît au fait que le message y est séparable ("aliénable") de son auteur. Il peut se rencontrer seul, pour peu qu'il ait été rédigé sur un support matériel convenable. De plus, à cette manière indirecte, les signes employés, tant verbaux que non verbaux, sont de nature conventionnelle et dès lors compréhensibles seulement par ceux qui appartiennent au même univers culturel.

En schématisant à peine, nous pourrions dire que la première manière, celle des expressions directes, constitue le cœur des phénomènes psychologiques, tandis que la seconde, celle de la communication indirecte, se trouve au centre des relations proprement sociales, c'est-à-dire des phénomènes sociologiques.

I Signes iconiques et signes symboliques.

I. 1 Définitions.

L'individu perçoit les objets de son environnement physique (non psychique), les reconnaît et les apprécie, leur accordant une certaine valeur. Il perçoit de la même manière les messages venant d'autrui comme autant de phénomènes psychiques dont il découvre la signification. Dans les deux cas, la perception psychique opère de la même manière, mais une fois en termes de valeurs attribuées, une autre fois en termes de significations.

Nous définirons dès lors le signe par la co-présence des deux plans, subjectif et objectif, même s'ils sont éventuellement séparés ou disjoints comme dans l'exemple de l'objet face au sujet qui le perçoit. D'autre part, nous pouvons y distinguer entre **deux genres de signes**, selon qu'il y a prédominance de l'un ou de l'autre de ces plans. Dans le signe iconique, il y a d'abord l'objet, concrètement, qui domine ou induit le plan subjectif. Au contraire, dans le signe symbolique, le plan psychique est premier et domine nettement le plan objectif.

Vus ainsi, les deux genres apparaissent complémentaires entre eux, couvrant ensemble la totalité du domaine sémiotique, au moins au niveau humain. Tandis que le signe iconique va, en effet, en quelque sorte de l'extérieur (l'objet physique) vers l'intérieur (la valeur accordée) du sujet percevant ou agissant, le signe symbolique chemine principalement de cette intériorité psychique (le sens accordé) à la manifestation extérieure au sujet, en s'adjoignant un support physique pour sa transmission spatio-temporelle vers d'autres sujets.

Ces prédominances se retrouvent dans le fait que l'objet physique peut exister seul, sans qu'un sujet quelconque le perçoive, ou tel qu'un spécialiste des sciences physico-chimiques ou biologiques peut l'étudier en soi, sur le ton de la neutralité ou de la pure objectivité. De même, l'idée peut rester purement intérieure au sujet pensant, par exemple dans la réflexion, sans qu'il la manifeste vers l'extérieur au sens d'une communication à autrui. Au point de vue d'une science positive, attentive aux phénomènes concrets ou directement observables, de tels phénomènes devraient être considérés ou définis comme des signes latents ou virtuels.

En conséquence, dans le **signe iconique** (Ic), nous dirons que le plan objectif, essentiel ici, est constitué par le **mouvement et l'objet physiques**, en tant que tels (Mvt, Obj), comme ils se rencontrent et

s'observent dans l'espace et dans le temps, et cela quelle que soit leur nature, chimique ou organique. Nous pouvons y parler du plan physique, ce terme étant pris au sens large de tout ce qui relève des sciences naturelles. Le plan subjectif, second dans l'iconique, coïncidera au contraire avec la **valeur** ou l'intérêt que l'individu y attache (Val), ou encore la motivation qui le pousse à entreprendre ce mouvement ou la réalisation de cet objet.

Valeurs et motivations peuvent varier à l'extrême pour un même objet allant du plus grand plaisir au plus grand déplaisir. En distinguant la stricte neutralité (comme absence radicale, de principe, de tout effet de valorisation, dans un sens ou dans l'autre), nous pouvons considérer qu'une attitude d'indifférence appartient encore au plan subjectif, la valorisation y étant momentanément latente. Dès lors, tout comme la valorisation ou la dévalorisation, l'indifférence crée un champ relationnel ou psychique entre l'individu et le mouvement ou l'objet. Un tel champ, invisible, constitue le double subjectif du rapport spatio-temporel visible, objectif, qui existe entre eux.

Soit, au total, pour le signe iconique, la composition que voici

(1)

$$Ic = \frac{\text{Plan subjectif}}{\text{Plan objectif}} = \frac{\text{Val}}{\text{Mvt, Obj}}$$

Dans le **signe symbolique** (Sy) ensuite, le plan objectif est représenté par la manifestation physique (orale, écrite, etc.) qui sert de **support matériel** (Spm) à la formulation de l'idée. Au contraire, l'idée elle-même correspond au plan subjectif. Elle existe dans la pensée du sujet réfléchissant ou parlant, et est rendue dans la **signification** (Sgn) ou le sens qu'il veut transmettre. Ce versant subjectif correspond donc également à la partie principale du signe symbolique.

Le signe symbolique, quant à lui, sera donc défini ou décrit de la manière suivante :

(2)

$$S_y = \frac{\text{Plan subjectif}}{\text{Plan objectif}} = \frac{\text{Sgn}}{\text{Spm}}$$

La transition du signe iconique au signe symbolique montre ces mêmes glissements, mais "en diagonale". Si, au plan subjectif, le passage du premier au second va de pair avec une transformation du sensoriel ou du sensible ou intelligible, avec fixation sur un sens spécifique, invariable, le plan objectif subit un net allègement, une sorte de dématérialisation. En devant simple support, l'objet ne semble plus être que l'ombre de lui-même. Un excellent exemple en est donné par l'histoire des monnaies. Elles ont commencé par être échangées sous la forme (iconique) de volumes de métal précieux ou d'autres espèces physique, mais ont terminé inmanquablement leur parcours sous celle (symbolique) de pièce de monnaie, voire de billets de banque. En fin d'évolution, la valeur attestée est sans commune mesure avec la valeur marchande du support. La partie physique s'y est quasiment volatilisée pour ne laisser subsister que le minimum indispensable à l'impression de la légende. Le passage des pièces aux billets montre d'ailleurs que le support matériel est ouvert à toutes les substitutions. Ce caractère de simple support matériel se retrouve mieux encore dans l'exemple de la parole, où la partie physique est devenue presque évanescence, ne laissant pratiquement pas de traces (sauf à être enregistrée). Des exemples pourraient sans doute être trouvés montrant comment le processus inverse, de "dé-symbolisation", entraîne la reconstitution du plan objectif dans toutes ses dimensions physiques, avec à nouveau déstabilisation de la signification, et évolution en valeurs variables.

En parlant ainsi de signes iconiques ou symboliques, nous ne retenons que les deux notions extrêmes dans la sémiotique de Charles S. Peirce (1839-1914). En même temps, en insistant sur la présence habituelle des deux plans dans l'un et l'autre signes, iconique et symbolique, nous transformons quelque peu ses définitions. Cependant, nous les retrouvons dans l'idée d'une inversion des parties principales, le plan objectif dans l'iconique, le plan subjectif dans le symbolique. Il concevait d'ailleurs la notion intermédiaire "indice" comme le lieu du passage d'un plan à l'autre, de la sensation à l'intelligibilité : "Un coup sec frappé à la porte est un indice. Tout ce

qui attire l'attention est un indice. Tout ce qui nous surprend est un indice, dans la mesure où il marque la jonction entre deux positions de l'expérience" (Peirce : 2. 285, in Deledalle, 1978, p. 154). Mais cette question ne se pose-t-elle pas aussi bien pour l'icône que pour le symbole ? Dans l'un et l'autre cas, cette attention ne constitue-t-elle pas le lien entre un plan et l'autre plan ?

Ainsi, pour Peirce, le signe iconique correspond à ce qui apparaît au sujet "en tant que chose", donc comme objet situé dans l'espace et dans le temps, concrètement. Une telle chose est perçue "directement" par le sujet et manipulée par lui de la même manière : ce qui correspond à la définition donnée plus haut. Par contre, l'image de l'objet ("n'importe quelle chose peut être le substitut de n'importe quelle chose à laquelle elle ressemble"), encore classée dans l'ionique, devrait relever du symbolique dans la mesure où il s'agit déjà d'une représentation, même par similitude (2.276 et 2.278, in Deledalle, 1978, pp. 148-149).

Le signe symbolique se définit, chez Peirce, par son caractère "conventionnel" ; il sert à désigner un "genre de choses", sa signification "générale" dépendant d'une "règle", sociale ou autre. Pour nous, la présence d'une règle ne caractérise qu'une partie des symboles, en particulier ceux qui, comme la parole ou l'écriture, sont de nature séquentielles ; la représentation de type spatial (dessin, photo, etc.) n'implique pas de telles règles, mais plutôt des conventions formelles liées à des écoles ou des styles artistiques. De même, lorsque l'auteur intègre au symbolique ce qui dépend "d'une habitude (acquise ou innée)", cela relève de l'ionique, précisément au sens où un mouvement devient répétitif ou cyclique vu sa valeur pour le sujet (2.292 à 2.302, in Deledalle, 1978, pp. 161-166).

I. 2 Simultanéités et successivités.

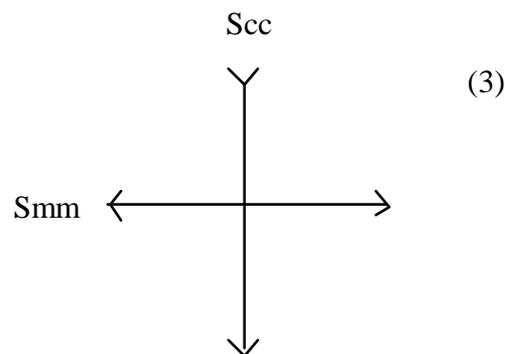
Les signes étant décrits dans leurs dimensions subjectives et objectives, il importe à présent de les reconsidérer à partir d'une remarque de Saussure sur la "dualité interne de toutes les sciences opérant sur les valeurs", en raison de ses simplifications pour l'analyse des modes de fonctionnement de l'ionique et du symbolique. En effet, ces sciences doivent toujours tenir compte de "deux routes absolument divergentes", l'une mettant l'accent sur le plan physique (l'effectuation

ou la fabrication), l'autre sur le versant non physique ou psychique (l'idée qui préside à la fabrication, ou la motivation qui commande au mouvement) des choses.

Saussure proposait en même temps de représenter ces deux versants ou plans de l'action par une figure biaxiale, le point de vue physique ou neutre coïncidant avec l'axe du temps, le point de vue non physique, c'est-à-dire psychique (axiologique ou sémantique) correspondant au contraire à l'axe complémentaire, non proprement spatio-temporel, dès lors représenté perpendiculairement au premier. Soit "la figure suivante :

1° **l'axe des simultanités** [...] concernant les rapports entre les choses coexistantes, d'où toute intervention du temps est exclue, et 2° **l'axe des successivités** [...], sur lequel on ne peut jamais considérer qu'une chose à la fois, mais où sont situées toutes les choses du premier axe avec leurs changements". En bref, l'axe des simultanités (Smm) traduit "le système des valeurs considérées en soi", tandis que l'axe des successivités (Scc) est celui sur lequel "ces mêmes valeurs [sont] considérées en fonction du temps" (Saussure, 1966, pp. 114-116).

Soit la figure suivante :



Le premier cas, celui des simultanités (Smm), "d'où toute intervention du temps est exclue", n'est donc pas de nature spatio-temporelle (l'espace étant impensable en dehors du temps). Non physique, il exprime le **plan subjectif** en sémiotique. Tout y est de l'ordre de la valeur (iconique) ou de la signification (symbolique), telles que celles-ci sont présentes à la sensibilité ou à l'intelligence du sujet à un moment donné, même en pure imagination. Ce plan est donc

également de nature **structurale** puisque tout n'y existe que par "les rapports entre choses coexistantes", dans le sentiment ou l'esprit du même sujet, à un même moment (réel ou nominal). C'est lui qui y perçoit un ensemble où les termes se trouvent en "dépendance réciproque" et créent entre eux un "état momentané" (Saussure, 1966, pp. 115-116).

Au contraire, le second axe, celui des successivités (Scc), n'existe que dans la séquentialité d'une effectuation ou d'une fabrication, moment après moment, geste après geste. Un tel axe, qui traduit bien l'idée de plan objectif en sémiotique, est donc essentiellement **segmenté** : "on ne peut jamais [y] considérer qu'une chose à la fois". Ainsi, la parole ne peut être exécutée, prononcée, que syllabe après syllabe, quel que soit le "contenu" mental transmis. Il en irait de même pour n'importe quel travail. Là où le premier axe (Smm) est synthétique, le second (Scc) est avant tout analytique et se prête tout naturellement au quantitatif, par opposition au caractère qualitatif de l'axe de simultanité. Au second axe (Scc) l'idée de segmentation est inséparable de celle d'espace-temps.

Pour rappeler sa nature configurationnelle, structurale, gestaltiste, le premier axe (Smm) est représenté par une flèche bi-orientée. Inversement, le second axe (Scc), où la successivité est inséparable de l'idée d'écoulement du temps ("la flèche du temps"), est représenté par une flèche uni-orientée.

Jusqu'ici, lorsque les auteurs distinguaient des plans à l'intérieur de signes, ils les présentaient généralement comme autant de parallèles, le subjectif étant simplement superposé à l'objectif. Les définitions données plus haut pour le plan correspondant exactement à celles que Saussure donne pour les deux axes, il conviendra désormais de penser les parties des signes selon le même modèle d'axes perpendiculaires entre eux, c'est-à-dire **le plan subjectif selon l'axe des simultanités (Smm), et le plan objectif selon l'axe des successivités (Scc)**. En effet, leurs propriétés ne sont ni homologues ni parallèles, mais bien plutôt exclusives ou non contradictoires entre elles. Ce qui appartient à l'un de ces deux plans, ne peut appartenir à l'autre. Le subjectif et l'objectif, étant par définition opposés entre eux, sont également "perpendiculaires" entre eux.

I. 3 Propriétés opposées des plans sémiotiques.

Du signe iconique, nous pouvons donc dire qu'il est de l'ordre de la **présentation** : l'objet, physico-chimique ou organique, est concrètement posé devant le sujet percevant qui apprécie. Au contraire, le signe symbolique est toujours de l'ordre de la **représentation**, qu'il s'agisse d'expressions directes ou de communications indirectes : un sourire n'a pas d'épaisseur matérielle, n'existant qu'à la surface du visage comme l'est l'image à la surface du papier. Mais cette représentation, directe ou indirecte, porte en elle une certaine signification que le vis-à-vis perçoit et comprend.

Dans la mesure où un signe est davantage d'un plan, moins de l'autre, il a également d'autres propriétés. Parmi celles-ci, il en est l'une ou l'autre qu'il importe de définir et de situer. Ces différences de fonctionnement entre les plans ou les axes ont évidemment des conséquences pour une théorie sémiotique d'ensemble.

I. 3. 1 Réversibilités et irréversibilités.

Il apparaît ainsi, en premier lieu, que l'axe des simultanités (Smm), qui est de nature structurale, est également réversible, alors que l'axe des successivités (Scc) est aussi irréversible que le temps qui le définit.

Par exemple, un conteur peut commencer un récit par le début ou par la fin de l'histoire, voire par n'importe quel épisode, selon son humeur, ses centres d'intérêt, les attentes du public ou le genre littéraire. Il peut même la raconter "en remontant" les épisodes ou en leur donnant une ampleur sans commune mesure avec les durées historiques réelles. Il peut détailler les unes et résumer les autres. Il en irait de même pour un exposé : pour aider à sa compréhension, l'orateur peut reprendre plusieurs fois la même idée, diversifiant les exemples, développant davantage certains détails que d'autres. Au plan subjectif de l'idée, le signe symbolique offre donc de réelles possibilités de réversibilité (Delobelle, 1987, pp. 239-244). Nous les retrouvons dans les phénomènes de la mémoire ou de l'imagination, comme si l'esprit pouvait indéfiniment et sans la moindre "usure" se reprendre et recommencer.

Il en va de même dans l'iconique avec la valeur que le sujet accorde au mouvement ou à l'objet. Selon les jours ou les heures, voire ses humeurs, la même personne pourra éprouver de l'agrément ou du désagrément, ou encore reste totalement indifférente. La même

observation vaut pour les animaux dans leurs rapports à l'environnement physique, par exemple en matière de recherche de nourriture, par opposition aux attitudes symboliques synchronisant leurs rapports sociaux à l'intérieur d'une même espèce ou d'une espèce à l'autre. Ainsi, le plan subjectif accompagnant un signe symbolique est lui-même de nature réversible.

Tout au contraire, sur le plan objectif, le mouvement ou l'objet iconiques sont toujours strictement soumis aux conditions d'écoulement du temps (second principe de thermodynamique). Ils ne peuvent apparaître, durer et disparaître que dans le temps et dans l'espace, sans le moindre retour en arrière possible. Inexorablement, ils vont de la naissance à la mort, de leur élaboration à leur destruction. Il en va de même dans le signe pour tout ce qui se rapporte au support matériel. Le locuteur qui énonce une idée, le fait nécessairement en prononçant une syllabe après l'autre, quel que soit l'ordre qu'il donne à son récit ou à son exposé. À ce plan objectif, recommencer un discours, c'est avant tout réentamer une nouvelle séquence ou chaîne de syllabes, prononcées à nouveau l'une après l'autre. Les observateurs pourront y noter les occurrences des mêmes unités, mais elles auront nécessairement été énoncées à des moments successifs du temps, pour chaque orateur pris individuellement. Tant dans le signe iconique que dans le signe symbolique, le plan objectif obéit donc strictement à un principe d'irréversibilité.

À la réflexion, la réversibilité du plan subjectif n'est jamais qu'une autre manière de dire son caractère **indéterminé** ou **arbitraire** (libre), face au caractère **déterministe** ou **nécessaire** (non libre) du plan objectif. En ce sens aussi, le plan objectif obéit à des **lois physiques**. Les éléments y répondent à de stricts **rapports de condition à conséquence**, la seconde suivant la première de façon à la fois **linéaire** et irréversible. À l'opposé, l'arbitraire du plan subjectif appelle l'instauration de **lois "morales" ou psychiques**, non physiques, c'est-à-dire d'habitudes ou de conventions qui ordonnent ou structurent sa "béance". Ces codes sont autant de manières d'y créer des espaces-temps nominaux, simplement normés. Toute règle instituée aurait pu y être différente ; toute norme instaurée peut être remplacée par une autre. Tout espace-temps nominal peut y être transformé. L'univers "méta-physique" du subjectif est donc aussi celui des "bifurcations" normatives, de choix libres : il est typiquement

non linéaire. Dans une séquence subjective, les éléments sont simplement juxtaposés : il n'existe pas entre eux, comme en mécanique, un rapport de condition à conséquence. Chaque élément aurait pu y être différent : leur succession n'y constitue qu'une séquence arbitraire. À l'intérieur d'un ensemble symbolique, par exemple une phrase, il n'existe qu'un ordre structural. Dans celui-ci, les sous-unités n'ont entre elles que des rapports "contextuels" : elles "s'accordent" entre elles.

Ceci étant, dans la mesure où un signe est composé des deux plans à la fois, ceux-ci y apparaissent également comme des univers incommensurables entre eux, simplement superposés ou juxtaposés. Saussure parlait à ce propos de "l'arbitraire du signe" linguistique : "l'idée de 'sœur' n'est liée par aucun rapport intérieur avec la suite de son s-ö-r" (1966, p. 100).

Les oppositions entre les lois physiques et les séquences nécessaires, d'un côté, les lois morales et les séquences arbitraires, de l'autre, créent entre les plans un véritable hiatus, une quasi-impossibilité à passer directement d'un plan à l'autre. La coupure y est forte. Par exemple, l'analyse de l'impact d'un projectile sur un mur permettra, par référence aux lois physiques ou déterministes, de définir avec assez de précision le type d'arme employé, l'angle sous lequel on a tiré, et ainsi de suite. Il sera toutefois toujours impossible au meilleur spécialiste en balistique de "remonter" de ces analyses objectives aux motivations subjectives du tireur. Pour en savoir davantage à ce plan subjectif, il lui faudra obligatoirement passer par les témoignages de l'acteur ou des témoins. Comme s'il n'était possible d'aller que de l'objectif à l'objectif, ou du subjectif au subjectif.

Notons encore que, vu depuis le plan objectif, le plan subjectif apparaît toujours comme **aléatoire**, alors que, en sens inverse, le plan objectif peut apparaître **fonctionnel** au regard du plan subjectif. Comme si le chemin était fermé dans un sens, ouvert dans l'autre, malgré le hiatus entre les plans.

Les plans subjectif et objectif se distinguent également d'une autre manière, mais que nous ne ferons qu'esquisser. L'une des spécificités du plan subjectif, comme de tout ce qui relève de l'axe des simultanités, tient à la possibilité de sa mise en commun entre plusieurs sujets à la fois. Dans l'ordre de la parole, il en va ainsi de l'histoire racontée ou de l'ordre donné, que tous les interlocuteurs connaissent désormais - à condition d'avoir **compris** - sans pour cela

que leur énonciateur en ait été privé, sans qu'il y ait eu pour lui la nécessité de perdre l'idée. Elle est devenue commune à tous, le locuteur y compris : tous sont "in-formés" de la même façon. En ce sens, l'intercompréhension constitue le processus essentiel de la communication symbolique. Elle appartient typiquement au plan de simultanités (Smm), où elle crée une structure sociale d'ensemble, au sens premier du terme.

À l'opposé, dans l'iconique, un objet ne peut être partagé sans être détruit. Transmettre un objet va de pair avec le fait de s'en dessaisir, l'un impliquant l'autre. L'objet apparaît ainsi, par excellence, comme une affaire individuelle. Il appelle l'appropriation individuelle, que le détenteur en soit une personne "physique" ou une personne "morale" (seule manière de retrouver l'idée de mise en commun sans destruction). L'autre solution, s'il est désiré par plusieurs individus à la fois, consistera à la multiplier en grandes séries.

Par opposition aux mises en commun du plan subjectif, d'où surgit le culturel, le plan objectif est donc avant tout lié à l'individuel. Plus fortement encore, l'objectif ouvre sur **l'individuation**. Si par son esprit, l'individu humain est ouvert sur les autres, par son corps il est fermé sur lui-même. Si par l'esprit également, il peut partager la pensée de générations éteintes, dans la permanence de la culture (vu les propriétés de réversibilité), par son corps, il est inscrit dans la linéarité individuelle et l'irréversibilité du temps.

I I Les articulations sémiotiques.

Dans les signes, tant iconiques que symboliques, les plans étant opposés entre eux tout en "cohabitant", il importe de poursuivre l'analyse jusqu'à comprendre plus exactement les lieux et les modes d'articulation de chacune d'entre eux. À partir de là, il devrait être possible de compléter la théorie de chaque genre de signes. Comme les auteurs ont surtout étudié les articulations des signes symboliques, nous partirons également de ceux-ci, nous réservant de poser ensuite les transpositions possibles pour les signes iconiques.

Considérons d'abord **l'articulation principale**, d'un plan à l'autre. En opposant dans le verbal la langue à la parole, Saussure soustrayait, dans le signe symbolique (Sy), le plan objectif de l'ensemble constitué par les deux plans. De la langue, alias le plan

subjectif, il pouvait dire alors qu'elle était mise en commun et plan premier par rapport à la partie vocale (Spm), ou plan objectif, considéré comme partie seconde. "L'étude du langage comporte deux parties : l'une, essentielle, a pour objet la langue, qui est sociale dans son essence et indépendante de l'individu ; cette partie est uniquement psychique ; l'autre, secondaire, a pour objet la partie individuelle du langage, c'est-à-dire la parole y compris la phonation : elle est psychophysique. [...]. Le tout global du langage est inconnaissable, parce qu'il n'est pas homogène, tandis que la distinction et la subordination proposées éclairent tout. Telle est la première bifurcation qu'on rencontre dès qu'on cherche à faire la théorie du langage. Il faut choisir entre deux routes qu'il est impossible de prendre en même temps ; elles doivent être suivies séparément" (1966, pp. 37-38).

Le plan objectif est donc bien second. "Considérons par exemple, la production des sons nécessaires à la parole : les organes vocaux sont aussi extérieurs à la langue que les appareils électriques qui servent à transcrire l'alphabet Morse sont étrangers à cet alphabet ; et la phonation, c'est-à-dire l'exécution des images acoustiques n'affecte en rien le système lui-même" (1966, p. 36). Et de poser son exemple du jeu d'échecs : "Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe de ce qui est interne ; le fait qu'il a passé de Perse en Europe est d'ordre externe ; interne, au contraire, tout ce qui concerne le système et les règles. [...]. Ainsi dans chaque cas on posera la question de la nature du phénomène, et pour la résoudre on observera cette règle : est interne tout ce qui change le système à un degré quelconque" (1966, p. 43). Par opposition au caractère anecdotique des changements "externes", donc du plan objectif ou physique, seuls comptent véritablement ceux, "internes", du plan subjectif ou psychique.

La première subdivision du signe symbolique est donc bien celle entre plan subjectif ou principal et plan objectif ou second, le **processus de signifiante** Sgn) correspondant au premier, le **support matériel** (Spm) au dernier, comme cela a été évoqué au schéma (2) ci-dessus.

Ensuite, à l'intérieur de ce plan objectif constitué par le support matériel (Spm), que Saussure considérait comme second, il distingue encore (malgré lui ?) entre un **plan formel** appelé phonologique, et un **plan matériel** auquel il réserve le titre de phonétique. Ces deux sous-plans sont présentés par lui également comme le sont les axes de

simultanités (Smm) et de successivités (Scc) : "La phonétique est une science historique ; elle analyse des événements, des transformations, et se meut dans le temps. La phonologie est en dehors du temps, puisque le mécanisme de l'articulation reste toujours semblable à lui-même" (1966, p. 56). Ainsi, à ce sous-plan matériel, "les éléments que l'on obtient [...] par l'analyse de la chaîne parlée sont comme les anneaux de cette chaîne, des moments irréductibles qu'on ne peut pas considérer en dehors du temps qu'ils occupent" (1966, pp. 65-66). Par contre, au sous-plan formel, l'analyse dégage non pas "des sons, mais des étendues de sons parlés", en bref des syllabes, chacune d'entre elles n'offrant "plus directement que les sons qui la composent". Il appartiendra alors à la phonologie d'y étudier les "rapports réciproques" entre les divers éléments constitutifs c'est-à-dire la **structure** de la syllabe, définie au premier abord comme simple combinatoire de sons (1966, p. 78). En effet, là "deux ou plusieurs éléments se trouvent impliqués dans un rapport de dépendance interne ; car il y a une limite aux variations de l'un d'après les variations de l'autre". À la phonologie d'en définir la manière, langue par langue : "le fait seul qu'il y a deux éléments entraîne un rapport et une règle, ce qui est très différent d'une constatation" (1966, pp. 77-78). Les linguistes y parleront plus tard de "traits distinctifs" (R. Jakobson et M. Halle, in Jakobson, 1963, pp. 103-149).

Au plan objectif du support matériel (Spm) du signe symbolique, il faut donc distinguer entre un sous-plan formel ou structural (Str) et un sous-plan matériel (Mat), eux-mêmes dans un rapport de simultanéité à successivité (rapport "perpendiculaire"). Hjelmslev, qui préférait parler à ce même plan objectif de "forme de l'expression" et "substance de l'expression", précisait "que la substance dépend exclusivement de la forme et qu'on ne peut en aucun cas lui prêter d'existence indépendante" (1968, p. 74). Il ne peut donc y avoir de matière qu'à l'intérieur d'une forme, et uniquement par rapport à elle : la distinction n'est que relative. Il convient donc moins de parler de l'articulation de la matière à la forme, que de son **intégration** à celle-ci au sein du plan objectif, c'est-à-dire du support matériel du signe symbolique.

Il y a, enfin, le **plan subjectif** que Saussure dénomme "langue" et qu'il définit, négativement d'abord, comme "le langage moins la parole", puis, positivement, comme "l'ensemble des habitudes linguistiques qui permettent à un sujet de comprendre et de se faire

comprendre". Il la présente globalement comme "un mécanisme qui continue à fonctionner malgré les détériorations qu'on lui fait subir". En accord avec les découvertes de la psychologie de la **Gestalt** de l'époque, montrant comment la structure ou image mentale supplée aux défaillances locales des organes des sens, Saussure dira que, "sous ce rapport, on peut comparer la langue à une symphonie, dont la réalité est indépendante de la manière dont on l'exécute ; les fautes que peuvent commettre les musiciens qui la jouent ne compromettent nullement cette réalité". La langue "existe indépendamment de ces phénomènes [...] car ils n'atteignent que la substance matérielle des mots". La langue constitue donc avant tout "un système dont toutes les parties peuvent et doivent être considérées dans leur solidarité synchronique", plus précisément structurale "1966, p. 112, p. 124, pp. 36-37, p. 124). Au sens strict, seule la langue ainsi définie, donc réduite au plan subjectif, constitue pour Saussure l'objet de la linguistique.

Quant aux subdivisions de ce plan subjectif ou proprement linguistique, chacun sait comment, en un premier temps, Saussure proposait d'y distinguer entre un "concept" (c) et une "image acoustique" (i). Plus tard, il décidera "de remplacer concept et image acoustique respectivement par signifié et signifiant", ces derniers termes présentant "l'avantage de marquer l'opposition qui les sépare soit entre eux, soit du total dont ils font partie" (1966, m p. 29, p. 99). Chez Hjelmslev, le **signifié** (Sé) deviendra la "substance du contenu" du signe, le **signifiant** (St) devenant pour celui-ci la "forme du contenu" (1968, pp. 71-85).

Il s'agit donc bien là des deux sous-plans de la langue ou plan subjectif du signe symbolique, ici verbal. Cependant, le **Cours de linguistique générale** opère, au fil des chapitres, un glissement des notions qui aboutit à une réelle confusion. Ainsi, la notion de signifiant devient synonyme de celle de plan objectif (dont Saussure disait ailleurs qu'il n'avait rien à voir avec la langue !), tandis que le signifié et le plan subjectif deviennent d'autres notions synonymes. En conséquence, il devient difficile de départager ce que Saussure attribue à l'articulation principale, d'un plan à l'autre, et ce qu'il dit de la sous-articulation au sein du plan subjectif lui-même. Malgré les contradictions locales, les deux plans, objectif et subjectif, en accord avec leurs caractères opposés, lorsqu'il traite de la sous-articulation, au sein du subjectif, sa préférence semble aller par contre à la notion

d'association : il parlera ainsi explicitement de l'"association du signifiant et du signifié" (1966, p. 144, également p. 28).

Au début du **Cours**, présentant la partie subjective ou proprement linguistique comme "partie psychique localisée dans le cerveau", Saussure décrit les rapports entre signifié et signifiant sous l'angle actif/passif : "on peut appeler exécutif tout ce qui est actif (c->i) et réceptif tout ce qui est passif (i->c)" (1966, p. 29). Mais il ne s'agit là que d'une première description. Du **signifié**, il dira plus précisément qu'il correspond à une "faculté d'association et de coordination" des éléments, très caractéristique de "la langue en tant que système" et qui se traduit dans la constitution de syntagmes (1966, p. 29, pp. 170-173). Une telle définition coïncide davantage avec le caractère structural du plan subjectif (Smm). En ce cas, si le point de vue "exécutif" ou actif correspond bien à ce processus de coordination, le point de vue "réceptif" ou passif devra être considéré comme un **processus dialectique** d'émergence du signifié à partir du signifiant. Mais il appartient à la linguistique d'en préciser le mode exact de fonctionnement.

Du **signifiant**, l'autre partie du plan subjectif, Saussure dit qu'il "n'est pas le son matériel, chose purement physique, mais l'empreinte psychique de ce son, la représentation que nous en donne le témoignage de nos sens" (1966, p. 98). En ce cas, cette "image acoustique" (i) doit donc être interprétée ou définie comme forme pure ou image mentale ; très exactement ce que les psychologues de la forme ont décrit sous la notion de **Gestalt**.

Par opposition au signifié, le signifiant serait donc le lieu des éléments -ici purement psychiques ou mentaux - que le premier coordonne ou dont il émerge dialectiquement. Plutôt que d'intégration comme cela était le cas pour la forme (Str) et la matière (Mat) au sein du plan objectif, il conviendrait donc de parler, au plan subjectif, de **niveaux** distincts : celui du signifié et celui du signifiant. Très logiquement, ces deux niveaux qui appartiennent à ce même plan subjectif, ne peuvent être que "parallèles" entre eux et donc **superposés**. Sur un graphique, cela implique que le signifié (Sé) soit placé en dessus, le signifiant (St) en dessous. C'est d'ailleurs ce mode de représentation qu'emploie Saussure (1966, p. 99, pp. 158-162) et que l'on retrouve chez Hjelmslev (1968, pp. 196-198). On notera que ce mode de représentation par superposition, applicable au seul plan subjectif, a été, vu les confusions signalées plus haut, généralement

appliqué à l'ensemble du signe, oubliant de ce fait que les deux plans, subjectif et objectif, sont au contraire "perpendiculaires" entre eux. Ce qui a entraîné bien des difficultés pour l'interprétation ou la dénomination des différentes parties des processus langagiers. Au plan subjectif, les parties distinctes doivent donc être décrites comme autant de **niveaux hiérarchisés**, en relations dialectiques ou non entre eux.

Le signifiant est par excellence le domaine du structuralisme : il n'est sans doute pas d'autre "phénomène" où la notion de structure s'appliquât mieux. Hjelmslev comparait son organisation interne à celle du rapport hiérarchique entre une classe et ses sous-ensembles ou sous-classes théoriques. Il décrivait ces sous-ensembles ou éléments comme autant de "fonctifs d'une fonction", c'est-à-dire de "termes entre lesquels celle-ci s'établit, entendant par fonctif un objet qui a une fonction par rapport à d'autres objets". Dès lors, un fonctif pourra être dit "contracter sa fonction" vis-à-vis de l'ensemble ainsi distingué (1968, p. 53). Si la structure d'ensemble traduit la "fonction", les éléments qui tout à la fois la constituent et sont constitués par elle, sont ses "fonctifs".

Le signifiant ainsi défini peut, ensuite, être lui-même analysé en syntagme et paradigmes, le premier correspondant à sa structure d'ensemble, les seconds à ses éléments ou fonctifs. Le syntagme pouvant éventuellement être lui-même décomposé en sous-syntagmes (avec leurs propres paradigmes), il devient synonyme de la "structure profonde", telle que Chomsky la définissait, sa formulation ou sa réalisation en termes de paradigmes correspondant alors à la "structure de surface" (1969).

Le syntagme est effectivement composé "toujours de deux ou plusieurs unités consécutives (par exemple : **re-lire ; contre tous ; la vie humaine ; Dieu est bon ; s'il fait beau temps, nous sortirons**, etc.). Placé dans un syntagme, un terme n'acquiert sa valeur que parce qu'il est opposé à ce qui précède ou à ce qui suit, ou à tous les deux". (Saussure, 1966, pp. 170-171). La notion de "consécutivité" doit être prise ici au sens de "la subdivision de la chaîne des significations en unités significatives", c'est-à-dire dans le sens "qu'on dit en allemand **gegliederte Sprache**". Ce qui est très différent de l'articulation entendu au sens de "la subdivision de la chaîne parlée en syllabes", bien que le terme latin **articulus** qui signifie "membre, partie, subdivision dans une suite de choses", puisse servir à désigner l'un et

l'autre processus (1966, p. 26). Au sein du syntagme, avant sa prononciation, il ne peut donc s'agir que d'une **articulation en simultanéité** (Smm), par simple juxtaposition et coordination d'éléments paradigmatiques.

Syntagmes et paradigmes appartenant au même plan (Smm), leurs rapports ne peuvent être conçus que sur le modèle de "mots croisés" : en chaque point du syntagme, la position s'ouvre de part et d'autre sur des séries de choix paradigmatiques possibles, plus ou moins nombreux selon le cas. Mais ici, les deux axes, syntagmatique et paradigmatique, appartiennent tous deux au **même plan**, parallèle à celui du signifié. Il est donc abusif de les analyser encore en fonction du modèle biaxial de simultanéité/successivité, établissant ainsi le paradigmatique en synonymie avec le simultané et le syntagmatique avec la successivité (Hjelmslev, 1968, pp 192-208). À ce plan unique de simultanéités, l'entrecroisement des deux axes est toutefois bien celui où les linguistes opèrent les **commutations** indispensables à l'étude de l'état d'une langue vernaculaire.

Si syntagmes et paradigmes relèvent d'un même plan, il faut bien distinguer entre deux moments de cet axe paradigmatique. Il peut n'exister que "in absentia", seulement dans l'esprit du sujet en train de réfléchir, de se formuler une idée "intérieure", sans l'exprimer vers l'extérieur". Il peut exister également "in praesentia", lorsque le sujet exprime effectivement sa pensée par une parole à destination d'autrui. Dans le premier cas, la successivité reste purement psychique, non physique. Dans le second cas, au contraire, la successivité est réelle, typiquement spatio-temporelle, avec tous les problèmes que cela peut poser pour aller effectivement des organes de la voix du locuteur aux organes de l'audition chez son interlocuteur.

Dans les deux cas, celui de la formulation purement intérieure ou celui de l'expression extérieure, il apparaît ainsi que le "rôle caractéristique" du paradigmatique "vis-à-vis de la pensée n'est pas de créer un moyen phonique matériel pour l'expression des idées, mais de servir d'intermédiaire entre la pensée et le son, dans des conditions telles que leur union aboutit nécessairement à des délimitations réciproques d'unités" (Saussure, 1966, p. 156).

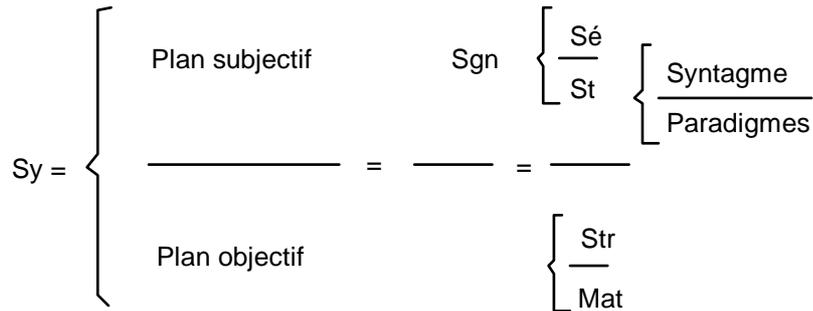
À l'entrecroisement du syntagmatique et du paradigmatique, là où se constituent les sous-unités, s'esquissent donc également ces "traits différentiels" qui distinguent entre eux les ensembles configurationnels ou gestaltistes fonctionnant dans l'esprit ou

l'intelligence du sujet. À la jonction des deux moments du paradigme, intérieur et extérieur, les mêmes traits différentiels se retrouveront dans la morphologie des termes réels, proprement sociaux. Traits différentiels intérieurs ou extérieurs seront donc également les miroirs les uns des autres, le schématique ou **forme pure** vers l'intérieur, le réel ou **forme concrète** vers l'extérieur, comme dans un rapport de l'abstrait au concret. À ce point de jonction, "qu'on se représente l'air en contact avec une nappe d'eau : si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une série de subdivisions, c'est-à-dire de vagues ; ce sont ces ondulations qui donneront une idée de l'union, et pour ainsi dire de l'écoulement de la pensée avec la matière phonique" (Saussure, 1966, p. 156).

Il est cependant faux de prétendre que, à ce même point de jonction intérieur/extérieur, qui est aussi celui de l'articulation du plan subjectif au plan objectif, "chaque terme linguistique est un petit membre, un **articulus** où une idée se fixe dans un son et où un son devient le signe d'une idée" (Saussure, 1966, p. 156). En effet, du côté du support matériel (Spm), le segment physique n'est jamais un pur trait matériel (Mat) ; il est toujours et en même temps une structure (Str), une forme concrète enveloppant une matière, comme le montre l'exemple de la parole où le son est toujours et en même temps syllabe. La distinction entre phonétique et phonologie y est avant tout une vue de l'esprit, un point de vue méthodologique. De même, du côté du plan subjectif ou de la signification (Sgn) du signe symbolique, tout paradigme est déjà syntagme alors qu'il ne s'agit, éventuellement, que d'un simple "monème". Tout segment paradigmatique est nécessairement structuré, en raison même de son rapport "profond" au syntagme. Conçu comme unité de "première articulation", il serait d'ailleurs également inséparable ("inaliénable" ?) de son signifié propre. Des segments de "deuxième articulation" ne relèvent, quant à eux, que du plan objectif (Scc), ce sont de pures productions "phoniques" (Martinet, 1970, pp. 12-20).

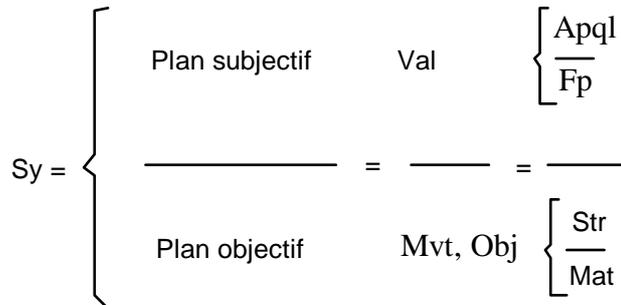
En synthèse et en partant de l'exemple de la communication verbale, nous pouvons donc concevoir le signe symbolique (Sy) sur le modèle suivant :

(4)



Par hypothèse au moins, le signe iconique (Ic) peut être conçu sur le même modèle, au moins pour les premières subdivisions et en analysant en termes de forme pure (Fp) et d'appréciation qualitative (Apql), ces deux notions correspondant en ce cas à ceux de signifiant (St) et de signifié (Sé) dans le signe symbolique. Soit :

(5)



III Relations et rapports sociaux.

Qu'elle le veuille ou non, la pragmatique a montré en étudiant le verbal dans la vie de tous les jours, qu'il implique chez la personne une structure hiérarchisée du plan psychique ou subjectif. Cette structuration peut être pensée sur le modèle de deux niveaux majeurs superposés ou de deux cercles concentriques. Il y a d'abord, en couronne ou au niveau périphérique, la zone visible ou perceptive de la parole adressée à quelqu'un ou de l'objet réalisé. Mais il y a également, le niveau supérieur ou central, invisible et non perceptible (sauf manifestations épisodiques), à l'arrière ou au-dessus de la parole

ou du travail, celui d'où la personne décide de se taire ou de s'exprimer, de dire vrai ou de mentir ; celui aussi d'où l'artisan juge son travail ou les qualités de l'objet réalisé. Ce second niveau est supérieur à l'autre dans la mesure où il est celui d'où la personne évalue une situation, recherche une solution, s'engage dans un dire ou un faire.

Il suit de cela que, en matière d'ipséité, ce sujet "profond" doit être distingué du sujet "superficiel" qui, dans la parole, s'exprime à la première personne : "Je". Le premier pourrait d'ailleurs très bien décider d'énoncer la même idée en ne s'y impliquant pas, en l'exposant à la troisième personne, celle du "il" impersonnel (Benveniste, 1966, pp. 225-236). En face ou en périphérie, à ce niveau plus superficiel ou plus extérieur, le sujet se manifeste au travers de signes iconiques (mouvements, objets) ou de signes symboliques (verbaux ou non verbaux), qu'il les pratique en même temps ou à des moments différents.

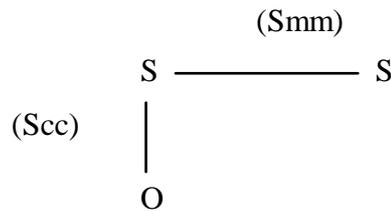
Divers termes ont pu être proposés pour désigner ces niveaux psychiques distincts. Des auteurs ont ainsi parlé d'un **niveau communicationnel** ou périphérique et d'un **niveau métacommunicationnel**, supérieur ou central. Celui-ci peut alors être considéré comme le lieu d'une "communication sur la communication", au sens d'une évaluation de la situation et de ce qui y est dit. Ce qui peut s'observer dans l'"échange d'indices et de propositions sur A) le codage et b) la relation entre ceux qui communiquent". À ce niveau central ou supérieur intervient encore l'"auto-perception", les compréhensions nouvelles et les autocorrections, l'"apprentissage secondaire" ou "apprentissage de l'apprentissage" (Bateson, ed. Ruesch, 1988, passim).

Tout se passe donc comme si ce niveau central se trouvait dans un **rapport de cause à effet**, donc de transcendance, vis-à-vis des manifestations iconiques ou symboliques du niveau périphérique, articulées à la fois sur l'intérieur et l'extérieur du sujet (plan subjectif et plan objectif des signes). En même temps, face au caractère ponctuel ou momentané de ces manifestations psychiques, le niveau central est le lieu de la permanence du sujet. Là où le niveau périphérique n'est constitué que d'**entités discrètes ou discontinues**, le niveau central est celui du **continuum subjectif ou psychique**, celui où se définit le sujet au sens propre.

À ce continuum psychique et transcendant, nous pouvons alors appliquer ce que Saussure disait de la pensée : "Psychologiquement, abstraction faite de son expression par les mots, notre pensée n'est qu'une masse amorphe et indistincte. [...]. Prise en elle-même, la pensée est comme une nébuleuse où rien n'est distinct avant l'apparition de la langue" (1966, p. 154). Le continuum est simplement le lieu virtuel de la conscience, véritable centre du sujet. Avec Peirce, nous pouvons poursuivre en disant que celle-ci se réalise par les appréciations qualitatives (Apql) données par le sujet aux mouvements et objets iconiques ; ces appréciations constituent alors la "conscience immédiate" du sujet (1. 306, in Deledalle, 1978, p. 85). Par comparaison, le signifié de signes symboliques, avec leur mode indirect de fonctionnement, y sont alors source de conscience "médiante".

En considérant ensuite la vie de tous les jours au niveau (périphérique par rapport au sujet) des discontinuités, nous pouvons dire qu'elle se passe à "parler à quelqu'un" ou à "faire quelque chose", que ces activités soient cumulées au même instant ou vécues à des moments distincts. Le **dire** prend naturellement place dans une **relation de sujet à sujet** (S - S) ou, plus précisément, de communicateur à communicataire (Ce - Ca), ceux-ci pouvant être identiques entre eux ("se parler à soi-même" : Ce = Ca), ou être distincts l'un de l'autre ("parler à quelqu'un" : Ce ≠ Ca). Le **faire**, au contraire, implique un rapport de sujet à objet (S - O) ou dans le sens passif, de l'objet au patient (O → S), le sujet y restant le pôle fixe ou invariable. De ce fait, nous retrouvons le dire comme se déployant essentiellement sur l'axe des simultanités (Smm), tandis que le faire se situe principalement sur l'axe des successivités (Scc). À la croisée des deux axes, le sujet se retrouve ainsi en position de charnières, le lieu d'articulation d'un plan à l'autre. Soit :

(6)



Mais comme l'a suffisamment montré l'analyse des deux plans sémiotiques, le subjectif et l'objectif, le dire, discontinuité-type, peut lui-même être étudié selon le modèle à deux axes. Dans une formule telle que "dire quelque chose à quelqu'un", l'axe de simultanités correspond à l'**axe dialogique** du "parler à quelqu'un", avec ses alternances entre le "Je" de l'énonciateur et les "Tu" ou "Vous" des interlocuteurs. La prise de parole ultérieure par l'un de ces derniers au titre également d'un "Je", montre d'ailleurs combien la "con-versation" n'est qu'une autre forme de la réversibilité de ce plan subjectif (Smm). Par contre, le "dire quelque chose" appartient à l'**axe opératoire** de l'effectuation et de la séquentialité (Scc). Il aboutit éventuellement à un objet évident, par exemple un texte rédigé dont la réalité concrète n'en reste pas moins irréversible par rapport à son auteur.

Le malheur veut que le "structuralisme", par souci du concret, ne se soit pratiquement occupé que de ce texte, se trompant ainsi en quelque sorte d'axe, prenant l'ombre pour le fait principal. Saussure qui a ainsi cru pouvoir établir une identité entre segmentation et structuralité, s'est trouvé enfermé dans le caractère oppositif, digital ou dénotatif des lexèmes, ne sachant comment aborder l'étude de la phrase. La réaction d'un Bakhtine, remettant l'accent sur le dialogique ou le simultané, est de bon sens, et libère l'approche proprement structurale ou analogique des énoncés, les termes en étant toujours connotés, ouverts les uns aux autres, en dialogue les uns avec les autres (1978. Également Todorov, 1981).

En effet, il n'y a de sémantique que de l'axe subjectif ou de simultanité. Le mot tire son sens du contexte ou des circonstances où il est employé, par participation au sens des termes voisins ou des spécificités des circonstances. Dans la polyvalence ordinaire du terme, un choix s'y opère par les termes voisins. Notant les habitudes les plus courantes, le lexicologue résumera ensuite au dictionnaire en dressant la liste des principales acceptions du mot, sans doute jamais de manière exhaustive. L'axe dialogique, qui est donc également l'axe sémantique, sera toujours là pour créer des innovations, des néologismes, au fil des conversations ou de la réflexion.

RÉFÉRENCES

- BAKHTINE M., *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978 (1975).
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966.
- BATESON G., RUESCH J., *Communication et Société*, Le Seuil, 1988.
- CHOMSKY N., *Structures syntaxiques*, Le Seuil, 1969 (1957).
- DELOBELLE A., "Une source sociologique : le récit", in *Recherches Sociologiques*, Louvain-la-Neuve, XVIII/3, 1987.
 "Permanences et changements" in *Cahiers de l'Institut de Linguistique de Louvain*. Louvain-la-Neuve, 16/2-4, 1990.
- HJELMSLEV L., *Prolégomènes à une théorie du langage* Éditions de Minuit, 1968 (1943).
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, 1963.
- MARTINET A., *Éléments de linguistique générale*, A. Colin, 1970.
- PEIRCE Ch S., *Écrits sur le signe. Rassemblés traduits et commentés par Gérard Deledalle*, Le Seuil, 1978.
- SAUSSURE F. (de), *Cours de linguistique générale*, 1966 (1906-11).
- TODOROV T. Mikhaïl Bakhtine. *Le principe dialogique*, suivi d'Écrits du Cercle de Bakhtine. Le Seuil.

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

LES DIDASCALIES OU L'AUTRE TEXTE

Simone DOMPEYRE
Lycée Saint-Sernin, Toulouse.

Historiquement, la première acception de "Marivaudage" est péjorative, et ce du vivant même de Marivaux. Ainsi la Harpe le définit comme "le mélange le plus bizarre de métaphysique subtile et de locutions triviales, de sentiments alambiqués et de dictons populaires", et, plus tard, le siècle, avec Voltaire, ne fut pas plus généreux, qui ne sut reconnaître en Marivaux qu'un auteur qui aurait "passé sa vie à peser des œufs de mouche dans des balances en toile d'araignée" (Lettre à Trublet du 27 avril 1761).

Dès lors par où commencer la lecture d'une telle œuvre qui s'annonce comme subtile ? Par où commencer pour qu'en classe, la lecture advienne, d'autant qu'il s'agit de lire le **théâtre**, et celui de Marivaux. Et il est une évidence que le correcteur-auditeur de l'oral de l'EAF ne saurait refuser, le théâtre reste l'enfant pauvre des listes du baccalauréat. Quand il y apparaît c'est davantage comme lieu d'exercice d'un thème, d'un personnage, comme présentation d'un mythe mais si rarement dans l'analyse de sa spécificité, spécificité qui est peut-être cause de cette rareté - la question par où commencer s'imposant plus encore devant l'œuvre théâtrale.

I PAR OÙ COMMENCER ?

Ouvrons le livre, nous y découvrons un texte certes mais "différent". Or *Le Triomphe de l'Amour*, peut-être plus que d'autres, réclame une méthode nette d'approche. Devant toute œuvre, cette même question. Ouvrir le livre... et découvrir... certes, mais pour quoi ? Quel est mon objectif ? rencontrer une histoire ? pas seulement. Cela réduirait à la passivité bibliothécaire digne de l'autodidacte de *La Nausée*. Surtout y élucider la spécificité d'un genre à travers un exemple - au sens fort, de donner à voir. Sans quoi nous risquerions

de sombrer dans le malaise devant la bibliothèque recéleuse de tant d'œuvres que nous ne pourrions connaître (ou faire connaître, dans le laps de temps qui nous est imparti par l'école, à nos élèves]. L'objectif serait donc de se rendre lecteurs/spectateurs productifs et non simples consommateurs d'intrigue et d'image.

Mais comment ? Comment permettre une lecture réelle dès lors que je n'ai pas à proposer une lecture achevée, close. Et nous savons comment le XVIIIe échoue dans sa présentation du *Triomphe de l'Amour* tant la synopsis, offerte par le *Mercure de France* à ses lecteurs, témoigne du danger d'aplatir dans le texte "dit de résumé", le mouvement inhérent à l'œuvre théâtrale. (Annexe 1).

De même le canevas moins prolix : une princesse aime un jeune homme - prince destitué avant même de naître et élevé dans l'horreur de l'amour et la haine pour cette même princesse - et trompe l'homme âgé et sa sage sœur qui ont ainsi élevé le premier, avec l'aide de deux serviteurs de ceux-ci, pour gagner l'amour du dit jeune homme et lui rendre le pouvoir.

Mais ceci, outre la difficulté de lecture, sanctionne la perte totale d'un déjà "imbroglio" digne d'un Beaumarchais, l'oubli de la vivacité de cette "folle journée". De plus, *Le Triomphe de l'Amour* est une variation, ainsi qu'on dit en musique, une variation sur un même thème, celui du discours amoureux. Ce sont donc ce discours, cette écriture qui sauvent cette œuvre dramatique ; les critiques mêmes - ici celle d'Alembert - le proposent en implicite " Il est surprenant que Marivaux donnant, pour ainsi dire, toujours la même comédie sous différents titres n'ait pas été plus malheureux sur la scène". C'est donc ce texte de théâtre qu'il faut enfin lire.

Marivaux affirme sa différence d'avec un théâtre de caractère, ce qui l'aurait poussé à n'aimer pas Molière - à en croire ce que rapportent les critiques - car lui-même ne se dévoile pas, du moins lors de sa propre et toujours brève présentation de ses pièces ; la plus explicite compte deux seules pages dans l'avertissement des *Serments Indiscrets*. Cette prise de distance - l'attitude à l'égard du même Molière en est la preuve - est très partagée au XVIIIe, et elle annule la perspective d'étude de l'œuvre comme lieu clos de confrontation de caractères opposés indépendants les uns des autres, révélateurs de types humains - dont on a hérité des tartuffes, des Don Juan - encore que ce théâtre-là lui aussi s'offre à toute lecture méthodique, active. Mais chez Marivaux "la notion même de caractère devient

introuvable". Chez Marivaux "les paroles en [de l'art dramatique] sont la matière, la trame même" et de là, à nous renvoyer au texte - théâtral, prêt au jeu qui se sert des apparences pour tenter d'approcher la vérité, prêt au jeu qui met en avant le décalage entre les mots et les choses = jeu théâtral et jeu de masques. Des outils d'approche s'avèrent nécessaires.

II ANALYSE DU TEXTE THÉÂTRAL

Avant même d'avoir lié connaissance avec le texte, nous notons que celui-ci se présente sous un aspect particulier. La pièce est écrite pour être jouée - et longtemps elle ne fut imprimée, pour éviter le vol de l'œuvre, qu'après la première représentation. Alors que, le travail du romancier achevé, le texte romanesque est terminé dans son écriture même et n'attend plus que la rencontre avec le lecteur, le texte de théâtre appelle à un travail de "construction", suscite l'organisation scénographique. Sa typographie l'indique par un agencement particulier du texte : emploi de différents caractères typographiques (bas de casse, capitale, italique...), autant d'indices des divers émetteurs, personnage (s), des marques de l'auteur....

Aux didascalies ou l'autre texte.

La pièce n'est pas seulement la suite des répliques : elle accompagne celles-ci d'instructions dramatiques aux interprètes et à tous les partenaires nécessaires à sa réalisation. Ces indications scéniques se multiplient plus (Ionesco, par exemple) ou moins (Racine) selon l'auteur, l'époque, le texte. Ce paratexte est lié à la notion même de théâtre. Il consiste en ce texte imprimé différemment des répliques qui entoure le texte dialogué ou s'insère en lui : il est partie prenante du théâtre.

Par ordre d'entrée en lecture :

- le titre et le sous-titre éventuel ;
- les titres intermédiaires, si la pièce nomme ses actes, ses scènes ;
- la liste des personnages ou didascalie initiale dont l'ordre n'est pas innocent ;
- les indications temporelles et spatiales, parfois nourries d'indications de décor, d'habillement des personnages....
- les didascalies d'objets ;

- les didascalies interstitielles, commentant le ton à prendre, le mouvement à suivre, l'inflexion de la voix, la gestuelle, la mimique, la proxémie...

Se pose, déjà, la question de la fidélité à ces indications. Si certaines renvoient à un déplacement net, d'autres notent un aspect psychologique ; la question concerne le "jeu" de l'acteur, celle du changement de code selon les époques mais aussi le statut de la didascalie qui n'a pas de fonction déterministe.

- Le découpage structurel qui démarque entre les actes des entractes dont il faut se demander la fonction = texte tu ; que s'y passe-t-il ? Que sont censés y vivre les personnages ?

Une telle énumération s'adresse aux machinistes pour les éléments de décor, plus tard, lorsque naît cette fonction, au metteur en scène, mais d'abord aux comédiens qui actualisent le texte, avec ou non le concours de l'auteur. Pour nous, lecteurs, elle offre nettement des perspectives d'approche de la pièce puisqu'elle assied une - certaine - situation d'énonciation du texte à proférer sur le plateau. Son analyse permet d'entrer dans la compréhension de ce travail d'écriture spécifique - l'application au *Triomphe de l'Amour* qui suit, s'en veut la preuve.

Un autre outil : la lecture tabulaire s'y ajoute, il aide non seulement à la représentation imaginaire du lecteur mais aussi à la compréhension vive de la pièce.

B La lecture tabulaire.

1. Sous cette épithète bizarre se proposent une possibilité de "visualisation" totale de la pièce, une analyse de la présence des personnages, de leur (s) rencontre (s) : où ? quand ? avant ou après quelle (s) autre (s) rencontre (s) ?...

- Pourquoi à tel moment ce face-à-face ?
- Pourquoi l'apparition de ce personnage dans cette scène, cet acte, tardive... ?
- Qui apparaît en premier ?
- Qui apparaît avant l'entracte, après l'entracte ?
- Qui est présent à la dernière scène ? Qui a disparu durant le drame ?
- Nombre de scènes par acte ; quel temps, quel rythme se révèlent ainsi ?

- Équilibre ou déséquilibre de la durée des actes ; ou encore... :
Qui parle le plus, le premier, le dernier ?...

2. Comment procéder : on relève, scène à scène, la présence des personnages et le nombre de vers ou la longueur des tirades de chacun d'eux et on les reporte sur un tableau.

Apparaissent ainsi les lignes de force de la pièce, les personnages parlant et possédant donc le pouvoir de la parole, et donc le pouvoir puisqu'au théâtre : "dire c'est faire" - ceci pouvant être confirmé ou infirmé dans l'analyse de la situation d'énonciation que permet le travail sur le texte didascalique. Se précisent encore les rencontres et les refus d'échange. Ce sont autant d'invites à une analyse du dialogal comme texte dit.

Actes	I					II					III	IV			
Scènes	1	2	2	4	...	1	2	3	4	5	...	1	...	1	...
Nom des personnages															
A															
B															
...															

Ce tableau rend visible la structure de la pièce, révèle le nombre de personnages par scène, le nombre d'apparitions de chacun d'eux.

On peut le "sophistiquer"

- en notant le nombre de vers, de pages pour une pièce en prose, de chaque scène et acte : ainsi se montre le rythme de la pièce et se distingue la fonction que l'on prête aux scènes : exposition, action, réflexion, etc..

- en notant pour chaque acte - s'il y a lieu - les indications spatio-temporelles,

- en précisant pour chaque personnage le nombre de vers/lignes prononcés ou sa simple présence s'il reste muet,
- en précisant par un symbole choisi la présence dès lors muette de ces personnages,
- en notant l'apparition d'un objet.

Il est nécessaire de laisser, en bas de tableau, un espace libre, que l'on nourrit selon les trouvailles permises par les relevés didascaliques et tabulaire.

Ainsi l'annexe III de notre étude n'est née qu'a posteriori grâce à l'analyse didascalique du *Triomphe de l'Amour* qui l'a réclamée. Car le didascalique donne ouverture au texte double qu'est le texte dramatique, il donne des marques d'actualisation, il offre des perspectives d'approche. Il donne le dialogal comme vif, puisque le dialogue n'y reste plus la simple convention du théâtral mais une parole en œuvre.

III OU TRIOMPHE (DE) L'AMOUR

À une époque où les grandes comédies réclament cinq actes, Marivaux n'en retient que trois ; lorsqu'il s'essaie à davantage, c'est l'échec retentissant des *Serments Indiscrets*.

