

**S T U D I A**  
**UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI**  
**PHILOLOGIA**

**3 - 4**

---

EDITORIAL OFFICE: Gh.Bilașcu no. 24, 3400 Cluj-Napoca • Phone 0264-40.53.52

---

**CONTENTS - SUMAR - SOMMAIRE - INHALT**

ÉRIC BORDAS, Quelle(s) stylistique(s)? .....	3
JOËLLE GARDES-TAMINE, De la grammaire à la stylistique. À propos de l'ordre des mots .....	17
JACQUES-PHILIPPE SAINT-GÉRAND, Style et langue littéraire à travers les temps: une histoire de formes .....	35
MICHÈLE AQUIEN, L'étrangeté de Saint-John Perse .....	63
JEAN MICHEL GOUVARD, Poétique du nom propre .....	75
CHRISTINE MICHAUX, L'interprétation proverbiale dans la «Great Chain Metaphor Theory» .....	97
ILEANA OANCEA, De la complexité cachée de la poésie d'Eminescu .....	119
JOSEPH SANCHEZ, Représentations et actualisation dans un texte de Francis Ponge "La Chèvre" .....	133
MOHAMED A. KHALAF IBRAHIM, Aspects et typologie du descriptif dans Le chant du monde de Jean Giono.....	149
CHRISTOPHE BRESOLI, Pour une analyse linguistique de la poésie rattachée à la théorie de l'évocation.....	175
ANCA LUMINIȚA GREERE, Fonctionnalisme dans la théorie de la traduction .....	185

EMILIA MUNCACIU – Codarcea, Frauensprache männersprache. recherche - questionnaire.....	199
GILLES PHILIPPE, La lente grammaticalisation de la stylistique dans l'entre- deux-guerres réflexions sur l'exception française.....	215
ELENA DRAGOȘ, Stilistică și pragmatică. Complementaritate și convergență?.....	227
ȘTEFAN OLTEAN, On the Cohension of Free Indirect Discopurse .....	235

## QUELLE(S) STYLISTIQUE(S)?

ÉRIC BORDAS\*

Les études stylistiques françaises sont incontestablement à un tournant de leur évolution. "Arracher la stylistique à son fétichisme du mot, du signe et du sens à comprendre"; "rapprocher la stylistique de l'esthétique et de l'histoire de l'art".<sup>1</sup> La "nécessité de faire éclater un cadre trop étroit" que Pierre Larthomas retrouve en dénominateur commun aux différentes interventions qui marquèrent ce colloque<sup>2</sup>, témoigne de la volonté des stylisticiens à s'affranchir d'un champ de recherche désormais jugé insatisfaisant.

Si la stylistique cherche aujourd'hui à se redéfinir, c'est sans doute que l'identité de son objet, et partant, sa raison d'être, est remise en question. Si l'on en croit le *Vocabulaire de la stylistique* de Jean Mazaleyrat et Georges Molinié, le style se définit d'abord en tant qu'"objet de la stylistique" (1989, p. 340). Telle est en effet le paradoxe de cette méthode (de lecture?) qu'elle n'acquiert son identité qu'en se définissant comme recherche: "La stylistique est à la fois une méthode et une pratique, c'est-à-dire une discipline. [...] La sagesse consiste donc à partir de la stylistique et non du style. On installe au départ une praxis, et on examine ce qu'on trouve à la fin" (Molinié, 1986, p. 9). Il semblerait donc que ce soit la stylistique qui définit le style, la pratique stylisticienne qui suggère l'objet stylistique. Le sens, et l'existence, naîtraient-ils ici de la mise en acte? - qui est d'abord une mise en discours.

On peut, en simplifiant, ramener les théories du style à trois présupposés, qui ne s'excluent pas mutuellement. Le style est interprété comme l'émanation d'une personnalité; comme un façonnement poétique de la langue; comme la convenance à certaines conditions génériques ou socio-culturelles. On reconnaît là les trois grands âges de la stylistique, de Bally et Spitzer à Riffaterre et Jakobson, puis à Larthomas. Trois stylistiques, trois conceptions du style?

Théorisée par le maître fondateur, Bally, sur la célèbre formule de Buffon, "le style est l'homme même", la première conception fait de la stylistique l'étude de la "valeur affective des faits du langage organisé, et l'action réciproque des faits expressifs qui concourent à former le système des moyens d'expression d'une langue. [...] La stylistique étudie donc les faits d'expression du langage organisé au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la

---

\* Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

<sup>1</sup> PL. 1091. Les notes renvoient au volume des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade, 1972 (= PL.).

<sup>2</sup> Préface à l'ouvrage cité, p 6.

sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité" (Bally, 1951, pp. 1-16). Conception empirique de la notion de style, la stylistique de Bally est avant tout la continuation d'un certain humanisme des études littéraires<sup>3</sup>. C'est également la stylistique de Guiraud, qui se veut "étude de l'expression linguistique", ramenant ainsi le style à "une manière d'exprimer la pensée par l'intermédiaire du langage" (1954, p. 7). Pratique sans nul doute rassurante puisque la stylistique moderne n'a pas renoncé à l'approche génétique du style qui a trouvé dans les études de Leo Spitzer de remarquables illustrations. La démarche de Spitzer comporte deux phases: la première, *inductive*, où il part d'un détail jugé caractéristique et en infère la signification profonde de l'ensemble; la seconde, *déductive*, au cours de laquelle l'analyse méthodique de plusieurs passages de l'œuvre permet d'y découvrir des indices concordants propres à vérifier l'hypothèse de départ. Cette analyse recherche donc la déviation stylistique déterminante, supposant une impulsion d'origine psychologique. Au stylisticien de faire de ses intuitions une méthodologie toute classique. Gérald Antoine, dans le cadre institutionnel de la *Revue de l'Enseignement Supérieur*, n'hésitait pas y voir une condition, un impératif: faute d'une analyse préalable cherchant à "tirer au clair le moi de l'écrivain [...], les plus scrupuleux recensements de matériaux risqueront toujours de manquer leur but, un procédé formel donné n'acquérant sa valeur qu'en vertu de l'intuition esthétique qui le dicte" (1959, p. 53). Mais à cette mystique du style et de la lecture<sup>4</sup>, nul n'est tenu de réussir s'il n'a pas la culture et la finesse de Leo Spitzer ou de Frédéric Deloffre. D'ailleurs, pour Paul Delbouille, "le stylisticien semble ne pas pouvoir se dépêtrer, avec la meilleure volonté du monde, de la perspective génétique. Si on renonce à chercher l'auteur, on déclare que c'est de lui qu'il faut partir; de toute manière on essaye de parcourir le chemin qui conduit de l'œuvre à son créateur ou de ce créateur à son œuvre" (1964, p. 11). Pour cette stylistique intuitive le style reste toujours expression d'une personnalité, et la qualité de l'un se mesure à la forte originalité de l'autre. Au stylisticien-psychologue d'élucider ces connexions, mais on voit mal ce qui distingue une telle pratique d'une linguistique de l'expressivité.

De façon paradoxale, en franchissant un pas dans la rigueur épistémologique - et donc pédagogique - grâce au développement des études linguistiques, la stylistique descriptive structurale risquait fort de faire resurgir le clivage fond/forme: "Le *style* est compris comme un soulignement (expressif, affectif ou esthétique) ajouté à l'information transmise par la structure linguistique, sans altération de sens", affirmait Michael Riffaterre pour préciser aussitôt: "ce qui revient à dire que le langage exprime et que le style met en valeur" (1971, pp. 30-

<sup>3</sup> Pour une synthèse sur l'œuvre de Bally, voir Adam (1997) Pour une perspective historique synthétique de ce premier âge de la stylistique, voir Karabétian (2000).

<sup>4</sup> Pour G Antoine, le grand écrivain est celui "que la Nature a doué d'un style, *i e* d'un pouvoir et d'un mode d'expression irréductibles à tout autre" (*Ibid.*, p 46).

31). "Définition maladroite", selon l'auteur lui-même, "car elle semble présupposer une signification de base - une sorte de degré zéro - par rapport à quoi on mesurerait des intensifications. Une telle signification ne peut s'obtenir que par une espèce de traduction (ce qui détruirait le texte comme objet), ou par une critique d'intention (ce qui remplacerait le fait de l'écriture par des hypothèses sur l'auteur). [...] Il est plus clair et plus économique de dire que le style est la mise en relief qui impose certains éléments de la séquence verbale à l'attention du lecteur, de telle manière que celui-ci ne peut les omettre sans mutiler le texte et ne peut les déchiffrer sans les trouver significatifs et caractéristiques (ce qu'il rationalise en y reconnaissant une forme d'art, une personnalité, une intention, etc.)" (Riffaterre, *ibid.*, p. 31). Le principal apport du structuralisme de Michael Riffaterre n'a donc pas été dans sa définition du style, encore insatisfaisante, mais dans la proposition d'une méthode qui dépasse l'intuition de Spitzer. Riffaterre a formulé la théorie de la double lecture du texte littéraire: "l'une qui rapporte *verticalement* la signification à la référence (sémantique), l'autre qui *horizontalement* dégage la *signifiance* du texte en rapportant ses éléments les uns aux autres dans le système (sémiotique). La première lecture est ainsi analytique, qui procède de la juxtaposition des détails du texte, alors que la deuxième, *synthétique*, est *rétroactive* puisqu'elle postule la connaissance du tout" (Combe, 1991, pp. 49-50). La stylistique de Riffaterre se concentre sur un énoncé de base de modèle aristotélicien en ce sens qu'il est fondé sur l'évidence de la perception et la réduction de l'écart par rapport auquel il se définit. Un modèle qui implique, entre autres, la structure linéaire ou le rôle des figures, véritables repères d'un sens appréhendé à travers sa signifiance. Au commencement comme à l'arrivée on retrouve donc toujours la rhétorique et le style reste un art d'écrire<sup>5</sup>.

À ce formalisme trop vague et trop commode, qui s'appuie donc finalement sur une véritable rhétorique du style, comme à l'individualisme institutionnel de la stylistique des grands écrivains, s'oppose la stylistique résolument générique. Le style s'entend comme une adéquation formelle de l'énoncé aux nécessités ou aux circonstances de la communication. Le genre littéraire, l'esthétique en vigueur, les habitudes sociales d'une époque appellent des modes d'élocution spécifiques. Les stylisticiens modernes reconnaissent l'influence décisive du genre sur la forme verbale d'un texte, ce qu'avait pu faire négliger une attention trop exclusive aux facteurs personnels du style. Les travaux de Pierre Larthomas en particulier s'attachent à percevoir le fait stylistique à travers le genre qui constitue l'œuvre: "chaque genre littéraire représente au-delà de toutes les autres différences qui sont plus apparentes que réelles, une manière particulière d'utiliser le langage" (1964, p. 188). C'est pourquoi, selon lui, "une étude

---

<sup>5</sup> C'est d'ailleurs par l'héritage de la rhétorique classique que Georges Molinié, comme 35 ans plus tôt Pierre Guiraud, commencent leur "Que sais-je?" consacré à la stylistique (voir Bibliographie).

stylistique d'une œuvre devrait d'abord [...] définir les différents choix qu'impose le genre adopté" (*Ibid.*, p. 192). Cette stylistique des genres n'a pas encore trouvé le développement qui devrait être le sien - ce qu'atteste la non-translation en français de l'ouvrage majeur de Stephen Ullmann, *Style in the French Novel*<sup>6</sup>, qui étudie les constantes stylistiques du roman français du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>.

De ces hésitations entre ces trois grandes tendances de la stylistique, il ressort que le malaise de cette discipline est de n'avoir toujours pas su cerner avec précision son objet. "On a mêlé sans cesse objet d'étude et objectif de la recherche", remarque Albert Henry, pour qui "l'objet, ici, n'est pas la fin" (1972, pp. 2-3). Mais c'est précisément faute d'objet défini que la pratique stylisticienne a dû combler son vide conceptuel, et tenter de faire prendre une méthodologie pour une finalité. L'orientation progressive de la stylistique vers une étude des genres littéraires est à cet égard une démarche fort révélatrice qui n'est pas loin de ressembler à un aveu d'impuissance, voire à un renoncement, puisque, comme le fait remarquer Jean Molino, le genre littéraire "correspond à un processus de conceptualisation ou, si l'on veut, de catégorisation qui se retrouve dans tous les domaines de notre activité. [...] les concepts fournissent précisément le système de classification qui permet de situer, de reconnaître et d'identifier chacune de nos expériences. Le problème des genres littéraires n'est donc qu'une forme particulière du problème général qu'est la construction des concepts" (1993, p. 4). La stylistique des genres redouble ainsi la problématique de la conceptualisation de l'objet de la stylistique. Problématique conceptualiste qui était elle aussi au cœur de la démarche structurale à qui l'on a souvent reproché son formalisme. Ce qui finalement nous fait remonter au premier âge de la stylistique, celle de Spitzer issue de la linguistique déguisée de Bally, pour retrouver une conception du style cohérente, quoique discutable.

Malgré des tentatives savantes et réussies pour renouveler la pratique stylisticienne, et, partant, tenter dans ce geste même de ré-envisager son objet, le style continue donc à être perçu comme phénomène d'expression. En 1991, lors du colloque déjà évoqué, Michael Riffaterre n'hésitait pas à commencer son intervention en rappelant que l'axiome de Buffon était une évidence définitive (Riffaterre, 1994, p. 283). Cette inféodation renvoie au théoricien Bally, qui renvoie lui-même au praticien Spitzer. Voici la fin des errances et la réconciliation des écoles, dans la grande tradition européenne, puisque, comme le rappelait Jean Starobinski, "derrière Spitzer [...] se profile la grande figure de Wilhelm von Humboldt, pour qui l'œuvre de langage, *ergon*, renvoyait à un pouvoir intérieur, *energeia*, à la fois propre au sujet parlant et à sa communauté historique. L'œuvre

---

<sup>6</sup> Oxford, Basil Blackwell, 1964.

<sup>7</sup> On attend avec beaucoup d'impatience un article de D Combe sur cette question de la stylistique des genres, qui devrait réactualiser les données — à paraître dans *Langue française*, n 135, Paris, 2002.

est donc abordée comme l'*expression* d'une activité psychique qui l'a conditionnée et façonnée" (Starobinski, 1980, p. 17). L'auteur pouvait ensuite proposer la définition du style telle que la suggère la stylistique de Spitzer, définition qui, acceptée ou rejetée, n'en a pas moins été à la base de cette discipline: "Le style n'est donc ni le particulier pur, ni l'universel, mais un particulier en instance d'universalisation, et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière" (Starobinski, *ibid.*, p. 23). Cette conception semble véritablement une référence puisque tout récemment encore le linguiste Robert Martin peut affirmer que "le style est, dans l'écriture, l'inscription d'une individualité ou bien la marque d'un genre ou d'une époque"<sup>8</sup>. C'est là sans doute la définition la plus neutre et la plus sage qui soit, celle sur laquelle tout le monde, ou presque, sera d'accord, précisément parce qu'elle entérine la notion d'*expression* en privilégiant le concept d'*inscription*, étendu de l'écrivain au genre littéraire dans son entier.

De toute façon, que le style soit expression d'une personnalité originale, mise en forme signifiante ou redéfinition de genres littéraires préexistants, la stylistique, dans la mesure où c'est elle qui détermine et conceptualise son objet, et non l'inverse, devrait immuablement rester "description linguistique du fonctionnement des textes littéraires", selon la définition d'Anne-Marie Perrin-Naffakh (1989, p. 13). On se souvient que c'était également la conclusion de Michel Arrivé dans un article de 1969 qui commençait pourtant par annoncer la mort de la stylistique, faute d'avoir su acquérir une indépendance à l'égard de l'outil linguistique. Un outil qui semble conditionner jusqu'à la pensée qui, en principe, ne devrait que l'utiliser. C'est ainsi que l'ensemble du manuel de Marcel Cressot est construit sur une étude parallèle des mots et de la phrase pour expliquer l'élaboration du style d'un écrivain. Cette stylistique ne fait que reproduire, texte après texte et support après support, d'identiques et passe-partout unités linguistiques permettant de circonscrire les limites de l'analyse. Ceux mêmes qui ont prétendu s'affranchir de semblable assujettissement n'ont fait que déplacer des limites qui semblaient inévitables: "le problème principal de méthode, quand il s'agit du texte, concerne l'*étendue des unités* propres à l'analyse. Le noyau nous semble fourni par la phrase. À partir d'elle, il est possible d'élargir ou de réduire le champ d'investigation. Suivant les occurrences et les différents stades de la recherche, l'unité retenue peut être le phonème, le mot, le syntagme, la phrase, le paragraphe, le chapitre etc., pour autant que sa *position dans le message est significative*" (Coquet, 1967, p. 56). Face à la diversité des styles - sensibles mais non définis -, la méthodologie linguistico-grammairienne fonctionne comme un repère dont la prétendue rigueur, d'inspiration scientifique, doit permettre de juguler un objet dont on ne sait que faire. La linguistique est alors la condition, autant que le moyen, de la stylistique dont elle est un peu, tout à la fois, la garantie, la légitimité et la caution. Dès lors, il n'est pas étonnant d'avoir perçu au fil des ans une irritation certaine

<sup>8</sup> "Préliminaire", in *Qu'est-ce que le style?*, *op cit.*, p 12.

de la part des stylisticiens eux-mêmes à l'encontre, sinon de la linguistique, du moins de son usage en stylistique. L'outil ne doit pas occulter la finalité.

C'est d'abord la linguistique grammairienne qui a été accusée d'insuffisance. Pour Michael Riffaterre, "il est évident qu'une grammaire ne peut produire que des faits de langue: elle définira leurs fonctions sans pouvoir discerner celles qui sont pertinentes à une analyse du style [...]. À baser l'analyse sur la grammaire, on court encore le risque d'attribuer une valeur stylistique permanente (sans considération de contexte) à l'élément linguistique qui aura une fois coïncidé avec un fait de style. [...] La classification implicite dans la terminologie grammaticale rend impossible toute classification stylistique. Les oppositions stylistiques fonctionnent, en effet, dans des segments de discours qui coïncident rarement avec la segmentation linguistique" (1971, pp. 106-107). Critiquant ainsi la thèse de Monique Parent sur Francis Jammes<sup>9</sup>, Riffaterre rejoint Henri Meschonnic selon qui ces monographies d'auteurs ou de procédés, parce qu'elles étudient des éléments et non les relations entre ces éléments ou leur principe unificateur, "confondent le style avec la grammaire" en confinant le style au système linguistique: "elles procèdent de la forme au contenu, et ce dualisme est déjà tout l'échec" (Meschonnic, 1970, p. 15). La confusion d'une épistémologie et d'une discipline qui s'autorise de cette épistémologie a pour aboutissement "l'oubli du contexte et l'hypostase de catégories définies *a priori* et plaquées sur le texte comme une grille de lecture" (Combe, 1991, p. 23). La singularité stylistique de chaque auteur se trouve ainsi ramenée aux catégories universelles de la langue. On en revient toujours à ce cercle vicieux qui compte sur sa pratique pour définir son objet, mais qui emprunte cette pratique à une science dont rien n'assure qu'elle soit à même d'envisager un objet non défini.

Cette stylistique linguistique, qui est la stylistique institutionnelle des concours de recrutement d'enseignants, se ramène donc inévitablement à un pointage des phénomènes de contraste ou de récurrence, se limitant ainsi, au nom de la démonstration pédagogique, à une stylistique de l'écart, ou stylistique de l'effet<sup>10</sup> - chaque écart se mesurant *stylistiquement*, c'est-à-dire, compte tenu d'une telle réduction, *esthétiquement*, puisque l'un est présenté comme le synonyme de l'autre, en fonction de sa capacité expressive. On tient alors une véritable - et respectable - définition de la stylistique qui est "une rhétorique moderne sous sa

---

<sup>9</sup> *Francis Jammes Étude de langue et de style*, Les Belles Lettres, 1957 Cette étude a alors donné lieu à des comptes rendus qui ébauchèrent des discussions de méthode applicables à la stylistique en général, signés en particulier R L Wagner, H Mitterrand, J C Ireson et A Gill; voir Riffaterre, 1971, p 96, n 1.

<sup>10</sup> "Le stylisticien doit: 1 constituer le catalogue des procédés utilisés par l'artiste [...]; 2 les expliquer, *i e* les motiver et les caractériser en fonction de l'intention qui les a fait choisir", résume catégoriquement Gérard Antoine dans une revue qui fait le point sur les pratiques établies par l'institution universitaire parisienne (1959, p 55).

double forme; une *science de l'expression* et une *critique des styles individuels*" (Guiraud, 1954, p. 5). Telle est "la stylistique véritable" de Gérard Antoine, qui "s'attache à l'étude d'un fait ou d'une œuvre de style, à ceci qu'elle décèle et analyse tout ce qui sépare et isole son objet, *i. e.* les caractéristiques irréductibles qui font cette œuvre unique" (1959, p. 51). C'est la stylistique de Marouzeau, selon qui le style est "l'effet résultant du choix entre les divers moyens d'expression autorisés par la langue" (1969, p. 182). Une stylistique dont la linguistique est alors la plus autorisée des mesures: le style se définit par opposition à la langue et ne peut se saisir que par rapport à ce qui n'est pas lui. Mais c'est tout autant la stylistique structurale de Riffaterre qui traque le fait de style signifiant (déviant?) par rapport à un contexte linguistique donné: "Un emploi dominant du type de phrase le plus répandu constituera d'un point de vue stylistique un degré zéro par opposition auquel le procédé stylistique sera mis en valeur" (1971, p. 85) - mais l'emploi dominant est lui-même un fait de style qui gagnerait à être défini indépendamment de son opposition au procédé qui l'interrompt<sup>11</sup>. Autant de stylistiques des moyens, des procédés, des effets, des intentions, qui cherchent à mesurer l'expressivité du texte: "Bien lire, c'est chercher à savoir ce qu'une œuvre *veut*; [...] c'est aller des intentions connues aux effets correspondants, tirer de la convergence remarquable d'effets apparemment moins calculés la supposition d'autres intentions qui, à leur tour, aident à découvrir d'autres effets" (Mourot, 1964, p. 73).

La stylistique serait-elle donc dans l'impasse du discours fermé d'une science linguistique? La stylistique des concours pourrait le laisser penser. Mais l'approche linguistique n'est pas unique dans l'histoire de cette discipline. Dès 1954 le maître très officiel qu'était Pierre Guiraud lançait un appel qui n'a été que peu entendu: "À sa limite le style définit le caractère spécifique de l'action; et on pourrait imaginer une stylistique générale comme l'étude des rapports entre la forme et l'ensemble des causalités informantes. Une telle étude n'a jamais été envisagée; nous ne possédons même pas une théorie du style commune à l'ensemble des arts, et qui pourrait être une partie de l'esthétique" (p. 6). Une théorie qui rendrait compte du "style romantique" par exemple, intuitivement perçu comme commun à Chateaubriand, Beethoven et Caspar David Friedrich mais sans commentaire synthétique satisfaisant<sup>12</sup>. Ce que Guiraud proposait en fait c'était de ne pas assujettir l'idée de style à une pratique stylisticienne. Il suggérait ainsi deux démarches parallèles et complémentaires là où il se mit le plus souvent à n'y avoir que substitution de l'une à l'autre. Peut-être, en effet, gagnerait-on à dissocier l'objet de la stylistique de la matière de celle-ci qui, elle, ne semble pas susceptible d'une étude praticienne, à savoir le style, opposé tout à la fois à la faculté d'expression et au langage pour être perçu comme une "parole singulière" (Laurent Jenny, 1990).

<sup>11</sup> À propos de cette critique de Riffaterre, voir Granger, 1988, p 196.

<sup>12</sup> Voir l'esquisse de ce problème par Jacques-Philippe Saint-Gérard, 1993, p 39.

Donc, distinguer le style de la stylistique. Les travaux de Joseph Sumpf (1971) et Gilles-Gaston Granger (1988) tendaient presque à conclure que cette pratique, épistémologique selon eux, heuristique de toute façon, n'avait rien à voir avec ce mode d'individuation. Ce n'est là sans doute un paradoxe sur le plan pédagogique qu'en apparence. Les choses sont actuellement en train de changer. L'âge de raison serait-il venu? Désormais, "la critique n'anticipe aucune méthode mais réfléchit en revanche la théorisation de la méthode" (Saint-Gérard, 1993, p. 39, n. 5). Est-ce, par exemple, une simple coquetterie qui fait prétendre à l'auteur du meilleur manuel de pratique stylistique dont on dispose aujourd'hui que son travail s'arrête "au seuil du style des œuvres" (Herschberg-Pierrot, 1993, p. 8)? Certainement pas. Il y a là une rigoureuse délimitation d'un champ d'étude qui doit précisément rendre possible la lecture ontologique propre à faire passer de la perception à la compréhension. Cette distinction parfois austère du style et de la stylistique est au cœur des problématiques contemporaines. C'est elle qui oppose Georges Molinié, dont les livres qui tendent à moderniser l'antique rhétorique ne remettent en rien en question cette adéquation - posée comme un impératif catégorique - de la pratique et de l'objet, à Laurent Jenny, qui part du style, saisi à travers sa perception d'événement figural surgissant du texte, pour remonter à la lecture et fonder ainsi une nouvelle stylistique, non plus démonstrative d'une réalité existant hors d'elle-même, mais inductive du sens du texte. Ou à Jacques-Philippe Saint-Gérard qui valorise la dimension historique de l'acte d'écriture pour mieux circonscrire la position du sujet dans une perspective morale (*i. e.* responsable et responsabilisante) d'accomplissement du sens construit. Plus récemment encore, on a vu un passionnant débat se développer entre Laurent Jenny (1997, 2000) et Bernard Vouilloux (1998, 2000), non sans notes de bas de page polémiques, pour discuter de ce statut *esthétique* de la démarche stylisticienne. Le problème principal est le suivant: l'objet de la stylistique se distingue-t-il de celui des autres disciplines du discours? la stylistique peut-elle revendiquer une méthode descriptive propre? Confrontons son cas à deux autres sciences du discours.

On peut poser en principe que la stylistique ne se confond pas avec une sémiotique du discours, ou encore, que le style ne se confond pas avec le lieu d'émergence du style. La théorie sémiotique du style développée par Genette (1991) illustre cet argument. Selon Goodman, esthéticien américain et principal inspirateur de Genette, la sémiotique est basée sur une distinction de deux types de symbolisation, toute symbolisation consiste en une relation de «standing for», où quelque chose tient lieu d'autre chose. La première classe de symbolisation est la *dénotation* définie comme «simple application d'un label verbal ou autre à une ou plusieurs choses». La seconde grande classe de symbolisation est baptisée *exemplification*: elle «consiste pour un objet (qui peut être un mot) à symboliser une classe à laquelle il appartient». Ainsi le mot «bref» en français dénote la brièveté, mais l'exemplifie également en tant que monosyllabe. Goodman conçoit

des exemplifications littérales (comme la brièveté du mot «bref») ou métaphoriques (ainsi les voyelles du mot «nuit», définies analogiquement comme voyelles «claires», exemplifient métaphoriquement la clarté). Chaque mot, outre le fait qu'il dénote, possède donc un riche potentiel d'exemplification: le mot «nuit» exemplifie littéralement et métaphoriquement toutes ses propriétés phoniques et graphiques, mais il exemplifie aussi la classe des mots français, celle des substantifs, celle des noms d'inanimés féminins, avec toutes les valeurs sexuelles que cela entraîne, etc. L'exemplification ne se limite pas au mot mais est évidemment une propriété des énoncés tout entiers, qu'ils soient littéraux ou figurés. Dès lors le style est défini par Genette comme «l'ensemble des propriétés rhématiques exemplifiées par le discours» (1991, p. 131). Donc le style ne s'écarte pas des formes de discours (stylistique de l'écart), mais au contraire y revient sur un mode autoréférentiel pour mieux en dégager des valeurs de sens. Cette définition très large a l'avantage de définir le lieu d'émergence de la singularité stylistique: chaque texte ayant des propriétés phoniques, linguistiques, figurales différentes, est le support d'un ensemble spécifique d'exemplifications – que les exemplifications soient actualisées ou non par le destinataire. En ce sens, tout texte a du style, et de plus tout texte a virtuellement autant de style qu'un autre. Cependant (voir Mitterand, Jenny) la sémiotique de Goodman, comme toute autre, si elle est précieuse pour identifier le champ de la singularisation stylistique en général, ne nous est d'aucun secours pour saisir la singularité d'un style en particulier. Si, effectivement, tout texte quel qu'il soit a du style, le problème de sa singularité se trouve reporté d'un cran: de quoi donc est faite la singularité stylistique de certains styles qu'on s'accorde à trouver plus singuliers que d'autres? La confusion vient évidemment de ce que le mot «style» est employé ici dans deux sens très différents: tantôt il renvoie à une propriété sémiotique très générale du discours, propriété inévitable et insignifiante en elle-même, tantôt il renvoie à la singularité de l'usage de cette propriété dans certains discours. Sans doute, grâce à l'appui de la sémiotique, la stylistique peut-elle de mieux en mieux observer où il y a une virtualité de faits de style, mais il lui appartient et à elle seule d'identifier en quoi il y a style au sens d'une forme singulière...

De même, pas plus qu'elle ne se confond avec une sémiotique du discours, la stylistique n'est assimilable à une pragmatique du discours. La stylistique ne saurait prétendre à décrire les procédures de production du sens dans le discours. Elle présuppose ces descriptions et s'appuie sur elles pour se formuler sa propre question: comment les procédures générales de production du sens sont-elles singularisées en un style? En somme si la pragmatique rend compte de l'usage du discours, la stylistique cherche à saisir l'usage de cet usage. Si la pragmatique peut servir à identifier les figures par le type d'inférences qui leur sont propres, la stylistique doit se demander comment le style refigure les figures selon des orientations spécifiques. C'est dire que le champ de la stylistique n'est nullement le discours pris dans sa généralité, fût-ce le discours littéraire, «c'est l'œuvre en

tant qu'«espace de singularisation» (Jenny, 1993, p. 121). «C'est l'œuvre donc et non le discours littéraire qui fait l'objet de la stylistique, car, en dehors d'une mise en œuvre réelle de la parole dans un ensemble cohérent et toujours provisoirement clos, la question du style ne peut être posée» (*Ibid.*, p. 122).

En fait, la définition du style comme singularité discursive (Jenny) ne présuppose pas la discontinuité des faits de style, mais au contraire elle en implique la continuité. Ce qui fait la singularité d'usage d'un discours, c'est l'ensemble singulier de ses propriétés discursives et tous les jeux de relations susceptibles de s'établir entre ces propriétés. Au-delà de la simple continuité des faits stylistiques, cette prise en compte de la *convergence* des traits stylistiques paraît décisive à la fois pour définir la pertinence des exemplifications à retenir dans un texte et pour situer la spécificité d'une stylistique littéraire. Car si tout énoncé a peu ou prou «du style», seule l'œuvre littéraire organise la convergence des traits de style en une forme globale significative. Et il revient à une stylistique littéraire non pas d'énumérer une suite de traits de style, fussent-ils continus, mais d'en dégager la logique d'ensemble et les valeurs. «Elle ne procède pas à une simple énumération de faits de style, mais elle analyse la façon dont des traits de style par leur configuration convergente (et éventuellement tensionnelle) dessinent une sorte d'autographe stylistique global qui prend son sens en participant au fonctionnement symbolique de l'œuvre» (Jenny, 1997, p. 101). Il est clair que la perspective s'est déplacée, et l'on ne peut que s'en réjouir. La stylistique accède ainsi au plus près de son objet, en acceptant de le renoncer pour mieux le rendre sensible.

### BIBLIOGRAPHIE\*

1. ADAM, Jean-Michel, 1997: *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
2. ANTOINE, Gérald, 1959: "La stylistique française. Sa définition, ses buts, ses méthodes", *Revue de l'enseignement supérieur*, S.E.V.P.E.N., n 1, pp. 42-60.
3. ARRIVÉ, Michel, 1969 (septembre): "Postulats pour la description linguistique des textes littéraires", *Langue française*, Larousse, n 3, pp. 3-13.
4. BALLY, Charles, 1951: *Traité de stylistique française*, Klincksieck & Georg (1902). 1952: *Le Langage et la vie*, Droz-Minard (1925).

---

\*Dans les limites d'un article cette bibliographie ne peut pas être exhaustive. Les monographies consacrées à des auteurs précis, à des procédés ou à des figures n'ont pas été retenues. L'ouvrage de H Hatzfeld et Y Le Hir, *Essai de bibliographie critique de stylistique française et romane (1955-1960)*, P.U.F., 1962, reste toujours une référence, de même que la bibliographie figurant à la fin de l'ouvrage de P Guiraud et P Kuentz, *La Stylistique Lectures*, Klincksieck, 1975; voir aussi de T Todorov: "Les études du style Bibliographie sélective", *Poétique*, Seuil, n 2, 1970, pp 224-232.

QUELLE(S) STYLISTIQUE(S)?

5. BARTHES, Roland, 1953: *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil.
6. BERTRAND, Denis, 1990: "Style et fait de style", in *Le Grand Atlas des littératures*, Encyclopaedia Universalis, pp. 46-47.
7. BOISSIEU, Jean-Louis de, et GARAGNON, Anne-Marie, 1987: *Commentaires stylistiques*, S.E.D.E.S.
8. BOUTON, CH.-P., 1970: "Esquisse d'une systématique des traitements stylistiques de la phrase française", in *Mélanges offerts à P. Fouché*, Klincksieck, pp. 247-254.
9. BOUVEROT, D., 1985: "La stylistique restreinte", in *Au bonheur des mots. Mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, P.U.Nancy, pp. 463-470.
10. BRUNEAU, Charles, 1951: "La stylistique", *Romance Philology*, University of California, tome V, pp. 1-14.
11. BRUNOT, Ferdinand, 1936: *La Pensée et la langue*, Masson et Cie.
12. BUREAU, Conrad, 1976: *Linguistique fonctionnelle et stylistique objective*, P.U.F., "Le Linguiste".
13. CHAILLET, Jean, 1969: *Études de grammaire et de style*, Bordas.
14. COMBE, Dominique: 1991., *La Pensée et le style*, Éditions Universitaires, "Langage". 1994: "Pensée et langage dans le style", in Molinié et Cahné 1994, pp. 71-91.
15. COQUET, Jean-Claude, 1967: "L'objet stylistique", *Le Français moderne*, d'Artrey, tome XXXV, n 1, pp. 53-67.
16. CRESSOT, Marcel, et JAMES, Laurence, 1988: *Le Style et ses techniques*, P.U.F. (1947).
17. DELBOUILLE, Paul, 1964: "Réflexions sur l'état présent de la stylistique littéraire", *Cahiers d'analyse textuelle*, Les Belles Lettres, n 6, pp. 5-22.
18. DELOFFRE, Frédéric, 1970: *Stylistique et poésie françaises*, S.E.D.E.S.
19. DUPRIEZ, Bernard, 1964: "Jalons pour une stylistique littéraire", *Le Français moderne*, d'Artrey, tome XXXII, pp. 45-59.
20. 1971: *L'Étude des styles*, Didier.
21. FROMILHAGUE, Catherine, et SANCIER, Anne: 1991: *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas.
22. GARDES-TAMINE, Joëlle: 1992: *La Stylistique*, Armand Colin, "Cursus".
23. GENETTE, Gérard: 1991: *Fiction et diction*, Seuil, "Poétique".
24. GRANGER, Gilles-Gaston: 1988: *Essai d'une philosophie du style*, Odile Jacob (1968).
25. GUIRAUD, Pierre: 1954: *La Stylistique*, P.U.F., "Que sais-je?". 1970: *Problèmes et méthodes de la stylistique*, Klincksieck.
26. GUIRAUD, Pierre, et KUENTZ, Pierre, 1975: *La Stylistique. Lectures*, Klincksieck.
27. HAMON, Philippe, 1974 (mai): "Note sur la notion de norme et de lisibilité en stylistique", *Littérature*, Larousse, n 14, pp. 114-122.
28. HENRY, Albert, 1972 (janvier): "La stylistique littéraire", *Le Français moderne*, d'Artrey, tome XL, n 1, pp. 1-15.
29. HERSCHBERG-PIERROT, Anne, 1993: *Stylistique de la prose*, Belin, "Lettres Belin Sup".

30. JAUBERT, Anna, 1990: *La Lecture pragmatique*, Hachette, "Supérieur".
31. JENNY, Laurent, 1990: *La Parole singulière*, Belin, "L'Extrême contemporain". 1993 (février): "L'objet singulier de la stylistique", *Littérature*, Larousse, n 89, pp. 113-124. 1997 (décembre): «Sur le style littéraire», *Littérature*, Larousse, n 108, pp. 92-101. 2000 (décembre): «Du style comme pratique», *Littérature*, Larousse, n 118, pp. 98-117.
32. KARABÉTIAN, Étienne-Stéphane, 2000: *Histoire des stylistiques*, Armand-Colin, «U».
33. KOKELBERG, Jean, 1991: *Les Techniques du style*, Nathan, "Université".
34. LARTHOMAS, Pierre, 1964: "La notion de genre littéraire en stylistique", *Le Français moderne*, d'Artrey, tome XXXII, pp. 185-193.
35. LE HIR, Yves, 1965: *Analyses stylistiques*, Armand Colin.
36. MAINGUENEAU, Dominique, 1976: *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Hachette, "Université". 1990: *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas (1986). 1990: *Pragmatique pour le discours littéraire*, Bordas.
37. MALBLANC, André, 1944: *Pour une stylistique comparée (de l'anglais et de l'allemand)*, Didier.
38. MAROUZEAU, Jules, 1969: *Précis de stylistique française*, Masson et Cie (1946).
39. MAZALEYRAT, Jean, et MOLINIÉ, Georges, 1989: *Vocabulaire de la stylistique*, P.U.F.
40. MESCHONNIC, Henri, 1970: *Pour la poétique*, Gallimard, "Le Chemin".
41. MITTERAND, Henri, 1992 (avril): "À la recherche du style. À propos de *Fiction et diction* de Gérard Genette", *Poétique*, Seuil, n 90, pp. 243-252.
42. MOLINIÉ, Georges, 1986: *Éléments de stylistique française*, P.U.F., "Linguistique nouvelle". 1989: *La Stylistique*, P.U.F., "Que sais-je?".
43. MOLINIÉ, Georges, et CAHNÉ, Pierre (sous la direction de) 1994: *Qu'est-ce que le style?*, P.U.F., "Linguistique nouvelle".
44. MOLINO, Jean, 1993 (février): "Les genres littéraires", *Poétique*, Seuil, n 93, pp. 3-28.
45. MOREAU, François, 1984: *Six études de style*, S.E.D.E.S.
46. MOREL, Mary-Annick, PETIOT, Gérard, et ÉLUERD, Roland, 1992: *La Stylistique aux concours*, Champion.
47. MOUROT, Jean, 1964 (mars): "Stylistique des intentions et stylistique des effets", *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, Les Belles Lettres, n 16, pp. 71-79.
48. PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie, 1989: *Stylistique. Pratique du commentaire*, P.U.F., "Linguistique nouvelle".
49. POIANA, Peter, 1994 (octobre): "Figure et style: concepts esthétiques dans la théorie du discours de Gérard Genette", *Littérature*, Larousse, n 95, pp. 23-36.
50. PRAT, Marie-Hélène, 1985: "Remarques sur l'étude stylistique de la phrase: rythme, sens, mélodie", in *Mélanges de langue et littérature françaises offerts à Pierre Larthomas*, P.École Normale Supérieure, pp. 387-396.
51. RASTIER, François, 1994: "Le problème du style pour la sémantique du texte", in Molinié et Cahné 1994, pp. 263-282.

QUELLE(S) STYLISTIQUE(S)?

52. REINER, E., 1983: "Essai sur la stylistique envisagée comme complément de la grammaire", in *Études de linguistique dualiste*, Braumüller.
53. RIFFATERRE, Michael, 1971: *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, "Nouvelle Bibliothèque scientifique". 1979: *La Production du texte*, Seuil, "Poétique". 1994: "L'inscription du sujet", in Molinié et Cahné 1994, pp. 283-312.
54. SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, 1993: *Morales du style*, P.U.Mirail, "Cribles". 1995 (juin): "Styles, apories et impostures", *Langages*, Larousse, n 118, pp. 8-30.
55. SCHAEFFER, Jean-Marie, 1992: "De deux facteurs institutionnels de la différenciation générique", *La Licorne*, Université de Poitiers, U.F.R. de Langues et Littératures, n 22, pp. 247-257.
56. SEMPOUX, André, 1960: "Trois principes fondamentaux de l'analyse du style", *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 38, pp. 809-814.
57. SPITZER, Leo, 1970: *Études de style*, Gallimard, "Tel".
58. STAROBINSKI, Jean, 1970: "Leo Spitzer et la lecture stylistique", in Spitzer, *op. cit.*, pp. 7-39.
59. SUBERVILLE, J., 1964: *Théorie de l'art et des genres littéraires*, Éditions de l'École (septième édition).
60. SUMPFF, Joseph, 1971: *Introduction à la stylistique du français*, Larousse.
61. THORAVAL, J., et LEO, M., 1969: *Le Commentaire des textes littéraires*, Bordas.
62. VOUILLOUX, Bernard, 1998: «Pour une théorie descriptiviste du style», *Poétique*, Seuil, n 114, pp. 233-254. 2000: «Les styles face à la stylistique», *Critique*, Minuit, n 641, pp. 874-901.

## DE LA GRAMMAIRE A LA STYLISTIQUE. À PROPOS DE L'ORDRE DES MOTS

JOËLLE GARDES-TAMINE

Je voudrais profiter de cet article pour me livrer à une réflexion générale, à laquelle d'ailleurs invite le thème du numéro, sur les rapports entre grammaire et stylistique. La question de l'ordre des mots n'y jouera que le rôle d'exemple. En choisissant le terme de grammaire et non celui de linguistique, je m'inscris dans la position restreinte de Jean-Claude Milner dans son *Introduction à une science du langage*, selon laquelle les langues sont «descriptibles en termes de propriétés<sup>1</sup>» indépendantes des circonstances de leur énonciation:

Ce fait peut recevoir un nom plus précis: c'est le fait de la grammaire, le *factum grammaticae*. On peut le résumer ainsi: l'activité grammaticale existe dans la plupart des communautés linguistiques. Or, cette activité a des caractères propres [...]: en particulier, elle suppose qu'on puisse attribuer des propriétés à une formation langagière sans avoir aucun égard ni à celui qui la profère ni à son éventuel destinataire ni aux circonstances de la profération. D'où il suit que certaines de ces propriétés seront hors circonstances, c'est-à-dire constantes.

C'est parce que je m'intéresse d'abord au fait grammatical ainsi défini que je préfère le terme de grammaire à celui de linguistique, la linguistique intégrant de plus en plus de facteurs extérieurs à ce fait. Néanmoins, aussi restreint qu'il soit, ce fait grammatical me semble englober ce que l'on place traditionnellement sous le terme de style et s'il fallait résumer mon propos d'une formule paradoxale et sans doute excessive, je dirai que la stylistique n'existe pas, mais que tout est grammaire. J'aimerais pouvoir disposer d'un terme qui fonde en une seule unité les deux mots séparés. Pour ne pas alourdir la présentation, je continuerai à parler de grammaire et de stylistique, mais en réalité, je devrais dire grammastylistique, stylogrammatique, ou tout autre terme aussi peu engageant. C'est cette position, que tout est grammaire, que je vais essayer de justifier.

### *L'écrit et la grammaire*

Elle peut paraître d'autant plus étonnante que je travaille depuis toujours sur les textes écrits littéraires dont on pense qu'ils sont le domaine du fait de style individuel. Si j'ai choisi ce domaine, c'est évidemment par goût pour la littérature, mais c'est aussi et peut-être surtout parce que les textes écrits ont le mérite de faire apparaître le fait grammatical dans son ampleur et sa complexité. La définition que

---

<sup>1</sup> Jean-Claude Milner, *Introduction à une science du langage*, Paris, Le Seuil, 1995 (1ère édition 1989), p. 45.

j'ai empruntée à Jean-Claude Milner ne signifie en effet nullement qu'il soit simple. C'est cette complexité qui pourrait recevoir l'étiquette de style. S'il fallait la conserver, je définirais le style comme l'utilisation optimale et concertée des virtualités qu'offre la langue, des faits de langue possibles<sup>2</sup>, et non comme un écart fait d'emplois «insolites», pour reprendre le terme que Marie-Noëlle Gary-Prieur et Michèle Noailly appliquaient à certains démonstratifs<sup>3</sup>. Même un écrivain aussi hermétique que Mallarmé ne subvertit pas, comme on le dit trop souvent, les règles grammaticales, il en use à sa façon, aux marges du système, mais sans en sortir ni le renverser. J'en prends comme exemple le poème, «hermétique s'il en fut», selon l'une de ses exégètes<sup>4</sup>, «À la nue accablante tu». Livré sans ponctuation autre que le point final, le poème s'éclaire dès que l'on reconstitue ses articulations syntaxiques. C'est ce qu'a fait Pierre Larthomas<sup>5</sup> prenant au pied de la lettre la déclaration de Mallarmé: «Je suis profondément et scrupuleusement syntaxier». Sans reproduire le détail de son analyse, je citerai simplement cette expression «Tout l'abîme vain éployé» pour souligner l'emploi de «vain» et montrer qu'il est conforme aux régularités du français. Simplement, la construction est ambiguë. «Vain» peut être épithète d' «abîme», il signifie alors «vide», conformément à son étymologie. Il peut aussi en être l'attribut par l'intermédiaire du participe passé «éployé» — doublet de «déployé» — et indiquer le résultat de l'action marqué par ce participe. On peut alors donner à l'adjectif une valeur adverbiale, comme celle que l'on rencontre dans ce vers de «Perrette et le pot au lait» où l'ordre des termes (antéposition de l'adjectif par rapport au participe) est le même: *Légère et court vêtue elle allait à grands pas*. L'expression a alors pour sens «déployé en vain». Mallarmé se borne donc, si l'on peut dire, à jouer des règles existantes. Il respecte le fait grammatical en illustrant ses possibilités.

Ainsi se justifie d'un point de vue méthodologique un travail sur l'écrit: l'utilisation concertée que font les écrivains de leur instrument permet de mettre en évidence des phénomènes moins visibles dans l'oral, à moins qu'il ne s'agisse d'un oral soutenu, comme dans un discours ou une conférence. Les échanges verbaux, en particulier, ne permettent pas la construction d'énoncés longuement développés, propices l'apparition de faits d'enchaînement et de cohésion. L'écrit, du point de vue de la construction des textes, que je fais entrer dans la grammaire, constitue un terrain d'observation plus fécond que l'oral.

Sauf quand il cherche à reproduire la conversation, l'écrit est évidemment beaucoup moins sujet aux balbutiements et maladroites si nombreux dans l'oral. Il

<sup>2</sup> Sur le possible/impossible de langue et le possible/impossible matériel, voir Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 88 sq.

<sup>3</sup> Marie-Noëlle Gary-Prieur et Michèle Noailly, «Démonstratifs insolites», *Poétique* n° 105, fév. 1996, p. 111-121.

<sup>4</sup> Émilie Noulet, *Dix poèmes*, Genève, Droz, 1948, p. 131.

<sup>5</sup> Sur un poème de Mallarmé, *L'Information grammaticale* n° 67, octobre 1995, p. 3-9.

implique un projet et un accomplissement qui sont également plus à même de faire apparaître la structure et les opérations de la langue, souvent masquées dans l'oral, même si, en dernière analyse, les phénomènes sont les mêmes<sup>6</sup>. Il est fréquent qu'une unité orale change de construction au cours de sa production, pour peu qu'elle soit trop longue, sans que ce changement soit dû à une intention. Des commentaires comme *où en étais-je, je ne sais plus ce que je voulais dire*, montrent les difficultés que le locuteur éprouve parfois à maîtriser le déroulement de sa production, alors que l'écrit est contrôlé de bout en bout.

Il est en effet caractérisé par un mouvement de distance «aux circonstances de la profération», selon la formule de Jean-Claude Milner. Les temps de la production orale et écrite ne sont en particulier pas les mêmes. Celui de l'oral est celui du présent de l'énonciation subi, sans retour en arrière possible. Production et résultat sont concomitants. Celui de l'écrit est celui d'un présent de l'écriture construit, comme le montre l'étude des manuscrits. Ratures, biffures, ajouts, tout cela appartient à une histoire du texte souvent dissimulée. S'il implique une mémoire, il est aussi anticipation et gestion de son avancée, y compris lorsque d'importants retards se produisent. Dans cette phrase de Proust:

Aussi, tout en ayant besoin d'épancher vers elle tous ces sentiments, si différents des sentiments simplement humains que notre prochain nous inspire, ces sentiments si spéciaux que sont les sentiments amoureux après avoir fait un pas en avant, en avouant à celle que nous aimons notre tendresse pour elle, nos espoirs, aussitôt craignant de lui déplaire, confus aussi de sentir que le langage que nous lui avons tenu n'a pas été formé expressément pour elle, qu'il nous a servi, nous servira pour d'autres, que si elle ne nous aime pas elle ne peut pas nous comprendre et que nous avons parlé alors avec le manque de goût, l'impudeur du pédant adressant à des ignorants des phrases subtiles qui ne sont pas pour eux, cette crainte, cette honte, amènent le contre-rythme, le reflux, le besoin, fût-ce en reculant d'abord, en retirant vivement la sympathie précédemment confessée, de reprendre l'offensive et de ressaisir l'estime, la domination; le rythme double est perceptible dans les diverses périodes correspondantes d'amours similaires, chez tous les être qui s'analysent mieux qu'ils ne se présentent haut.

*(Sodome et Gomorre)*

on attend pendant plusieurs lignes l'unité minimale, le noyau de la période, que j'ai souligné. Il est évident qu'une telle phrase, dans l'oral, n'aurait pu arriver à son terme. C'est pourquoi l'écrit, en tout cas dans la prose narrative et en poésie, moins au théâtre dont les dialogues imitent l'oral, abonde notamment en éléments retardants, comme les appositions, beaucoup plus rares dans la langue parlée.

La dernière raison qui m'a conduite à choisir l'écrit comme terrain d'observation et d'analyse réside dans les conditions de sa production et de sa réception. Les études de linguistique qui se sont développées depuis une vingtaine

---

<sup>6</sup> Voir Claire Blanche-Benveniste, *Approches de la langue parlée en français*, Gap, Ophrys, 1997.

d'années, mettent souvent l'accent sur la fonction de communication et d'interlocution au point de poser que l'interlocuteur est le co-énonciateur de l'énoncé. Sur ces analyses, j'émettrai plusieurs réserves. Non que je doute que le langage ait parmi ses fonctions celle de communiquer. Mais il me semble que le terme est si vague, même s'il paraît aller de soi, qu'il n'est guère utilisable. Je ferai tout d'abord observer que cette position qui paraît aujourd'hui naturelle ne l'est pas et que, comme toute notion intellectuelle, elle est située historiquement. On pourra se reporter entre autres au travail de Roberto Pellerey, *La théorie de la construction directe de la phrase*<sup>7</sup>. Sur la question particulière de l'ordre des mots, il montre combien les différentes conceptions proposées sont dépendantes de mouvements philosophiques et idéologiques: dans l'évolution qu'il dessine, la définition du langage comme système social de signes servant à la communication n'est vraiment thématifiée qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, avant que Saussure ne lui donne une forme particulièrement claire en faisant du langage «un fait social»<sup>8</sup>.

De plus, parler de communication ne signifie pas grand chose, si on ne précise pas ce qui est communiqué. S'agit-il par exemple de la communication de la pensée, de la communication de sentiments, ou de la communication d'informations? La première position est par exemple représentée par les stylisticiens et les critiques littéraires lorsqu'ils parlent des intentions de l'auteur. La seconde est importante en pragmatique et dans la théorie des actes illocutoires, quant à la troisième, on en trouve des illustrations aussi bien chez des linguistes pragois comme Firbas, que chez des linguistes français comme Perrot<sup>9</sup>. Mais là encore, c'est le flou qui règne, personne ne définissant très exactement ce qu'il entend par information, message, tous termes empruntés à une théorie elle-même historiquement datée. Il n'est pas sûr, à voir les discussions qu'elle suscite, que la notion d'information soit facile à manier, en particulier quand elle prend la forme de l'opposition entre information ancienne, information nouvelle, connue, inconnue... On a souvent parlé de la dissymétrie qui existe sur le plan informationnel entre le début et la fin d'une phrase, où serait placée l'information nouvelle. Parmi d'autres, Françoise Kerleroux et Jean-Marie Marandin signalent que «Pour un GN qui introduit un référent de discours nouveau, le champ

---

<sup>7</sup> *La théorie de la construction directe de la phrase. Analyse de la formation d'une idéologie linguistique*, Paris, Larousse, 1993.