A) Lecture du Tableau : (cf. annexe II)

ACTE I	:	neuf scènes	:	19 pages;
ACTE II	:	dix-sept scènes	:	24 pages et demie;
ACTE III	:	onze scènes	:	12 pages et demie;

Trente-sept scènes : 55 pages.

La scène étant l'unité de coprésence d'un même groupe de personnages à l'intérieur d'une même continuité dramatique, on devrait considérer les deux sorties avant la fin de la scène que le tableau permet de repérer en I,7 et en II,12.

Pièce courte, scènes courtes... pièce "mouvementée" qui ne s'attarde pas.

Les scènes les plus longues : la première. Elle nous apprend : "Qui ? Quoi ? Pourquoi ? Où ?" acceptant sa fonction d'information indispensable au suivi de la fable.

Puis celles qui rassemblent Phocion-Léontine, acte I, 6 ; Phocion-Hermocrate, la plus développée sur quatre pages et demie, acte I, 8. Or Hermocrate n'est-il pas bloc contre l'amour, l'homme sûr de son discours, de sa constance ?

Enfin, acte II, 3 : Phocion-Agis.

Phocion est chaque fois présent (e) et l'amour n'est-il pas à vaincre pour le troisième, Agis, comme pour les deux premiers ? Le jeu de la séduction ne les vise-t-il pas, dès lors, tous les trois ?

En outre, la présence de Dimas-Arlequin dans une scène de deux pages et demie en début d'acte indique un rôle autre que celui de simples figurants. Quelle est donc l'autre visée de la pièce ?

On peut poursuivre... jusqu'à la seule scène, en II, 6, à un seul personnage, Agis, et la plus courte, trois lignes. Agis, le seul perplexe, par nature : "Je n'entends rien à ce qu'elle veut dire".

Rapidité donc en accord avec ce théâtre : Riccoboni l'affirme comme nécessité car "un temps déplacé est une masse de glace jetée par le spectateur".

Autre remarque : La pièce propose apparemment un déséquilibre : l'acte I avec moitié moins de scènes que l'acte II couvre proportionnellement plus de pages ; l'acte III retient presque autant de pages que de scènes. L'acte I paraît, relativement, plus lent. Il est, en effet, l'acte de la présentation de la mise en situation : l'exposition de tous les énoncés de faits dont la connaissance est indispensable à l'intelligence de l'intrigue. L'acte II, celui de l'application du plan, de dialogues de scènes... L'acte III "accélère" vers la résolution. Tout est prêt : dernière scène : tout est dit ; tous les personnages y sont présents mais quatre n'y parlent pas et ceux qui parlent concluent rapidement : la scène compte quelques lignes face aux quatre pages de la première.

Dès lors pourquoi des entractes ? Pas de changement de lieu, pas de changement de temps, pas de changement de situation, en effet. Or, durant l'entracte, ce qui rend précisément impossible de lier les actes, l'action est censée se poursuivre : "Le mouvement continue derrière" affirme Diderot et le début de l'acte suivant peut reprendre la fin d'une conversation supposée avoir commencée - l'entracte est donc un texte éludé. Mais ici ? Doit-on s'en tenir à des raisons techniques : le mouchetage des bougies usées en une demi-heure et qui éclairent -

mal - la scène mais aussi, la salle ? Ou y voir, à en croire Marmotel, "le repos du spectateur" que l'on sait bien plus turbulent que celui que nous sommes ?

Pas seulement. Pour preuve :

Acte I-1 : Exposition Léonide/Phocion - Corine/Hermidas. Nous savons donc qu'il s'agit de femmes déguisées (et non de femmes tenant le rôle de garçons !) d'un futur stratagème non décrit, d'un amour à gagner.

Acte II : Valet et jardinier, réalité sociale ? On risque de voir s'éventer le stratagème ? Argent contre silence.

Acte III 1 : Retour du premier couple. Bilan : Phocion redevient Léonide pour Corine avant de s'avouer telle pour tous. Phocion répète ce que nous avons vu durant les scènes précédentes, sa personnalité multiple, mais elle y prépare, parallèlement son arme secrète et jusqu'au premier sens puisqu'elle envoie convoquer son armée. Pouvoir affirmé.

Ainsi l'amour, le pouvoir, la parole se donnent comme moteurs de l'intrigue.

La pièce malgré son apparence échevelée suit les maillons de la chaîne dramatique, tout en créant la tension nécessaire pour retenir le spectateur puisqu'ici le titre annonce déjà le dénouement !

Elle pose la situation présente résultant des données antérieures,
 - précise le conflit - possible - dans l'urgence temporelle,
 - fait douter de l'issue,
 - conclut en précisant le sort final de tous les personnages.

B) Lecture des didascalies.

1. La didascalie initiale.

Elle indique le nom et le nombre des acteurs : ils sont sept. Nominativement indiqués et rapidement caractérisés.

Selon l'ordre qui propose en premier rôle, une jeune fille :

Léonide, princesse de Sparte, sous le nom de Phocion.

Corine, suivante de Léonide, sous le nom de Hermidas.

Hermocrate, philosophe.

Léontine, sœur d'Hermocrate.
 Agis, fils de Cléomène.
 Dimas, jardinier d'Hermocrate.
 Arlequin, valet d'Hermocrate.

Ils sont sept : Marivaux se plaît à travailler avec les Comédiens italiens. Ceux-ci chassés en 1697 par Madame de Maintenon qui s'était reconnue dans *La Fausse Prude*, lorsqu'ils reviennent à Paris, rappelés par le Régent en 1716, abandonnent leur langue, l'italien, élargissent leur répertoire, deviennent, dès 1723, la seconde troupe officielle des "Comédiens Ordinaires du Roi" et méritent d'être représentés parallèlement aux Comédiens Français par Watteau vers 1720.

Marivaux dont les premières œuvres sont romanesques et parodiques du roman baroque, apprécie chez eux la liberté, la pantomime que défendra aussi très nettement Diderot, la vivacité. Sans doute tente-t-il comme tout auteur au XVIII^e - et n'ayons garde d'oublier que cela participa du grand succès de Voltaire, tragédien apprécié - une tragédie, *Hannibal* qui n'a que cinq représentations, la même année, 1720, où il propose *Arlequin poli par l'Amour*. Il élabore son système dramatique avec eux. Aussi leur nombre limité, leur spécialisation dans le répertoire dans des rôles déterminés, leur apprentissage de la langue française lui offrent des contraintes avec lesquelles il crée. Arlequin à ses débuts reste très gestuel, mais, très vite, il devient un double de son maître tout en acquérant une dimension que l'on qualifiera quelque peu rapidement de plus psychologique puisqu'il s'humanise par ses désirs, et gestes et discours.

Le nom de scène, Silvia, d'une des actrices devient celui d'un personnage. Marivaux, comme Giraudoux plus tard, comme Molière ! plus tôt, écrit "avec" ses comédiens en tenant compte d'eux, même si, par la suite, il fait jouer ses pièces en alternance par la Comédie Française.

Le Triomphe de l'Amour - et le nom des personnages l'indique - fut joué par les Comédiens italiens. Cependant le nom des acteurs de la première représentation n'est pas retenu dans le manuscrit.

Quant à la liste des personnages, elle commence étonnamment par un personnage féminin. Et par le "couple" : princesse/suivante,

couple auquel le théâtre classique nous a habitués. Cependant la distorsion apparaît aussitôt avec le second nom qui leur est attribué et dont on dit -" sous le nom de"- qu'il s'agit de pseudonymes qui leur permettent de se cacher. Se cacher de qui ? pour quoi ? ce que la première scène qu'elles/ils occupent dévoile, justifiant simultanément cette première et recherchée place de premier rôle.

Le troisième nommé : Hermocrate - le seul avec Léonide à n'avoir pas besoin du nom d'un autre pour être.

Les autres sont sœur, fils, valet, suivante ou jardinier de.. Mais une seconde étrangeté vient de la situation "sociale" qui lui est liée : philosophe. Ceci "sent" son XVIII^e siècle dit des Lumières. Mais que vient faire sur la scène du semblant, sur le théâtre, lieu du jeu, un philosophe et... après un tel titre de pièce... ? Ceci ne semble pas le placer sur le chemin du vrai. (ce que la première scène déjà laisse soupçonner).

Léontine, la quatrième, sa sœur. Second couple, celui-ci, lié par des liens familiaux ; il n'est donc pas plus que le premier amoureux... troisième étrangeté. C'est au contraire le couple interdit à l'amour - le frère/la sœur - qui s'interdit - par philosophie ? - l'amour.

Cinquième : Agis. il est seul, le seul à l'être. Mais peut-on dire qu'une suivante suffise à l'affection d'une princesse. Il n'est encore que le fils de... Il n'existe pas pour soi, en soi... Et fils de Cléomène ? Qui est-ce et qui est-il ? Ici, encore, la scène première nous éclairera.

Restent deux hommes, liés par leur service à Hermocrate, ce qui l'affiche homme du pouvoir, possédant et pas seulement l'homme de la philosophie, de la raison : nouveau soupçon.

- 1) Princesse |
suivante pouvoir et déguisement et secret.
- 2) Frère |
sœur raison et célibat.
- 3) Fils seul... en attente ?
- 4) Les serviteurs d'un maître.

Quant à ces deux derniers venus, ils rappellent par leur statut social - et théâtral pour le second - que ce ne peut être une tragédie qui s'ouvre : Dimas (renversement en outre, par métathèse du nom du jeune premier Damis) est jardinier ; Arlequin, qui répète que ce sont les Italiens qui occupent la scène, Arlequin valet - que le XVIIe a souvent montré comme fripon et/mais astucieux... Tant de signes annoncent un lieu, par avance fictif, qui réunisse les personnages sans nationalité réelle. Les connotations les plus fréquentes sont grecques. Des prénoms en écho :

Léonide, écho du Léonidas - héros des Thermopyles ?

Agis, nom de plusieurs rois de Sparte,

Hermocrate homme d'état syracusain ,

Corinne - poétesse rivale de Pindare.

Quant au couple -n'apparaissant pas sur scène si ce n'est par le dialogal Agis et Cléomène - peut-être est-il preuve de la connaissance, par Marivaux, des *Vies parallèles* où Plutarque oppose aux Gracques ces réformateurs de Sparte. Ils deviennent dans l'îlot marivaldien des rois de Sparte, cependant le second, devenu le père, est mort bien avant le drame, le premier ne sera roi qu'après : le politique reste l'exclu. Ces noms ne dénotent rien de précis, ne renvoient pas à des êtres précis ayant existé et peuvent sans heurts et sans crainte d'anachronisme se côtoyer et côtoyer des Dimas et des Arlequins. Leur nationalité c'est davantage la scène : celle qui réunit les noms du pouvoir, de la raison et de la comédie.

Les divers registres du langage sont, en outre, ainsi attendus, du patois lié au rôle du jardinier, au discours du pouvoir, du discours de la raison à celui de l'amour puisqu'il faut bien qu'il se fasse entendre pour qu'il... triomphe, en témoigne le titre.

Or le théâtre classique réservait à la tragédie les personnages de rois, de princesses et de grands de ce monde, ainsi que les grands problèmes d'ordre moral ou politique, et à la comédie revenaient les personnages privés, bourgeois, valets, et leurs problèmes relationnels ou/et d'argent.

Le théâtre de Marivaux retient dans six comédies - plus la *Colonie*, refonte de l'une d'elles - des personnages investis d'un pouvoir politique, d'*Arlequin poli par l'Amour*, au *Triomphe de l'Amour*.

Mais la princesse règle ici des problèmes de personne à personne, et, chez Marivaux, c'est la seule relation qui compte et

permette une issue : la politique qui subordonne autrui aux intérêts de gloire, d'ambition, de pouvoir est injuste... Et Léonide ne peut reconnaître l'usurpation de ses pères. Mais il ne s'agit pas de se révolter contre l'ordre et l'état. Trivelin, de *La Fausse suivante* a déjà conclu - en 1725 - : "La différence des conditions n'est qu'une épreuve que les dieux font sur nous".

Le modèle reste le pouvoir monarchique. Le dénouement le retient pour un sacre sur lequel la mise en scène peut jouer. Le souverain est ici de théâtre : il peut cacher son identité, voyager incognito, accompagné (e) d'une seule suivante, se promener, de même, dans la forêt., se laisser accuser de voler des fruits..., faire dépendre son avenir - et donc, celui du royaume - de l'aide d'un valet, de l'appât du gain du jardinier. Le pouvoir, sans nul doute, y perd de sa gloire, et la princesse ne sort grandie que grâce à un amour partagé, à une couronne partagée. Cependant, épouse du gouverneur, elle restera sur le trône. Ce succès ne lui est possible que parce que l'ambition de régner ne la possède pas : elle n'avait gardé le pouvoir que pour le restituer au prince légitime. Le "sentiment d'équité", de I,1, efface a priori la cruauté de son stratagème, monté contre Hermocrate, dont l'éducation avait, au contraire, dressé Agis contre le pouvoir en place. Léonide ne mérite donc pas d'être punie.

Mais la politique ne suffit pas. C'est la ruse, le déguisement qui permettent de restaurer l'ordre. En effet les princes agissent comme les bourgeois ou les intendants pour s'introduire dans le lieu ; ils se cachent; achètent des complicités, tendent à ceux qu'ils aiment des pièges et leurrent ceux qui ont gêné, par leur suffisance, l'avancée au bonheur. Mais ils gardent le pouvoir et peuvent s'en servir pour mater toute velléité de rébellion, et ce, à tous les niveaux, face au valet par une parole ferme, face au philosophe par une armée toute proche. Même déguisée, Léonide reste princesse, on obéit à ses ordres même écrits. Et ainsi ces personnages masqués laissent percer qui ils sont - par leur discours de menace ou de promesse, parole à double entente. Quant au nouveau prince, sera-t-il ce "roi assez philosophe" mais amoureux, ce qui est le triomphe de l'amour ?

Léonide triomphe - son amour triomphe. L'amour triomphe des résistances d'Hermocrate, des résistances de Léontine. Il triomphe de l'inexpérience d'Agis qui, dès qu'il aime, n'est plus le même. La ruse est donc possible pour un si grand triomphe et le mensonge n'est permis que parce que le jeu ne dure pas.

2. Les didascalies de lieu et de temps.

A. Si ce n'est à la suite de la didascalie initiale ("La scène est dans la maison d'Hermocrate"), aucune topographie n'est précisée. De plus, la première réplique corrige ceci : ce sont les jardins du philosophe Hermocrate et chaque rencontre s'y déroulera.

On connaît la vogue du jardin au XVIII^e et toutes ses connotations : Extérieur mais lié à un intérieur particulier. Ilot à rapprocher des autres îles de Marivaux : lieux de l'expérimentation.

Nature mais cultivée, lieu du possible ; on s'y rencontre sans y être appelé ; on y est sans être vu. ("On", c'est-à-dire les diverses catégories sociales, du jardinier qui y trouve sa justification à la dame.

Intertextualité à venir riche : le jardin rousseauiste, celui de Voltaire, de Beaumarchais pour les rencontres amoureuses ou le jardinier "révélateur"...

Les jardins de Marivaux - ici enfermés et "prison" de la pensée pour Agis ; ailleurs. La *dispute* ou *La double inconstance*. Mais ce jardin d'Hermocrate se situe en Grèce et la princesse est de Sparte. On pourrait s'étonner des autres personnages issus du folklore français : le paysan jargonnant, ou de la Commedia dell'arte : l'Arlequin.

Ce lieu ne se veut donc pas reflet du réel mais lieu du fictif théâtral, lieu où peuvent avoir lieu des affrontements de paroles.

Et jamais Sparte ne fut gouvernée par une princesse. Le référent est bien textuel : le Cadre antique attire la faveur des lecteurs de 1730. *L'Astrée* avait déjà baptisé ses personnages des noms de Phocion, d'Aspasie et d'Agis. Et certain critique du XVIII^e y reconnut une copie du *Démocrite amoureux* de Regnard, encore cette même Grèce... littéraire, celle qui permet le personnage du philosophe amoureux, qui s'amusait à le décrire tourmenté par une courtisane : Aspasie.

3. Les didascalies interstitielles. (cf. annexes III et IV)

a) Les objets.

Les didascalies redondantes par rapport au texte dialogique ne retiennent que deux objets, mais hautement symboliques :

- les pièces d'or, deux fois notées, en I, 3, la seconde par le pronom : "*lui en donnant encore.*"

- les portraits II 7-13-14 dont on sait dès la scène d'exposition qu'ils existent.

Quel rôle leur reconnaître ? Effets de réel? L'objet peut, en effet, jouer le référent d'un lieu par métonymie - ou par un réalisme appuyé ;

mais ici le lieu - jardin - se suffit à lui-même (cf analyse du lieu).

- Rôle symbolique ? En effet une couronne, un sceptre, une valise, une corde peuvent désigner le pouvoir, le voyage, l'aliénation... Ici les pièces d'or dessinent le rapport entre hommes :

l'or donné

l'or qui achète

l'or qui pervertit

l'or du pouvoir (la chicane procédurière des XVIIe et XVIIIe - de Molière à Beaumarchais - et tant de pièces de Marivaux). Il s'agit par l'or de garder secret, d'acheter un silence.

Les portraits, aveu d'amour exhibé ici alors qu'habituellement on le cache. Le portrait ne serait-il pour les "gens bien nés" qu'un appât comme l'or pour les valets, ce que le signifiant même de **portrait** nous offre lui qui retient l'or ? Ainsi pas de leurre pour Agis, le seul auquel on veuille révéler le vrai amour, le vrai visage et non sa mimésis.

Ces objets donnent à suivre la trame de l'intrigue : un amour faux montré pour en gagner un autre - dont on n'a pas le portrait mais l'image "vue" dans le "cœur" - l'image qui alimente le désir, de l'argent pour éviter que ce stratagème soit dévoilé.

b) Autres didascalies intercalées.

Elles proposent des indications de mise en scène, de déplacement ou des notations de réactions "psychologiques".

Les premières sont parfaitement lisibles ; "*s'écarte de*", "*s'approche de*" n'entraînent pas plus d'ambiguïté que "*il se jette à ses genoux*" en I 6 et III 9 ; cela répète le geste de l'élan amoureux que le code galant du XVIIIe retient jusque dans sa peinture. Il s'agit d'une représentation de l'amour liée à un habitus plus que des indications strictement conatives.

Souvent redondantes avec la réplique et pas très nombreuses, elles donnent matière à réflexion comme cette étrange I 6 ("Phocion ne répond rien") ce qui se lit/se voit par l'absence de la réplique du

personnage, mais certaines éditions rattachent cette proposition à la réplique de Léontine en la ponctuant par l'exclamative.

Les autres d'ordre psychologique posent immédiatement le problème du "rendu" : si "*embarrassées*", I 6, ou d'un "*ton sérieux*" II 3, seront aisés pour le comédien dont c'est le métier que dire de en "*affectant d'être*", comment l'acteur jouera-t-il son faux-semblant, son jeu de mise en abyme ?

L'on se souvient de la douleur du père de *L'Illusion Comique* de Corneille trompé par le si grand talent de son fils qu'il croit vivre ce que celui-ci joue.

À nouveau le second versant du théâtre s'impose : le travail de la représentation et le travail du comédien.

Quant à la toute dernière didascalie, elle invite sur la scène non tous les personnages mais "le reste des **acteurs**", sauf à lire le terme au sens du XVIIe, à savoir comme simple synonyme de personnages, ou de façon plus moderne comme ceux qui agissent là sur la scène.

D'autres s'attardent sur le faux-semblant, le caché, le secret : outre "*affectant d'être*", en I 3, "*sans être vu/les surprenant*", en III 9 "*sans être vu*", ou encore "*Agis sans voir Phocion*".

Les indications les plus nombreuses - ce qui justifie leur relevé (*cf annexe IV*) - concernent l'éloignement du groupe, qu'il s'agisse de mouvement ou de paroles "à part".

Le Triomphe de l'Amour c'est la pièce de l'aparté, paroles qui s'isolent ou qui isolent un destinataire du message. Dès I 4, Hermidas entraîne Arlequin - qui lui parle "à part", ce qui crée comme une enclave dans la scène même. Hermidas connaissant le "texte" de sa maîtresse, l'"intrigue" qu'elle a inventée, joue son "rôle" appris. De scène en scène, de tels îlots de paroles se multiplient : c'est bien de communication calculée, différée, jouée dont il s'agit. La notion même de théâtre se donne à lire : expérimentation de la parole - comment se joue la communication ?

La lecture des didascalies permet la représentation imaginaire du lecteur, potentiel metteur en scène. Elle ouvre aussi les perspectives d'approche du texte et l'analyse de certaines d'entre elles le prouve :

I,3 Dimas (**jardinier**). Pourquoi cette indication répétant la didascalie initiale ? Renvoi au lieu ? Au genre comédie ? À la crainte de la confusion Dimas-Damis ?... à l'annonce d'un "parler" rude dont

le rôle pourrait être précisément celui-là : souligner par contraste la langue marivaldienne des amoureux.

I,8 : "Phocion affectant d'être surprise". Le féminin est-il fautif ou le choix du nom l'est-il ? Ceci répète le travestissement essentiel du personnage.

Une femme sous l'apparence d'homme

- affecte, fait semblant, prend l'apparence d'être surprise -
alors qu'elle est reconnue pour ce qu'elle est : femme

- une femme joue à être surprise

à être homme

à être découverte.

d'où une androgyne femme et pouvoir

femme et décision : maîtresse du jeu

femme et surprise : maîtresse du jeu

surprise de la femme

Léonide mène le jeu - elle l'a annoncé.

Phocion joue le jeu.

Asphasie - dans l'ironie de la connotation : elle est celle qui parle, qui participe à la décision, ce qui permet le paradoxe du philosophe amoureux.

Léonide parfait, quarante ans avant la lettre, la thèse du *Paradoxe du comédien*, c'est "son manque absolu de sensibilité" à l'égard des deux trompés qui la fait "act(rice) sublime" de sa tromperie ; c'est d'avoir "mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête" sa séduction qui la rend imparable.

Elle la parfait d'autant qu'elle use de même de séduction lorsqu'elle ne trompe pas. Splendide et complexe mise en abyme du statut du comédien. Du comédien-metteur en scène puisqu'elle entraîne dans son intrigue - dans toute la polysémie du terme - Corine.

Le spectateur sait le "jeu"... Il a entendu l'explication première et nécessaire (ce qui invite à l'analyse de l'exposition), à ce scénario compliqué, mais imaginerait-il une telle phrase emmêlant les sexes. Comment visualiser pour le spectateur ce que la didascalie rend si lisible ?

II, 6 *Arlequin vient se mettre entre elles deux.*

Le spectateur voit un homme sur scène et une femme ; une femme-homme qui parle en homme à une femme.

Le lecteur relit : ce sont deux femmes - décalage rappelé.

Ils en savent plus que le personnage de Léontine. Ils sont savants du "comme si". Elle ne croit qu'à **un** sens net et écrit.

Ici pourrait donc se développer l'analyse de l'énonciation particulière du théâtre.

II,11 *Dimas apparaît dans l'enfoncement du **théâtre** sans approcher et chante pour avertir de terminer la conversation.*

Deux remarques : enfoncement du théâtre et non plus de la "Maison d'Hermocrate". Le lecteur retrouve qu'il lit de la fiction, que ceci est jeu d'apparences, que ce sont des personnages, des acteurs qui tiennent un rôle. Ainsi, ici, sans doute, l'acteur Deshaies en Dimas, apparaît pour avertir l'actrice Sylvia - sans doute habillée en Phocion qui cache Léonide et qui se fait reconnaître comme Aspasia...

Un acteur prête corps à une parole. Théâtre, laboratoire du sens
- Que nous donne-t-il à lire ?

Deuxième remarque : Le spectateur: voit Dimas sortir de l'ombre du jardin et l'entend chanter. (Point). Le lecteur reçoit un commentaire supplémentaire "pour avertir de terminer la conversation". La mise en scène devrait permettre de faire comprendre que cette chanson n'est pas gratuite, elle n'est pas celle d'un jardin dans son jardin.

Elle est un signe pour le personnage

pour les spectateurs ;

se pose à nouveau la question de l'énonciation particulière du théâtre. Et celle de la sémiotisation généralisée de l'ostension théâtrale.

III, 12 Scène **dernière**.

Le lecteur seul en est averti : la résolution est proche et le reste des acteurs prêt au triomphe du *Triomphe de l'Amour*.

Une pièce s'ouvre sur le dialogue de deux personnages annoncés comme "double" et se termine sur la réunion de tous les personnages - incarnés par des acteurs.

Comment plus efficacement affirmer que l'on est au théâtre ?

Mais nous n'avons pas prononcé le mot de "marivaudage" lors de notre lecture, cette certaine manière "à laquelle on reconnaît une œuvre de Marivaux".

Un sujet : l'amour, la prise de conscience de l'amour grâce aux paroles de l'autre ; sa naissance.. et son triomphe !

Dire je t'aime à qui peut - enfin -l'entendre et le dire à son tour.

Une constante : le passage de l'état célibataire à celui du mariage n'est possible que par l'Épreuve, et ceci, bien plus que le titre d'une autre pièce du répertoire marivaldien, pourrait être celui, générique, de toute cette œuvre.

Des obstacles extérieurs ou intérieurs : obstacle social, amour propre, peur d'aimer - ainsi même Léonide/Phocion, l'audacieuse, se justifie-t-elle : "une personne de mon sexe parle de son amitié tant qu'on veut, mais de son amour jamais". Ainsi Léontine avant madame de Tourvel des *Liaisons* de Laclos refuse d'abord l'amour parce qu'il ne saurait être que source d'émoi, cause d'agitation et perte de la tranquillité... Arlequin seul peut être plus net et plus "franc" et dire son désir dès qu'il le vit, mais il disparaîtra de ce théâtre.

Et ce, dans la fantaisie d'un théâtre à l'italienne : travestissement, parodie - on y cache un état civil, un autre veut s'y avouer, on en proclame un faux. Tant d'autres titres répètent ces masques du *Prince Travesti* à *L'heureux Stratagème*, de *La Fausse Suivante* aux *Fausse Confidences* et que dire des *Acteurs de Bonne Foi*.

Cependant, et "ses manières titulaires" le laissent soupçonner, Marivaux ne plonge pas dans un comique pur, et le retiennent des personnages tendres comme Silvia, ou ici naïfs comme Agis - prêt comme un Chérubin à répondre à l'amour, à tout amour - Léonide ne l'émeut-elle pas alors qu'elle paraît en garçon comme Phocion. Ou encore des personnages totalement romanesques comme Dorante du *Jeu de l'Amour et du Hasard*, et ici comme Léonide, l'aventureuse princesse qui, comme l'héroïne de *La Voiture embourbée*, roman moins connu de Marivaux, sous le nom - très *Grand Cyrus* - d'Ariobarsane se déguise en homme, ainsi que de nombreuses autres amoureuses de roman, afin de suivre leur amant dans ses voyages.

L'analyse de la scène d'exposition permet le souvenir de pages de *Astrée*, du *Grand Cyrus*, ou *Clélie* - ces pages où il s'agit chaque fois du triomphe de l'amour et jamais de la question du vraisemblable.

Romanesque, théâtre, comique, ce n'est pourtant pas suffisant puisque dans ce jeu du masque paraissent deux objets essentiels de la stratégie amoureuse de l'époque - le miroir et le portrait que, dès le

XVIIe, *La Princesse de Clèves* retenait, et l'on en joue. On l'offre, on le dérobe, on l'exhibe, on feint de le perdre et on le perd, autant de petits cailloux à suivre pour atteindre le réel aveu.

À cette intertextualité se mêle une autre question matérielle concrète, reflet d'une réalité : ce sont question d'intérêt, de dot, de procès ou... de pièces d'or.

La question des genres est ainsi renversée : aussi les princesses côtoient-elles les jardiniers et les philosophes détiennent-ils dans une prison, fût-elle celle dorée du savoir, un jeune homme.

Et le langage mêle aussi les registres.

Rire devant les paroles du personnage de farce Dimas - et son nom, répétons-le, n'est-il pas l'anagramme du héros amoureux Damis des *Serments Indiscrets* ?

Sourire devant le couple traditionnel parallèle à celui des maîtres, celui que forment Arlequin et la suivante ; la scène les voit s'écarter pour parler, se poursuivre dans l'évidence d'une situation amoureuse simple, ce qui leur interdit une scène à deux, et les oublie. Et la suivante n'est pas une servante, la copie n'est pas burlesque. Arlequin n'est plus italien ici... sauf lorsqu'il tend la main et parle franc...

Inquiétude néanmoins devant la cruauté de Léonide, et le texte doit justifier quelque peu lourdement son jeu qui se fait fi du cœur qu'elle n'aime pas. La parole doit se faire dès lors démonstrative.

C'est enfin une question sur le discours amoureux et son grand pouvoir.

Ou bien c'est le discours en lui-même qui porte cette cruauté ; ou bien quel est cet amoureux pour lequel on n'hésite pas à la méchanceté, au mensonge, à l'audace, à l'habit d'homme - nous sommes au XVIII^e ! - cet amoureux si vite attiré par ce jeune homme Phocion auquel il se voue si vite, parlant déjà de "toujours" et de "jamais".

Scènes courtes, rapides, attachement instantané, paroles d'un être immature n'ayant vécu que d'un seul discours incomplet puisque celui-ci rejetait l'amour.

Ou bien lui faut-il subir ce tourment, cette épreuve qui entraînera la révélation d'un Nom et celle de l'amour : la parole du jeu amoureux lui découvre l'Amour.

C'est donc bien le discours, le maître, et, en ce sens, le marivaudage s'affirme comme "moment" expérimental, et ce théâtre comme le lieu de l'expérimentation.

Il fait varier en lieu clos - l'île, le jardin, la propriété - les surprises de l'amour.

Il fait jouer comme variante de l'expérience les sentiments et jusqu'à la sincérité qui, par définition, semble refuser tout masque, et ce, malgré la sincérité revendiquée par les personnages masqués..

Cependant peut-on impunément jouer, et Léonide reste-t-elle nettement consciente de son procédé lorsqu'elle leurre Léontine - au nom si ressemblant au sien ! - lorsqu'elle s'amuse de sa naïveté, de sa faiblesse d'un amour donc ? Pour gagner l'amour faut-il nécessairement "fabriquer" un faux amour ? Le marivaudage affirmerait un lien fort avec le mensonge puisqu'il n'y est plus cette parole amoureuse qui se cherche, se dit sans trop se dire et tout en se disant.

Ou bien, pour qui sait lire, la déclaration, trop nette, parce que trop nette précisément, s'avoue mensonge... ce qui habilement justifierait le jeu et le marivaudage.

Le théâtre de Marivaux est là : tout de paroles, pas d'actions ; ainsi celles que le dénouement rend possibles sont littéralement à inventer. Le don du trône, la cessation du pouvoir et l'emprisonnement des traîtres ne sont que dits, les soldats restent à l'extérieur du jardin, îlot d'expérimentation.

Le matériau est donc le discours amoureux. Et Phocion/Léonide connaît et pratique en maître ce code de la séduction très salon XVIII^e.

Parfaite technicienne de ce discours puisqu'elle peut le faire varier, puisqu'elle réussit, par lui, à séduire trois personnes différentes en âge ; les précisions en sont nettement retenues dans l'exposition : 45, 35 pour Hermocrate et sa sœur. Un calcul imitant celui-là même de l'amoureuse qui cherche l'identité de celui qu'elle a vu et aimé (par lequel elle fait le sommaire de la vie d'Agis : naissance en prison plus dix ans en prison du savoir, plus sept ou huit ans entre les deux) donne 17/18 ans à l'amant.

Différents quant à leur sexe - et elle-même ne joue-t-elle pas sur son identité sexuelle bien avant Chérubin ?

- garçon face à un garçon,
- fille face à un homme mur,

- garçon face à une femme,
- fille face au premier, depuis très vite - magie de la séduction
- mûrie par l'amour.

Hors du registre amoureux, elle retrouve le nom social : Madame et l'autorité de sa condition.

Parfaite technicienne puisqu'elle peut se dire sincère avec l'un et dans le même temps, avec des mots apparentés, tromper les autres.

Son discours joue de tant de nuances !

Son discours s'adapte parfaitement à son destinataire, que le référent, "l'amour", soit ou ne soit pas. Ainsi les trois "aveux" seraient à analyser, d'autant que, mobilisant toutes les ressources du texte de Marivaux, ils peuvent se lire comme une **quasi-parodie de ses analyses du cœur !**

Ceux qui ne maîtrisent pas son discours ou l'ont refusé peuvent y perdre la Raison !

Léonide a sans doute entendu sa leçon : "J'ai guetté dans le cœur humain toutes les niches différentes où peut se cacher l'amour lorsqu'il craint de se montrer et chacune de mes comédies a pour objet de le faire sortir d'une de ses niches."

Cette pièce serait par là, une splendide **mis en abyme démonstratrice**.

Le **discours amoureux** entraîne toute la pièce, et l'intrigue réclame que la scène de séduction se répète trois fois pour le frère, la sœur, le fils d'un autre.

Les pères naturels sont morts, la fille a pu prendre le pouvoir de la parole et de la séduction, le pouvoir théâtral !

Le tableau nous l'a prouvé, présente lors de trente scènes sur trente-sept; elle parle à tous et à toutes, et ce, dès l'ouverture, et à la fin, avant de donner/rendre le pouvoir, la parole et de perdre ce jeu de la séduction : la pièce est finie...

Mais là sur scène, elle a surtout le pouvoir de dire "Je t'aime" et trois fois et de trois fois différentes : la pièce n'attend donc pas, pour se clore, la déclaration d'amour, mais que celle-ci se restreigne au seul élu. Alors le spectacle est terminé, la parole privée.

Le marivaudage, ce seraient des mots épars au cœur, le glissement progressif vers la sincérité.

Mais la sincérité atteinte, le théâtre ne peut que se fermer.

ANNEXE 1
De l'utilité d'une méthode.
Présentation contemporaine à la représentation du
Triomphe de l'Amour.

"Une jeune princesse, amoureuse d'un jeune prince opprimé, auquel un philosophe a donné un asile pour le dérober au péril qui menacerait sa vie, s'il la passait dans l'éclat qui convient à sa naissance, se travestit en homme pour s'introduire chez Hermocrate (c'est le nom du philosophe qui l'a élevé chez lui dès sa plus tendre enfance). Ce philosophe a une sœur, appelée Léontine, d'un honneur encore plus austère. La Princesse, déguisée sous le nom de Phocion commence par mettre la sœur du philosophe dans ses intérêts, en lui faisant croire qu'il l'aime, et que ce n'est que par le bruit de ses perfections, qui lui tiennent lieu de tout ce que la beauté a de plus piquant, qu'il est venu la chercher dans sa retraite : l'austérité de cette prude est d'abord effarouchée ; elle ne saurait consentir à laisser entrer et séjourner chez elle un homme dont elle est aimée ; mais l'amour, qui commence à triompher de son cœur, lui fait insensiblement oublier ce qu'elle doit à sa gloire ; elle lui promet de faire consentir Hermocrate, son frère, à le recevoir chez lui et à l'y souffrir pour quelques jours, par droit d'hospitalité ; ce premier obstacle franchi, le prétendu Phocion n'a pas beaucoup de peine à lier un commerce d'amitié avec Agis, c'est le nom de son amant ; cependant, comme tout est suspect aux yeux d'Hermocrate, ce philosophe ne consent pas encore à revoir Phocion dans sa retraite ; les jours d'Agis lui sont trop chers pour le laisser approcher de qui que ce soit ; nouvel embarras pour Phocion, mais il a pourvu à tout, et sa batterie est dressée de loin. Il a une conversation avec Hermocrate : autre incident, que l'auteur a pris soin d'exposer dans la première scène, Hermocrate a vu Phocion depuis peu dans la forêt prochaine, sous les habits de son sexe ; il reconnaît ses traits malgré son travestissement ; le faux cavalier a pris ses mesures contre cet inconvénient, il se donne pour ce qu'il est ; et joue avec le frère le rôle qui lui a si bien réussi avec la sœur ; deux portraits qu'il a fait faire de l'un et de l'autre, présentés à propos, le font passer pour l'amant le plus passionné, et l'amante la plus sincère qui ne fut jamais.

Également aimé de la prude et du philosophe, il ne lui reste plus que de l'être de son cher Agis ; dans une scène ingénieusement traitée, l'ami prétendu se déclare tendre amant ; l'amitié d'Agis devient amour, et l'amour produit en lui la jalousie dès qu'il apprend qu'Hermocrate est aimé. Léonide, c'est le véritable nom de la Princesse, n'a pas beaucoup de peine à dissiper ses soupçons ; le nom de perfide, que son amant lui a donné dans sa colère, ne sert qu'à faire voir qu'elle est aimée autant qu'elle aime.

Le dénouement de cette aventure est des plus comiques. Léonide, pour écarter le philosophe et sa sœur, leur dit de l'aller attendre à Athènes, où elle doit les épouser solennellement ; ils se font une confiance réciproque de leur amour, qu'ils cessent d'envisager comme une faiblesse. Léontine nomme son vainqueur au philosophe qui ne lui répond que par un grand éclat de rire ; il lui dit que Phocion est une fille, et que c'est l'amour qu'elle a pour lui qui l'a obligée à déguiser son sexe, mais le pauvre philosophe est confondu à son tour, quand il apprend de la bouche d'Agis que c'est lui qui est l'amant favorisé et qui doit devenir son heureux époux. Hermocrate a beau vouloir s'y opposer et prendre le ton de maître ; on vient lui dire que sa maison est entourée de soldats, commandés par le capitaine des gardes de la

Princesse. Léonide vient et se fait reconnaître pour princesse de Sparte ; elle rend à son cher Agis, fils de Cléomène, le trône que son père avait usurpé sur lui".

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR

ACTEURS

LÉONIDE, princesse de Sparte, sous le nom de PHOCION.
 CORINE, suivante de Léonide, sous le nom d'HERMIDAS.
 HERMOCRATE, philosophe.
 LÉONTINE, sœur d'Hermocrate.
 AGIS, fils de Cléomène.
 DIMAS, jardinier d'Hermocrate.
 ARLEQUIN, valet d'Hermocrate.

ACTE PREMIER

SCÈNE PREMIÈRE. LÉONIDE, sous le nom de PHOCION ;
 CORINE, sous le nom d'HERMIDAS.

P.- Nous voici, je pense, dans les jardins du philosophe Hermocrate.

H. - Mais, Madame, ne trouvera-t-on pas mauvais que nous soyons entrées si hardiment ici, nous qui n'y connaissons personne ?

P. - Non, tout est ouvert ; et d'ailleurs nous venons pour parler au maître de la maison. Restons dans cette allée en nous promenant, j'aurai le temps de te dire ce qu'il faut à présent que tu saches.

H. - Ah ! il y a longtemps que je n'ai respiré si à mon aise ! Mais, Princesse, faites-moi la grâce tout entière ; si vous voulez me donner un régal bien complet, laissez-moi le plaisir de vous interroger moi-même à ma fantaisie.

P. - Comme tu voudras.

H. - D'abord, vous quittez votre cour et la ville, et vous venez ici avec peu de suite, dans une de vos maisons de campagne, où vous voulez que je vous suive.

P. - Fort bien.

H. - Et comme vous savez que, par amusement, j'ai appris à peindre, à peine y sommes-nous quatre ou cinq jours, que, vous enfermant un matin avec moi, vous me montrez deux portraits, dont vous me demandez des copies en petit et dont l'un est celui d'un

homme de quarante-cinq ans, et l'autre celui d'une femme d'environ trente-cinq, tous deux d'assez bonne mine.

P. - Cela est vrai.

ANNEXE II

Acte I

Scène première :

Léonide sous le nom * de Phocion

Corine " " *

Scène 2 :

sans être vu d'abord

les surprenant

faisant signe

donnant plusieurs pièces d'or

lui en donnant encore

Scène 3 :

(jardinier)

Scène 4 :

Hermidas s'écarte

Scène 6 :

Léontine

Scène 7 :

Agis s'en va

Hermocrate regardant Phocion

Scène 8 :

Phocion affectant * d'être

Hermocrate

Hermocrate toujours

(...)

d'un air sérieux,

un peu confus

soupirant,

en Acte III

Scène 10 :

Il s'approche

Scène dernière * :
 et le reste des acteurs
 Phocion à genoux
 Remarques : embarrassée, surprise, déconcerté, d'un air embarrassé,
 d'un air inquiet

Légende : en italique :
 notations "psychologiques", de réaction// indication d'objets // sortie
 avant fin de scène.

* théâtre dans le théâtre./ glose/ code amoureux.

Les didascalies permettent de suivre la stratégie de Phocion, notent
 quel est le protagoniste visé.
 Elles révèlent le cheminement des personnages.
 Les recopier avec des couleurs différentes rendrait visibles leurs
 réactions et celui qui réagit ainsi.
 Ex : réactions de Léontine
 ex : Hermocrate déconcerté -> ému -> inquiet.
 Ex : très grande présence et "focalisation" sur Agis en III.

Peu d'indication de mouvement.
 Peu d'objets.
 Certaines didascalies ouvrent la question de la spécificité du langage
 théâtral...
 Ex : Scène 6 :
 Agis seul
 Scène 7 :
 Agis
 Scène 9 :
 Agis sans voir ; Agis se jette

ANNEXE III

Acte II

Scène première : Dimas
 Scène 3 : Phocion
 Agis
 Phocion et Agis en même temps

Agis

Scène 6 :

Arlequin vient se mettre entre elles * deux sans rien dire

Léontine

Léontine faisant signe à Phocion

Phocion ne répond rien.

Scène 7 :

Hermidas apportant un portrait qu'il donne à Phocion

Léontine

Léontine toujours

Scène 8 : Hermocrate

Scène 11 :

Dimas apparaît dans l'enfoncement du théâtre * pour avertir de terminer.

Dimas se retire.

Scène 13 :

Hermidas courant après Arlequin.

Il lui donne un portrait.

Scène 14 :

Phocion tirant le sien le lui donne ; l'approche de sa bouche.

Scène 15 :

Hermidas à Phocion en parlant d'Arlequin

Dimas à Arlequin

Arlequin à Phocion

(Il s'agit des trois premières répliques de la scène)

Scène 4 :

Hermidas à Arlequin

Scène 7 :

Phocion à Léontine

" bas à Léontine.

Léontine à Arlequin.

Scène 9 :

Hermocrate à part les premiers mots

" " " " " " "

Scène 12 :

Dimas disant rapidement à Phocion

Scène 13 :

Hermocrate à Arlequin

Scène 16 :

Phocion à part.
 Scène 17 :
 Hermocrate à part.
 Deux occurrences
 Acte II
 Scène 1 :
 Dimas à part les premiers mots
 Scène 2 :
 Hermidas à Phocion en parlant d'Arlequin

ANNEXE IV
LE TRIOMPHE DE L'AMOUR ou les îlots de parole/s

Acte I
 Scène 4 :
 Hermidas s'écarte avec Arlequin
 Arlequin à Hermidas.
 Scène 5 :
 Dimas à part
 Arlequin à part
 Phocion à part les premiers mots
 Phocion à Agis
 Scène 6 :
 Phocion à part les premiers mots
 Léontine à part
 " " "
 " " "
 Scène 7 :
 Hermocrate à Agis
 Hermocrate à Arlequin
 Scène 8 :
 Phocion à part

Légende : personnage particulier.

Feuille 1

Remarques : une pièce où se pratique beaucoup l'aparté ; procédé dramatique dérobant, par convention, la parole aux autres

personnages ; parole secrète ; îlots de paroles; lieu où on s'isole : ici, dans le choix d'un interlocuteur. Seule III réunit deux "auditeurs" pour leur asséner la vérité, parce que celle-ci ne peut surgir qu'après l'usage du faux-semblant. Invite à rechercher les motifs de cet isolement, invite à l'analyse de l'énonciation ; monstration par ce théâtre du fonctionnement de la parole et de la découverte du "je" par ce jeu du discours.

DIALOGUE ET RÉCIT À L'ÉCOLE

Eveline CHARMEUX,

E.N.M. de Toulouse ; I.N.R.P..

Le travail de l'atelier s'est organisé autour des objectifs suivants :

- * Mieux poser et, si possible, tenter de résoudre, les problèmes que pose aux enfants la lecture des textes de fiction, et notamment des dialogues que ces textes présentent.

- * Mettre en relation, pour mieux les comprendre, textes de théâtre et textes narratifs, afin de repérer la place des dialogues dans ces textes, la spécificité des uns et des autres, ainsi que les diverses manières de les aborder en classe.

- * Rendre ainsi possible une présence "autre" du théâtre à l'école: plus rigoureuse et plus efficace, en relation avec les autres types de lecture.

- * Permettre enfin des échanges sur ce qui se fait dans les classes et proposer une analyse à la fois éclairante et positive des pratiques, afin de permettre aux participants de repartir avec quelques outils de plus.

1 - Dialogues de récit et de théâtre quelles différences, quelle spécificité ?

Trois extraits sont proposés :

- * les deux premiers chapitres du *Pinocchio* de Collodi¹ ;
- * les deux premières scènes des "Fourberies de Scapin" de Molière ;
- * La pièce de J.Tardieu : "La politesse inutile".²

1.1 - Première exploration des trois textes.

Si l'on compare ces trois textes d'un point de vue formel, on est frappé un certain nombre de différences, notamment dans la mise en page, mais aussi de ressemblances, qui, curieusement, sont interprétées différemment dans les trois textes; tel est le cas des variations de types de caractères: dans le texte de Molière, les passages en italiques sont interprétés comme la liste des personnages présents dans la scène qui suit; dans celui de Tardieu, comme des indications de mise en scène (ce qu'on appelle les "didascalies"), et dans le texte de Collodi, comme les titres des chapitres. Ce constat conduit à trois remarques. La première, qu'aucun indice ne fonctionne en tant que tel: je ne peux savoir a priori ce que signifie le fait de passer aux caractères italiques; en fait, un indice est toujours un élément constitutif d'un système, sans lequel il n'a aucune valeur de signification. La seconde, qu'un texte est un système, dont les éléments sont en relation selon des lois qui déterminent la signification de ses éléments; ce ne sont donc pas les éléments qui déterminent le sens du texte, mais le texte, qui commande l'interprétation de ses éléments. La troisième, qui est la conséquence des deux premières, nous rappelle que c'est le système qui doit être connu en premier, pour que les indices puissent être utilisés. C'est par des textes, porteurs de toutes leurs caractéristiques systémiques, c'est-à-dire, par des écrits sociaux,³ qu'il faut commencer la lecture, et non par des éléments appris isolément.

¹ Carlo Collodi, *Pinocchio*, traduit par Nathalie Castagné, édition Gallimard, Coll. Folio Junior., 1985.

² Jean Tardieu, *Théâtre de chambre*, édition Gallimard, NRF 1985.

³ Nous sommes convenus d'appeler, dans la recherche INRP "français 1er degré", "**types d'écrits**" les objets de communication sociale, caractérisés par leur aspects matériels, et les codages récurrents sociaux qui sont les leurs: ainsi, sont des "types

On mesure aussi toute la part de "non-évidence", dans ce qui paraît aller de soi, expliquant tant de difficultés rencontrées par les élèves là où il nous semble trop souvent qu'il n'y en a point.

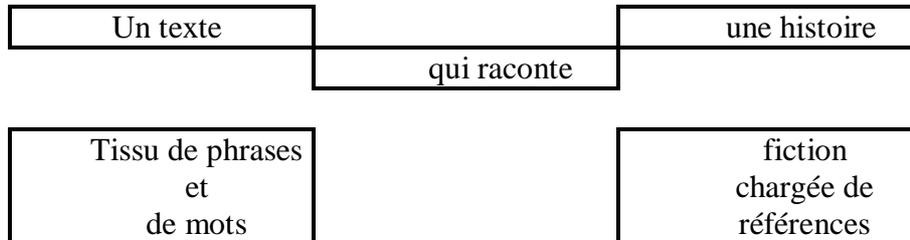
Les dialogues, présents dans ces trois textes, sont aisément repérables à travers certaines différences dans la mise en page, qui constituent du reste, les indicateurs majeurs de types d'écrits: ponctuation (tirets en début de ligne), mise en page et certains indicateurs lexicaux (verbes "dire", "crier", "marmonner », etc.) pour le texte de Collodi ; mise en page des paroles échangées, isolées des indications de mouvements par la présence de parenthèses, la modification du type de caractères, et le nom des locuteurs, répété systématiquement avant chacun des propos et en dehors du texte de ceux-ci, contrairement à ce qui se passe dans le récit.

On ne saurait trop insister sur l'intérêt pédagogique et didactique de ces remarques formelles: apprendre à comprendre et à produire des textes implique l'appropriation d'indices matériels dont le rôle de signification est essentiel, et dont la négligence est responsable de pas mal d'échecs scolaires: pour être compris, un texte doit avoir certains détails formels qui sont les premiers repères de sa lecture.

1.2 - Travail de caractérisation plus approfondi et recherche des difficultés de lecture.

*** le texte de Collodi :**

C'est le début d'un roman, c'est-à-dire, d'un...



d'écrits" le théâtre, le roman, les catalogues, les prospectus etc, tandis que le terme "**types de textes**" renvoie aux enjeux de la communication et désigne les "séquences" (J.M.Adam) homogènes, définies par ces enjeux: faire connaître, convaincre, faire agir etc...

aspect narratif = faire vivre des événements
--

Le premier problème de lecture, un des plus difficiles à résoudre pour les enfants quand il s'agit de textes de fiction, c'est celui des références, et des liens avec le réel. Les relations qui unissent l'univers imaginaire créé par le texte, et la réalité de l'expérience des enfants (comme des adultes, du reste) ne sont point des relations de reproduction, de ressemblance; il n'y a rien à comparer. En fait, le récit ne réfère au monde qu'en tant que production linguistique; mais en tant que récit, il n'en reproduit rien. "Le récit ne réfère à la réalité que par l'intermédiaire du discours qui organise celle-ci en champ de connaissances"¹. Par contre, il est un autre type de référence, essentiel celui-ci, auquel il semble important de sensibiliser les enfants: c'est la référence à tous les textes antérieurs auxquels le texte présent fait directement ou indirectement allusion. En effet, en tant que "narration d'une histoire", il réfère à d'autres récits, qui rendent intelligible une certaine expérience de la réalité, qui n'est autre qu'une expérience de *lecture*. C'est ce qu'on appelle "l'intertexte". Le début de Pinocchio illustre fort bien cet aspect: sans la connaissance de nombreux contes, et des ouvertures qui les caractérisent, les premières phrases sont incompréhensibles.

Or, "l'élève n'a guère conscience que le discours d'autrui imprègne le sien. Prisonnier qu'il est d'une conception de l'écriture valorisant l'originalité et l'expression du "moi", il est même tenté d'occulter le jeu intertextuel quand, d'aventure, il le découvre. Il appartient donc au professeur de lui faire découvrir, - euphoriquement, bien sûr, - que *tout* récit se nourrit de ceux qui l'ont précédé..."²

Le second problème de lecture - et non des moindres ! - est celui du réseau d'énonciation³: qui parle dans les textes ? Ce début de Pinocchio est très intéressant non seulement parce que la présence de dialogues implique des locuteurs divers, mais parce que le récit lui-

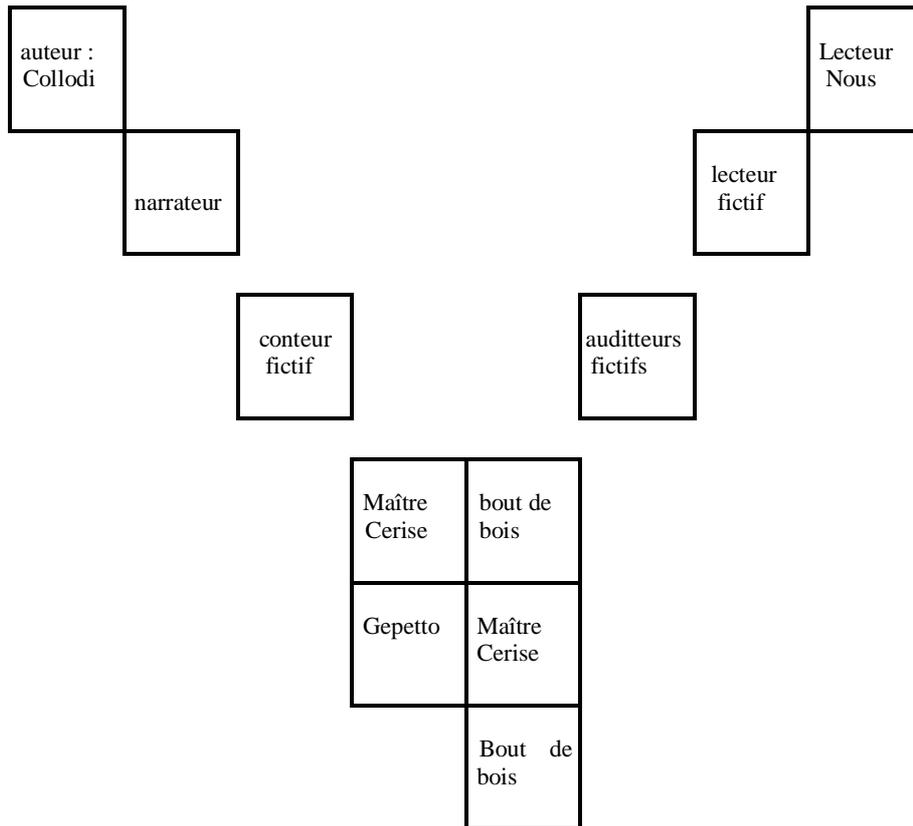
¹ J.L.Dumortier, *Ecrire le récit*, éd. De Boeck/Duculot 1986.

² Ibidem.

³ Un n° entier de la revue *Pratiques*, le n°65, est consacré à cette question.

même varie son type de focalisation: l'ouverture du récit, de focalisation zéro classique: "il était une fois..." se trouve immédiatement rompue par l'irruption d'un dialogue fictif au niveau du narrateur, décomposant en quelque sorte celui-ci en deux: un narrateur + un "conteur"s'adressant à des "auditeurs-enfants" qui lui répondent.

On obtient un schéma de lecture de ce type :



Pour tous les problèmes d'identification des personnages d'un récit, nous renvoyons aux travaux d'Yves Reuter¹. Quant aux problèmes de gestion des paroles proférées par les divers

¹ Voir notamment les *Cahiers de Recherche en Didactique* n°1, 2 et 3, publiés par le CRCD de l'Université de Clermont-Ferrand 1990 ainsi que les n° 60 ET 64 de la revue *Pratiques*.

"personnages", dont le narrateur fait ici partie, il est intéressant de repérer les diverses solutions présentées par le texte, que l'on pourrait mettre en relation avec d'autres types de récits rencontrés dans d'autres lectures :

- les paroles rapportées telles quelles, sous forme de dialogues; ce qu'on appelle le "discours direct";

- les paroles mentionnées seulement et résumées: "Et, s'échauffant toujours davantage, ils passèrent des paroles aux actes..."; ce qu'on peut appeler, après G.Genette, le "discours narrativisé"¹;

Avec des élèves, il faudrait rechercher d'autres formes de gestion des paroles: le discours dit "indirect" et le discours "indirect libre", qui impliquent une transposition des paroles en question, par des transformations grammaticales.

*** Les deux textes de théâtre.**

On dit parfois que le théâtre est un des objets de lecture les plus difficiles qui soient. C'est la raison pour laquelle une pièce de théâtre a intérêt à être abordée, chez de jeunes enfants, par la représentation et non par la lecture, qui pose de redoutables problèmes de construction des significations. En fait, un texte de théâtre n'est point directement un récit: ce n'est qu'une suite de répliques, éclairées ou non par des indications entre parenthèses, les didascalies. Il n'y a ni histoire, ni même personnages; il n'y a que des propos, attribués à des noms propres, complétés éventuellement d'informations préalables. Tout est à construire. Et l'on ne dispose, pour cela, que d'indices épars, à mettre en relation. Sans doute peut-on dire qu'il en est de même pour n'importe quel texte; mais dans un texte de théâtre, l'éparpillement est infiniment plus grand, et le travail de raisonnement beaucoup plus important. Selon une formule souvent entendue, le texte de théâtre est une "partition", qu'il faut traiter pour pouvoir l'interpréter. L.Jouvet² disait: "Une pièce est une conversation"; comment le nier ? Mais, c'est une conversation dont la situation est camouflée par les propos eux-mêmes, et sur laquelle on n'a aucun renseignement direct. Et l'on

¹ G.Genette, *Figures III*, chapitre "mode" Seuil 1972.

² L.Jouvet, *Témoignages sur le théâtre*, Flammarion, 1952, p.115.

comprend mieux que les élèves aient souvent tant de difficultés à rendre compte de l'histoire des pièces qu'ils travaillent, "Tartuffe" ou "Les Fourberies de Scapin". Catherine Kerbrat-Orecchioni¹ utilise une formule à la fois jolie et éclairante: "Le théâtre, c'est du langage surpris, du langage comme surpris". Tout le problème réside dans la manière et les outils pour traiter cette surprise. La conséquence pédagogique est qu'il est nécessaire de travailler, avec les élèves, les opérations de construction des significations avant tout autre sujet d'étude, en évitant de croire que la demande de lecture préalable du texte par les élèves va suffire au travail littéraire. Ajoutons que la compréhension d'un texte de théâtre passe par la mise en situation, effective (jouée), ou simulée (commentée, explicitée) du dialogue. Seule, la mise en scène rend le théâtre signifiant. C'est la mise en scène qui fait la véritable spécificité du théâtre. Bien des professeurs de français auraient intérêt à prendre en compte cette affirmation.

De plus, il est clair que les dialogues dans ces deux pièces n'ont pas le même rôle: dans la première, celle de Molière, les répliques ont une fonction, en quelque sorte, narrative. Ce sont autant de pièces pour le puzzle de l'histoire, pièces que la mise en scène et la lecture doivent réassembler si l'on veut donner du sens à l'ensemble. Dans la pièce de Tardieu, au contraire, il n'y a pas d'histoire à construire, - ou du moins, on a véritablement l'impression que ce n'est pas l'essentiel. Les répliques ont une fonction de provocation, de remise en question; c'est le choc, produit par leur rencontre avec nos images habituelles de ce genre de situation, qui constitue l'action de la pièce; c'est aussi tout ce qu'elles provoquent de remontées, en nous, de choses refoulées sur l'école et les enseignants. En ce sens, on peut parler ici de **théâtre** au sens le plus étroit du terme, tel que L. Jovet et C. Kerbrat-Orecchioni le définissent: une conversation qui est en elle-même l'action.

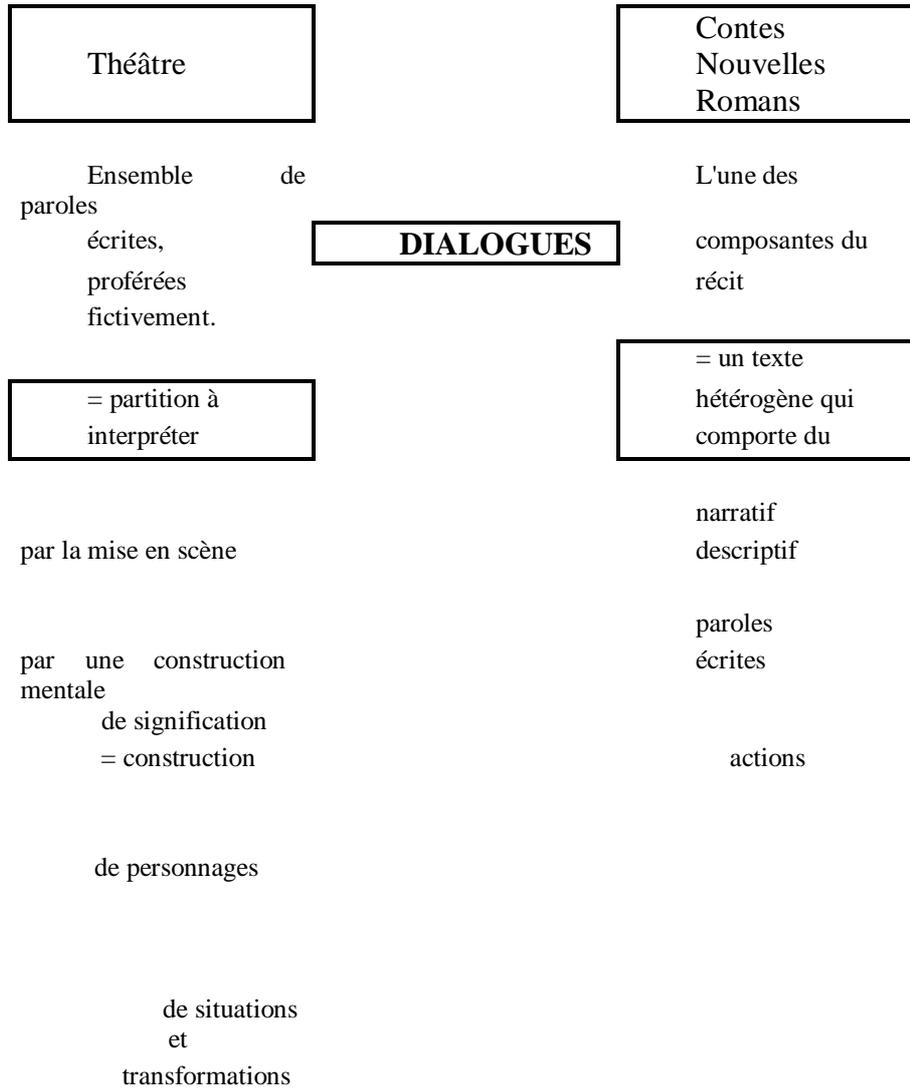
Si l'on essaie de situer ainsi la place différente du dialogue dans le roman (ou la nouvelle) et dans les écrits de théâtre, on voit que dans les seconds, il est le constituant essentiel, tandis que dans les premiers, il n'est qu'une des diverses composantes du récit, incluant nécessairement des séquences narratives, descriptives, et des formes

¹ C. Kerbrat-Orecchioni, in *Pratiques* n°41.

variées de paroles rapportées. Les dialogues ne constituent qu'une des formes possibles d'insertion des paroles prêtées aux personnages.