<sup>8</sup> Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1968 (3<sup>ème</sup> édition), p. 21.

<sup>9</sup> Voir par exemple Jan Firbas, «On defining the theme in functional sentence analysis», *Travaux linguistiques de Prague*, 1, 1964, p. 267-280; Jean Perrot, «Éléments pour une typologie des structures informatives», *Mémoires de la Société de Linguistique de Paris*, Nouvelle série, 2, p. 13-26; Christian Touratier, «Structure informative et structure syntaxique», *BSL*, 1993, 88, 1, p. 49-63.

d'élection est le champ droit de la phrase<sup>10</sup>». Ceci ne vaut guère que pour des unités sans contexte (cotexte) et dans le texte écrit littéraire, en tout cas, la notion d'information<sup>11</sup> n'est guère pertinente. Pour reprendre le célèbre début de *L'Éducation sentimentale*:

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.

tout y est par définition information nouvelle et référent de discours nouveau. Il est plus simple de remarquer que la construction de la phrase encadre la mention du bateau par le cadre temporel en tête, spatial en fin et que chaque type de texte construit des stratégies discursives qui l'amènent à doter certaines places de valeurs particulières. Pensons à la clause des discours dans le cadre de la rhétorique et à la rime en poésie. Ces observations modestes me semblent seules relever du fait grammatical.

Restreinte autant que faire se peut à l'objet-langue, indépendamment de son utilisation et de sa fonction, ma conception de la grammaire-stylistique, si elle intègre la *deixis*<sup>12</sup>, comme origine du fait de langue, élimine donc les considérations pragmatiques. On peut le voir entre autres sur deux points. Le premier concerne l'interlocution, fondamentale dans l'oral. La pragmatique admet sans discussion que l'énonciation implique, sur un même plan, le *je* et le *tu*. Selon une terminologie répandue, ce sont des «indexicaux»<sup>13</sup>. Sans doute les deux pronoms appartiennent-ils à la même classe, si l'on s'appuie sur un ordre des pronoms identique:

Je me le lave.  
vs Il le lui lave.

mais il faut alors y faire entrer également *se*, qui n'appartient pas à l'interlocution:

Il se le lave.

L'argument syntaxique n'est donc pas probant et sur le plan de l'énonciation, il me semble au contraire qu'il y a une dissymétrie entre *je* et *tu*, que *tu* est second par rapport à *je*: *tu* est celui que *je* interpelle, et non l'inverse. Si l'énonciation suppose nécessairement un énonciateur, elle n'implique pas un

<sup>10</sup> «L'ordre des mots», *Cahier Jean-Claude Milner*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 277-302, p. 285.

<sup>11</sup> À supposer qu'elle un véritable contenu, et ne se réduise pas à un emprunt de terme à une théorie qui n'est pas linguistique dans son essence.

<sup>12</sup> J'utilise ce terme provisoirement, bien qu'il n'ait pas toujours la définition que je lui prête, comme point origine de la parole défini par les trois éléments, moi, ici, maintenant. De surcroît, son étymologie implique un geste de monstration, ce que je ne retiens pas. Il faudrait un terme nouveau comme «point-ego», «ego-source».

<sup>13</sup> Voir par exemple Jean-Michel Gouvard, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, 1998, p. 148 sq.

interlocuteur, qui n'apparaît que dans des situations particulières d'échange verbal, même si ce sont les plus fréquentes. Les monologues existent bel et bien dans l'usage quotidien, bien qu'ils soient rares ou pathologiques, et il me semble artificiel de dire qu'en pareil cas le *je* se dédouble en un *je* et en un *tu*. De fait, les exemples que l'on prend souvent sont empruntés au théâtre où il arrive aux personnages de s'adresser à eux-mêmes à la deuxième personne:

Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.  
 Quoi! tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné!  
 (Corneille, *Cinna*, acte IV, scène 2)

Il leur arrive aussi de ne pas le faire, comme dans le monologue d'Oreste à la fin d'*Andromaque*. Sa solitude est totale et il ne s'adresse ni aux dieux ni à lui-même, narrant de bout en bout à la première personne les actions qui ont fait de lui un criminel. De surcroît, le dédoublement, lorsqu'il se produit, est lié à la dramaturgie et à la nécessité d'animer une partie de scène qui courrait autrement le risque de rester statique<sup>14</sup>. On confond une nécessité dramaturgique avec le fonctionnement même de la langue.

Si j'intègre la *deixis* dans mes analyses, je la restreins à la triple origine de la parole, moi, ici, maintenant<sup>15</sup>. L'écrit est particulièrement intéressant de ce point de vue, car il permet justement de faire l'économie du *tu*. Certes, on dit souvent qu'il suppose une communication, même si elle est différée, puisqu'il n'est pas lu au moment de son écriture et qu'il n'atteint son destinataire, à supposer qu'il en ait réellement un, qu'après sa rédaction et sans la présence de l'énonciateur. Mais précisément, ce sont là deux différences importantes avec l'oral qui font que la communication écrite a peu à voir avec l'interlocution. On m'objectera que plusieurs écrivains s'adressent directement à leur lecteur, «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère», dit Baudelaire, et Diderot, dans un autre genre que la poésie lyrique, le prend à témoin de l'avancée du récit dans *Jacques le fataliste*:

Je vous entends; vous en avez assez, et votre avis serait que nous allussions rejoindre nos deux voyageurs. Lecteur, vous me traitez comme un automate, cela n'est pas poli; dites les amours de Jacques, ne dites pas les amours de Jacques; je veux que vous me parliez de l'histoire de Gousse; j'en ai assez...

Mais il ajoute aussitôt:

<sup>14</sup> Voir Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 5ème édition, 1995.

<sup>15</sup> J'ai bien conscience que ce faisant, je me situe philosophiquement autant que les linguistes dont je me démarque. Il me semble que l'avantage de ma position est de séparer des phénomènes qui sont souvent confondus et non définis.

Il faut sans doute que j'aïlle quelquefois à votre fantaisie; mais il faut que j'aïlle quelquefois à la mienne, sans compter que tout auditeur qui me permet de commencer un récit s'engage d'en entendre la fin.

Je vous ai dit premièrement; or, dire un premièrement, c'est annoncer au moins un secondement. Secondement donc... Écoutez-moi, ne m'écoutez pas, je parlerai tout seul...

C'est dire que l'adresse au lecteur n'est qu'une coquetterie d'écriture, une façon de raconter, mais ne l'implique pas réellement, puisqu'en, définitive, c'est l'écrivain qui décide, *tout seul*.

Ce qui le préoccupe, c'est d'abord le corps à corps avec les mots, le lent travail d'écriture, qui est peut être guidé par des soucis d'adaptation au lecteur comme il l'est au sujet de son propos, mais qui est d'abord souci des mots et de leur agencement:

Écrire! pouvoir écrire! cela signifie la longue rêverie devant la feuille blanche, le griffonnage inconscient, les jeux de la plume qui tourne en rond autour d'une tache d'encre, qui mordille le mot imparfait, le griffe, le hérissé de fléchettes, l'orne d'antennes, de pattes, jusqu'à ce qu'il perde sa figure lisible de mot, mué en insecte fantastique, envolé en papillon-fée...

[...]

Je prends encore la plume, pour commencer le jeu périlleux et décevant, pour saisir et fixer, sous la pointe double et ployante, le chatoyant, le fugace, le passionnant adjectif...

(Colette, *La Vagabonde*)

En somme, le texte atteindra ou non un destinataire, et s'il intègre le lecteur, c'est à travers la représentation que l'auteur s'en fait. C'est ce que savait bien la rhétorique lorsqu'elle intégrait dans ses analyses l'*èthos* et le *pathos*, c'est-à-dire l'image que l'orateur voulait donner de lui et celle qu'il se faisait du lecteur, de ses passions, de ses attentes. C'est ainsi que tout n'est qu'une construction textuelle, organisée par le seul écrivain. Si l'écrit communique, c'est un résultat aléatoire, qui n'est pas inscrit nécessairement dans son fonctionnement.

Le second point sur lequel je me sépare de la pragmatique concerne la relation du langage au réel. Dans son livre sur la pragmatique, Jean-Michel Gouvard définit l'objet de son étude de la façon suivante:

L'étude pragmatique de la langue, qui fait l'objet de ce manuel, porte donc sur les relations qu'entretiennent, dans le discours, certains signes linguistiques avec le monde réel.<sup>16</sup>

Ces éléments sont par exemple les noms propres, les modalités... Dans son ouvrage sur la sémantique, Christian Touratier, de son côté, (mais on pourrait

---

<sup>16</sup> *La pragmatique. op. cit.*, p. 4.

allonger la liste des linguistes qui adoptent cette position) propose en particulier comme justification à la distinction entre signification et dénotation, le fait que sans elle «on ne s'expliquerait pas qu'il soit possible de "concevoir un sens sans avoir pour autant avec certitude une dénotation" (Frege, 1971, 104). C'est le problème traditionnel que peuvent poser des mots comme *la chimère, les fées, les anges*, ou même, pour certains, *dieu*, mots qui ont un sens, mais ne correspondent pas à un référent.<sup>17</sup>» C'est un problème traditionnel sans doute, mais il me semble que, s'il peut intéresser le logicien, il n'est pas pertinent pour le grammairien.

La première raison à cela, c'est que la tâche du grammairien, à la différence de celle du logicien, et du pragmaticien, n'est pas de se poser la question du vrai et du faux, mais celle du correct ou incorrect, acceptable ou inacceptable, possible ou impossible, quel que soit le couple que l'on choisisse. Je renvoie là encore aux analyses de Jean-Claude Milner<sup>18</sup>: la grammaire commence avec un tri entre ce qui se dit et ce qui ne se dit pas. Avec la logique, elle partage donc le fait qu'une proposition, qu'elle soit logique ou grammaticale, doit être convenablement formée, mais elle s'en sépare en ce que la logique s'ouvre à un plan ontologique qui prend en considération le réel et l'adéquation à ce réel de référence du jugement qu'exprime la proposition. La grammaire n'a pas à se soucier de savoir si le langage ment, ou s'il est suivi de succès. Je rappelle que parmi les caractéristiques du langage recensées par Hockett<sup>19</sup>, figure le mensonge. Le code de la route ne ment pas, les abeilles, quelle que soit la nature — controversée — de leur langage, ne mentent pas, mais l'être humain le peut parce que le langage, tout comme il permet indifféremment le propre et le figuré, permet le vrai et le faux. Il accepte aussi bien *tous les hommes sont mortels* que *tous les hommes ont des cornes*. À vrai dire, il est indifférent au mensonge, car les mots ne mentent pas, mais seulement ceux qui les emploient.

Le langage peut aussi construire des univers. Pour moi, un texte de fiction ne constitue pas une «énigme», selon l'expression de René Rivara:

Rien, au niveau de la surface, ne distingue le récit fictionnel, roman, fable, nouvelle, du moins aucune propriété linguistique ou narratologique. Si un conte de fées est immédiatement interprété comme un produit de l'imagination de l'auteur, c'est en vertu de son contenu, du type d'événements qu'il nous raconte et de l'emploi de formules conventionnelles comme «Il était une fois...». En revanche, de nombreux passages de romans ou de nouvelles, notamment de romans

---

<sup>17</sup> *La sémantique*, Colin, 2000, p. 15. L'article de Frege est le suivant: «Sens et dénotation», dans *Écrits logiques et philosophiques*, trad. de Claude Imbert, Paris, Le Seuil, 1971, (original, 1892).

<sup>18</sup> p. 54 sq.

<sup>19</sup> *A course in modern linguistics*, New York, Macmillan, 1958.

historiques, extraits de leur contexte, pourraient facilement être lus comme des récits «sérieux» destinés à nous informer d'événements réels.<sup>20</sup>

C'est tout simplement que le langage ne se préoccupe pas de la distinction entre le réel — à supposer qu'on sache très exactement ce qu'il faut mettre sous ce mot<sup>21</sup> — et l'imaginaire. Dans les deux cas, ce qu'il permet, c'est un acte de référence, une visée vers un monde qui lui est extérieur, qu'il lui préexiste, ou qu'il soit construit par le texte. Comme l'écrit Jean Molino, «tous les systèmes symboliques dont nous disposons — images, langage, création artistique, modèles scientifiques, — nous servent à construire notre monde, nos représentations du monde — [...] mais ils sont en même temps indissociables de positions ontologiques. Lorsque nous forgeons un monde, nous posons en même temps l'existence, les diverses sortes d'existence des êtres qui le constituent.<sup>22</sup>» Les faits de langue qui nous permettent de poser l'existence des êtres de chair ou de papier sont les mêmes que ceux qui par lesquels nous renvoyons à l'univers familier qui nous entoure.

La fiction n'a pas à être traitée comme telle par la grammaire, mais seulement le fictif. Un énoncé comme *Si j'étais mince, je mangerais ce gâteau*, peut avoir une visée référentielle réelle ou de fiction, s'il s'agit par exemple d'un énoncé prononcé par un personnage de roman. Dans les deux cas, la proposition hypothétique pose comme fictif, c'est-à-dire décroché de l'univers de référence proposé, comme contrefactuel dans cet univers, le fait d'être mince. Quel que soit le statut de l'énonciateur, locuteur réel ou être de papier, il faut dans les deux cas qu'il soit gros, au moins enveloppé, et qu'il oppose à cet état de fait un fait non attesté. Cette opposition se traduit par des marques, soit dans cet exemple, la conjonction *si*, l'imparfait de *étais* et le conditionnel de *mangerais*. Fictif et non fictif appartiennent donc bien à la grammaire mais il n'existe aucune marque de la distinction entre réel et fiction.

De ce point de vue, le texte écrit littéraire ne pose pas de problème spécifique et permet de faire surgir des faits grammaticaux qui caractériseraient tout autant le discours journalistique censé rendre compte d'événements constatés. Avant d'offrir des exemples de style individuel, il offre des exemples de faits grammaticaux.

<sup>20</sup> René Rivara, *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 279.

<sup>21</sup> Lorsque Gilles Philippe écrit dans la présentation du numéro de *Langue française*, n° 128, décembre 2000, consacré à *L'ancrage énonciatif des récits de fiction*, que les prédications «fictionnelles» «ne correspond(e)nt pas à un état du monde avéré» (p. 3), on est en droit de se demander ce qu'est précisément un tel état, quand une partie importante de la réflexion épistémologique contemporaine porte sur le statut des faits.

<sup>22</sup> Jean Molino, «Pour une ontologie de la poésie» (deuxième partie), *Détours d'écriture*, n° 15, 1991, p. 217.

### ***Les propriétés topologiques de l'écrit***

C'est un lieu commun depuis Saussure de parler de la linéarité<sup>23</sup> du langage:

Le signifiant, étant de nature auditive, se déroule dans le temps seul et a les caractères qu'il emprunte au temps: a) il représente une étendue, et b) cette étendue est mesurable dans une seule dimension: c'est une ligne.

Et Saussure ajoute, parlant cette fois non plus des signifiants auditifs, mais graphiques:

Ce caractère apparaît immédiatement dès qu'on les représente par l'écriture et qu'on substitue la ligne spatiale des signes graphiques à la succession dans le temps.<sup>24</sup>

La linéarité semble si évidente qu'on ne s'interroge plus sur cette notion, comme si elle allait de soi. En réalité, elle demande à être précisée. Appliquée à l'oral, elle n'a pas grand sens puisque la ligne est une notion spatiale, à moins qu'il ne s'agisse que d'une métaphore, au demeurant banale, la même qui nous fait représenter le temps par une ligne orientée<sup>25</sup>. La linéarité dont parle Saussure est évidemment, si l'on peut dire, temporelle:

Par opposition aux signifiants visuels (signaux maritimes, etc. ), qui peuvent offrir des complications simultanées sur plusieurs dimensions à la fois, les signifiants acoustiques ne disposent que de la ligne du temps.<sup>26</sup>

Elle serait donc plus justement appelée «succession temporelle». Comme le fait remarquer le sémioticien Roy Harris, c'est une «linéarité qui n'offre aucun choix, puisqu'elle dépend d'une nécessité biomécanique<sup>27</sup>». Il n'appartient à personne de parler en remontant le temps, et lorsque l'on parle en verlan, on parle encore suivant le temps.

Les choses ne sont pas tout à fait les mêmes dans l'écrit. Cette fois, la linéarité est spatiale, puisque l'écrit s'inscrit dans un espace à deux dimensions, et choisie. Le français va de gauche à droite, mais l'arabe de droite à gauche. De surcroît, alors que dans l'oral, il y a continuité de l'unique direction, même si la chaîne est parfois rompue par des silences, dans l'écrit c'est la direction elle-même qui est rompue. En fin de ligne, on est à droite de la feuille, mais on repart de la gauche pour celle qui suit: les mots de fin d'une ligne et du début de la suivante ne sont donc pas contigus, sauf dans l'écriture boustrophédon, qui enchaîne le

---

<sup>23</sup> Sur ce point, voir Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, CNRS langage, Paris, éditions du CNRS, 1993, p. 279 sq.

<sup>24</sup> Saussure, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 103.

<sup>25</sup> Il s'agit d'avoir conscience du lien entre nos conceptions du temps et celles du langage. Nous aurions intérêt à pratiquer plus largement les analyses comparatives et à prendre du recul par rapport aux analyses les plus banales et les plus admises. Sur la nécessité de comparer ce qui *a priori* paraît incomparable, voir Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*, Paris, Le Seuil, 2000.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 280.

mouvement comme pour les sillons tracés dans un champ, où le geste est continu et où, par conséquent, la direction change d'une ligne à l'autre.

Lorsque Mallarmé écrit «Un coup de dés», comme le fait remarquer Yves-Alain Favre, « dans son désir de fusion des arts, hérité des théories de Wagner, il a adapté au livre les traits spécifiques des arts du Temps, comme le musique et la danse, et les caractères propres aux arts de l'Espace, comme le dessin et l'architecture<sup>28</sup>». Qu'il ait ensuite doté les dimensions horizontales et verticales de valeurs symboliques:

[...] trois niveaux peuvent être distingués; le bas de page figure l'abîme: on y rencontre les mots *nauffrage, gouffre, toute réalité se dissout*; et le haut de la page représente l'altitude et l'élévation; tout ce qui a trait aux astres s'y rencontre toujours. Au centre, une ligne neutre où précisément est inscrit le mot *hasard*, qui par définition reste neutre et ambivalent. Les mots ne sont donc pas disposés sans quelque intention et l'emploi du vocabulaire se lie étroitement au dessin.<sup>29</sup>

cela n'a pu se faire que grâce aux propriétés spatiales de l'écriture. La disposition de son texte les met en lumière, alors que nous finissons par ne plus les voir dans les situations ordinaires.

La poésie est un observatoire particulièrement fécond pour analyser ces caractéristiques topologiques<sup>30</sup>. Face à la prose, qui va de l'avant, *prorsus*, qui semble s'établir dans une seule direction, et suivre la succession temporelle, la poésie, au moins la poésie classique, la rompt à chaque fois qu'un vers nouveau commence. L'étymologie du mot «versus», retour, le dit clairement. Le vers, disent les théoriciens classiques, doit présenter un sens complet. C'est souligner la rupture qui s'établit avec le passage à la ligne. Orientation dans le vers de gauche à droite, dans la strophe et le poème de haut en bas. La rime ne suppose-t-elle pas une disposition verticale:

Booz s'était couché de fatigue accablé;  
Il avait tout le jour travaillé dans son aire;  
Puis avait fait son lit à sa place ordinaire;  
Booz dormait auprès des boisseaux pleins de blé.  
(Hugo, «Booz endormi», *La légende des siècles*)

<sup>28</sup> Garnier-Flammarion, 1985, p. 412.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 412-413.

<sup>30</sup> Je ne crois pas, contrairement à de nombreux linguistes qui s'intéressent au style, qu'il vaut mieux travailler sur la prose narrative: «le lieu du style (c'est-à-dire le lieu de croisement de la langue et du texte) est à saisir de façon privilégiée dans le roman [...] ou du moins dans le narratif. » (Marie-Noëlle Gary Prieur et Martine Lenoard, «Le démonstratif dans les textes et dans la langue», *Les démonstratifs: théories linguistiques et textes littéraires, Langue française*, n°120, décembre 1998, p. 5-20, p. 8). Je crois que la poésie est un lieu tout aussi intéressant, en particulier parce que les contraintes métriques obligent à solliciter encore plus le fait grammatical pour le rendre compatible avec elles.

Ainsi la chaîne de l'écrit est double. Certains types de texte, les acrostiches par exemple:

La nuit descend  
On y pressent  
Un long un long destin de sang

(Apollinaire, «Si je mourais là-bas!», poème envoyé à sa maîtresse, Lou, dont les initiales se trouvent au début de chaque vers)

les palindromes, qui disent la même chose qu'on les lise de droite à gauche ou de gauche à droite:

Ève rêve  
Rose verte et rêves or.<sup>31</sup>

certains poèmes surréalistes:

Amie haine  
Et n'aime  
haine aime  
aimai ne

M N  
N M  
M N  
N M

(Robert Desnos, «Élégant cantique de Salomé Salomon»)

jouent de cette double dimension et du choix de la direction dans chacune des dimensions.

Indépendamment de la poésie, il existe d'autres «cas remarquables d'exploitation des possibilités liées à l'écriture». Parmi elles, Christophe Luc et Jacques Virbel dans leur article «Le modèle d'architecture textuelle<sup>32</sup>», analysent l'énumération. Ils justifient ainsi leur choix:

L'énumération constitue un cas remarquable d'exploitation des possibilités liées à l'écriture. D'une part, la forme écrite autorise le développement d'énumérations aussi longues et enchâssées que nécessaire et d'autre part, ces énumérations constituent un cas particulièrement clair de la correspondance entre des formes discursives développées à base d'expressions adverbiales (premièrement, deuxièmement, puis, enfin, ...) et des formes syntaxiquement

---

<sup>31</sup> Palindrome de Luc Étienne cité par le Groupe  $\mu$ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire et lecture tabulaire*, Éditions complexe, Bruxelles, 1977, p. 143.

<sup>32</sup> *Verbum*, tome XXIII, n°1, 20001, *Cohérence et relations de discours à l'écrit*, éd. Marie-Paule Péry-Woodley, p. 103-123.

réduites comportant des traces typo-dispositionnelles de ces réductions (usage des numératifs, des diacritiques, etc. ). Ainsi, les énumérations participent à la fois de structures entièrement visuelles qui n'ont pas de sources dans l'oral et de structures entièrement discursives.<sup>33</sup>

C'est un autre exemple où l'on voit l'importance de la spatialité dans l'écrit. Je citerai en dernier lieu certains cas d'anaphores, celles qui impliquent *ce dernier* ou *celui-ci* analysés l'un par Michel Charolles et l'autre par Francis Corblin<sup>34</sup>. Celui-ci (ce dernier) indique qu'en «combinant l'exigence que l'antécédent soit la mention la plus proche et qu'il y ait en contexte au moins une autre mention, on rend compte d'un nombre non négligeable de contraintes d'emploi<sup>35</sup>». Si *ce dernier* et *celui-ci* sont plus surtout présents dans l'écrit, c'est sans doute en raison de la première exigence, plus facile à remplir avec des propriétés topologiques visibles.

Il me semble donc que les textes sont particulièrement propices à illustrer les questions de l'ordre des mots et des groupes de mots dans la langue.

### ***L'ordre des mots.***

L'écrit et les bouleversements qui s'y manifestent dans l'ordre des mots mettent clairement en évidence qu'il faut distinguer dans la langue deux types de relation. À des relations structurales<sup>36</sup>, à des relations de «constituance» selon le terme d'Olivier Bonami et Danièle Godard<sup>37</sup>, s'ajoutent des relations topologiques. Comme le dit Jean-Claude Milner<sup>38</sup> «La théorie doit reconnaître, en plus des termes et de leurs éventuelles relations, une entité distincte: le site de chaque terme. Ce sont alors les sites qui constituent l'objet de la syntaxe<sup>39</sup>».

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 114.

<sup>34</sup> Voir Michel Charolles, «Comment repêcher les derniers? Analyse des expressions anaphoriques en *ce dernier*», *Pratiques*, 85, 1995, p. 89-113; Francis Corblin, «*Celui-ci* anaphorique: un mentionnel», *Langue française* n° 120, *op. cit.*, p. 33-43.

<sup>35</sup> «*Celui-ci* anaphorique», *op. cit.*, p. 39.

<sup>36</sup> Pour la façon dont je me représente ces relations, voir «L'ordre du sujet et du verbe en français», à paraître dans les Actes du colloque *Le sujet*, Ophrys, Gap, 2002. Je considère que l'unité minimale de la grammaire est faite d'une certain nombre de cases, telles que la case du verbe, celle de son sujet, celle de son ou de ses compléments. Ces cases sont remplies par des groupes minimaux qui peuvent être amplifiés. Par exemple N0, le sujet, comprend un nom propre ou un nom commun précédé d'un déterminant. Il peut être amplifié par un adjectif épithète qui lui est lié à nouveau par une relation structurale et par des contraintes d'ordre.

<sup>37</sup> Olivier Bonami et Danièle Godard, «Inversion du sujet, constituance et ordre des mots», Cahier Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 117-174.

<sup>38</sup> *Introduction à une science du langage*, le Seuil, version longue de 1989, p. 291.

<sup>39</sup> 1975, p. 291. Voir aussi Jean-Marie Marandin, «L'hypothèse des sites en syntaxe», Cahier Jean-Claude Milner, *op. cit.*, p. 175-227.