On peut schématiser cette analyse de la façon suivante :

La place du dialogue dans le théâtre et le récit.



2 - Quelles activités possibles et quels prolongements en classe ?

Outre les activités d'apprentissage des diverses stratégies de construction de signification sur les textes de romans et les textes de théâtre, déjà évoquées et qui incluent naturellement les activités de

comparaison vers ce qui leur est commun et ce qui est spécifique à chacun d'eux, ces deux types d'écrits peuvent être les supports d'activités variées de lectures et de réécritures, favorisant l'amélioration des compétences dans ces deux domaines.

* **À partir des textes de théâtre** : Il est possible de proposer des réécritures en récit de chacun des textes étudiés, réécritures qui feront apparaître à l'analyse toutes les transformations, au niveau du texte, des phrases, du lexique que ces transformations exigent, vers une meilleure compréhension de leur fonctionnement. Il est intéressant de constater que la pièce de Tardieu exigerait des prises de décision sur la signification du dialogue, prise de décision qui vont conduire à des récits tout à fait différents, voire contradictoires. Celui de Molière, au contraire, est en apparence plus aisé à bâtir, les informations données constituant effectivement la trame d'un récit. Mais l'absence de didascalies entraînerait des interprétations fort diverses des paramètres de la situation que le récit oblige à évoquer avec précision.

Ces réécritures narratives peuvent, en plus, faire varier des paramètres de production narrative, favorisant une meilleure connaissance du fonctionnement de ces types de textes:

* faire varier la gestion de la chronologie des événements: commencer le récit par la situation finale, ou par la première ou le deuxième transformation de la situation initiale, etc.

* faire varier la focalisation du récit: focalisation 0, par la présence d'un narrateur totalement extérieur à la situation; ou focalisation sur un spectateur de la pièce; ou focalisation sur un des héros, etc.

* faire varier le traitement des paroles rapportées: conserver le dialogue tel quel, en transformant les didascalies en récit; ou mettre en jeu un discours indirect, voire indirect libre.

* **À partir du début de roman**, une activité fréquemment proposée consiste à faire lire à haute voix les dialogues. On appelle

cela, presque toujours "faire du théâtre" à partir de ce récit. Il me semble essentiel ici de bien préciser la différence qu'il y a lieu d'établir entre dire à plusieurs le texte narratif, "jouer la situation" et "faire du théâtre", en adaptant le texte. Décider de lire à plusieurs le récit, en se distribuant les répliques des divers personnages, et en ajoutant, éventuellement, un narrateur...chargé le plus souvent de dire les "dit-il", ou "répondit-il" du récit, (avec un naturel parfait et un grand sens de ce qu'est le théâtre !!), c'est une forme - discutable - de lecture à haute voix; cela n'a rien à voir avec le théâtre. Faire du théâtre à partir d'un récit est un projet qui peut se réaliser par deux entrées différentes, à choisir en fonction des possibilités des élèves, de leur entraînement à ce genre d'activités, de leurs compétences d'écriture:

* On peut proposer de *jouer la situation*, sans tenir compte des éléments de dialogues contenus dans le texte, en improvisant les répliques, que l'on conserve par des enregistrements, pour travailler ensuite dessus, et produire un texte de théâtre.

* On peut aussi proposer une *transformation du texte*, dans une perspective théâtrale, en provoquant une véritable **écriture**: rechercher ce qui devra disparaître complètement (pour être traité par la mise en scène: les mouvements, les mimiques, etc.), ce qui pourrait apparaître, sous une autre forme, dans les répliques des personnages, ce qui doit être radicalement modifié, voire carrément inventé, si le récit résume de façon trop générale les propos prêtés aux personnages. Dans une telle perspective, les premiers problèmes sont des problèmes d'écriture, de langue, de codages linguistiques ou autres. Ceux que posent la diction des répliques, la mise en scène, les décors et les costumes (il n'est pas question de les négliger, si l'on veut donner une représentation) interviennent plus tard, à partir des dialogues produits.

*** Quelques prolongements possibles autour de Collodi :**

On ne comprend bien que par comparaison. C'est pourquoi, on pense aujourd'hui nécessaire de proposer aux enfants des groupements de textes, groupements grâce auxquels ils saisissent

mieux la spécificité de chacun. Nous avons proposé deux textes de théâtre, il nous semble souhaitable de rapprocher d'autres textes de celui de Collodi: nous en avons étudié deux, au cours de l'atelier, deux exploitations du thème de Pinocchio, dont les liens avec Collodi sont différents et de nature à faire réfléchir les élèves sur ces emboîtements de citations de textes que constituent tout ce que nous lisons :

* Un des contes écrits par Yak Rivais, dans son recueil "IMPOSSIBLE" ¹, et intitulé: "L'enfant qui était un robot" où le héros est un frère de Pinocchio, frère très perfectionné puisqu'il s'agit d'un robot, avec toutes sortes de boutons, qui commandent tout ce qu'il a à faire. On mesure tout ce qu'un tel rapprochement peut induire de recherches et d'analyses comparées sur les différences entre une marionnette et un robot, les effets produits par le choix de l'un ou de l'autre dans le récit, etc. Sans oublier les possibilités d'imaginer d'autres exploitations du thème, les recherches d'autres "enfants" ainsi fabriqués, le mythe de Pygmalion, j'en passe et de nombreux...

* Le superbe chapitre 13 du livre de Ph. Meirieu : "Enseigner, scénario pour un métier nouveau"², chapitre de synthèse intitulé: "Fondu au noir: Pinocchio, ou vers l'autonomie", où Ph. Meirieu établit un parallèle plus que savoureux entre le métier d'éducateur, parent ou enseignant, et l'aventure de Gepetto, avec des élèves qui crient parfois "aïe", mais que la routine et la certitude nous empêchent d'entendre... Lire et réfléchir sur ce texte est sans doute un excellent moyen de découvrir la valeur symbolique d'un récit et les ressources toujours renouvelées de la lecture: où l'on voit bien que lire n'est point *trouver le sens de...*, c'est *apporter un sens à...*, et enrichir chacun de tous ces apports.

On comprend ainsi que travailler la lecture à l'école est bien autre chose que cette mélopée lassante trop longtemps vécue à l'école. Rencontrer des textes divers, les confronter, les manipuler, transformer, réécrire, utiliser autrement ce qui est dit, détourner les

¹ Yak Rivais, *Impossible !*, éd. L'Ecole des Loisirs, Coll. Aventures et Récits; 1986.

² Ph. Meirieu : *Enseigner, scénario pour un métier nouveau*, Editions ESF Paris, 1990.

significations construites, toutes ces activités semblent de nature à provoquer, non seulement une meilleure maîtrise de la langue en situation d'écriture de textes, qu'ils soient à visée littéraire ou non, mais aussi, - peut-être, surtout ? - une meilleure attitude de lecteur, dans la mesure où elles mettent l'accent sur les choix d'écriture: l'objectif en lecture est en effet d'aider les enfants à pratiquer cette "*lecture de l'écriture*" qui est la source du vrai plaisir de lire, et la marque de la culture. Ajoutons qu'elles ont également un autre pouvoir, celui de provoquer un autre regard et une autre écoute des œuvres d'art les plus vivantes dans le monde d'aujourd'hui, les films et les dramatiques de la TV : prendre conscience du travail du dialoguiste dans une œuvre de cinéma, ou de télévision, devenir capable d'en apprécier la qualité, le caractère, le ton, et d'abord, de **l'entendre**, c'est, à coup sûr, progresser dans les compétences de lecture, mais aussi dans son propre pouvoir sur le monde, et donc, quelque part, construire sa propre liberté.

ANNEXE 1 :

LES FOURBERIES DE SCAPIN Molière

PERSONNAGES

Argante, père d'Octave et de Zerbinette.
 Géronte, père de Léandre et de Hyacinthe
 Octave, fils d'Argante et amant de Hyacinthe
 Léandre, fils de Géronte et amant de Zerbinette.
 Zerbinette, une Égyptienne et reconnue fille d'Argante et amante de Léandre.
 Hyacinthe, fille de Géronte et amante d'Octave.
 Scapin, valet de Léandre et fourbe.
 Silvestre, valet d'Octave.
 Nérine, nourrice de Hyacinthe.
 Carle, fourbe.
 La scène est à Naples.

ACTE PREMIER

Scène première
Octave, Silvestre.

O. Ah ! fâcheuses nouvelles pour un cœur amoureux ! Dures extrémités où je me vois réduit ! tu viens, Silvestre, d'apprendre au port que mon père revient.

S. Oui.

O. Qu'il arrive ce matin même ?

S. Ce matin même.

O. Et qu'il revient dans la résolution de me marier ?

S. Oui.

O. Avec une fille du seigneur Géronte ?

S. Du seigneur Géronte.

O. Et que cette fille est mandée de Tarente ici pour cela ?

S. Oui.

O. Et tu tiens ces nouvelles de mon oncle ?

S. De votre oncle.

O. À qui mon père les a mandées par une lettre ?

S. Par une lettre.

O. Et cet oncle, dis-tu, sait toutes nos affaires.

S. Toutes nos affaires.

O. Ah ! parle, si tu veux et ne te fais point, de la sorte, arracher les mots de la bouche.

S. Qu'ai-je à parler davantage ? vous n'oubliez aucune circonstance, et vous dites les choses tout justement comme elles sont.

O. Conseille-moi, du moins, et me dis ce que je dois faire dans ces cruelles conjonctures.

S. Ma foi ! je m'y trouve autant embarrassé que vous, et j'aurais bon besoin que l'on me conseillât moi-même.

O. Je suis assassiné par ce maudit retour.

S. Je ne le suis pas moins.

O. Lorsque mon père apprendra les choses, je vais voir fondre sur moi un orage soudain d'impétueuses réprimandes.

S. Les réprimandes ne sont rien ; et plût au Ciel que j'en fusse quitte à ce prix ; mais, j'ai bien la mine, pour moi, de payer plus cher vos folies, et je vois se former de loin un nuage de coups de bâton qui crèvera sur mes épaules.

O. O Ciel ! par où sortir de l'embarras où je me trouve ?

S. C'est à quoi vous deviez songer, avant que de vous y jeter.

O. Ah ! tu me fais mourir par tes leçons hors de saison.

S. Vous me faites bien plus mourir par vos actions étourdies.

O. Que dois-je faire ? Quelle résolution prendre ? a quel remède recourir ?

SCÈNE II

Scapin, Octave, Silvestre.

S. Qu'est-ce, Seigneur Octave, qu'avez-vous ? Qu'y a-t-il ? Quel désordre est-ce là ? Je vous vois tout troublé.

O. Ah ! mon pauvre Scapin, je suis perdu, je suis désespéré, je suis le plus infortuné de tous les hommes.

S. Comment ?

O. N'as-tu rien appris de ce qui me regarde ?

S. Non.

O. Mon père arrive avec le seigneur Géronte, et ils me veulent marier.

S. Hé bien ! qu'y a-t-il là de si funeste ?

O. Hélas ! tu ne sais pas la cause de mon inquiétude.

S. Non ; mais il ne tiendra qu'à vous que je la sache bientôt ; et je suis homme consolatif, homme à m'intéresser aux affaires des jeunes gens.

O. Ah ! Scapin, si tu pouvais trouver quelque invention, forger quelque machine pour me tirer de la peine où je suis, je croirais t'être redevable de plus que de la vie.

S. À vous dire la vérité, il y a peu de choses qui me soient impossibles, quand je m'en veux mêler. J'ai sans doute reçu du Ciel un génie assez beau pour toutes les fabriques de ces gentillesses d'esprit, de ces galanteries ingénieuses à qui le vulgaire ignorant donne le nom de fourberies ; et je puis dire, sans vanité, qu'on n'a guère vu d'homme qui fût plus habile ouvrier de ressorts et d'intrigues, qui ait acquis plus de gloire que moi dans ce noble métier, mais ma foi ! le mérite est trop maltraité aujourd'hui, et j'ai renoncé à toutes choses depuis certain chagrin d'une affaire qui m'arriva.

O. Comment ? quelle affaire, Scapin ?

S. Une aventure où je me brouillai avec la justice.

O. La justice !

S. Oui, nous eûmes un petit démêlé ensemble.

S. Toi et la justice !

S. Oui. Elle en usa fort mal avec moi, et je me dépitai de telle sorte contre l'ingratitude du siècle, que je résous de ne plus rien faire. Baste ! Ne laissez pas de me conter votre aventure.

ANNEXE 2

LA POLITESSE INUTILE

Jean Tardieu

(Théâtre de chambre)

PERSONNAGES

Le professeur

L'étudiant

Le visiteur.

La scène représente le cabinet de travail du Professeur. Au fond à gauche un petit couloir, en biais, conduit à la porte d'entrée. Au premier plan à droite, un guéridon supportant des livres, deux fauteuils et un ibis empaillé, derrière lesquels on aperçoit une haute bibliothèque.

Le Professeur conduit l'Étudiant jusqu'à la porte et lui fait ses dernières recommandations. L'Étudiant, un paquet de livres sous le bras, son béret à la main, écoute avec une expression de profond respect.

Le P., *sentencieux, l'index levé.*

Et surtout rappelez-vous, mon ami, qu'au moment de l'examen, ce qui compte ce n'est pas ce que vous savez, ni ce que vous comprenez, mais ce que vous êtes.

L'E. Oui, monsieur le Professeur.

Le P. C'est par l'être, et par l'être seulement que vous ferez votre entrée dans la vie.

L'E., *extrêmement sérieux et balbutiant.* Oui, oui, bien sûr, monsieur le Professeur.

Le P. Je dirai plus : si vous n'êtes pas, vous ne sauriez prétendre à devenir quoi que ce soit. (Brusquement avec une indignation oratoire). Et comment, jeune présomptueux, oseriez-vous paraître à un examen en vue d'obtenir un diplôme d'État, sans vous être assuré au préalable de votre propre existence ? Qui se portera garant de votre identité, sinon vous-même, je vous le demande ?

L'E., *terrifié.* Je... je... me le demande, en effet, monsieur le Professeur.

Le P., *avec une douceur paternelle, prouvant ainsi que sa colère n'était qu'un jeu.* Allons ! Je vois que vous vous posez la question essentielle. C'est le premier pas de l'insatisfaction à la curiosité, de la curiosité à la recherche, de la recherche à la déception, de la déception à l'angoisse, et... (suave) de l'angoisse au désespoir. Allez, nom ami et bonne chance !

L'E., *avec feu.* Oh ! merci, merci, monsieur le Professeur : vraiment... Comment vous... enfin... quel... je veux dire, merci de tout ce que...

Le P., *lui tapotant l'épaule avec une affectueuse condescendance.* Mais ce n'est rien, mon ami, ce n'est rien. Je veux que vous fassiez une carrière heureuse et profitable. Et souvenez-vous bien de cette maxime : l'Être est la dignité de l'Homme, comme l'Homme est la dignité de l'Être. (Il le reconduit jusqu'à la porte). Allons, au revoir !...

L'E. Au revoir, monsieur le Professeur. (Le Professeur ouvre la porte, l'Étudiant sort et, dans l'obscurité, se heurte à quelqu'un qui entre). Oh pardon !... Monsieur le Professeur, c'est un visiteur pour vous.

Le P. *majestueusement.* Faites entrer le visiteur !

L'Étudiant s'éloigne. Entre un homme d'aspect vulgaire, à la fois désinvolte, dédaigneux et comme pensant à autre chose. Il a le chapeau sur l'oreille et il joue avec un trousseau de clés. Dès ce moment, à l'attitude du Professeur, on sent qu'il doit se trouver, par rapport au Visiteur, dans une inquiétante situation de dépendance. Cependant il affecte l'insouciance et la bonne humeur.

Le P. Eh bien ! entrez. Vous me voyez ravi de vous voir... (Se frottant les mains.) Comment allez-vous ?

Le Visiteur se tait avec une évidente insolence et inspecte nonchalamment la pièce.

Le P., *plus faiblement.* J'ai dit : comment allez-vous ? Peut-être ne m'avez-vous pas entendu ?

Le V., *haussant les épaules.* Bien sûr que si !

Le P. Parfait, parfait. Ainsi donc, votre santé est bonne. C'est un plaisir pour moi de l'apprendre. Nous allons pouvoir passer un agréable moment à converser ensemble... Mais au fait, asseyez-vous donc... (Le Visiteur reste debout.) Non ? Tant pis ! À votre aise. Je comprends : vous avez sans doute voyagé assis pendant de longues heures et vous préférez vous dégourdir les jambes ? Eh bien, parfait, parfait,

comme il vous plaira. Quant à moi, vous me permettrez de m'asseoir, car j'ai eu aujourd'hui une journée bien fatigante. (Il s'assied) Oui, l'enseignement est un bien beau métier, mais si épuisant, ne trouvez-vous pas ? (Épanoui.) La récompense, c'est de se sentir entouré de toutes ces âmes jeunes, frémissantes, ardentes, pétries d'espérance et de foi ! La récompense, c'est le respect que vous témoignent les meilleurs d'entre eux, oui, même les plus espiègles, c'est...

Le V., *pointant son index vers le cou du Professeur*. Là...

Le P. Hé bé, hé bé, qu'y a-t-il ?

Le V., *articulant à peine, avec dédain*. Votre cravate... de travers...

Le P., *rectifiant sa tenue*. Oh pardon ! Excusez-moi. Je parlais, je parlais, et je ne m'apercevais pas que...

Le V., *même jeu*. Ça n'est rien... Pour le moment !

Le P., *s'efforçant de sourire*. D'ailleurs, pardonnez-moi si je parle tant de ma personne ! Un sujet bien mince ! C'est à vous de me dire quelles sont vos impressions, si vous vous plaisez dans cette ville, ce que vous comptez faire... Parlez, je serai enchanté de vous entendre ... (Le Visiteur regarde en l'air en sifflotant.) Vous ne sauriez croire à que point je m'intéresse à tout ce qui vous touche. Mais peut-être la modestie vous retient-elle de parler ? Oui, la pudeur des âmes fières... Mais je vous en prie, considérez-moi comme un ami et faites-moi l'honneur de vous confier entièrement à moi.

Le V., *brutal*. Au-cun in-té-rêt.

Le P., *qui commence à se sentir mal à l'aise et devient d'autant plus aimable*. Oh ! voyons ! C'est vous qui le dites ! ... mais j'y songe : peut-être désireriez-vous prendre quelque chose : un biscuit, deux doigts de porto ? Je vais appeler ma femme

Le V., *soudain hilare*. Vous avez une femme, vous ! Ah ! par exemple ! (Il rit avec cruauté.) Ah ! ah ! une femme ! ah ! non !... c'est impayable !...

Le P., *très démonté, mais s'efforçant de rester aimable*. Mais bien sûr ! J'ai une femme ! la plus dévouée, la plus exquise, la plus ...

Le V., *sec*. Ça suffit...

Le P., *dans un sursaut de fierté*. Mais à la fin, monsieur, quel jeu jouez-vous avec moi ? Que signifie votre attitude envers un homme de ma situation et de mon mérite ? (Se montant un peu). Savez-vous bien que vous avez affaire à un professeur réputé, qui vit entouré de l'estime de ses collègues, du respect de ses élèves, de l'affection des siens ? Je commence à trouver...

Le V., *ironique et menaçant*,

et comme s'il commençait à s'intéresser à la conversation. Ah ! vous commencez à trouver ?

Le P. Parfaitement, je commence à trouver votre attitude singulièrement offensante à mon égard. À la fin, que me voulez-vous ?

Le V., *se levant d'un bond et venant regarder le Professeur sous le nez*. Tu veux le savoir ?

Le P., *terrorisé et reculant vers la gauche*. Oui, parfaitement, je veux le...

Le V., *de plus en plus menaçant*. Tu veux le savoir, dis ? Eh bien, tiens ! (Féroce, il lui donne trois ou quatre gifles violentes avec la paume et le dos de la main. Le Professeur s'écroule sur le sol en renversant le guéridon et les livres. Le Visiteur reprenant son calme comme s'il venait d'accomplir un pénible mais nécessaire devoir et se tournant vers le public. Avec gravité.) Je ne vous expliquerai

pas cette histoire. Sans doute a-t-elle eu lieu très loin d'ici, au fond d'un mauvais souvenir. C'est de là que je viens, pour vous avertir et vous convaincre. (À voix basse, un doigt sur les lèvres.) Chut ! I y a quelqu'un qui dort et qui pourrait m'entendre... Je reviendrai... (Il s'éloigne sur la pointe des pieds.) ... demain.

** Où il advint que Maître Cerise, menuisier, trouve un morceau de bois qui pleurait et riait comme un enfant.*

Il y avait une fois...

- Un roi ! diront tout de suite mes petits lecteurs.

- Non, mes enfants, vous vous êtes trompés. Il y avait une fois un morceau de bois.

Ce n'était pas du bois de luxe, mais un morceau pris dans un vulgaire tas de petit bois, de ceux que, l'hiver, on met dans les poêles et les cheminées pour allumer le feu et réchauffer les appartements.

Je ne sais pas comment ça arriva, mais le fait est qu'un beau jour ce morceau de bois se retrouva dans la boutique d'un vieux menuisier, qui se nommait Maître Antoine, ceci mis à part que tous l'appelaient Maître Cerise, à cause de son bout de nez qui était toujours luisant et violet comme une cerise mûre.

À la vue de ce bout de bois, Maître Cerise devint tout joyeux ; et, se frottant les mains de satisfaction, il marmonna à mi-voix :

- Ce bout de bois tombe à pic : je vais m'en servir pour faire un pied de table.

Aussitôt dit, aussitôt fait. Maître Cerise prit immédiatement sa hache la mieux aiguisée pour commencer à enlever l'écorce du bois et à le dégrossir. Mais du moment où il allait donner son premier coup de hache, il resta en l'air, car il entendit une toute petite voix, qui disait sur un ton de prière :

- Ne me tape pas si fort !

Imaginez la stupeur de ce brave Maître Cerise !

Il promena un regard égaré dans toute la pièce pour voir d'où pouvait bien venir cette petite voix, et il ne vit personne ! Il regarda sous le banc : personne ; il regarda dans une armoire qui restait toujours fermée : personne ; il regarda dans la caisse où s'amassaient copeaux et sciure : personne, il ouvrit la porte de la boutique pour jeter un coup d'œil dans la rue : personne. C'était donc ? ...

- Je vois, dit-il alors en riant et en se grattant la perruque ; cette petite voix, c'est moi qui l'ai rêvée. Remettons-nous au travail.

Et, reprenant sa hache, il assena un coup magistral au morceau de bois.

- Aïe ! Tu m'as fait mal ! cria d'un ton plaintif la même petite voix.

Cette fois Maître Cerise resta pétrifié, les yeux hors de la tête de terreur, la bouche grande ouverte et la langue pendante jusqu'au menton, comme une gargouille de fontaine.

Dès qu'il eut retrouvé l'usage de la parole, il se mit à dire, en tremblant et bafouillant d'épouvante :

- Mais d'où a bien pu sortir cette petite voix qui a dit aïe ? Il n'y a pourtant personne ici. Ce n'est tout de même pas ce morceau de bois qui aurait appris à pleurer et à se plaindre comme un enfant ? Je ne peux pas le croire ! Ce morceau de bois, le voici, là devant moi ; c'est un morceau de bois comme tous les autres, une bûche à mettre dans un poêle, ou à jeter sur le feu, sous une marmite, pour faire

bouillir des haricots... Ou alors ... il y aurait quelqu'un de caché dedans, tant pis pour lui ! Je m'en vais l'arranger, moi !

Et en disant cela, il empoigna des deux mains ce pauvre morceau de bois, et se mit à le cogner sans pitié contre les murs de la pièce où il se trouvait.

Puis il écouta. Allait-il entendre une petite voix qui se plaindrait ? Il attendit deux minutes : rien ; cinq minutes : rien ; dix minutes : rien !

- Je vois, dit-il alors en s'efforçant de rire et en s'ébouriffant la perruque ; cette petite voix qui a dit "aïe", c'est moi qui l'ai rêvée ! Remettons-nous au travail.

Et comme il avait eu - et avait encore - grand peur, il se mit à chantonner pour se donner un peu de courage.

Puis il posa sa hache et prit le rabot, pour raboter et finir de débarrasser de son écorce le morceau de bois ; mais tandis qu'il le rabotait de bas en haut, de haut en bas, il entendit la petite voix qui lui disait en riant :

- Arrête ! eh, tu me fais des chatouilles !

Cette fois le pauvre Maître Cerise s'écroula comme foudroyé. Quand il rouvrit les yeux, il se trouva assis par terre.

Son visage semblait transfiguré : jusqu'au bout de son nez, qui, de violet qu'il était presque toujours, était devenu bleu sous l'effet de la peur.

2

Maître Cerise fait cadeau du morceau de bois à son ami Geppetto, qui le prend pour fabriquer un pantin merveilleux, sachant danser, manier l'épée et faire le saut périlleux.

À cet instant, on frappa à la porte.

- Entrez donc, dit le menuisier, sans trouver la force de se lever.

Et qui entra dans la boutique ? un petit vieux tout fringant, qui s'appelait Geppetto ; mais les enfants du voisinage, quand ils voulaient le mettre en fureur, le surnommaient Polenta, à cause de sa perruque jaune qui ressemblait énormément à de la bouillie de maïs.

Geppetto était très susceptible. Gare à qui l'appelait Polenta ! Il devenait aussitôt enragé, et il n'y avait plus moyen de le retenir.

- Bonjour, Maître Antoine, dit Geppetto. Que faites-vous par terre, ainsi ?

- J'apprends l'arithmétique aux fourmis.

- Grand bien vous fasse.

- Qu'est-ce qui vous amène jusqu'à moi, compère Geppetto ?

- Mes jambes ! Sachez-le, Maître Antoine, je suis venu chez vous pour vous demander une faveur.

- Mais certainement ! À votre service ! répliqua le menuisier, en se redressant sur ses genoux.

- Ce matin une idée a germé dans mon cerveau.

- Je vous écoute.

- J'ai imaginé de me fabriquer, de mes propres mains, un beau pantin de bois ; mais un pantin merveilleux, qui saurait danser, manier l'épée et faire le saut périlleux. Je ferai le tour du monde avec ce pantin, pour gagner mon quignon de pain et mon verre de vin ; qu'en pensez-vous ?

- Bravo, Polenta ! cria la petite voix, toujours la même petite voix, dont on ne comprenait pas d'où elle pouvait sortir.

En s'entendant appeler Polenta, compère Geppetto devint, de colère, rouge comme une tomate, et se tournant vers le menuisier, il lui dit, fou furieux :

- Pourquoi m'insultez-vous ?
- Vous insulter ?
- Vous m'avez appelé Polenta ! ...
- Ce n'est pas moi.
- Mais moi-même, sans doute ? Et moi, je dis que c'est vous !
- Non !
- Si !
- Non !
- Si !

Et, s'échauffant toujours davantage, ils passèrent des paroles aux actes, s'empoignèrent, s'égratignèrent, se mordirent en se rouant de coups.

ANNEXE 3

Extrait de : *enseigner, scénario pour un métier nouveau* de Philippe Meirieu.

Fondu au noir : Pinocchio, ou "vers l'autonomie".

Il est des livres pour enfants qui, en matière d'éducation, nous livrent de précieuses leçons. Celui que l'on peut, à cet égard, placer au-dessus de tout est, sans doute, Pinocchio. Tout y est. Et d'abord que l'enfant nous arrive toujours à notre insu, comme la bûche que le vieux Père-la-Cerise trouve un matin devant sa porte : "Je ne sais pas comment ça arriva, mais le fait est qu'un beau jour ce morceau de bois se retrouva dans la boutique d'un vieux menuisier". Ainsi, sans que nous ne sachions jamais ni tout à fait pourquoi ni tout à fait comment, il débarque dans notre vie et, aussi prévue que soit sa venue, il est toujours une sorte de surprise, une manière de miracle. Qui n'accueille pas l'enfant ainsi, avec un étonnement quelque peu inquiet devant ce petit d'homme qui vit, bouge et parle, se coupe à tout jamais des sources éducatives. Qui ne s'émerveille pas de cet autre qui émerge, se dégage petit à petit de nous, de notre corps, de notre famille, de notre discours, de notre classe, ne peut faire œuvre d'éducation. Car l'éducateur se reconnaît peut-être, d'abord, tout simplement, à une tendresse discrète pour l'humanité qui surgit, une tendresse amusée devant ses premiers balbutiements, une tendresse empreinte de quelque colère quand surviennent les premières maladresses, une tendresse un peu douloureuse quand advient la première rupture. Comme si la vertu cardinale résidait dans notre disponibilité au bonheur d'une naissance, dans notre capacité à réfréner nos velléités mimétiques et mortifères.

Car nous sommes toujours, peu ou prou, comme le Père-la-Cerise, nous frottant les mains en découvrant notre nouvelle classe : "Ce bout de bois tombe à pic. Je vais en faire un pied de table" ... Ces élèves arrivent à point, je vais en faire des grammairiens".

Et, sans doute, ne pouvons-nous pas faire l'économie de ce désir de modeler l'élève... qui n'est au fond qu'une autre manière de dire que nous voulons le faire réussir. Sans doute nous faut-il être travaillés par une volonté irréductible de le faire

progresser et de lui faire acquérir les savoirs que nous sommes chargés de lui transmettre. Sans doute, comme Geppetto, qui hérite de la bûche quand le Père-la-Cerise, pris de frayeur, cherche à s'en débarrasser, souhaitons-nous tous, plus ou moins, faire de nos élèves de parfaits petits savants qui flatteraient notre narcissisme : "J'ai imaginé de me fabriquer, de mes propres mains, un beau pantin de bois, mais un pantin merveilleux, qui saurait danser, manier l'épée et faire le saut périlleux. Je ferai le tour du monde avec ce pantin, pour gagner mon quignon de pain et mon verre de vin." Et nous avons bien raison. Qui peut nous reprocher de vouloir apprendre à nos élèves à lire et à compter, l'histoire et la géographie ? C'est là la condition de notre efficacité. Si nous ne voulons pas exercer d'influence, c'est que nous ne croyons guère à nos propres valeurs. Si nous ne voulons pas façonner nos élèves, il vaudrait mieux que nous changions de métier. Si nous ne voulons pas qu'on nous juge sur nos résultats, c'est que nous devons récuser toute responsabilité sociale. Quelle honte y aurait-il à gagner sa vie à faire précisément ce pour quoi nous sommes mandatés ?

"Mais, d'où peut bien sortir cette petite voix qui dit "aïe" ? Il n'y a pourtant personne ici. Ce n'est tout de même pas ce morceau de bois qui aurait appris à pleurer et à se plaindre comme un enfant ?" "Mais d'où peut bien sortir cette petite voix qui dit aïe ? Ce n'est tout de même pas cet élève qui aurait appris à résister et à protester comme une grande personne ?" Car, pour peu que la routine ne nous ait pas tout à fait bouché les oreilles, dès que nous commençons à enseigner, nous entendrons toujours, de part et d'autre, monter quelques cris de colère ou de souffrance. Oh ! nous pouvons les faire taire d'un revers de la main, voire même les étouffer par notre indifférence. Nos élèves ont appris à ne pas être importuns et à se réfugier dans le silence ou dans le chahut dès qu'ils ne nous sentent pas disponibles. Ainsi avançons-nous parfois, conquérants et volontaristes, sûrs de notre savoir et de notre bon droit, décidés à convaincre et à faire plier autrui, quoi qu'il en coûte, pour qu'il se conforme au modèle. Notre discours, notre méthode, notre dispositif se déroulent alors avec rigueur, la démonstration est impeccable et pourtant, en face, on s'agite ou on s'endort, on évoque de vieux souvenirs ou on imagine de nouveaux graffitis. Parfois, en un éclair, nous percevons l'absurdité de la situation mais, comme Geppetto, "pour le bien de notre œuvre, nous faisons semblant de ne pas nous en apercevoir et nous continuerons à travailler".

LE TEXTE THÉÂTRAL :
à la croisée de deux dialogismes l'émergence de la personne

Marie-Thérèse MARTINEZ,
Centre National d'Études et de Formation pour l'Adaptation Scolaire et
l'Éducation Spécialisée.

“Où se trouve-t-il cet être de chair et d'os, cet individu inconfondable, celui qui ne ressemble jamais entièrement à ses pareils ... Il n'y a pas de doute cet ego doit être représenté. Celui qui réagit ici ne peut se borner à montrer son moi (le comédien) et son toi (l'auditeur), se borner à les montrer dans d'autres situations. Il n'est pas possible de le représenter en tant que membre d'une classe et appartenant à une époque sans le représenter également comme un être vivant exemplaire, singulier de sa classe et de son époque...”.

B. Brecht, Écrits sur le théâtre¹.

Le personnage doit être représenté. Dans l'interlocution de la relation théâtrale entre le **moi** artiste et le **toi** spectateur, **lui** le

¹ Tome 1, L'Arche, Paris, 1963-1972. Sur le métier de comédien. Construction du personnage - 6 La singularité du personnage : pp. 391-392.

personnage, comme tiers personnel, non comme simple “délocuté” mais comme “ego” dit “je” en cette place qui lui est conservée.

Malgré toutes les réserves du dramaturge épique, ses conseils au comédien, ici, sont clairs : on peut “démystifier” le personnage, le “critiquer” voire le “contredire”, on ne peut l’exclure.

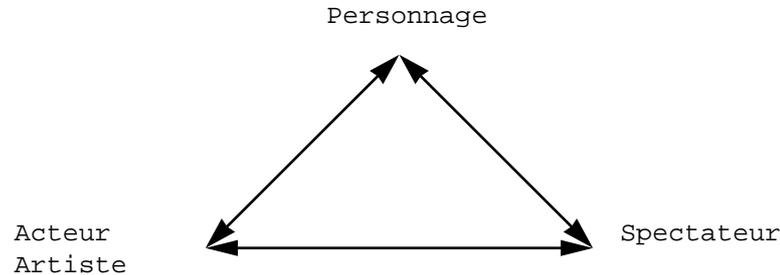
Il y a bien au théâtre trois places distinctes à montrer et à occuper. C’est cette interlocution particulière où le tiers n’est pas exclu cette intersubjectivité triadique que je nomme personne.

Elle constitue sans doute l’essence du théâtre.

La relation minimale théâtrale pourrait se résumer en cela : il faut au moins que quelqu’un représente quelqu’autre pour un troisième.

Aucune de ces polarités intersubjectives ne peut être absorbée. Qu’il y ait fusion, collusion deux à deux, évacuation d’une seule, et la combinaison qui en résulte transgresse le fragile équilibre de la relation théâtrale :

auteur personnage / spectateur	->	transe, voire folie
personnage spectateur / acteur	->	identification, voire folie
acteur spectateur / personnage	->	fanatisme
		dogmatisme idéologique,
		voire rituel totalitaire



La relation triadique interactive et interlocutive est particulièrement manifeste dans la représentation qui est le “moment vif”, mais elle est déjà là, virtuelle, dans le texte écrit.

En effet, les didascalies, qui ne sont pas l’autre du texte théâtral mais qui y ont leur part légitime informent la mise en scène et sont porteuses de cette rencontre personnelle qu’elles convoquent.

Précieux et vulnérable équilibre triadique, pour ma part, j’y vois une des sources principales, de la joie¹ et de l’émotion esthétique théâtrale.

Quand bien même sur la scène, dans les relations dialogiques, internes, dans l’interlocution entre les personnages de l’action dramatique, nous assistons à un tragique ou dérisoire gâchis communicationnel, si dans l’axe dialogique externe, celui de l’interlocution théâtrale la tripolarité personnelle est préservée, alors quelque chose de rassurant et même de jubilatoire a lieu. Peut-être est-ce la qualité de ce dialogue personnel, fait de distance et de proximité, qui permet “l’événement artistique”... De lui dépend ce que M. Bakhtine n’hésite pas à nommer “le salut et le rachat esthétique”².

Si cette tension interlocutive triadique fait l’intérêt majeur du texte théâtral par quelle approche³ pourra-t-on le mieux l’appréhender ?

¹ ... cette joie mystérieuse, suspectée et réduite de bien des manières par les différents théoriciens esthétiques ! **Hegel** percevait en elle quelque caractère exceptionnel, il ne fallait pas la confondre “avec la sotte satisfaction qui consiste en ce qu’une histoire, un malheur comme tel, doit exciter notre intérêt”. *Esthétique*.

² **M. Bakhtine** fait cette remarque à l’occasion d’une critique de l’idéalisme expressif qui, selon lui, perd la catégorie de **l’autre** ... “Là le spectateur perd sa position **hors-de et face-à** ... On n’a plus de spectateur mais on n’a plus d’auteur en qualité de participant actif de l’événement car le spectateur n’en a pas l’usage dans son acte d’empathie qui le loge en entier [...] à l’intérieur de ce qu’il vit conjointement avec le **héros** ... Empiriquement, bien sûr, il reste des spectateurs assis à leurs places ... il reste les acteurs sur scène ... Ce ne sont pourtant pas les modalités de l’événement artistique constitué dans la pièce”. ...

“Si l’événement artistique est ainsi aboli ... **Edipe restera seul avec lui-même, il n’aura pas bénéficié du salut et du rachat esthétique**”. *Esthétique de la création verbale* (1979), Gallimard, 1984 ; pp. 87-88.

³ voir *Théâtre, Modes d’approches*, sous la dir. de **André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld**, Méridiens Klincksieck, éd. Labor, Bruxelles, 1987.

Consulter particulièrement le chapitre V “Pédagogie du fait théâtral”, Analyse du texte, Analyse de la Représentation (pp. 170-203). Des éléments importants sont donnés pour concevoir une analyse exhaustive de la textualité théâtrale. Une telle analyse devrait s’opérer sur les trois axes de la signifiante : 1) la référence ; 2) les matériaux signifiants verbaux et non verbaux ; et 3) la communicabilité. Ces trois dimensions de la signifiante devront être prises en compte avec des méthodes spécifiques sans cependant être disjointes.

Il semble que ce soit l'approche communicationnelle et énonciative qui permette la mise en lumière de cet aspect essentiel du théâtre.

Cette approche théorique est actuellement en pleine effervescence et bénéficie de l'apport conjugué de secteurs voisins de la pragmatique¹.

Après être apparu comme un problème aux "conversationnalistes" par son "emploi non ordinaire du dialogue ordinaire"² le texte théâtral est de mieux en mieux perçu dans sa particularité.

L'approche énonciative a renouvelé le regard sur cette textualité, ou en décrit mieux la profondeur. Tout le monde s'accorde, désormais, pour reconnaître la spécificité du théâtre dans son "dispositif énonciatif redoublé", on parle de "double articulation de la communication", ou "d'actes de langage à double sens", de "duplicité verbale", ou encore "d'emboîtement d'instances énonciatives".

Pourtant on méconnaîtra encore la véritable portée du texte théâtral tant qu'on se gardera de mettre ce dispositif énonciatif en relation avec la notion d'**interlocution personnelle**, au sens plein, c'est-à-dire triadique du terme.

En effet, seule la question de la **personne** avec le souci qu'elle implique d'une interlocution intersubjective non exclusive et non sacrificielle éclairera la puissance du texte théâtral.

Pour cela l'approche énonciative devra s'étayer de l'Anthropologie.

La textualité théâtrale ne se contente pas de **juxtaposer** ou de **superposer** les instances énonciatives mais elle les **imbrique** et les **intrique** étroitement.

C'est par l'**entrecroisement des dialogismes interne et externe** (dramatique et théâtral), grâce au jeu de l'acteur qui en constitue le pivot subtil, dans la représentation qu'il institue, que le **texte théâtral donne au tiers personnel, l'absent "délocuté" de**

¹ voir particulièrement "pragmatique énonciative", "pragmatique illocutoire" et "pragmatique conversationnelle" selon **Catherine Kerbrat-Orecchioni** : "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", in *Pratiques*, n° 41, mars 1984.

² voir, ici, **Anne Reboul** et **Jacques Moeschler**, "Discours théâtral et analyse conversationnelle", *Cahiers de linguistique française*, n° 6, Genève, 1985.

l'interlocution habituelle, la chance d'occuper une place centrale, dans l'interlocution vive.

Mon hypothèse est que la textualité théâtrale (par son complexe et fragile équilibre triadique) est un formidable instrument anthropologique qui a sans doute permis l'émergence de la notion de personne et dont la vocation demeure de manifester cette interlocution personnelle dans sa plénitude¹.

Montrer cela ne peut être, ici, l'objet de notre propos. Cela impliquerait de reprendre, après d'autres, la longue genèse du théâtre, depuis son apparition dans le Sacrifice, puis le rituel, jusqu'à son dépassement potentiel de l'exclusion sacrificielle, et d'illustrer cette manifestation dans l'énonciation.

Aujourd'hui je voudrais, plus simplement, prolonger un peu l'analyse du dispositif énonciatif théâtral selon l'approche communicationnelle.

Après une rapide description phénoménologique de la communication théâtrale qui mettra en lumière l'interlocution personnelle, je serai conduite à m'interroger sur la difficile appréhension théorique de ce phénomène.

Cela m'amènera à jalonner rapidement quelques étapes de la reconnaissance, sur le plan théorique, de l'éviction du tiers, dans l'interlocution. Long cheminement depuis l'occultation traditionnelle, qui passe par le dévoilement de l'anathème mais aussi sa ratification chez Benveniste jusqu'à la critique par F. Jacques² et son refus de l'éviction de la troisième personne.

Enfin, il faudra revenir sur la description du dispositif énonciatif théâtral, discuter des analyses précédentes (C. Kerbrat-

¹ L'enjeu de la personne (conçue comme un équilibre relationnel qui tend vers le dépassement de l'exclusion sacrificielle du tiers) demeure, à l'aube du XXI^e siècle, majeur, tant sur le plan intersubjectif, qu'institutionnel ou géopolitique et le théâtre a son rôle à jouer plus que jamais dans la cité, au niveau de la formation de la personne. Il peut même aider à l'accomplissement de ces trois missions impossibles selon Freud : éduquer, guérir et gouverner.

² **F. Jacques**, *Différence et subjectivité*, Aubier-Montaigne, 1982. Suivi par d'autres auteurs comme **Paul Ricœur** qui reprend cette mise en évidence du tiers dans l'interlocution personnelle, particulièrement dans son dernier ouvrage *Soi-même comme un autre*, Ed. du Seuil, 1990.

Orecchioni ; A. Reboul et J. Moeschler) à la lumière de la question de l'interlocution personnelle tripolaire.

J'aurais souhaité, après cela, développer un exemple et mettre ces analyses à l'épreuve d'un texte. J'avais, en effet, lors de mon exposé, brièvement ébauché l'étude d'une pièce de Gabriel Marcel, limite, par son exemplarité. Dans *La Soif*¹ telle que nous pouvons la lire, il semble bien, en effet, que l'auteur ait réalisé l'équilibre triadique non seulement sur l'axe externe de la communication théâtrale (A.P.S.)², mais aussi sur l'axe interne de la communication dramatique entre les "personae dramatis". Équilibre particulièrement remarquable si on prend en considération le fait que, justement, ce philosophe de la personne n'est pas vraiment parvenu à dire théoriquement la personne. (Si on donne à ce concept le sens exigent et plein, de l'insertion du tiers personnel dans la communauté parlante en tant que tiers et sans écraser cette polarité intersubjective sur le "moi" ou le "toi").

Gabriel Marcel a utilisé, avec succès, le dispositif puissant de la textualité théâtrale qui lui a offert ce que d'autres textualisations de sa pensée ne lui avaient que permis d'entrevoir³. Malheureusement la place, ici, faisant défaut, je renverrai le lecteur intéressé à une publication future⁴.

I

LE DIALOGISME, LE DIALOGUE ET LE TIERS PERSONNEL

¹ *La Soif*, pièce en trois actes parue dans la collection "Les Iles" aux Editions Desclée de Brouwer en 1938, présentée au Théâtre du Gymnase à Marseille par le club de Provence le 6 mars 1949 et rééditée en 1952 aux Editions de la Table Ronde.

² A.P.S., A comme Auteur, Acteur ou Artiste ; P comme Personnage ; S comme Spectateur.

³ **Marcel** a exploré parallèlement le texte philosophique et le texte théâtral sans jamais les confondre, semble-t-il, et, ce qui est particulièrement intéressant, ici, pour cerner la spécificité du théâtre c'est les propres réflexions que l'auteur nous livre sur sa "transhumance" textuelle : "*Il faut accorder au drame une véritable priorité dans mon œuvre. Combien de fois j'ai anticipé dans mes pièces sur des conclusions auxquelles je ne devais parvenir que plus tard sur le plan philosophique*", *Présence et Immortalité*, Flammario, 1959, op. cit., pp. 17-18.

⁴ L'étude de cette pièce a déjà donné lieu à un D.E.A. de Philosophie du langage et de la communication à Paris III mais elle sera reprise ultérieurement.

Dans cette partie, je tenterai de manifester le phénomène de l'interlocution triadique au théâtre : pour cela il faudra montrer qu'il y a bien trois parts actives et interactives dans le dialogisme théâtral.

Ce qui revient au spectateur est beaucoup plus important qu'on ne feint de le croire généralement.

Quant au personnage, le jeu de l'acteur change son statut ontologique, bien sûr il n'est pas "réel" mais il n'est plus tout à fait "fictif", il est "représenté".

Enfin, il faudra interroger les résistances à reconnaître la place de la troisième personne dans l'interlocution.

I.1. La Communication au théâtre

On entre dans le texte théâtral, écrit ou représenté, comme on va au théâtre en acceptant le présupposé de l'interlocution qui le sous-tend le motive et le fonde.

Cette tension première, génératrice de théâtre, c'est le dialogisme externe, nous l'appellerons **dialogisme théâtral** (de *theatron* : le lieu d'où l'on voit). Qu'elle soit parlée, chuchotée ou tacite, cette interlocution est agissante.

C'est bien cette tension bipolaire qui a fait écrire l'auteur dans son interrogation¹ désirante. C'est elle qui a appelé la lecture inspirée interprétative et récréatrice du metteur en scène, qui lui a fait s'arroger successivement la place d'un locataire privilégié pour rejoindre, aux côtés de l'auteur, celle du co-locuteur d'une œuvre renouvelée. C'est elle, a fortiori, qui a conduit telle troupe de théâtre à concevoir une création inédite.

C'est encore cette tension extra diégétique qui a convoqué le spectateur. Pour vivre cette relation, il s'est préparé physiquement et psychologiquement. Il a acheté son billet, il a payé le prix et maintenant il est là. Il est présent dans la rencontre et sa présence est déterminante pour le succès de la représentation. Il éclate en fous rires, en sanglots, vocifère, crie, applaudit. On entend sa toux, on

¹ voir **Francis Jacques**, "La structure inter-rogative du questionnement", chapitre V de *L'espace logique de l'interlocution*, P.U.F., 1985.

perçoit son agitation, sa nervosité, son enthousiasme¹. Peut-on négliger sa part interlocutive ?

Cette interlocution est sans doute asymétrique, hétérogène au niveau du canal, elle n'en est pas moins bi-active, co-productrice. Le Spectateur (public) produit et construit le spectacle, en quelque manière il est co-locuteur par la "compréhension responsive" dont parlait **Bakhtine**².

Cette relation interlocutive "in praesentia" institue pendant le temps de la représentation, en un lieu convenu, la rencontre entre un **énonciateur artiste** (qui a pu prendre le relais d'un collectif diversifié où l'acteur tient une place essentielle) et un énonciataire spectateur (ou public)³.

Pour autant cette rencontre dialogique n'est pas simplement bipolaire.

La rencontre a lieu par et pour le tiers (les tiers) qu'elle convoque : le personnage, pris lui-même dans son procès interlocutif intradiégétique.

Le collectif artiste nous donne à voir, à nous spectateur, ces tiers, les personnages qui exhibent devant nous leur communication problématique.

Nous pourrions opposer au **dialogisme externe** d'êtres réels, un **dialogisme interne** d'êtres fictifs. (Nous appellerons **dialogisme dramatique** ce processus interlocutif entre les personnages de l'action dramatique). En effet nous pourrions être tentés de bien isoler les instances et pour mieux dégager la fenêtre fictive de la Scène, nous retrancher derrière le "4e mur" dans un statut de spectateur-voyeur détaché.

Il est un peu simpliste de trop vouloir démêler les instances. On ne tire pas facilement son épingle du jeu théâtral. Si l'interlocution théâtrale a suscité le dialogue des "personae dramatis", le dialogisme intra-scénique à son tour le lui a bien rendu.

¹ voir **Duvignaud**, *Sociologie du théâtre*, P.U.F., 1965.

² voir **Bakhtine**, "La compréhension responsive active". L'énoncé, unité de l'échange verbal, Les gens du discours. *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 274.

³ L'analyse interlocutive ne se confond pas avec l'analyse sociologique du Théâtre, pourtant le destinataire interpellé par le collectif énonciation ne peut s'abstraire complètement du spectateur-public sociologiquement situé et qui participe psychophysiologiquement à l'événement spectacle.

Entre nous, interloqués, qui pour parler d'eux, nous sommes rencontrés, les voilà qu'ils nous provoquent¹.

Nous ne pouvons totalement évacuer le personnage dans le sas d'un espace interlocutif dramatique séparé, il nous faut bien consentir à lui faire une place dans l'interlocution externe, théâtrale.

Nous devons consentir à l'entrecroisement des dialogisme interne et externe pour mettre à jour le triadisme interlocutif que recèle et exhibe tout à la fois le texte théâtral.

Peut-être cette structure interlocutive est-elle le fait de toute grande textualité (religieuse, littéraire, juridique ou scientifique), mais cela n'a jamais été aussi bien manifesté qu'au théâtre.

Pourtant, à peine pouvons-nous le dire simplement, tant ce qui opère là est inouï, malgré sa banalité...

Les tiers délocutés par l'interlocution extra-scénique (à preuve les didascalies, à preuve le jeu de l'acteur, à preuve l'échange scénésalle), "eux", dont nous nous entretenons, vont prendre la parole.

Les délocutés du dialogisme externe, les personnages, vont devenir les interlocuteurs du dialogisme interne, et ce, au cœur même, pourtant du procès interlocutif théâtral. Pas plus que nous n'avions le droit d'occulter ni de minimiser la part du spectateur, nous ne pouvons maintenant décaler la place du personnage dans une bulle hermétique d'univers fictif.

Dans la rencontre "in praesentia", le jeu de l'acteur lui procure encore un surcroît d'existence². Encore moins que le personnage de

¹ Cette interpellation du public par le personnage, toujours virtuelle dans toute œuvre théâtrale, est particulièrement développée dans certaines formes de théâtre populaire ou chez certains auteurs, voir **Pirandello**, voir aussi **Peter Handke**, *L'outrage au public*, où les personnages refusent la médiation symbolique de leur dialogue interne, ils se confondent avec l'acteur pour invectiver directement le spectateur : ...*"Nous ne sommes pas des clowns. Nous ne sommes pas dans une arène. Le sentiment de puissance que peuvent éprouver les gens autour d'une arène vous est refusé ... Nous ne faisons pas semblant de ne pas remarquer votre présence. Nous ne feignons pas de vous ignorer ... Nous êtes nos antagonistes. Vous êtes visés ..."*, **Peter Handke**, 1966, Trad., L'Arche, 1968. Lorsqu'elle n'est pas triadique la relation dérive vite vers l'antagonisme frontal.

² voir **Henri Gouhier**, *L'œuvre théâtrale*, Paris : Flammarion, 1958. "*Les personnages au théâtre sont existentiellement ressuscitables : c'est par cette exigence, avec cette exigence et pour cette exigence qu'ils habitent le monde de la culture où vit l'esprit*", p. 30.

roman il n'est un simple être de papier, il relève bien de ce statut de l'être symbolique¹ auquel nous-mêmes participons entièrement, sinon exclusivement.

Dans la pénombre tout concourt à brouiller un instant les frontières ontiques, ne les rétablissons pas a priori, nous aurions beaucoup à y perdre, acceptons d'être dupes² nous avons bien plus à y gagner. Méfions-nous de la "dénégation". À condition de consentir à croiser les instances, sans les disjoindre, nous verrons l'improbable : les tiers délocutés vont reprendre à leur compte les marques de la personne qui signent l'assomption de l'existence. Ils vont utiliser les déictiques de la personne et donner aux "coquilles vides"³ du "je", du "tu", du "nous", une référence actuelle. Ils mouillent "l'ancrage" de leur présence dans l'espace-temps scénique de leurs paroles. Les marqueurs de l'existence leur appartiennent désormais, ils nous les ont volés avec notre consentement, tandis qu'ils paradedent sur scène. Artistes ou spectateurs avons un peu décollé de cet axe du dialogisme externe où nous étions sur la réserve. Nous nous livrons bien plus. Cependant nous n'avons pas quitté complètement notre place. Nous pouvons nous émouvoir librement parce que nous restons bien arrimés à notre fauteuil et à l'axe rassurant de la communication

... Ou encore **Etienne Souriau** : *"Tout le théâtre, je dis le vrai théâtre, celui de toujours et des chefs d'œuvre, est existentiel. Faire exister des personnages imaginés c'est son triomphe et son acte héroïque"*. *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, 1950 ; p. 69.

¹ Ni "réel", ni "imaginaire", mais "symbolique" : cette trichotomie a été souvent étudiée par des auteurs divers dont **Lacan**, *Ecrits*, T. 1 & 2, Seuil, 1966. Voir aussi **Nicole Everaerdt Desmedt**, *Les processus significatifs*, Mardaga, 1990. Voir aussi **Maryvonne Saison**, *Imaginaire, Imaginable, parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*, Klincksieck Esthétique, 1981. Voir aussi **O. Mannoni**, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre Scène*, Seuil, 1969.

² A en croire le beau jeu de mots de **Lacan**, *"Seuls les non dupes errent"*, il faut accepter d'entrer dans une certaine illusion pour pénétrer dans le pacte symbolique et accéder pleinement à l'échange culturel. Cette illusion-là n'a rien à voir avec l'autre, celle du leurre. *"Bien qu'ici l'on touche à ces différences fort obscures, on peut dire que l'illusion dans laquelle s'égare la névrose n'a rien de commun avec "l'illusion comique" qui est d'emblée une illusion où personne ne doit être trompé"*, **O. Mannoni**, op. cit. ; p. 303. Curieusement, la modernité toute entière semble avoir peur de cette nécessaire crédulité et dans sa crainte d'être mystifiée se guinde rêtive et manque le pacte symbolique du triadisme.

³ Voir **Benveniste**. *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1974.

externe. Les garants de ce décollage avec risques mesurés sont l'acteur et le meneur de jeu : grâce à eux nous nous participons des deux dialogismes.

Dans le dialogisme externe, l'acteur est le ventriloque délégué (délégué par l'auteur, par le metteur en scène, par le spectateur, par lui-même, pour animer et donner vie aux personnages).

Il participe au personnage, et nous avec lui, dans la dynamique interlocutive du dialogisme interne il se débat, il prête sa voix au personnage, son souffle, ses émotions, sinon il ne jouerait pas bien. Pourtant il n'est pas totalement la proie du personnage sinon il ne jouerait plus, il serait possédé. Il demeure dans la connivence externe. À quelques degrés (et cela varie en fonction des esthétiques et des styles), "*l'acteur me fait signe qu'il joue*"¹. De par son jeu, "biplanaire" sinon double². L'acteur est le pivot symbolique qui commande la bascule entre les mondes imaginaires et réels qu'il relie.

C'est parce qu'il est et qu'il n'est pas ce personnage qu'il fait parler par sa bouche et son corps que l'acteur transforme le texte théâtral en une "prosopopée" au sens classique de la rhétorique "*figure par laquelle on fait parler ou agir une personne que l'on évoque, un absent, un mort, un animal, une chose personnifiée*" (Robert) ; mais plus encore, au sens plein de : dispositif énonciatif qui instaure une relation interlocutive personnelle (donc triadique)³.

I.2. L'analyse énonciative

¹ voir **Anne Ubersfeld**, op. cit.

² Voilà l'ambivalence essentielle du comédien, sa puissance paradoxale sur laquelle, à leur manière toutes les esthétiques s'interrogent, à bon droit.

³ Il n'est pas indifférent de rappeler ici les étymologies parallèles du grec "prosopon" et du latin "persona" : marquées toutes deux par leur naissance dans le domaine de la représentation théâtrale les mots désignent des réalités voisines.

Prosopon : visage puis masque, personnage puis rôle social, et enfin entité métaphysique.

Persona : masque rituel étrusque, masque théâtral romain, personnage de théâtre, acteur, et enfin rôle social.

Très tôt la notion articule différentes facettes polysémiques et on retrouve déjà chez **Cicéron** une grande partie des acceptions actuelles : sociale, juridique, philosophique et grammaticale.

Voir recherches étymologiques conduites par **Maurice Nadoncelle** en 1948.

Dans le texte théâtral, l'impossible selon Benveniste a lieu : le "il" dit "je".

L'interlocution du "moi" artiste et du "toi" spectateur insère "lui" le personnage qui dit "je". La tierce personne n'est pas l'exclue de la communication des deux premières mais "elle procède de l'une et de l'autre".

Il y a dans la textualité théâtrale posé et dépassé le problème majeur de l'exclusion sacrificielle du tiers. Toute autre, on le sait, est la réponse apportée par la première linguistique de l'énonciation. C'est par la contribution des philosophes que s'opérera le retour du tiers dans l'analyse interlocutive.

1.2.1. *La consécration de l'anathème fondateur.*

Après l'avoir démasqué, Benveniste reprendra tout naturellement l'anathème inscrit profondément dans les structures de la langue. Il refuse au tiers le statut de véritable personne : "il" ou "elle" reste la non-personne.

Peut-on dire plus clairement que lui combien cette exclusion est (a été, selon nous) instauratrice de l'expérience culturelle et linguistique ?

*"Dès que le pronom "je" apparaît dans un énoncé où il évoque — explicitement ou non — le pronom "tu" pour s'opposer ensemble à "il" une expérience humaine s'instaure à neuf et dévoile l'instrument linguistique qui la fonde"*¹.

Benveniste sent bien que cette matrice linguistique, tri-instantielle du pronom personnel, est essentielle et qu'elle "dévoile" quelque chose de fondateur — quoi ? Une définition des grammairiens arabes le mettra sur la piste : *"Pour eux la première personne est al-mutakallimu "celui qui parle" ; la deuxième al-muhatabu "celui à qui on s'adresse" ; mais la troisième est al-ya'ibu "celui qui est absent"* (op. cit., Tome 1, L'homme dans la langue, p. 228).

Il flaire le subterfuge, derrière les expressions habituelles, derrière l'apparente homogénéité qui dénomme les trois formes pronominales, il découvre la disparité profonde qui sépare les deux premières d'avec la troisième.

¹ **Benveniste**, op. cit., Tome II, *La Communication* ; p. 68 (souligné par moi)

“Contrairement à ce que nos terminologies feraient croire, elles ne sont pas homogènes. C’est ce qu’il faut d’abord mettre en lumière” (op. cit., p. 228).

Il découvre ainsi l’éviction habilement camouflée par la taxinomie grammaticale usuelle :

“... de la troisième personne un prédicat est bien énoncé, seulement hors du “je-tu” ; cette forme est ainsi exceptée de la relation par laquelle “je” et “tu” se spécifient” (op. cit., p. 228).

Pourtant, à peine **Benveniste** a-t-il découvert l’exclusion qu’il se contente de l’admettre et de la reconnaître comme légitime : “Dès lors la légitimité de cette forme (la troisième personne) comme “personne” se trouve mise en question... C’est bien “l’absent” des grammairiens arabes... La conséquence doit être formulée nettement : la “troisième personne” n’est pas une personne ; c’est même la forme verbale qui a la fonction d’exprimer la non-personne” (op. cit., p. 228). La grande lucidité de **Benveniste** désenfouit l’exclusion, il décape la terminologie grammaticale d’une mystification hypocrite qui occultait l’excommunication du tiers.