Pour prendre un exemple, si l'on représente par  $\varepsilon$  [V + N0 + W] la structure de l'unité grammaticale minimale, où  $\varepsilon$  représente la *deixis*, V, le verbe, et N0, le sujet, tous deux obligatoires et W le ou les termes qui dépendent du lexique du verbe, comme ceux que la grammaire traditionnelle appelle compléments d'objet, elle n'implique en elle-même aucune relation d'ordre. Mais elle est soumise à des relations topologiques qui impliquent plusieurs paramètres.

En français, contrairement à certaines langues, dans le cadre de cette unité minimale, N0 précède V. Il s'agit là de positions. C'est la position qui permet de parler d'inversion du sujet. Dans un autre point sensible de l'ordre des mots, c'est encore une question de position qui permet de parler de la place de l'adjectif, puisqu'on envisage la position qu'il occupe par rapport au substantif.

Cette notion de topologie ne suffit pas. Il faut en introduire une autre, celle de zone, que j'emprunte aux grammairiens danois qui l'ont introduite les premiers<sup>40</sup>. La nécessité de cette distinction apparaît par exemple dans la restriction. On dit un peu trop rapidement qu'elle ne peut porter que sur un complément:

Jacques ne boit que du lait.

mais qu'elle est impossible avec un sujet, si bien que l'on doit utiliser d'autres formules, comme «seul»:

Seul Jacques boit du lait.

Or, il suffit que le sujet suive le verbe pour qu'il puisse supporter la restriction:

Le matin ne circulent que quelques voitures.

Ce qui est en cause, ce n'est donc pas la fonction des groupes nominaux, mais la zone définie par rapport au verbe: il existe une dissymétrie entre la zone préverbale et la zone postverbale. De fait, un circonstant n'acceptera lui aussi la restriction que s'il est dans la zone postverbale:

\*Que le matin il sort.

Il ne sort que le matin.

Les propriétés du sujet lorsqu'il est en zone préverbale et lorsqu'il est en zone postverbale diffèrent sur certains points. Outre la restriction déjà citée, on constate par exemple<sup>41</sup> qu'avec le N0 inversé existe bien un accord en nombre, mais pas en personne:

Jacques et Marie arrivent.

Arrivent Jacques et Marie.

<sup>40</sup> Voir Paul Skårup, *Les premières zones de la proposition en ancien français. Essai de syntaxe de position*. Études Romanes de l'Université de Copenhague 6. Copenhague, Akademisk Forlag, 1975.

<sup>41</sup> Voir Olivier Bonami et Danièle Godard, *op. cit.*, p. 118.

Marie et moi arrivons.

Arrivent Marie et moi.

Olivier Bonami et Danièle Godard relèvent d'autres propriétés dans le cas d'inversion en contexte d'extraction, c'est-à-dire pour eux «relatives, interrogatives partielles, clivées, topicalisation, etc. » N0 en pareil cas a des propriétés qui diffèrent à la fois de celles d'un N0 antéposé et d'un N1.

En ce qui concerne la position du verbe et de N0, elle est liée à l'impossibilité pour la zone préverbale de rester vide<sup>42</sup> alors que la zone postverbale le peut, si bien que si l'unité grammaticale minimale se réduit au verbe et à N0, N0 ne peut que se trouver en tête.

L'ordre des mots dans les textes est au carrefour de paramètres structuraux et topologiques:

- faits de structure: la catégorie morpho-syntaxique du sujet entre en jeu, puisque les groupes nominaux et les pronoms ne se comportent pas de la même façon mais aussi la construction du verbe selon qu'il est transitif ou intransitif.

- faits de topologie: la zone préverbale doit être remplie pour que le sujet puisse se trouver après le verbe. Pour peu que l'on passe au texte, c'est-à-dire que l'unité minimale se trouve amplifiée<sup>43</sup>, la présence dans cette zone d'un circonstant autorise la postposition de N0.

Le passage au texte, de manière tout aussi régulière, fait apparaître au moins deux autres paramètres, que l'on peut si l'on veut appeler stylistiques, mais qui sont grammaticaux, puisqu'ils relèvent de la macro-grammaire. Le premier concerne la cohésion du texte. Les liens anaphoriques jouent évidemment un rôle primordial dans cette construction. Ils mettent en jeu des termes grammaticaux anaphoriques, comme des pronoms, des relations lexicales, comme l'hyponymie ou la synonymie, des figures de rhétorique, comme la métaphore ou la métonymie. Ils impliquent aussi des endroits particuliers dans l'unité textuelle, comme l'avait déjà analysé A. Blinkenberg<sup>44</sup>.

Immobile et la tête basse, elle [Salammbô] regardait les soldats.

Derrière elle, de chaque côté, se tenaient deux longues théories d'hommes pâles, vêtus de robes blanches à franges rouges qui tombaient droit sur leurs pieds. Ils n'avaient pas de barbe, pas de cheveux, pas de sourcils. Dans leurs mains étincelantes d'anneaux ils portaient d'énormes lyres et chantaient tous, d'une voix aiguë, un hymne à la divinité de Carthage.

(Flaubert, *Salammbô*)

---

<sup>42</sup> Dans le cadre de l'unité de base. L'exemple de l'impératif, qui implique une modalité particulière, n'est donc pas un contre-exemple.

<sup>43</sup> Sur l'amplification, voit Joëlle Gardes Tamine et Marie-Antoinette Pellizza, *La construction du texte. De la grammaire au style*, Paris, Armand Colin, 1998.

<sup>44</sup> *L'Ordre des mots*, Copenhague, Levin & Munksgaard, 1933.

Dans cet extrait, le placement en tête du second paragraphe du groupe qui indique la localisation des prêtres soutient le lien marqué par l'anaphorique «elle». Plus loin, le satellite «dans leurs mains étincelantes d'anneaux», qui figure en tête, lie mieux que ne l'aurait fait son insertion à l'intérieur ou à la fin de l'unité la série lexicale des parties du corps. Il faut donc faire intervenir une dernière notion de topographie, qui est la place dans l'unité textuelle. En prose, on peut parler de places rhétoriques et en poésie de places métriques. Il s'agit d'endroits dans l'unité textuelle, le paragraphe, le texte, le vers, la strophe, le poème, qui font l'objet de marquages particuliers. Ces places rhétoriques sont essentiellement localisées dans des frontières, début ou fin<sup>45</sup>.

Ainsi, pour traiter de ce que l'on appelle l'ordre du sujet par rapport au verbe, on a besoin de quatre paramètres: des cases, qui renvoient à des relations purement structurales, des positions, qui définissent l'ordre respectif des éléments, quels qu'ils soient, des zones, définies par rapport au verbe, des places, qui se situent au niveau du texte.

Dans cet exemple:

Le pavillon de Melkarth, en pourpre fine, abritait une flamme de pétrole;  
sur celui de Khamon, couleur d'hyacinthe, se dressait un phallus d'ivoire, bordé  
d'un cercle de pierreries;

(Flaubert, *Salammbô*)

la postposition du sujet de «se dressait» est lié aux relations structurales, le fait que le verbe «se dresser» est intransitif et que son sujet n'est pas un clitique, au remplissage de la zone préverbale par un complément prépositionnel, et aux places rhétoriques: en tête de la deuxième unité, après le point virgule, est placé le complément circonstanciel qui renforce le lien anaphorique établi par «celui». Il dispose dans la même place les deux pavillons, celui de Melkarth et celui de Khamon.

Dans ce vers de Victor Hugo:

Où l'aigle avait plané, rampait le scorpion.

(«Au lion d'Androclès», *La Légende des siècles*)

l'inversion de N0 insère les deux animaux opposés, symbole de la hauteur et de la bassesse, au propre et au figuré, dans les deux places métriques les plus importantes. Les deux verbes antithétiques sont ainsi contigus de part et d'autre de la césure. Le chiasme réparti dans les deux hémistiches en prend d'autant plus de vigueur.

---

<sup>45</sup> Voir Jean Molino & Joëlle Gardes Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie*, tome 1, *Vers et figures*, PUF, 1992 (1ère édition, 1982), p. 51 sq. Pour d'autres paramètres concernant le texte, en particulier les genres, voir J. Gardes Tamine, «L'ordre du sujet et du verbe en français», *op. cit.*

On pourrait utiliser les mêmes notions pour analyser l'ordre de deux autres cases, le substantif et de l'adjectif épithète. On constaterait que la position respective des deux est indifférente, l'adjectif pouvant apparaître devant ou après le substantif. Cette fois, la zone ne serait évidemment pas définie par rapport au verbe, mais par rapport au substantif: la dissymétrie entre les deux zones se marque par le fait que dans la zone présubstantivale, définie à l'intérieur du groupe substantival, l'adjectif perd son accent au profit de l'accent de groupe que porte le substantif, ce qui n'est pas le cas dans la zone postsubstantivale. Antéposé, l'adjectif perd du même coup de sa force sémantique au profit d'une valeur impressive, ce qui suffit à disqualifier pour cette zone les adjectifs caractérisants comme ceux de couleur ou de forme. Ce n'est pas qu'il soit impossible d'en trouver dans cette position (je ne crois pas qu'on puisse répartir les adjectifs en adjectifs à position fixe et variable) mais le lexique rend la chose difficile<sup>46</sup>. Enfin, les places rhétoriques et métriques ne sont pas indifférentes, comme on peut le voir en particulier en poésie. Les nécessités de la rime et de la césure peuvent entre autres intervenir. Pour ne citer que cet exemple, dans les deux premiers vers de «Les chercheuses de poux» de Rimbaud:

Quand le front de l'enfant, plein de rouges tourmentes  
 Implore l'essaim blanc des rêves indistincts,

ou peut opposer la position des deux adjectifs de couleur. Dans le premier cas, l'antéposition de *rouges* confère à l'adjectif une valeur psychologique autant que descriptive et permet la rime. Dans le second, à la césure, l'adjectif *blanc* permet de respecter le compte des syllabes et surgit dans une place métrique qui lui donne du poids en dépit du fait qu'il est monosyllabique. Ainsi se crée un chiasme localisé dans deux places métriques successives, la fin du premier vers et la césure du second.

Pour le sujet postposé comme pour l'adjectif de couleur antéposé, on peut bien si l'on veut parler d'inversion stylistique, mais en réalité ce terme ne veut rien dire tant qu'on n'a pas défini les facteurs qui rendent possibles ces positions. Dans la perspective d'une grammaire ascendante qui va des micro-unités au texte, les facteurs à retenir sont multiples et divers, mais tous sont fondamentalement grammaticaux, soit pour aller du plus limité au plus large, des relations de constituance, des relations topologiques internes à l'unité textuelle ou au groupe — les positions et les zones —, des relations topologiques textuelles — les places, rhétoriques et métriques. Jamais les facteurs textuels qu'on pourrait considérer comme stylistiques ne peuvent supprimer les paramètres locaux, mais ces derniers ne prennent leur sens que grâce aux premiers. De la grammaire au style, il n'y a pas solution de continuité, ou, pour le dire autrement, le style, c'est la grammaire.

<sup>46</sup> On trouve ici une belle illustration de l'opposition entre possible/impossible de langue et possible/impossible matériel, voir Milner, 1995, *op. cit.*, p. 88-89.

## STYLE ET LANGUE LITTÉRAIRE À TRAVERS LES TEMPS: UNE HISTOIRE DE FORMES

JACQUES-PHILIPPE SAINT-GERAND <sup>1</sup>

### 1. AUX ORIGINES DU FRANÇAIS LITTÉRAIRE.

Toute chronologie de l'histoire du français<sup>2</sup> met dès l'abord en évidence la triple corrélation des variations du matériau linguistique, de ses formes d'analyse métalinguistiques et de ses formes d'appréhension épilinguistiques. Expression de ce que l'objet littéraire oral ou écrit suppose toujours un ensemble de dispositifs complexes de réalisation: une morphologie linguistique spécifique, tout d'abord, dépendante des états du système; des commentaires herméneutiques généraux fixant la tradition d'interprétation, et enfin des paraphrases exégétiques relatives aux différentes valeurs de sens reconnues à chaque époque par le lectorat.

#### 1.1

Il s'ensuit que la langue supportée par le document littéraire, plus qu'aucune autre de ses réalisations, est soumise à un balancement dialectique constant qui fait osciller le jugement entre la valorisation de ses singularités et la dénonciation de ses défauts, entre la reconnaissance d'un style unique et la condamnation des manquements à la norme générale. En l'occurrence, c'est ainsi que nous proposons d'interpréter la lente évolution qui, à travers les documents normatifs conservés du bas latin dans l'*Appendix Probi* [avant 320], et les extraits préservés du *De uerborum significatu* de Verrius Flaccus, ou les *Gloses de Reichenau* et de *Cassel*, mène irrésistiblement à l'émergence de documents écrits en langue vulgaire. Et notamment, à la production de ce document hybride que sont les *Serments de Strasbourg* [842], réputés être la première attestation de cette vernaculaire appelée à devenir le français; ou, immédiatement après, mais déjà sur le versant littéraire, à cette fameuse *Séquence de sainte Eulalie* [880], que l'on serait pourtant bien en peine d'identifier clairement comme écrite en une langue standard que l'on caractériserait comme française. Or l'on sait que la transcription que l'on possède des serments échangés par Louis le Germanique et Charles le Chauve est postérieure de près d'un siècle et demi à la réalité historique du fait. Et

---

Prof. Dr. Jacques-Philippe SAINT-GERAND UMR CNRS 7118 ATILF Université Nancy II  
Université Blaise Pascal CLERMONT-FERRAND II U.F.R. Lettres, Langues, Sciences  
Humaines 29, boulevard Gergovia F. 63037 CLERMONT-FERRAND Cedex 1 E-mail:  
Jacques-Philippe.SAINT-GERAND@lettres.univ-bpclermont.fr

<sup>2</sup> Je reprends ici la distinction élaborée dans l'étude, à paraître aux éditions Peeters, 2002, que j'ai consacrée à l'œuvre de Petit de Julleville, entre *langue française*, système de normes sémio-linguistiques, et *français*, système de normes sémio-idéologiques.

que le transcripateur, Nithard, a pris bien soin d'opposer la langue romane de Louis le germanique et le francique de Charles le Chauve. Ce décalage chronologique restitue ainsi au témoignage historique un air de contemporanéité avec le *Sermon de Jonas*, la *Passion* et la *Vie de saint Léger* [entre 937 et l'an 1000] qui, pour leur part, manifestent la définition d'un nouvel état de langue bien plus proche de ce que le français deviendra peu à peu comme langue de référence: Hugues Capet, à partir de 987, est le premier roi à ne faire usage que du roman. Cet intervalle instaure aussitôt un lien étroit entre vernaculaire standardisée et langue littéraire. Il n'est d'ailleurs pas indifférent de constater le vacillement des repères chronologiques lorsqu'il s'agit de définir la naissance d'une des langues littéraires les plus prestigieuses issues de la Romania, car, si les origines en demeurent encore problématiques aujourd'hui, les effets culturels n'en sont pas moins clairement perceptibles dès le début de la gestation. En-deçà des attestations réalisées dans les textes parvenus jusqu'à nous à travers d'innombrables *scripta* dialectales, c'est dès lors la tension menant à la standardisation d'une forme qui s'impose, et la tentation du politique, de la centralisation, qui se manifestent, sans que le style puisse être autre chose alors que la plume et la calligraphie du scribe laborieux.

## 1.2

Autour de la question des dialectes, ce sont ainsi les différences d'approche des médiévistes et des dialectologues qui sont en jeu dans ce processus que formalise l'écriture. En effet, si l'on considère généralement que les dialectes d'oïl ne se sont guère différenciés avant le XI<sup>e</sup> siècle, c'est probablement que l'on manque d'information attestée sur ces premiers états, et que - privé de ses sources habituelles d'information - le dialectologue moderne ne peut se prononcer sur le sens de la relation unissant une langue nécessairement normée et des variantes géographiques: angevin, berrichon, bourbonnais, bourguignon, champenois, franc-comtois, français de Paris [ex francien], gallot, lorrain, normand, picard, poitevin, saintongeais, tourangeau, wallon, qui en constituent comme autant de déclinaisons adaptées aux circonstances historiques, géographiques et socio-économiques. En revanche, à partir des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, lorsque l'écrit - par les ateliers de copistes - se diffuse et se généralise en restreignant l'étendue des variations de l'oral, la situation devient différente. Et le philologue médiéviste issu du même XIX<sup>e</sup> siècle que le dialectologue comparatiste, prend la relève à l'époque moderne pour distinguer les éléments qu'il identifiera comme variantes dialectales pertinentes parmi toutes les formes stylisées soumises à son appréciation. De ce fait rétrospectif qui confère à l'écrit la capacité de fixer des états, la dimension orale première du dialecte devient secondaire. Et il est alors possible d'envisager qu'autour de Paris et d'un usage normé de la langue, propre au lieu du pouvoir politique, se développèrent des formes dialectalisées dont les premiers documents littéraires écrits ont formalisé les caractères principaux au prix d'une simplification considérable de la variété linguistique proprement dite. Si la zone géographique propre au groupe des parlers français recouvre pour le dialectologue toute la partie

septentrionale du domaine gallo-roman, soit l'aire des parlers d'oïl; ce qui - d'emblée - met aux marges les parlers gallo-romans d'oc, pour le médiéviste, cet ensemble se restreint ainsi aux seules formes ayant donné naissance à des écrits esthétiques [gestes, romans, poésies] ou fonctionnels [chartes, déclarations politiques], conservés et valorisés: franco-normand, franco-picard, français de Paris, champenois, éventuellement bourguignon. Le prestige de Paris, capitale politique et centre culturel grâce à la cour, à l'abbaye de Saint-Denis et à la fondation de la Sorbonne [1231], corrélé au déclin du franco-normand [rattachement à la France en 1203] et du franco-picard [tout au long du XIII<sup>e</sup> siècle], confirment ainsi l'exhaussement progressif et l'accès du dialecte d'Île de France au statut de *scripta* d'oïl standard, quoique toujours écartelée jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle entre les tendances unificatrice et différenciatrice. Vers 1270, Adenet le Roi rapporte une pratique significative de l'aristocratie allemande de son temps:

Tout droit a celui tans que je ci vous devis  
 Avoit une coustume ens el tiois paÿs  
 Que tout li grant seignor liconte et li marchis  
 Avoient entour aus gent françoise tous dis  
 Pour apprendre françois lor filles et leur fis  
 Li rois et la roÿne et Berte o le cler vis  
 Sorent près d'aussi bien le françois de Paris  
 Com se il fussent ne ou bourc a Saint Denis

Aucune des formes aujourd'hui identifiées comme relevant du groupe occitan n'a - à proprement parler - influé sur la constitution de cette langue française, que ce soit le Franco-provençal, l'Occitan proprement dit ou le Gascon. Aucune *koiné* franco-provençale ne fut apte à concurrencer les langues d'oïl et d'oc; et aucune des variétés dialectales du franco-provençal ne devint langue littéraire face à cette émergence d'un modèle "français". Et il fallut - j'y reviendrai - la révolution d'une philologie romantique, au XIX<sup>e</sup> siècle, pour accrédi-ter l'idée que la littérature des troubadours devait entrer elle aussi dans l'orbe de la littérature française sous l'effet d'une rétrospection gommant toutes les différences d'origine.

### 1.3

Mais, pour la période allant des origines du français au seuil de la Renaissance, à ces considérations externes, il convient d'ajouter des considérations internes. A plus haute époque, la langue pratiquée se marque par une simplification de la complexité structurelle du latin. Les effets d'abrègement phonétique [*réduction* des diphtongues, *amuïssement* des consonnes, etc.], de *simplification* de la morphologie [*disparition* progressive des formes de flexion nominales] et de la syntaxe [*rigidification* de l'ordre des mots dans la phrase.] ne sont alors pas sans conséquence sur les emplois du matériau littéraire. De même, le vocabulaire s'enrichit-il grâce à un lexique ayant abondamment recours à des formes réempruntées au latin et au vieux fonds

germanique, ce qui permet à la littérature de trouver là nuances et discriminations de sens jusqu'alors inédites. Créateurs anonymes pour la plupart, les auteurs collectifs de la tradition dont sont issus les chansons de geste, les mystères, les premiers romans et les premières poésies, ont contribué à fixer la labilité de formes d'expression et de communication que les savants de la science linguistique ultérieure ont identifiées comme étant les témoignages du système du français. Entre les voix des premiers et les exégèses des seconds fondées sur l'étude des traces, se réalise très vite un investissement progressif de la "littérature" par l'écriture qui épure et simplifie par nécessité la complexité du matériau langagier; qui réduit en particulier la diversité des variations dialectales. Et le Champenois Chrétien de Troyes écrit dès lors en français, dans une langue qui n'a plus rien à voir avec la langue vulgaire de ses compatriotes paysans.

#### 1.4

De la fin du XIII<sup>e</sup> siècle à la fin du XV<sup>e</sup> siècle, en cette période malignement dénommée "moyen français", un mouvement général de normalisation et de standardisation embrasse le système de la langue. Ce mouvement se marque par:

- a) la disparition de la déclinaison à deux cas, mise en place d'un ordre des mots fonctionnellement discriminant des rôles syntaxiques;
- b) la discrimination sémantique consécutive des formes substantives de l'ancienne morphosyntaxe [*sire / seigneur; pâtre / pasteur*];
- c) la particularisation des effets de sens [*écouter / ausculter; prison / préhension*, etc.];
- d) la régularisation des paradigmes de la conjugaison;
- e) l'extension d'un vocabulaire devant désormais nécessairement s'adapter aux évolutions techniques et idéologiques de la société.

Tant chez les poètes [Charles d'Orléans, Villon] que chez les auteurs didactiques [Christine de Pisan] ou les historiographes [Villehardouin, Commines, Froissart, Chastellain], l'écriture fait naître l'impression que s'ouvre alors une nouvelle époque à laquelle les *Grands Rhétoriciens* [Meschinot, La Marche, Molinet, Saint-Gelays, La Vigne, Cretin] vont donner ses lettres de noblesse. Chez ces derniers, en effet, l'ambiguïté du dire poétique constitue le soubassement d'une réflexion sur la langue littéraire qui affirme de manière très moderne le triomphe définitif du Verbe sur les imperfections du quotidien, et qui délègue à l'écriture le soin de fixer une telle représentation subversive du monde contemporain. Les techniques de la variation médiévale le respect d'un système de la langue déjà perçu comme obsolète [latinismes lexicaux et syntaxiques violemment exhibés], le jeu de la lettre, tous ces moyens sont mis au service d'une éloquence jusqu'alors inconnue, en laquelle l'esthétique baroque puisera ses plus avérés ferments.

#### 1.5

Au XVI<sup>e</sup> siècle, cette involution progressive de la conscience linguistique dans la création littéraire devient manifeste et constitue le socle sur lequel

s'édifieront désormais les plus grandes entreprises de la littérature française. Le système de la langue n'évolue plus alors que sous l'aspect du lexique. Morphologie et syntaxe s'affranchissent des derniers restes du moyen âge, tandis que la langue tend de plus en plus à se confondre avec l'extraordinaire mouvement de prolifération lexicale qui s'empare d'elle. Emprunts au latin, au grec, voire à l'hébreu, à l'italien, relatinisation forcée de mots traditionnels, assouplissement des conditions de la dérivation et de la composition, tels sont quelques-uns des traits que les œuvres de Montaigne, Calvin, des Périers, Calvin, Marguerite de Navarre et Rabelais, en prose, ou Ronsard, de Sponde, Scève, Desportes, d'Aubigné, en poésie, illustrent avec éclat. Il revient à un poète savant, Joachim du Bellay, de marquer cette étape en proposant sa fameuse *Deffence et Illustration de la Langue Francoyse* [1549]. Dans ce texte, l'auteur rappelle successivement "*que la Langue Francoyse ne doit estre nommée barbare*" [chap. II], "*pourquoi la Langue Francoyse n'est si riche que la Grecque & Latine*" [chap. III], "*que la Langue Francoyse n'est si pauvre que beaucoup l'estiment*" [chap. IV], "*que les Traductions ne sont suffisantes pour donner perfection à la Langue Francoyse*" [chap. V] et pourquoi il convient "*d'amplifier la Langue Francoyse par l'immitation des anciens Auteurs Grecz & Romains*" [chap. VIII]. Indépendamment de l'évolution des poétiques, c'est donc un plaidoyer en faveur de la normalisation et de l'unité subséquente du français que mène brillamment ici du Bellay. L'expansion de l'imprimerie ajoutera peu après au débat un clivage nettement marqué entre les tenants du phonétisme évolutif et les partisans de l'étymologie conservatrice. Le succès final de ces derniers fait avancer d'un pas dans la définition d'une unité forcée du français, grâce à laquelle pourra s'élaborer alors une conception classique de la langue. Mais cette conception est le fait d'une volonté de normalisation et non l'expression d'une prise directe sur la réalité des usages. Le témoignage du médecin Héroard sur les babils du futur Louis XIII, entre 1605 et 1610 est éloquent à cet égard:

"Papa je suis bien aise de ce que Mr de St Aubin m'a dit que vou poté bien et que vous ete a Pari, pou ce que je pance d'avoi bien to l'honeu de vou voi et de vou baisé la main. Si j'eté bien gran je vou iré voi a Pari car j'en ai bien envie. Hé papa je vou supplie tes humblement vené me voi é vou veré que je sui bien sage. I n'ya que Madame d'opinate, je suis pu. Ma pume e bien pesante, je vou baise tes humblement la main. Je sui papa, vot tes humble et te obeissan fi e saviteu. Daulphin" [17.11.05, 825]

En effet, pendant ces années menant au majestueux XVII<sup>e</sup> siècle, le phonétisme et les grandes tendances morphosyntaxiques du français moderne ne cessent de se mettre en place: raréfaction d'emploi du *r* roulé, disparition des ultimes diphtongues subsistantes, organisation logique de l'énoncé, épuration du vocabulaire, chasse aux dérivés et composés lourds et trop peu analytiques du siècle précédent... L'heure commence à poindre où, à la plume du scribe anonyme

que trahissent à peine les habitudes de sa *scripta*, va se substituer le style plus individualisé, idiolectal et idiosyncratique, d'un auteur cherchant peu à peu à jouir de ses prérogatives et à assumer pleinement ses devoirs de créateur de formes esthétiques doublant l'énonciation de leçons éthiques.

## 2. STABILISATION ET STANDARDISATION DES FORMES ET DE LA NORME

Les créations de Malherbe ou de Guez de Balzac, voire de Racine, attestent cette normalisation et cette standardisation d'une langue littéraire de plus en plus coupée des emplois quotidiens de la langue vulgaire, quoiqu'il ne faille pas dissimuler sous leurs ors officiels et académiques les tentations irrespectueuses d'échapper à la norme et à un ordre étouffant sous la pompe que manifestent les œuvres de Scarron ou de Sorel. Charles Nodier parlera plus tard à ce sujet du "*rateau et de la pierre ponce*" de l'âge classique.

### 2.1

La fondation de l'Académie française [1634] et l'assignation de ses principaux objectifs marquent la volonté de doter le français d'une légitimité et d'une législation officielles:

"Après que l'Académie Française eut esté établie par les Lettres Patentes du feu Roy, le Cardinal de Richelieu qui par les mesmes Lettres avoit esté nommé Protecteur & Chef de cette Compagnie, luy proposa de travailler premierement à un Dictionnaire de la Langue Française, & ensuite à une Grammaire, à une Rhétorique & à une Poétique. Elle a satisfait à la premiere de ces obligations par la composition du Dictionnaire qu'elle donne presentement au Public, en attendant qu'elle s'acquitte des autres."

En 1816, la même institution, revenant sur son histoire rappellera:

"L'institution de l'Académie française ayant pour objet de travailler à épurer et à fixer la langue, à en éclaircir les difficultés et à en maintenir le caractère et les principes, elle s'occupera dans ces séances particulières de tout ce qui peut concourir à ce but; des discussions sur tout ce qui tient à la grammaire, à la rhétorique, des observations critiques sur les beautés et les défauts de nos écrivains, à l'effet de préparer des éditions de nos auteurs classiques, et particulièrement la composition d'un nouveau dictionnaire de la langue seront l'objet de ses travaux habituels" [article 6 des nouveaux Statuts et Reglemens].

De tels textes sont sans ambages. Le travail des Académiciens se confond avec les écrits des plus grands auteurs de la nation, et entend représenter la langue française dans son état de plus grande perfection. Le *Dictionnaire de l'Académie* définit ainsi le bon usage de la langue française, mais en excluant des domaines spécialisés comme les arts et les sciences:

"C'est dans cet estat [de perfection] où la Langue Françoisse se trouve aujourd'huy qu'a esté composé ce Dictionnaire; & pour la représenter dans ce mesme estat, l'Académie a jugé qu'elle ne devoit pas y mettre les vieux mots qui sont entierement hors d'usage, ni les termes des Arts & des Sciences qui entrent rarement dans le Discours; Elle s'est retranchée à la Langue commune, telle qu'elle est dans le commerce ordinaire des honnestes gens, & telle que les Orateurs & les Poètes l'employent; Ce qui comprend tout ce qui peut servir à la Noblesse & à l'Elegance du discours."

En définissant ainsi son dictionnaire, l'Académie s'opposait aux plus importantes tendances de Richelet et de Furetière. Et affichait son ambition normative soucieuse de légiférer sur les conditions pratiques d'utilisation du langage dans une constante référence à la notion de pureté linguistique. Le fait que ce dictionnaire a été composé par quarante des plus éminents hommes de lettres de France était une garantie majeure de son autorité, mais fut aussi un obstacle à son achèvement. Initialement, l'Académie avait confié la tâche au grammairien Vaugelas, mais à la mort de celui-ci - en 1650 - le travail n'avait pas dépassé la lettre "C". Fut alors décidé que - malgré certains désavantages - le dictionnaire serait écrit collectivement. La préface, par exemple, mentionne clairement *in fine* l'interruption préjudiciable des années de la Fronde, qui ralentit le processus général d'élaboration de l'ouvrage:

"L'Académie auroit souhaité de pouvoir satisfaire plustost l'impatience que le Public a tesmoignée de voir ce dictionnaire achevé; Mais on comprendra aisément qu'il n'a pas esté en son pouvoir de faire une plus grande diligence, si on fait reflexion sur les divers accidens tant publics que particuliers qui ont traversé les premieres années de son establissement, & sur la maniere dont elle a esté obligée de travailler"

Lorsque le travail reprit, après 1650, la composition fut poursuivie jusqu'en 1673 avant de laisser place à un long processus de révision:

" [...] On peut dire que c'est seulement depuis l'année 1651 que l'on y a travaillé serieusement. La premiere composition en fust achevée vers le temps de la mort de Monsieur le Chancelier, qui arriva le premier jour de l'année 1673. Ce fut alors que le Roy ayant bien voulu se declarer le Protecteur de l'Académie, & luy donner dans le Louvre l'appartement où elle tient ses assemblées, elle se vit élever au comble du bonheur dont elle jouit presentement. Elle a depuis travaillé regulierement trois fois la semaine deux heures par chaque seance, & elle ne s'est occupée à autre chose qu'à revoir ce qui avoit esté fait. Ce second travail n'a pas moins cousté de temps à l'Académie que le premier, & cela ne se peut pas faire autrement, à cause de la maniere de travailler des Compagnies en general & de l'Académie en particulier, où tous ceux qui la composent disent successivement

leur avis sur chaque mot & ou la diversité des opinions apporte necessairement de grands retardemens."

## 2.2

Une soixantaine d'années séparent la naissance du projet de sa réalisation et de sa publication le 24 août 1694. Plusieurs générations d'Académiciens ont ainsi participé à l'élaboration du *Dictionnaire*, depuis ceux de la première Académie, comme Saint-Amant, Guez de Balzac ou Voiture jusqu'à ceux des années 1680-1690, comme Nicolas Boileau, Thomas Corneille, ou La Fontaine, à qui l'on adjointra aussi les élus des années 1691-93 comme Fontenelle, ou Fénelon et La Bruyère. Et les obscurs: Paul et François Tallemant, Patru [jusqu'en 1675], Pellisson, Doujat, Cotin, Boyer etc. Il en résulte une indistinction qui transcende les débats et querelles littéraires ayant traversé ou ponctué le siècle [baroque, classicisme, préciosité, antagonisme des Anciens et des Modernes, etc.], et qui a pour conséquence ultime -probablement involontaire - une homogénéisation artificielle et forcée de la matière linguistique. En effet, le *Dictionnaire de l'Académie française* a pour ambition de présenter l'usage fondé sur les pratiques des meilleurs écrivains du siècle, sans distinction méthodologique précise entre ceux du début et ceux de la fin du siècle. Et ce, indépendamment des variations dues aux différences d'intérêt manifestées par les trois rédacteurs officiels de l'entreprise: Vaugelas de 1634 à 1650, Mézeray de 1650 à 1683, et Regnier de 1684 à 1692 puis 1694, ou aux luttes intestines ayant entouré les naissances concurrentes des dictionnaires de Richelet (1680) et de Furetière (1690).

Mais la date de 1650 n'est pas seulement anecdotique du point de vue de l'histoire externe, elle marque aussi une transition importante du point de vue interne. La mort de Vaugelas signe la fin d'une époque et l'ouverture d'une période nouvelle. Si les premiers Académiciens étaient soucieux - en conformité avec le principe mis en avant dans les *Remarques* - de définir les principes du bon usage, en s'appuyant sur le témoignage de "*la plus saine partie de la cour*", la période de l'après Vaugelas marque un infléchissement vers l'analyse critique, les remarques et les observations, périmant certains des usages consacrés par Vaugelas, déjà perçus comme vieillis, et marquant l'émergence progressive d'une *conscience* linguistique fondée sur des repères plus larges, et recourant à des critères explicites d'appréciations des concurrences d'usages (littéraires pour l'opposition poésie / prose, ou linguistiques avec les distinctions écrit / oral, Paris / la cour, Paris et la cour / Provinces, etc.). Dans cette seconde période, on distingue deux familles de remarqueurs, la première, diffuse et associée à des rivalités d'auteurs, la seconde, plus rigide, marquée d'abord par Bouhours, mais surtout liée à deux personnalités marquantes de l'Académie: Olivier Patru et Thomas Corneille qui, tout en partant des *Remarques* de Vaugelas, se sont efforcés de mieux définir - pour leurs collègues académiciens littéraires - l'usage en cours à la fin des années 1680, en confrontant les différents commentaires proposés par des auteurs même non académiciens, comme Ménage.

## 2.3

Il s'ensuit une forme de simplification arbitraire de la variété linguistique si complexe à cette époque, qui isole le centre parisien aristocratique des périphéries

provinciales, bourgeoises et paysannes. Racine relatant à La Fontaine son voyage de Paris à Uzès, en 1661, a grand soin de noter son incapacité à communiquer avec les indigènes franco-provençaux dès les abords du Forez et de Lyon. Si le français bourgeois assure la part essentielle des discours technique, didactique, scientifique et politique, acceptant pour cela toutes les innovations lexicales, les discours littéraires ne peuvent recourir qu'au français aristocratique. *Le Roman bourgeois* [1666] de Furetière, bien avant le dictionnaire du même auteur, conteste ce modèle en proposant de la langue littéraire une vision subversive tant dans le plan de la narration et de l'intrigue romanesque que dans celui des formes et registres de langue employés. L'autorité grammaticale doit alors monter la garde. Les *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* du Père Dominique Bouhours, en 1671, et le *Traité de la grammaire françoise* de l'abbé Régnier-Desmarais [1705], sont de ces vigiles zélés qui assurent la constance du purisme face aux contestations et aux revendications d'émancipation. Dans ces conditions, on comprend qu'il soit difficile de laisser à l'individu la possibilité de s'exprimer librement et de déléguer à l'individualité le droit légitime de s'incarner dans un style propre.

### 3. DE LA STANDARDISATION A LA RAISON

Le passage à ce qu'il est convenu d'appeler le XVIII<sup>e</sup> siècle expose dès lors en langue et en littérature un basculement irrémédiable: celui qui fait passer de la pureté revendiquée à l'âge classique aux affects de la sensibilité et du mythe de la raison., et qui assure la reconnaissance du génie et de l'universalité de la langue française. Pour assurer cette promotion, il fallait que - politique par nature - la langue acceptât d'être le reflet d'un consensus plus désiré que réellement expérimenté. Le traité de Rastatt, en 1714, marque tout autant, comme fait, l'accession du français au statut de langue diplomatique universelle, et, comme symbole, la reconnaissance des mérites esthétiques et logiques tout particuliers de cette langue. Et, dans le Salon de M<sup>me</sup> Geoffrin, autour de 1755, voisinent le prince de Conti et Julie de Lespinasse, mais aussi un Fontenelle presque centenaire, Montesquieu, Buffon, D'Alembert, Helvétius, Turgot, Quesnay, Rameau, Jean-Jacques Rousseau, Marmontel et Marivaux, ainsi que les acteurs Le Kain et La Clairon. Si la poésie se dessèche dans cette atmosphère où l'esprit pousse la finesse des discriminations jusqu'à la minutie la plus extrême, la prose gagne à ces jeux une puissance polémique et une variété poétique jusqu'alors inconnues.

#### 3.1

Voltaire, puriste invétéré et vététaire censeur du Corneille baroque, quoique militant farouche du progrès et des Lumières, perpétue cette image du français universel, en précurseur de Rivarol. Dans l'article *Langue* du *Dictionnaire philosophique*, il définit cette qualité de la façon suivante:

"Le **génie de notre langue** est la *clarté et l'ordre*. Le français n'ayant point de déclinaisons et étant toujours asservi aux articles, ne peut adopter les **inversions grecques et latines**. [...] Les verbes auxiliaires qui allongent et énervent les phrases dans les langues modernes, rendent encore la langue française peu propre pour le

style lapidaire. Ses verbes auxiliaires, ses pronoms, ses articles, son manque de participes déclinables, et enfin sa marche uniforme nuisent au grand enthousiasme de la poésie; elle a moins de ressources en ce genre que l'italien et l'anglais; mais cette gêne et cet esclavage même la rendent plus propre à la tragédie et à la comédie qu'aucune langue de l'Europe. L'ordre naturel dans lequel on est obligé d'exprimer ses pensées et de construire ses phrases, répand dans cette langue **une facilité et une douceur qui plaît à tous les peuples; et le génie se mêlant au génie de la langue** a produit plus de livres agréablement écrits qu'on n'en voit chez aucun autre peuple."

On ne saurait mieux résumer une situation qui n'est peut-être que le résultat d'une certaine fantasmagorie. En effet, pour accréditer une telle conception de la langue, il lui faut réactualiser à plus d'un demi-siècle de distance, toutes les qualités idéales de l'expression dont rêvait l'âge classique, et, par conséquent, accepter que la langue française saisie en ses manifestations littéraires ne soit plus une langue mais l'image d'une langue. Dans la XXIV<sup>e</sup> des *Lettres philosophiques*, il note:

"Pour l'Académie française, quel service ne rendroit-elle pas aux lettres, à la langue, & à la nation, si, au lieu de faire imprimer tous les ans des compliments, elle faisoit imprimer les bons ouvrages du siècle de Louis XIV, **épurés de toutes les fautes de langage qui s'y sont glissées?** Corneille et Molière en sont pleins, La Fontaine en fourmille: celles qu'on ne pourroit pas corriger seroient au moins marquées. **L'Europe, qui lit ces auteurs, apprendroit par eux notre langue avec sûreté, sa pureté seroit à jamais fixée; les bons livres français imprimés avec ce soin aux dépens du Roi, seroient un des plus glorieux monumens de la nation.**"

Voltaire, Diderot, mais aussi Rousseau, Marivaux, Prévost, chacun, à sa manière, expose cette tension de la langue et cette propension de l'utilisateur littéraire, qui font de l'élégance et de la distinction langagière les repoussoirs de la décadence et de la dépravation, lesquelles - par l'intermédiaire des genres inférieurs et du style poissard - s'infiltrèrent malignement dans le champ du littéraire. Beaumarchais dramaturge célèbre, mais aussi polémiste de talent, et auteur plus sulfureux de lestes parades, tout comme le divin marquis, Donatien de Sade, mais aussi Restif de la Bretonne ou Choderlos de Laclos témoignent de ce débordement de la rigueur par l'éthos et le pathos. Il n'est pas jusqu'au néographe Louis-Sébastien Mercier qui, dans le *Tableau de Paris* ou dans ses divers écrits journalistiques et esthétiques, ou paralinguistiques, ne fasse entrer tout un lexique inédit dans le nouveau vocabulaire de la langue française littéraire régénérée par les expériences sensibles d'un monde en mutation; et qui ne cesse de clamer son désir de liberté:

"Il n'y a rien de tel qu'un peuple sans Académie, pour avoir une langue forte, neuve, hardie et grande. Je suis persuadé de cette vérité comme de ma propre existence. Ce mot n'est pas français, et moi je dis qu'il est français, car tu m'as compris: si vous ne voulez pas de mon expression, moi je ne veux pas de la vôtre. Mais le peuple qui a l'imagination vive, et qui crée tous les mots, qui n'écoute point, qui n'entend point ces lamentations enfantines sur la prétendue décadence du

goût, lamentations absolument les mêmes de temps immémorial, le peuple bafoue les régenteurs de la langue, et l'enrichit d'expressions pittoresques, tandis que le lamentateur s'abandonne à des plaintes que le vent emporte. J'en appelle donc au peuple, juge souverain du langage; car si l'on écoute les puristes, l'on n'adoptera aucun mot, l'on n'exploitera aucune mine, l'on sera toujours tremblant, incertain; l'on demandera à trois ou quatre hommes s'ils veulent bien nous permettre de parler ou d'écrire de telle ou telle manière, et quand nous en aurons reçu la permission, ils voudront encore présider à la structure de nos phrases: l'homme serait enchaîné dans la plus glorieuse fonction qui constitue un être pensant. Loin de nous cette servitude: la hardiesse dans l'expression suppose la hardiesse de pensée." [*Néologie*, p. xxiv-xxv]

Et, un peu plus loin, d'ajouter:

"La langue est à celui qui sait la faire obéir à ses idées. Laissez la langue entre les mains de nos *feuillistes*, *folliculaires*, *souligneurs*, elle deviendra *nigaude* comme eux. Donnez-vous la peine d'orienter la carte de la littérature, pour en désigner le midi et le septentrion, c'est-à-dire, les gens de lettres d'un côté, qui produisent des ouvrages, qui creusent les idées, qui vont en avant, et de l'autre, les jageurs, impuissants à créer, et qui sont les dignes objets de la risée publique. Que reste-t-il de toute la scolastique de l'abbé Desfontaines jusqu'à celle de nos jours? C'est du langage sorbonique littéraire, rien de plus." [*Néologie*, p. xliii]

### 3.2.

Les esprits logiques tenteront d'expliquer rationnellement ce phénomène inconnu de régénération et d'affranchissement du lexique par le préalable nécessaire de la sensorialité: selon le vieil aphorisme renouvelé qui veut que *Nihil est in intellectu... Rien ne soit dans la compréhension qui n'ait auparavant été dans les sens* .... Les tenants du néo-classicisme, avec Marmontel et La Harpe, mais aussi le Chevalier de Jaucourt, dresseront alors contre cette subversion du sens les forteresses déjà obsolètes de leur *traités* et de leurs *éléments*. Sur le versant proprement linguistique du processus, Dumarsais et Beauzée, dans la filiation des logiciens et grammairiens de Port Royal, montrent la voie à un Condillac, promoteur de la langue des calculs, mais qui est aussi l'auteur d'un *Dictionnaire de Synonymes* dont - ultérieurement - Lafaye réutilisera le cadre théorique et formel général. Entre eux, Rivarol réimpose *in extremis* le cliché de la clarté de la langue, d'une clarté qui n'est peut-être plus désormais que l'ombre d'elle-même, opacifiant ainsi un réel que la littérature a de plus en plus de mal à saisir:

"Ce qui distingue notre langue des langues anciennes et modernes, c'est *l'ordre et la construction de la phrase*. Cet ordre doit toujours être direct *et nécessairement clair*. [...] Le Français par un privilège unique est seul resté fidèle à l'ordre direct, comme s'il était tout raison [...] et c'est en vain que les passions nous bouleversent et nous sollicitent de suivre l'ordre des sensations: la *syntaxe*

*française est incorruptible. C'est de là que résulte notre admirable clarté, base éternelle de notre langue. Ce qui n'est pas clair n'est pas français; ce qui n'est pas clair est encore anglais, italien, grec ou latin. Pour apprendre les langues à inversions, il suffit de connaître les mots et leurs régimes; pour apprendre la langue française, il faut encore retenir l'arrangement des mots. On dirait que c'est d'une géométrie tout élémentaire, de la simple ligne droite, que s'est formée la langue française; et que ce sont les courbes et leurs variétés infinies qui ont présidé aux langues grecque et latine." [pp. 253-56]*

Pour maintenir cette apparence d'essentielle raison gouvernant la langue, il ne faut rien moins alors que le poids du génie, mais d'un génie qui - précisément en cette époque - est en train de s'individualiser à la suite du *trauma* de la Révolution de 1789 et de la constitution d'une notion du sujet littéraire moderne distincte de celle de l'auteur classique. C'est ainsi que le très orthodoxe critique du *Journal des Débats*, Dussault, fait jouer en discours les termes de *forme*, de *figure* et de *génie* dans un contexte qui associe esthétique littéraire et esthétique "linguistique", sans peut-être percevoir les conséquences plus tardives de son geste:

"Tous les bons littérateurs conviennent que la *forme* de notre langue a été fixée et déterminée par *les grands écrivains du siècle dernier*; il faut distinguer dans un idiome ce qui appartient au goût et à l'imagination de ce qui n'est pas de leur ressort; rien n'empêche aujourd'hui d'inventer de nouveaux mots, lorsqu'ils sont devenus absolument nécessaires; mais nous ne devons plus inventer de nouvelles *figures*, sous peine de dénaturer notre langue, et de blesser *son génie* " [Dussault, *Annales littéraires*, t. I, Paris, 1828, "A propos de M<sup>me</sup> de Staël", 1800, p. 33]

En effet, l'arrivée sur le devant de la scène littéraire de personnalités - pour ne pas dire d'*individualités*, terme alors fortement dépréciatif - telles que Chateaubriand, Senancour ou justement M<sup>me</sup> de Staël, précipite un quadruple bouleversement des valeurs d'usage ayant son incidence dans le plan général du langage comme dans celui plus restreint de la nature et des formes de la langue littéraire: aux *émois* des grammairiens perdus entre la raison et la norme, correspondent les *frissons* d'effroi de lexicographes submergés par le renouvellement du vocabulaire, tandis que les philosophes du langage ne cessent d'éprouver d'ontologiques *trémulations* au spectacle de la raison subvertie par l'émotion, et que les nouveaux sujets du discours commencent à prendre conscience des *vibrations* déstabilisantes de leur sentiment épilinguistique.

### 3.3

Derrière une prononciation et des graphies portant la trace de leurs décalages historiques, les "*phrases boursouflées*" dénoncées par les critiques littéraires de l'époque exposent une syntaxe accumulative en contradiction avec les règles classiques de la méthode analytique qui prônent au contraire décomposition

et sériation. Entre les derniers feux de la grammaire métaphysique diffractés par le courant de l'Idéologie [1800-1838] et les premières lueurs d'une linguistique historique du français [1860-1880], les analyses grammaticales tendent à faire place à des commentaires "stylistiques", laissant la compréhension des mécanismes et l'estimation de leur adéquation à un projet expressif et signifiant à la libre appréciation épilinguistique de chacun.

De même, "*les alliances de mots barbares*", le "*jargon métaphysique*" jugé par les Aristarques comme "*absolument inintelligible*", la prolifération des termes scientifiques ou techniques suffixés en *-ie*, les étymologies permettant "*de ne pas nommer les choses comme tout le monde les nomme*", telles sont les marques les plus évidentes du passage du temps et de la subversion des anciennes valeurs de sens par des valorisations que dictent dans l'instant les effets de mode. Le lexique d'une langue atteste des modifications qui travaillent simultanément sa morphologie et sa sémantique; à l'articulation de ces deux plans, de nouvelles formes de représentation s'inscrivent ainsi dans la conscience des locuteurs, et - peu à peu - émergent à la surface des discours. Un obscur professeur de style peut écrire:

"Notre vocabulaire a pris une extension immense dès le commencement de ce siècle, ou plutôt dès les commencemens de notre révolution. Le français s'est enrichi d'une multitude d'expressions qui font de la langue des Chateaubriand, des Casimir Delavigne, des Guizot, des Barante, une langue plus variée et bien plus abondante que la langue des Racine et des Boileau. Deux causes ont concouru à ce subit enrichissement: 1° l'établissement du régime parlementaire, si propre à nationaliser les termes autrefois relégués dans la tribune anglaise, et à populariser ceux de notre barreau; 2° le triomphe de la prose poétique entre les mains de Bernardin de Saint-Pierre et de M. de Chateaubriand. Combien de mots autrefois ignorés ou délaissés dans les catégories de Linné, dans les glossaires des linguistes, dans les lexiques des sçavans, ont pris place dans la littérature, et même se sont introduits avec des lettres de naturalisation dans la conversation des gens du monde? L'étude de la langue grecque, reprise avec ardeur dans ces derniers temps, n'a pas peu contribué à cet accroissement du dictionnaire; tel mot heureux qui autrefois n'aurait pas fait fortune, recueilli aujourd'hui par des gens familiarisés avec les racines grecques et qui sentent toute l'étendue de ces expressions si pleines de signification, prospère et s'introduit dans le langage ordinaire. Il n'est pas de mince inventeur d'huiles et de pommades, qui ne puise dans le lexique une dénomination scientifique pour sa découverte. La politique a semé dans le français une quantité de mots que la publicité de la tribune a répandus et recommandés dans tous les rangs de l'ordre social; chaque jour, il s'en crée de nouveaux; chaque jour de nouvelles circonstances, de nouvelles idées font éclore des dénominations, des désignations accueillies avec empressement par le besoin public" [Raynaud, *Manuel du Style en quarante leçons*, 1828, p. 58-59]

L'extension du lexique constitue pour Raynaud un signe parmi d'autres de cette transformation des convenances langagières. Elle emporte en outre avec elle le défi esthétique que doivent relever les écrivains:

"Par cela même que les langues sont intimement liées au caractère des peuples auxquels elles appartiennent, il est encore évident que **rien ne peut les sauver de l'instabilité naturelle des chose humaines; elles varient nécessairement tant qu'elles sont usuelles;** elles s'assouplissent aux moeurs, aux goûts et au ton de chaque siècle. D'ailleurs, l'emploi même qu'on en fait les use; le mot figuré le plus brillant devient familier, terne et trivial; le terme propre devient commun et insignifiant; le tour le plus animé devient froid; l'épithète forte devient vague et parasite; l'élégance perd sa fleuret le style tout son éclat. Le temps, en un mot, ôterait aux langues leurs couleurs, leur énergie et leurs agréments, **si le génie des écrivains ne savait leur prêter de nouvelles grâces et rétablir l'équilibre des expressions usées par de nouvelles expressions sonores, nécessaires et significatives**", *Loc. Cit.* p.118-119.

Derrière des morphologies rémanentes, les valorisations sémantiques ne cessent d'être travaillées par les forces souvent contradictoires des pressions de la société.