Benveniste voit encore très clairement l’ambiguïté essentielle du tiers délocuté.

“De sa fonction de forme non personnelle, la “troisième personne” tire cette aptitude à devenir **aussi bien une forme de respect qui fait d’un être bien plus qu’une personne, qu’une forme d’outrage qui peut le néantiser en tant que personne**”¹ (op. cit., p. 231).

Mais pour déceler là, la classique ambivalence sacrée du “pharmacos”², il faudrait avoir reconnu le sacrifice dans l’éviction du tiers. Il faut qu’un disparaisse pour que deux puissent être et parler ensemble pacifiquement. **Benveniste** ne reconnaît pas le sacrifice dans sa fonction fondatrice de consensus culturel. Que la mise à mort du tiers fonde l’entreprise signifiante a été développé en sciences

¹ souligné par moi

² pharmacos : institution du “bouc émissaire” dans la société grecque, la plupart du temps il s’agissait d’esclaves sacrifiés en temps de crise. Le nom lui-même est porteur de l’ambivalence sacrée, il désigne à la fois le “remède” et le “poison”. Voir à ce sujet **J.-Pierre Vernant** et **Pierre Vidal-Naquet**, *Mythe et tragédie en Grèce Ancienne*, Chap. V : “Ambiguïté et Renversement”, Maspero, 1977. Là le mythe d’Edipe est réexaminé à la lumière de l’institution du pharmacos. Voir encore **René Girard**, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972, et *Le Bouc Emissaire*, Grasset, 1975.

humaines et avec des succès divers par de nombreux auteurs tels que **Mauss**, **Freud** ou **Girard**.

Benveniste ne peut en convenir, pour lui le langage n'est fondé, il est l'instance ultime.

“Seule la langue permet la société. La langue constitue ce qui tient ensemble les hommes, les fondements de tous les rapports qui à leur tour fondent la société... Il y a donc un modelage sémiotique que la langue exerce et dont on ne conçoit pas que le principe se trouve ailleurs que dans la langue. La nature de la langue, sa fonction représentative, son pouvoir dynamique, son rôle dans la vie des relations font d'elle la grande matrice sémiotique, la structure modelante dont les autres structures reproduisent les traits et le mode d'action” (op. cit., pp. 62-63).

Ainsi, **Benveniste** ne s'autorise pas à voir ce que pourtant il dévoile. Et il ratifie sereinement l'éviction du tiers.

I.2.2. *Le Retour de l'Absent.*

Il restait à s'étonner devant l'anathème pour le remettre en question, à en desceller l'évidence. Après, seulement, on pourrait décrire l'excommunication ou encore s'émerveiller devant ces formidables dispositifs énonciatifs qui dépassent l'éviction.

À ma connaissance, la question de la réhabilitation du tiers personnel n'est apparue dans le champ de l'analyse interlocutive que vers 1981-82 sous la plume de **Francis Jacques**¹.

Pour cet auteur, l'identification personnelle dans la genèse de la personne se vit dans et par l'interlocution mais elle passe par le tiers.

“Il n'y a pas d'identité personnelle sans un certain rapport au tiers absent ou lointain. On devra prendre en compte pour l'intégrer, la troisième personne” (**F. Jacques**, *Différence et Subjectivité*, op. cit., p. 52).

¹ voir **Francis Jacques**, “Pour une pragmatique du processus ex-communicatoire”, *Revue Degrés*, 1982. Et surtout *Différence et Subjectivité*, Aubier-Montagné, 1982 : “La capacité tri-instantielle de la personne”, pp. 51-73.

Voir aussi **Françoise Armangaud**, “L'impertinence ex-communicative ou Comment annuler la parole de l'autre”, in *Degrés* “Langage et ex-communication”, n° 26-27.

Le philosophe reconnaît, sinon l'origine sacrificielle, du moins l'usage sacrificiel qui demeure dans la communication interlocutive courante.

“Combien de fois les interlocuteurs cherchent-ils une dérivation dans le commentaire des faits et gestes d'un tiers. Parce que l'un ou l'autre ne supporte pas l'objectivation délocutive dans l'adresse même, l'entretien se déporte compulsivement sur le tiers absent qui fait les frais de la bonne entente du moment comme l'animal sacrificiel des inaugurations. Souvent le partenaire est voué à être complice” (op. cit., p. 73).

Cette relation de réciprocité qui fait une part vivifiante au tiers ne va pas de soi ! ...

Le vieux **Martin Buber**¹ disait que si l'idéalisme occidental avec **St-Augustin**, **Descartes** et leur postérité avait correspondu avec la découverte du **moi**, l'acte copernicien de la modernité correspondait à la découverte du **toi** qu'il attribuait à **Feuerbach**. On pourrait poursuivre en disant que l'acte copernicien de la post modernité correspondra à la découverte du **“lui”** et à l'insertion du tiers².

En fait, et paradoxalement, le premier gain de l'ouverture au tiers est celui du dialogue véritable. Sans l'inclusion du tiers le face à face du moi et du toi nage dans une spéculaire et illusoire altérité. La fusion passionnelle ou la connivence idéologique nous en donnent une image. Jamais deux sans trois pourrait-on dire en découvrant dans le vieux dicton un sens nouveau. Dès lors, on peut reconnaître dans les grandes textualités cette puissance qui leur vient de leur aptitude à intégrer le tiers : un certain dialogue référentiel sémantiquement créateur — un certain texte narratif — un certain théâtre...

1.2.3. *Du dialogisme au dialogal.*

Il faut bien mesurer la distance qui sépare la notion de dialogisme telle qu'elle est introduite par **Bakhtine** d'avec le dialogue

¹ **Martin Buber**. Cours fait en 1938 sur le principe dialogique et publié dans “Le problème de l'homme”, Aubier, 1980, Essai sur **Feuerbach** et **Nietzsche**, p. 45.

² Nous avons daté cet événement à 81 (voir plus haut), il reste maintenant à construire un modèle triadique logique de la relation qui puisse s'ajouter à celui de la logique binaire.

véritable : on n’y trouve qu’aliénation, qu’altération spéculaire du moi par le reflet du toi. Sans insertion d’un tiers, on reste dans le dialogisme mimétique¹. Il n’est pas étonnant que **Bakhtine** ait ramené le concept de l’étude de **Dostoïevski**. Dans son œuvre, le romancier génial dément la fausse suffisance du caractère monotypique du personnage classique.

Les personnages sont loin de la logique monologique du moi substantialiste, ils confessent qu’ils sont embrasés intérieurement par la fièvre de l’autre. Ils sont traversés par son discours, son désir, par l’envie : quelquefois cette polyphonie va jusqu’à la pathologie. Pensons au “Double”, aux “Pauvres gens”, aux “Frères Karamazov”, dans ces œuvres les personnages sont dénucléés de l’illusion de l’ego, ils sont hantés par l’autre. Pour Yvan Karamazov, cela ira jusqu’à la cacophonie démoniaque. **Dostoïevski** met en pièces le mensonge illusoire du moi, il introduit, tel l’**Einstein** de la littérature, le relativisme subjectif², et **M. Bakhtine** poursuivra cette entreprise sur le plan théorique. La modernité a découvert l’intersubjectivité hégélienne de deux sujets qui s’affrontent en miroir : doubles taraudés par le besoin de reconnaissance. Le **toi** découvert par la modernité c’est celui qui fascine et qui dévore, celui de l’envie ou de la passion. Le **moi** s’y absorbe ou encore il s’anéantit en un **nous** qui le submerge dans l’idéologie massifiante. L’illusoire narcissisme de l’ego monadique de l’humanisme classique est bien démasqué mais il fait place à un ego diffracté et skizé. L’intersubjectivité moderne c’est l’enfer !

La découverte du “lui” et l’insertion du tiers dans l’interlocution vive redonneront au **moi** et au **toi** une place habitable³.

La conception Jacquéene du dialogue est tri-instantielle. Ni polyphonie diffractée de l’ego mimétique avec l’affrontement violent qui en résulte, ni roucoulaudes bipolaires du même. Deux ne sont plus plaqués l’un sur l’autre dans la **collusion** qui caractérise la relation qui se fonde sur l’**exclusion** de tiers. L’accord qui résulte du vrai

¹ Dialogisme “skyzophonique”, pourrions-nous dire en reprenant à **M. Bonhomme** ce mot prononcé par lui lors de ce colloque.

² Voir **Bakhtine**, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Seuil, 1970. Mais aussi *Esthétique de la création verbale*, op. cit.

³ La conquête complète en est difficile tant sur le plan existentiel intersubjectif ou institutionnel que sur le plan théorique. Certaines grandes pratiques textuelles sont là cependant pour nous enseigner, particulièrement le théâtre.

dialogue n'est fait ni de compromis ni de compromission¹. Parce qu'il laisse une place au tiers, le dialogue est générateur de sens. Comme il autorise une mise en commun équitable du sens et que l'interaction y atteint un degré de perfection, le dialogue permet l'innovation sémantique. Il s'agit là autant d'exigence significative et cognitive qu'éthique.

Ce dialogue, peu commun, il est vrai, qui permet au tiers de recouvrer une place est dépassement de la violence².

*“Si on appelle dialogique la constitution de tout discours produit selon une interaction communicative et si le dialogisme a ses degrés, le **dialogal** est la plénitude du dialogisme, sa borne supérieure, toutes les contraintes régulatrices y sont à l'état intégré en tant que stratégies interactionnelles” (F. Jacques, *Stratégies interactionnelles*, op. cit., p. 65).*

À l'issue de cette discussion nous avons montré que l'analyse interlocutive était maintenant en mesure de voir et de dire comment l'interlocution tri-instantielle était à l'œuvre dans certaines stratégies interactionnelles ou dans certains types de textualité.

Il serait intéressant, si nous avions ici la place et le temps, de développer, en ce sens, les analyses de **Paul Ricœur** sur le Récit³. En effet pour cet auteur le récit est le lieu de l'émergence de la personne et du soi⁴ comme pronom réfléchi de toutes les personnes. Il construit théoriquement cette “herméneutique du soi” par l'entrecroisement des

¹ voir **F. Jacques**, *Espace logique de l'interlocution*, P.U.F., 1985, p. 571. Voir encore de l'auteur “Trois stratégies interactionnelles : conversation, négociation, dialogue” dans *Echanges sur la conversation*, sous la dir. de **J. Cosnier**, **N. Gelas**, **C. Kerbrat-Orecchioni**, C.N.R.S., Lyon, 1988.

² A condition de démystifier l'idée d'une non violence possible en deçà de l'assomption de celle qui est inhérente à tout langage qui porte la trace du pacte de l'exclusion sacrificielle ... La violence est première mais elle n'est pas une fatalité, on peut la dépasser pourvu qu'on laisse une part au tiers personnel. Sans céder à un optimisme irénique ni à un pessimisme agonistique, nous pouvons constater que l'exercice libre du dialogue permet une coopération logiquement supérieure et cognitivement majorante.

³ de **P. Ricœur**, voir *Temps et Récit*, publié au Seuil en 3 volumes (1983-84-85), mais surtout *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

⁴ En effet après avoir rencontré dans l'enquête pragmatique la limite (déjà soulignée plus haut) du tiers comme non personne, **P. Ricœur** a recours à l'autre voie, celle de la “référence identifiante” particulièrement illustrée par **Strawson** (*Les individus*, Seuil, 1973 pour la traduction).

deux voies essentielles de la philosophie du langage pour résoudre ce qu'il appelle "l'aporie du sujet parlant"¹

Il faudrait encore se pencher sur les études des pratiques discursives argumentatives telles qu'elles sont inspirées par les problématiques de l'éthique communicationnelle notamment chez **Karl Otto Apel** et **Jurgen Habermas**².

Les chances que laisse au tiers personnel la textualité théâtrale³ sont sinon plus grandes du moins plus exemplaires.

En mettant en présence les trois instances interlocutives par l'entrecroisement des deux axes dialogiques, le théâtre va optimaliser la chance du dialogue ou, du moins, il va en clamer l'enjeu.

Le théâtre joue et, par là, peut déjouer le mimétisme qu'il exhibe, il dévoile la violence scellée dans le pacte du langage et peut, par là, permettre son dépassement.

Avant de saisir cette opportunité dans le corpus théâtral, il faut décliner plus précisément la combinatoire du dispositif énonciatif théâtral.

II

LE DISPOSITIF ÉNONCIATIF THÉÂTRAL

Pour avoir une chance de saisir le triadisme interlocutif qui fait l'étonnante spécificité du texte théâtral, il faut se garder, comme je l'ai déjà souligné, de disjoindre les axes interlocutifs de la communication interne et externe.

¹ La "personne" ici se définit dans l'action, elle est "souci de soi", "souci de l'autre", et "souci d'œuvrer pour des institutions plus justes". Pourtant la "sollicitude" ainsi à l'œuvre est-elle véritablement le fruit d'une rencontre interlocutive triadique ou est-elle le piège ultime d'un ego qui dans sa grandeur d'âme englobe encore les autres ? Un soi qui capitalise l'intersubjectivité !

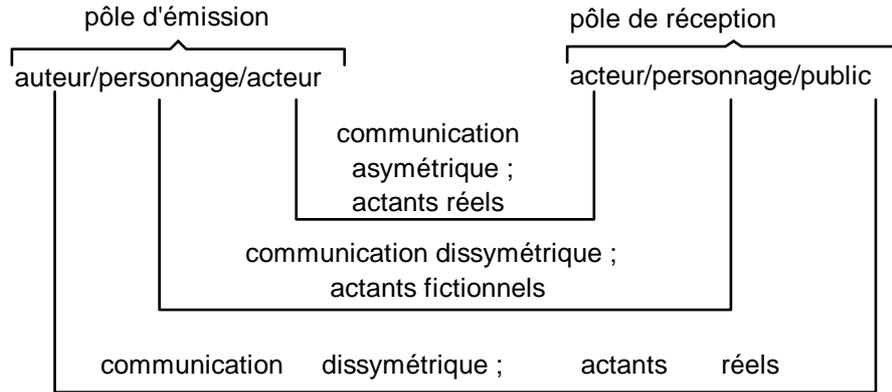
² voir **Karl Otto Apel**, "*L'a priori de la communauté communicationnelle et les fondements de l'éthique*" in **Karl Otto Apel**, *L'éthique à l'âge de la science*, Presses Universitaires de Lille, 1987. Voir **J. Habermas**, *Théorie de l'agir communicationnel*, 2 tomes, Fayard, 1987, particulièrement tome 1, chapitre 1.

³ En effet peut-être plus qu'un simple genre de la textualité littéraire, le théâtre est-il une textualité à part entière.

Ici la représentation spatiale que l'on s'en fait est déterminante.

Pour peu qu'on superpose, ou même, emboîte les instances, et le propre de l'interlocution triadique nous échappe et s'occulte.

On comprendra aisément cela en reproduisant ici un schéma que donne Madame **C. Kerbrat-Orecchioni**¹ de la communication au théâtre.



La complexe interaction triadique a disparu pour laisser place à des réseaux de dyades communicatives entre lesquels des fractures s'installent. Celles-ci ne peuvent plus être franchies que par la "transgression" et la perversion des "hiérarchies normales"².

Dès lors, le théâtre tout entier apparaît comme un dispositif de la distorsion communicationnelle. Une telle analyse de la communication théâtrale est, par ailleurs, très fine, mais à évacuer le

¹ **C. Kerbrat-Orecchioni**, "Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral", *Pratiques*, n° 41, mars 1984.

² "[...] le théâtre, c'est donc le "langage surpris" ou plutôt "du langage comme surpris", car il s'agit là d'"un faire comme si" dont bien entendu personne n'est dupe [...] Nous parlons de "trophe communicationnel" chaque fois que s'opère, sous la pression du contexte, un renversement de la hiérarchie normale des niveaux destinataires : c'est-à-dire chaque fois que le destinataire qui en vertu des marques d'allocution fait en principe figure de destinataire direct, ne constitue en fait qu'un destinataire secondaire, cependant que le véritable allocutaire, c'est en réalité celui qui a en apparence le statut de destinataire indirect [...] Le discours théâtral apparaît alors comme fonctionnant dans sa globalité sur le mode du trope communicationnel". op. cit., pp. 49-51.

personnage dans les limbes d'un univers fictif, elle se prive de saisir l'interlocution triadique. Impossible alors de percevoir ce dialogue (ternaire comme tout vrai dialogue) qui met, dans le monde rendu possible par la communication artistique et le jeu de l'acteur, en relation, l'artiste, le personnage et le spectateur.

Par sa peur d'être "dupe", la modernité tout entière se cabre contre "l'illusion comique".

Surtout ne nous hâtons pas de trop hiérarchiser le dialogue théâtral au risque de lui surimposer justement cette différenciation dont, par vocation, il se joue et se moque.

C'est peut-être un tel risque qu'encourent les analyses de M. **Moeschler** et Mme **Reboul** dans l'École de Genève. Ces auteurs nous laissent espérer une appréhension nouvelle et vraiment orchestrale de la communication théâtrale :

"Il apparaît donc que l'interprétation complète d'un texte de théâtre fait intervenir un principe de composition interprétative selon laquelle l'interprétation complète est fonction du produit des interprétations des énoncés des personnages sur la base des informations contextuelles déterminant la situation de communication globale, les informations cotextuelles et contextuelles interagissant dans un processus de feed-back permanent", Moeschler et Reboul, op. cit., p. 6.

Pourtant derrière la complexification extrême se cache un désolant appauvrissement du processus énonciatif théâtral. En effet, après avoir débrouillé l'écheveau hiérarchisé des instances énonciatives, ce récepteur se retrouve face à "l'unique intentionnalité de l'auteur" bien "réelle" celle-là :

"ainsi le texte de théâtre qui se présente en surface comme un dialogue devra à la différence des dialogues qui interviennent dans les situations de communication ordinaires s'analyser comme le produit d'une seule intentionnalité et non de plusieurs successivement" (op. cit., p. 5).

Et la spécificité du texte théâtral s'est au passage bien évaporée.

L'auteur qui s'aventure dans le texte théâtral (et ce, à divers degrés selon les esthétiques) risque et joue son isolement, dès lors, il se joue bien d'une prétendue singulière intentionnalité.

S'il passe par le prisme de l'autre, il serait vain de rechercher a posteriori l'unique subjectivité. Pour s'obstiner à rechercher en

dernière instance l'unique individualité de l'auteur dans le dispositif énonciatif théâtral, il faut supprimer de quelque manière le personnage et le spectateur. Le personnage sera escamoté dans l'univers de la fiction : *“derrière cet énonciateur “fictif” se profile l'énonciateur “réel” qui est l'auteur”*¹ (op. cit., p. 5).

Quant au lecteur ou spectateur, leur coproduction énonciative du texte est définitivement obturée. Il leur reste cependant, a posteriori, la possibilité d'une interprétation analytique sophistiquée, piètre consolation.

Le discours théâtral est défini par ces auteurs comme “discours dialogal monologique polyphonique” mais cette terminologie de **E. Roulet**² ne saurait remplir sa promesse relationnelle.

C'est toujours la conscience individuelle qui rayonne derrière cette conception du théâtre et l'interaction n'est que pure apparence aux chatolements trompeurs³.

Voilà, le texte théâtral comme simple miroir aux alouettes d'un moi d'auteur qui se contenterait de piéger les reflets d'une illusoire altérité.

Il me semble, au contraire, que le primat de la relation au théâtre est bien plus que simple artifice. La description du dispositif énonciatif théâtral devrait pouvoir le manifester.

À notre tour ne simplifions pas la complexité de la communication au théâtre cette richesse incomparable.

La représentation théâtrale est le fruit de dialogues multiples. Celui de l'auteur avec le metteur en scène sur lequel se greffent ceux avec, et entre, le metteur en scène, le dramaturge, le directeur de la

¹ Cette situation est assez fréquente dans le théâtre, il faut bien l'avouer, mais il s'agit là d'une dérive du texte théâtral où l'auteur n'est plus que manipulateur de marionnettes.

² “dialogal” : avoir deux locuteurs scripteurs (cette définition est en retrait évident par rapport à celle de **Francis Jacques** - voir plus haut - qui indique l'optimalité de la relation personnelle.

“monologique” : avoir une structure d'intervention avoir un seul énonciateur principal.

“polyphonique” : comporter deux voix ou plus, celle de l'énonciateur et celle d'autres que le destinataire. (**Roulet ; Reboul**).

³ [...] *Le théâtre est le produit d'une intentionnalité unique celle de l'auteur [...] l'intentionnalité de l'auteur utiliserait les intentionnalités apparentes des personnages à des fins de communication*, **A. Reboul**.

troupe, l'acteur, les acteurs. Sans oublier la part importante de l'architecte de théâtre, des musiciens, des décorateurs, costumiers, éclairagistes, maquilleurs, et bien sûr du producteur.

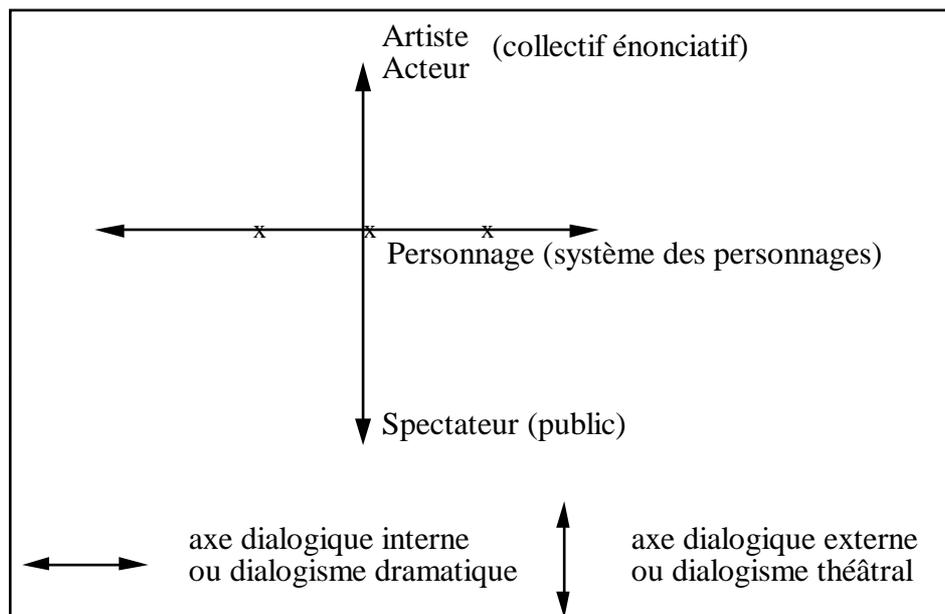
Cette communication orchestrale dans ce que l'on a appelé le "collectif énonciatif" a déjà été informée en retour par le public, la critique, elle est empreinte du feed-back" rétroactif d'une attente, d'une atmosphère culturelle.

Des fils arachnéens échevelés se sont croisés déjà entre les instances internes et externes. Le metteur en scène, l'acteur, le spectateur ont déjà tissé, avant la représentation, des relations particulières avec tel personnage ou l'ensemble des personnages. Ils avaient lu la pièce, ils en avaient vu telle autre mise en scène ou interprétation. Les spectateurs connaissent le jeu des acteurs dans telle autre pièce, etc.

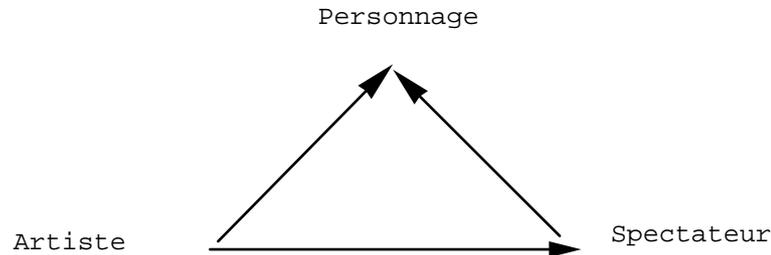
Il est sans doute impossible de saisir dans son raffinement l'extrême subtilité de ces textures relationnelles mobiles selon les œuvres et les moments.

Certes, mais cela ne nous interdit pas de dégager la mâtore essentielle et simplifiée qui supporte l'édifice.

La structure énonciative théâtrale peut se schématiser ainsi :



Pour peu que nous taillions en coupe le dialogisme théâtral, nous y retrouvons ainsi le triangle interlocutif



La forme du triangle peut bien varier, le curseur glissera, selon les esthétiques, les œuvres ou le jeu de l'acteur. Rare sera l'équilibre isocèle mais la tripolarité, à quelque degré, garantira la théâtralité.

Comment observer et mesurer l'équilibre triadique sur l'axe de la communication externe au théâtre ?

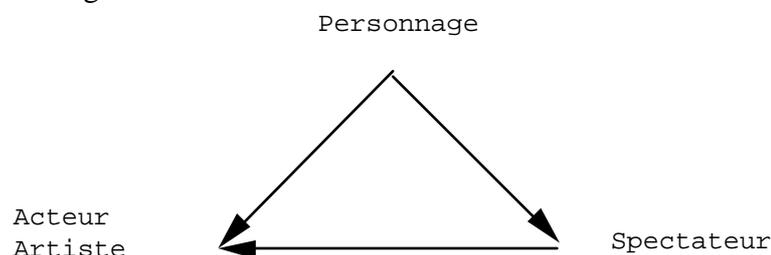
Cela devrait pouvoir se faire à partir du texte écrit lui-même puisque la relation théâtrale est déjà, là, virtuelle. Il faudrait ensuite avec d'autres instruments encore, tenter l'investigation dans la représentation comme "moment vif" du texte théâtral : prendre en compte le jeu de l'acteur, la réception du spectateur, la place laissée au personnage (dans la dynamique intersubjective où il se débat sur l'axe dialogique interne)...

Pour cela certains concepts affinés par **M. Bakhtine** pour l'analyse relationnelle du texte littéraire pourraient nous venir en aide. "Empathie" conjuguée à "exotopie" et "transgrédience"¹ sont des

¹ "empathie" : "le moment initial de mon activité esthétique consiste à m'identifier à l'autre : je dois éprouver, voir, savoir ce qu'il éprouve, me mettre à sa place, coïncider avec lui" (M.B., *op. cit.*, p. 46). Mais ce temps de l'empathie ne doit pas se prolonger. "absolument pas; à vrai dire l'activité proprement esthétique n'a même pas commencé ... après m'être identifié à autrui ... il faut opérer un retour en soi-même, regagner sa propre place hors de celui qui souffre et c'est là seulement que le matériau recueilli à la faveur de l'identification pourra être pensé aux plans éthique, cognitif ou esthétique", *op. cit.*, p. 47.

"exotopie" est à la fois la position d'extériorité et de respect de la liberté des personnages. "c'est l'exotopie de l'auteur son propre effacement hors du champ existentiel du héros ... en vue de laisser le champ libre au héros et à sa vie" (*op.*

notions qui serviront autant à la description de la relation de l'artiste au personnage que du spectateur au personnage, d'elles dépendront, d'ailleurs, en quelque sorte, la relation de l'artiste au spectateur et son degré de dialogalité.



L'auteur qui tisse avec le personnage cette relation faite de proximité et de distance respectueuse montre en quelque sorte au spectateur qu'il entend tisser une relation semblable avec lui et lui offre la voie d'une communication ni réifiante ni fusionnelle avec le personnage. C'est en des termes étrangement proches de ceux de **M. Bakhtine** que **Gabriel Marcel** met en garde les auteurs "contre la tentation d'utiliser comme simple truchement des entités dont ils font leurs personnages pour leur faire débiter toutes les variétés que leur suggère une imagination purement verbale"¹ et qui menace la relation avec le spectateur. Celui-ci en effet peut craindre "de s'être laissé suggestionner ou endoctriner par une clique, [il] ne peut être dupe un instant de tels procédés. Il a immédiatement conscience [...] de qui est l'auteur qui parle et qui a somme toute usé d'une supercherie"².

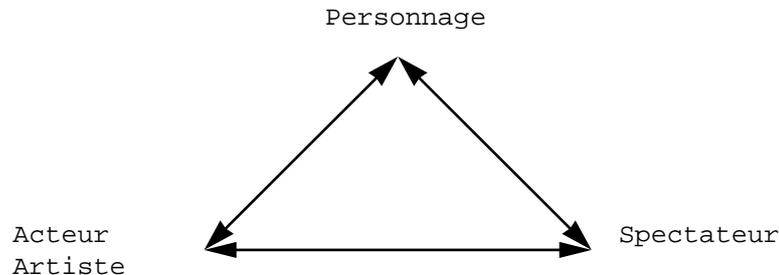
cit., p. 36) "c'est non pas être en accord avec lui mais le voir en entier dans toute la plénitude de son actualité présente" (op. cit., p. 40).

"transgrédience" L'exotopie permet, selon B., une position de relative extériorité qu'il appelle la "transgrédience", celle-ci permet d'englober la construction esthétique dans l'horizon d'une altérité irréductible plus vaste. Pourtant cette relation reste humble, elle n'étouffe pas le personnage : "On peut imaginer une transgrédience qui ne se fonde pas sur la supériorité pure et simple, qui ne conduit pas à transformer l'autre en objet, c'est celle qu'on vit dans les actes d'amour, d'aveu, de pardon, d'écoute active", *Esthetica*, p. 325, cité par **Todorov** in **M. Bakhtine**, *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 19.

¹ **G. Marcel**, conférence en 1948 "sur les conditions d'une rénovation de l'art" publiée dans "Débats sur l'art contemporain" in *Rencontres Internationales de Genève*, La Baconnière, 1949, p. 199.

² idem, p. 199.

Plus difficile s'avèrera la tâche de décrire la relation du personnage à l'acteur, comme au spectateur et enfin la relation du spectateur à l'acteur-auteur. Cela passera par une radiographie plus individualisée du jeu théâtral comme de la réception, mais en tous cas il faudra se garder d'en escamoter l'importance.



Enfin il faudra aussi pouvoir étudier le système relationnel des personnages¹ dans la communication interne.

Sur scène la troncature communicationnelle, le conflit, le déchirement, la trahison, la tromperie comique ou tragique sont monnaie courante plus que le dialogue ou le dépassement de l'exclusion sacrificielle mais quand le triadisme externe est respecté l'espérance artistique l'emporte.

¹ Une approche communicationnelle qui utiliserait sans éclectisme mais avec un souci d'intégration épistémologique les outils conjugués de certaines branches scientifiques ayant part au paradigme communicationnel (à savoir : la théorie des actes du langage, la pragmatique interactionnelle, l'ethnométhodologie de la communication et la psychologie systémiste) pourra sans doute permettre une telle analyse.

Nous entendons ici "paradigme" au sens qui lui donne **T. Kuhn** dans *La structure des révolutions scientifiques*, Flammarion, 1970 (1962, publication originale), c'est-à-dire un ensemble cohérent d'idées scientifiques.

LE LOUP ET L'AGNEAU
ou le non dialogue.

Georges MAURAND
 Université de Toulouse-le-Mirail

Le Loup et l'Agneau

- 1 La raison du plus fort est toujours la meilleure ;
 Nous l'allons montrer tout à l'heure.
 Un Agneau se désaltérait
 Dans le courant d'une onde pure.
- 5 Un Loup survient à jeun, qui cherchait aventure,
 Et que la faim en ces lieux attirait.
 "Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?
 Dit cet animal plein de rage :
 Tu seras châtié de ta témérité.
- 10 - Sire, répond l'Agneau, que Votre Majesté
 Ne se mette pas en colère ;
 Mais plutôt qu'elle considère
 Que je me vas désaltérant

Loup : le premier, "le plus fort", parce qu'il anticipe avec évidence sur le rôle de ce personnage ; et le second, "nous", parce que ce terme peut être lu, par anticipation, comme un pluriel de majesté, le narrateur mimant l'attitude d'un personnage qui se permet de "montrer", sans avoir besoin de démontrer.

Le second sous-champ, /le social/ vs /le solitaire/ oppose non seulement deux personnages, mais aussi deux mondes : celui de l'Agneau, fondé sur des valeurs familiales et sociales, car le personnage est intégré au groupe ; celui du Loup, un être sans toit ni loi, qui ne connaît justement que sa propre loi. Le terme "Majesté", tout en référant à une certaine forme de société, renvoie en même temps par la fonction qu'il désigne au champ du /solitaire/, si bien que les mots "animal" et "bête" d'un côté, "Majesté" de l'autre, arrivent à désigner paradoxalement le même personnage vu par deux énonciateurs différents, le narrateur pour les deux premiers, l'Agneau pour le troisième ; à moins que ce ne soit l'Agneau dans les deux cas, mais un Agneau différent.

ESPACE

/lieu/	vs	/déplacement/
dans le courant, d'une onde pure, en ces lieux, en colère, dans le courant, plus de cent pas, au-dessous d'elle, là-dessus, au fond des forêts.		nous allons, courant, onde, survient, cherchait, attirait, se mettre, je ne vas (désaltérant), plus de vingt pas, emporte.

Deux lieux désignent symboliquement l'espace de l'Agneau, "dans le courant d'une onde pure", et l'espace du Loup, "au fond des forêts". L'un renvoie par la figure de l'hypallage, ou peut-être même de la métonymie, à l'innocente conduite du premier, l'autre évoque en contrepartie par le même procédé les ténébreux agissements du second. Tandis que l'Agneau se meut dans un lieu paisible, le Loup

fait brusquement irruption sur les lieux de ses victimes qu'il transforme ainsi en lieux de violence. Le pluriel "en ces lieux", se rapporte à l'errance et au vagabondage du personnage, en quête d'aventures pour assouvir sa faim. Ce pluriel doit-il être mis en relation avec celui de la fin du texte, "au fond des forêts". Le Loup solitaire serait omniprésent dans l'imagination, partout prêt à survenir, présent dans toutes les forêts profondes. La position respective des deux personnages, explicitée par l'Agneau, marque métaphoriquement leur différence de condition ; la disposition spatiale, "Plus de vingt pas au-dessous d'elle" témoigne de la soumission de l'Agneau comme en témoigne aussi le titre de "majesté".

Le vocabulaire du /déplacement/ suggère deux commentaires : le premier est relatif au mode de comportement des deux héros : alors que l'Agneau va au rythme même du courant, c'est-à-dire d'un mouvement naturel, alors qu'il obéit au mouvement innocent de l'"onde", de l'eau qui se déplace et qu'il accompagne de ses "pas", le Loup brusque le mouvement tant spatial ("survient") qu'affectif ("ne se mette pas en colère") ; son modèle n'est pas l'"onde pure", mais le torrent qui "emporte". Le second commentaire qu'inspire le sous-champ du déplacement a trait à la force qui entraîne les personnages, le Loup attiré par la faim, l'Agneau mené au gré du courant par le besoin de se désaltérer ; bien que le verbe "aller", au second vers, marque le futur proche, il participe du même mouvement qui commande à l'attitude du narrateur. Les trois acteurs sont pris dans un même mouvement qui dans le sens de la paix, qui dans le sens de la violence, qui dans le sens du discours. Bref, dans les trois cas, un même entraînement.

TEMPS

toujours	aventure
nous allons	je me vas désaltérant
tout-à-l'heure	l'an passé
survient	je n'étais pas né
	encore
	là-dessus
	sans autre forme de procès

Le vocabulaire relevé dans ce champ rend compte de deux façons d'employer le temps : soit, comme l'Agneau, de s'inscrire dans

la continuité événementielle ("je me vas désaltérant", "encor") ; soit, comme le Loup, de hâter le déroulement temporel, ("survient", "aventure", "là-dessus" et aussi, bien que l'expression ne soit pas directement temporelle, "sans autre forme de procès"), puisque finalement, le but est d'abrèger la marche des choses. Dans les deux premiers vers, le narrateur use du temps à la façon du Loup, en jouant sur l'immédiateté ("nous allons" et surtout "tout à l'heure", au sens de "sans attendre", "sur-le-champ") ; d'ailleurs, les deux expressions "tout à l'heure" et "sans autre forme de procès" semblent pouvoir commuter sémantiquement sans trop de difficulté : même escamotage du temps dans les deux cas. On en arrive ainsi à bloquer le cours du processus pour atteindre la fixité ("toujours" v. 1). Cette manière de s'approprier le temps, en le précipitant ou en l'arrêtant, bref en le supprimant, rejoint celle qui consiste à falsifier le passé en inventant le pseudo-événement ("Et je sais que de moi tu médis l'an passé"), en faisant fi de l'événement réel ("je n'étais pas né"). Cette logique temporelle, négatrice du temps, ne peut déboucher que sur la mise en place d'une nécessité ("il faut", v. 26).

SOURCE DE L'AGIR

/Raison/ (fonction de l'esprit)	vs	/Instinct/ (fonction du corps)
raison, montrer, mais plutôt, considère, par conséquent, reprit, je sais, comment...si ne pas, si...ne...donc, donc, il faut que, là-dessus, procès.		/Besoin de nutrition//Impulsion/ à jeun, faim, breuvage, me désaltérant, boisson, cruelle, je tette, (il la) mange.
		fort, attirait, (te) rend... hardi, animal plein de rage, témérité, colère, je me vas, bête cruelle, emporte.

En tant que faculté de discernement entre le vrai et le faux, mais aussi capacité d'argumenter, la raison est une fonction de l'esprit, alors

que l'instinct, qu'il s'applique aux besoins de nutrition ou aux impulsions physiques, est une fonction du corps. On retrouve là l'opposition culture vs nature. Le vocabulaire de l'impulsion/ apparaît comme une forme paroxystique du vocabulaire de la nutrition : ainsi la rage, forme animale de la colère, est à la fois la perte de la raison et la fureur du besoin. Par l'impulsion, l'être échappe au contrôle de la raison ; le Loup, agi par la faim, est la proie d'une passion absolue, redoublée par l'attrance particulière que peut exercer l'innocence sur la cruauté. Le commentaire de cet ensemble lexical rejoint celui du /déplacement/ relatif à l'entraînement des personnages. À cette source d'agir s'oppose en principe la raison ; en fait la raison se superpose à l'instinct beaucoup plus qu'elle ne s'y oppose, comme tentera de le montrer l'analyse narrative.

ACTIVITÉ

Le /DIRE/

vs

Le /FAIRE/

raison,
montrer,
dit,
répond,
ne se mette pas en colère
reprit (2 fois)
médis, l'...fait, ce,
dit, forme, procès,

+ +

emploi du discours direct.

fort,
montrer,
se désaltérait, survient,
cherchait aventure, attirait,
troubler (3), châtié,
ne se mette pas en colère,
désaltérant, tette,
épargnez, venge,

emploi du récit.

Dès le premier vers les deux termes "raison", au sens d'argument, voire d'argumentation, et "fort", mettent en regard les deux pôles de ce champ, le /dire/ et le /faire/. Le verbe "montrer" du second vers relève du premier sous-ensemble avec l'acception de démontrer ; dans ce cas, le pronom complément d'objet direct, "l", joue le rôle d'anaphorique, reprenant le premier vers ; il relève encore du même sous-champ avec l'acception de faire voir, illustrer, par un récit qui justement n'est pas démonstratif ; dans ce cas le même pronom joue le rôle de cataphorique, annonçant l'histoire qui suit. Mais comme dans le second vers le narrateur simule l'attitude du Loup pour qui, finalement, "montrer" fait appel à des moyens

physiques¹, le verbe peut prendre place dans le sous-champ du /faire/. D'ailleurs, le narrateur lui-même montre d'un geste une scène tout autant qu'il relate un événement.

Le premier inventaire du champ s'applique à la confrontation verbale, tandis que le second a trait au comportement et à l'affrontement physique. Le /dire/ relève plutôt de la culture, le faire de la nature : l'expression "se mettre en colère" est à mi-chemin entre les deux. L'accusation du Loup comporte d'abord un délit de faire, puis un délit de dire. Or la médisance, dont il fait grief à l'Agneau, le Loup ne cesse de la mettre en œuvre.

RELATION À L'AUTRE

/force/ /supériorité/	vs	/faiblesse/ /infériorité/	/violence/	vs	/douceur/
fort, Loup, le plus fort, la meilleure, survient, plein de rage, châtier, Sire, votre Majesté, là-dessus, emporte.		Agneau, hardi, châtié, témérité, au dessous-de, je ne puis, je tette encore.	Loup, tout à l'heure, plein de rage, châtié, cruelle, vous ne m'épargnez guère, je me venge, emporte, mange.		Agneau, je tette, mère.

Les deux oppositions sont implicites dans les dénominations mêmes des deux personnages. Face au Loup qui incarne la force et la violence, l'Agneau incarne la faiblesse et la douceur, bien que cette dernière catégorie sémantique ne soit guère représentée dans le texte qu'à travers la valeur symbolique du personnage, l'Agneau. Le titre donné au Loup par l'Agneau et sa position par rapport à lui sont une reconnaissance d'une hiérarchie de fait. L'acte du châtement implique les deux positions du fort et du faible. Les deux termes "témérité" et "hardiesse" présupposent la faiblesse de celui qui présume de ses forces. Outre le vocabulaire proprement dit, le fait d'interpeller et d'avoir le premier et le dernier mot du dialogue est l'indice d'une force

¹ "Faire voir" à la manière des juges de l'âne, dans *Les Animaux malades de la Peste* : "on le lui fit bien voir".

supérieure. Dans le même ordre d'idées, la notation temporelle, "tout à l'heure" est le signe d'une domination verbale. Si le vocabulaire de la violence est mieux représenté numériquement que celui de la douceur, c'est que la fable s'attache à montrer avant tout la victoire de la force, encore plus que la faillite de la faiblesse, bien que l'un implique l'autre : en bref, "Le Loup et l'Agneau" et non "L'Agneau et le Loup".

JUSTICE

/culpabilité/

vs

/innocence/

hardi,
troubler,
châtié,
témérité,
troubles,
médis,
vous ne m'épargnez guère,
je me venge,
procès.

Agneau,
se désaltérait,
onde pure,
je ne puis troubler,
je tette encore.

/argumentation/ cf. /raison/

Le vocabulaire de la culpabilité désigne les fautes dont sont responsables l'Agneau et les siens aux yeux d'un Loup accusateur. Le vocabulaire de l'innocence réfère à un état de nature : l'Agneau partage la pureté de l'élément qu'il absorbe ainsi que celle de son âge. Tous deux sont en dehors du bien et du mal ; l'Agneau est en deçà par innocence naturelle, le Loup est au-delà en quelque sorte par excès d'animalité et de sauvagerie. Il est mû par ses impulsions de bête sauvage et cruelle. Le narrateur met cette attitude sur le compte des pulsions sauvages, plus particulièrement de la rage, maladie qui prive de raison et met hors de soi.

Le sous-champ de la /raison/ au sens d'argumentation, rencontré plus haut, appartient aussi de plein droit au champ de la justice, qu'on aurait pu appeler plus précisément, compte tenu de ce troisième sous-ensemble, champ du /judiciaire/. Comme cet ensemble de termes assure l'articulation du texte dans son entier, il en sera rendu compte à propos de l'étude argumentative de la fable.

SEGMENTATION DE LA FABLE

CRITÈRE ÉNONCIATIF

Trois niveaux énonciatifs déterminent trois séquences :

a) énoncé primaire sous forme de **discours**, caractérisé par l'emploi de deux présents de l'indicatif, l'un à valeur omnitemporelle, l'autre à valeur actuelle (v. 1 - 2).

b) énoncé primaire sous forme de **récit**, caractérisé par l'emploi des temps narratifs, ou temps du monde raconté, l'imparfait et le présent dit de narration. (v. 3 - 6 et v. 27-29).

c) énoncé **rapporté sous forme de dialogue**, caractérisé par l'emploi des temps du discours, ou temps du monde commenté, organisés autour du présent de l'indicatif (v. 7 - 26) ; les verbes introducteurs d'interventions, présents dans la première partie du dialogue (jusqu'au v. 21) disparaissent à la fin.

Le détachement typographique des deux premiers vers confirme leur autonomie énonciative ; ils forment ce qu'il est convenu d'appeler la morale de la Fable. L'apologue se présente sous la forme d'un récit discontinu dans lequel est enchâssé un dialogue.

CRITÈRE DES RIMES

Ce nouveau critère précise, tout en la modifiant légèrement, la segmentation établie sur le critère énonciatif. Les deux premières rimes, indépendantes des autres, font des deux premiers vers un distique et isolent métriquement la morale ; le quatrain suivant, à rimes embrassées, correspond au premier segment du récit. Mais la concordance entre les deux critères n'est pas parfaite jusqu'au bout, puisque le dialogue empiète d'un vers sur le second fragment du récit pour constituer le quatrain final ; cette légère déviance du critère des rimes par rapport au critère énonciatif montre que le discours argumentatif, comme on l'expliquera plus loin, déborde le discours narratif. À l'intérieur du dialogue se succèdent cinq quatrains. Les

trois premiers forment un tout syntaxique, puisque du premier au second et du second au troisième l'enchaînement se fait en cours de phrase ; ils forment aussi un tout sémantique, par opposition aux deux quatrains suivants, si bien que l'arrangement des rimes souligne deux moments dans l'argumentation : le premier a trait au préjudice matériel imputé à l'Agneau par le Loup, le breuvage troublé, le second au préjudice moral, la médisance ; les deux mouvements argumentatifs sont reliés par la conjonction de coordination "et" (v. 19). Au début, dans la partie relative au grief d'ordre matériel, les quatrains se suivent régulièrement (v. 7 - 18) :

a a b b + c c d d + e f f e,

soit deux quatrains à rimes plates et un quatrain à rimes embrassées. Par contre dans la partie relative au grief d'ordre moral, les deux quatrains, à rimes respectivement plates et croisées ont un vers mitoyen (v. 22), devenu depuis proverbial :

g g h h i i

Cet effet métrique intervient au moment où, les formules introductives de réplique disparaissant, l'échange redouble de vivacité.

Résumons toute cette analyse en un schéma :

MORALE

distique		meilleure
		heure

APOLOGUE

1 quatrain à rimes embrassées		désaltérait		a	1er fragment du récit
		pure		a	
		aventure		b	
		attirait		b	
2 quatrains		breuvage		a	
		rage		a	
		témérité		b	

à rimes	Majesté	b	1er temps du
	colère	c	
plates	considère	c	dialogue
	désaltérant	d	
+	courant	d	
1 quatrain à rimes embrassées	Elle	e	
	façon	f	
	boisson	f	
	cruelle	e	
1 quatrain à rimes plates	passé	g	
	née	g	
	mère	h	
	frère	h	
+ 2e temps du dialogue			
1 quatrain à rimes croisées	tiens	i	
	guère	h	
	chiens	i	
1 quatrain à rimes croisées	venge		2e fragment du récit.
	forêt		
	mange		
	procès		

CRITERES TEMPOREL SPATIAL ET CRITERE ACTORIEL

Une double disjonction, à la fois temporelle et spatiale précède la séquence dialoguée : "survient", "en ces lieux" ; une autre la suit : "Là-dessus, au fond des forêts". Toutes les deux sont accompagnées d'une disjonction actorielle, avec l'arrivée et le départ du Loup. Quant aux deux mouvements argumentatifs, déjà distingués par les systèmes de rimes et par une disjonction sémantique, ils s'articulent en outre sur une disjonction temporelle, "l'an passé". Il n'est pas jusqu'au passage de la morale à l'apologue qui ne soit marqué par une disjonction actorielle avec l'entrée en scène de l'Agneau. Ces trois critères thématiques confirment donc sur tous les points les précédents.

Le critère actorielle permet même d'aller plus loin dans la segmentation. Au v. 22, déjà remarqué comme mitoyen entre deux quatrains, est évoqué un nouvel acteur, "ton frère", représentatif de

l'acteur collectif, la famille, au sens large du terme ; un autre acteur collectif est évoqué au v. 26, "on" ; entre les deux se dessine une séquence à laquelle le critère des mètres donne, comme on va le voir, un relief particulier.

CRITERE DES METRES

Le vers décasyllabique est employé quatre fois dans la Fable, avec une fonction, semble-t-il, démarcative. Les V. 6 et 26 marquent respectivement la fin du premier segment narratif et celle du dialogue. Les v. 21 et 26 délimitent un ensemble métrique d'une grande variété : 1 décasyllabe + 1 octosyllabe + 1 décasyllabe + 2 heptasyllabes + 1 décasyllabe ; la symétrie de ce groupe de six vers, dont trois riment ensemble, tient justement au retour régulier des décasyllabes. Sémantiquement, ce passage se caractérise par une forte concentration du vocabulaire relatif aux acteurs collectifs et sociaux. Les effets se conjuguent donc pour mettre en évidence une mini-séquence dans laquelle ce n'est plus l'Agneau, mais son camp, qui est mis en cause. Mais entre le grief collectif et le grief individuel qui le précède, la relation est aussi forte qu'entre deux quatrains appuyés sur un vers mitoyen.

RÉCAPITULATION

Compte tenu de l'ensemble des critères, la segmentation de la fable peut s'établir de la façon suivante ; on donnera aux séquences et sous-séquences des titres en rapport avec le thème fondamental de la justice.

1 - **Morale** (v. 1 et 2).

2 - **Apologue : Histoire d'un procès.**

2 - 1 Récit discontinu :

les circonstances d'un procès.

2 - 1 - 1 La **cause** d'un procès (v. 3 - 6).

2 - 1 - 2 La **sanction** d'un procès (v. 26 - 29).

2 - 2 Dialogue :

le déroulement d'un procès.

2 - 2 - 1 1er grief : un préjudice **matériel** (v. 7 - 16).

2 - 2 - 2 2e grief : un préjudice **moral** (v. 19 - 20).

a) grief personnel (v. 19 - 20).

b) grief collectif (v. 21 - 26).

c) sanction du Loup, reliée métriquement à la sanction narrative (v. 26).

ANALYSE NARRATIVO-DISCURSIVE

ORGANISATION GÉNÉRALE : UNE NARRATIVITÉ ARGUMENTATIVE

Au plus haut niveau de son organisation, la Fable fonctionne comme une argumentation, formée d'une partie conclusive, le premier vers, et d'une partie argumentative, l'apologue pris dans sa totalité ; le second vers explicite la relation entre les deux comme une démonstration : "montrer". C'est donc d'une narrativité manifestée par une argumentation qu'il s'agit, ce que nous avons appelé dans le titre : narrativité argumentative. Le PN consiste pour le sujet opérateur

représenté par "nous", référant au fabuliste narrateur, à conjoindre le narrataire lecteur, un ("vous") présupposé par "nous", à un objet de savoir, le principe affirmé dans le premier vers, c'est-à-dire la morale de la fable.

La performance de ce PN, son Faire, est linguistiquement exprimée par le verbe "montrer". Soit la formule :

$$\text{PN 1 F[S2} \implies (\text{S1} \wedge \text{O})]$$

"nous" ("vous") vérité de la morale

Le sujet opérateur, "nous" narrateur", va faire en sorte de conjoindre le sujet d'état, le "vous" narrataire, sous-entendu, à un objet de valeur, la vérité de la morale. Le parcours narratif de la Fable se déroule entre deux états : l'état initial, où la morale est posée comme une simple hypothèse, et l'état final, où elle est censée devenir une vraie conclusion démontrée par l'apologue. La transformation opérée est de nature cognitive et non pragmatique. Plus précisément, l'objet du PN, c'est le contenu de la morale énoncée au v. 1, et sa valeur est une valeur d'hypothèse (Oh) dans l'état initial et une valeur de vérité (Ov) dans l'état final, soit :

$$(\text{S1} \wedge \text{Oh}) \text{ et } (\text{S1} \wedge \text{Ov})$$

ÉTAT INITIAL ÉTAT FINAL

Or, être conjoint à une hypothèse revient à être encore disjoint de la vérité.

Si, dans ce cadre narratif général, l'objet est explicité dans le v. 1, ou la morale proprement dite, si le Faire est manifesté au v. 2 par le verbe "montrer, l'apologue dans son entier joue le rôle d'un PN d'usage par rapport au PN de base qu'est la transmission du savoir. En communiquant au narrataire le PN victorieux du Loup, le narrataire lui communique un pouvoir-croire à la vérité de la morale. Bref, l'apologue rend la morale crédible ; l'exemple vaut argument pour un narrataire-lecteur qui, s'appropriant un savoir par la compréhension, exerce un Faire à son avantage. Dès lors le PN 1, déjà posé, se complexifie en PN de persuasion, avec un destinataire de la

fort", incarné dans le récit par le Loup, lui-même considéré par l'Agneau comme un roi, désigne tout détenteur d'une puissance ou d'une supériorité physique ou sociale. Quant à l'expression, "la raison la meilleure", elle cumule plusieurs sens du substantif et de l'adjectif. "Raison" actualise dans la Fable trois de ses acceptions :

- 1) capacité de discerner le vrai du faux, le bien du mal, par opposition à "instinct" (champ bipolaire : /raison/ vs /instinct/);
- 2) motif, cause que l'on a d'agir, ici motif de "châtier", de se venger" (champ de la justice);
- 3) argument, discours argumentatif (champs du dire).

L'adjectif "la meilleure" met en jeu deux acceptions :

- 1) l'acception morale et juridique, comme superlatif de "bonne,
- 2) l'acception pratique ou pragmatique, paraphrasable en "la plus efficace", "celle qui l'emporte", comme on le dit d'une équipe de joueurs.

En termes plus concis, la signification de ce superlatif oscille entre une supériorité de droit et une supériorité de fait. Or, en glissant de la première à la seconde acception, l'adjectif se rapproche sémantiquement du substantif "fort", si bien que la morale de la Fable tend à être lue - tous les manuels sur les Fables en témoignent¹ - "la raison du plus fort est toujours la plus forte". Le premier vers prend sens en jouant sur l'ensemble des sens investis dans "raison" et "la meilleure". Essayons d'en rendre compte à l'aide d'une construction syntaxique, en nous fondant sur le mouvement général de la Fable : l'argumentation ("raison" 3) du plus fort donne à la motivation de son comportement ("raison" 2) la valeur d'un jugement ("raison" 1) optimal, dans l'ordre du vrai et du bien, ("meilleure" 1) et prépondérant ("meilleure"2) ; ou bien, en termes plus simples, "la raison", aux trois sens du terme, du plus fort est toujours la "meilleure", aux deux sens du terme. Que "la raison du plus fort soit dite "la meilleure" au premier sens du terme heurte la raison du lecteur. Pourtant tel est, sinon le sens, du moins un sens de ce vers. L'adverbe de temps "toujours" renchérit en conférant la modalité du

¹ Un seul exemple suffira : "elle [la raison du plus fort] prévaut contre les bonnes raisons du plus faible ". *Fables choisies*, Classiques illustrés, Vaubourdolle, Hachette, 1935.

devoir-être à l'énoncé d'état et au PN énoncés, à la manière d'un constat de portée universelle, dans la morale de la Fable.

Renchérit encore le deuxième vers, dans lequel par un phénomène énonciatif d'embrayage, le narrateur prend la parole à la première personne ("nous") pour apporter une démonstration immédiate, ("montrer tout à l'heure") du principe et de l'événement assertés au vers précédent sur le mode d'une nécessité physique, puisqu'il s'agit d'une raison reposant sur l'exercice de la force. L'argument apporté par l'apologue va transformer cette nécessité physique en nécessité logique, rationnelle. Selon cette interprétation le pronom personnel complément "I" est un anaphorique ayant pour antécédent "La raison du plus fort est toujours la meilleure".

Or le texte ne dit pas "démontrer", mais "montrer", un verbe qui ne relève pas moins du physique que du rationnel, du faire que du dire - les champs lexicaux en témoignent. Si "montrer" signifie "mettre sous les yeux" le pronom "I" est à la fois anaphorique et cataphorique :montrer le récit et le dialogue, qui sont comme une mise en action de la maxime initiale ; dans ce cas, le narrateur ne "montre" pas seul, loin de là. Si "montrer" signifie, comme à l'époque classique, "enseigner, donner une leçon", l'interprétation du vers devient : nous allons en donner une application pédagogique ; alors le rôle du Loup devient prépondérant. On aura deviné que cette lecture donne sens au pronom "nous" : moi et lui, "le Loup" ; et de fait, l'apologue est l'œuvre des deux. Est-ce à dire que le narrateur se fait le complice du Loup ? On n'ira pas bien sûr jusque là : le narrateur se fait le porte-parole du personnage, il met en scène son point de vue ; en termes linguistiques, on dira que le narrateur est le locuteur de l'énoncé, alors que le Loup est l'énonciateur du point de vue mis en avant.

Une autre valeur de "nous" confirmerait cette lecture et même abonderait dans ce sens : le narrateur anticiperait sur le langage de l'Agneau en employant non sans ironie le "vous de Majesté".

Si l'on admet cela, rien ne s'oppose plus à donner à "la meilleure" son sens le plus immédiat et le plus naturel : "la plus juste", (sens qui n'exclut pas l'autre : "celle qui l'emporte"), à

condition seulement de le faire en adoptant la perspective du Loup, en le considérant comme l'énonciateur du point de vue.

L'APOLOGUE : UNE MISE EN SCÈNE DE LA MORALE

Alors que souvent la morale suit l'apologue, dans cette Fable elle le précède, et est illustrée par lui. Le détachement de la leçon en tête du texte donne valeur d'exergue au premier vers et renforce la modalité aléthique du devoir-être contenue dans "toujours", de sorte que l'hypothèse initiale a déjà valeur de thèse. Il s'en suit que la morale explique l'apologue plus que celui-ci ne justifie la première : le parcours cognitif du lecteur, mentionné plus haut à propos du PN englobant de la Fable, s'en trouve facilité. Comme le dialogue l'emporte très largement en nombre de vers sur le récit, l'illustration prend la forme d'une mise en scène, les deux fragments narratifs périphériques (v. 3 - 6 et 27 - 29) jouant en quelque sorte le rôle de didascalies ou explications données au lecteur-spectateur par le narrateur pour comprendre le jeu des personnages dans la scène essentielle, le procès intenté à l'Agneau par le Loup.

Le récit : un état de manque.

Les deux fragments narratifs mis bout à bout, abstraction faite du dialogue, pourraient former un récit autonome ; il suffirait pour cela d'enlever l'adverbe "là-dessus" (v. 27), qui relie les deux séquences ; on pourrait par contre conserver la formule appréciative "sans autre forme de procès", pour justifier le substantif "raison" du premier vers. Évidemment, la Fable n'y trouverait pas son compte, car la morale initiale ne serait guère vérifiée par l'exemple. Ressortirait alors l'un des deux PN du Loup, l'assouvissement de sa faim, l'autre étant le PN de justification de la force, développé dans le dialogue. La "raison" de la morale serait réduite à sa plus simple expression, le motif physique d'agir, et l'adjectif "meilleure" y prendrait son sens le plus pragmatique, non sans humour.

Le tout est que le récit proprement dit développe bel et bien un tel PN, dont le premier segment narratif met en place l'état initial, soit un état de manque : un sujet, le Loup, est disjoint d'un objet, la nourriture ;

mais il n'est pas besoin d'être grand connaisseur en contes populaires pour comprendre qu'avec un Agneau dans les parages, l'objet est à portée de la bouche ; aussi, n'eût été, pour les besoins de la "morale", le souci de justifier son geste, le Loup aurait pu passer à l'acte sur-le-champ. Il est tout aussi facile de deviner qu'un PN parallèle est implicite dans le comportement de l'Agneau, sans que jamais la Fable n'y fasse la moindre allusion : le PN de survie par rapport auquel le PN de disculpation dans le dialogue sera un PN d'usage.

Les trois imparfaits figurant dans ce passage ont pour fonction, conformément à la valeur aspectuelle du temps, de signaler la mise en place de la compétence, aussi bien chez les actants de l'énoncé que chez les actants de l'énonciation. On sait que, à la différence du passé simple, ou du présent de narration, l'imparfait caractérise narrativement les séquences dans lesquelles la situation ne se transforme pas, qu'il s'agisse d'actions ponctuelles ou duratives peu importe. C'est au cours de ces séquences que sont communiqués au lecteur les savoirs nécessaires à la compréhension des événements, ou transformations de situation, ultérieurs ; ces savoirs concernent essentiellement les modalités de compétence des actants narratifs destinés à accomplir des performances.

Les deux vers consacrés à l'Agneau (v. 3 et 4) ne semblent pas poser directement une compétence ultérieurement mise en œuvre dans la Fable. Le verbe "se désaltérer", en raison de son préfixe, marquerait plutôt l'action comme la réalisation d'une quête passée, une situation finale. En fait, ces deux vers contribuent à la construction de la compétence du Loup. Le point virgule (v. 4) qui articule les deux phrases du quatrain marque la dépendance de la première vis-à-vis de la seconde. L'assouvissement tranquille de la soif est une provocation pour un être affamé ; la relation oppositive entre les deux phrases pourrait être rendue par la conjonction "alors que" placée en tête de la première. Le devoir-faire du Loup, le devoir-manger, rendu avec insistance dans les v. 5 et 6, "à jeun", "que la faim attirait", s'en trouve redoublé, exacerbé qu'il est par l'insolence du pouvoir-faire de l'autre. D'autre part, la relation de rime "onde pure" - le choix du substantif à connotation poétique n'est pas fortuit - / "chercher aventure", qui prend place dans une opposition de champs

lexicaux, /innocence/ vs /violence/ révèle l'excitation d'un désir (vouloir-faire) dont le mécanisme est explicité dans une autre fable :

"Ni Loups ni renards n'épiaient
La douce et l'innocente proie".
(*Les Animaux malades de la peste*, VII - 1).