### 3.4

Les événements politiques et culturels marquant la transition du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle sont ainsi enregistrés et homologués en littérature par un lexique que travaillent les discussions des puristes classiques, contestant les déplacements du vocabulaire, et des progressistes, soutenant cette évolution comme nécessaire à la mise en discours des interdits de la langue de la période précédente. Le terme de "*révolution*" est lui-même un bon exemple de ce phénomène: évocations contradictoires de Ferdinand Brunot à l'endroit de cet événement: *stabilité* de la langue, la langue dans la *tourmente*; oblitération volontaire du phénomène à laquelle procède Alexis François; ou réserves de Marcel Cohen affirmant qu'en cette période rien ne s'est passé qui bouleversât durablement les structures de la langue. La thèse de Max Frey en 1925: *Les transformations du vocabulaire à l'époque de la Révolution* [Paris, P.U.F., 1925], entérine ce malaise généralisé qui se traduit par une incapacité absolue des éléments critiques du lexique à garder quelque permanence dénotative que ce soit. Gunnar von Proschwitz a eu l'occasion plus récemment de rappeler ce fait<sup>3</sup>. Rappelons seulement la liste publiée en 1829 - quelques mois seulement avant la reproduction d'un événement de même type! - par le *Journal Grammatical*, qui réactualise une série de termes lexicaux ayant suscité troubles, débats, condamnations ou enthousiasmes d'un dangereux pragmatisme, mais

---

<sup>3</sup> Voir "Le vocabulaire politique du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant et après la Révolution. Scission ou continuité?" in *Le Français moderne*, avril 1966 pp. 87 sqq.

qui sont tous alors définitivement entrés dans l'usage de la littérature: *Activer, Administratif, Annuaire, Arbitraire, Arrestation, Assermenté, Avoué, Bureaucratie, Classement, Classification, Démoraliser, Déporter, Désorganiser, Directoire, Dissidence, Domiciliaire, Employé, Exécutif, Fédéraliser, Fonctionnaire, Incivique, Inconstitutionnalité, Inconstitutionnel, Insermenté, Inviolabilité, Liberticide, Modérantisme, Nationaliser, Neutralisation, Neutraliser, Permanence, Pétitionnaire, Philosophisme, Préciser, Propagande, Propagandiste, Régulariser, Révolutionnaire, Soumissionnaire, Terreur, Terrorisme, Tyrannicide, Urgence, Utiliser, Vandalisme, Veto, Vocifération...* Tous ces termes ont vécu des mises en forme discursives diverses; mais tous témoignent par certains de leurs traits de l'activité représentationnelle de l'époque et trahissent les frissons de sensibilités et d'intelligences souvent heurtées par la violence des actes succédant aux mots.

### 3.5

Les "*images burlesques*", l'"abus continué de l'antithèse et de l'hyperbole", le recours à une "*vieille éloquence*", l'emploi du "*langage des Précieuses de Molière*" et de la "*langue surannée de Fénelon, de Bossuet, de Racine et de Buffon*", le refus des "*expressions triviales*", telles sont par ailleurs les marques les plus superficielles de l'expression susceptibles d'éveiller sympathie ou exaspération en l'homme de paroles et de discours. Point n'est alors besoin d'être grammairien, homme de lettres ou pédagogue pour être légitimé à s'exprimer à ce sujet. Un sentiment général de la langue s'installe à l'arrière-plan des usages effectifs, et chacun devient plus ou moins apte à juger des effets créés par les discours perçus ou émis. Louis-Sébastien Mercier notait d'ailleurs dans le *Tableau de Paris*:

"Avec quelle légèreté on ballote à Paris les opinions humaines! Dans un souper, que d'arrêts rendus! On a prononcé hardiment sur les premières vérités de la métaphysique, de la morale, de la littérature et de la politique: l'on a dit du même homme, à la même table, à droite qu'il est un aigle, à gauche qu'il est un oison. L'on a débité du même principe, d'un côté qu'il était incontestable, de l'autre qu'il était absurde. **Les extrêmes se rencontrent, et les mots n'ont plus la même signification dans deux bouches différentes**" [*Tableau de Paris*, tome I, 8: "De la Conversation", éd. M. Delon, Paris, Robert Laffont, Coll. *Bouquins*, 1990, p. 38.]

Madame de Krüdener, épistolière parmi bien d'autres de la période révolutionnaire, fait constamment allusion à la "*langue séductrice des passions*", à un "*langage passionné*", et se reproche de ne pouvoir trouver les mots et les expressions susceptibles d'exprimer son être profond, comme si les formes de la langue lui dérobaient l'accès à cette essence<sup>4</sup>:

"Ah! si seulement je pouvais vous **dépeindre** ce qui est dans mon cœur, avec les couleurs qui s'y trouvent et que je ne puis confier à mes **paroles**! Je me

<sup>4</sup> Voir Francis Ley, *Madame de Krüdener 1764-1824. Romantisme et Sainte-Alliance*, Paris, Honoré Champion, 1994, p. 90

représente moi-même comme étant une riche mine d'or qui connaît pourtant sa **valeur** mais qui d'elle-même ne sait se révéler. Je porte en effet un trésor et j'en vis mais seul l'œil du philosophe qui sait percevoir les beautés des larmes du sentiment, seul ce regard-là peut me deviner et pourrait cueillir mes pensées dans le berceau de mon moi!"...

Avec ce témoignage, nous sommes encore dans les couches les plus instruites de la société, mais les vibrations épilinguistiques s'insinuent aussi au cœur des couches plus modestes, ne serait-ce que par le biais des cacographies et autres discours normatifs de l'usage qui assoient leur autorité sur les produits affectifs dérivés de la faute. Boinvilliers, donnant comme exemples de ces dévoiements: "*La sciance est le plu beau thrésor... La vertue, ci aimable, doit accompagné la sciance*", ne cesse de répéter qu'"*il est honteux*" de ne pas étudier l'orthographe et "*déshonorant*" de "*choquer les oreilles autant que les yeux*"<sup>5</sup>. Sous le fallacieux prétexte de corriger, il inscrit par là un peu plus profondément dans l'intuition de chaque locuteur le malaise d'être au-dehors de la norme d'usage. Les innombrables discussions qui se font jour alors pour procéder à la sériation des usages de la langue, et pour accorder une marque désignative spécifique à ces emplois - lointains ancêtres de nos niveaux de langue modernes - confirment cette intense activité épilinguistique. On se défie alors d'une langue orale qui ne cesse de se développer et de prétendre à reconnaissance alors que seule la langue écrite n'est officiellement entendue et acceptée comme critère de socialité, ou plus exactement de bonne sociabilité... Mais, précisément, la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle aura à cœur de repêcher ces fragments de discours populaires, argotique et hermétiques pour les insérer dans des ouvrages d'ambition littéraire.

### 3.6

*Figurément, proverbialement, familièrement, bassement, populairement, vulgairement*, sont là des termes non encore métalinguistiquement justifiés, mais qui commencent déjà à hanter la *doxa* développée sur le langage par les instances socialement prééminentes. Les attributs de ces marques sont si spontanément reçus et si notionnellement diffus qu'ils paraissent être inscrits de droit dans la nature du langage. Et c'est dans ce cadre de contraintes latentes et d'impératifs socio-éthiques, sur fond d'idéologie controversée mais prégnante, que la constitution d'une grammaire prescriptive active la prise de conscience des mécanismes formels de la langue et de leurs produits esthétiques. On réédite encore Dumarsais en 1800... De cette saillance s'ensuit un développement inconnu jusqu'alors de théories et de commentaires, parfois contradictoires, mais toujours indicatifs du besoin de comprendre et d'expliquer pour mieux appliquer la règle. La superposition en un même temps de ces discours sur la langue produit rapidement un effet de tremblé grâce auquel s'estompent peu à peu les contours trop raides de

---

<sup>5</sup> Jean-Étienne, Judith Foirestier, dit Boinvilliers, *Cacographie*, Paris, Barbou, 1803, p.6.

la métaphysique logique et de l'Idéologie, et à la faveur duquel se légitime la prise en considération des effets du style. Entre prose et poésie, est désormais venu le temps des proses poétiques à la Chateaubriand, puis celui des poèmes en prose, à la façon d'Aloysius Bertrand ou Lautréamont. Ainsi la littérature s'insinue-t-elle plus intimement dans le corps de la langue et interfère-t-elle de plus en plus étroitement avec les habitudes sociales immédiates. Et Girault-Duvivier, en 1811, dans la préface de sa célèbre *Grammaire des Grammaires*, ira jusqu'à revendiquer l'importance didactique de cet attelage idéologique:

"Bien convaincu que la religion et la morale sont les bases les plus essentielles de l'éducation; que les règles les plus abstraites sont mieux entendues lorsqu'elles sont développées par des exemples; et qu'à leur tour les exemples se gravent mieux dans la mémoire lorsqu'ils présentent une pensée saillante, un trait d'esprit ou de sentiment, un axiome de morale, ou une sentence de religion, je me suis attaché à choisir de préférence ceux qui offrent cet avantage. J'ai en outre multiplié ces exemples autant que je l'ai pu, et je les ai puisés dans les auteurs les plus purs, les plus corrects; de sorte que, si dans certains cas, nos maîtres en grammaire sont partagés d'opinion, si certaines difficultés se trouvent résolues par quelques-uns d'eux d'une façon différente, et qu'on soit embarrassé sur le choix que l'on doit faire, sur l'avis que l'on doit suivre, on éprouvera du moins une satisfaction, c'est qu'on aura pour se déterminer l'autorité d'un grand nom; car, comme l'a dit un auteur, *Il n'y a de Grammairiens par excellence que les grands écrivains.*" [p. VI].

Doit-on pour autant inférer de cette considération que le style dérive simplement d'un judicieux et très habile usage des formes de contraintes grammaticales?

#### **4 SCIENCE ET SOCIALITE DE LA LANGUE LITTERAIRE**

En cette transition du XVIII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, le XIX<sup>e</sup> siècle voit la théorie de l'expression, au même titre que ses pratiques effectives en discours, vaciller sous les effets d'innombrables bouleversements socio-culturels. La *Grammaire Nationale* des frères Bescherelle, en 1834, se donnera comme étant celle de "*de Voltaire, de Racine, de Bossuet, de Fénelon, de J.-J. Rousseau, de Buffon, de Bernardin de Saint-Pierre, de Chateaubriand, de Casimir Delavigne, et de tous les écrivains les plus distingués de la France [...]*" et comme constituant un "*Ouvrage éminemment classique, qui [...] doit être considéré comme un Cours pratique de littérature française, et une introduction à toutes les branches des connaissances humaines*"... Tout commentaire affaiblirait!

##### **4.1**

Les grammairiens, lexicographes, rhétoriciens, poéticiens, et amateurs de style, découvrent ainsi la force sociale de leur juridiction. A l'extérieur de la langue littéraire, langue modèle sur laquelle s'édifie le français de référence, les usagers ordinaires de cette langue tenteront de s'affranchir de la tutelle des règles

intériorisées. Rebutés par l'introspection inhibante qui déploie au-dessus de chacun le spectre de la faute, ils chercheront à construire dans leurs usages une langue plus souple, affranchie et découvrant empiriquement les conditions de sa vitalité et de son développement dans les pratiques spontanées les plus diverses de l'oral. A charge paradoxale pour la littérature de rattraper ces dévoiements populaires et dialectaux que Balzac, Sand, Barbey d'Aurevilly, Hugo, Sue, ou Murger, Richepin, Rictus et d'autres surent si bien illustrer. Il ne suffit pas, comme le veut Hugo, de "*mettre le bonnet rouge au dictionnaire*" si dans le même temps on déclare "*paix à la syntaxe*". Littré notant pour sa part la mouillure de prononciation des deux *ll* dans *fille*, *aiguille* ou *abeille* produit un témoignage dépassé et induit une norme obsolète par rapport à laquelle l'usage réel ne peut être que déviance et faute. Il y a un tout du langage: la langue de la littérature découvre au XIX<sup>e</sup> siècle qu'elle peut fixer certaines de ces crispations du standard de l'expression. Si la langue française évolue alors, c'est donc bien autant dans ses formes intrinsèques que dans ses manifestations discursives. Les premières laissent apparaître les transformations rapides de la morphologie et du lexique sur un fond syntaxique plus stable; les secondes donnent à voir une diversité de lieux et de tons, de tours et d'allures; à percevoir des effets de styles et de manières, de niveaux de langue jusqu'alors interdits de séjour dans les paradigmes académiques, soucieux de réguler les pratiques, et qui répartissaient la matière du langage en strictes séries fermées, particulièrement propices au traitement répétitif des lieux communs d'une pensée fixée antérieurement à son énonciation. En ce sens, on peut caractériser cette époque comme la période de l'histoire favorisant la conversion d'un *prêt à parler* individuel, qui est du *déjà pensé* collectif à la manière de Buffon, en un *prêt à penser* collectif, qui n'est au fond que du *déjà dit ou écrit*... par certains. Dès lors, la langue ne saurait plus être considérée comme système abstrait et général, d'essence syntactico-logique; elle devient un réseau de relations et de significations à explorer, prémonition involontaire de ce que nous nommons aujourd'hui un hypertexte. Fragilité réticulaire des impressions fugaces et des fugitives sensations qu'un Verlaine tente de fixer en juxtaposant les registres d'expression; ou puissance contestataire des images rimbaldiennes, toutes ces formes renvoient à une conception de la langue dans laquelle la référence est de plus en plus nettement sentie comme médiatisée par le signe qui la porte. Mallarmé propose à cet égard de mettre en place un véritable programme philologique - conjointement hérité de Renan et de Henri Weil - dont l'ambition est de subvertir les valeurs quotidiennes de la communication au nom de la pureté. La déstructuration syntaxique des énoncés, la mise à l'écart des logiques énonciatives banales, la dissolution du sujet cartésien concourent à cette involution du langage sur lui-même. A l'opposé de ces conceptions parisiennes et intellectuelles de la langue littéraire, la naissance de la philologie romane et les amorces successives de constitution d'une science des dialectes - la chaire de *Dialectologie* est créée à l'E.P.H.E. en 1888, occupée par le Suisse Gilliéron - suscitent un renouveau d'intérêt pour les littératures ne relevant

pas immédiatement du domaine restreint que constitue le français standard. Aussi bien du côté de la Bretagne [Hersart de la Villemarqué et le *Barzaz Breiz*] que du côté de la Provence [Mistral et le Félibrige, Alphonse Daudet, etc.] se font jour des tentatives de littérature s'émancipant - au moins par le lexique et quelques formes phraséologiques - des règles et du canevas du français académique. C'est également en 1889, que l'écrivain Marcel Schwob, doté d'une formation philologique et ami de Guyesse, publie ses études sur l'argot ancien et notamment la langue de François Villon. Ainsi, la langue littéraire, comme Mélisande se penchant au-dessus de la fontaine de Pelléas, ne cesse-t-elle de se réfléchir, en tous les sens du terme, et de s'observer dans toutes la diversité et l'instabilité de ses reflets.

#### 4.2

Le XX<sup>e</sup> siècle, dans sa majeure partie, ne fera guère que développer ces tendances. Il est d'ailleurs frappant de noter que tous les grands écrivains de la première moitié de ce siècle - de Proust à Valéry, en passant par Gide, Paulhan, Claudel, Saint John Perse, Martin du Gard, et bien d'autres encore - ont été formés en quelque sorte à l'école de ce XIX<sup>e</sup> siècle, si hâtivement et insolemment qualifié de "stupide" par ses derniers rejetons. En un certain sens, lorsque Valéry célèbre les vertus du Verbe: "*Honneur des hommes, Saint LANGAGE / Discours prophétique et paré...*", il ne fait que reprendre l'insistance de Schuchardt sur le caractère spirituel de la langue et l'importance du facteur individuel, de la création libre, pour la mêler aux considérations physio-psychologiques de Broca, selon lesquelles la langue dépend d'une certaine intégrité du corps de l'homme. De là cette mythification du langage poétique qui propose aux contemporains une version revue et corrigée de la mystification mallarméenne. L'écriture de la poésie se tend ainsi entre des contraires presque absolus. A travers Valéry, dans la filiation de Mallarmé, ou Saint-John Perse, dans la filiation de Leconte de Lisle et José Maria de Heredia [exotisme graphique], le discours poétique poursuit inlassablement sa quête du haut langage: syntaxe complexe, lexique puissamment diversifié, rythmes amples en constituent les ingrédients majeurs. A travers Supervielle, Reverdy, Eluard, Desnos, Aragon, Prévert, Queneau, la poésie se naturalise et jouit du contact plus aisé qu'elle offre à ses lecteurs: lexique du quotidien, rythmes plus restreints, simplification de la syntaxe et des formes de composition facilitent l'accès à la littérature de nouveaux lecteurs. La génération ultérieure des Patrice La Tour du Pin, André du Bouchet, Philippe Jaccottet, Jacques Réda, Jacques Dupin cherchera, elle aussi, dans une certaine concision du langage le secret de la cristallisation des aphorismes.

#### 4.3

Dans l'ordre de la prose, l'épreuve de la première guerre mondiale concentre l'intérêt sur le roman, les essais et les récits de guerre; toutes formes qui favorisent l'irruption dans la langue littéraire de fragments de discours philosophiques, techniques, et de nombreux effets de "parlures" [Damourette et Pichon] populaires, régionales et argotiques. C'est d'ailleurs dans l'immédiat

après-guerre que H. Bauche [*Le Langage populaire*, 1920] et H. Frei [*La Grammaire des fautes*, 1929] donnent leurs descriptions linguistiques de ces formes d'expression si socialement et géographiquement typées qu'on pourrait parfois les confondre avec des recherches de style. Ce dernier écrit d'ailleurs:

«[...] le procédé essentiel par lequel le besoin d'expressivité en arrive à ses fins est le jeu avec la norme sémantique ou formelle exigée par la logique ou la grammaire. En même temps, la grande tendance de l'expressivité est de retourner, inconsciemment et à des degrés infiniment divers, aux procédés primitifs du langage; elle remplace les signes arbitraires par des symboles plus ou moins motivés, présentant un rudiment de lien naturel entre le signe et la signification. Dans l'ensemble le besoin d'expressivité travaille donc contre la mobilité du signe par rapport à la signification, et partant contre le besoin d'interchangeabilité» [*Loc. cit.*, éd. 1929, p. 290]

Lorsqu'avec le Surréalisme, l'écriture littéraire s'oriente vers l'exploration des abysses de l'esprit humain, la prose poétique de Breton invite à l'expérience du dépaysement énonciatif dans une langue fermement articulée, suprêmement régie par des lois d'équilibre interne et d'harmonie, laquelle expose au XX<sup>e</sup> siècle le résultat d'une longue tradition et d'une lente évolution. Si l'on songe, d'une part, que l'*Essai de Grammaire de la Langue française* de Damourette et Pichon a été conçu entre 1911 et 1917, et qu'il a vu sa réalisation et sa publication s'effectuer entre 1930 et 1936, en plein milieu de ces bouleversements historiques, culturels et esthétiques de la France du XX<sup>e</sup> siècle qui transformèrent tellement l'univers de la littérature française; et si l'on se rappelle, d'autre part, l'importance accordée par ces auteurs aux faits de l'oral, quelque sévères qu'aient été ensuite les critiques portées sur leurs conceptions, l'observation de cet ouvrage n'est pas sans enseignement. On peut effectivement y voir une des manifestations de ce sentiment épilinguistique qui pousse à prendre en compte des faits jusqu'alors négligés, et, simultanément, comme l'expression de la difficulté technique qui résulte de l'absence d'une méthodologie consistante d'approche de ces phénomènes. Une lacune épistémologique, en quelque sorte, dont les oeuvres littéraires portent la trace lorsqu'elles s'essaient pour leur part à noter des phénomènes oraux sans s'apercevoir qu'il leur faudrait pour cela une théorie de l'oralité et des modes rigoureux de transcription de cette oralisation de la parole. En l'absence de ces *impedimenta*, toute transcription littéraire de phénomènes oraux reste comme l'écho lointain et stylisé d'une parole, et le reflet déformant d'une langue écrite qui se refuse à perdre sa pureté, sa logique, et sa clarté analytique dans les complexités du discours effectif. L'*orature* signalée naguère par Claude Hagège marque cette impossible conjugaison des qualités encore classiques de la langue littéraire et du besoin de s'adapter aux conditions historiques réelles d'utilisation de la langue française. On prendra cette défaillance de l'écriture soit comme l'expression du refus d'épouser le présent du langage, soit comme la marque d'un divorce définitif

de la littérature officielle, majoritairement enfermée dans ses modèles d'un autre temps, et de la langue française vivante, désormais affranchie au foyer, à l'atelier, et dans la rue, du carcan des normes scolaires.

Les marginaux du Surréalisme eux-mêmes, Leiris et d'autres, sans nécessairement se réinscrire dans cette tradition d'une écriture classique, renouent pour leur part avec le ludisme linguistique si délibéré des Grands rhétoriciens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle. De même, extérieurs à cette mouvance, les ambitieuses machines romanesques de Mauriac, Malraux, ou les essais et romans de Camus ou de Sartre recourent-ils à une langue écrite que caractérise le conformisme langagier, même si les produits d'énonciations socialement distinctes, les formes dialogiques et discursives [discours rapporté, style indirect libre], certains éléments du lexique, de la phonétique et de la syntaxe, présentent çà et là des particularités qui eussent été prohibées en d'autres temps par la norme grammaticale et le goût: les langues littéraires de Céline et de Genet, à cet égard, sont exemplaires. Désireuses de s'adapter aux formes nouvelles de l'expression, mais, simultanément, toujours rigoureuses, et - si l'on osait - d'un purisme tout classique. On citerait, plus près de nous encore, le cas de Renaud Camus.

#### 4.4

Expansion du lexique fasciné par l'univers de la psychanalyse, mais également soumis aux effets politiques et culturels de la lutte des classes, adaptation de la syntaxe aux effets de rythme d'une pensée qui désormais ne saurait être achevée antérieurement à son énonciation, soucieux de reproduire le moins indirectement possible les effets de l'oral: la langue littéraire française de la seconde moitié du siècle s'engage délibérément dans une voie de réflexion théorique et d'applications pratiques qui vont totalement transformer le paysage linguistique de l'écriture. Une personnalité telle que Jean Paulhan, rédacteur en chef de la *Nouvelle Revue Française*, en 1925, par son intérêt pour la langue et le langage concourt puissamment au développement de cette tendance. Purificateur du langage dans une époque de crise intellectuelle et de confusion verbale, Paulhan, aventurier en terre madécasse, devenu Professeur à l'École des Langues Orientales, accorde un intérêt tout particulier à la grammaire et à la rhétorique, dont il fait les moteurs essentiels de la création littéraire. *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, publié en 1941, marque historiquement l'importance de cette réflexion qui tend à faire de la langue littéraire un palimpseste indéfiniment régénéré:

"Nous avons poussé à bout la Terreur, et découvert la Rhétorique. Une rhétorique différente certes de ce que l'on entend d'ordinaire par ce mot. [...] L'on peut avoir, de loin, l'impression qu'elle va guider de ses règles la main de l'écrivain - qu'elle le retient, en tout cas, de s'abandonner aux tempêtes de son cœur. Mais le fait est qu'elle lui permet au contraire de s'y donner sans réserves, libre de tout l'appareil de langage qu'il risquait de confondre avec elles" [p. 145]

## 4.5

En un secteur voisin, il faut admettre également l'importance de Raymond Queneau et de sa campagne polémique pour faire entrer définitivement dans l'écriture littéraire les formes linguistiques de l'oral, même si, en dernière analyse, cet oral se révèle fortement stylisé au regard des ses conditions réelles de constitution et de réalisation. Admirateur de Céline, mais aussi de Rictus, Henri Monnier et des illustrés pour la jeunesse des années 1930 tels que *L'Épatant* ou *Les Pieds Nickelés*, influencé par Vendryès et invité par Gérard Antoine en Sorbonne, Queneau dénonce l'écart trop important séparant la langue littéraire officielle du XX<sup>e</sup> siècle et la démotique vernaculaire. Pour le réduire, il propose d'accorder à la graphie un rôle affranchi de toute convention historique [l'orthographe] qui lui permette de mieux cerner l'oral:

"Sans une notation correcte du français parlé, il sera impossible (il sera *himpossible*) au poète de prendre conscience de rythmes authentique, de sonorités exactes, de la véritable musicalité du langage. Car c'est de là que sourd la poésie. [Il ne s'agit pas] ... de corriger l'orthographe de l'ancien français (celui que j'écris en ce moment), mais de choisir quelle orthographe donner au nouveau français. La plus phonétique semblerait s'imposer; on pourrait employer l'alphabet: *a, â, b, d, e, é, è, ê, f, g* (toujours dur), *i, j, k, l, m, n, o, ô, p, q, r, s* (toujours ç, ss), *t, u, v, y, z, ch, gn, ou, an, in, on*, en observant cette règle que toute lettre se prononce, et sans jamais changer de valeur, quelle que soit sa position. Mézalor, mézalor, kékou nobtyin! Sa d'vyin incrouayab, pazordinèr, ranvèrsan, sa vouzaalor indse drôldaspé dontonrvyin pa. On Irekonê pudutou, lfransé, amésa pudutou, sa vou pran toudinkou unalur ninvèrsanbarbasé stupéfiant. Avrédire, sêmêm maran. Jérлу tousdait lé kat lign sidsu, jépapu manpéché demmaré. Mézifobyindir, sé un pur kestion dabitud. On népa zabitué, sétou. Unfoua kon sra zabitué, saïra tousel." [*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 22]

Que ce soit dans les romans [*Loin de Rueil, Les Fleurs bleues, Le Chiendent, Zazie dans le métro*], dans les poèmes [*Le Chien à la mandoline*] ou les recueils d'essais [*Bâtons, chiffres et lettres*], voire dans *Exercices de style* et *Cent mille milliards de poèmes*, cette volonté d'actualiser l'instrument linguistique de la littérature et de le conformer aux conditions réelles d'utilisation de la langue ordinaire demeure une constante du travail de Queneau, qui affirme par là son ambition de "*donner forme à ce qui ne saurait se couler dans le moule cabossé d'une grammaire défrâchie*" [*Bâtons, chiffres et lettres*, p. 63]. Elle a aussi l'intérêt d'avoir attiré l'attention sur les aspects formels de la création littéraire que médiatise l'usage du langage, et, par conséquent, d'avoir suscité par la langue une nouvelle théorie du littéraire que résume assez bien l'entreprise de l'*Ouvroir de Littérature Potentielle*: OULIPO, dans lequel s'illustrera particulièrement George

Perec. Par les recherches effectuées sur la langue littéraire, ce sont là des soutiens de l'inspiration ou des aides à la créativité qui sont proposés.