Le groupe verbal : "en ces lieux attirait" joue, comme on dit, sur deux registres, c'est-à-dire deux niveaux énonciatifs, en relation avec les deux substantifs étymologiquement liés au verbe, attirance et attrait. L'attirance de la faim signifie, on l'a dit, le DF lié à la faim, le devoir se rendre en des lieux favorables à l'assouvissement de la faim, en deux lieux comparables à celui-ci avec un Agneau éventuel dans le paysage. Le Loup est mû par la faim, une force qui le prive de liberté, une nécessité corporelle de l'ordre de l'instinct et non de la raison. À l'attirance physique se superposerait-il l'attrait esthétique exercé par le décor sur un autre Loup, sensible au décor virgilien, au *locus amoenus* ? Du moins le poète-fabuliste se plaît-il à l'imaginer ironiquement : le Loup poète est sans doute séduit par la beauté des lieux !

L'emploi du présent narratif signale le déclenchement de la performance.¹ La valeur de ce temps est de marquer une transformation de situation, l'arrivée d'un événement dans la trame narrative. L'aspect ponctuel du procès, qu'on aurait la chance de pouvoir justifier ici, est tout à fait accidentel, et même secondaire, narrativement parlant. Le présent commentaire pourrait s'appliquer aussi bien au passé simple qu'au présent narratif. Quel est ici l'effet de sens dû au présent ? L'emploi du présent superpose le temps de l'énonciation (de la narration dans le cas du récit) au temps de l'énoncé (temps des événements narrés), si bien que le narrataire - tout lecteur du texte - est rendu contemporain de la production du discours et s'y trouve pour ainsi dire associé. Tout se passe comme si les événements se déroulaient sous nos yeux et, sinon à notre

¹ Dans un autre modèle narratif, inspiré des travaux de William Labov, cette phase du parcours narratif est appelée "complication". Voir, à propos de cette Fable, A. Petitjean, "Du récit oral à la fable écrite : la narration en jeu", *Pratiques* n° 34, 1982, p. 21 ; Jean-Michel Adam, "Types de séquences élémentaires", *Pratiques* n° 56, 1987, p. 64 et 65.

initiative, du moins avec notre consentement de lecteur compétent : une compétence générale et une compétence propre à chaque récit, transmise par le narrateur dans les énoncés à l'imparfait. En général le présent narratif est précédé dans les *Fables de La Fontaine* d'un ou plusieurs passés simples (*La Cigale et la Fourmi*, *Le Corbeau et le Renard*, *le Renard et le Bouc*, *le Laboureur et ses Enfants*, etc., mais pas *le Loup et le Chien*, par ex.). On justifiera cet emploi frappant du présent, suivi de deux relatives à l'imparfait, de la manière suivante : le verbe "survenir" signifie "venir à l'improviste", donc en causant une surprise à quelqu'un ; à qui sinon à l'Agneau ? Celui-ci est l'énonciateur, la source du point de vue impliqué dans l'acte de surprise. Le présent manifesterait alors un fait de polyphonie, ou si l'on préfère, de style direct libre. Il est vrai que l'acte de surprise pourrait jouer dans l'autre sens, le Loup arrivant soudain, attiré "en ces lieux" ; ce serait alors lui l'énonciateur de l'acte de surprendre. Mais le verbe "survenir", comme "venir" désigne le lieu de l'Agneau ; c'est donc de son point de vue que l'événement a lieu.

Le dialogue : la justification de la force.

L'interpellation du Loup prend la forme d'une interrogation rhétorique, c'est-à-dire d'une question qui non seulement n'appelle pas de réponse, mais l'exclut.¹ "Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage ?" : Il est impensable, car rien ne peut l'expliquer, que tu aies la hardiesse de troubler mon breuvage. Cela revient à priver d'emblée l'Agneau des circonstances atténuantes. L'argument (v. 7) est de fait immédiatement suivi de la conclusion (v. 9), l'accusation de la sanction. Le commentaire du narrateur (v. 8) module, à la manière d'une didascalie, l'intonation des paroles, tout en désignant la modalité de compétence qui fait agir le personnage ; le Loup cède à un transport furieux, une autre forme de DF, une impulsivité animale, celle qui l'attirait plus haut jusqu'aux "lieux" de l'Agneau. Est-ce pour cela qu'il suppose le même entraînement irrationnel dans le

¹ "La question porte moins sur la recherche d'un motif que sur la recherche de la raison pour laquelle on n'en trouve pas : elle est surtout affirmation qu'il n'y a pas de motif suffisamment explicatif", Cf. Perelman. *Traité de l'argumentation*, p. 215.

comportement de l'Agneau : "Qui te **rend** si hardi..." Pourtant cet être de nature reproche à l'Agneau la violation d'un droit, le droit de propriété, "troubler **mon** breuvage", qui relève du domaine de la culture, ou plus simplement de la civilisation et non de la sauvagerie. Mais la force, dont il a été question à propos du premier vers, et qui est elle du côté de la nature, refait ici surface à travers les reproches de hardiesse et de témérité ; le téméraire est celui qui présume de ses forces. Bref, à travers la question rhétorique sans fondement, qui est un raisonnement en force, comme à travers l'attitude démente et les griefs invoqués par le Loup, c'est une force qui s'exerce, à l'état brut ou non, en invoquant le droit. Celui-ci consiste en un préjudice matériel, le corps du délit, "troubler mon breuvage", lui-même indice d'une attitude morale, incriminable, la "hardiesse" et la "témérité".

Les deux plans de l'accusation, le préjudice matériel et le préjudice moral sont repris en ordre inverse dans la réponse de l'Agneau. Les vocatifs les plus déférents qu'il soit, "Sire", "votre Majesté", valent acte d'allégeance, ou plus prosaïquement, reconnaissance du maître et du plus fort ; celui-ci n'avait-il pas d'emblée manifesté sa domination par le tutoiement. La prière qui suit - dont la syntaxe en évoque une autre : "Que votre volonté soit faite..." - est une sorte de *captatio benevolentiae* sur le mode d'une supplication traversée d'ironie. L'Agneau interprète diplomatiquement en termes de culture ("colère"), le trait de violence naturelle et animale ("rage"), décerné au Loup par un narrateur qui voit sans doute la bête avec les yeux de l'Agneau. Polyphonie par conséquent, là aussi. Ce faisant, la "colère" de sa "Majesté" n'est pas une preuve de grande maîtrise morale. Vous êtes le souverain absolu. Or vous ne dominez pas, semble-t-il dire, votre agressivité. Une légère impertinence accompagne ainsi la protestation de soumission destinée à faire oublier la soi-disant "témérité". En somme, l'Agneau ménage la face de son interlocuteur, sans perdre la sienne, comme en témoigne la charpente argumentative de son raisonnement. L'ensemble de la réplique est une réfutation construite autour du "mais" (v. 12) dit justement "mais de réfutation". Ce "mais", distinct du "mais d'argumentation" est celui que l'on trouve dans l'exemple suivant : "dans les contours, il ne faut pas freiner, mais accélérer". Cet énoncé peut se paraphraser avec "non pas" : "dans les contours, il faut accélérer et non pas freiner". Soit, dans notre exemple : "Que Votre

Majesté considère... et non pas qu'elle se mette en colère". La proposition réfutée, ce n'est pas la proposition négative (Nég-A), mais la proposition affirmative, avant d'être niée (A) : "dans les contours, il faut freiner". Dans notre exemple, la contestation porte sur le fait que Sa Majesté veuille "se mettre en colère." À la suite de quoi, "mais" articule une rectification (B) mise en évidence dans le texte par "plutôt". En définitive, ce qui est contesté, ce n'est pas une erreur de jugement, c'est seulement un mouvement d'humeur, la mise en colère ; la contestation est enveloppée dans une excuse. L'Agneau, dans la proposition déclarée correcte (B) qui vient se substituer à A¹, invite le Loup à exercer la "raison" : "qu'elle considère", plutôt qu'une violence démente, la "rage". "Considérer" est choisi à dessein car dans le paradigme des verbes d'opinion (trouver, estimer, juger, penser, croire, etc.), c'est celui qui exprime l'opération de pensée la plus rationnelle : "il implique un jugement personnel fondé sur une expérience, le locuteur se présente comme certain de l'opinion exprimée dans la complétive, le locuteur présente toujours son opinion comme le produit d'une réflexion".² Le verbe "considère" a pour complément une véritable démonstration digne d'un géomètre, logiquement articulée à l'aide de "par conséquent". Partant d'une prémisse expérimentalement incontestable (v. 13-15), l'argumentateur infère une conséquence (v. 16-17) dont la nécessité logique est soulignée avec une grande force "en aucune façon".

L'Agneau réfute par là le préjudice matériel qui constitue le corps du délit. Et il le fait, en contestant non pas le posé de l'accusation, ce qui est banal, mais le présupposé. En effet, la question du Loup (v. 7) présuppose comme un fait acquis, évident, que l'Agneau trouble "son breuvage", et se borne à interroger le Loup, et encore de façon rhétorique, sur l'origine de l'acte. Sans doute le Loup, en sa qualité de "plus fort" peut-il s'approprier toute chose, fût-elle considérée comme *res nullius*, et en faire son bien personnel : l'eau du "courant", "boisson" de tout le monde, où l'Agneau ne puise que du bout des lèvres, comme le suggère le vers bref de quatre syllabes (v. 14), devient "son breuvage", une boisson d'une composition spéciale.

¹ Sur le mécanisme syntaxique et logique du "mais" de réfutation, cf. C. Plantin, "Deux Mais", *Semantikos*, 2, Paris, 1978.

² O. Ducrot, et al., *Les mots du discours*, p. 84.

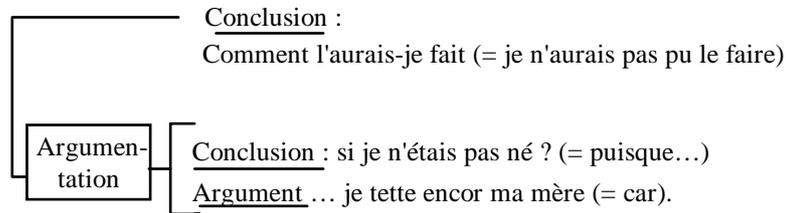
L'Agneau, en sa position physique - et sociale par la métaphore - de plus faible lui reconnaît ce droit : "sa boisson". Ce qu'il ne tolère pas, c'est qu'il triche avec les lois de la physique, puisque l'eau ne remonte pas le courant du ruisseau ; et aussi, avec les lois du langage, car, en contre-argumentant sur les présupposés - des éléments de l'énoncé en principe incontestables, en vertu d'une certaine éthique du langage - l'Agneau dénonce la mauvaise foi de son interlocuteur. À la nécessité de la force, et du bon vouloir, ("Tu seras châtié"), il oppose la nécessité de la physique - lois de la gravité ("Je ne puis troubler") - et de la logique linguistique ("par conséquent").

Nous nous sommes quelque peu éloignés de "la raison du plus fort... toujours la meilleure" du vers initial, et dans tous les sens des termes. Et pourtant, "Tu la troubles, reprit cette bête cruelle : Tu troubles, non pas l'eau que je vais boire, mais l'eau qui est à moi, vu que le pronom "la" (v. 18) a pour antécédent le substantif accompagné du possessif. C'est l'argument inscrit dans le texte ; ou alors, tu la troubles, quoi que tu dises, en vertu de mon diktat, c'est l'argument non-dit, d'autorité ; ou encore, tu la troubles par ce que tu dis, par le raisonnement inattaquable que tu m'opposes. Car ce qui l'insupporte, ce Loup vorace en quête d'"aventure", et le fascine en même temps, c'est la supériorité morale de l'Agneau, son innocence, sa pureté - le commentaire retrouve la relation de rimes : "onde pure" vs "aventure" - la justesse de son argumentation ; c'est l'argument tissé par le poète, à travers le jeu des rimes et des significations (champs lexicaux). Au total, si le PN de déculpabilisation accompli par l'Agneau réussit *de jure*, il échoue *de facto*, devant l'anti-PN de culpabilisation engagé par le Loup, dans un monde où la force prime le droit. Le commentaire énoncé par le narrateur, "cette bête cruelle", autorise plutôt le dernier de ces trois arguments.

Le deuxième temps de l'argumentation est signalé, on l'a noté, par une disjonction temporelle, "l'an passé", à laquelle va s'ajouter dans les vers suivants une disjonction actorielle avec l'entrée dans le discours de la famille proche et étendue de l'Agneau. Sans rien concéder à son adversaire, comme en témoigne la conjonction de coordination "et" (v. 19), le Loup charge l'accusé d'un nouveau grief moral, la médisance, arbitrairement daté, "l'an dernier". Le maître de l'espace dispose aussi à sa guise du temps, du langage et de la

connaissance, "je sais". Par une ironie évidente inconsciente ou non, le Loup impute à l'autre le délit dont il est en train de se rendre coupable, dire du mal de quelqu'un sans preuve ; prêt à récidiver aux dépens des proches de l'Agneau, dans les vers suivants, autant de fois qu'il le faudra. La didascalie du narrateur, "cette bête cruelle", incite à penser que l'ironie pourrait bien être un effet de la méchanceté.

L'Agneau réplique d'une manière aussi décisive que frontale, en prenant à nouveau le Loup en flagrant délit de transgression d'un présupposé, celui de l'existence ; en effet, accuser quelqu'un d'une faute, c'est, pour le moins, présupposer l'existence du coupable au moment de cette faute. À son tour, il manie l'interrogation rhétorique, étayée sur une argumentation relevant de l'évidence, selon la structure suivante :



D'une part l'hypothèse du délit est projetée dans le monde de l'irréel (conditionnel passé), d'autre part elle est vigoureusement niée par le biais de l'interrogation rhétorique, justifiée par un argument, "si je n'étais pas né", lui-même justifié - en position de conclusion - par un autre argument. Paradoxe de la violence, ou plutôt de la furie verbale : le Loup accepte la conclusion qu'il transforme immédiatement en argument, "Si ce n'est toi", en faveur d'une conclusion, "c'est **donc** ton frère", dont la nécessité logique est d'autant plus formellement marquée, "donc", qu'elle est plus arbitraire et par conséquent tyrannique. Nouveau démenti de l'Agneau, nouvelle saisie de l'énoncé au vol, transformé en argument dans la bouche même de l'Agneau. Le dernier échange tient en un seul décasyllabe (v. 24). Parvenue à son point extrême, la coercition verbale a fini par exclure le dialogue, par élimination de l'un des deux partenaires. La seule liberté de parole laissée à l'Agneau était de fournir au Loup des

arguments contre lui? Une sorte de liquidation verbale, avant la liquidation physique. Libre maintenant au despote du verbe de continuer à argumenter tout seul, "car vous ne m'épargnez guère..."

En reportant la responsabilité de l'individu sur le groupe, familial ou social, en faisant de l'Agneau qui pourrait être un tout jeune enfant dans des exemples de vengeance royale, passés ou présents, une victime émissaire à la manière de son lointain cousin, le Bouc, ou l'Âne d'une autre *Fable*, le Loup retrouve, à supposer qu'il l'ait vraiment quitté, l'état de guerre sans merci, de violence généralisée, en un mot l'état de nature. Cet état de nature, où le monde de l'Agneau a un comportement de loup pour le Loup, rappelle étrangement l'état d'humanité dans lequel l'homme est un loup pour l'homme. Le Loup n'a pas tort, pour une fois, de souligner la réversibilité des rôles du plus fort et du plus faible, de la victime et du bourreau. La rumeur (v. 26), forme sauvage de la communication sans loi ni sujet avoué ("on me l'a dit"), à qui on peut faire tout dire, est alors invoquée en lieu et place de l'argumentation. Juste pour sauvegarder l'apparente validité d'une conclusion qui obéit à l'implacable nécessité d'un règlement de comptes : "il faut que je me venge".

Ainsi se trouve mené à terme le PN de culpabilisation du faible qui ne fait qu'un avec le PN de justification de la force ; celui-ci n'est autre chose que le coup de force d'un raisonneur bafouant, parce qu'il est le plus fort, la raison dans tous les sens du terme, en mettant au service de "la faim", sa vraie "raison" d'agir, la raison argumentative, la raison morale et la raison juridique, simples paravents de la première.

Il est donc bien "montré" que "la raison du plus fort" est toujours la meilleure, un PN qui ne peut être démontré. La rime jette un pont entre le dernier vers du dialogue et le premier du récit final , "je me venge"/[il] le mange", entre le PN de justification de la "force" et le PN d'assouvissement de "la faim". Celui-là est argument en faveur de celui-ci, ou, comme disent les sémioticiens, PN d'usage. Toutefois, si l'on en juge par les volumes des deux séquences de la *Fable*, le récit et le dialogue, les fonctions narratives semblent être renversées : le propos de la *Fable* est de justifier l'emploi de la force à

propos d'un fait divers, la "dévoration" d'un Agneau par un Loup ; et nous retrouvons ainsi l'organisation narrative globale de la *Fable*.

Le récit : un manque comblé.

Les trois derniers vers renforcent encore la relation entre les deux PN, celui du dialogue et celui du récit. Les deux syntagmes circonstanciels, "Là-dessus" et "au fond des forêts" influent simultanément sur le sens du syntagme verbal, "l'emporte" ; le Loup "l'emporte" dans son argumentation comme il "l'emporte" dans le bois ; tout est question de force ; la virgule tend à faire de deux groupes circonstanciels des appositions non seulement syntaxiques, mais aussi sémantiques. Un autre rapprochement s'impose, qui ne pouvait échapper à l'enquête des champs lexicaux : "dans le courant d'une onde **pure**" / "au **fond** des forêts" ; l'un assouvit sa soif en toute clarté, l'autre sa faim dans l'obscurité. Tout le long du dialogue l'argumentation s'est déployée dans les mêmes lieux contrastés, ceux de l'évidence pour l'un, ceux de l'incohérence pour l'autre. Un dernier rapprochement ("au **fond** des forêts" / "sans autre **forme** de procès") révèle qu'il y a loin du fond à la forme du discours. Mais enfin, une certaine "forme de procès" a été respectée, les apparences sont sauvées : "le plus fort" peut s'en contenter.

Le procès du Loup fut expéditif ("sans autre forme de procès"), comme la monstration s'était promis de l'être ("tout à l'heure"), celle du plus fort, évidemment. Par conséquent, "La raison du plus fort est toujours la meilleure" ne saurait exprimer que la position du "plus fort" ; en la "montrant", en la mettant en scène dans un dialogue, le fabuliste signifie le contraire : la force se justifie en usurpant les attributs de la justice.¹

¹ Ne pouvant faire qu'il soit force d'obéir à la justice, on a fait qu'il soit juste d'obéir à la force. Ne pouvant fortifier la justice, on a justifié la force...". Pascal, *Pensées, Raisons des effets*, 81 - 299.

**L'INDÉCIDABLE DANS *PIERRE ET JEAN DE MAUPASSANT*
(Problèmes du style indirect libre).**

Marie-Thérèse MATHET,
Université de Toulouse-le-Mirail.

Le mobile de cette étude est la fascination que produit, dans la prose savante de certains romanciers, cette frange indécidable où s'entrecroisent la trame narrative et les fils de la chaîne discursive. L'opération consiste donc à tenter de démêler les écheveaux énonciatifs puisque les catégories constituées par la grammaire se trouvent perverties par le génie du romancier ; en effet nous verrons certains segments romanesques porter la trace de repérages que la classification des niveaux d'énoncé donne pour incompatibles. Mais il

ne faudra pas perdre de vue que le vrai problème n'est pas de savoir si l'on a affaire à un S. I. L.¹ ou bien à de la narration ; il est plutôt de prendre la mesure de la contradiction, sans décider à tout prix de l'indécidable, et d'admirer un procédé - si c'en est un - qui est riche d'effets littéraires par l'ambiguïté qu'il fait planer sur l'origine et le support de la parole dans le roman.

I CONTAMINATION DU RÉCIT PAR LE DISCOURS DU PERSONNAGE

a) La reprise de termes sert d'aiguillage inter-énonciatif. Elle fait donc véritablement fonction de mode de transformation de l'énoncé, et permet l'extension du discours ; elle aiguille du récit vers une brève occurrence de S. I. L.

1. Et soudain l'intonation de sa mère, de sa mère qui souriait et disait (...) (p. 126).

2. Comme il n'était pas encore quatre heures, et qu'il n'avait rien à faire, absolument rien, il alla s'asseoir dans le Jardin public (p. 100).

3 Puis il entendit de nouveau un ronflement, un ronflement de vieux, court, pénible et dur, celui de son père sans aucun doute (p. 134).

4. Il cherchait et ne se rappelait rien, non, rien (p. 135).

Ce glissement s'opère au sein même d'une phrase. Le discours aspire le récit de manière sournoise : celui-ci se trouve donc rétrospectivement avalé par le discours.

b) La reprise des termes peut fort bien s'effectuer à l'intérieur du récit pur, sans changement de niveau énonciatif. Mais là non plus, l'opération n'est pas neutre : on assiste à l'imitation, par le narrateur, du style du personnage qui a lui aussi tendance à user de ce procédé.

5. Rolland (...) riait de tout son cœur (...). Il avait un gros ventre de boutiquier, rien qu'un ventre où semblait réfugié le reste de son corps, un de ces ventres mous d'hommes toujours assis. (p. 106).

¹ Style indirect libre

c) Enfin, si la reprise des mêmes termes affecte des verbes comme les auxiliaires modaux : pouvoir, devoir, mais aussi vouloir, savoir, croire, on arrive déjà alors à l'indécidable :

6. Maintenant il voulait rentrer, il voulait savoir (p. 142).

Puisque le rythme répétitif mime le style du personnage, dont nous savons aussi qu'il est également celui qu'adopte volontiers le narrateur !

L'ambiguïté, toujours présente avec ce type de verbes, est ici encore renforcée. On est donc au plus près de la confusion des deux voix.

II MODALISATION DU RÉCIT

Le récit ne s'énonce pas de manière étale, en un style neutre, au moyen d'énoncés purement assertifs : il montre à tous moments la subjectivité des personnages. Flaubert avait ouvert la voie.

a) Le récit peut être modalisé par le !

7. Le mouvement du bateau qui partait troubla sa pensée et la dispersa ! Alors, s'étant levé, il regarda la mer (p. 139).

Il s'agit alors moins de noter l'émotion du narrateur que de faire passer, dans ce point d'exclamation, les sentiments de Pierre, en l'occurrence le regret de ne pouvoir se concentrer.

Le support de la modalité exclamative semble bien être le personnage, tandis que le temps P. S. interdit de considérer l'énoncé comme du S. I. L..

On a donc ici un énoncé (primaire) mimétique. L'énoncé porte la trace de repérages que la classification des niveaux d'énoncé donne pour incompatibles.

8. Pierre alors comprit qu'ils avaient pleuré ensemble, mais il ne put pénétrer leur pensée ! Jean croyait-il sa mère coupable ou son frère un misérable ? (p. 191).

Dans cet exemple, la narration épouse les mouvements de la conscience de Pierre, ses tentatives pour avancer dans son enquête, les limites aussi auxquelles il se heurte. Ce point d'exclamation, qui rend mimétique l'énoncé du narrateur anonyme, nous tire d'autant plus nettement du côté des affects des personnages, qu'il se trouve en quelque sorte explicité par le S. I. L. qui le suit immédiatement et qui formule la question en faveur du dilemme qui surgit à son esprit.

8 bis. Et Pierre crut apercevoir Castellamare ! Que de fois il avait rêvé de ces noms familiers !

On reconnaît ici, dans cette évocation, le même système que dans l'exemple précédent : le narrateur anonyme, dans un énoncé mimétique, évoque les rêves du personnage ponctués d'un signe d'exclamation que le discours au S. I. L. confirme, explicite et justifie sitôt après : "Que de fois il avait rêvé !...".

Il s'agit donc bien, dans tous ces cas, d'un procédé identifiable. Notons aussi que, dans l'exemple final, l'effet est encore plus vif par la nature du verbe : il *crut*, dont nous avons vu qu'il appartenait à une catégorie déjà ambiguë : on gagne ainsi encore un cran vers une interprétation discursive de l'énoncé.

C'est évidemment chez Flaubert que Maupassant a pris exemple.

- Alors il fallut descendre ! Il fallut se mettre à table ! (*Madame Bovary*),
énoncé où l'on opte plutôt pour une pensée du personnage que pour une remarque navrée du narrateur. Il en va de même pour le célèbre monologue de Frédéric attendant Madame Arnoux au coin de la rue Tronchet : Cinq heures arrivèrent ! cinq heures et demie ! Six heures ! Le gaz s'allumait. Madame Arnoux n'était pas venue.

Un tel fragment, tout narratif qu'il soit, n'en recèle pas moins, à mon avis, une espèce de discours intérieur du personnage, moins formulé qu'au S. I. L. peut-être, et plus fugace, plus intériorisé, mais tout aussi présent. Or, même des théoriciens comme A. Banfield, qui accordent au narrateur une place minimale dans le roman, attribue ces exclamations au narrateur, à qui elle accorde donc une part encore trop

large, à mon gré. J. C. Milner partage le même point de vue, qui, à mon avis, est insoutenable. L'ancienne habitude de rattacher l'expressivité au **sujet** n'est en effet qu'un fâcheux préjugé.

b) Récit modalisé par le ?

9. "J'ai cédé, songe-t-elle, à cet instinct de fuir que presque toutes nous avons devant la face humaine enlaidie par la faim, par le besoin. Cette brute, tu te persuades que c'est un être différent de l'enfant que tu adorais - c'était bien le même enfant, mais avec le masque : comme les femmes enceintes portent un masque de bile sur leur face, les hommes pleins de leur amour ont aussi, collée à la figure, cette apparence souvent hideuse, toujours terrible de la bête qui remue en eux. Galatée fuit ce qui la terrifie, qui est aussi ce qu'elle appelle ... J'avais rêvé d'une longue route, où par une marche insensible nous fussions passés des régions tempérées aux plus brûlantes : résignée à cette fureur ! C'est là et non ailleurs que j'eusse trouvé l'inimaginable repos ; mieux que le repos peut-être... Peut-être n'existe-t-il pas d'abîme entre les êtres, qu'un excès d'amour ne comble ... Quel amour ? "Elle se souvint ; sa bouche grimaça, émit un "hêê" de dégoût ; des images l'assaillirent : elle vit Larousselle s'écartant, le sang aux joues, maugréant : "Qu'est-ce qu'il te faut ? ..."

Ce que l'on peut noter, c'est que,

1°) le narrateur, quand il le veut, dans ce roman, jouit de l'omniscience. Ex : "Et dans son âme où l'égoïsme prenait des masques honnêtes, tous les intérêts déguisés buttaient et se combattaient". (p. 188).

L'attitude du narrateur est ici mimétique de celle du personnage, qui se pose tant de questions, en S. I. L.. On peut donc penser que le narrateur s'étonne vraiment devant l'abîme insondable qu'est la vie intérieure, que sont les pulsions. À l'appui de cette interprétation, la tentative de réponse que constitue la comparaison finale.

2°) Mais on peut aussi se demander si Pierre lui-même ne s'est pas posé la question, lui qui est toujours étonné de tous ses actes, et qui s'émeut du double qu'il sent en lui ?

10. Et Pierre se leva, frémissant d'une telle fureur qu'il eût voulu tuer quelqu'un ! Son bras tendu, sa main grande ouverte avaient envie de frapper,

de meurtrir, de broyer, d'étrangler ! Qui ? tout le monde, son père, son frère, le mort, sa mère ! (p. 129)

Dans l'exemple 10, le pronom "Qui ? " m'a intéressée car on peut se demander à son propos qui pose la question :

- ou bien l'énoncé précédent est à mettre au compte du Narrateur, et dans ce cas la question est posée par le lecteur.

- ou bien l'énoncé qui précède est la représentation de la pensée de Pierre, et dans ce cas la question est à mettre au compte du narrateur qui le suit dans tous ses mouvements et à qui il répond.

- Elle peut enfin être mise au compte du personnage lui-même qui s'interroge pour expliciter ses pulsions.

Notons d'ailleurs la modalisation exclamative qui encadre cet énoncé interrogatif pour passionner le débat.

11. Puis il se rassit brusquement. Elle lui déplaisait, celle-là ! pourquoi ? Elle avait trop de bon sens vulgaire et bas ; et puis, ne semblait-elle pas lui préférer Jean ? (p. 101).

La même question se pose ici : - quel est l'énonciateur du : "pourquoi ? "

- La réponse émane-t-elle du Narrateur ?

12. Il se sentait maintenant à l'âme un besoin de s'attendrir, d'être embrassé et consolé. Consolé de quoi ? Il ne l'aurait su dire, mais il était dans une de ces heures de faiblesse et de lassitude où la présence d'une femme (...), un doux regard noir ou bleu semblent indispensables à notre cœur.

Et le souvenir lui vint d'une petite bonne de brasserie ramenée un soir chez elle et revue de temps en temps.

Il se leva donc de nouveau pour aller boire un bock avec cette fille. Que lui dirait-il ? que lui dirait-elle ? Rien, sans doute. Qu'importe ? il lui tiendrait la main quelques secondes ! elle semblait avoir du goût pour lui. Pourquoi donc ne la voyait-il pas plus souvent ? (p. 102).

1) Le premier segment interrogatif de cet exemple est exactement sur le même plan que les deux précédents. La même

question se pose pour les trois occurrences : de qui émane-t-elle ? Cependant, ici, à cause du plus-que-parfait qui suit, on a moins l'impression que la question émane de Pierre, qu'il se l'est posée. L'enchaînement est plus naturel entre l'énoncé interrogatif et la réponse. L'ensemble peut être interprété comme un commentaire narratif.

2) Un doute semblable s'instaure pour l'interprétation du second exemple : Personnage ? Narrateur ? Peut-être penche-t-on ici plus volontiers pour le personnage !

La modalisation par "sans doute" n'arrange nullement les choses puisque l'on sait que le Narrateur, la plupart du temps, feint une ignorance ou une hésitation semblable à celle du personnage.

III L'INDÉCIDABLE

C'est ce qui permet l'homogénéité textuelle. Comment trancher, entre un S. I. L. exclamatif, phénomène si naturel, et un récit modalisé, dont on a vu la fréquence.

13. Mme Roland répondit avec tranquillité :

- Oui, oui, je sais où il est ; j'irai le chercher tout à l'heure.

Donc elle avait menti ! elle avait menti en répondant, ce matin-là même à son fils qui lui demandait ce qu'était devenue cette miniature : "je ne sais pas trop..." (p. 145).

La reprise : "Donc elle avait menti ! elle avait menti en répondant.

est - nous l'avons vu - l'apanage du héros, mais est volontiers imitée par le narrateur mimétique ;

Le désignatif "son fils" semble faire pencher plutôt pour un élément narratif.

- Faut-il opter pour :

- le S. I. L. dans le premier élément : Donc elle avait menti !

- le récit dans le second ?

N'empêche que dans ce cas on obtient une espèce de mixte puisqu'on se trouve tout de même en présence d'une reprise, formée alors par deux voix.

14. Il guettait sur sa figure les intermittences de repos et, avec des ruses de tortionnaire, réveillait par un seul mot la douleur un instant calmée.

Et il souffrait autant qu'elle, lui ! Il souffrait affreusement de ne plus l'aimer, de ne plus la respecter et de la torturer.

(...)

Oh ! comme il aurait voulu pardonner, maintenant ! mais il ne le pouvait point, étant incapable d'oublier (p. 153).

1) Même ambiguïté.

Après le segment narratif : "Il guettait..." faut-il voir un S. I. L. dans : "Et il souffrait ..." ?

- même procédé de **reprise** : "il souffrait ... il souffrait",

2) la présence du "Et" initial, qui rappelle celui de Flaubert, semble écarter l'interprétation par le S. I. L.

3) Le second énoncé, à cause de l'ambiguïté du verbe "vouloir" est à mi-chemin entre les deux possibilités.

15. Ils se turent, et il s'étonnait, lui, au contraire, qu'elle fût si peu troublée, si raisonnable. Il s'attendait à des gentillesse galantes, à des refus qui disent oui, à toute une coquette comédie d'amour mêlée à la pêche, dans le clapotement de l'eau ! Et c'était fini, il se sentait lié, marié, en vingt paroles (p. 163).

Même analyse. Même hésitation entre l'analyse par un narrateur, et le discours du personnage.

16. Pierre... tais-toi... Maman est dans la chambre à côté (...) Mais il fallait qu'il vidât son cœur ! Et il dit tout (p. 175).

L'ambiguïté naît du verbe **falloir**.

17. Pierre songeait. Certes ce serait une solution s'il pouvait s'embarquer comme médecin sur ce paquebot. Plus tard on verrait : il le quitterait peut-être. En attendant, il y gagnerait sa vie sans rien demander à sa

famille. Il avait dû, l'avant-veille, vendre sa montre, car maintenant il ne tendait plus la main devant sa mère ! (p. 193).

L'ambiguïté naît de l'auxiliaire **devoir**.

IV PRÉNOM, OU PRONOM ?

On a vu que théoriquement seuls les pronoms personnels sont admis en S. I. L.. Tel n'est pas le cas dans *Pierre et Jean*. Certes on pourrait admettre que les énoncés incluant un désignatif, un dénominatif, sont des énoncés narratifs modalisés, ou des mixtes. Mais la question est plus complexe dans ce roman, ne serait-ce que pour une question de contenu :

On assiste en effet à un phénomène de dédoublement, puisque, très tôt dans le roman, il est fait allusion à **l'autre** de soi :

"Il se sentait content d'avoir compris, de s'être surpris lui-même, d'avoir dévoilé l'autre qui est en nous". (p. 87).

"Puis une de ces pensées involontaires (...) si brusques, si rapides, qu'il ne pouvait ni les prévoir, ni les arrêter, ni les modifier, venues, semblait-il, d'une **seconde âme** indépendante et violente, le traversa." (p. 90).

D'où la sérénité avec laquelle on peut admettre la présence d'un désignatif dans le discours indirect libre pour le désigner lui-même, dans certains cas.

Le D. I. montre l'exemple :

[On lui a gardé, à manger, une côtelette complètement froide].

"Il pensa qu'on aurait pu la laisser dans le fourneau jusqu'à son arrivée, et ne pas perdre la tête au point d'oublier complètement **l'autre fils, le fils aîné**". (p. 97).

-> Le personnage se place du point de vue de ses parents :

"Alors... alors... il avait donc eu une raison puissante et secrète de tout donner à Jean - tout - et rien à Pierre. (p 125).

"Il avait aimé et caressé **le premier enfant, l'enfant du bijoutier**, jusqu'à la naissance de **l'autre**". (p. 127).

- sa mère est également désignée avec distance :

"Le portrait, portrait d'amis, portrait d'amant, était resté dans le salon bien en vue, jusqu'au jour où la femme, où la mère, s'était aperçue, la première avant tout le monde, que ce portrait ressemblait à son fils" (p. 139).

- Voilà pourquoi, dans ce roman familial, il se désigne par rapport à sa mère et non au moyen de la transparence d'un pronom :

"Elle avait menti en répondant, ce matin-là même, à son fils..." (p. 145)

Nous pouvons donc, à présent, procéder à la construction du schéma énonciatif.

Le modèle élaboré par Maupassant consiste en une formule habile.

- Le personnage s'est constitué un style, qui apparaît au S. I. L..
Il est fait de

- reprises
- exclamations
- interrogations
- rythme un peu convulsif, tout ce qui peut rendre émotionnel

le style.

Le narrateur va pouvoir fouiller plus avant dans cette âme, sans trop afficher l'omniscience cependant. Comme celle-ci permet de conserver le point de vue des personnages l'image du narrateur devient alors celle d'un autre être humain, guère plus éclairé que le héros, qui revêt plus ou moins les traits du brave conteur qui encadre les contes

normands par exemple et dont il devient comme une figure plus abstraite.

- son style va donc revêtir l'apanage de l'humain, que caractérisent le doute, la supposition, mais aussi l'émotion, d'où ? et !

- De plus, et c'est d'un autre ordre, il va **mimer** le style propre au personnage, Pierre en l'occurrence, avec la reprise de termes, et le rythme convulsif.

Il en résulte une absence totale de solution de continuité entre le discours intérieur de Pierre et les réflexions narratives car c'est sur la même ligne que sont disposés les énoncés émanant du personnage et du narrateur. Si bien que lorsque le narrateur témoigne d'omniscience celle-ci est bémolisée par l'émotivité dont elle est empreinte.

Technique qui n'est pas totalement étrangère à l'Impressionisme.

AMBIGUITÉS ÉNONCIATIVES DANS QUELQUES ROMANS DE MAURIAC

Marie-Thérèse MATHET
Université de Toulouse-le-Mirail.

La fusion des deux approches, intérieure et extérieure, des personnages - c'est-à-dire du récit et du discours des héros que nous avons examinés chez Maupassant, nous allons la retrouver dans les techniques de Mauriac, à travers quelques romans. En effet, celui-ci utilise de plus en plus à travers son œuvre un S.I.L.¹ qui représente le point de vue du personnage, ce qui n'exclut cependant pas certaines interventions narratives. C'est que le projet de la prose savante de Mauriac est de suivre au plus près les méandres du discours intérieur, et de rendre le lecteur témoin direct d'une conscience en mouvement. On ne quitte donc pratiquement jamais le discours de ces êtres qui sont avant tout des êtres de langage. Mais le problème est qu'un abîme sépare le langage du psychisme. Mauriac tente donc d'élaborer une rhétorique de l'indicible, dans la mesure où ce discours intérieur est étroitement tributaire des procédés scripturaux ; et l'accès à la

¹ Style indirect libre.

connaissance intime de ces personnages est lié à l'efficacité de certaines modalités langagières, dont j'ai tenté de faire le bilan.

- Narration degré zéro --> omniscience

- Narrateur explicite : (vous protéiforme, polymorphe)

sur fond de récit au présent : a) NOUS - JE : père, mère, etc...

b) TU - Narrateur.

- Personnage - S.I.L.
 - D.D.L.¹
 - TU

° Le flou naît de ce va-et-vient du récit omniscient au discours du personnage, et crée cette ambiguïté qui nous intéresse.

° Ce flou naît aussi du fait que l'écrivain fait parler ses héroïnes, Thérèse en particulier, comme le narrateur lui-même. Elle moralise, sur le même ton que le Narrateur explicite. Ce qui ne contribue évidemment pas à lever l'énigme, ni à rendre claire la source de l'énonciation. Enfin, comme nous l'avons vu chez Maupassant, le Narrateur imite à son tour le **ton** du personnage.

I Critères permettant d'aider à l'identification.

1 - Chez Mauriac, il est notoire que les **guillemets** sont souvent présents pour indiquer un monologue, et permettent ainsi de le délimiter.

1. Elle perd ses cheveux comme un homme : oui, elle a un front dévasté de vieil homme, "un front de penseur...", prononce-t-elle à mi-voix. (*La Fin de la nuit*, p. 202).

Dans l'exemple 1, le monologue est déjà entamé lorsque surviennent les guillemets. Mais ceux-ci nous permettent de confirmer notre hypothèse, à savoir que l'énoncé qui précède appartient déjà au

¹Discours direct libre

monologue ; de plus, ils indiquent le passage du discours intérieur à une parole prononcée, articulée, comme ce sera aussi le cas en 2.

2. Elle se regarda dans la glace et se dit à haute voix : "Où en es-tu, Thérèse ? (*La Fin de la nuit*, p. 253).

Les guillemets sont précieux, dès lors, pour une identification plus complexe : pour identifier le support des pronoms de la 2e personne, ce TU qui peut représenter deux instances, celle du Narrateur et celle des personnages ; lorsque ce TU surgit à l'intérieur des guillemets, à tort ou à raison, je l'impute disons plus volontiers au personnage dont je soupçonne alors qu'il se morigène lui-même. Et le débat reste ouvert, bien sûr, quand ce pronom surgit en contexte libre de guillemets.

- Autre critère : le tiret. Je le signale puisqu'il est si fréquent chez Mauriac, mais je suis loin d'en avoir fait le tour et pense qu'il est plutôt un faux ami.

- Enfin, comme chez Maupassant, certains tics verbaux des personnages, comme le "oui" placé par le personnage avant d'avoir parlé, et qui pourrait, comme en 1, servir d'embrayeur entre le récit au présent et le discours intérieur.

II TU.

J'en viens alors au phénomène mauriacien par excellence, qui est l'émergence du pronom de la 2de personne. On peut voir dans ce procédé propre à Mauriac qui consiste à dédoubler le personnage en un JE et un TU, un héritage de romanciers antérieurs, fin XIX^e, les Naturalistes peut-être plus particulièrement, qui avaient l'habitude de faire dialoguer, au fond de la conscience de leurs personnages, des voix qui tenaient des discours contradictoires. Mauriac transforme donc et modernise ce procédé, nous allons voir de quelle manière. Ce phénomène nous conduit d'emblée au cœur de notre problématique. En effet

a) ou bien ce TU désigne le personnage lui-même dont la conscience se scinde et qui donc s'adresse à soi, pour s'interroger, pour se juger, pour s'effrayer. C'est le cas, nettement en 2. et 3.

2. Elle se regarda dans la glace et se dit à haute voix : "Où en es-tu, Thérèse ? " (*La Fin de la nuit*, p. 253).

3. "Tu verras quand tu y seras", se répétait-elle sans réussir à se faire peur. (*La Fin de la nuit*, p. 253).

avec les guillemets qui nous guident vers cette interprétation, et surtout le verbe de locution.

C'est peut-être aussi le cas en 4

4. Ce n'est plus la peine de dormir dans la ruelle, les lèvres collées contre la cloison derrière quoi ton fils étendu ne s'étrangle plus. Tourne-toi de l'autre côté. Ferme les yeux. Fais le vide en toi... Soudain elle se dressa :

- On a marché dans le jardin. (*Génitrix*, p. 52).

En dépit de l'absence de tout indice ; à moins que l'on en voie un - et c'est mon cas - dans les points de suspension, et la brutalité de la réplique qui suit.

Dans ces exemples, ainsi que dans beaucoup d'autres, ce tutoiement du personnage par lui-même mime la distance de soi à soi qui constitue la structure même de la conscience ; il mime peut-être aussi la distance qui sépare du langage les phénomènes psychiques, comme certains exemples nous le montreront.

b) Ou bien ce TU désigne le narrateur qui, prenant fortement à partie le personnage, et à la faveur d'une familiarité créée par la mise à distance, va droit à l'essentiel. Ce tutoiement inopiné du narrateur au personnage est en somme destiné à mettre celui-ci au pied du mur, à le pousser dans ses derniers retranchements, à l'acculer à la lucidité et à la prise de conscience. C'est ce que nous avons en 10-11-12 par exemple.

10. Crois-tu, s'il ne s'était agi que de t'armer contre ta mère, crois-tu que tu te fusses hasardé à écarter les branches et à tirer à toi cette proie

charnelle ? (...) Oui, certes, la faim de vengeance d'abord t'excita, mais elle dissimulait une autre faim plus secrète, et tu découvres qu'il n'est plus temps de l'assouvir. (*Génitrix*).

11. Il ne l'avait jamais regardée : - cela te reste maintenant de la dévorer des yeux. (*Le désert de l'amour*, p. 362).

12. Pourquoi une petite institutrice ricanante avait-elle eu le front de se mettre en travers de sa route ? Mathilde, dont le fantôme aussi s'asseyait à cette table, loin du feu, dans le courant d'air, comme lorsque tu étais vivante, la mort ne te défiait plus (*Génitrix*, p. 67).

- Dans le 1er cas, quand TU désigne le personnage, deux systèmes se rencontrent :

- ou bien le dialogue du personnage avec soi s'effectue par l'alternance des pronoms JE et TU. C'est ce que nous avons en 5 - 6 - 7 - 9.

5. Ce qui m'étonne, au fond, étant ainsi faite, ce ne sont pas les actes que j'ai commis, mais ceux que je n'ai pas commis. Oui, rejetée, comme aucune autre créature n'a été rejetée, et mon cœur et mon corps étant ce qu'ils sont, comment n'ai-je pas roulé, comme on dit, roulé, roulé ? ... J'entends bien : tu es intelligente, Thérèse. Tu peux bien te le dire à toi-même : extrêmement intelligente. Et ces ivrognesses, à qui tu as parlé, quelquefois, la nuit, sur les bancs des Champs-Élysées ou du Bois, ou à des terrasses de café, c'étaient des idiots. Nous avons, plus que les hommes, besoin d'intelligence. Les femmes bêtes deviennent des bêtes dès qu'elles ne sont plus tenues en laisse par la famille, par les conventions. Oui ton intelligence aurait suffi à te préserver de cette déchéance dont tu parles, mais non du vice... Oh ! je sais bien que ce que tu as accompli ferait se signer d'horreur les femmes de ta famille... Si je cédaï à cette tentation bizarre que j'éprouve quelquefois, quand, recrue de fatigue, les pieds blessés à force d'avoir marché droit devant moi, je me laisse tomber sur une chaise, dans une église inconnue, si j'entraï dans une de ces boîtes où un homme est enfermé et offre son oreille à travers un grillage, si je cédaï à ce besoin de renverser là le tombereau de mes actes les plus lourds, je ne pourrais en découvrir, tant ils sont nombreux, que la moindre part. Comment font-ils, ceux qui se confessent après beaucoup d'années pour tout retrouver, pour ne rien omettre ? À leur place j'aurais le sentiment qu'une seule faute oubliée rendrait vaine l'absolution, qu'il suffirait d'une vétille échappée à la masse pour qu'autour d'elle, cristallisât de nouveau toute mon infamie.

Il existe tout de même une limite que je n'ai pas franchie... Je serais ridicule de raconter cela : c'est mon cœur qui me perd et qui me sauve à la fois... il me perd en m'engageant dans de tristes histoires ; mais il me sauve en ne permettant pas à mon corps d'y chercher seul sa provende... Allons,

Thérèse, de quoi veux-tu donc te persuader ? N'es-tu, autant qu'une autre, capable de faire le mal ? Sans doute, mais quand, le lendemain, je fais mes comptes : plaisir, honte, dégoût, l'horreur l'emporte.

De sorte que tu pourrais compter ces chutes... encore, presque toujours a-t-il fallu l'appât de la tendresse ; ton cœur fut toujours intéressé dans tes pires aventures. Pour aller de l'avant, pour t'engager à fond, cet attrait était nécessaire, cet espoir qui, sans doute, se savait d'avance trompé. Ah ! ma monstrueuse indifférence au suicide de Phili s'explique, sans doute, par cette certitude où je suis, dès le début dans une aventure de cette sorte, qu'il s'agit là d'une duperie et que cet homme n'est qu'un prétexte... c'est cela : des prétextes dont mon cœur s'est presque au hasard saisi. (*Thérèse à l'hôtel*, p. 176-177).

6. "Son pouls est calme ; elle dort comme un enfant dont le souffle est si léger que tu te lèves pour t'assurer qu'il est vivant. Le sang monte à ses joues et les éclaire. Ce n'est plus un corps qui souffre ; sa douleur ne le défend plus contre ton désir. Faudra-t-il que ta chair tourmentée veille longtemps encore auprès de cette chair assoupie ? Bonheur de la chair, songe le docteur, paradis ouvert aux simples... Qui a dit que l'amour était un plaisir de pauvre ? J'aurais pu être l'homme qui s'étend chaque soir, sa journée finie, auprès de cette femme ; mais ce ne serait plus cette femme... Elle eût été mère plusieurs fois... tout son corps porterait les traces de ce qui a servi et de ce qui s'use tous les jours à des besognes basses ... Plus de désir : des habitudes sales... Le petit jour, déjà ! Que cette servante tarde à venir !" (*Le Désert de l'amour*, p. 381).

7. Maria n'eut que la force de jeter son chapeau sur le piano ; ses souliers salirent la chaise longue - aucun autre geste possible que d'allumer une cigarette. Ah ! il y avait cela aussi : cette mollesse de son corps en dépit de l'imagination la plus fiévreuse. Que d'après-midi perdus à cette place, le cœur malade à force de fumer ! Que de plans d'évasion, de purification, échafaudés et détruits ! Il aurait fallu d'abord se lever, faire des démarches, voir des gens... "Mais, si je renonce à l'amendement de ma vie extérieure, il reste de ne plus rien me permettre que ma conscience réprouve, ou dont elle s'inquiète. Ainsi ce petit Courrèges..." C'était entendu, elle ne l'attirait chez elle que pour la seule douceur déjà connue dans le tram de six heures : le réconfort d'une présence, une contemplation triste et unie - mais ici, goûtée de plus près que dans le tram, et plus à loisir. Rien que cela ? rien que cela ? Lorsque la présence d'un être nous émeut, à notre insu nous frémissons des prolongements possibles, des perspectives indéterminées nous troublent. "Je me fusse vite fatiguée de le contempler, si je n'avais su qu'il répondait à mon manège et qu'un jour nous échangerions des paroles. Ainsi je n'imagine rien entre nous, dans ce salon, qu'un échange de propos confiants, de caresses maternelles, de baisers calmes ; - mais aie donc le courage de t'avouer que tu pressens, au-delà de ce pur bonheur, toute une région interdite à la fois et ouverte : pas de frontière à franchir, un champ libre où s'enfoncer peu à peu,

une ténèbre où disparaître comme par mégarde... Et après ? Qui nous défend le bonheur ? ne saurais-je le rendre heureux, ce petit ? ... Voilà le point où tu commences à te duper : c'est l'enfant du docteur Courrèges, de ce saint docteur... Il n'admettrait pas que la question fût posée, lui ! Tu lui disais en riant un jour que la loi morale au dedans de lui était aussi éclatante que le ciel étoilé au-dessus de sa tête...". (*Le Désert de l'amour*, p. 342).

8. "J'ai cédé, songe-t-elle, à cet instinct de fuir que presque toutes nous avons devant la face humaine enlaidie par la faim, par le besoin. Cette brute, tu te persuades que c'est un être différent de l'enfant que tu adorais - c'était bien le même enfant, mais avec le masque : comme les femmes enceintes portent un masque de bile sur leur face, les hommes pleins de leur amour ont aussi, collée à la figure, cette apparence souvent hideuse, toujours terrible de la bête qui remue en eux. Galatée fuit ce qui la terrifie qui est aussi ce qu'elle appelle... J'avais rêvé d'une longue route, où par une marche insensible nous fussions passés des régions tempérées aux plus brûlantes : mais le maladroit a brûlé les étapes... Que ne me suis-je résignée à cette fureur ! C'est là et non ailleurs que j'eusse trouvé l'inimaginable repos : mieux que le repos peut-être... Peut-être n'existe-t-il pas d'abîme entre les êtres, qu'un excès d'amour ne comble... Quel amour ? " Elle se souvint ; sa bouche grimaca, émit un hééé" de dégoût ; des images l'assaillirent ; elle vit Larousselle s'écartant, le sang aux joues, maugréant : "Qu'est-ce qu'il te faut ?...". (*Le Désert de l'amour*, p. 366).

- ou bien ce dialogue s'opère par l'alternance TU/S.I.L. C'est ce que nous avons en 9.

9. "Pour ce voyou..." Quel dégoût ! Et pourtant l'inextinguible flamme brûlait au dedans d'elle sans que plus rien ne la nourrît. Aucun être au monde n'aurait le bénéfice de cette lumière, de cette chaleur. Où aller ? À la Chartreuse où est le corps de François ? Non, non ; avoue que tu ne cherchais, près de ce cadavre, qu'un alibi. Elle n'avait été si fidèle à visiter l'enfant du cimetière que pour les retours si doux aux côtés d'un autre enfant vivant. Hypocrite ! rien à faire, rien à dire sur une tombe ; elle s'y heurtait chaque fois comme à une porte sans serrure et condamnée pour l'éternité. Autant se mettre à genoux dans la poussière de la rue... Petit François, poignée de cendres, toi qui étais plein de rires et de larmes... Qui désirer auprès d'elle ? Le docteur ? ... ce raseur ? Non, pas un raseur... Mais à quoi bon cet effort vers la perfection lorsque c'est notre destin de ne rien tenter qui ne soit louche en dépit de notre bon vouloir ? Tous les buts que Maria s'était glorifiée d'atteindre, le pire d'elle-même savait y trouver son profit. (*Le désert de l'amour*, p. 364).

1 - TU = Personnage

- *Analyse de 5.*

TU = Personnage qui s'adresse à soi

a) **alternance JE/TU.**

Quels sont les indices qui permettent de penser qu'il s'agit du personnage dédoublé ?

- On est déjà dans un contexte en JE. La continuité narrative incite donc à ne pas supposer que ce pronom réfère à deux instances différentes dans la même ligne.

- Mais c'est surtout l'inscription du phénomène lui-même dans le texte

"Tu peux bien te le dire à toi-même"

- C'est aussi la remarque d'ordre général :

" Nous avons, plus que les hommes, besoin d'intelligence"

qui suppose que le locuteur est une femme, donc Thérèse, et non le narrateur.

- Enfin la tendance du personnage à la dissociation, puisque Thérèse se désagrège en "un cœur" et "un corps", au début puis au milieu du texte :

"C'est mon cœur qui me perd et qui me sauve".

"mais il me sauve en ne permettant pas à mon corps...'"

- *Analyse de 6.*

- Le TU paraît ici encore marquer une scission du personnage, dans la mesure où il survient à l'intérieur d'un monologue confortablement installé entre guillemets.

- L'incise, qui survient tardivement, pourrait certes nous inciter à penser qu'en amont, il ne s'agissait pas encore tout à fait de la rêverie du docteur. Je pense qu'en réalité il s'agit de deux moments de sa réflexion. Le premier temps est axé sur la réalité de la scène présente, en une argumentation dont les aspects à la fois moraux et médicaux ne sont pas exclus. Tandis que le second temps ouvre sur une pure songerie, en un style marqué par les phrases minimales et les points de suspension.

- Une telle structure monologique se propose donc de rendre compte au plus près des différentes strates de la réflexion. La seconde partie, en JE, paraît relever d'un niveau plus superficiel, et revêt un aspect plus léger.

- Analyse de 7.

La nuance entre la 1re et la 2de partie de cet extrait est intéressante :

1re partie : alternance S.I.L. - D.D.

- Articulation au moyen d'une phrase commentative à mettre au compte du personnage de Maria, ou du Narrateur.

2e partie : alternance JE-TU à l'intérieur des guillemets.

- Comme dans l'exemple précédent, le pronom de la 2de personne va plus loin dans l'analyse, traque la mauvaise foi. Ce rôle est d'ailleurs souligné par la présence matérielle du tiret.

- Analyse de 8

Cet exemple conforme la présence de TU à l'intérieur d'un monologue entre guillemets. L'unique occurrence sert bien ici à prouver qu'il s'agit d'un dialogue intérieur avec le verbe pronominal TU TE persuades, d'une opération à accomplir soi-même sur soi.

- Le tiret marque la reprise en main de la situation par le TU, une rectification.

Analyse de 9.

b) Alternance S.I.L./TU

TU indique toujours le personnage mais, avec cet extrait, nous passons à l'alternance S.I.L./TU.

- Même si l'on interprète en récit les énoncés que je qualifie de S.I.L., dans les 2 cas on est en présence d'une alternance moins habituelle qui est TU/ELLE.

Le jugement porté par TU paraît encore plus intransigeant et terrible lorsqu'il se détache sur ce fond de 3e personne. D'autant que l'énoncé : "que désirer auprès d'elle ?" est, lui du moins, nécessairement au S.I.L.

De plus l'absence des pronoms de la 1re personne est notoire. Le TU ne se heurte donc qu'à un ELLE. La vérité, trop dure à supporter, est quelque peu estompée, éloignée par la 3e personne et le choc produit par l'exclamation : hypocrite ! vient s'amortir sur le ELLE. On évite ainsi le heurt insupportable avec un JE qui ici paraît se dérober, qui veut bien admettre la vérité, mais non sans précautions.

2 - TU = Narrateur.

Analyse de 10

Voici maintenant les cas où un tel discours peut être versé au compte du Narrateur.

Dans cet exemple plusieurs indices tendent à nous faire opter pour un narrateur sondant l'inconscient du personnage.

- La rigueur de la rhétorique : crois-tu... crois-tu...

- le style relevé de l'image : cette proie charnelle.

- La présence du P. S.. Non qu'il soit impossible certes mais parce qu'il tire le segment vers le récit. On pourrait fort bien imaginer un Passé composé ou un Plus que parfait.

- Et surtout la connaissance du contexte car dans ce roman, le héros ne bénéficie encore pas à vrai dire de la lucidité qui sera celle de Thérèse Desqueyroux par exemple, ou même de Maria Cross. De plus, le style qui se déploie ici n'appartient pas au registre du personnage.

Analyse de 11.

Le tiret semble inviter ici à un changement d'instance. Ainsi que l'espèce de leçon qui est donnée au jeune héros, Raymond Courrèges.

Analyse de 12.

- Après le segment au S.I.L., à mettre au compte de la mère, Félicité Cazenave, l'adresse directe à Mathilde, le tour de cette adresse qui n'est pas hostile mais qui est celui du regret, ne peut émaner que du Narrateur et non de la belle-mère qui la détestait.

- La relative et la comparative relèvent du langage et du niveau appréciatif du narrateur, non du personnage de la belle-mère.

Analyse de 13-14.

13. Regarde-le, pauvre femme : déjà il se relève, il essuie du revers de sa main son front trempé de sueur, et tu écoutes ses pas décroître dans la maison morte (*Genitrix*, p. 67).

14. De quoi te troublais-tu, pauvre femme ? Le petit François est debout contre ton fauteuil. (*Le Désert de l'amour*, p. 349).

Je n'ai relevé ces deux exemples qu'à dessein de montrer un élément qui peut peut-être servir d'indice : l'interpellation : "Pauvre femme". De plus, en 13, on a affaire à un simple constat : "tu écoutes" et non plus à une injonction. Ce qui est plutôt le rôle du narrateur, non celui du personnage.

III CONFUSION DES STYLES.

Avec les deux exemples qui suivent, j'ai voulu montrer, comme hier, les interférences stylistiques entre les deux discours : celui du Narrateur et celui du personnage.

a)

15. Non, ce n'était pas une femme à demi détruite que Georges dévorait des yeux (*La Fin de la nuit*).

Le NON initial, déjà rencontré dans les séquences avec TU, est ici dans la narration. Or il appartient nettement aux habitudes langagières de Thérèse. Le Narrateur, chez Mauriac aussi donc, peut être surpris à imiter le style du personnage, son allure, son rythme.

b)

16. Tout de même Thérèse se réjouissait de ce que sa soirée du lendemain ne serait pas solitaire. La certitude que quelqu'un viendrait demain dégageait de tout ennui ces longues heures de réflexion calme (*La Fin de la nuit*, p. 287).

Voici, bien sûr, le phénomène inverse : le S.I.L. qui commence avec "La certitude que..." mime parfaitement le niveau de langage de la narration.

Remarquons d'ailleurs en passant que Mauriac fait souvent parler Thérèse comme il écrit lui-même. Et il arrive à l'héroïne de moraliser comme le font les narrateurs. Témoin ce passage :

"Le désir transforme l'être qui nous approche en un monstre qui ne lui ressemble pas. Rien ne nous sépare plus de notre complice que son délire".

Thérèse finit donc presque par être agaçante à force de s'analyser dans le style mauriacien, d'autant plus que cette attitude ne nous simplifie pas les choses dans ce travail de repérage. On arrive donc à une homogénéité des deux niveaux énonciatifs qui évoque celle que l'on a rencontrée chez Maupassant. Ce qui rend encore plus aisée cette homogénéité est l'existence d'un abondant discours du Narrateur qui se fait à volonté homme, femme ou mère. C'est ce que nous verrons dans les fragments 17. 18. 19.

17. Elle avait bu un peu de champagne : c'était cela sans doute. Lorsque le désespoir qui vous tient desserre son étreinte, c'est presque toujours pour une très petite cause d'ordre physique : une nuit de bon sommeil, un verre de vin... Il fait semblant d'être parti et ne s'est éloigné que de quelques pas ; nous savons qu'il reviendra ; mais enfin il n'est plus là : le monde est bon ; peut-être nous reste-t-il à vivre de longues années ? Avant la mort, aucune solitude n'est définitive. Nous ne savons pas qui nous rencontrerons ce soir, demain : tant d'êtres nous croisent ! À chaque instant, une étincelle peut naître, un courant s'établir. Ainsi, ce soir, Thérèse cédait à une impression de joie, elle ne sentait pas son cœur. "Peut-être ne mourrai-je pas, songeait-elle, peut-être vais-je vivre". (*La Fin de la nuit*, p. 268).

18. À mesure qu'elle parlait, Thérèse faisait exprès de rejeter les cheveux qui ombrageaient son front trop vaste ; elle découvrait ses oreilles ; et ce geste accompli avec négligence, mais qui lui coûtait un effort héroïque, elle s'étonnait de ne pas en voir tout de suite l'effet, - tant nous avons peine à comprendre que souvent l'amour ne tient aucun compte des apparences, que cette mèche blanche que nous souhaitons de lui cacher l'attendrirait, bien loin de lui déplaire, s'il la voyait ; mais il ne la voit pas. Non, ce n'était pas une femme à demi détruite que Georges dévorait des yeux, mais un être invisible qui s'exprimait dans un regard, dans cette voix un peu rauque et dont la plus simple parole avait pour lui une valeur, une importance démesurée. En vain Thérèse montrait-elle à cet enfant son front dévasté, il détenait le privilège de la contempler en dehors du temps, désincarnée. C'est toujours le mystère d'une âme que la passion, même coupable, nous découvre ; et toute une vie de souillures n'altère pas cette splendeur d'un être tel que nous le livre l'amour. (*La Fin de la nuit*, p. 296).

19. Presque toujours un fils suffisait, un seul, pour que se perpétuât le mince filet de vie charriant jusqu'à la fin du monde le patrimoine sans cesse grossi de dots et d'héritages. À aucun moment de la race, une passion n'avait

détourné ce cours puissant. Toutes les femmes, tant du côté Péloueyre, que du côté Cazenave, étaient de celles qui soufflent à l'époux : "Faites vite". Il faut pourtant qu'un jour, sur un anneau de la chaîne vivante, une tache de rouille apparaisse et commence de ronger. Malheur à ceux qui viennent après. O pauvres cœurs qui n'êtes pas nés encore ! Mes petits, qu'aurez-vous pris en moi ! Cette sourde inimitié de Fernand contre sa mère fait horreur ; et pourtant ! C'était d'elle qu'il avait reçu l'héritage de flamme, mais en même temps la tendresse jalouse de la mère avait rendu le fils impuissant à nourrir en lui ce feu inconnu. Pour ne pas le perdre, elle l'avait voulu infirme : elle ne l'avait tenu que parce qu'elle l'avait démuné. Elle l'avait élevé dans une méfiance, dans un mépris imbécile touchant les femmes. (*Génitrix*, p. 19).

En 17, la réflexion est générale et asexuée.

En 18, nous avons un narrateur qui, dans cette intervention, soulignée par le tiret, adopte le point de vue d'une femme. Si bien que dans "nous avons de la peine à comprendre..." ce "nous" représente les femmes. Mais la métamorphose narrative ne s'arrête pas là. En 19 le narrateur, dans son intervention discursive, se fait mère. Il épouse totalement, jusqu'à l'identification à la 1^{re} personne, le point de vue des génitrices. Une telle souplesse du narrateur, jointe à la tendance moralisatrice des héroïnes, assure à la texture romanesque sa cohérence thématique et son uniformité formelle. Mais alors, rien d'étonnant à ce que l'on se heurte, ici encore, à l'indécidable puisque toutes les conditions sont réunies pour cela.

IV INDÉCIDABLE 1. S.I.L. ou Narrateur ?

La mort de Mathilde, dans *Génitrix*, est précédée d'une agonie qui nous est livrée sous la forme d'un monologue dont l'objet est naturellement de faire le bilan d'une vie. C'est à la fin de ce monologue que survient cette séquence.

20. Elle n'avait aimé personne. Elle n'avait pas été aimée, ce corps allait être consumé dans la mort, et il ne l'avait pas été dans l'amour (...). Cette chair finissait sans avoir connu son propre secret. (*Genitrix*, p. 30).

Faut-il y voir du S.I.L. jusqu'au bout ? Le dernier énoncé paraît plutôt à mettre au compte du Narrateur. L'avant-dernier paraît mixte, le premier appartient encore à l'héroïne. Il semble donc que l'écrivain

glisse insensiblement à l'omniscience pour conclure ce bilan d'une existence.

21. La nuit, ne dormant pas, elle se répétait : "toute autre vie l'aurait tué. Livré à lui-même il serait mort..." Qu'en savait-elle ? (Genitrix, p. 69).

Dans cet exemple, le segment final, interrogatif est assez proche de l'indécidable : Est-ce le Narrateur qui rectifie le jugement de la mère ? Jusqu'où va la mauvaise foi de celle-ci ? Ce segment peut être au S.I.L. et représenter une lueur de lucidité chez le personnage puisque l'expression "elle se répétait" indique la mauvaise foi et le désir de se persuader.

IV INDÉCIDABLE 2. D.D.L. ou discours du Narrateur ?

Elle croyait être ruinée : mais ses ressources actuelles eussent paru fabuleuses à cette femme qui emporte maintenant dans un papier jaune ce petit morceau de viande violacée. Ce n'est pas souffrir que de pouvoir ruminer sa souffrance hors de toute contrainte. Le luxe est collé à nous. Notre douleur même est un luxe. Pouvoir s'enfermer dans une chambre et pleurer... cet argent qui s'est toujours trouvé au bout de nos doigts, au moment nécessaire... Ainsi rêvait Thérèse. (*La Fin de la nuit*, p. 244).

La phrase finale paraît indiquer rétrospectivement qu'il s'agit de la pensée de Thérèse. Mais le début de l'extrait laisse tout aussi bien penser qu'il peut s'agir d'un jugement du Narrateur, tant, on l'a vu, leur langage est voisin.

- Cas troublants : S.I.L. + Passé simple.

En

23. Son crime, qui a précédé tous les autres, fut sans doute de se lier à un homme, d'enfanter, de se soumettre à la loi commune, alors qu'elle était née hors la loi.

Thérèse opère un retour sur soi. C'est à la fin de cet examen qu'on lit :

Non ! Ce n'était pas encore cela ! Si elle n'eût pas été une mère, pourquoi cette joie lorsque Marie avait franchi son seuil, hier soir ? (*La Fin de la nuit*, p. 247).

Le 2d énoncé, au S.I.L. incontestablement oblige à lire rétrospectivement le 1er énoncé comme appartenant lui aussi au discours intérieur du personnage. Or celui-ci inclut un passé simple, cas que nous avons rencontré déjà chez Maupassant, certes, mais qui est aggravé ici par le lien étroit qu'établit l'exclamation NON ! entre les deux énoncés qu'elle semble mettre alors sur le même plan.

Ou bien avons-nous à faire à un monologue feuilleté ou se superposent les couches de récit analytique et de S.I.L. ? Dans ce cas, il faudrait supposer que Thérèse bénéficie, tout comme le lecteur, des précieuses informations que véhicule le récit ?

S.I.L. + Prénom.

Enfin, le dernier cas, non moins troublant, nous reporte lui aussi à une problématique déjà évoquée avec Maupassant.

En 24 nous rencontrons, au cours d'un dialogue animé entre Marie et sa mère, Thérèse Desqueyroux, cette réplique de la jeune fille à l'indirect libre.

24. (...) et il fallait avouer que Pierre et Jean... Le drame tourne autour de la découverte que fait un fils de sa naissance illégitime et de la passion qu'a eue sa mère ... Eh bien ! Marie ne pouvait dire à quel point cela lui avait paru absurde que des enfants s'érigent en juges de ceux qui les ont mis au monde. (*La Fin de la nuit*, p. 236).

Il apparaît très clairement que le prénom, ici encore, est mis à la place du pronom. Le cas est copieusement présent chez Mauriac. Or, comme le dit un théoricien : "la mise en place de la dénotation est l'effet d'une déixis dont le narrateur reste l'origine". En principe, en effet, le nom du personnage ne doit pas figurer dans les propos que l'on place dans sa bouche, sinon le S.I.L. serait de tous les énoncés rapportés le seul dans lequel la désignation de l'énonciateur pourrait se faire autrement que par des shifters. Cette loi se trouve ici mise en échec, ainsi que dans toute l'œuvre de Mauriac.

Nous avons donc pu voir comment - à partir du schéma énonciatif établi par Maupassant - la prose habile de Mauriac utilisait, transformait certaines techniques, et enrichissait ainsi le sol énonciatif de couches totalement neuves. Celles-ci, en permettant une fusion plus intime des deux approches intérieure et extérieure du personnage, sont au cœur de l'écriture mauriacienne puisque l'art de Mauriac réside précisément dans la transformation progressive d'une narration omnisciente en un discours intérieur.

**THÉÂTRE ET CONSTRUCTION DE SENS :
L'EXEMPLE DU THÉÂTRE QUÉBÉCOIS.**

Elaine NARDOCCHIO
Université de Hamilton.

La représentation à Montréal, en 1948, de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas marqua les débuts du théâtre québécois moderne. Non seulement cette pièce fut-elle un grand succès auprès du public canadien (plus de 200 représentations en 1948, suivie d'une tournée à travers le Canada) mais aussi parce que c'était la première fois qu'un dramaturge, en l'occurrence un Québécois, présentait des personnages du milieu populaire québécois qui utilisait un français canadien rural. Ce n'était pas encore le *joual* (du québécois populaire anglicisé de Montréal) avec lequel les personnages des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay allaient causer scandale en 1968, mais cela suffisait pour semer les graines d'une revalorisation des Canadiens-Français qui, aux années 1960, s'affirmeraient en tant que Québécois.

Et pourtant la pièce de Gélinas ne met guère en question l'ordre établi de l'époque (cf. Godin et Mailhot, 1970). Elle représente, sans la critiquer, une société rurale, imbue de nombreuses traditions conservatrices y inclut la stricte obéissance de l'église et de l'état. C'est ainsi que le héros de la pièce, Tit-Coq, finit par se soumettre et à son destin d'aliéné (c'est un bâtard) et à l'église catholique qui ne permettait pas le divorce (ce qui l'empêcherait d'épouser son bien aimée, Marie-Ange). L'image des Québécois "porteurs d'eau" , résignés à leur destin allait imprégner et la littérature des années 1950 et le discours officiel d'une époque dite de "grande Noirceur", dominée par Maurice Duplessis, un premier ministre autoritaire et conservateur (cf. Rumilly, 1973).

Mais peu à peu les temps et la vision du monde des écrivains québécois ont changé. Le dramaturge Marcel Dubé, par exemple, a commencé en 1953 avec *Zone*, par représenter des Québécois pauvres, et misérables. Et pourtant, avec la création en 1965 des *Beaux Dimanches*, Dubé s'est mis à peindre le monde de nouveaux riches, des Québécois qui menaient une vie matérielle de plus en plus aisée (cf. Maximilien Laroche, 1970). Or, ceux-ci ne sont guère plus heureux que les pauvres; eux non plus, n'arrivent pas à trouver un sens à leur vie où à se défaire d'une insatisfaction générale.

Avec *Tit-Coq*, Gratien Gélinas créa une pièce bien faite, en 5 actes, dont le thème unificateur est la quête d'un personnage central pour une femme et une famille. En revanche, dans les *Beaux Dimanches*, (ou il s'agit essentiellement d'une rencontre de quelques amis par un beau dimanche après-midi) Marcel Dubé nous présente une série de scènes disparates sans intrigue véritable. Aucun héros ou anti-héros n'émerge de cette pièce dans laquelle le dramaturge peint le tableau de toute une société à la dérive, une société sur le point d'éclater.

Aux années 1960 et 1970 , le théâtre québécois devenait de plus en plus engagé et dans sa forme et dans ses réclamations sociopolitiques (cf. Nardocchio 1983, 1985). Des *Grands Soleils* des Jacques Ferron en 1968 (cf. Nardocchio, 1981) à *Un pays dont la devise est je m'oublie* de Jean-Claude Germain en 1976 (cf. Godin et

Mailhot, 1980) en passant par *Joualez-moi d'amour* de Jean Barbeau en 1972 (cf. Godin et Mailhot, 1980) et *Medium Saignant* de Françoise Loranger en 1970 (cf. Archives des Lettres canadiennes, 1976) les thèmes étaient souvent et explicitement politiques (Cotnam, 1976, Nardocchio, 1983).

De même, la structure des pièces et les éléments théâtraux utilisés relevaient du théâtre engagé. Paradoxalement, celui dont le théâtre traitait le moins explicitement des questions politiques, soit Michel Tremblay, créa à partir des *Belles-Soeurs* de 1968 (cf. Nardocchio, 1980), une série de pièces engagées par leur structure non-linéaire et par l'emploi brechtien des éléments théâtraux. La plupart des pièces de cet auteur célèbre, comme bien d'autres écrites par des dramaturges influencés par Tremblay (cf. Bélair, 1973, Nardocchio, 1985), ont suscité des réactions fortes chez les spectateurs. La provocation d'une prise de conscience sociopolitique semblait être un des premiers objectifs de la dramaturgie québécoise qui remettait de plus en plus en question une société profondément aliénée, jusqu'à dans le langage bâtard et appauvri de ces citoyens. Il n'y avait plus de pièces bien faites comme il n'y avait plus de Québec simple à gérer.

En 1976, avec l'arrivée au pouvoir du Parti Québécois, un parti uni sous le thème de la Souveraineté, la lutte et la survie collectives, forces dominantes du théâtre québécois, ont peu à peu cédé la place à d'autres débats: questions féministes dont *Les fées ont soif* de Denise Boucher en 1978 (cf. Nardocchio, 1982), et *La Saga des poules mouillées*, de Jovette Marchessault de 1981 (cf. Bourassa, 1981) et de conflits individuels et psychologiques : *Being at Home with Claude*, de René Daniel Dubois de 1985 (cf. Nardocchio, 1989, Pavlovic, 1986), *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard, de 1987 (cf. Lévesque et al, 1988) et ainsi de suite.

Autre phénomène important aux années 1970 et 1980, le théâtre québécois désormais aussi lyrique que surréaliste ou contestataire sur le plan formel, commença à incorporer dans son répertoire des pièces écrites par des Franco-Canadiens, non-Québécois: l'Acadienne Antonine Maillet, Prix Goncourt et auteure de *La Sagouine* ; 1971 (cf. Lacroix, 1977, Nardocchio, 1986), le Franco-Ontarien Jean-Marc

Dalpé, prix du Gouverneur Général, en 1987 pour *Le Chien*, (cf. Frechette, 1988). De nos jours, une dramaturgie dynamique et multidimensionnelle fait partie de la culture riche et variée que produisent et que reproduisent les Québécois (cf. Nardocchio, 1986 et Camerlain et Pavlovic, 1988).

Approche méthodologique (cf. Bilbiographie sélective 2)

L'approche critique dont il sera question ici tient compte et des éléments théâtraux qui font partie de ce qu'on appelle les "didascalies" (cf. Ubersfeld et al, 1987) et des rapports de force révélés surtout, mais pas exclusivement, au niveau du dialogue. Ces deux aspects essentiels et intimement liés d'une œuvre dramatique sont analysés d'une façon systématique sur une grille semblable à celle élaborée par Patrice Pavis dans *Sémiologie du théâtre* (1976).

Une partie de la grille prévoit une analyse fonctionnelle selon le modèle de Greimas (1966, 1970) mais réduit à trois fonctions actantielles, celles qu'Anne Ubersfeld démontrent (1977) sont essentielles à tout conflit dramatique soit le sujet, l'objet et l'opposant. La grille d'analyse informatisée dont il sera question ci-dessous, fut développée autour de ces trois fonctions de base.

L'autre partie de la grille est basée sur les cinq grandes catégories d'éléments théâtraux établies par Tadeuz Kowzan (*Littérature et spectacle*, 1970) avec les différents niveaux d'analyse et d'interprétation proposée par Pavis. Le signifié du texte prononcé (il s'agit surtout de la forme de la parole et du ton et de l'expression), l'expression corporelle de l'acteur/l'actrice (geste, mimique, déplacement), leur apparence extérieure (le maquillage, les costumes, la coiffure) le lieu scénique (décor, accessoires) et les effets sonores (bruitage surtout) est noté ainsi que le signifié de deuxième niveau (les connotations). Les différentes connotations sont ensuite examinées afin de repérer les redondances, les "convergences" qui caractérisent l'ambiance générale de la scène analysée.

THÉÂTRE, un programme que j'ai conçu et développé pour IBM-PC (ou compatible), permet à l'utilisateur de stocker son analyse

détaillée de l'échange dramatique et des éléments théâtraux dans une base de données spéciale. L'utilisateur peut y entrer sa perception du sujet, de l'objet et de l'opposant concernés par chaque rapport de force qui se trouve dans une pièce, divisée auparavant en scènes. Il peut aussi désigner la connotation de l'ensemble des éléments théâtraux qui sont cités dans le texte écrit. Par la suite, les connotations similaires peuvent être regroupées, ce qui facilitera la caractérisation de l'aspect audio-visuel de la pièce. Version 2.1 de ce logiciel fait automatiquement le calcul des fréquences au niveau des connotations, et convergences ainsi que de tous les sujets, objets et opposants

THÉÂTRE peut servir d'outil pédagogique dans des cours sur le théâtre. À vrai dire, je m'en sers et dans mon cours de 1er cycle et dans le programme de maîtrise. Ce logiciel oblige la personne qui s'en sert à analyser en détail une scène à la fois, de noter, à chaque étape et pour chaque critère d'analyse, son explication du segment dans le contexte immédiat de la scène. Son interprétation d'un acte ou de plusieurs actes doit ensuite se baser sur les données précises qu'il a lui-même établies sur les actants et sur la connotation des différents éléments théâtraux.

THÉÂTRE apprend aux étudiant(e)s à tenir compte des détails multiples et multidimensionnels qui contribuent à la signification d'ensemble d'une pièce. Il s'agit là d'une expérience nouvelle pour beaucoup, car nos étudiant(e)s ont trop souvent été appelés à évaluer des textes dramatiques d'une façon globale et intuitive. Bien souvent ils ne sont pas conscients de l'apport des éléments théâtraux dans la construction de sens. THÉÂTRE apprend aux gens à chercher le sens d'un texte dramatique dans les conflits verbaux et non-verbaux, de baser leur analyse sur des détails précis, cohérents, et explicites, et de se rendre compte combien la compréhension d'une scène ou d'une série de scènes peut révéler une signification complexe.

Nouvelles perspectives (cf. Bibliographie sélective.3)

À force d'utiliser ce logiciel et de voir les résultats produits par d'autres qui s'en servaient, je fus amenée à réfléchir sur la raison d'être des différentes explications que mes étudiants pouvaient donner aux

mêmes scènes de théâtre et à me poser des questions sur les différences mesurables qu'il pouvait y avoir entre la lecture faite par un spécialiste et celle d'un non-spécialiste, (tous les deux ayant utilisé la même approche méthodologique et la même grille d'analyse). Après avoir examiné ces analyses diverses ainsi qu'un certain nombre d'études empiriques sur la réception (cf. Nardocchio, 1989), j'ai formulé plusieurs hypothèses sur la réception du texte littéraire en général et sur des œuvres dramatiques en particulier. Les voici: les lecteurs-experts (en critique d'art dramatique) ne lisent pas (une pièce de théâtre) de la même manière que des lecteurs non formés dans la lecture du genre en question; à l'intérieur d'une même école dépensée ou de méthodologie critique, à condition que celle-ci se veuille cohérente et objective, les lecteurs peuvent produire des interprétations semblables d'un même texte; l'analyse d'un texte littéraire (d'une pièce de théâtre) faite par des lecteurs experts serait différente de celle proposée par des lecteurs non-experts; une analyse faite par ceux/celles qui connaissent le milieu socioculturel d'où est sortie une œuvre littéraire/dramatique sera distincte de celle faite par des gens qui ne connaissent pas le milieu dont parle l'auteur et d'où il est issu.

J'ai testé ces hypothèses sur plusieurs groupes d'étudiant(e)s de 2e cycle, en France et au Canada; experts ou non-experts selon le cas. Je leur ai demandé d'analyser une scène d'une pièce écrite par la Québécoise Marie Laberge (*C'était avant la guerre de l'anse à Gilles.*, 1981, cf. David et Lavoie, 1981) en utilisant, les uns les autres, la même méthodologie critique (version 1.1 de THÉÂTRE). Dans *Reader Response to Literature : The Empirical Dimension* (à paraître), j'ai présenté en détail les résultats de ces expériences (surtout dans le chapitre intitulé "The Critic as Expert: Part 11) mais je voudrais vous faire ici un résumé d'ensemble de ce que ces recherches nous indiquent sur la réception d'un texte littéraire tel cet exemple du répertoire québécois.

Une initiation à la méthodologie critique a suffi pour certains lecteurs mais pas d'autres pour distinguer les lecteurs, les uns des autres. Elle a donné lieu entre autres à la multiplication de couches interprétative. C'est dire que ceux qui maîtrisent les outils critiques y voient davantage de connotations et d'objets d'enquête dans un texte

dramatique que ceux qui possèdent moins la méthodologie critique. De même, les lecteurs, experts en art dramatique, se sont différenciés nettement de ceux qui ne possédaient pas ce genre d'expertise. Ceux-ci, d'ailleurs, ont régulièrement proposé bien plus de couches de significations pour les différentes données que ne l'ont fait les non-experts.

Rien de surprenant jusque là ; on s'attend généralement à ce que les experts/les critiques du théâtre par exemple, puissent parler plus longtemps et en plus grand détail, que les non-initiés, sur une œuvre littéraire/dramatique. En revanche, cette étude empirique a donné lieu à certaines découvertes étonnantes: les experts en théorie littéraire, comme les sémioticiens, ne se sont pas distingués des lecteurs "naïfs". De plus, la majorité de ces experts n'ont pas désigné plus d'actants, d'objets ou de convergences que leurs contreparties/non-experts. Cela indique que bien connaître la littérature ou les théories littéraires, ne suffit pas pour distinguer lecteurs naïfs et lecteurs experts. Quand il s'agit d'analyser un genre de texte littéraire dont on n'est pas spécialiste, avec une méthodologie qu'on ne maîtrise pas plus que d'autres, l'expertise théorique s'avère non-déterminante dans le nombre et le type d'analyses qu'on propose.

Autre résultat étonnant: bien que l'analyse des lecteurs, experts dans la culture canadienne ou québécoise, ait été en partie différente de celle faite par des lecteurs non-informés dans ce domaine, les lecteurs informés n'ont pas proposé un plus grand nombre de couches de signification que les non-experts. L'esprit de synthèse de ces experts s'opère apparemment d'une autre façon que ceux qui ne possédaient pas une expertise régionale. Autrement dit, des connaissances sociopolitiques/culturelles n'influencent pas la lecture de la même manière que le font les connaissances théoriques, critiques ou méthodologiques.

Ce ne sont là que quelques indications de ce qu'une étude empirique sur la réception peut révéler. Certes, il faudrait refaire ces expériences avec d'autres experts et avec d'autres textes. Mais entre temps, ce type de recherche s'ajoute au nombre croissant d'études empiriques qui se font depuis quelque temps sur la construction de sens, sur la réception et sur les facteurs textuels et socioculturels qui

l'informent. Bien des chercheurs tentent de nos jours à savoir, par exemple, dans quelle mesure à travers les époques, l'interprétation d'une œuvre donnée, est-elle reliée à un système de référence socioculturel précis, à une approche critique particulière ou à des marqueurs textuels spécifiques? En voici quelques indications des réponses possibles.

Rosanne Potter (1980, 1981, 1988, 1989) a pu développer un système informatisé d'analyse syntaxique du langage qu'utilisent les personnages (impératifs, négatifs, etc) et qui démontre très clairement que le choix syntaxique des personnages dramatiques, détermine en grande partie comment le critique et le lecteur profane les perçoivent. Ses recherches, qui portent sur une trentaine de pièces de théâtre ou de langue anglaise ou traduites en anglais, ont révélé qu'à travers les siècles, le jugement des lecteurs fut basé du moins en partie, sur des critères syntaxiques réels et mesurables mais implicites.

Les recherches empiriques de Pierre Maranda (1972) sont basées sur l'hypothèse que la mémoire et l'imagination humaines imposent des limites précises et mesurables et sur les textes que nous écrivons et sur ceux que nous lisons. Il a testé et vérifié cette hypothèse sur des lectures multiples faites sur beaucoup de contes et sur quelques pièces dramatiques et a établi des réseaux probabilistes de concaténation de nombreux contes et textes littéraires. Dans son analyse markovienne, informatisée d'*Andromaque* (cf. Nardocchio, à paraître), Maranda démontre combien les voies d'interprétation possibles de ce texte de Racine sont limitées d'un côté par des marqueurs textuels fixes et de l'autre par l'attitude et la formation des lecteurs qui vont rejeter ou accepter certains réseaux textuels pour des raisons stratégiques et socioculturelles.

Enfin, pour ne pas laisser entendre qu'il n'y a que les ordinateurs qui peuvent nous aider à avancer dans notre compréhension de la réception, permettez-moi de citer le travail de Gay McAulay sur la conceptualisation de l'espace que font des comédiens (lecteurs-experts) au moment de la répétition d'une pièce de théâtre. Grâce à des caméras multiples et à un système de notation très détaillé, McAulay a pu noter que lors des répétitions et devant le besoin de se déplacer sur le plateau, les groupes différents d'acteurs ont tous eu des

réactions cohérentes et régulières; leur déplacement s'est avéré un signe subtil mais réel d'une segmentation ponctuelle faite qu'en apparence intuitivement par les gens du théâtre, des lecteurs experts. Le recensement minutieux de cette chercheuse a révélé des récurrences qui ne peuvent être expliquées que par un certain métier voire par une certaine expertise chez les acteurs-lecteurs.

Les recherches de McAulay et d'autres comme elle, qui font des études empiriques sur les forces socioculturelles qui orientent la lecture, sur les différentes stratégies d'interprétation et contraintes textuelles, font avancer notre compréhension des structures profondes de la littérature et de la production de sens par des lecteurs experts et non-experts. Or, ce que ces chercheurs font dans le domaine de la littérature, d'autres le font au niveau de la prose ordinaire. Citons, par exemple, le travail des cognitivistes Kintsch et Van Dijk (1978) présentés dans *Il était une fois...* de Guy Denhière (1984) et qui étudient les différentes structures cognitives des textes ainsi que les modèles possibles de production de sens. Ces psychologues cognitivistes et d'autres scientifiques s'intéressent comme nombre d'entre nous à la compréhension du texte, à la représentation des connaissances, aux structures narratives et à la composition des significations.

Mais tout cela nous amène bien loin du théâtre québécois, me dites-vous. Oui, peut-être, mais pas du tout si on situe cette étude dans le contexte moderne du discours sur la réception et du dialectique (pour ne pas dire dialogue) dynamique et interdisciplinaire de la recherche actuelle sur les limites théoriques et empiriques de nos connaissances critiques.

Bibliographie sélective

1. Bilan du théâtre québécois

a. Ouvrages et articles critiques

Archives des Lettres canadiennes, Volume V, *Le Théâtre canadien-français*, Fides, Montréal, 1976 (cf. Jean-Marcel Ducaume, "Françoise Loranger: du théâtre libre au problème de la liberté", 531-550).

Bélaïr, Michel, *Le Nouveau Théâtre québécois*, Leméac, Montréal, 1973.

Bourassa, André G., "Poules d'eu et vaches de nuit", *Lettres québécoises*, 23, automne, 1981. 37-38.

Camerlain, Lorraine et Pavlovic, Diane, *Cent Ans de théâtre à Montréal*, Éditions des Cahiers de théâtre Jeu, Montréal, 1988.

Cotnam, Jacques, *Le Théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Fides, Montréal, 1976.

David, Gilbert et Lavoie, Pierre, "Marie Laberge", *Cahiers de théâtre Jeu*, 21, 1981, 51-63.

Frechette, Carole, "Le Chien", *Cahiers de théâtre Jeu*, 48, 1988. 141-143.

Godin, Jean-Cléo et Mailhot, Laurent, *Le Théâtre québécois: Introduction à des dramaturges contemporains*, HMH, Montréal, 1970.

Godin, Jean-Cléo et Mailhot, Laurent, *Le Théâtre québécois II*, HMH, Montréal, 1980 (cf. Laurent Mailhot, "De L'Actualité à l'histoire (ou l'inverse)" 31-43 et Jean-Cléo Godin, "Anti-héros à la Barbeau" 91-103)

Lacroix, Jean-Michel "Antonine Maillet: A propos de La Sagouine: Interview d'Antonine Maillet", *Études canadiennes/Canadian Studies* (Bordeaux), Laroche, Maximilien, Marcel Dubé, Fides, Montréal, 1970.

Levesque, Solange, Pavlovic, Diane et Raynaud, Isabelle, "Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique", *Cahiers de théâtre Jeu*, 49, décembre 1988. 151-179.

Nardocchio, Elaine F., "Chez Him. Being at Home with Claude by René Daniel-Dubois", *Canadian Literature*, no. 119, Winter, 1989. 189-191.

Nardocchio, Elaine F., *Theatre and Politics in Modern Québec*, The University of Alberta Press, Edmonton, 1986 a 157p. (Bibliographie 133-148).

Nardocchio, Elaine F., "Antonine Maillet et la naissance de l'Acadie moderne. De La Sagouine à Pélagie la Charrette", *Études Canadiennes/ Canadian Studies* (Bordeaux), 21, 1, Winter 1986.209-216.

Nardocchio, Elaine F., "The Individual and Society in Québec Theatre of the 1970s in *Regionalism an National Identity:Multidisciplinary Essays on Canada, Australia and New Zealand*, (Christchurch) ACSANZ, 1985, 97-106.

Nardocchio, Elaine F., "Conscience sociale et questions nationales dans le théâtre québécois des années 1960", *Études Canadiennes/Canadian Studies* (Bordeaux) 15, 1983. 31-38.

- Nardocchio, Elaine F., "Espace scénique et société québécoise", *Incidences* (Ottawa) 6, nos 1-2 janvier-août, 1982. 39-46.
- Nardocchio, Elaine F., 1981. "Dimensions sociopolitiques dans Les Grands Soleils de Jacques Ferron", *Présence francophone* (Sherbrooke) n°. 22, printemps 1981. 131-140.
- Nardocchio, Elaine F., 1980. "Les Belles-Soeurs et la révolution tranquille", *L'Action Nationale*, Montréal. 60, n°. 4, décembre 1980. 342-351.
- Pavlovic, Diane, "Pour ou contre 'Being at Home with Claude'", *Cahiers de théâtre Jeu*, (Montréal), 40, 1986. 249-255.
- Rumilly, Robert, *Maurice Duplessis et son temps*, Fides, Montréal, 1973.

b. Pièces de théâtre citées :

- Barbeau, Jean, *Joualez-moi d'amour*, in Manon Lastcall et Joualez-moi d'Amour, Editions Leméac, Montréal, 1972.
- Bouchard, Michel Marc, *Les Feluettes, ou la répétition d'un drame romantique*, Editions Leméac, Montréal, 1987.
- Boucher, Denise, *Les Fées ont soif*, Éditions d'Intermèse, 1978 et Éditions de l'Hexagone, Montréal, 1989.
- Dalpe, Jean-Marc, *Le Chien*, Editions Prise de Parole, Sudbury, 1987.
- Dubé, Marcel, *Zone*, Éditions de la Cascade, 1956 et Editions Leméac, Montréal, 1968. Montréal
- Dubé, Marcel, *Les Beaux Dimanches*, Editions Leméac, Montréal, 1968.
- Dubois, René-Daniel, *Being at Home with Claude*, Editions Leméac, Montréal, 1980.
- Ferron, Jacques, *Les Grands Soleils*, Éditions d'Orphée, Montréal, 1958, et Librairie Déom, Montréal, 1968
- Gélinas, Gratien, *Tit-Coq*, Beauchemin, Montréal, 1950 et Quinze, Montréal, 1981.
- Germain, Jean-Claude, *Un Pays dont la devise est je m'oublie*, VLB Éditeur, Montréal, 1976.
- Laberge, Marie, *C'était avant la guerre à l'anse à Gilles*, VLB Éditeur, Montréal, 1981.
- Loranger, Françoise, *Médium Saignant*, Leméac, Montréal, 1970.
- Maillet, Antonine, *La Sagouine*, Editions Leméac, Montréal, 1971, et B. Grasset, Paris, 1976.
- Marchessault, Jovette, *La Saga des Poules Mouillées*, Éditions de la Pleine Lune, Montréal, 1981 et Leméac, Montréal, 1989.
- Tremblay, Michel, *Les Belles-Soeurs*, Holt, Rhinehart et Winston, Montréal, 1968 et Leméac, Montréal, 1973.

2. Approche méthodologique.

- Greimas, A. *Sémantique structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Greimas, A., *Du Sens. Essais sémiotiques*, Seuil, Paris, 1970.
- Kowzan, Tadeuz, *Littérature et spectacle dans leurs rapports esthétiques, thématiques et sémiologiques*, Éditions scientifiques de Pologne, Varsovie, 1970.

- Nardocchio, Elaine F., 1985. "Structural Analysis of Drama: Practical and Theoretical Implications", *Computers and the Humanities*, (Osprey, Florida) vol 19, no. 4, 1985. 221-223.
- Nardocchio, Elaine F., 1982. "Semiotics and Quebec Theatre": The Case of Marcel Dubé's *Pauvre Amour*", *Kodikas/Code*, (Amsterdam) Vol 4, no 5, 3-4 Spring 1982. 239-263.
- Pavis, Patrice, *La Sémiologie du théâtre*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976.
- Souriau, Étienne, *Les Deux Cents Mille Situations Dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Editions Sociales, Paris, 1977.
- Ubersfeld, Anne, et al., *Théâtre modes d'approches*. Bruxelles: Eds Labor/Méridiens/Klincksieck. 1989.

3. Nouvelles Perspectives.

- Denhière, Guy, *Il était une fois...compréhension et souvenir de récits*, Presses universitaires de Lille, Lille, 1984.
- Kintsch, Walter et Van Dijk, Teun A. "Toward a Model of Text Comprehension and Production", *Psychological Review*, 85, 5, 1978 363-394. Traduction "Vers un modèle de la compréhension et de la production de textes", dans Denhière, 1984. 85-142.
- McAulay, Gay, "Movement within the scenic space and segmentation of the performance continuum" In A. Helbo (Ed.), *Approches de l'Opéra*, Paris : Didier Erudition. 1986. 105-119.
- McAulay, Gay, 1987. "Paradigmatic structures in text and performance: movement and gesture in four performances of *Les Bonnes*", *Kodikas/Code*, 10, 1/2, 1987, 3-25.
- McAulay, Gay, Ed., *Documentation and notation of theatrical performance*, Sydney Association for Studies in Society and Culture. (working papers, no. 1). University of Sydney Press, Sydney, 1989.
- Maranda, Pierre, *Mythology*, Penquin, London, 1972 (cf. "Qualitative and Quantitative Analyses of Myths by Computer" 151-161).
- Nardocchio, Elaine F., *Reader Response to Literature: The Empirical Dimension*. (Dans la série *Approaches to Semiotics*, Thomas Sebeok, Ed.) Mouton & Gruyter, Berlin (à paraître).
- Nardocchio, Elaine F., "The Critic as Expert: Part 11". in *Reader Response to Literature: The Empirical Dimension*.
- Nardocchio, Elaine F., "The Critic as Expert", *Semiotica* (Bloomington, Indiana) 77, 13, novembre 1989. 295-302.
- Potter, Rosanne "Toward a Syntactic Differentiation of Period Style in Modern Drama: Significat Between-Play Variability in 21 English- Language Plays, *CHUM*, 14, 1980. 187-196.
- Potter, Rosanne "Character Definition Through Syntax: Significant Within-Play Variability in 21 Modern English-Language Plays", *Style*, 15, 4, 1981. 65-78.
- Potter, Rosanne, "Literary Criticism and Literary Computing: The Difficulties of a Synthesis", *CHUM*, 22, 2. 1988. 91-97.

Potter, Rosanne, *Literary Computing and Literary Criticism*.. Philadelphia: University of Pennsylvania Press. 1989.

**DIALOGUE ET CONVERSATION DANS
LE RIVAGE DES SYRTES DE JULIEN GRACQ**

Pierre MARILLAUD,
I.D.E.N. (Toulouse).

Le troisième chapitre intitulé "Une conversation", du roman de Julien Gracq, *Le rivage des Syrtes*, a sans doute sa place dans un colloque ayant pour thème "le dialogue", même si conversation et dialogue ne sont pas synonymes. Ce chapitre est assez long (44 pages - 651 lignes dans le tome I des *Œuvres complètes* de Julien Gracq - Bibliothèque de la Pléiade, NRF - Gallimard - AVRIL 1989)¹ et il n'est pas question de proposer ici l'analyse de sa totalité. Nous prendrons plus particulièrement en considération la partie "dialogue" de cette conversation, d'où pourrait naître le conflit qui oppose depuis des siècles "La Seigneurie d'Orsenna" au "Farghestan", mais se limite à la "guerre froide". C'est au cours de cette conversation que l'Histoire ainsi figée, peut se remettre en route, le narrateur, officier et observateur en mission aux Syrtes, venant faire à son supérieur hiérarchique le compte rendu d'une observation inquiétante faite la veille, alors qu'il se promenait de nuit "sur la mince langue de sable qui barrait la lagune et longeait le front de mer" (R.d.S. p. 587)

¹ Afin de simplifier la formule des renvois au texte de Gracq, nous avons choisi la formule "R.d.S. page x" dont la référence est : Julien Gracq *Le rivage des Syrtes* - *Œuvres complètes* - Bibliothèque de la Pléiade N.R.F. - Gallimard - Avril 1989.

"C'est alors que je vis glisser devant moi à peu de distance sur la mer, au travers des plaques de lune, l'ombre à peine distincte d'un petit bâtiment. Il longea un moment la côte, puis, virant au droit de la passe du port et franchissant la limite des patrouilles, piqua vers le large et se perdit bientôt à l'horizon". (R.d.S. p 586).

"La conversation" est introduite par un commentaire du narrateur :

"Je me fis annoncer chez Marino le lendemain de bonne heure. Je n'avais guère dormi, et, quand j'essayais de mettre un peu d'ordre dans mes idées pour me préparer à une entrevue délicate, je trouvais anormale l'excitation où ma découverte de la veille m'avait tenu plongé. J'avais hâte d'éprouver sur Marino la réalité même, pourtant indubitable, de cette apparition suspecte". (R.d.S. p. 586).

Sur ce roman de l'attente Julien Gracq nous dit dans *En lisant, en écrivant* (Corti - 1987 p. 27) :

"C'est cette remise en route de l'Histoire, aussi imperceptible, aussi saisissante dans ses commencements que le premier tressaillement d'une coque qui glisse à la mer, qui m'occupait l'esprit quand j'ai projeté le livre. J'aurais voulu qu'il eût la majesté paresseuse du premier grondement lointain dans l'orage, qui n'a aucun besoin de hausser le ton pour s'imposer, préparé qu'il est par une longue torpeur inaperçue".

Notons que l'événement devient métaphore et événement-signe, aussi bien dans les commentaires de l'auteur sur son roman que dans le roman lui-même :

"Je relus [...] les instructions du Conseil, et je reposai les papiers sur la table, profondément désorienté. **Comme le premier tremblement imperceptible d'une coque qui glisse vers la mer**, il me semblait que quelque chose, sous mes yeux que je ne voulais pas en croire, avait bougé". (R.d.S. p. 674-675).

À la fin du roman, le héros-narrateur, **Aldo**, laisse entendre que "la guerre aura lieu" "[...] et je savais pour quoi désormais le décor était planté". (R.d.S. p. 839)

Il nous fallait nous aussi planter le décor de cette conversation.

I
LE TITRE DU CHAPITRE :
"UNE CONVERSATION"

Si la conversation se définit comme "un échange de propos, naturel et spontané (Petit Robert) la présence dans ce chapitre des deux champs lexicaux de "la convivialité" et de ce que nous oserons désigner par "Pluie et beau temps" confirme le choix du titre.

/Convivialité/	/Pluie et beau temps/
Tu t'en souviens	Le temps qu'il faisait
familière	ciel
ne ris pas	ombres
bavarder	nuages
tutoiement	vent
amical	chaleur
c'est gentil	nuage
bavarder	fond de brume
[...]	hivernage
désennuiera	

Certes, cette banalité dans le propos ne dure pas et très vite Aldo en vient aux choses sérieuses.

"C'est gentil d'être venu bavarder avec moi. - Je crains que ce soit plus sérieux". Le visage de Marino se tendit insensiblement. "Ah !... Le service, alors ? - C'est à vous de juger". Je racontai assez sèchement, en m'efforçant à la précision, ma découverte de la veille. L 86 à L 92 (R.d.S. p. 589).

Ce qui était conversation laisse place à un long dialogue polémique où s'affrontent deux héros, deux générations, deux conceptions des choses de la vie, deux philosophies, mais la conversation reprend ses droits à la fin du dialogue, d'où ces champs lexicaux de la convivialité, de la politesse et des mondanités qui réapparaissent à la fin de l'entretien.

"La princesse Aldobrandi te prie à une soirée qu'elle donne chez elle demain [...]. "C'est dit, pour ce soir ; je donnerai les ordres pour la patrouille..." Il me jeta un regard à demi-amusé "Viens avec nous. Cela te désennuiera". (R.d.S. p. 293-294 - L 282 à 291)

Cet enchâssement du dialogue polémique au sein d'une conversation a un effet de sens sur le plan discursif : les choses sérieuses, le désir d'Aldo de rappeler que la Seigneurie est en guerre, tout cela est enfermé dans la banalité du quotidien, la routine du service et les mondanités. À l'enchâssement du dialogue dans la conversation correspond celui de la /gravité/ dans la /banalité/.

-----Conversation - L 59 : Politesse - amitié - service-----BANAL---		
--dialogue - L 87	Le service mais aussi la gravité d'un événement et la polémique sur son sens	GRAVE
--dialogue - L 266		
-----Conversation - L 291 : Politesse - service - vie mondaine -----BANAL---		

L'opposition conversation/dialogue correspond en fait à l'opposition amitié/ inimitié. La conversation met en relation des amis (champ lexical de la convivialité) alors que le dialogue oppose deux héros s'affrontant sur le plan professionnel. Le chapitre aurait pu s'intituler "la conversation" dans la mesure où l'auteur privilégie celle-ci parmi d'autres pour la situer dans l'élément titulaire, mais le déterminant indéfini ne fait que renforcer l'idée de banalité qui, sur le plan sémantique, constitue une structure de soutien sur laquelle s'instaure le dialogue. Si, comme l'écrivait Janin dans un article du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* (Belin-Mandar-Paris 1835), la conversation ce n'est ni la colère, ni l'ambition, ni le cri, ni la menace, ni une plainte, ni une demande, alors le titre est justifié parce qu'il désigne la partie enchâssante, colère, ambition, menace se situant dans la partie enchâssée.

"La conversation c'est peut-être le superflu de la parole humaine [...], c'est une sorte de murmure capricieux, savant, caressant, moqueur, toujours flatteur. C'est une politesse réciproque que se font les hommes" (ibid).

II SEGMENTATION

La segmentation d'un aussi long texte pose des problèmes mais d'une part elle peut aider à mettre en évidence certaines structures signifiantes pour l'ensemble du roman, d'autre part elle s'avère nécessaire si l'on veut ensuite travailler sur certains champs lexicaux

dont il faudra bien limiter les inventaires à certaines séquences. Si nous prenons en compte les disjonctions spatiales, temporelles, actérielles, les changements de temps des verbes, les disjonctions énonciatives (débrayages et embrayages RÉCIT <--> DISCOURS) nous constatons que la partie étudiée de ce chapitre (du début à la ligne 301) s'articule en trois macro-séquences.

La macro-séquence

Du début à la ligne 58. Cette première séquence présente une unité indiscutable : elle décrit ce qui se passe avant que ne s'entame "la conversation". Le passage de la seconde macro-séquence est marqué par une série de disjonctions :

A - disjonction actérielle : jusqu'à la ligne 58, c'est le narrateur qui raconte "Cette divination singulière me décontenançait". À partir de la ligne 59, c'est Marino, son interlocuteur qui intervient : "Je te trouve bien matinal..."

B - disjonction spatiale :

L 58 : lieu de la narration (le roman est écrit sous la forme biographique)

L 59 : lieu de l'interlocution - Discours direct

C - disjonction temporelle :

L 58 : temps de la narration - Le narrateur revoit le passé

L 59 : présent (dans le passé du narrateur)

D - changement des temps verbaux :

L 58 : imparfait "me décontenançait"

L 59 : présent "je te trouve"

E - disjonction énonciative :

L 58 : énonciation énoncée 1 : discours du narrateur

L 59 : énonciation énoncée 2, enchâssée dans la première : discours d'un personnage, enchâssé dans celui du narrateur

F - disjonction discursive :

L 58 : monologue du narrateur
L 59 : ouverture du dialogue

2e macro-séquence:

Il s'agit de la conversation proprement dite : L 50 à 292. Certes cette conversation étant enchâssée dans le discours du narrateur la trame discursive réapparaît, le narrateur commentant certaines interventions. La séquence se termine à la ligne 291, sa limite étant marquée par plusieurs disjonctions entre la 291 et la ligne 292 :

A - **disjonction actorielle** : on passe des derniers mots de Marino au "je" du narrateur

B - **disjonction spatiale** : on quitte l'espace de l'interlocution pour celui de la narration

C - **disjonction temporelle** : on quitte le temps de l'interlocution pour celui de la narration.

D - **disjonction dans les temps verbaux** :

L 291 : présent + futur

L 292 : passé simple.

E - **disjonction énonciative** : on passe du discours des personnages à celui du narrateur.

F - **disjonction discursive** : on quitte le dialogue pour revenir au monologue du narrateur.

3e macro-séquence :

Nous ne prendrons en compte que le début mais elle va en fait de la ligne 292 à la ligne 554 ("Cependant que le Redoutable prenait peu à peu son allure sur une mer calme..."). Si nous avions un titre à lui donner ce serait celui de Vanessa, car après la conversation le narrateur se trouve détendu et se laisse aller à rêver à la femme aimée qui l'a entraîné dans l'aventure et il revoit sa première rencontre avec elle. Mais entre la deuxième macro-séquence et la longue évocation

de Vanessa Aldobrandi se trouve une sorte de pont modulant, une transition, où sont décrits le bien-être et "l'insouciance" du narrateur, qui tranchent avec l'inquiétude et l'angoisse exprimées au début de la première macro-séquence.

Segmentation de l'ensemble du chapitre :

Il serait fastidieux de donner toutes les disjonctions à partir desquelles ce passage a été segmenté. Nous nous contenterons donc de proposer ici le seul résultat de cette segmentation en précisant que nous n'avons pas détaillé la composition de la 3e macro-séquence.

1 - Avant la conversation L 1 à L 58 :

1.1. Avant la rencontre

1.1.1. Préparation à l'entrevue L 1 à L 22

1.1.1.1. Préparation institutionnelle L 1-L 2

1.1.1.2. Préparation psychologique L 2 - L 16

1.1.2. en allant chez Marino L 16 à L 22

1.2. La rencontre

1.2.1. Marino vu par le narrateur L 23 à L 47

1.2.2. Marino voit le narrateur venir L 48 à L 58

2 - La conversation L 59 à L 291

2.1. On parle de la pluie et du beau temps L 59 à L 86

2.2. Marino ne perçoit rien de grave L 87 à L 129

2.3. La controverse L 130 à L 165

2.4. Recherche d'un terrain d'entente et leçon de Marino à un jeune officier L 166 à L 216

2.5. Une "conversation d'homme à homme" L 217 à L 272

2.5.1. Inversion du rapport de force L 217 à L 227

2.5.2. La philosophie de l'équilibre L 228 à L 258

2.5.3. La détente L 259 à L 272

2.6 On parle de la vie mondaine et de service L 273 à L

291

3 - Après la conversation L 292 à L 554

3.1. Le narrateur est détendu L 292 à L 301

3.2. Vanessa Aldobrandi L 302 à L 554.

III

QUELQUES CHAMPS LEXICAUX DU TEXTE

Il n'est pas question de relever les champs lexicaux d'un si long fragment mais il va de soi que la mise en évidence de certains d'entre eux était la construction du sens. Un champ comme celui de la Mer, interférant avec celui de la guerre (Marine de guerre), le champ de la hiérarchie, de l'ordre, etc., structurent sémantiquement non seulement le chapitre, mais le roman ; ils ne présentent donc pas, du moins pris dans leur globalité, un réel intérêt. Il est en revanche intéressant de noter quelques-uns des champs dominants de certains segments. Prenons par exemple le premier macro-segment (L 1 à L 58), "avant la conversation". Nous constatons que le cadre situationnel est réduit à sa plus simple expression, ce qui est une des caractéristiques du roman de Gracq. *Le Rivage des Syrtes* est exempt de toute localisation et de toute chronologie précises, et, sans aller jusqu'à dire comme Angelo Rinaldi que l'auteur "se borne à suggérer que l'action et le décor où il entraîne ses personnages se situent à l'ère quaternaire" (*L'Express* du 7 mars 1981) la temporalité reste dans le vague. On nous précise cependant que c'est dès le lendemain de sa découverte de la fuite d'un petit bâtiment, qu'Aldo se rend chez Marino, ce qui veut dire que pour lui il y a urgence.

Temporalité

le lendemain	soudain
de bonne heure	quotidien
quand	journées
la veille	date
encore	à jamais
En même temps	aussitôt
déjà	attendit
Pendant que	avant même
petit matin	le matin
soudain	
à la longue	

Ce champ lexical, relevé dans la séquence 1, nous montre que si les indications de date, d'époque, sont absentes, en revanche le narrateur donne avec beaucoup de précision les variations de ce que

nous pourrions nommer le temps psychologique, c'est-à-dire le temps où se superposent la chronologie des événements relatés (le lendemain - de bonne heure - la veille, etc.) et le balisage temporel lié aux mouvements affectifs du narrateur qui se remémore les angoisses alors éprouvées (en même temps déjà). C'est là un des paradoxes de cette écriture qui laisse le lecteur dans le vague d'un temps historique insaisissable, non marqué, mais distille avec une grande précision les enchaînements temporels liés aux sinuosités psychologiques des personnages. Certes la "voiture" utilisée par Aldo et le bateau à vapeur, "Le Redoutable", situent quand même le roman dans une époque proche de la nôtre, peut-être le début du XXe siècle, mais le texte ne dit rien de plus, d'où l'importance que prend pour le lecteur ce temps ralenti d'où surgissent des séquences liées aux rêveries du narrateur. Peut-on oublier que l'auteur est historien, qu'il a écrit lui-même que dans ce roman il décrivait "les premiers tressaillements de l'Histoire" ? Gracq ne réalise-t-il pas les conditions d'une expérience, comme le fait un physicien ou le chimiste qui éliminent certains phénomènes pour isoler celui qui fait l'objet de leur expérimentation ? En éliminant la datation historique, l'ancrage historique, l'auteur ne parvient-il pas à mieux analyser la remise en marche de l'Histoire ? L'ancrage spatial, nécessairement lié au temporel est donc aussi flou et vague.

Spatialité

Chez Marino	sur mes actions	autour de lui	sur elles
dans mes idées	en	autour du coquillage	à l'ailleurs
où	en	où	sur une pile
sur Marino	sous lequel	mise en place	l'anneau de poudre
rentrer dans l'ordre	dans son bureau	au fond	au travers
en lui	sous-sol	couloir	où
auprès de lui	forteresse	dans ces toiles	sur les dalles
longeais	où	où la magie	de loin
couloirs	pour Orsenna	d'un humble	dans les dossiers
sur ma pensée	dans cette pièce	devant moi	tout près

Nous ne savons rien des lieux, si ce n'est qu'il s'agit de longs couloirs, du bureau dans le sous-sol de la forteresse, mais en revanche que de détails sur les lieux psychologiques : "dans mes idées", "rentrer dans l'ordre", "en lui", "sur ma pensée", "sur mes actions", etc. En bref espace et temps, sont construits avec de nombreux éléments thématiques et peu d'éléments figuratifs, d'où l'impossibilité pour le

lecteur de découvrir l'aspect précis des sites et des lieux, la "rêverie" du narrateur induisant celle du lecteur. Mais, contrairement au roman de J. Cabanis, (*La bataille de Toulouse* par exemple) dont le narrateur ignore tout de ce qui va arriver, le narrateur de Gracq se décrivant dans son passé, sait ce qui va arriver, et le rapport entre le figuratif et le thématique se complexifie dans la mesure où le figuratif peut annoter des éléments thématiques et réciproquement. L'auteur a tenu à mettre en italique, lignes 51-52, l'expression "il me voyait venir". Si l'on considère le 3^e paragraphe du chapitre (L 48 à 58), on constate un champ lexical du danger, de l'alerte, de l'attente, de "l'être sur ses gardes", dont les éléments sont essentiellement figuratifs.

L'approche

bruit de mes pas	met en veilleuse
m'avait décelé	voyait venir
de loin	défenses
me voyait venir	pas être surpris
fusse tout près	attentif
alerte pas...	avait attendu
sur les dalles	décontenançait
décelé	

Mais ce champ de l'approche connote globalement le danger, c'est-à-dire un élément thématique, Marino voyant venir, non seulement Aldo, mais le danger qu'il représente, ce que confirme la conversation. De même, si on prend la séquence I en entier (1 à 58) on y détecte un champ lexical important du dynamique s'articulant en deux sous-champs : le mobile et l'immobile.

Mobile

guère
excitation
hâte
faire entrer
la faire auprès
démarche
longeais
vaciller
surgir
(miraculeusement)
bougé
combattre
festonnait
fantômes

Immobile

dormi
réserve de calme
poids
poids irrévocable
dans son bureau
sous-sol
forteresse
préservé
monacal
pièce
lourde silhouette
assise
plénitude
mise en place

obstination
la pipe posée
pile
dossiers
main lente
et appliquée
armure inaltérable
calfaté
cloche à plongeur
de rien n'était
les dalles
en veilleuse
les deniers
il me voyait venir

mes pas	au fond	pas... surpris
replonger	cadre	attendit
venir	équilibre	tout près
finement relevés	appuyé	fini du travail
posa	masse protectrice	m'avait attendu
	barrage	

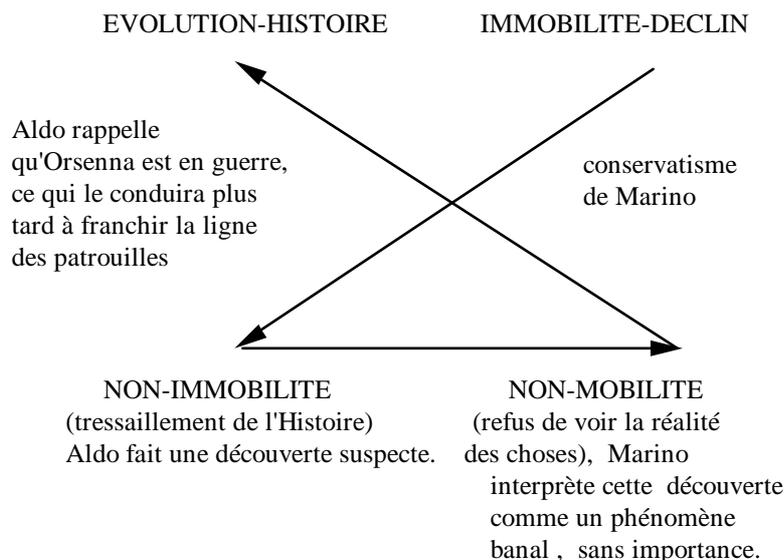
La plupart des éléments de ces deux champs relèvent du figuratif, le mobile se référant le plus souvent à l'excitation d'Aldo et à son approche de Marino, la catégorie de l'immobile renvoyant dans la très grande majorité à Marino bien calé dans son bureau et voyant venir Aldo. Mais ces deux compétences, la mobilité d'Aldo et l'immobilité de Marino sont signifiées également sur le plan thématique, l'une connotant la volonté de faire changer les choses, le désir d'agir, l'autre l'immobilisme et le conservatisme.

Figuratif	MOBILITÉ L 14 - L 16	IMMOBILITÉ L 23 à 30

Thématique	évolution L 6	conservatisme L 21 - L 36 à 47
figuratif	NON-IMMOBILITÉ L 14 - L15	NON-MOBILITÉ L 13 - L 34

Thématique	non-conservatisme L 19	non-évolution 19 - L 10

En face de la mobilité d'Aldo, celle qui fera basculer son aventure individuelle dans l'Histoire, se dresse l'immobilisme de Marino, thème connotant un autre thème, celui du déclin. Ce schéma nous donne déjà le parcours politique de la Seigneurie d'Orsenna dont Aldo et Marino actualisent successivement le trajet.



Cette mise en relation du figuratif et du thématique à partir de champs lexicaux va dans le même sens que la remarque de Bernhild Bire¹ qui considère que chaque personnage est, de façon quasi emblématique, désigné par un lieu. Campagnes ouvertes qu'on traverse, horizons éventés vers lesquels on se lance : pour Aldo comme pour le héros éternellement en voyage du romantisme, tout paysage est d'abord **pris dans un mouvement**. Quant à Marino, il appartient avec autant d'évidence, à la terre "rassurante et limitée". Ces correspondances sont constamment soutenues par un discours métaphorique qui renforce et parfois explicite ce que la seule mise en évidence d'un lieu avait déjà - implicitement mais puissamment - suggéré. Le rapport entre la forteresse, l'immobilité d'Aldo et sa philosophie exprimée au cours de la conversation, illustre bien le caractère emblématique du personnage :

"Mais sois tranquille, Aldo, va, il n'y aura pas d'orage. Il n'en arrivera pas. Il n'arrivera rien. Il n'arrive rien aux gens raisonnables..." (L 270 à 272).

Deux autres champs lexicaux, parmi ceux que l'on peut mettre en évidence dans le premier macro-segment méritent qu'on leur prête

¹ (1) - Le R.d.S. notice L.P. p 1350

attention : ceux de l'inquiétude et de la quiétude. Ces deux champs se recoupent, par le jeu des connotations, avec de nombreux autres champs, voire s'organisent en plusieurs sous-champs que nous ne détaillerons pas ici (l'étrange - le hors-norme - l'interdit - le doute - le désordre - la peur, etc. ou certains de leurs contraires comme l'ordre - la norme - la confiance en soi, etc.). Nous ne les mettons en évidence que dans la seule partie enchâssant la conversation proprement dite et son déroulement, c'est-à-dire de la ligne 1 à 58 et de la ligne 292 à 301.

Inquiétude

guère dormi
mettre un peu d'ordre (prouve le désordre)
délicate
anormale
excitation
avais hâte
pourtant indubitable
apparition
suspecte
sans me l'avouer
ne... être agréable
interdiction secrète
chargeait d'un poids
ambiguïté
redoutable
puissant sur ma pensée
je ne sais
vaciller
décontenançant

Quiétude

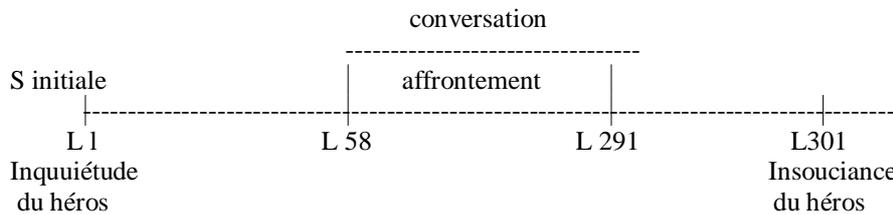
réserve de calme
annihiler
rentrer dans l'ordre
si simple
expédiait les rapports
préservé
monacal
assise
plénitude
mise en place
cadre
familier
de rien était
se replonger
fini du travail

conversation tendue
lourde de sens

dissiper les nuées
soudaine insouciance
dissipaient les nuages
exubérance
(vent du matin).

Nous constatons en quelque sorte les effets de la conversation, à savoir qu'à partir de la ligne 292 c'est l'insouciance, la sérénité, le calme d'Aldo qui sont signifiés, Marino n'étant plus guère redoutable pour le narrateur qui, comme si cette insouciance d'alors faisait encore effet sur le présent de son écriture, nous décrit soudain en rêverie

l'apparition de la femme qu'il aime. Sur le plan narratif nous pourrions représenter cette évolution ainsi



Mais en fait les choses sont un peu plus complexes car le narrateur se souvenant de son inquiétude avant l'entrevue avec Marino fait fonctionner sa mémoire alors qu'après l'entrevue le fonctionnement de cette mémoire déclenche une rêverie dans laquelle s'impose l'image de la femme aimée "la reine du jardin" (L 334) réduisant à l'état "d'attribut" (L 372) les paysages ou les objets qui ne peuvent plus être séparés de sa seule présence. Il y a donc superposition des émotions du héros dans le passé et de celles que le passé fait encore naître dans l'esprit du narrateur. Puisque nous en sommes au lexique, c'est sur un mot du champ lexical de l'inquiétude que nous voulons revenir : "redoutable".