#### 4.6

En opposition tranchée avec les recherches plus ésotériques et autotéliques du nouveau roman et de la textique menées par Jean Ricardou, Jean-Pierre Faye, Alain Robbe-Grillet, Philippe Sollers, les membres - mathématiciens, philosophes ou autres - de l'*Ouvroir* cherchent à substituer à l'insaisissable inspiration, des procédures méthodiques de production littéraire fondées sur des opérations logiques ou mathématiques récursives. Des algorithmes d'engendrement sont alors susceptibles d'être dégagés qui permettent de réaliser à l'aide de la matière du langage les structures du texte. Queneau plaide en faveur du *structurélisme* et non du *structuralisme* du texte littéraire. Et la langue littéraire reçoit de cette distinction un surplus de rigueur classique dans son utilisation qui permet de dire que - derrière les audaces affichées du "*Mé doukipudonktan*" initial de Zazie dans le *métro* - Queneau poursuit là l'effort que Molière et Hugo [le célèbre "*keksekça*" des *Misérables*] avait commencé à réaliser. Au regard de cette volonté de modélisation de la langue littéraire, l'entreprise adverse des producteurs de ces machines à enliser le récit et à désorienter les visions, que Nathalie Sarraute avait inaugurée en 1939 avec *Tropismes*, paraît beaucoup plus soucieuse de formalisme arbitraire que d'une réelle volonté de dégager de nouvelles conditions d'utilisation de la langue littéraire. Entrée alors dans l'ère du soupçon, confortée d'ailleurs en cela par les nouvelles méthodes de la critique néo-saussurienne structurale ou marxiste se réclamant de principes d'immanence, la littérature se détache des illusions représentatives, ce qui ne peut manquer de définir un nouvel état du signe dans son rapport au réel. Mais le nouveau roman est alors victime de l'amnésie qui lui fait oublier que cette ère n'a pas commencé seulement au détour du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle; et qu'elle s'est ouverte en réalité avec le grand vacillement traumatique et culturel des valeurs politiques, idéologiques et sémiologiques qui coïncide avec l'événement révolutionnaire de 1789. Cette expérience du langage en action marque en effet les débuts d'un nouveau rapport de l'homme au langage fondé sur un sentiment profond de malaise langagier et marqué par l'expérience constante de l'insécurité linguistique. Lorsque les nouveaux romanciers découvrent ou feignent de découvrir l'opacification des choses que construit le langage, ils ne font que renouer avec ce sentiment dysphorique et le pousser, par la langue littéraire, jusqu'en ses plus audacieuses et ultimes conséquences. Jouant de ce matériau exclusif que sont les mots et les formes syntaxiques d'une langue, ces créateurs proposent la conversion de la langue littéraire productrice d'un sens partagé en une écriture dont le sens reste à s'approprier. L'éviction de la ponctuation [Claude Simon], l'établissement d'une temporalité ininterrompue [Michel Butor], le recours à des accroissements homophoniques [Robert Pinget], toutes ces procédures invitent à percevoir et découvrir dans la trame du texte l'affleurement de connotations jusqu'alors retenues dans les chaînes de la pudeur ou des idéologies

de l'esthétiquement correct. Toutefois, derrière ces transformations du matériau superficiel, demeure l'évidente préoccupation de distinguer la langue dans son emploi littéraire des conditions d'utilisation de la vernaculaire quotidienne.

#### 4.7

On aurait mauvaise conscience à terminer ce rapide survol des transformations de la langue française littéraire à l'époque contemporaine sans évoquer les témoignages issus du français populaire non conventionnel que l'oeuvre de Frédéric Dard, dans la série des *San Antonio*, ou les chansons de Renaud, voire les tentatives de rapeurs iconoclastes les plus contemporains, illustrent avec tant de vigueur. Adolescents des banlieues, beurs soumis aux risques de leur condition créole et soucieux de se créer un langage spécifique, ouvriers, ruraux, marginaux et autres flics ou indics sont là caractérisés à l'aide de sociolectes fortement distingués qu'estampillent des faits phonétiques, graphiques, syntaxiques et lexicaux savoureusement repérés ou imités. Apocopes [*occase, bénéf, impec*], aphérèses [*binet, ricain, crobatie*], néologismes [*tac-au-tac-je, désomeletter, prosibus*] se mêlent aux désorganisations ou aux télescopages morphosyntaxiques, s'entremêlent et se démultiplient alors à l'envi. La création verbale originale prend dès lors le pas sur l'utilisation d'un modèle linguistique officiel de la langue littéraire qui, en dépit de toutes les évolutions et révolutions superficielles, reste à travers les âges fondamentalement le même en pariant avant tout sur la possibilité de l'échange, de la communication et sur l'efficacité de l'interactivité du langage verbal. Car comme le dit en guise de boutade San Antonio lui-même: "*L'avenir du langage, c'est moi. Je suis le Jules Verne du vocabulaire*" [*En long, en large et en travers*, p. 44]. Et ce n'est malheureusement ni dans la succession récente des lauréats des grands prix littéraires annuellement décernés à la fin de l'automne, ni dans la lecture de leurs oeuvres qu'il faut chercher un renouvellement tangible de cette langue littéraire française. Si l'on pouvait aussi ne pas s'interroger sur les motivations plus ou moins avouables de la démarche intégrative, la très récente et nouvelle édition du *Grand Robert de la langue française* serait à cet égard déjà plus indicative, qui admet des formes telles que:

à donf, à la louche, Accro, Adresse électronique, agent, agente, agroalimentaire (au lieu de agro-alimentaire), airbag, aligot, allogreffe, alzheimer, anabolisé, Annualisation (du temps de travail), anorexigène, antalgique, antipasti, antiprotéase, antisida, après-shampoing, aquagym, arc (pré-sida), archéo-bactérie, Arobase, attaquant (raider), auteur, autrice, auteuse, auteure et auteuresse, Autoroute de la communication, Avatar, avoir la gagne, azt, balèse ou balèze (au lieu de balès ou balèze), Balise, bancassurance, Bandana, barefoot, Barrette (de mémoire), bassin d'emplois, beach-volley, bêtisier, Bicycle (bicyclette, Canada), biocompatibilité, bioéthique, bio-informatique, biopuce, blaieau, bobo (bourgeois bohème), bombardier, Bouffon, boulgour, bouquet de programmes, bouquet numérique, boxeur, boxeuse, broccio, brownie, bulot, ça le fait, cabécou, câblo-

opérateur, CAC 40, caler une émission (de radio, de télévision), Camionneur (pull), canyoning, cassé, cent (centième d'euro), CES (Contrat emploi solidarité), Chambray (tissu), chaource, charcuterie de la mer, Chat, cheese-cake, chez (par ex. nul de chez nul), chiffonnade, chili, Chouchou, chouquette, citadine (petite voiture pour la ville), classieux, clic-clac, Code ASCII, coentreprise, colombo, Comme d'hab., commerce électronique, commerce équitable, Condominium (appartement, Canada), Consommable, contactologie, conteneur, cookie, coton-tige, courriel, Couverture maladie universelle (CMU), Covoiturage, cracker (pirate informatique), crade, crapoter, crique (galette de pommes de terre), Croissanterie, Cybercafé, Cyberculture, cyberspace, cyclosporine, daube, déboguer, déchetterie, décheté, dédié, déjanté, deltiste, député, députée; désépargne, destroy, dhea, Doc, Double-cliquer, Dvd, écrivain, écrivaine, e-mail,, Emploi-jeune, empreinte génétique, émulateur, en remettre une couche / une louche, endorphine, enképhaline, enseigne, ensuqué, entrepreneuriat, épreuve dames, épreuve messieurs, érythropoïétine (epo), Esb, être niveau, euro, événementiel ou évènementiel, exploser qqch., Extension (de cheveux), externaliser, facturette, Famille recomposée, faq (foire aux questions), farci, ficelle (crêpe roulée picarde), flic, fliquette, fliquesse, foldingue, forêt-noire, Forum, Fournisseur d'accès, fun-board, futon, gariguette, géantiste, gerbant, Gigaoctet, globalisation, Gone (enfant, Lyon), gore, Goretex, grande distribution, grattons, grenadier (poisson), groove, Hacker, hip-hop, homoparentalité,, Hot-line, house-music, HTML, Hypermedia, Hypertexte, Hystéro, imprimer (comprendre), incrustation (d'image), incruste, infectiologie, Info, intermittent du spectacle, interro, IRM, jet-ski, jeux paralympiques, jodhpur (au lieu de jodhpurs), jojo (adj.), juge, la juge, juliéas, karaoké, keuf, keum, kifer, la troisième mi-temps, label (maison de disques), latino, le Mondial (football), le nez dans le guidon, le y a-qu'à, leader, les fromages qui puent, Logithèque, madiran, magistrat, magistrate, magnet, Mail, maille (argent), maire, la maire, maladie de la vache folle, maladie opportuniste, maladie orpheline, malbouffe, maltraitance, managérial, Marcel, mascarpone, master (original d'un disque), Maternologie, matos, médiatisation, Méga-octet, micro (ordinateur), micro-entreprise, Microfibre, micropilule, ministre, la ministre, Mise en examen, mondialisation, monospace, Moteur de recherche, moto-crottes, multigénique, multimédia, multiplexe, micro-trottoir, multisalle, mytho, nain de jardin, nandrolone, napolitain (carré de chocolat), naturopathie, Navigateur, néo-capitalisme, néo-libéralisme, nickel (impeccable, parfait), nique ta mère, non-droit, non-événement ou non-évènement, nosocomial, nucléosome, nugget, OGM, ong, opa, ope, opérable, ouf (fou), ovalie, P. Q., Pacs, panetonne, panini, Papy-boom, Parent isolé, pdg, pédégère (en entrée), peigne-zizi, People, Perfecto, perso, à plus, Photocopillage, piercing, pile-poil, pipi-room, pita, Pitonner (appuyer sur, Canada), Plan social, pokémon, Polaire, portail, poubelle, précaire, prime time, prion, procréatique, protectionnisme, protège-slip, protocellule, provoc, puvathérapie, qualicien, rapido, rave, raviole, recapitalisation, recteur, rectrice; région, relou,

remastérisé, repreneur, réseau, rétroviral, réviseur, réviseuse, ripou, riz basmati, road-movie, roller, roseval, rôsti, rtt, sabre (poisson), sainte-maure, salopiau, sandwich, Sans-papiers, Sapeur (homme qui aime les vêtements, français d'Afrique), sauvageon, schtroumpf., scope, se la jouer, Se pacser, secteur quaternaire, sénologie, sensible, séroconversion, Serveur, SGML, sida, Siglé, silence radio, sitcom, site, soap-opéra, Sous-pull, soutif, Speculos, spot (lieu où l'on pratique les sports de glisse), start-up, stent, stock-option, substitut de repas, supion, surendettement, Surfer (sur Internet), surimi, surveste, tache (personne lamentable), taco, taf (travail), tai-chi, tartiflette, taxer (voler), tchatche, techno, Télécharger, téléchirurgie, télépaiement, téléphone, Télétravail, télévente, tex-mex, Thalasso, Théléton, Tiers-mondialisation, tifosi, tiramisu, tofu, toile, tomomodensitométrie, tong, top, touillette, tourisme, township, traçabilité, traiter qq (insulter), transferrine, transgénique, transposon., travail, trithérapie, tumorigène, tunnel (de publicité), tuyau., ultra-libéralisme, urgentiste, vache (folle!), vépéciste, Verrée (réunion où l'on offre à boire, Suisse), vert, vététiste, vih., village, village global, village planétaire, vinaigre balsamique, virus, vocal., vtt, waterzoï, webcam, Webmestre, wok, xénodévisse., yakitori., youpala., zarbi, zep, zigouigoui, zigounette., Zoreille (métropolitain, Nouvelle-Calédonie, Réunion)

En déduirait-on que le style se renferme uniquement dans le vocabulaire.

## **5. POUR CONCLURE... OU POUR DOUTER...**

Que retenir alors en conclusion de ce parcours et des lignes historiques de force qui le structurent? En marge de la distinction qu'il y a lieu de maintenir entre *langue littéraire*, au sens où la première reçoit de la seconde une caractérisation esthétique extrinsèque, et *langue de la littérature*, au sens où cette dernière ne saurait s'affranchir des contraintes inhérentes à la première, il semble nécessaire de mettre en évidence au moins deux choses:

### **5.1**

Tout d'abord, que ce vaste mouvement d'émergence d'une conscience identitaire associée à la promotion de valeurs culturelles, elles-mêmes ancrées dans un terroir soumis à son tour aux aléas de politiques successives, a miraculeusement donné naissance à un objet fantasmagorique que l'on peut bien appeler *langue littéraire française*. De cet objet libidinal, il est difficile de donner une représentation homogène et cohérente tant se combinent en lui d'intérêts divers: esthétiques, éthiques, propédeutiques, didactiques, politiques idéologiques. Au moins le fantasme de son existence a-t-il permis la réalisation de textes extraordinairement différenciés dans leur nature, leurs formes linguistiques et leurs cadres artistiques, mais tous porteurs du même désir d'être lus, communiqués, compris, interprétés. Lorsqu'on envisage le passage effectué par le *medium* de la communication, du roman de haute époque, issu de vive lutte du latin tardif et de ses sabirs, aux variantes dialectales et sociolectales du français contemporain mises en œuvre par les auteurs dans leurs textes au moyen

d'écritures spécifiques fortement individués, on ne peut qu'être frappé par la constante aptitude d'un tel matériel langagier à proposer des produits discursifs et textuels variés mais toujours profondément adaptés aux conditions sociales de leur élaboration.

## 5.2

Ensuite, que ce matériel de la langue porte à chaque instant les marques de sa réflexion critique, ce qui en décuple peut-être la puissance signifiante. En effet, à chaque stade de l'histoire littéraire française, sous-jacente au dessein même de toute littérature, on note une théorisation plus ou moins spontanée de ses usages de la langue par le biais des arts poétiques, et des remarques sur cette notion holistique complexe que le terme de *style* servira peu à peu à identifier et désigner. Relativement marginale au moyen âge, en raison des pressions qu'exercent les concurrents voisins sur la langue qui va devenir le français, cette tendance s'affirme à la Renaissance qui veut marquer la "précellence" définitive du français sur le latin, et plus particulièrement du français parisien sur la prolifération des autres usages géographiques. Au XVII<sup>e</sup> siècle, le besoin de garantir une norme unitaire promeut la notion de "*bon usage*", par laquelle se réalise un système de valeurs souhaitées par la société: dénonciation des usages archaïques, critique des excès de la préciosité, valorisation du mythe de la pureté et de l'élégance, voire de la clarté analytique de la langue pratiquée par les grands auteurs. Langue et littérature, la langue littéraire est au service du respect des bienséances, de soi-même et des autres, d'une certaine qualité des rapports sociaux, du désir et du besoin d'être agréable, exact, maître de soi. Le passage du XVIII<sup>e</sup> siècle marque un détachement progressif de la théorie linguistique à l'égard des réalités sociales immédiates. La reconnaissance des besoins lexicaux et terminologiques de la science et des arts favorise l'apparition d'une doctrine de la nomination réglée: si toute science est "*une langue bien faite*", cette langue devient *ipso facto* une structure de dénomination et comme la face formelle d'un système de noms. Ces derniers ont désormais supplanté les mots et imposent à la connaissance de classer les faits; ils prétendent alors ordonner les variations du sens d'après des modèles logiques et rhétoriques, comme le souhaitait Dumarsais. Il revient au XIX<sup>e</sup> siècle, et à la prolifération du lexique qui le caractérise, de renouer le lien de la langue et de sa réflexion théorique avec les conditions sociales définies par l'histoire. A chaque instant, les tentatives ou tentations de libéralisation de l'usage de la langue littéraire se heurtent aux refus défensifs des conservateurs, et à un constant besoin de normalisation, grâce auquel tout écart en matière littéraire peut-être rédimé sous l'hypothèque d'un fait de style individualisé. L'adjectif *stylistique* entre dans l'usage de la langue en 1872; le substantif, pour sa part, sera reconnu en 1905. Entre ces deux dates, le déclin des puristes sera accéléré par une vive scientification des jugements langagiers, qu'alimentent les découvertes de l'histoire et du comparatisme. A la suite de la formalisation d'une science sémantique que réalise M. Bréal entre 1883 et 1897, une insistance plus vive est dès lors marquée par les créateurs à l'endroit des processus signifiants. La linguistique, dans toutes ses

dimensions, s'unit alors de plus en plus étroitement à la littérature et, par l'intermédiaire de l'essor des méthodes critiques - stylistique, poétique, rhétorique, narratologie - que favorise le XX<sup>e</sup> siècle, constitue en quelque sorte le socle obligé de toute entreprise littéraire. Grammairiens éternels, comme le notait encore Alain Berrendonner en 1981, nombre de linguistes contemporains, pris au piège des reflets de la littérature dans la langue et de la langue dans la littérature, n'en finissent pas de recourir sans le dire aux modèles de la langue de la littérature, soit pour s'y référer et illustrer d'exemples leurs analyses, soit pour les dénoncer et les mettre à l'écart, sans s'apercevoir qu'ils concourent par là à instancier ces modèles. Ce faisant, les uns et les autres accréditent ainsi l'existence indubitable de cet objet pourtant si douteux - en termes de systématique intrinsèque - qu'est la langue littéraire française.

## L'ETRANGETE DE SAINT-JOHN PERSE

MICHELE AQUIEN\*

Que Saint-John Perse se réclame de l'exil ontologique, écrivant à partir de cet exil, et s'y maintenant comme étranger, c'est une des bases de sa poétique. De tout cela, il a été amplement traité, et je n'y reviendrai pas ici, sauf obliquement. En revanche, j'essaierai de réfléchir à son étrangeté. En effet, dès ses débuts poétiques, l'étrangeté de cette œuvre a frappé ses premiers lecteurs, et Valéry Larbaud en parle, dans sa lettre du 6 avril 1911 à Léon-Paul Fargue, en termes de «singularité»:

Il a été très vexé de l'accueil que lui a fait le public de la NRF. Gide lui ayant dit que ses *Éloges* avaient paru «singuliers», il a résolu de ne plus rien publier, craignant par-dessus tout de passer pour «singulier».<sup>1</sup>

Plus tard, dans une étude portant sur le poète, Jean Paulhan parlera des «Énigmes de Saint-John Perse». Or le poète a maintes fois affiché un net refus de la singularité, lui qui se disait en haine de toute étrangeté sociale ou littéraire, de tout anticonformisme plus ou moins affiché. Je rappellerai une lettre d'Alexis Leger à Gabriel Frizeau (elle date du 30 avril 1911, et donc elle est contemporaine de celle que je viens de citer, inspirée comme elle certainement par le même entretien):

[...] je n'aime pas non plus de passer pour «singulier», la singularité étant à mes yeux une tare.<sup>2</sup>

Dont acte.

De toute façon, il est bien évident que l'étrangeté de Saint-John PERSE ne s'inscrit pas du tout dans les recherches poétiques qui lui ont été contemporaines - rapprochements verbaux jouant avec l'absurde, travail sur le pur signifiant comme ont pu le faire les groupes dadaïstes, surréalistes, puis l'OuLiPo ou encore le lettrisme. À cet égard, le Mallarmé du *Coup de dés* est allé beaucoup plus loin que lui. Certes, on pourrait évoquer - mais cela aussi a été abondamment commenté - la spécificité d'une forme poétique qui se situe entre vers libres longs et poème en prose, la relative rareté de son vocabulaire (dont il a lui-même à maintes reprises réfuté tout caractère d'étrangeté), la surprise des rapprochements dans les longues énumérations, ou encore l'étrange continuité et l'étrange unité (même relative) de la forme et du ton poétique choisis, sur soixante-dix années d'écriture.

---

\* Université de Paris XII

<sup>1</sup> PL. 1091. Les notes renvoient au volume des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade, 1972 (= PL.).

<sup>2</sup> PL. 755.

Mais c'est ailleurs que va mon propos, vers une étrangeté qu'il n'eût pas reniée, et qui a sens dans son œuvre, et même au centre de son œuvre. Elle se trouve au sein d'une poésie qui se rebiffe contre toute extravagance affichée, dans sa volonté constante et affirmée de propriété, et c'est en suivant pas à pas l'usage sémantique qu'il fait du mot *étrange* en contexte que je voudrais parler de son étrangeté et de son rapport à l'étrange.

### ***Étrange, étranger, étrangeté.***

Le substantif abstrait *étrangeté*, qui désigne le caractère de ce qui est étrange, correspond à l'adjectif *étrange* dont *étranger* n'est que le dérivé. Les deux adjectifs ont d'ailleurs vu leurs sens se confondre jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> s., dans des expressions comme *terres étranges* ou *nations étrangères*. Notons que si à *étrange* correspond *étrangeté*, *étranger* n'a pas de dérivé substantif abstrait qui lui corresponde, et certainement pas *étrangeté*.

*Étrange* vient d'un adjectif latin qui a surtout été employé à l'époque impériale, et qui signifie "du dehors, extérieur", ou encore "qui n'est pas de la famille, du pays". Le premier sens en particulier est en lien direct avec la base de ce mot qui est le préfixe *ex* étendu à *extra* et qui contient l'idée de sortie. On voit que les sens de *extraneus* sont plus proches du dérivé *étranger* que de la racine *étrange*. Avec *étrange*, on entre dans un domaine plus trouble depuis que, par extension puis par affaiblissement, le mot prend à partir de 1668 son sens moderne de "très différent de ce qu'on a l'habitude de voir". C'est là une indication très générale. Le mot a quantité d'autres sèmes qui lui permettent de diffuser autour de lui une grande richesse de sens (les principaux équivalents qu'évoque *Le Grand Robert* sont, selon le contexte: "bizarre", "indéfinissable", "inexplicable", "extravagant", "inquiétant", "exceptionnel", "abracadabrant", "inconcevable", "anormal", "inconvenant").

Voyons quel choix de sèmes opère Saint-John Perse, comment se font l'accroissement du sens et l'appropriation du terme dans sa poésie, comment ses significations sont chargées de qualifier d'abord un monde extérieur à la fois intimement et familièrement connu mais à jamais étranger, puis le fait même d'être au monde et d'en éprouver la sensation, pour aboutir très rapidement à la création poétique et à l'être même du poète, à la fois étrange et étranger.

### **Le mot dans l'œuvre.**

Il y a relativement peu d'occurrences du mot *étrange* dans l'œuvre: seulement 16 (+ 2 pour le substantif *étrangeté* dans *Amers*)<sup>3</sup>, ce qui est fort maigre comparé aux 62 occurrences de *étranger*. Il ne figure pas du tout dans *Anabase*, où *étrange* est largement relayé par la figure de l'*Étranger* qui commence alors véritablement sa carrière poétique dans l'œuvre de Saint-John Perse. On ne le trouve pas non plus dans *Chronique*, dans *Oiseaux*, ni dans *Chant pour un Équinoxe*. Les dernières occurrences, fondamentales, sont dans *Amers* où le mot

<sup>3</sup> Cf. Eveline CADUC, *Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 1993.

arrive à sa pleine maturité. Tout se passe comme si le poète éprouvait une certaine méfiance pour le mot *étrange* par rapport au substantif / adjectif *étranger*. Notons d'ailleurs qu'il n'emploie jamais le terme abstrait *l'étrange*.

À côté de cette méfiance quantitative, le poète fait jouer à plein le mot syntaxiquement et rythmiquement. Il l'emploie dans toutes ses fonctions possibles d'adjectif: épithète postposée (*musiques étranges, voile étrange, chose étrange, homme étrange*), épithète antéposée avec alors une préférence pour le pluriel et des parallélismes sensibles d'un recueil à l'autre (*en d'étranges déshérences / parmi d'étranges désinences / parmi d'étranges radiolaires* ou encore *un jour d'étranges latomies / un temps d'étrange confusion / un soir d'étrange rumeur*), également attribut avant ou après le verbe (*il est étrange d'être là / Étrange fut la nuit*), enfin apposé (*la Mer, étrange, là*). Sur le plan du rythme, le mot est iambique quand il est en fin de groupe rythmique, ce qui n'arrive que dans trois cas, mais sinon il est toujours devant consonne et, son *e* final n'étant pas élidé, forme ainsi un amphibraque (⊔ — ⊔)<sup>4</sup>, dans des ensembles entre 6 et 8 syllabes.

### L'étrange et le réel.

Le premier réseau de sèmes liés au mot *étrange* chez Saint-John Perse concerne globalement la perception émerveillée du réel. C'est le cas dans la toute première occurrence, celle du poème liminaire d'*Images à Crusoé* intitulé «Les Cloches». Le poète s'adresse à Crusoé, de retour à la ville et en proie à la nostalgie de son île:

*Tu pleurais de songer aux brisants sous la lune; aux sifflements de rives plus lointaines; aux musiques étranges qui naissent et s'assourdissent sous l'aile close de la nuit [...]*<sup>5</sup>

Ce premier emploi de *étrange* est réservé aux sensations auditives dans l'île qui a été quittée, et donc à un monde qu'a bien connu Crusoé. C'est une nature où l'homme n'est pas intervenu artificiellement et avec laquelle Crusoé a eu un contact purement perceptif - et heureux à cause de son charme à la fois proche et lointain de réel radicalement autre, non humain. L'adjectif qualifie ici un sentiment paradoxal fait à la fois d'intimité, de proximité, et d'altérité radicale, ce que l'on pourrait appeler une intime étrangeté. Cette sensation s'exprime à l'aide d'un autre adjectif dans «Le Mur»: *les eaux mystérieuses*.

Dans «Cohorte» également, poème daté de 1907, le mot *étrange* est lié à une sensation auditive, à quoi s'ajoutent le mouvement et l'admiration devant la profusion inventive du réel. Le jeune poète évoque, à la fin d'une énumération d'oiseaux, plus longuement que les autres parce qu'il lui donne la préséance, le vol de la Frégate-aigle:

<sup>4</sup> Ce n'est pas l'amphibraque en lui-même qui est à noter, mais la manière dont le rythme de ce mot offre la possibilité de l'inscrire dans des alternances de brèves et de longues, alternance propre à la métrique dactylo-trochaïque de Pindare, poète particulièrement admiré par Saint-John Perse.

<sup>5</sup> PL. 11.

*Me voici restitué à ma rive natale... Il n'est d'histoire que de l'âme, il n'est d'aisance que de l'âme.*

*Avec l'achaine, l'anophèle, avec les chaumes et les sables, avec les choses les plus frêles, avec les choses les plus vaines, la simple chose, la simple chose que voilà, la simple chose d'être là, dans l'écoulement du jour...<sup>6</sup>*

On retrouve dans l'un des deux emplois de *étrangeté* dans *Amers* cette même acception du terme, avec *l'étrangeté de vivre*, au chant 4 du «Chœur», en contexte oxymorique, puisqu'il s'agit d'être *dans la faiblesse et dans la force*<sup>7</sup>.