"... Il m'apparaissait soudain redoutable, puissant sur ma pensée..." (L 17-18).

L'adjectif resurgit à la ligne 375 lorsque le narrateur évoque le pouvoir d'ensorceleuse de Vanessa :

"...Quand j'essayais plus tard de me rendre compte du pouvoir de happement **redoutable** de cette main ensorcelée".

Il apparaît à nouveau, nominalisé, ligne 554 :

"Cependant que le Redoutable prenait peu à peu son allure sur une mer calme".

L 573 : "Le "Redoutable", sur cette mer rassurante, avançait paré pour une rencontre, son équipage alerté, ses canons approvisionnés".

L 586 : "J'avais fait sortir le Redoutable, des dizaines d'yeux bien ouverts relayaient mon regard incertain sur la mer".

L 633 : "Vous n'aimez guère sortir le Redoutable, pourtant..."

L 644 : "Silencieuse comme un rôdeur de nuit, la coque plate du Redoutable se glissait dans ces passes peu profondes avec une sûreté qui trahissait le coup d'œil infallible de son capitaine".

Il est permis de parler d'une relation métonymique au plan du signifiant entre Marino et le Redoutable, puisque tout ce qui signifie la force, le calme, renvoie aussi bien au capitaine qu'au bateau, dont les deux noms s'inscrivent eux-mêmes dans le champ sémantique de la marine, l'un par homophonie (Marino), l'autre historiquement, de très nombreux vaisseaux de guerre, depuis plusieurs siècles ayant été baptisés "Redoutable". Notons qu'au chapitre précédent le "Redoutable" avait été présenté comme, au dire des "mauvaises langues", "signe de tempêtes ("qui sont exceptionnelles sur les Syrtes")"... et que les expressions "gros insectes de mauvais augure" (R.d.S.-L.P.. P. 714) "ombre noire" (ibidem P 725-745), "flèche noire" (ibidem P 744) le décriront, faisant du navire le symbole de la guerre. Mais il est plus encore du fait même de son nom. **Redoutable** vient de **douter**, or étymologiquement douter contient l'idée de DEUX, puisque venant de l'indo-européen DWI et DUWO qui veut dire "le nombre deux" (Dvih en sanskrit = deux fois). Il y a donc dans le mot doute le sème "deux" qui sous-tend le sens donné par le Robert :

"État de l'esprit qui doute, qui est incertain de la réalité d'un fait, de la vérité d'une énonciation, de la conduite à adopter dans une circonstance particulière".

Or, douter, hésiter, être irrésolu ou perplexe, n'est-ce pas "**être partagé**", être celui qui à la fois croit et ne croit pas, sait et ne sait pas, donc occuper en même temps **deux** positions opposées par rapport à la réalisation d'un **faire**. En ce cas, RE-DOUTER, c'est "élever au carré" **douter**, car c'est douter une fois encore (ou une fois de plus), d'où le sens de "craindre grandement" donné par le Robert. Les tenants de la grammaire générative diraient que RE n'est pas réitératif dans la mesure où l'on ne peut REDOUTER que si l'on a douté, puis plus douté, puis à nouveau douté.

_____ Ø _____

il doute	il ne	il doute
doute plus	encore à nouveau	
Certains verbes	= il redoute	
se combinaient		
à ce stade avec DE		
FAIRE ---> DÉFAIRE ---> REFAIRE		

Peu importe, que redouter soit douter encore plus ou douter une fois encore, c'est-à-dire pour la deuxième fois, le résultat est le même : une intensification du doute, d'où les sens de "craindre grandement", "appréhender", "s'effrayer". Le champ du doute, de l'appréhension, de la crainte, irrigue le chapitre entier, ainsi que le réseau contraire, antonymique, de la certitude et de la sérénité, l'un et l'autre constituant deux des sous-ensembles qui composent le champ du **cognitif**.

Cognitif

Doute	Certain
anormale	éprouver
hâte d'éprouver	réalité même
pourtant indubitable	indubitable
apparition	réserve de calme
suspecte	découverte
sans me l'avouer	interdiction
devinais	irrévocable
avais le sentiment	plénitude
interdiction secrète	mise en place
ambiguïté	le vrai
REDOUTABLE	inaltérable
en dépit de moi	si de rien n'était
je ne sais	voyait venir
vaciller	pas surpris
semble surgir	me signifiait
improbable	voulu
presque	réglementaire
miraculeusement	le service
les fantômes	à vous de juger
mystère	c'est bien !
inconsciemment	C'est... clair
flottement gauche	savaient ce qu'ils faisaient
je ne sais quoi	fermeté de propos
imperceptiblement	il n'arrive pas de...
interrogea	il n'arrive rien
je crains	c'est ainsi
fuir la crédulité	tu le sais
navire fantôme	c'est dit

fausse complaisance
 les signes fugaces
 guère probable
 apparition
 quelque chose de trop bien joué
 j'avais lieu de croire
 méprise
 il me semble
 navires fantômes
 le mirage du Sud
 l'imagination
 flottèrent
 insaisissable
 me trompe

 rêves
 romanesque
 fantastique
 J'ai peur
 il paraît

Il est inutile de faire le relevé exhaustif de ces deux champs **qui signifient** l'oscillation des deux antagonistes entre le doute et la certitude, Aldo, le narrateur étant avant la conversation plutôt inquiet, et Marino plutôt serein et sûr de lui, la conversation inversant les positions. Mais de REDOUTER, il nous faut arriver à RE-DOUTABLE. Le suffixe ABLE, qui à partir d'une même racine exclue IBLE, véhicule le sème de "POUVOIR", "être capable de", "avoir la force de", auquel s'ajoute la modalité PASSIF sans utilisation du complément d'agent.

Ce navire peut être redouté = ce navire est redoutable.

Cette adjectivisation du verbe REDOUTER nous conduit à un autre niveau de lecture impliquant le sème "pouvoir être". Or "pouvoir être redouté" n'implique pas "être redouté" nécessairement. Être redouté est au niveau du virtuel plus qu'au niveau du "factuel". Le nom du vieux navire au moment même où il signifie la force et la détermination, signifie en même temps que cette force, cette détermination relèvent plus d'un possible que des faits (Il est vrai qu'aucun navire de guerre n'a porté le nom de "Redoute" !), comme si la force qu'il représenta dans l'histoire de la Seigneurie n'était plus

qu'un symbole, qu'un signe, le dire l'ayant définitivement emporté sur le FAIRE. Le "Redoutable" c'est une force du passé, toujours présente en même temps que dépassée... c'est Marino.

IV DIALOGUE ET STRUCTURE POLÉMIQUE

À quel type de dialogue devons-nous nous référer pour définir ce passage ? Dans un article du *Grand atlas des littératures* (Encyclopædia Universalis - 1990) Jean-Michel Adam et Sylvie Durrer, à partir des catégories proposées par Marmontel dans les *Éléments de littérature* (1787) et par Vapereau dans le *Dictionnaire universel de littérature* (1876), établissent une typologie des dialogues. Ils distinguent trois types essentiels :

1) Le dialogue didactique où dominant les "enchâssements - question - réponse". L'un des interlocuteurs questionne, l'autre répond. Dans ce type de dialogue, les interlocuteurs n'étant pas dans la même position par rapport au savoir ou à l'objet du dialogue, les réponses se répartissent de manière inégale. "Si tout se passe bien cette inégalité initiale est comblée" à la fin du dialogue (*Grand Atlas des Littératures* - E.U. p. 41).

2) Le dialogue didactique "est peut-être le plus complexe [...] il constitue aux yeux des philosophes, l'idéal de la dispute productive et, pour les théoriciens de la conversation, le modèle de la conversation ordinaire". (ibid.)

Deux types d'enchaînements dominants : question-réponse et assertion-évaluation. Il y a en général égalité entre les deux interlocuteurs dont l'un et l'autre "sont dans une position d'ignorance ou de manque relatif par rapport à l'objet ou au savoir qu'ils visent". (ibid.)

3) Le dialogue polémique : les enchaînements dominants sont assertion-contre assertion ou exclamation. "Quand il y a des questions, elles ont en général une valeur rhétorique, c'est-à-dire assertive : les interlocuteurs, très engagés dans leurs réponses, ne

peuvent pas polémiquer en position d'inégalité hiérarchique ; [...] la transaction ne peut pas s'achever sur un accord [...]. L'objet du débat tend à devenir les interlocuteurs eux-mêmes" (ibid.). Il va de soi que le dialogue qui nous intéresse peut se ranger, sans ambiguïté, dans la catégorie polémique mais le polémique n'exclut ni le dialectique ni le didactique qui balisent l'entretien. Ainsi les commentaires du narrateur, dans les soixante premières lignes du chapitre, laissent entendre que le dialogue va s'inscrire dans une perspective didactique, dont nous disons qu'elle est croisée, le narrateur étant "l'enseigné" bien que "l'informant", son interlocuteur "l'enseignant" bien que "l'informé". Mais Marino, en s'en tenant à "une conversation" banale et conviviale, cherche à gommer le fonctionnement de la hiérarchie, d'où le caractère dialectique que prend d'abord le dialogue. Très vite on glissera du dialectique au didactique puis au polémique. Si nous comparons les premières et les dernières lignes du dialogue Aldo-Marino, nous constatons que les unes et les autres relèvent du dialogue dialectique, celui que les théoriciens de la conversation considèrent comme le modèle de "la conversation ordinaire" :

L 59 "Je te trouve bien matinal, Aldo. Mauvaise brume ce matin, n'est-ce pas ?..."

L 291 "Viens avec nous. Cela te désennuiera."

Entre ces deux pôles de la banalité, le dialogue évolue, passe par des phases très tendues, voire par une crise. En excluant les commentaires du narrateur qui jouent le même rôle que les indications données au-dessus d'une portée musicale,

L 264 - 266 "Je compris aussitôt que notre entretien avait passé le point critique. Marino ne demandait qu'à se rassurer".

nous pouvons déterminer cinq phases :

SEGMENT A - L 59 à L 86 - Dialogue dialectique. Alors que le narrateur a mis le lecteur sur la piste d'un dialogue didactique,

L 4 "...me préparer à une entrevue délicate".

L 17 à 18 "Il m'apparaissait soudain redoutable, puissant sur ma pensée et sur mes actions...'

c'est un dialogue dialectique qui s'engage, sur le ton d'une conversation badine. La fin de ce segment est très nettement délimitée par les propos des interlocuteurs qui ne parlent pas des mêmes choses :

fin de A : L 86 "C'est gentil d'être venu bavarder avec moi".
 début de B : L 87 "Je crains que ce ne soit plus sérieux".

Ainsi, à la disjonction actorielle et énonciative

"Je" de Marino -----> "Je" de Aldo

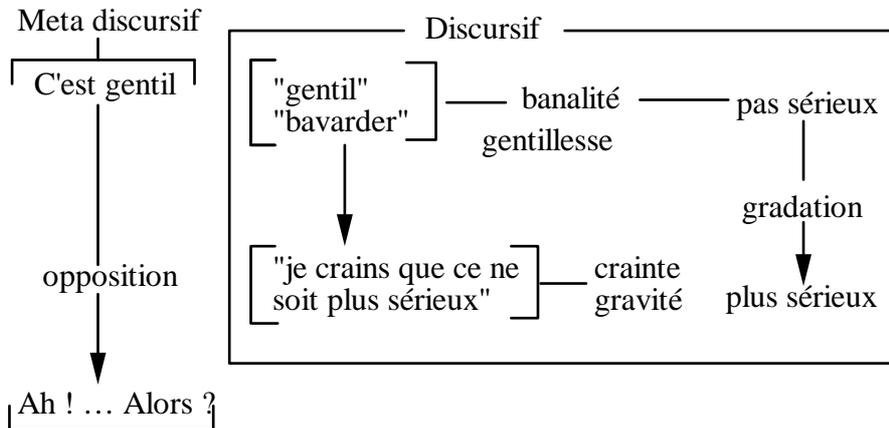
s'ajoute une disjonction sémantique, un changement thématique

/banalité/ -----> /gravité/

qui lors de l'évolution de l'entretien deviendra

/banalité/ vs /gravité/.

Notons que l'utilisation du comparatif "plus sérieux" par rapport au propos précédent fonctionne comme un opérateur discursif enchaînant les deux propos, et non comme un opérateur métadiscursif. En revanche Marino utilise des opérateurs métadiscursifs (Ah ! [...] alors ? L 89) qui marquent bien le fait qu'il accepte de rentrer dans le jeu mais avec des réticences encore.



SEGMENT B - L 87 à L 151 - Dialogue didactique. Les interlocuteurs ne sont pas dans la même position par rapport au savoir, Marino ayant à interpréter les informations qu'on lui apporte et pouvant décider du fait de son rang hiérarchique supérieur. C'est lui qui reprend le ton de la gravité ("Ah !... le service, alors". L 89) auquel Aldo répond par le respect hiérarchique ("c'est à vous de juger". L 90), ce qui est une manière de rester dans la tonalité choisie, celle de la gentillesse et de la banalité étant abandonnée. Ce ton de la "gravité" est gardé jusqu'au "MAIS" de la ligne 151.

ALDO :

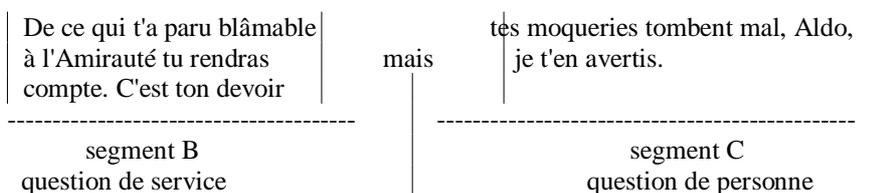
- L 87 - Je crains que ce ne soit plus sérieux.
- L 90 - C'est à vous de juger.
- L 112 - Ce qui serait grave [...]
- L 115 - C'est pourtant clair [...]
- L 121 - Au delà de la ligne des patrouilles [...]
- L 123 - Ou peut-être ils savaient ce qu'ils faisaient [...]
- L 130 - Il y a des ports en face de nous. Il y a la côte du Farghastan.
- L 136 - C'est un nom qui ne me semble guère avoir cours ici.
- L 140 - Vous souffrirez que je le prononce.

Notons que la hiérarchie qui sied à ce type de dialogue est cependant remise en cause puisqu'Aldo donne son interprétation de l'événement, ce que lui permet sa fonction d'observateur. Quant aux interventions de Marino, elles se font dans la tonalité du sérieux du service mais avec des tentatives de dédramatisation

- L 89 - Ah !... le service alors
- L 102 - C'est bien ! [...] Je vais ordonner qu'on patrouille ce soir aux abords de la passe.
- L 114 - Parti ? Je ne vois pas bien ce que tu veux dire.
- L 117 - Où veux-tu que ce bateau s'en aille [...] Ce seront des fêtards.
- L 122 - Ils avaient peut-être bu.
- L 129 - Je ne vois pas. En pleine mer ? Ce serait absurde [...]
- L 139 - Non, c'est un nom qui n'a guère cours.
- L 150 - De ce qui t'a paru blâmable, à l'Amirauté tu rendras compte. MAIS [...]

Certes le ton monte, mais le dialogue reste dans la tonalité du dialogue didactique jusqu'à MAIS qui introduit une argumentation antiorientée par rapport à ce qui vient d'être dit.

SEGMENT C - L 151 à L 229 - Le dialogue polémique. Ce troisième segment correspond bien à la définition de J. M. Adam (assertion - contre assertion - questions à valeur rhétorique - interlocuteurs très engagés dans leurs répliques et ayant tendance à devenir objets du débat). Sa disjonction d'avec le précédent segment est thématique et ne se fait pas avec le changement d'interlocuteur, mais avec le changement de voix, le changement d'énonciateur à l'intérieur même du discours de Marino. À l'énonciateur A, l'officier commandant la forteresse des Syrtes, assertant qu'Aldo rendra compte à l'Amirauté, fait suite l'énonciateur B, l'homme MARINO n'acceptant pas l'ironie, les moqueries d'ALDO. À traite des questions de service, B traite d'une question d'honneur, de respect, non de son grade mais de sa personne.



connecteur argumentatif
articulant
des arguments antiorientés
et disjonctant les
deux énonciateurs de
la polyphonie dans
le discours de Marino

r (puisque) **p** **MAIS** **non-r'**

tu rendras
compte

c'est
ton devoir

tes moqueries

Dans la structure prédicat à 3 places, c'est non-r' que nous proposons au lieu de r, car non-r' correspond en quelque sorte à la manière (modalité) dont Aldo a traité la question de service, et c'est sur cette manière et non sur le fond qu'éclate la polémique.

L'opposition entre les deux acteurs devenant enjeu est explicitée nettement dans certaines répliques :

L 153 - "Je suis ici pour assurer la sécurité [de la Seigneurie]"

L 156 - "Je te crois **trop jeune** pour te prononcer"

L 208 - "Qu'est-ce qui pèse trop lourd ?" (Aldo)

L 209 - "Toi"

SEGMENT D - L 230 à L 258 - retour au dialogue dialectique. C'est "la leçon de Marino" : "Le rassurant de l'équilibre c'est que rien ne bouge". Le dialogue revient à un entretien entre deux locuteurs n'occupant pas le même niveau mais Marino ne joue plus de son grade ; il se donne le droit d'argumenter en fonction de son âge, de son expérience. Il tient un "discours de l'expérience et de la sagesse de l'ancien".

L 251 - "Je suis vieux, et j'ai appris ce que c'est que mourir. C'est une chose difficile et longue, et qui réclame aide et complaisance".

SEGMENT E - L 259 à L 291 C'est la fin du dialogue et le retour à la "conversation" dans laquelle Marino avait cherché à enfermer Aldo au début de l'entretien. On passe progressivement du temps métaphorique

L 269 - "...Il faut l'être [= être romanesque] un peu pour sentir venir l'orage rien qu'en humant l'air. Mais sois tranquille, Aldo, il n'y aura pas d'orage. [...] Il n'arrive rien aux gens raisonnables..."

au temps météorologique,

L 274 - "L'hivernage n'est pas sans charme".

Le dédoublement du JE écrivain (narrateur) par rapport au JE observé (donc décrit) apparaît ici nettement puisque le JE du narrateur peut anticiper ("devait devenir pour moi..."). Il y en quelque sorte une double sanction :

a) La sanction du héros dans l'instant du parcours narratif : il est soulagé (Faire interprétatif énoncif).

b) La sanction du narrateur sur le héros (faire interprétatif énonciatif).

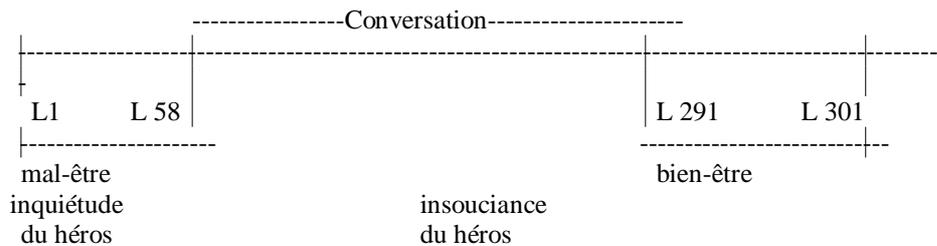
Par rapport à un état final de cette conversation, l'état initial se définit comme la conjonction au héros de l'inquiétude, de l'excitation (L 5).

L 22 - "Je me sentais vaciller".

Il y a donc eu passage d'un état d'anxiété à un état d'insouciance qui peut se traduire par la disjonction du sujet de l'objet "angoisse".

$$\begin{array}{ccc} (S1 & \wedge & O1) & \text{---->} & (S1 & \vee & O1) \\ \text{je} & & | & & \text{je} & & | \\ \text{narrateur} & & \text{angoisse} & & \text{narrateur} & & \text{angoisse} \end{array}$$

La prise en compte des champs lexicaux des deux parties enchâssant le dialogue, (voir II Segmentation) permet de bien mettre en évidence l'opposition inquiétude ou mal-être (état initial)/insouciance ou bien être (état final).



que traduit bien la forme : "Je me fis annoncer". Ce premier programme d'usage peut s'écrire

$$\text{PNI} = \underset{\text{je}}{\text{F}} (\underset{\text{je}}{\text{S2}}) \text{--->} [(\underset{\text{je}}{\text{S1}} \vee \underset{\text{présence de Marino}}{\text{O1}}) \text{--->} (\underset{\text{je}}{\text{S1}} \wedge \underset{\text{présence de Marino}}{\text{O1}})]$$

Le sujet du faire a toutes les compétences, virtuelles et actuelles, pour réaliser ce PN 1

Devoir faire : statut de militaire, respect des règles.

Vouloir faire : "J'avais hâte d'éprouver" - L 6

Savoir faire : "Je me fis annoncer" - L 1

Pouvoir faire : "Statut d'Observateur de la Seigneurie".

Ce PNI d'usage a pour fin la réalisation d'un PN2 qui est également un PN d'usage

L 6 - L 8 : "J'avais hâte d'éprouver sur Marino la réalité même, pourtant indubitable, de cette apparition suspecte".

Il y a ambiguïté dans le dire du sujet car une "apparition suspecte" signifie un événement se situant à l'interférence du réel et de l'allusion. Aldo a vu (savoir) ou croit avoir vu (croire), d'où son malaise, et le besoin de se persuader.

"Éprouver **la réalité même**"

-----> "**pourtant indubitable**"

L'interlocuteur argumentatif de conclusion "pourtant" introduit un jugement, "indubitable" anti-orienté par rapport à "éprouver la réalité", et infléchissant le texte dans le sens de cette conclusion. En fait le *Je* narrateur énonciateur tire une conclusion affirmée et nette par rapport à l'attitude plus hésitante du *Je* narrateur, héros du récit.

J'avais hâte d'éprouver sur
Marino la réalité même...
de cette apparition suspecte

pourtant

indubitable

Le fait que l'apparition soit suspecte (P) - pourtant cette réalité est indubitable (non-r) - implique qu'elle soit testée auprès de Marino (r). On a donc une chaîne argumentative du type :

P	(donc)	r	pourtant	non-r	
		pris en charge			pris en charge
		par le je narrateur			par le je du narrateur
		héros du récit			énonciateur
		Passé de l'énonciation			Présent
l'énonciation					de
		je observé			je observant

Le PN2 d'usage, "communiquer une information à Marino" correspond au fonctionnement normal de la forteresse. Le sujet Aldo, subordonné de Marino, doit rendre compte de tout ce qui lui paraît suspect à son supérieur hiérarchique.

$$\text{PN2} = \text{F (S2)} \text{ ---> [(S1 } \vee \text{ O1) ---> (S1 } \wedge \text{ O1)]}$$

je (Aldo) Marino information Marino information

Mais O 1 (information) donnera lieu à des interprétations différentes :

L 87 - "Je crains que ce ne soit plus sérieux"		ALDO
L 112 - "Ce qui serait grave..."		
L 89 - "Ah !... le service alors ?"		MARINO
L 104 -105 - "Quoiqu'il ne soit guère probable..."		

Tout le dialogue se construit sur cette opposition concernant la gravité ou la non-gravité de l'information transmise.

D'où le PN3 :

$$\text{D'où le PN3} = \text{F (S2)} \text{ ---> [(S1 } \vee \text{ O1) ---> (S1 } \wedge \text{ O1)]}$$

Aldo Marino gravité Marino gravité

Auquel s'oppose le PN4 = non PN3

$$F(S3) \text{ ---> } \{ F(S2) \text{ ---> } [(S1 \text{ v non O1}) \text{ ---> } (S1 \wedge O1)] \}$$

Marino Aldo Marino non-gravité Marino gravité

Le PN3 peut d'ailleurs être reconsidéré du point de vue de la manipulation car Aldo transmettant l'information concernant "le petit bâtiment" agit en officier subordonné à Marino (ordre hiérarchique militaire) mais Aldo interprétant cet événement comme grave agit en officier observateur (ordre politique) de la Seigneurie.

"Il est trop facile de refuser de comprendre. Je me suis mis à ta discrétion ! Un mot de toi à Orsenna, bien plutôt, peut me chasser à jamais d'ici. Il n'est pas question de service, mais d'une conversation d'homme à homme, je pensais que tu l'avais compris" (L 217 à 221).

En outre, Aldo est fils d'une famille puissante de l'Aristocratie de la Seigneurie d'Orsenna :

"Le nom que tu portes est illustre et ta famille bien accréditée à la Seigneurie".(L 199 - 200)

On peut donc redéfinir le PN3 en dédoublant le sujet Aldo qui est sujet opérateur en tant qu'officier de l'Amirauté et sujet manipulateur en tant qu'observateur de la Seigneurie.

$$F(S3) \text{ ---> } \{ F(S2) \text{ ---> } [(S1 \text{ v O1}) \text{ ---> } (S1 \wedge O1)] \}$$

observateur officier Marino gravité Marino gravité

La symétrie des deux programmes met encore mieux en relief le caractère d'anti-programme du PN4 par rapport au PN3.

Enoncés d'état :

À l'objet O1 (gravité de l'événement dont on informe Marino, Marino oppose non O1 (non-gravité = banalité) de l'événement.

Enoncés du faire et du faire faire.

Au sujet opérateur (Aldo jeune officier) s'oppose l'officier supérieur hiérarchique qui agit en sujet manipulateur pour infléchir la position de son subordonné, lequel agit lui-même en sujet manipulateur en tant qu'observateur. Le faire faire de l'observateur s'oppose au faire faire du commandant de la forteresse.

$F(S3)$ du PN4 = non $F(S3)$

La mise en jeu des deux argumentations actualise deux autres programmes symétriques, chaque sujet opérateur devant disjoindre le sujet d'état d'un objet pour y conjoindre l'anti-objet et réciproquement :

PN 5 = faire changer d'avis :

$F(S3) \text{ ---> } \{ F(S2) \text{ ---> } [(O1 \wedge S1 \vee O1) \text{ ---> } (\text{non } O1 \vee S1 \wedge O1)] \}$

PN 6 = non PN 5 = rester sur ses positions :

$F(S3) \text{ ---> } \{ F(S2) \text{ ---> } [(O1 \wedge S1 \vee O1) \text{ ---> } (\text{non } O1 \wedge S1 \vee O1)] \}$

Ces deux programmes s'annulent en quelque sorte à la fin de la conversation, les deux intervenants se donnant réciproquement satisfaction au niveau du PARAITRE.

- Marino : "Je vais ordonner qu'on patrouille ce soir aux abords de la passe. Quoiqu'il ne soit guère probable que ce bateau revienne toutes les nuits" (L 103 - 105).

"C'est dit pour ce soir, je donnerai les ordres pour la patrouille" (L 298 - 299).

- Aldo : "C'est à vous de juger" (L 90)..

- "Après tout nous sommes en guerre" (L 144 -145).

- "Je n'ai pas voulu vous blesser, vous le savez bien" (L 173).

- "Puis-je savoir plus précisément ce qui dans ma conduite ici vous a déplu ?" (L 215 - 216).

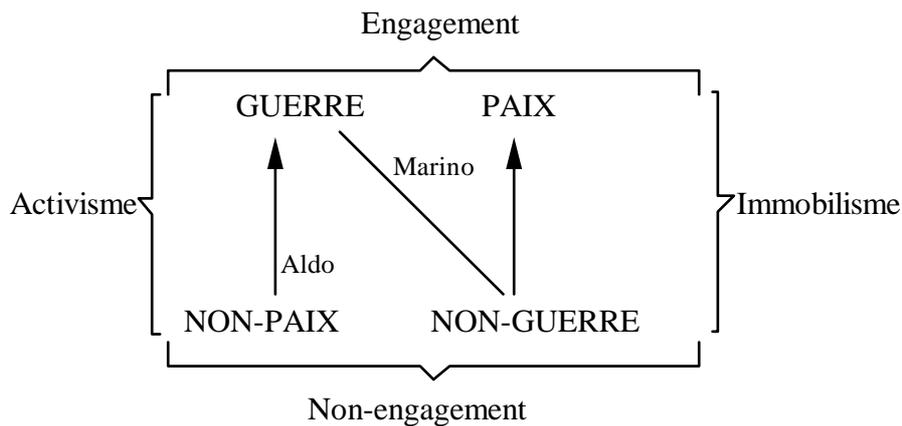
- "Alors, je vous croirai indulgent et aussi, pardonnez-moi, un peu romanesque. Je ne pensais pas que la vie à l'Amirauté cachait tant de fantastique. J'ai peur que vous n'en ajoutiez peut-être un peu" (L 259 - 262).

Cette neutralisation des deux programmes est bien dans l'esprit de tout le roman (où il ne se passe rien). Elle est explicitée à la fin du chapitre, ligne 621, lorsque les deux interlocuteurs se retrouvent sur la passerelle du "Redoutable" partant en patrouille et que le narrateur fait un commentaire explicitant à la fois l'"être" et le "paraître", ce commentaire s'enchâssant dans les derniers échanges prolongeant "la conversation".

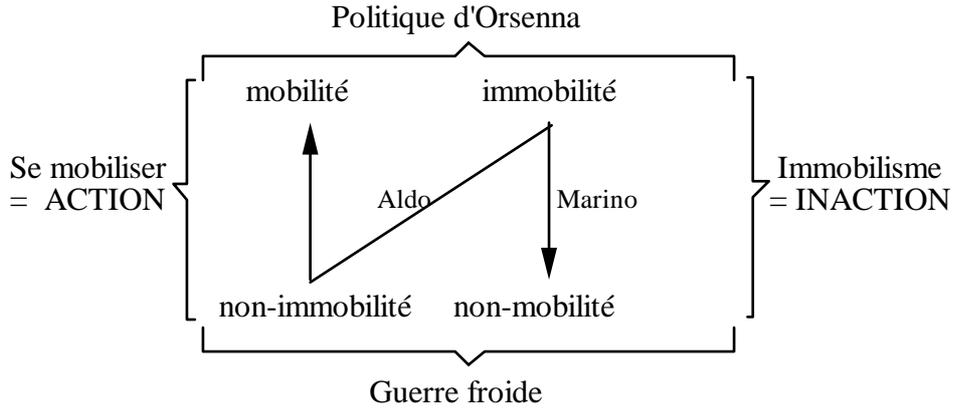
Il y avait dans sa voix un tremblement réprimé qui le livrait, soudain, au sein de son élément, en dépit de lui-même *inexplicablement à son affaire*. Je sentis qu'il m'en voudrait d'un épanchement chez lui si extraordinaire. Mais ce soir rapprochait en nous deux ennemis très intimes ; par ce bateau lancé qui vibrat sous nos pieds, nous communiquions dans les profondeurs.

"Une belle nuit. La meilleure que j'aie encore passée dans les Syrtes" (L 616 à 625).

La manipulation politique de la Seigneurie devient alors évidente car Orsenna fait en sorte que ses "sujets" s'opposent sur l'état de guerre (officiel) et l'état de paix (réel).



Marino et Aldo (sujet et anti-sujet) effectuent des parcours différents, l'un réagissant au nom d'un non-engagement dans la guerre par l'immobilisme, l'autre réagissant par un certain activisme. Ce carré, fonctionnant sur le plan thématique, peut s'articuler avec un carré mettant en jeu un système axiologique du figuratif abstrait (dont le champ lexical est important) :



On constate que cette neutralisation favorisant un "faire quelque chose" (faire une patrouille) sans en faire trop (ne pas prononcer le mot "guerre", ne pas provoquer l'adversaire) est le **vouloir faire** de la Seigneurie d'Orsenna qui, comme sujet manipulateur, fait réaliser des programmes antithétiques, c'est-à-dire met en place **sujet** et **anti-sujet**, **objet** et **anti-objet**. Ce **faire faire** qui correspond à un programme politique pourrait s'écrire ainsi :

$$\text{PN Politique} = \text{F}(\text{S3}) \Rightarrow \left. \begin{array}{l} \text{F}(\text{S2}) \implies [(\text{S1} \vee \text{O1}) \dashrightarrow (\text{S1} \wedge \text{O1})] \\ \text{Seigneurie} \quad \text{F}(\text{S2}) \implies [(\text{S1} \vee \text{O1}) \dashrightarrow (\text{S1} \wedge \text{O1})] \end{array} \right|$$

Ce système de fonctionnement est courant dans l'Histoire : on négocie en cachette alors qu'on fait la guerre, on est en paix officiellement mais on intervient, etc. Une phrase du narrateur métaphorise assez bien cette neutralisation des sujets antagonistes :

"La pipe, posée sur une pile de dossiers, était un défi au tonneau de poudre" (L 39 - 40).

VI
THÉMATIQUE ET AXIOLOGIE

Il serait vain d'analyser les rapports entre le thématique et l'axiologique sur un si long passage, mais à partir des champs lexicaux nous pouvons mettre en évidence les relations qu'entretiennent des éléments iconiques et des thèmes. Ainsi sur le plan du figuratif iconique le texte met en scène le côté **installé** de Marino dans la forteresse des Syrtes :

"Je le trouvai dans son bureau du sous-sol de la forteresse" (L 23).

Le figuratif abstrait joue dans la même tonalité :

"Quelque chose de préservé et de monacal flottait dans cette pièce qui semblait à la longue s'être gauchie autour de lui..." (L 25 - 28).

Le fixe, l'enfoncé dans la terre, le souterrain que l'on n'atteint qu'après avoir suivi "un long couloir étroit", voilà où est installé Marino dont la pipe, "posée sur des piles de dossiers" apparaît aux yeux du narrateur comme "un défi au tonneau de poudre" :

/pipe/ vs /tonneau de poudre/

La pipe, c'est un tuyau terminé par un petit fourneau qu'on bourre de tabac (ou d'une autre substance fumable) dit le "Petit Robert". La relation **pipe** ---> **Marino** est de l'ordre de la métonymie, l'objet procurant le plaisir symbolisant également la quiétude de son propriétaire qui fait régner aux Syrtes une vie calme et sans histoires.

Le tonneau de poudre ressemble à la pipe car comme elle il a le plus souvent une forme cylindrique, comme elle il est un contenant dans lequel on met une matière que l'on brûle, mais il connote la guerre, le bruit, le feu de la mort et non celui du plaisir. Schématisons en disant qu'à l'élément iconique **pipe** s'articule l'élément thématique **paix** alors qu'au **tonneau de poudre** s'articule l'élément thématique **guerre**.

Ces deux éléments axiologiquement opposés, ont en commun le **feu**, complément du procès **allumer**. Allumer sa pipe c'est se préparer au plaisir et au calme.

"[...] reprise ma grave pipe par un homme sérieux qui veut fumer longtemps sans se déranger, afin de mieux travailler...".

Mallarmé - *Poèmes en prose*, La Pléiade - Oeuvres complètes, Gallimard, p.275.

Cette pipe allumée c'est déjà "le calumet de la paix". Allumer le tonneau de poudre, c'est "mettre le feu aux poudres", c'est déclencher la guerre. Le défi de la pipe au tonneau de poudre métaphorise le défi entre Marino, le vieux militaire, homme de paix et de calme, et Aldo, le jeune militaire, homme de guerre. La pipe posée sur une pile de dossiers c'est l'effigie statuaire de Marino posée sur le socle de l'immobilité administrative contre laquelle le jeune militaire ambitieux ne peut que réagir. À partir de l'interprétation d'un événement à peine entrevu, il se peut que la guerre éclate, ce que laisse entrevoir le narrateur dans la dernière phrase du roman, mais la seule affirmation que puisse avancer le lecteur lorsqu'il referme l'ouvrage est que "la guerre a peut-être eu lieu".

FONCTIONS DE LA CONVERSATION

Alain TROGNON,
GRC/Université de Nancy II.

À chaque type de conversation peut certainement être associée une fonction particulière, celle qu'il réalise. Cela, empiriquement, mais également logiquement, puisque, si l'on en croit Vanderveken (1985) une théorie logique de la conversation devrait nécessairement définir l'ensemble de tous les types de conversations possibles par l'ensemble de leurs buts distingués. Ainsi : 1/ à une consultation (Bange et Kaiser, 1987) correspond la production, la mise en œuvre interactive d'une délibération formalisée par l'inférence pratique "si tu veux obtenir p, alors fait q", où p est le but ou l'état visé par l'agent et q le moyen d'y parvenir (ibidem : 280) : "nous appellerons consultation la forme interactive, dialogique de la délibération qui précède une décision d'agir" (ibidem : 282) ; 2/ à une argumentation correspond un "type de discours où les parties prenantes thématisent des prétentions à la validité qui font l'objet de litiges, et tentent de les admettre ou de les critiquer au moyen d'arguments" (Habermas, 1987 : 34 ; pour des exemples : Trognon et Larrue, 1988 ; Trognon, 1988 ; 1990), les différentes espèces de prétentions à la validité déterminant ainsi autant de formes d'argumentation ; 3/ à un entretien correspond l'extraction par un intervieweur d'éléments d'information contenus dans la biographie (Labov et Fanshel, 1977) ou dans le savoir-faire (Trognon, 1990) d'un interviewé, les différentes espèces d'information

définissant autant de formes d'entretien (Blanchet, 1990) ; 4/ et ainsi de suite.

Les fonctions précédentes distinguent les types de conversation. Or cette différenciation des types conversationnels n'est possible qu'à partir d'une base commune, c'est à dire d'un ensemble de fonctions possédées par toutes les conversations.

La **co-production du discours**, sa "réalisation interactionnelle" (Schegloff, 1982 ; Gülich, 1986) et tous les effets qu'elle induit en termes de co-référence (Jacques, 1985) et de co-élaboration de l'identité des interlocuteurs y occupent une place éminente. Il s'agira :

1/ de la co-production **effective** du discours telle qu'on l'observe par exemple dans l'interlocution de traitement d'une intervention inachevée :

Exemple 1 (Trognon et Larrue, 1988 : 55) :

(extrait d'une réunion d'un groupe d'animateurs de quartiers)

Henri : Enfin c'qui... qui était un peu imaginé... mais c'était euh... un exemple qu'avait cité Y.W. euh... ils l'ont fait à propos d'un stage euh... de théâtre et y paraît que ça a très bien marché... c'est que euh... au moment où les gens euh... sortent du travail... ils arrivent en bus... ils sont un peu provoqués par des...

Cecile : **par des gens** qui par exemple euh...

Henri : **par des gens** qui sont... enfin... qui sont habillés.

(le locuteur émettant le discours de reprise (ici Henri, à son second tour de parole) s'approprie les paroles qui lui ont été proposées par son interlocuteur (ici Cécile) pour compléter sa propre production).

L'interlocution de traitement d'une intervention inachevée se présente (Gülich, 1986) sous une forme régulière, en trois temps, successivement : intervention (i) inachevée du premier locuteur, intervention (ii) d'un second locuteur achevant l'intervention précédente, enfin nouvelle intervention (iii) du premier locuteur ratifiant (ii) et poursuivant (i). On la rencontre sous une forme pratiquement "pure" dans les situations de contact mettant en relation langagière un locuteur natif avec un locuteur non-natif. C'est à partir de ces situations qu'Élisabeth Gülich l'a décrite, mais on peut également l'observer dans d'autres interlocutions : conseil (De Gaulmyn, 1987), par exemple.

2/ ou de la simple manifestation que l'entente se réalise :

Exemple 2 (extrait de la même réunion que précédemment) :

(...)

Valérie : non non moi j'ai jamais entendu parler du carnaval

Benoit : **les pères non plus**

Cécile : pardon ?

Benoit : **les pères non plus**

Cécile : **les pères non plus.**

(dans son second tour de parole, Cécile manifeste en reprenant le second tour de parole de Benoit qu'elle a maintenant entendu ce qu'elle n'avait pas saisi au premier abord).

Mais il semblerait qu'existent des fonctions plus centrales encore. Ce sont **celles qui rendent décidable la signification des énonciations**. Par le fait ces fonctions assurent l'intercom-préhension.

On pense alors immédiatement aux **procédés** conversationnels que les interlocuteurs utilisent à cette fin, par exemple : aux énoncés métacommunicationnels qui selon De Gaulmyn (1987 : 92), "assurent la régulation de l'interaction, ou bien (...) servent à arbitrer et à résoudre un conflit ou un incident qui a perturbé l'interaction" ; à la reformulation qui, pour le même auteur, "assure une fonction de programmation ; le locuteur signale au partenaire (et lui fait accepter) qu'il a l'intention de mener à terme un développement qui constitue une unité thématique" (ibidem : 89) ; et plus généralement à tous les procédés de composition textuelle permettant aux interlocuteurs de comprendre les objectifs poursuivis par les locuteurs, qu'en s'aidant de la hiérarchie des objectifs poursuivis par un locuteur accomplissant un acte de langage établi par Motsch et Pasch (1986), Güllich et Kotschi (1987) définissent de la manière suivante. En accomplissant un acte de langage, le locuteur vise (i) à ce que l'interlocuteur réalise un acte verbal ou non, donne une réponse ou bien possède une croyance. Cela suppose la visée (ii) que l'interlocuteur accepte et d'une certaine manière fasse sienne la visée précédente. Cela suppose également l'intention (iii) que l'interlocuteur comprenne (i). Les procédés de composition textuelle et le paraphrasage qui pour Güllich et Kotschi en constitue l'un des prototypes, sont donc des procédés permettant d'accomplir (iii). "Un locuteur peut par exemple effectuer l'acte de **justifier** et, par là, faciliter ou causer l'*acceptation* de son intention par l'interlocuteur. Si par contre, un locuteur effectue l'acte de

paraphraser, il peut, ce faisant, assurer la *compréhension* de son intention par l'interlocuteur" (28 ; voir également De Gaulmyn, 1987 : 168 et ss). Ce sont ces procédés que j'ai tenté de représenter sous la forme d'un modèle de rétroaction dans Trognon (1988).

Mais par delà les procédés dont la fonction est **explicitement** d'assurer l'intercompréhension, donc plus primitivement encore, ce sont, croyons-nous, les propriétés structurales de la conversation elles-mêmes qui ont pour effet, en quelque sorte mécaniquement, indépendamment de la volonté des interlocuteurs, de produire l'intercompréhension. De sorte que les interlocuteurs n'utiliseraient les procédés décrits dans le paragraphe précédent et ne prendraient pour objet de leurs discours l'intercompréhension que lorsque la mécanique non intentionnelle de la conversation se grippe. C'est de cette mécanique dont je voudrais parler dans le présent travail.

II

Je vais débiter l'analyse de cette mécanique en me rapportant, non pas directement à de la conversation, si l'on entend par ce terme un objet constitué exclusivement par des messages verbaux, mais à de l'interaction, c'est à dire à un objet composé d'actes verbaux ou non verbaux, le terme d'interaction étant lui-même entendu au sens de Trognon (1988). Il y a plusieurs raisons à cette façon de procéder. La plus essentielle est que la mécanique assurant la décidabilité des messages est plus facile à décrire dans l'interaction que dans la conversation. Mais à cette première raison, d'opportunité, il faut en ajouter une seconde, qui la complète. La conversation est la forme verbale de l'interaction, sa mise en œuvre par des moyens verbaux (Bange, 1987). Pour l'écrire autrement : la conversation est la forme développée de l'interaction, portant les propriétés de la seconde à un niveau d'organisation supérieur. Par conséquent, ce qui est descriptible dans l'interaction devrait l'être également dans la conversation et l'étude de la première pourrait servir de propédeutique à celle de la seconde.

Nous commencerons par décrire deux exemples très simples. Le lecteur en trouvera d'autres, plus complexes, dans Trognon, 1987, où les actes examinés sont des actes proprement conversationnels, de fermeture de la conversation, qui requièrent d'une part une coordination des actions des interactants et d'autre part la

compréhension par chacun de l'action tentée par l'autre et que je n'aborderai pas dans ce travail parce qu'ils supposent les mécanismes que je décris ici.

Il s'agit d'un couple où chacun prend sa part des tâches ménagères. L'épouse revient au domicile conjugal après une journée de travail. Entrant dans la cuisine, elle s'aperçoit que la vaisselle qui a servi au repas de midi est restée sur la table. Elle énonce en présence de son compagnon : "la table n'est pas débarrassée". Celui-ci rassemble alors les couverts et les assiettes, manifestement dans l'intention de nettoyer la table, bientôt aidé par sa compagne.

Cette interaction, qui se déroule en trois temps, est formée successivement par l'énonciation d'un énoncé, par l'accomplissement d'un comportement par l'auditeur de l'énoncé et par l'accomplissement subséquent du même comportement par le locuteur de l'énoncé initial.

Voyons maintenant les choses un peu plus techniquement. Le second mouvement de l'interaction est particulièrement fondamental puisque d'une certaine façon c'est cette contribution qui donne sa valeur à l'interaction ; cela, en "interprétant" le premier mouvement de l'interaction comme une requête. Aussi, en enchaînant sur un comportement **dès lors** constitué en acte initiatif, le second interactant donne-t-il son "interprétation" dudit comportement. C'est là un aspect sur lequel de nombreux auteurs ont insisté ; par exemple : Dulong (1987 : 261) : "c'est bien parce que les interlocuteurs ont rendu public le sens de ce qu'ils produisaient et de ce qu'ils comprenaient que je puis me fixer la tâche de comprendre et de décrire cette interaction" ; Moeschler (1987 : 139) : "le point de vue interprétatif qui est ici adopté est un point de vue *dialogique*, que l'on peut résumer à l'aide du *principe d'interprétation dialogique* suivant (cf Roulet et al. 1985 : chapitre 3, Moeschler 1985 : chapitre 3 et Reboul et Moeschler 1985 : chapitre 1) : L'interprétation d'un constituant intervention Ci d'un énonciateur E est le fait d'un constituant Cj de Ej ultérieur à Ci" (voir également : Moeschler, 1982 : 172) ; Levinson (1983 : 321) : "conversation, as opposed to monologue, offers the analyst an invaluable analytical resource : as each turn is reponed to by a second, we find displayed in that second an *analysis* of the first by its recipient. Such an analysis is thus provided by participants not only for each other but for analysts too.". Etc. (dont Trognon 1983, sous la notion de signification récurrente). Encore faut-il signaler que le terme 'interprétation' est pris ici en un

sens très (trop ?) large, car l'intervention réactive du second interactant n'est généralement pas donnée comme une interprétation de l'intervention initiative, mais comme une **réaction à une interprétation** (Trognon, 1989) qui, elle, reste implicite. Si l'interprétation existe à l'issue du second temps de l'interaction, ce n'est donc généralement pas en tant qu'elle est dite, mais en tant qu'elle est agie, en tant qu'elle est en actes dans l'interaction. C'est en débarrassant la table que l'auditeur signifie son interprétation du message initial.

Notons que d'autres comportements, par exemple des comportements verbaux auraient conduit au même résultat : "tu n'as qu'à le faire toi-même", "je n'ai pas d'ordre à recevoir de toi", "c'est pas mon tour", ou encore toutes ces réponses étudiées dans Labov et Fanshel (1977 : 83 et ss.). Notons également que le message initial ne requiert pas obligatoirement une interprétation en terme de requête : si le couple précédent était en train de visiter un appartement et que l'un glisse à l'oreille de l'autre "la table n'est pas débarrassée", l'expression aurait uniquement un sens descriptif, et l'interpréter en actes comme une requête de faire ne manquerait pas de surprendre. Notons enfin que le troisième mouvement de l'interaction, au cours duquel l'interactant initial collabore à l'activité engagée par le second interactant possède simplement une fonction de **ratification**.

Dans l'exemple que je viens de commenter, un comportement suit l'énonciation d'un énoncé. C'est l'inverse dans le présent exemple, où c'est l'énonciation d'un énoncé qui suit un comportement. Je le prends dans des travaux de Larrue et Trognon (1990) encore en soumission où il est utilisé à d'autres fins.

L'extrait qui présente le phénomène que nous voulons examiner ici se situe dans le cadre d'une réunion de section d'entreprise du Parti Communiste Français. Forment une section, les responsables de chacune de ses cellules auxquels s'ajoutent un ou deux militants dûment mandatés, ainsi que les cadres propres à ce niveau hiérarchique, dont le secrétaire de section.

Le nombre relativement élevé de participants à une réunion de section justifie que les prises de parole y soient organisées autrement que spontanément. Ici, le système de distribution de la parole comporte un gestionnaire -c'est le secrétaire de section- et une règle. Celle-ci se présente de la façon suivante (cf Larrue et Trognon, 1990, pour de plus amples précisions ; et Trognon et Larrue, 1988 pour une

analyse des conséquences discursives et stratégiques de ce genre de règle). Le locuteur actuel ayant formulé une terminaison de tour, l'animateur de la réunion attribue la parole à un autre locuteur sélectionné selon la relation d'ordre d'une liste établie progressivement au fur et à mesure des demandes de paroles. À la suite de quoi le locuteur suivant prend la parole. La règle peut donc se formuler ainsi :

Locuteur actuel : (...) <formulation d'une terminaison>
 Animateur : <attribution de la parole selon l'ordre indiqué dans la liste>
 Locuteur suivant : <prise de parole>

En dépit de sa formulation, la règle ci-dessus présente une grande souplesse. Par exemple, elle permet l'insertion de dialogues dont les tours de parole seront gérés 'normalement', c'est-à-dire conformément aux analyses de Sacks, Schegloff et Jefferson (1974) :

Animateur : X
 X : (...)
 (dialogue inséré entre X et Y)
 X : (...) <formulation d'une terminaison>
 Animateur : Z

Nous voyons que dans un tel système, 'le passage de parole' constitue une activité qui requiert la coopération du locuteur actuel, de l'animateur de la réunion et du locuteur suivant. Chacune de ces sous-activités dépend séquentiellement de celle qui la précède : l'animateur ne peut attribuer la parole au locuteur suivant que si le locuteur actuel a formulé une terminaison et le locuteur suivant ne peut prendre la parole que si l'animateur la lui a attribuée. L'activité se présente donc comme un schéma d'action qui "d'après Kallmeyer 1983, 1985 (...) consiste dans une suite logique ordonnée et structurée de tâches ou de complexes de tâches que les participants doivent accomplir s'ils veulent réaliser un certain type d'interaction" (Bange et Kayser, 1987 : 276). Que les sous-activités soient séquentiellement dépendantes se montre également dans le fait que l'accomplissement d'une infraction par un participant à l'activité entraîne la même chose par le participant suivant. Pour que l'animateur procède à l'attribution d'un tour, il faut que le locuteur actuel signale qu'il a terminé. Mais en même temps, l'animateur doit faire parler les différents demandeurs de parole qu'il a

inscrits sur sa liste. Si le locuteur actuel enfreint la règle, s'il garde la parole, l'animateur ne peut que lui-même déroger car, soit il est obligé de couper la parole à celui qui la conserve indûment s'il veut la passer ainsi qu'il est censé le faire, soit il ne passe pas la parole et donc ne respecte pas son contrat s'il ne veut pas couper la parole au locuteur actuel : le comportement de l'animateur est donc dans chaque cas fautif, Palo Alto y aurait certainement vu un paradoxe ! (Watzlawick, Helmick-Beavin et Jackson, 1972).

C'est la première solution qui sera semble-t-il choisie dans l'extrait ci-dessous. S'ensuivra toute une activité de reconstitution de la forme normale de gestion des tours dans ce groupe et de récupération des faces à laquelle participeront collaborativement, outre les personnes ayant enfreint la règle, d'autres membres du groupe. Nous ne la décrivons pas ici (le lecteur intéressé en trouvera l'analyse dans Larrue et Trognon, 1990) et prendrons uniquement en considération, puisque c'est là l'objet du présent travail, l'interaction au cours de laquelle se fixe l'interprétation d'un tour de parole.

(...)

A6 : G

G1 : oui alors moi je vais donner une appréciation... (sept pages de transcription) moi... tout à l'heure... le camarade... il dit que sur l'Humanité on dit rien... moi je m'excuse hein... sur L'humanité on dit ce que veut faire le gouvernement... puis ont dit ce que il faudrait faire... plutôt... hein... y compris sur la question... la question importante de l'EDF

Y1: j'ai pas dit ça

G : non mais tu dis on dit plus rien (...)

Y : y a un problème... c'est qu'on a expliqué... on a fait 15%

G : ab bé oui non mais

Y : alors y a d'autres choses

G2 : mais oui mais on va... oui mais (...)<///> ah oui je dis plus rien parce que c'est pas la peine... parce que y a plusieurs voyages à faire pour dire tout...alors on me reverra une autre fois

A7 : c'est pas que je veuille te couper mais ya... ya... j'ai une liste de copains heu..

(...)

Bien que dans une structuration quelque peu différente, nous retrouvons les mêmes trois temps que précédemment. Premier temps : un geste ou quelque autre manifestation non verbale émanant de

l'animateur ou du public que nous symbolisons par <///>. À sa suite, une réaction verbale qui interprète en actes le message précédent, "ah oui je dis plus rien", énonciation du reste non contradictoire en ce qu'elle se rapporte à l'activité de dire et non au dit, et par laquelle G se présente comme obtempérant à une énonciation constituée par le fait comme une requête, réaction qu'il justifie en formulant la règle d'alternance du point de vue du rôle des participants : "parce que c'est pas la peine... parce que y a plusieurs voyages à faire pour dire tout... alors on me reverra une autre fois". Enfin, au troisième temps, une sorte de ratification de l'interprétation agie au tour précédent, que l'animateur accomplit au moyen d'une dénégation ("**c'est pas** que je veuille te couper la parole", alors qu'il vient précisément de le faire) qui a valeur d'excuse et qu'il justifie en formulant les obligations associées à son rôle d'animateur ("mais ya...ya...ya... j'ai une liste de copains heu...") : tout se passe comme si, en disant "c'est pas que **je veuille**", A énonçait quelque chose comme "ce n'est pas parce que je voulais te couper la parole que je l'ai fait, mais parce que je dois veiller au bon fonctionnement du système", ou comme "ne te méprends pas sur l'intention que mon acte réalise", comme si l'acte que le second locuteur vient de constituer en y réagissant n'était pas la réalisation de l'intention d'un sujet, mais l'accomplissement d'un rôle.

III

Par delà leurs différences, les deux exemples que nous venons de décrire présentent la même structure : un premier message verbal (premier cas) ou non verbal (second cas) suivi par un second également verbal (second cas) ou non (premier cas) qui l'interprète en actes puis par un troisième ratifiant l'action précédente et par conséquent "l'interprétation" du message initial. Les deux exemples examinés ont la forme des échanges réparateurs qu'à la suite de Goffman (1973) Roulet et al. (1985 : 26) définissent ainsi : "les échanges réparateurs, dénommés ainsi parce qu'ils permettent de neutraliser la menace potentielle pour la face négative de l'interlocuteur véhiculée par la première intervention, comportent en principe trois constituants : une intervention de fonction illocutoire initiative, par exemple une demande d'information, une intervention ayant à la fois une fonction illocutoire réactive et une fonction illocutoire initiative (une réponse constituée d'une information qui

appelle une évaluation), et une intervention de fonction illocutoire réactive (une évaluation). (...) Cette structure tripartite est la condition nécessaire pour réaliser la complétude interactionnelle de l'échange répartiteur : l'initiative du locuteur doit être approuvée par l'interlocuteur et la réaction de l'interlocuteur doit être à son tour approuvée par le locuteur pour que l'échange puisse se clore.". Dit autrement, la négociation de la signification d'une intervention suppose trois tours de parole : "Toute énonciation formulée par un locuteur A possède un sens intentionnel. (...) Cette énonciation faite dans un contexte déterminé est proposée à l'interprétation du partenaire : elle est un *interpretandum*. Le récepteur B fait entrer, sur la base de ses traits linguistiques, cette énonciation à interpréter dans un cadre sémantique d'interprétation plus ou moins étroit, mais qui en aucun cas ne permet qu'une seule interprétation. Partant de sa propre interprétation du contexte et des suppositions qu'il fait concernant le locuteur, l'interprétation du contexte par celui-ci et ce qu'il a pu vouloir dire et tenant compte des éléments co-verbaux (débit, intonation, intensité, etc.), de certains paramètres non verbaux de la communication comme de traits permettant la contextualisation de l'énoncé, le récepteur B fait une interprétation : c'est le mécanisme inférentiel grecien qui opère. Cette interprétation de B est en réalité une offre d'interprétation adressée au locuteur A qui l'examine pour voir si elle est une interprétation acceptable pour lui de son énonciation initiale. Si A n'a pas de raison massive de refuser, il accepte l'offre d'interprétation de B. La réaction de A peut donc être comprise comme comportant une évaluation par A de l'offre d'interprétation faite par B de son énonciation initiale à lui A. On a bien les trois moments successifs de la négociation : proposition/réaction/ratification. Et toute énonciation dans une conversation est aussi bien *interpretandum* qu'offre d'interprétation et évaluation. C'est dans ce jeu complexe que le sens se constitue." (Bange, 1990 : 139).

Ce qu'il nous faut à présent comprendre, c'est la possibilité même que l'intervention réactive-initiative constitue une **interprétation en actes** de l'intervention initiative. Sur quelles propriétés conversationnelles les interlocuteurs s'appuient-ils naturellement pour réaliser l'interprétation d'une énonciation ? Nous allons voir qu'elles sont au moins au nombre de deux. L'une est une propriété de structure de la conversation, l'autre concerne la

composition des éléments conversationnels. Commençons par la première.

1/ La relation d'implicativité séquentielle.

La propriété de structure est, pourrait-on dire, une propriété empirique. Dans une interaction (cf Trognon, 1988), les interventions se suivent les unes les autres : Ii, Ij, Ik, etc., constituant ainsi une relation d'ordre. Cette relation correspond en réalité à la projection linéaire de l'implicativité séquentielle (ou **pertinence conditionnelle** (Schegloff, 1972)) qui articule des n-uples d'interventions en relation hiérarchique ("échanges parenthétiques" selon Goffman 1976 ; "séquences insérées" selon Schegloff 1972 ; structures hiérarchiques selon Roulet et al. 1985, distinction du tour et de la position chez Levinson 1983) et-ou imbriqués les uns dans les autres.

La pertinence conditionnelle est la relation reliant les deux éléments d'une paire adjacente (Schegloff et Sacks, 1973) d'une façon telle qu'étant donné un premier élément de la paire (par exemple une question), un second élément est immédiatement pertinent et attendu (par exemple une réponse), en sorte que "si le second élément intervient, il intervient (c'est-à-dire il est produit et entendu) comme référé ("responsive to") au premier élément, dans une relation sérielle ou séquentielle à ce dernier. (Et) s'il n'apparaît pas, sa non apparition constitue(ra) un événement. Non seulement il (sera) absent (ainsi que n'importe quel élément d'une liste extensible à l'infini d'occurrences possibles), mais il l(e sera) officiellement, notablement" (Schegloff, 1972 : 76). Cela signifie qu'une intervention qui en suit une autre sera nécessairement rapportée à cette dernière. En vertu de l'implicativité séquentielle, l'intervention suivante définit nécessairement la cible de l'intervention précédente fonctionnant alors comme source, pour parler comme Auchlin et Moeschler (1985) qui ainsi complètent l'analyse de l'implicativité séquentielle en la caractérisant linguistiquement. On remarquera que la relation de pertinence conditionnelle définit le cadre dans lequel les implicatures greciennes (1979) peuvent s'engendrer, une implicature n'étant après tout que l'interprétation requise par une énonciation considérée, c'est-à-dire calculée grâce au principe de coopération et aux maximes qui en découlent, comme second élément d'une paire adjacente.

Le recours à la notion de pertinence conditionnelle ou à des notions apparentées comme le couple source-cible de Auchlin et Moeschler (1985) nous a permis de définir l'articulation existant entre une intervention initiative et une intervention réactive qui l'interprète en actes. Mais nous ne savons toujours pas en quoi la seconde est susceptible de **réaliser** une interprétation de la première, c'est-à-dire nous ne savons encore pas comment opère l'interprétation en actes.

Il semble qu'on puisse trouver au moins un début de réponse à cette question dans les toutes dernières versions de la théorie des actes de langage (Searle, 1985 ; Searle et Vanderveken, 1985 ; Vanderveken, 1988) où se trouve posée une distinction fondamentale, entre réussite et satisfaction des actes de langage qui, d'une certaine façon, réconcilie la logique illocutoire avec une conception extensionnelle de la signification des énonciations.

2/ Accomplissement et satisfaction des actes illocutoires.

A) L'accomplissement réussi et non défectueux des actes illocutoires

- Réussite des actes de langage.

Les conditions de succès d'un acte illocutoire sont les conditions qui doivent être remplies dans un contexte possible d'énonciation pour que le locuteur réussisse à accomplir cet acte dans ce contexte, c'est-à-dire pour que cet acte y soit effectivement accompli. Ainsi (Searle et Vanderveken, 1985 : 21-22 ; Vanderveken, 1985 ; 1988 : 132), un acte de langage est accompli dans un contexte possible d'énonciation si et seulement si :

- (i) le locuteur atteint le but de F sur P avec le mode d'accomplissement de F et P satisfait les conditions de contenu propositionnel de F dans le contexte d'énonciation,
- (ii) le locuteur présuppose les propositions déterminées par les conditions préparatoires de F,
- (iii) le locuteur exprime avec le degré de puissance requis l'état psychologique m(P) déterminé par les conditions de sincérité de F.

Pour écrire les choses autrement, un locuteur réussit à accomplir un acte de langage dans un contexte possible d'énonciation

s'il parvient à faire exactement saisir ce qu'il fait par l'allocutaire. Ainsi, un locuteur parvient à accomplir un ordre : (i) s'il fait une tentative pour que le destinataire accomplisse une certaine action (atteinte du but) , en invoquant une position de pouvoir (mode d'accomplissement) et en exprimant une proposition décrivant une action future de l'auditeur (satisfaction des conditions de contenu propositionnel) ; (ii) s'il se présume dans une position de pouvoir vis-à-vis de l'auditeur et s'il présuppose que ce dernier est apte à accomplir l'action qui lui est demandée ; (iii) s'il exprime avec la puissance requise le désir que l'auditeur accomplisse l'action (Searle et Vanderveken, 1985 : 21).

Pareillement (Vanderveken, 1988 : 131) :

"un locuteur presse un allocutaire de l'aider dans un contexte d'énonciation si et seulement si

a) le but de son énonciation est de faire une tentative pour que l'allocutaire l'aide (but illocutoire) ;

b) en faisant cette tentative, le locuteur donne une option de refus à l'allocutaire et agit avec insistance (mode d'accomplissement) ;

c) le contenu propositionnel de l'énonciation est que l'allocutaire accomplira une action future (conditions sur le contenu propositionnel) ;

d) le locuteur présuppose que l'allocutaire est capable de l'aider et qu'il a des raisons assez urgentes de le faire (conditions préparatoires) ; et, finalement,

e) il exprime avec un degré de puissance assez fort son désir que l'allocutaire l'aide (conditions de sincérité)".

- Non défectuosité des actes de langage.

Maintenant, il est clair que les propositions présupposées par un locuteur accomplissant un acte de langage ne sont pas toujours réalisées dans le contexte d'énonciation. Par exemple, le locuteur donne un ordre, et le donne correctement en invoquant une position d'autorité, mais ne se trouve effectivement pas dans cette position vis-à-vis de l'auditeur. Pareillement, les locuteurs ne possèdent pas toujours les états psychologiques qu'ils expriment avec les degrés de puissance requis en accomplissant des actes de langage. Un menteur par exemple exprime un état de croyance qu'il ne possède pas, et c'est même cela qui est constitutif de la définition du mensonge.

On dit en logique illocutoire qu'un acte de langage est non défectueusement accompli si et seulement s'il est réussi et si ses conditions préparatoires et ses conditions de sincérité sont satisfaites (sont vraies) dans le contexte d'énonciation. Par conséquent, un locuteur (cf ci-dessus) accomplira non défectueusement un ordre s'il réussit à accomplir cet acte de langage, si l'auditeur possède les aptitudes requises, si le locuteur est réellement dans une position de pouvoir vis-à-vis de lui (satisfaction des conditions préparatoires), et si le locuteur a vraiment le désir que l'auditeur fasse ce qui lui est demandé (satisfaction de la condition de sincérité). En revanche, un acte de langage est défectueusement accompli dans un contexte d'énonciation si l'une au moins de ses conditions préparatoires ou de sincérité n'est pas satisfaite dans ce contexte. Un mensonge est par conséquent un acte de langage défectueusement accompli, puisque la condition de sincérité imposée par la force assertive n'est pas satisfaite.

Ainsi l'accomplissement non défectueux d'un acte de langage entraîne sa réussite et l'échec dans l'accomplissement d'un acte de langage implique sa défectuosité. Mais si la non défectuosité implique la réussite, l'inverse n'est pas vrai. En effet, un acte de langage défectueux peut parfaitement être accompli avec succès. Le mensonge constitue encore le meilleur exemple : pour qu'un mensonge réussisse, il est bien sûr nécessaire que la défectuosité de l'acte de langage qui permet de l'accomplir ne soit pas reconnue par l'auditeur, donc que le locuteur réussisse à accomplir cet acte.

B) Satisfaction des actes illocutoires.

Les conditions de satisfaction d'un acte de langage sont les conditions qui doivent être obtenues dans le monde d'un contexte d'énonciation pour que l'acte de langage soit satisfait dans ce contexte (Searle, 1985 ; Vanderveken, 1985, 1988a-b). En ce sens, une requête est satisfaite, accordée si l'auditeur réalise dans le monde de l'énonciation l'action que le locuteur lui a demandé d'accomplir ; une promesse est tenue si le locuteur réalise ce à quoi il s'était préalablement engagé ; une assertion est vraie si le monde est tel que le locuteur le décrit.

De ce fait, il semblerait qu'un acte de langage soit satisfait si son contenu propositionnel est vrai dans le monde de l'énonciation.

Mais cette formulation est partiellement exacte, parce que les conditions de satisfaction des actes de langage sont quelquefois plus restrictives que les conditions de vérité de leurs contenus propositionnels et plus précisément parce que les conditions de satisfaction sont définies et par les conditions de vérité du contenu propositionnel et par la direction d'ajustement de la force. Lorsque la direction d'ajustement va des mots au monde, comme pour les actes illocutoires de force assertive, les conditions de satisfaction des actes de langage s'identifient avec les conditions de vérité de leurs contenus propositionnels. Ces conditions de vérité sont indexicales, comme Searle (1982) l'a bien mis en évidence. Dans ce cas, les actes de langage sont satisfaits si et seulement si leurs contenus propositionnels sont vrais dans le contexte. Lorsque la direction d'ajustement va du monde au mot, comme pour les actes illocutoires de force commissive ou directive, les conditions de satisfaction des actes de langage ne sont plus indépendantes de leur accomplissement. Autrement dit, dans ce cas, l'acte de langage sera satisfait "si et seulement si son contenu propositionnel est vrai dans ce contexte à cause de (son) l'accomplissement " (Vanderveken, 1988 : 134), donc de la réussite (Vanderveken, 1988a : 39) de l'acte de langage dans ce contexte :

"A la différence des énonciations assertives, les énonciations engageantes et directives, qui ont la direction d'ajustement des choses aux mots, ont des conditions de satisfaction sui-référentielles qui sont dépendantes de ces énonciations. Une assertion est vraie si et seulement si son contenu propositionnel correspond à un état de choses existant dans le monde, peu importe comment cet état de choses est advenu. Mais, à proprement parler, une promesse est tenue ou une requête est accordée seulement si le locuteur ou l'allocutaire accomplit dans le monde une action future **A cause** de cette promesse ou de cette requête" (Vanderveken, 1988b : 134-5). Lorsque la direction d'ajustement va du monde aux mots et inversement, comme pour les déclaratifs, l'acte de langage est satisfait si et seulement si le locuteur accomplit l'action vérifiant le contenu propositionnel de l'acte en se représentant lui-même comme accomplissant cette action dans son énonciation, de sorte qu'ici encore les conditions de satisfaction de l'acte sont dépendantes de son accomplissement : "selon cette analyse, une déclaration ne pourrait être satisfaite si elle n'était accomplie de même qu'elle ne pourrait être accomplie si elle n'était

satisfaite" (Vanderveken, 1988b : 135). Enfin, lorsque la direction d'ajustement est vide, les actes de langage n'ont pas à proprement parler de condition de satisfaction (Vanderveken, à paraître : 158 ; 1988b : 135-6), par conséquent, on peut seulement dire que leur contenu propositionnel est vrai ou faux.

C) La réaction comme interprétation en acte.

Un certain nombre de relations d'implication logique articulent ces conditions de réussite, de non défectuosité et de satisfaction d'un acte de langage. Nous en avons déjà évoqué quelques-unes, comme celle qui relie la non défectuosité à la réussite d'un acte de langage. Mais il en est une sur laquelle il est tout à fait fondamental d'insister. **Elle relie les conditions de satisfaction aux conditions de succès des actes de discours dont la direction d'ajustement va du monde aux mots** et elle se formule de la façon suivante : "les énonciations directives, engageantes et performatives satisfaites sont nécessairement réussies" (Vanderveken, 1988 : 159). L'explication de cette relation, selon laquelle la satisfaction d'un acte de langage implique sa réussite, est assez simple. Elle tient à la sui-référentialité des conditions de satisfaction de ces actes de langage. Les actes de langage performatifs, directifs et engageants ne peuvent être satisfaits qu'en raison de leur énonciation : leur satisfaction les fait donc exister comme causes.

Replaçons-nous maintenant dans le cadre de l'interaction. Nous pouvons déjà tirer une première conclusion : en "réalisant" l'interprétation de l'intervention initiative, en la posant "en actes", l'accomplissement de l'intervention réactive revient en fait à satisfaire et par conséquent à faire reconnaître, exister un acte de langage. Ainsi, en commençant à débarrasser la table, l'auditeur satisfait-il et par conséquent fait exister une requête. De même que G quand il indique qu'il cesse de parler. Mais comment cet acte est-il déterminé, qui n'existe qu'à travers la réalisation de ses conditions de satisfaction ?

Afin de répondre à cette question, il est indispensable de dire quelques mots d'une propriété partagée par les états mentaux et les actes de langage : **l'intentionnalité**. L'intentionnalité (Searle, 1985 ;

voir Dreyfus, 1985 pour un rapprochement de la conception de Searle au Husserl des "Investigations Logiques") est la capacité de représenter les objets et les états de choses : "les états intentionnels représentent objets et états de choses dans le même sens de 'représenter' que les actes de langage représentent objets et états de choses (...). Nous comprenons déjà assez clairement comment les affirmations représentent leurs conditions de vérité, comment les promesses représentent leurs conditions de réalisation, comment les ordres représentent leurs conditions d'exécution et comment, dans l'énonciation d'une expression référentielle, le locuteur réfère à un objet ; en clair, nous disposons de quelque chose comme une théorie des différents types d'actes de langage. (...) les états intentionnels sont aussi des représentations." (Searle, 1985 : 19).

Pour en revenir aux actes de langage, c'est leur contenu propositionnel qui leur permet d'assurer leur fonction de représentation. Par conséquent, l'acte de langage rétrospectivement accompli via l'intervention réactive **est l'acte de langage dont le contenu propositionnel représente les conditions qui ont été satisfaites lors de l'intervention réactive.**

Or, cet acte, du moins en ce qui concerne nos exemples, n'est manifestement pas celui qu'exprime littéralement le discours qui précède immédiatement l'intervention réactive, **bien qu'en principe, en vertu de l'implicativité séquentielle, il soit sensé entretenir une certaine relation avec elle.** En effet, dans le premier exemple, il ne s'agit même pas d'un acte de langage, et dans le second les conditions qui sont satisfaites lors de l'accomplissement de l'intervention réactive ne sont pas celles qui sont représentées dans l'énonciation assertive qui précède cette intervention. L'acte de langage accompli rétrospectivement avec succès aura donc statut d'**acte non littéral** et **c'est la relation logique qu'il entretient avec l'acte littéral au moyen duquel il est accompli qui termine sa circonscription.** Une analyse des relations logiques articulant les actes littéraux aux actes non littéraux accomplis au cours d'une conversation devrait maintenant être présentée. Elle s'appuierait nécessairement sur Vanderveken (1985 et 1988). Mais elle nous entraînerait beaucoup trop loin, d'autant que leur théorie nous paraît encore hésitante sur de nombreux points (cf Brassac et Trognon, 1990). Je me contente donc seulement d'esquisser le principe de ce genre d'analyse.

L'acte rétrospectivement instancié aura par exemple statut d'**acte indirect**. Dans ce cas, "the litteral speech act is performed but is secondary and is only a means to performing the indirect speech act which is the primary speech act of the utterance, because, it was stronger conditions of success, of non-defective performance or of satisfaction than those of the litteral meaning" (Vanderveken, 1985 : 7).

Ou bien encore, l'acte indirect constituera une sorte d'**antiphrase de l'acte direct**, comme dans l'extrait ci-dessous émanant de l'enregistrement d'une réunion de cellule du PCF destinée à l'examen du projet de résolution au 24^o congrès (voir Trognon et Larrue, 1988 ; Trognon, 1988, 1989a et b ; pour des analyses plus détaillées ou différentes) :

(...)

A1 : "au sein de la gauche les forces qui ont apporté leur concours au succès électoral du 10 mai veulent éviter l'affrontement avec le capital par crainte de voir la classe ouvrière y jouer un grand rôle, prônent ouvertement la collaboration de classes, cherchant à limiter l'intervention populaire, à canaliser les luttes, à affaiblir notre parti"... qui c'est ?

B1 : c'est le PS, la CFDT, FO pour les forces structurées... les journalistes de l'ORTF

A2 : je sais bien qui c'est... c'est pas pour que tu me répondes

B2 : mais enfin tous les communistes le savent... je sais pas... moi je dis pas qu'il faut pas le dire... je sais pas

(...)

Considérons la séquence B1, A2, B2 qui suit "qui c'est ?". B1 satisfait cette requête d'information et par conséquent son but. Mais A2 ne confirme pas l'action et même dénègue littéralement le but de la question : "je sais bien qui c'est... **c'est pas pour que tu me répondes**", sans du reste que nous ayons le sentiment que le couple (A1, A2) constitue une énonciation inconsistante. Mais voyons B2 qui constitue une rétro-interprétation (Roulet et al., 1985 : 229) de "qui c'est ?" en fonction de la dénégation A2. "moi je dis pas qu'il faut pas le dire" réagit en actes à une interprétation de "qui c'est ?" au sens de "pourquoi ces forces ne sont-elles pas nommées ?" ("pourquoi ces forces ne sont-elles pas nommées ?", réponse : "mais enfin tous les communistes le savent" (= il est inutile de les nommer)). Remarquons que, contrairement à ce qui est affirmé dans Trognon (1989), nous n'aurions pas interprété B2 pareillement si le couple (B1, A2) n'avait

pas existé. En effet, B2 aurait alors pris une valeur de reproche. Quoi qu'il en soit, dans cet exemple, l'intervention réactive satisfait une autre question que celle qui est littéralement formulée et le rapport logique articulant la question littéralement formulée à la question instanciée par son interprétation en actes est tel que la seconde possède des conditions de succès, de performance non défectueuse et de satisfaction plus ou moins inconsistantes avec celles de la première.

Nous pouvons maintenant résumer le mécanisme grâce auquel la conversation rend mécaniquement décidable l'interprétation des énonciations. Pour dire les choses rapidement, **la décidabilité des énonciations repose sur l'articulation logique des propriétés des actes de langage s'accomplissant séquentiellement**. C'est une propriété conversationnelle, la relation d'adjacence définie comme précédemment, qui constitue la matrice dans laquelle vont opérer les propriétés des actes de langage. La première relation à opérer est alors celle qui relie la satisfaction et le succès d'un acte de langage dont la direction d'ajustement va du monde aux discours. L'intervention réactive met en quelque sorte à jour l'acte de langage qu'elle satisfait, cet acte de langage étant celui qui représente les conditions de satisfaction accomplies dans l'intervention réactive. Intervient alors une seconde relation, entre acte littéral et non littéral qui permet de circonscrire plus complètement le second à partir d'une analyse du premier dans laquelle intervient (Vanderveken, 1985 ; la conception de Searle (1982) est à peu près la même) : 1/ la connaissance du sens de la phrase exprimant l'acte littéral ainsi que la compétence à reconnaître les conditions de succès, de non défectuosité et de satisfaction de l'acte de langage littéral, 2/ la connaissance mutuelle de certains faits appartenant au "background" conversationnel, **dont celle de l'intervention réactive**, 3/ une compétence inférentielle travaillant à partir des maximes conversationnelles.

IV

La théorie que je viens de proposer pêche certainement par de nombreux défauts.

Mais qu'elle se soit construite à partir de l'examen de deux actes indirects n'en est pas un. En effet, s'agissant d'actes directs, le mécanisme serait exactement identique : l'intervention réactive interprète en actes l'intervention initiative en "réalisant" ses conditions de satisfaction ; la différence tient simplement au fait que les conditions de satisfaction sont explicitement représentées par l'intervention initiative quand elle sert à l'accomplissement d'un acte direct. Peut-être même est-il possible d'affirmer plus et de dire que le mécanisme conversationnel responsable de la "réalisation" de l'interprétation d'un acte direct n'est qu'un cas particulier du mécanisme conversationnel opérant sur les actes indirects.

De fait, la principale faiblesse de la théorie apparaît dès qu'on cherche à l'appliquer à des interventions initiatives accomplissant des actes assertifs. Dans ce cas, on ne saurait dire **au même sens que précédemment** que l'intervention réactive "réalise" les conditions de satisfaction de l'assertion directe ou indirecte à laquelle elle succède. Pourquoi ? Mais parce que la réalisation de ces conditions de satisfaction ne dépend pas du destinataire, mais du monde. Par conséquent, pour "appliquer" la théorie précédente aux interventions accomplissant des actes assertifs, il va déjà nous falloir étendre la notion de conditions de satisfaction. En ce qui concerne les interventions initiatives accomplissant des actes assertifs, nous ne dirons plus que les interventions qui les suivent réalisent leurs conditions de satisfaction, **mais dirions qu'elles les confirment**. Ainsi, une intervention réactive qui confirme la satisfaction, c'est-à-dire la vérité, d'une assertion est une intervention fonctionnant comme conclusion d'une inférence dans laquelle l'assertion est prise comme prémisse. En d'autres termes, confirmer une assertion, c'est prendre la proposition qu'elle contient comme une proposition vraie et s'en servir dans une déduction dont l'intervention réactive (plus exactement : la proposition contenue dans l'assertion accomplie au moyen de l'intervention réactive) est la conclusion. Cela revient à prendre la proposition contenue dans l'intervention initiative comme l'expression d'un fait manifeste, puisque selon Sperber et Wilson (1989 : 65), "un fait est manifeste à un individu à un moment donné si et seulement si cet individu est capable à ce moment-là de représenter mentalement ce fait et d'accepter sa représentation comme étant vraie ou probablement vraie".

La séquence (non authentique !) suivante pourrait servir d'illustration :

X : l'Union Soviétique est en train de se décomposer
Y : finie la paix

Soit p la proposition exprimée au moyen de l'intervention initiative et q celle qui l'est au moyen de l'intervention réactive. q sera dit confirmer p, parce qu'il est possible de dériver une conclusion q dans le schéma suivant prenant p comme prémisse :

p
Si p alors q
(alors) q

La séquence suivante, extraite d'un dialogue au cours duquel deux étudiantes en psychologie tentent de résoudre ensemble le "problème des quatre cartes" (cf Trognon et Retornaz, 1989 ; Trognon, 1990 ; Retornaz et Trognon, 1990) constitue une seconde illustration.

(Les sujets expérimentaux ont devant eux sur une table quatre cartes 'E', '4', 'K', '7' présentées dans cet ordre. On leur énonce la règle "si une carte a une voyelle au-dessus alors elle a un nombre pair au dos" et on leur demande "quelles cartes et seulement quelles cartes faut-il retourner pour savoir si la règle est vraie ou fausse ?")

B1 : je crois qu'il faut tourner celle-là (désigne 'E') et celle-ci (désigne '4')...
il faudrait tourner le E
A1 : oui il faut tourner celle-ci (désigne '4')
(...)

A1 est le résultat de l'application de la règle d'élimination de la conjonction logique qui "prend comme input la conjonction de deux propositions et engendre comme output l'une ou l'autre des deux propositions conjointes (...). Cette règle ne s'applique qu'à des prémisses contenant au moins une occurrence du concept et elle produit des conclusions où cette occurrence ne fonctionne plus" (Sperber et Wilson, 1989 : 136). Appliquer ainsi la règle d'élimination de la conjonction logique, c'est prendre la conjonction comme

prémisse et par conséquent confirmer cette assertion du locuteur précédent.

Maintenant, comment allons-nous définir l'équivalent assertif d'un acte indirect non assertif ? Comme une déduction p_i à partir de p ("être manifeste, c'est (...) être perceptible ou inférable" écrivent Sperber et Wilson page 65 : 1989)? Comme une proposition p_0 servant de prémisse à la déduction de p ? Autrement encore ? Autant de questions pour lesquelles je ne dispose pas actuellement de la moindre réponse, hormis la certitude que dans les dialogues authentiques, et tout particulièrement dans les discussions (cf Trognon, 1988), les schémas mis en œuvre sont souvent excessivement compliqués.

L'extension proposée dans ce paragraphe est-elle descriptivement adéquate ? C'est ce que je ne saurais dire. Permet-elle au moins d'échapper au problème qui a motivé d'y recourir ? Cela n'est pas impossible. En effet, l'implication de la satisfaction à la réussite d'un acte de langage est un composant tout à fait central du processus d'interprétation "en actes" d'une intervention initiative. Or cette implication vaut pour les actes de langage dont la direction d'ajustement va du monde aux mots (directifs, commissifs, déclaratifs) et uniquement pour ces actes de langage. La réussite d'un assertif n'est évidemment pas une condition nécessaire à sa satisfaction, sinon il ne serait pas possible que la terre tourne autour du soleil indépendamment de l'assertion qui le dit. Par conséquent, aucune implication logique ne relie la satisfaction d'un assertif à sa réussite. Mais comme déduire à partir d'une assertion, c'est un peu la faire exister, il semble que l'on puisse encore dire que la confirmation d'une assertion "entraîne" sa réussite.

V

La théorie précédente comporte également un certain nombre d'avantages. J'en vois personnellement trois que j'aborderai successivement en guise de conclusion. Du plus particulier au plus général : mettre bien en évidence la fonction structurante des échanges réparateurs ; réconcilier l'analyse conversationnelle avec la logique illocutoire ; spéculer sur la fonction de la conversation dans la communication humaine.

1/ La fonction structurante des échanges réparateurs.

Un échange réparateur (Goffman, 1973) est un échange formé de trois mouvements successifs permettant de neutraliser la menace potentielle que constitue le premier terme de l'interaction pour la face négative, le territoire psycho-social, de l'interlocuteur. Cette qualification, qui met l'accent sur la fonction rituelle de l'échange, en somme sur une fonction superficielle, est beaucoup trop restrictive. Elle ne rend pas compte du fait que la structure en trois temps "(remplissant) la fonction de transaction" (Roulet, 1985 : 24) est la **matrice dans laquelle s'élaborent un vaste ensemble de phénomènes psycho-sociaux**, dont, certes, l'élaboration de l'action, mais également son intentionnalité, donc les sujets de l'action.

C'est en effet dans cette structure que la conduite prend les traits qui la distinguent du comportement et la constituent comme une action sociale, orientée vers autrui (Max Weber, 1947), qui prend son sens d'autrui (Schütz, 1964), mieux encore caractérisée par Bange (1990) sous le concept d'interaction : "dans l'intention et dans le projet d'action de l'acteur A la réaction du partenaire B est inscrite comme le moyen de réaliser son but. B mérite donc d'être appelé un **co-acteur** : l'action de A a pour sous-but, et en ce sens inclut, une action de B." (61-62). Et comme l'action de l'autre est également une action à part entière, "l'action sociale devient par le fait même de cette réciprocité une **interaction**" (62). Ainsi : "le sous-but visé par le tour de parole est réalisé par la réplique du partenaire. Par exemple, une information est obtenue dans la réponse du co-acteur B à la question de l'acteur A. Le but de la question de A était d'obtenir une information de B. c'est qu'il s'agit ici d'interaction." (Bange, 1990 : 48), ou encore d'une "action sociale" (ibidem : 33).

Mais il semble qu'on puisse affirmer plus profondément encore que c'est l'action **de A** elle-même, l'action accomplie au moment de l'intervention initiative qui est créée dans la structure en trois temps. Cela est en tout cas incontestable pour l'acte indirect. En effet, comme nous l'avons vu, ce genre d'acte n'est réussi que rétrospectivement, via la réalisation de ses conditions de satisfaction par autrui au tour suivant.

Et c'est alors que le troisième temps de l'interaction apparaît dans toute sa nécessité. Une analyse de l'engagement illocutoire du locuteur de l'intervention initiative va le montrer.

Searle et Vanderveken (1985) distinguent deux types d'engagement à un acte illocutoire : l'engagement fort et l'engagement faible. Un acte de langage $F1(p1)$ engage fortement son énonciateur à un acte de langage $F2(p2)$ s'il lui est impossible d'accomplir $F1(p1)$ sans accomplir simultanément $F2(p2)$, dit autrement, si l'ensemble des composants de $F2(p2)$, but, mode d'accomplissement, degré, conditions de contenu propositionnel, conditions préparatoires, conditions de sincérité, degré des conditions de sincérité, est contenu dans l'ensemble des conditions de $F1(p1)$. En ce sens, accomplir l'acte de 'rapporter' engage fortement à l'acte d'"asserter", car faire le premier est simplement 'asserter' un état de choses qui a eu lieu ou du moins qui n'est pas situé dans le futur relativement au temps de l'énonciation ; l'acte de rapporter à la même composition que l'acte d' 'asserter' plus une condition de contenu propositionnel supplémentaire. Dans ce cas de figure, la réussite de $F1(p1)$ entraîne celle de $F2(p2)$. "Certaines paires de forces illocutoires $F1$, $F2$ sont telles qu'il n'est pas possible pour un locuteur d'accomplir une performance d'un acte illocutoire de la forme $F1(p)$ sans accomplir simultanément un acte illocutoire de la forme $F2(p)$. Dans un tel cas, nous disons que $F1$ implique illocutoirement $F2$ et nous écrivons $F1 \text{ } F2$, si (...) pour toute proposition p , toutes les conditions de réussite et de non défautuosité de $F2(p)$ sont les conditions de réussite et de non défautuosité de $F1(p)$. Un acte de langage engage faiblement son énonciateur à un acte de langage $F2(p2)$ si ce dernier, sans être à proprement parler réalisé, dérive logiquement de l'accomplissement de $F1(p1)$. Par exemple, l'accomplissement de "tous les hommes sont mortels" et de "Socrate est un homme" engage faiblement à "Socrate est mortel" ; de même, l'accomplissement d'une négation propositionnelle engage faiblement à une dénégation illocutoire. "Une personne qui dit que tous les hommes sont mortels et que Socrate est un homme est engagée à l'assertion selon laquelle Socrate est mortel, bien qu'elle n'ait pas représenté comme vrai l'état de choses selon lequel Socrate est mortel, ni exprimé la proposition que Socrate est mortel, ni exprimé une croyance en cet état de choses."

Maintenant, un locuteur accomplissant un acte direct $F1(p1)$ n'est pas fortement engagé à l'accomplissement d'un acte indirect $F2(p2)$, car l'ensemble des composants de $F2(p2)$ n'est pas inclus dans l'ensemble des composants de $F1(p1)$. Par exemple, un locuteur engagé à l'acte direct correspondant à l'énonciation de "je voudrais le

sel" (Searle, 1982 71 et ss.) n'est pas engagé à une requête d'action indirecte, car cette dernière possède une condition préparatoire relative à l'auditeur n'appartenant pas à l'ensemble des conditions de l'acte direct. Un locuteur accomplissant un acte direct F1(p1) n'est pas non plus faiblement engagé à un acte indirect F2(p2), parce qu'aucune implication logique ne relie celui-là à celui-ci. Aussi un locuteur accomplissant un acte direct F1(p1) n'est-il ni fortement, ni faiblement engagé à l'accomplissement d'un acte indirect F2(p2) : "there are indirect speech acts F1(p) performed by way of performing another illocutionary act F2(q) that does not commit the speaker to them" (Searle et Vanderveken, 1985 : 25). C'est du reste pour cette raison que l'accomplissement d'un acte indirect est dénégable par le locuteur sans que cela engendre une contradiction. Bref, pour illustrer ces considérations théoriques un peu indigestes en revenant à nos exemples, un locuteur qui énonce "la table n'est pas débarrassée" pour (peut-être) demander à son interlocuteur de débarrasser la table n'est ni fortement engagé, ni faiblement engagé à cette demande. Il n'est pas fortement engagé parce qu'une condition préparatoire de l'acte indirect, l'aptitude de l'auditeur à réaliser l'action demandée, n'appartient pas à l'ensemble des conditions associées à l'acte direct ; il n'est pas faiblement engagé parce qu'il n'existe aucun rapport d'implication logique entre l'acte direct et l'acte indirect. De même, l'animateur de la réunion n'est en faisant un geste ni fortement engagé, ni faiblement engagé dans une demande de terminaison du tour de parole.

Voilà donc un acte instancié rétrospectivement par l'intermédiaire d'une intervention réactive qui en réalise les conditions de satisfaction, mais un acte "en l'air", auquel le locuteur du premier temps de l'interaction n'est pas engagé, et qu'il pourrait donc sans dommage illocutoire (mais peut-être pas sans dommage interactif) refuser d'assumer : "je ne t'ai jamais demandé de débarrasser la table". Bref, voilà un acte sans intention de l'accomplir ou plus exactement dont l'intention est imputée au premier locuteur par le second allant ainsi au-devant de lui. Pour que cet acte existe pleinement comme acte du premier locuteur, pour que ce dernier signifie qu'il l'a voulu et reprenne donc à son propre compte une intentionnalité imputée, qui lui vient de l'autre, il faut encore que le premier locuteur poursuive l'action (par exemple en aidant à débarrasser la table) ou pour le moins la ratifie. Faute de quoi, la projection du second locuteur lui

resterait "sur les bras". Partant, la constitution complète de l'action sociale, **sa constitution en tant que conduite intentionnelle** intersubjective suppose les trois temps de l'interaction.

En somme, quand un acte indirect est ainsi interactionnellement engendré, le premier locuteur n'assume son but que rétrospectivement et après que le second ait **devancé** l'accomplissement de l'acte en le satisfaisant. Dans ce genre de mécanisme, il est du reste également possible d'assumer après coup une intention que le premier locuteur n'avait pas "présente à l'esprit" lors de l'accomplissement de l'acte initiatif.

C'est semble-t-il ce que certains schizophrènes ne parviennent pas à faire. Ils hésitent à se réapproprier les demandes dont leurs allocutaires devancent l'accomplissement, comme dans l'exemple suivant (d'autres exemples dans Trognon, 1987a-b) :

(P est un patient hospitalisé, D son interlocutrice
la cloche de l'hôpital sonne, tandis qu'ils sont en train de converser)
(...)
P5 : c'est l'heure du repas hein !
D5 : oui oui je sais... je reviendrai demain d'accord ?
P6 : comment allez-vous ?
(...)

En offrant de fermer la conversation (cf, ci-dessous le rôle de l'offre dans la satisfaction des requêtes indirectes), D débute une action consistant à satisfaire une requête de fermeture conversationnelle accomplie indirectement au moyen de l'assertion P5. Normalement, le premier locuteur devrait ratifier l'action accomplie par le second et se réapproprier le but qui lui est imputé à travers elle en la poursuivant. C'est ce que ne fait pas P, qui en posant une question ouvre au contraire la conversation.

2/ Analyse conversationnelle et analyse illocutoire.

Les pré-séquences sont décrites en analyse conversationnelle comme des structures à quatre positions se développant linéairement selon le modèle suivant (Levinson, 1983 ; les positions 1 et 2 constitueraient à mon avis plus justement un échange subordonné par l'échange accompli en position 3, selon Roulet et al., 1985 et Moeschler, 1985) :

Position 1 : formulation d'une question pour savoir si quelque pré-condition d'une action envisagée est satisfaite

Exemples :

- pré-invitation ("qu'est-ce que tu fais cet après-midi ?")
- pré-requête ("avez-vous des petits pois frais ?")
- pré-annonce ("devine qui vient")

Position 2 : réponse indiquant que la pré-condition est satisfaite (ou qu'elle ne l'est pas) éventuellement suivie d'une demande d'accomplir l'acte envisagé

Position 3 : réalisation de l'acte (ou retrait de l'acte envisagé)

Position 4 : réponse à l'action accomplie en Position 3

L'ordonnement des quatre positions ne recouvre pas nécessairement la succession des tours de parole, du fait de l'existence possible de séquences insérées, de sorte que "le second élément d'une paire adjacente séparé de son premier élément par une séquence insérée de deux tours de parole sera le quatrième tour, bien qu'en seconde position" (348).

Empiriquement, les pré-séquences se présentent tantôt sous leur forme développée, comme ci-dessus, tantôt sous une forme plus contractée, comme lorsque la quatrième position, par exemple une réponse positive à une requête non ouverte, suit immédiatement la première position, c'est à dire la pré-requête (cf également : Goffman, 1976 et Merrit, 1976).

Maintenant, un conversant qui veut formuler une requête dispose de plusieurs options. 1/ il peut la formuler directement. 2/ il peut la formuler en réalisant la première position d'une pré-séquence ; cette option est adoptée plus souvent que la première parce que les interactants préfèrent les organisations conversationnelles leur permettant d'éviter autant que possible les refus de satisfaire les requêtes ; en prenant le contenu du tour en position 1 dans l'ensemble des pré-conditions susceptibles de motiver un rejet de la requête, l'inaptitude de l'auditeur ou l'existence des objets demandés par exemple, il tente de se protéger contre un éventuel refus. 3/ Ce faisant, le conversant peut arranger son tour de parole de façon à déplacer la requête sur l'auditeur ; selon l'agencement suivant :

Position 1	:	formulation d'une pré-requête
Position 2'	:	formulation d'une offre
Position 3'	:	acceptation de l'offre
Position 4	:	satisfaction de la pré-requête (i.e. de l'offre)

On notera que la séquence (position 2', position 3', position 4) pourrait s'analyser comme le déploiement interlocutoire de la structure que l'offre reçoit en logique illocutoire, où elle est définie comme un acte illocutoire complexe, conditionnel : une offre est une promesse sous condition de l'acceptation de l'auditeur. On notera également que c'est bien sûr l'identité des contenus propositionnels de la promesse et de la requête qui explique que la seconde puisse remplacer la première.

"there is a further motivation for using pre-requests, namely the possibility of avoiding requests altogether. As we noted, preference organization operates not only over alternative seconds but also over alternative sequences, so that offer sequences seem to be preferred to request sequences (Schegloff, 1979 : 49). By producing a pre-request in turn A, one participant can make it possible for another to provide an offer in turn (or position) 2, an offer of whatever it was that the pre-request prefigured" (Levinson, 1983 : 359).

4/ Ou bien il peut faire en sorte d'obtenir une position 4 au second tour ; et il est vrai que bien souvent les interventions permettant l'accomplissement des pré-requêtes sont "construites de manière à obtenir une position 4 au second tour" (ibidem : 362), et même "spécifiquement pour solliciter une réponse de position 4"(ibidem : 362) ; il lui suffit de donner "dans la pré-requête tout l'information que pourrait désirer l'auditeur pour la satisfaire" (ibidem : 362).

Bref, lorsqu'ils doivent formuler une requête, les conversants se comportent selon l'ordre de préférence suivant (Levinson, 1983 : 361) : (Position 1, Position 4) > (Position 1, Position 2', Position 3', Position 4) > (Position 1, Position 2, Position 3, Position 4) > formulation de la requête.

De sorte que les requêtes dites indirectes seraient en fait des pré-requêtes : "nous pouvons maintenant dire que les ainsi nommés actes indirects sont des tours de position 1 -des pré-requêtes- formulés ainsi afin d'obtenir une réponse de position 4 au second tour. De ce point de vue, le fait de savoir si elles possèdent une force

littérale ou indirecte (ou les deux) ne fait tout simplement pas question. Un tel tour de position 1 signifie ce qu'il signifie ; qu'il puisse être formulé de façon à obtenir une certaine trajectoire conversationnelle est quelque chose qui peut être exploré dans l'analyse séquentielle des tours successifs" (ibidem : 363).

Cette théorie rend-elle compte de façon totalement satisfaisante des requêtes indirectes ? J'en doute. Il est probablement vrai que les conversants préfèrent les formes déguisées de communication aux formes ouvertes (Levinson, 1983 : 360 ; également, Labov et Fanshel, 1977 : 46), beaucoup moins souples, et ne permettant pas aux interlocuteurs d'ajuster localement, au coup par coup leurs communications et de leur donner l'interprétation qui convient à l'ici et maintenant de la relation, bref de gérer autant que possible l'imprévisibilité du rapport à l'autre. Ce n'est du reste pas contrairement au principe searlien de littéralité (Trognon, 1986, pour une présentation), ce principe ne devant pas être compris comme exprimant une régularité empirique, mais un principe cognitif utilisé par les interactants afin de "calculer" la communication. Il est probablement vrai aussi que les conversants tentent de maîtriser quand même un peu le déroulement de l'interaction et qu'ils essaient de prévoir la réaction de l'autre lorsqu'il formule une intervention (Bange, 1983 : 6-7), aidés en cela par la préférence partagée pour les formes de communication non marquées (Levinson, 1983 : 307-308) ; d'où ces pré-requêtes conçues pour interroger des raisons qui motiveraient des refus de satisfaire les requêtes correspondantes. La conjonction de ces deux stratégies explique donc peut-être pourquoi l'intervention initiative est interprétée d'abord comme une pré-séquence et ensuite seulement comme un acte littéral (Schegloff, 1988). Mais elle n'explique pas comment l'auditeur parvient à **donner un contenu à l'indirection**, c'est-à-dire comment il arrive à savoir quel genre d'acte indirect est accompli par le locuteur. En effet : comme l'écrit Vanderveken (1985) les actes indirects peuvent être accomplis au moyen d'actes littéraux dotés de n'importe quelle force et une même expression littérale servira dans différents contextes à accomplir des actes indirects différents, par exemple "je le ferai" qui vaut, parfois comme une menace, parfois comme une promesse indirecte et comme Schegloff l'établit lui-même (1988), le fait qu'une intervention soit accomplie en position 1 n'annule pas son interprétation littérale. Elle n'explique pas non plus le rôle que joue la

réalisation des conditions de satisfaction de la requête indirecte dans sa constitution effective dans l'interaction. La théorie des propriétés des actes de langage et des relations logiques qu'elles entretiennent, c'est-à-dire la logique illocutoire, paraît répondre à ces questions. De sorte qu'une théorie illocutoire doit compléter la théorie séquentielle des pré-séquences pour en rendre pleinement compte.

3/ La conversation dans la communication.

Sperber et Wilson (1989) l'ont bien montré : la communication en général, autant la communication verbale que non verbale, ne peut pas être un simple processus d'encodage-décodage comme le prétendent les sémioticiens et en tout premier lieu Saussure ; elle doit nécessairement comprendre un composant inférentiel.

"L'adoption de la notion de savoir mutuel et du modèle du code procède avant tout du désir de montrer comment la réussite de la communication peut être assurée, et qu'il existe un algorithme permettant à l'auditeur de reconstruire à coup sûr le vouloir-dire du locuteur. Dans ce cadre théorique, le fait que la communication échoue souvent s'explique de l'une des deux manières suivantes : soit le code n'est pas bien mis en œuvre, soit il y a eu une perturbation due à du "bruit". Un code bien mis en œuvre et à l'épreuve du bruit devrait garantir une communication parfaite.

En rejetant la notion du savoir mutuel, nous renonçons à tout espoir de faire d'un algorithme infaillible le modèle de la communication humaine. Mais, puisqu'il est évident que le processus de communication comporte un risque, pourquoi supposer qu'il obéit à une procédure infaillible ? En outre, s'il y a bien une conclusion à tirer des recherches en intelligence artificielle, c'est que la plupart des processus cognitifs sont si complexes qu'ils doivent être modélisés par des heuristiques et non par des algorithmes infaillibles. Nous supposons donc que la communication est régie par une heuristique imparfaite. De ce point de vue, le fait que la communication connaisse des échecs est normal ; ce qui est mystérieux, ce qui demande) être expliqué, ce ne sont pas les échecs de la communication, mais ses réussites." (1989 : 74).

La communication inférentielle est ainsi une communication **incertaine**. De ce point de vue, elle requiert une sorte de **mécanisme**

de confirmation des inférences. C'est l'interaction en tant qu'agencement séquentiel qui va remplir ce rôle.

Il en va pareillement de la communication langagière. Le langage n'est pas une condition nécessaire de la communication : il est possible de communiquer sans langage, même si les dispositifs communicants doivent, eux, posséder un langage parce qu'ils doivent représenter l'information transmise (Sperber et Wilson, 1989 : 257-263). Mais l'association du langage et de la communication réalisée dans les langues naturelles, d'une façon donc contingente (ibidem : 259), par les individus humains a porté la communication "primitive" à un niveau supérieur, en ajoutant "un niveau d'explicite (à) la communication non verbale (qui) reste purement implicite" (ibidem : 262).

Si les langues naturelles étaient des codes, la communication au moyen des langues naturelles ne se réduirait quand même pas à un processus d'encodage-décodage :

"La communication verbale met (...) en jeu deux types de processus de communication : l'un qui est basé sur le codage et le décodage, l'autre sur l'ostension et l'inférence. Le processus de communication codée n'est pas autonome : il est subordonné au processus inférentiel. Le processus inférentiel est autonome : il fonctionne essentiellement de la même manière, que la communication soit codée ou non (quoiqu'en l'absence de communication codée la performance soit en général moins bonne). La communication codée est évidemment linguistique : des signaux acoustiques (ou graphiques) servent à communiquer des représentations sémantiques. Les représentations sémantiques reconstituées au moyen du décodage des signaux acoustiques ou graphiques ne sont utiles que parce qu'elles fournissent des hypothèses et des indices au second processus de communication, le processus inférentiel. La communication inférentielle fait non pas appel à des règles de décodage spécialisées mais à des règles d'inférence générales, qui s'appliquent aussi bien à toute information conceptuellement représentée" (ibidem : 262).

Il se trouve, en plus, que les langues naturelles ne sont pas des très bons codes, ce qui motive d'autant l'adjonction d'un dispositif de vérification au système de production de la communication lui-même. En effet, contrairement à ce que pense Bourdieu (1977 ; repris sous une forme légèrement modifiée dans 1982 : 17), pour qui "on ne peut

parler des différents sens d'un mot qu'à condition d'avoir conscience que leur rassemblement dans la simultanéité du discours savant (la page de dictionnaire) est un artéfact scientifique et qu'ils n'existent jamais **simultanément** dans la pratique (sauf par le **jeu de mots**)", l'ambiguïté **n'est pas une propriété spéculative** des langues naturelles. Et comme l'ont bien montré les nombreux travaux que Catherine Fuchs (1985 a et b ; 1988 ; entre autres) lui a consacrés, l'ambiguïté **n'est pas non plus une propriété accidentelle** des langues naturelles. C'est une propriété fondamentale qui distingue les langues naturelles des langages artificiels. Elle est basique, essentielle et j'aurais tendance à ajouter : **constitutive**.

Cela explique certainement pourquoi elle joue un rôle si déterminant 1/ dans l'élaboration des théories linguistiques, comme en témoigne l'argumentation qui soutient l'exposé des premières versions de la théorie générative, et 2/ dans la recherche même du linguiste : "Sans doute, on peut par des procédures déterminées pourchasser l'équivoque ; si c'est pour le son qu'elle se constitue, recourir au sens ; si c'est pour le sens, recourir au son ; si c'est pour l'écriture, etc., en un mot s'appuyer sur ceci qu'**il y a des strates**. On posera donc que les phénomènes articulent les mots et les distinguent, que les mots articulent les groupes, et les groupes, les phrases. Par cette opération, on introduit des types et des ordres, d'une manière si semblable à la méthode russellienne qu'on croirait cette dernière une simple répétition de ce que les grammaires avaient toujours su : de même alors que les paradoxes consistent seulement à confondre les types, de même, l'équivoque se résout en un fantôme né de la conjonction indue de plusieurs strates : elle explose en univocités combinées (...). Mais le réel de l'équivoque résiste ; la langue ne cesse pas d'en être déstatisifiée" (Milner, 1978 : 18-19 ; Voir également Haroche, 1975 ; Trognon, 1981 ; Le Goffic, 1981 ; et plus récemment, sur l'ambiguïté conversationnelle, Bouchard, 1987 : 104).

Un bon argument empirique que l'ambiguïté est une propriété essentielle des langues naturelles est ce qu'écrivent des informaticiens confrontés avec leur formalisation : "Natural languages are inherently ambiguous. In theory, it is desirable for a system to be able to disambiguate a sentence by semantics and pragmatics, and a large number of techniques using semantic information have been developed to resolve natural language ambiguity. In practice, however, not all ambiguity problems can be solved by current

techniques. Moreover, some sentences are absolutely ambiguous, that is, even a human cannot desambiguate them, unless he knows the intent of the speaker." (Tomita, 1986 : 39). Mais l'observation des pratiques communicatives des individus humains fournit un argument plus fort encore. En effet, la meilleure preuve que l'ambiguïté est une propriété empirique, concrète des langues naturelles est que, comme le souligne leur préférence pour la communication déguisée dont nous avons parlé au paragraphe précédent, et comme le montrent les exemples étudiés dans Trognon (1982, 1986, 1987), les interlocuteurs **exploitent stratégiquement** cette propriété dans leurs interactions (voir également Bouchard, 1987 ; Franck, 1981 : 228) ; là encore, contrairement à Bourdieu affirmant que "l'aptitude à saisir simultanément les différents sens d'un même mot (...) et, **a fortiori**, l'aptitude à les manipuler pratiquement (...) sont une bonne mesure de l'aptitude **typiquement savante** à s'arracher à la situation et à briser la relation pratique qui unit un mot à un contexte pratique, l'enfermant ainsi dans un de ses sens, pour considérer le mot en lui-même et pour lui-même, c'est-à-dire comme le lieu géométrique de toutes les relations possibles à des situations ainsi traitées comme autant de "cas particuliers du possible"" (1982 : 17 ; souligné par moi A.T.) ; et qui exprime par là une conception décidément fort limitative des compétences de communication manifestées par les interlocuteurs.

Certes, des énoncés existent, qui ne sont ni syntaxiquement ni sémantiquement ambigus. Mais, parce que toute énonciation est potentiellement une énonciation polyphonique (Ducrot, 1980, 1984 ; Récanati, 1981 ; Trognon, 1986), c'est alors leurs énonciations, les engagements de leurs locuteurs (cf Habermas, 1979 et Winograd et Florès, 1989 : 104) qui le sont. De sorte que (Lacan, 1981 : 47) : "la structure de la parole (...), c'est que le sujet reçoit son message de l'autre sous une forme inversée. La parole pleine, essentielle, la parole engagée, est fondée sur cette structure. Nous en avons deux formes exemplaires :

La première, c'est la *fides*, la parole qui se donne (...)

Si cela ne vous paraît pas évident, la contre-épreuve, comme d'habitude, l'est bien plus.

Le signe auquel se reconnaît la relation de sujet à sujet, et qui la distingue du rapport de sujet à objet, c'est la feinte, envers de *fides*. Vous êtes en présence d'un sujet dans la mesure où ce qu'il dit et fait - c'est la même chose- peut être supposé avoir été dit et fait pour vous

feinter, avec toute la dialectique que cela comporte, jusques et y compris qu'il dise la vérité pour que vous croyiez le contraire. (...) Ce que le sujet me dit est toujours dans une relation fondamentale à une feinte possible, où il m'envoie et où je reçois le message sous une forme inversée."

Un système de communication uniquement formé d'un code plutôt mal bricolé et qui requiert en plus un processus inférentiel n'est certes pas un excellent système de communication. Sa fiabilité est faible, ses productions sont incertaines. On voit mal par exemple

comment il pourrait contribuer efficacement à la coordination des actions individuelles qu'impose un projet collectif. À cet égard, le système de communication des abeilles est bien meilleur, qui repose sur un code et un système d'encodage-décodage.

Mais imaginons un instant que dans ce système de communication un sous-système d'ajustement soit adjoint au code plutôt mal bricolé pour en quelque sorte parfaire son fonctionnement. Nous disposerions alors du système de communication le plus efficace qui soit. Tout raté y serait virtuellement récupérable dans le sous-système d'ajustement. Et même ses facultés représentatives seraient supérieures à celles d'un code. En effet, pour représenter un élément d'information nouveau, un code doit nécessairement disposer d'une nouvelle unité de codage, à défaut il perd la propriété qui fait tout son intérêt : la correspondance bi-univoque entre l'ensemble des éléments à coder et l'ensemble des éléments qui sont codés. Par conséquent, il est coûteux d'intégrer de l'information nouvelle dans un code. Un système (langue naturelle, sous-système d'ajustement) ne possède pas ce genre de limitation.

L'interaction est un tel sous-système d'ajustement, de même que l'interaction conversationnelle qui est sa forme supérieure. Et tout cet article a été consacré à une tentative d'identifier les propriétés dont la combinaison assure mécaniquement cette fonction d'ajustement. En cas d'échec, des procédés explicites prendront le relais, de sorte que, comme l'écrivent Winograd et Florès (1989 : 117) : "l'articulation du contenu -la façon dont nous parlons du monde- émerge dans les modèles récurrents de rupture de sens et dans la possibilité de parler des fondements", ou comme le dit Habermas, tout cas d'incompréhension, tout échec dans l'ajustement mécanique constitue la matrice d'un dialogue potentiel. Tout se serait alors passé comme si,

phylogénétiquement, l'évolution avait inventé l'interaction conversationnelle pour pallier aux imperfections de la communication verbale et que cette adjonction avait à terme produit un système de communication encore plus performant. Cela, parce qu'il n'annule pas l'indécidabilité des communications au moment de leur émission, mais qu'il la gère, pas-à-pas, localement. Mais fonctionner dans un tel système de communication suppose des compétences psychologiques particulières, celle par exemple de "faire avec" des hypothèses, de décider et d'agir malgré l'incertitude, etc. Tous n'y parviennent pas. En quoi il est des maladies mentales qui ont un rapport étroit avec le système de communication des humains.

BIBLIOGRAPHIE

- AUCLIN, A. MOESCHLER, J. (1985) : "Stratégies interactives, interactionnelles et interprétatives". Dans E. Roulet (éd) : *L'articulation du discours en français contemporain*. Peter Lang : Berne, 195-225.
- BANGE, P. (1983) : "Points de vue sur l'analyse conversationnelle". *DRLAV*, 29, 1-28.
- BANGE, P. (1987) : *L'analyse des interactions verbales : la dame de Caluire, une consultation*. Peter Lang : Berne.
- BANGE, P. (1990) : *Action, interaction, communication*. En préparation.
- BANGE, P. KAISER, H. (1987) : "L'organisation d'une consultation, approche théorique et empirique". Dans P. Bange (ed) : *L'analyse des interactions verbales, la dame de Caluire, une consultation*. Peter Lang : Berne, 273-309.
- BLANCHET, A. (1990) : "Le langage dans les méthodologies de la recherche". Dans : *Parole, langage, discours : dans les théories et les pratiques de la psychologie*. SFP : Paris. 139-157.
- BOUCHARD, R. (1987) : "Structuration et conflits de structuration". Dans J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni (éds) : *Décrire la conversation*. PUL : Lyon, 73-104.
- BOURDIEU P. (1977) : "L'économie des échanges linguistiques". *Langue française*, 34, 17-35.
- BOURDIEU, P. (1982) : *Ce que parler veut dire*. Fayard : Paris.
- BRASSAC, C. TROGNON, A. (1991) : "Implications entre énoncés, engagements entre actes illocutoires". *Verbum*, XIV/1, 1, 5-31.
- DE GAULMYN, M.M. (1987) : "Actes de reformulation et processus de reformulation". Dans P. Bange (ed) : *L'analyse des interactions verbales, la dame de Caluire : une consultation*. Peter Lang : Berne, 83-99.

- DE GAULMAYN, M.M. (1987) : "Reformulation et planification métadiscursive". Dans J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni (eds) : *Decrire la conversation*. PUL : Lyon, 167-198.
- DREYFUS, H. DREYFUS, S. (1985) : *Mind over Machine*. Macmillan/The Free Press : New York.
- DUCROT, O. (1980) : *Les mots du discours*. Minuit : Paris
- DUCROT, O. (1984) : *Le dire et le dit*. Minuit : Paris.
- DULONG, R. (1987) : "Comment la rédaction d'une lettre modifie l'interaction". Dans P. Bange (ed.) : *L'analyse des interactions verbales, la dame de Caluire : une consultation*. Peter Lang : Berne, 261-273.
- FUCHS, C. (1985) : *Aspects de l'ambiguïté et de la paraphrase dans les langues naturelles*. Peter Lang : Berne.
- FUCHS, C. (1985) : "L'ambiguïté et la paraphrase, propriétés fondamentales des langues naturelles". Dans C. Fuchs (éd.) : *Aspects de l'ambiguïté et de la paraphrase dans les langues naturelles*. Peter Lang : Berne, 7-37.
- FUCHS, C. (1988) : "Ambiguïté, paraphrase et langage en acte". *Modèles linguistiques*, 19, 7-8.
- Fuchs, C. Le Goffic, P. (1985) : "Ambiguïté, paraphrase et interprétation (2° part. : le travail de l'interprétation)". *Modèles linguistiques*, 14, VII/2, 27-53.
- GOFFMAN, E. (1973) : *La mise en scène de la vie quotidienne II*. Minuit : Paris.
- GOFFMAN, E. (1976) : "Replies and responses". *Language in society*, 5, 257-313.
- GRICE, P.H. (1979) : "Logique et conversation". *Communications*, 30, 57-72.
- GÜLICH, E. (1986) : "L'organisation conversationnelle des énoncés inachevés et de leur achèvement interactif en "situation de contact". *DRLAV*, 34-35, 161-182.
- GÜLICH, E. KOTSCHI, T. (1987) : "Les actes de reformulation dans la consultation " la Dame de Caluire"". Dans P. Bange (ed.) : *L'analyse des interactions verbales, la Dame de Caluire : une consultation*. Peter Lang : Berne, 15-81.
- HABERMAS, J. (1979) : "What is universal pragmatics ?". In J. Habermas (ed.) : *Communication and the Evolution of Society*. Beacon Press : Boston, 1-68.
- HABERMAS, J. (1987) : *Théorie de l'agir communicationnel*. Fayard : Paris
- HAROCHE, C. (1975) : "Grammaire, implicite et ambiguïté (à propos de l'ambiguïté inhérente au discours)". *Foundations of language*, 13, 215-236.
- JACQUES, F. (1985) : *L'espace logique de l'interlocution*. PUF : Paris.
- LABOV, W. FANSHIEL, D. (1977) : *Therapeutic Discourse, psychotherapy as conversation*, Academic press : New York.
- LACAN, J. (1981) : *Le séminaire III, les psychoses*. Seuil : Paris.
- LARRUE, J. TROGNON, A. (1990) : "Group functioning and group cohesion in conversation", en soumission au British Journal of Social Psychology.
- LARRUE, J. TROGNON, A. (1991) : "Stratégies discursives d'appareil". *Revue Internationale de Psychologie Sociale*. 4. 1.
- LE GOFFIC, P. (1981) : *Ambiguïté linguistique et activité de langage*. Thèse d'État. Université de Paris VII
- LEVINSON, S. (1983) : *Pragmatics*. Cambridge university press : Cambridge.
- MILNER, J. C. (1978) : *L'amour de la langue*. Seuil : Paris.

- MOESCHLER, J. (1982) : *Dire et contredire*. Peter Lang : Berne.
- MOESCHLER, J. (1985) : *Argumentation et conversation*. Hatier : Paris.
- MOESCHLER, J. (1987) : "Structure, dynamique et complétude conversationnelles". Dans P. Bange (éd.), op. cit., 123-157.
- RECANATI, F. (1981) : *Les énoncés performatifs*. Minuit : Paris.
- RETORNAZ, A. TROGNON A. (1990) : "Opposition des points de vue dans le dialogue et élaboration cognitive de la solution au problème des quatre cartes". *Verbum*, XIII/1, 5-22.
- ROULET, E. (1985) : *L'articulation du discours en français contemporain*. Peter Lang, Berne.
- SACKS, H. SCHEGLOFF, E. JEFFERSON, G. (1974) : "A simplest systematics of the organization of turn-taking in conversation", *language*, 50, 696-735.
- SCHEGLOFF, E. (1972) : "Notes on a conversational Practice : Formulating Place". In D. Sudnow (ed) : *Studies in social interaction*. Free Press : New York. 75-119.
- SCHEGLOFF, E. (1982) : "Discourse as an interactional achievement : some uses of 'uh huh' and other things that come between sentences". In D. Tannen (ed) : *Analysis discourse : text and talk*. Georgetown university round table on languages and linguistics 1981 : Washington. 71-93.
- SCHEGLOFF, E. (1988) : "Presequences and indirection : applying speech act theory to ordinary conversation", *Journal of pragmatics*, 12, 55-62.
- SCHEGLOFF, E. SACKS H. (1973) : "Opening up closings". *Semiotica*, 8, 289-327.
- SEARLE, J. (1982) : *Sens et expression*. Minuit : Paris
- SEARLE, J. (1985) : *L'intentionnalité*. Minuit : Paris.
- SEARLE, J. VANDERVEKEN, D. (1985) : *Foundations of illocutionary logic*. Cambridge University Press : Cambridge.
- TOMITA, M. (1986) : "Sentence disambiguation by asking". *Computer and translation*. I. 39-51.
- TROGNON, A. (1981) : *Situations de groupes et relations langagières T II : Engendrement et devenir des ambiguïtés en situation de groupes*. Thèse d'État. Université de Paris X-Nanterre.
- TROGNON, A. (1982) : "Un processus interlocutoire dans les groupes de face-à-face : engendrement et devenir de l'ambiguïté", *Verbum*, V/1, 95-113.
- TROGNON, A. (1983) : "La construction de l'espace dialogique". *Sociologie du Sud-Est*, 37-38, 125-139.
- TROGNON, A. (1986) : "Des enjeux ambigus et des contrats difficiles". Dans R. Ghiglione (ed.) : *L'homme communicant*. A. Colin : Paris, 227-254.
- TROGNON, A. (1986) : "L'identification à l'énonciateur". *Verbum*, IX/1, 83-100.
- TROGNON, A. (1986) : "Les linguistiques de la communication". Dans R. Ghiglione (ed.) : *L'homme communicant*. A. Colin : Paris, 37-73.
- TROGNON, A. (1987) : "Actantialité et conversation : sur la constitution conversationnelle de l'énonciateur d'un acte implicite", *Poetica et Analytica* (Aarhus Universitet/Copenhage), 4, déc., 21-33.
- TROGNON, A. (1987) : "Débrayages conversationnels", *DRLAV*, 36-37, 105-122.
- TROGNON, A. (1988) : "Comment décrire l'interaction ?". Dans J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni (éds) : *Échanges sur la conversation*. Éditions du CNRS : Lyon, 19-33.

- TROGNON, A. (1988) : "Une divergence de représentation", *Cahiers pour l'analyse concrète*, 22, 18-31.
- TROGNON, A. (1989) : "Usages de l'analyse des conversations", *Verbum*, XII/2, 133-150.
- TROGNON, A. (1990) : "Discontinuités énonciatives, temps de l'interaction et temps de la pensée", *Poetica et Analytica*, Almen Semiotik/Aarhus Universitet (Danmark), April, 69-91.
- TROGNON, A. (1990) : "La gestion de l'échange dans l'entretien", *Psychologie française*, 35-3, 195-205.
- TROGNON, A. (1990) : "Relations intersubjectives dans les débats". Dans A. Berrendonner et H. Parret (éds) : *L'interaction communicative*. Peter Lang : Berne. 195-213.
- TROGNON, A. LARRUE, J. (1988) : "L'énonciateur et son autre", *Revue Internationale de Psychologie Sociale*, I, 51-71.
- TROGNON, A. LARRUE, J. (1988) : "Les représentations sociales dans la conversation", *Connexions*, 51, 51-71.
- TROGNON, A. RETORNAZ, A. (1989) : "Clinique du rationnel : psychologie cognitive et analyse des conversations", *Connexions*, 53, 69-91.
- Trognon, A. (1988) : "Ambiguïté et négociation des mondes dans l'interlocution". Dans C. Fuchs (éd.) : *L'ambiguïté et la paraphrase, opérations linguistiques, processus cognitifs, traitements automatisés*. Centre de publication de l'université de Caen : Caen, 165-173.
- VANDERVEKEN, D. (1985) : Non literal speech-acts. *Cahiers d'épistémologie*, Université de trois-rivières (Quebec/Canada), n° 8509.
- VANDERVEKEN, D. (1988) : *Les actes de discours*. Mardaga : Bruxelles.
- VANDERVEKEN, D. (1988) : "On the Unification of Speech Act Theory and Formal Semantics". In P. Cohen, M. Pollack, J. Morgan : *Intentions and plans in communication and discourse*. MIT Press : Cambridge (mass.)
- VANDERVEKEN, D. (à paraître) : *Meaning and speech acts*. Cambridge University press : Cambridge.
- WATZLAWICK, P. HELMICK-BEAVIN, J. JACKSON, D. (1972) : *Une logique de la communication*. Seuil : Paris.
- WINOGRAD, T. FLORÈS, F. (1989) : *L'intelligence artificielle en question*. PUF : Paris.