Cette joie pure et cet étonnement à être, simplement, relèvent de l'extase; ils ponctuent *Images à Crusoé (Joie! ô joie déliée dans les hauteurs du ciel!)*; on les retrouve dans l'exclamation d'«Éloges» VII: *ô joie inexplicable sinon par la lumière!* Je rappelle que l'adjectif *inexplicable* est un des équivalents possibles de *étrange*. Et ce sentiment d'étrangeté se formule encore autrement dans «Pour fêter une enfance» V:

*glorieux d'écaillés et d'armures un monde trouble délirait.<sup>8</sup>*

Dans ce premier ensemble de sens, on voit donc que l'emploi fait par Saint-John Perse de *étrange* lui permet de qualifier un certain rapport au monde: la conscience éblouie d'une part que le réel, même le plus familier, lui est radicalement et mystérieusement étranger alors que lui aussi en fait partie, et d'autre part que le sentiment d'être au monde est une chose rare, exceptionnelle parce que l'homme est dans une situation paradoxale, étant part du réel et se sentant coupé de lui dans le même temps.

### **L'étrange et la création poétique.**

Le second réseau sémique, qui se révèle très vite - dès la troisième occurrence du mot -, a pour centre le rapport à la création poétique. Il ne représente pas une coupure par rapport au premier, dans la mesure où l'on y retrouve la joie et la surprise, mais cette dimension supplémentaire est déterminante car elle montre combien ce sentiment d'étrangeté est central dans la poésie de Saint-John Perse. C'est à la fin du chant IX d'«Éloges», chant fondamental, que l'on peut lire ce passage de joie pure à percevoir et à créer:

*set ces clameurs, et ces silences! et ces nouvelles en voyage et ces messages par marées, ô libations du jour!... et la présence de la voile, grande âme malaisée, la voile étrange, là, et chaleureuse révélée, comme la présence d'une joue... O*

*bouffées!... Vraiment j'habite la gorge d'un dieu.<sup>9</sup>*

---

<sup>6</sup> PL. 130.

<sup>7</sup> PL. 377.

<sup>8</sup> PL. 28.

<sup>9</sup> PL. 41.

Dans ce poème qui est une vaste métaphore de la joie à se découvrir poète, la voile représente l'âme du poète, sensible au vent, à la lumière et à la mer. Ce que découvre le poète, c'est l'étrangeté même de son âme, seuil sensible qui établit un rapport à la fois étrange et intime entre l'appréhension du réel, de l'être au monde, et la création poétique, qui en est en quelque sorte la lumière portée:

*... Tout l'intime de l'eau se resonge en silence aux contrées de la toile.*

*Étrange* est à mettre en rapport avec *malaisée, révélée*, c'est-à-dire que le comportement de la voile comme de la perception poétique du réel est inattendu, et en même temps, quand il se révèle, il est source d'une joie immense, celle de la création poétique qui, lui permettant de dire cette perception, le fait aller au-delà de la limite humaine ordinaire, d'où l'exclamation finale qui détache par la découpe typographique l'interjection extasiée: *O / bouffées!... Vraiment j'habite la gorge d'un dieu.*

C'est la première fois que le lien avec la création poétique est qualifié dans l'œuvre en termes d'étrangeté. On retrouve d'ailleurs, avec le premier emploi du substantif *étrangeté* dans *Amers*, le même sens joint à un contexte semblable. L'Amant s'adresse à l'Amante, et lui dit:

*«Tu m'es promesse en Orient et qui sur mer sera tenue, tu m'es l'étrangeté dans la voile et le vélin du songe, et tu oscilles avec la vergue sur le grand arc du ciel couleur de rouget rose. [...]»<sup>10</sup>*

De la voile au vélin sur lequel on écrit, la parenté étymologique et paronymique est évidente.

Ce réseau de sèmes où *étrange* qualifie la surprise de l'inspiration poétique implique également l'idée d'une cause tenue cachée ou absente. C'est dans ce sens-là que l'on peut lire cette adresse au Prince qui le définit dans *La Gloire des Rois* au premier chant de «Amitié du Prince»:

*«Tu es le Guérisseur et l'Assesseur et l'Enchanteur aux sources de l'esprit! Car ton pouvoir au cœur de l'homme est une chose étrange et ton aisance est grande parmi nous. [...]»<sup>11</sup>*

La surprise de ce pouvoir humain dont la cause est inconnue (au chant III, il est dit au Prince: *toi tu te plais aux longs déplacements sans cause*) provoque ce sentiment d'étrangeté; l'étrangeté est encore une fois, comme dans «Éloges» V, alliée à l'*aisance*, et également à l'idée de création avec, dans le contexte immédiat, *docile aux souffles de la terre* qui rappelle la voile d'«Éloges» IX, ainsi que *Enchanteur aux sources de l'esprit*, formulation qui rapproche le pouvoir du Prince du charme au sens valéryen.

<sup>10</sup> « Strophe » IX, 5, 2-, PL. 347.

<sup>11</sup> PL. 65.

Cette idée de cause cachée se retrouve à la fin d'«Exil» II: *Et la naissance de son chant ne lui est pas moins étrangère* - avec cette fois une quasi équivalence entre *étrange* et *étranger*.

Un autre sème se rattache à ce second réseau, c'est le lien avec l'errance. Le chant IV d'«Exil», qui décrit la visite de l'inspiration poétique comme le passage d'une courtisane nocturne, commence par ce verset:

*Étrange fut la nuit où tant de souffles s'égarèrent au carrefour des chambres...*<sup>12</sup>

On y retrouve l'idée de surprise qui amène l'interrogation

*Et qui donc était là qui s'en fut sur son aile? Et qui donc, cette nuit, a sur ma lèvre d'étranger pris encore malgré moi l'usage de ce chant?*

Mais surtout, le passage de l'inspiration nocturne est ici lié à une errance qui se dit dans tout le contexte: non seulement *tant de souffles s'égarèrent*, mais aussi, aux versets suivants, *Et qui donc avant l'aube erre aux confins du monde - visiter d'autres seuils - les constellations labiles - Partout-errante fut son nom de courtisane - De beaux fragments d'histoires en dérive, sur des pales d'hélice, dans le ciel plein d'erreurs et d'errantes prémisses, se mirent à virer pour le délice du scoliaste*. Cette errance n'est pas à prendre comme un errement mais comme une disponibilité, une ouverture poétiques.

On notera d'une part le parallélisme de construction entre *Étrange fut la nuit* et, trois versets plus loin, *Partout-errante fut son nom*, et d'autre part le rapport paronymique entre les signifiants [etrã( )] et [erât]. Le même rapprochement peut être fait au chant suivant d'«Exil», avec *d'étranges déshérences*<sup>13</sup>: là encore la *tristesse* est dite *errante*, et *deshérences* peut être entendu comme "des errances". La spécificité de «Exil» est que, en concordance avec le titre, s'y fait entendre dans le contexte un sentiment dépressif de vide, avec *ennui, ombre, tristesse, euphorbe, deshérences*, vide que l'on retrouve au chant VI, accompagnant le songe de

*celui qui rêve un jour d'étranges latomies, et c'est un peu avant midi, à l'heure de grande viduité [...]*<sup>14</sup>

Ces deux dernières occurrences appartiennent à toute une série de formulations semblables syntaxiquement et rythmiquement, où *étrange* est pris dans un syntagme de huit syllabes commençant par *d'étranges* suivi d'un substantif pluriel. Outre les deux exemples d'«Exil», on en trouve deux dans *Vents: d'étranges désinences*<sup>15</sup> et *d'étranges radiolaires*<sup>16</sup>. L'expression *d'étranges désinences* est à mettre en rapport avec l'*étrange voyelle* de «Pluies» dont je

<sup>12</sup> PL. 128.

<sup>13</sup> PL. 131.

<sup>14</sup> PL. 132. Les latomies sont des carrières servant de prison.

<sup>15</sup> V. I, 1. PL. 179.

<sup>16</sup> V. II, 6. PL. 213.

reparlerai en étudiant un troisième et dernier réseau sémique. Disons qu'ici *désinence* a deux sens concomitants: l'idée de "fin" que l'on retrouve en contexte avec *à bout de cosses, de siliques, à bout de choses frémissantes* (idée de bruit sec, à mettre en rapport avec les musiques et la rumeur étranges), et le sens d'"extrémité morphologique de mot" qui nous ramène au sens métalinguistique. Avec *d'étranges radiolaires*, on en revient, avec les sèmes de rayonnement et de gloire présents dans *radiolaires*, à la création et au moment de la création.

Un sème annexe à ce réseau, mais non sans importance dans la pensée de Saint-John Perse - l'idée de mélange fécond, de ferment historique (moment shivaïque), où quelque chose se joue des "chances spirituelles" (dit-il dans *Poésie*, le texte de son discours de Stockholm) de l'homme - intervient dans un emploi de *étrange* qui se situe au second chant de la troisième section de *Vents*, vers la fin du passage sur l'Histoire et les couches de populations qui suivent les conquêtes:

... Et voici d'un autre âge, ô Confesseurs terrestres - Et c'est un temps d'étrange confusion, lorsque les grands aventuriers de l'âme sollicitent en vain le pas sur les puissances de matière. Et voici bien d'un autre schisme, ô dissidents!...<sup>17</sup>

Le poète évoque *un autre âge*: c'est un temps nouveau, de *l'irruption du dieu nouveau*,<sup>18</sup> celui des *torches d'un singulier destin* (est-il dit à la fin de ce chant). *Singulier* est aussi un des quasi synonymes de *étrange*, mais avec, chez Saint-John Perse, une idée de solitude, quelque chose d'hyperbolique par rapport à *étrange*.

Cet emploi de *étrange* pour qualifier une rencontre de phénomènes à la causalité cachée se retrouve dans une lettre de 1911 à Valéry Larbaud:

Comprenez-vous combien m'a pu ravir l'étrange intuition qui vous porte, poète, à me faire don en fin d'article d'une simple phrase comme celle-ci, ventilant pour mon gré toute l'aire primitive du poète [...] <sup>19</sup>

L'idée est relayée par *Insaisissable* dans son *Hommage à René Char*:

Les dieux coiffent le masque à l'approche du poète, et leurs voies sont obscures. Mais vous, d'avoir un jour, sur votre face, senti passer le souffle de l'Insaisissable, vous n'avez jamais guéri.<sup>20</sup>

Avec ce second réseau de sèmes liés à l'emploi de *étrange*, on voit se préciser le rapport du poète à sa création. Il est qualifié d'*étrange* à cause de la surprise de l'inspiration, à cause aussi de sa capacité à maintenir avec le réel un lien sinon fragile ou à jamais perdu. L'apparition de l'idée d'errance, sur laquelle le poète revient souvent, est à mettre en rapport avec le passage au-delà d'une limite, avec le caractère hasardeux de l'inspiration, et aussi avec le personnage poétique de

<sup>17</sup> PL. 220.

<sup>18</sup> Temps où s'engage le dieu, écrit le poète dans *Amers*, « Strophe » IX, 4, 2-.

<sup>19</sup> PL. 794.

<sup>20</sup> PL. 542.

l'Étranger. Il ne s'agit jamais d'une errance inféconde: le vide dont il s'agit est celui d'une disponibilité qui peut voisiner avec un sentiment dépressif d'attente, mais qui correspond, lorsque l'attente est comblée, à un moment fécond propice à l'activité créatrice. En quelque sorte, ce vide est recouvert par le langage autre qu'est le langage poétique, lui-même étrange et étranger.

**L'étrange par-delà les frontières.**

C'est à cette articulation que se situe le troisième réseau de sèmes. L'idée centrale est celle de bascule au-delà d'une frontière, frontière entre le connu, le familier, et le non-connu: il ne s'agit pas d'une frontière spatiale, mais d'une frontière par différence de point de vue, de perspective sur une même chose, c'est ce passage-là qui fait office de bascule. Dès le début de «Pluies», le poète évoque cette sensation de nouveauté à l'intérieur même du langage:

*Seigneur, Seigneur terrible de mon rire! voici l'envers du songe sur la terre,  
Comme la réponse des hautes dunes à l'étagement des mers, voici, voici  
La terre à fin d'usage, l'heure nouvelle dans ses langes, et mon cœur visité d'une étrange voyelle.<sup>21</sup>*

On retrouve autour de *étrange* des sèmes du réseau précédent, avec toujours la création (*l'envers du songe*), la surprise, la visite de l'inspiration. Il s'y ajoute l'idée de nouveauté à l'intérieur du connu: la voyelle n'est pas étrangère, mais étrange; elle est déjà connue, mais elle présente un autre visage. De cet autre du langage, le chant IV de «Pluies» parle en termes de *langue nouvelle*: le langage poétique est par essence *étrange* non pas en ce qu'il est une langue étrangère, mais en ce qu'il est radicalement étranger au langage courant, au langage connu, de la communication. *Amers*, dans la «Strophe» IX, 4, 2-, donne d'autres précisions sur cette *étrange voyelle*, qui se fait entendre lorsque l'on va

*jusqu'à cette émission très douce, prends-y garde, et cette voyelle infime, où s'engage le dieu...<sup>22</sup>*

C'est là que le langage bascule.

Cette bascule, si elle a lieu dans le langage, a aussi son lieu en l'homme, et c'est le lieu de son étrangeté. Dans le chant 6 de la première section de *Vents*, le poète, après avoir évoqué les forces vives et vivifiantes du vent sur le désir, en vient à parler de l'homme vivant, celui qui se tient *la face dans le vent*<sup>23</sup>: parmi les qualités qu'il lui donne, il le dit homme *étrange*:

---

<sup>21</sup> PL. 141.

<sup>22</sup> PL. 340.

<sup>23</sup> PL. 191.

*L'impatience encore est de toutes parts. Et l'homme étrange, de tous côtés, lève la tête à tout cela: l'homme au brabant sur la terre noire, le cavalier en pays haut dans les polypes du ciel bas, et l'homme de mer en vue des passes, dans l'explosion de sa plus haute toile.*<sup>24</sup>

Dans ce chant, l'homme est décrit comme un vivant, toujours à la pointe de lui-même, à la frontière de l'humain<sup>25</sup>. *L'homme étrange* n'est pas comme les hommes énumérés et rejetés dans le chant VII de «Pluies» parce qu'ils sont, dit-il, *qualifiés pour la prudence et la décence*<sup>26</sup>. L'isotopie, au contraire, de l'excès, de la force et de l'énergie personnelle et spirituelle est bien marquée dans le contexte immédiat, avec les termes de *violence - intolérance - intempérance - impatience - explosion - acrimonie - revendications extrêmes*. *L'homme étrange*, c'est l'homme enthousiaste au sens propre, celui qui est agité par le souffle du dieu, et la fin de verset explicite le lien avec la voile gonflée: *l'homme de mer en vue des passes, dans l'explosion de sa plus haute toile.*

De cette étrangeté en l'homme, il est aussi question dans *Amers* au deuxième chant de la «Strophe» IX, dans la parole de l'Amant:

*«... Au cœur de l'homme, solitude. Étrange l'homme, sans rivage, près de la femme, riveraine. Et mer moi-même à ton orient, comme à ton sable d'or mêlé, que j'aïlle encore et tarde, sur ta rive, dans le déroulement très lent de tes anneaux d'argile - femme qui se fait et se défait avec la vague qui l'engendre...[...]*»<sup>27</sup>

Ici, l'opposition n'est pas avec les autres hommes, mais entre l'homme (*sans rivage*) et la femme (*riveraine*). *Étrange* est encore lié à l'errance, mais aussi à l'infini. La construction pose un petit problème: *étrange*, ainsi thématiqué en tête de phrase non verbale peut s'appliquer à l'homme, dans sa singularité par rapport à la femme ou concerner le fait même de l'opposition entre l'homme et la femme, l'un *sans rivage*, l'autre *riveraine*. Quoi qu'il en soit, l'homme ainsi défini est *sans rivage*, c'est-à-dire en proie à l'infini, tendu vers l'ailleurs, sans asile (et donc étranger par essence), partout-errant, d'où l'angoisse de la femme au chant suivant:

*«O toi hanté, comme la mer, de choses lointaines et majeures, j'ai vu tes sourcils joints tendre plus loin que femme. [...]*»<sup>28</sup>

C'est par delà cette frontière de l'humain que se situe pour Saint-John Perse l'exigence poétique. Dans une note pour un écrivain suédois, il écrit à propos d'*Amers*:

---

<sup>24</sup> PL. 192.

<sup>25</sup> PL. 191.

<sup>26</sup> PL. 150.

<sup>27</sup> PL. 328.

<sup>28</sup> PL. 330.

Ainsi ai-je voulu mener à la limite de l'expression humaine cette vocation secrète de l'homme, au sein même de l'action, pour ce qui dépasse en lui l'ordre temporel.<sup>29</sup>

Ce troisième ensemble de sèmes est ainsi réuni autour de l'idée de tendre au-delà d'une frontière, d'un seuil. L'homme est étrange en ce qu'il est fondamentalement étranger; et là, il n'y a pas synonymie entre les deux mots, mais un rapport de cause à effet: l'homme, de se faire et de se sentir toujours étranger parmi les autres hommes, devient lui-même étrange, comme le monde réel, comme le fait d'être au monde, et c'est dans cette étrangeté maintenue et voulue qu'il est et se fait poète.

### Sens symphonique.

C'est dans *Amers* que l'on trouve les dernières occurrences de *étrange*; l'une d'elles, la première, rassemble tous les réseaux sémantiques dont je viens de parler, au sixième chant de l'«Invocation»:

*Et comme nous courions à la promesse de nos songes, sur un très haut versant de terre rouge chargé d'offrandes et d'aumailles, et comme nous foulions la terre rouge du sacrifice, parée de pampres et d'épices, tel un front de bélier sous les crépines d'or et sous les ganses, nous avons vu monter au loin cette autre face de nos songes: la chose sainte à son étiage, la Mer, étrange, là, et qui veillait sa veille d'Étrangère - inconciliable, et singulière, et à jamais inappariée - la Mer errante prise au piège de son aberration.<sup>30</sup>*

Si là se rassemblent tous les sèmes, c'est que la Mer est la substance même de l'étrangeté chez Saint-J. Perse: elle est, métaphoriquement, ce sur quoi repose la création poétique, sujet et objet du poème. Il y a en elle tout ce qui est, pour le poète, propice à la poésie: quelque chose de sacré (d'où *sacrifice*), d'étranger (et il parle de *sa veille d'Étrangère*), de sauvage (*inconciliable*), d'unique et étonnant (*singulière*), de solitaire (*et à jamais inappariée*) et lié à l'errance réelle et spirituelle (*la Mer errante prise au piège de son aberration*). C'est bien l'*autre face de nos songes*, ce qui met l'homme à la limite de l'humain (*Vents*, I, 6) et le troisième «Chœur» d'*Amers* se clôt sur cette fonction poétique de la Mer:

*- Mer ouverture du monde d'interdit, sur l'autre face de nos songes, ah! comme l'outrépas du songe, et le songe même qu'on n'osa!...<sup>31</sup>*

C'est là le monde de l'étrange persien, et aussi pour lui l'univers poétique. Pour autant, il ne recherche pas l'étrangeté comme telle dans le langage de la poésie: elle est liée de fait à la correspondance entre le rapport particulier du poète au monde et l'incarnation de ce rapport dans le langage poétique. C'est une étrangeté souvent évoquée par le poète dans ses écrits divers. Dans son *Hommage à Léon-Paul Fargue*, il l'évoque en termes de *mystère* et de *nuit*:

<sup>29</sup> PL. 571.

<sup>30</sup> PL. 266.

<sup>31</sup> PL. 375.

Et la clarté de l'expression, tout allusive qu'elle soit, triomphe sans effort du *mystère* qu'elle confesse. D'autant plus claire semble la phrase, qu'elle s'imprègne de plus de *nuit*.<sup>32</sup>

Un peu plus loin il parle également du «mystère de <l'>incarnation»<sup>33</sup> des mots. Il reprendra exactement les mêmes termes dans son allocution au banquet du Nobel, à propos de la poésie moderne:

L'obscurité qu'on lui reproche ne tient pas à sa nature propre, qui est d'éclairer, mais à la nuit même qu'elle explore, et qu'elle se doit d'explorer: celle de l'âme elle-même et du mystère où baigne l'être humain.<sup>34</sup>

Parmi tous les sèmes que j'avais énumérés sous forme d'équivalents possibles de *étrange*, on voit que le poète n'a pas tout gardé, et a écarté définitivement ceux de "bizarre", de "déplacé", d'"extravagant", d'"abracadabrant" et d'"inconvenant", qui conviennent mieux à la conception surréaliste de l'étrangeté. Si André Breton a pu, dans le *Manifeste du surréalisme*, dire que Saint-John Perse est «surréaliste à distance»<sup>35</sup>, les deux poètes avaient néanmoins des visions proches de ce qui relève du rapport entre l'étrange et le poétique: André Breton, dans une lettre du 15 janvier 1945 à Saint-John Perse, évoque «une maladie étrange puisque poétique»<sup>36</sup>. Chez Saint-John Perse, l'étrangeté implique le passage d'un seuil dans la manière d'être, elle va toujours dans le sens du d'une sublimation: elle souligne ce qui, dans le fait d'être, appelle à la création poétique, c'est-à-dire ce qui, inexplicable, indéfinissable, exceptionnel dans le réel et dans la perception que nous en avons, nous porte aux limites du langage, aux limites de nous-mêmes. C'est alors l'entrée dans un ordre où la nomination des choses les fait rayonner dans leur absence même.

<sup>32</sup> PL. 520. C'est moi qui souligne.

<sup>33</sup> PL. 525.

<sup>34</sup> PL. 445-6.

<sup>35</sup> Voir l'article de Henri Béhar dans *Europe* n° 799-800, novembre-décembre 1995, pp.58-64.

<sup>36</sup> Correspondance André Breton / Saint-John Perse, *Europe* n° 799-800, p. 70.

## POETIQUE DES NOMS PROPRES

JEAN MICHEL GOUVARD\*

...le Nom si beau, si noble et si sonore  
*La Bonne chanson, VII*

Ce travail est né d'un constat: il n'existe pas de poétique du nom propre, en littérature, qui repose sur une théorie linguistique du nom propre. C'est ce hiatus entre études littéraires et études linguistiques qui sera analysé dans la première partie, avant que soient esquissés, dans un deuxième temps, les fondements d'une poétique du nom propre qui n'élude pas l'approche linguistique. Dans les deux derniers volets, l'appareil conceptuel proposé sera appliqué à l'œuvre en vers de Verlaine, et je chercherai à dégager les emplois du nom propre les plus représentatifs du «style» de ce poète.

\*

\* \*

Les linguistes qui travaillent sur le nom propre ne peuvent faire l'économie, aujourd'hui, de la fonction de désignateur, qui a été divulguée par les travaux de Kripke et qui a conduit à l'importation, en linguistique, d'une problématique propre à la philosophie du langage (voir Kripke 1982; pour les développements en linguistique, consulter les bibliographies de Kleiber 1981, Molino 1982, Gary-Prieur 1991 et 1994). La notion de désignateur permet d'isoler la fonction référentielle prototypique du nom propre, qui est de renvoyer à une entité particulière sans la décrire ni la classifier. Par exemple, dans l'alexandrin «Elle vit s'éveiller Raymond de La Tailhède» (564)<sup>1</sup>, le nom propre «Raymond de La Tailhède» ne dit rien sur l'entité désignée, qui peut être un peintre, un musicien, le nom de mon boucher ou de mon meilleur ami d'enfance, et ne la classe pas comme relevant de telle ou telle catégorie: je puis très bien appeler mon chien ou mon poisson rouge «Raymond de La Tailhède». Toutefois, si la nomination, c'est-à-dire le fait de nommer «Raymond de La Tailhède» telle entité, n'est pas orientée par un concept qui serait attaché au signe linguistique «Raymond de La Tailhède», pour un énoncé tel que «Elle vit s'éveiller Raymond de La Tailhède», «Raymond de La Tailhède» référera à l'être désigné par ce nom propre non seulement dans cet énoncé mais aussi dans tous les mondes possibles où cet être existe et est ainsi dénommé. De même, si mon chien s'appelle «Raymond de La Tailhède» et que je

---

\* Université de Nantes

<sup>1</sup> Les chiffres entre parenthèses renvoient à l'édition des poésies complètes de Verlaine par Le Dantec-Borel, Paris, Gallimard, 1989.

dis «Raymond de La Tailhède a passé la nuit dans sa niche», ce nom propre désigne mon chien dans cet énoncé et dans tous les mondes possibles où se promène mon chien. Au contraire, à un nom commun tel que «chien», est attaché un contenu conceptuel spécifique, si bien que «chien» peut référer à toute entité entrant dans la catégorie que désigne ce nom commun, et il ne désigne donc pas le même objet dans tous les mondes possibles qui seront attachés à telle ou telle occurrence de «chien»: si je dis «mon chien a passé la nuit dans sa niche», «chien» ne réfère pas rigidement à cet objet qui est MON chien, comme le fait «Raymond de La Tailhède» une fois que j'ai décidé de dénommer ainsi ce chien qui est le mien. Cette fonction de «désignateur direct et rigide» a contribué à une représentation apparemment négative du «sens» du nom propre<sup>2</sup>. En effet, la désignation est une fonction qui ne porte que sur la référénciation, c'est-à-dire le lien existant entre le signe linguistique «nom propre» et l'entité à laquelle il renvoie. Comme elle ne concerne pas le «sens» dont un nom propre peut être investi, l'on a pu dire que le nom propre s'opposait au nom commun en ceci qu'il serait vide de sens.

Il est bien évident que cette approche, ainsi présentée, est incompatible non seulement avec les nombreux travaux sur l'onomastique littéraire - et entre autres l'onomastique proustienne - qui ont été mis à l'honneur depuis longtemps par des signatures aussi illustres que celles de Roland Barthes (1973), Gérard Genette (1976) et Philippe Hamon (1977) et qui, depuis, ont fait l'objet de nombreuses publications (voir, par exemple, 34-44, *Cahiers de recherches de S.T.D.* 1980, Goyet 1981, Meyer et Balayn 1981, Nicole 1981 et 1983, Molino 1982, Slakta 1982, Corblin 1983, Flaux 1991, Noailly 1991, Jouve 1992, Herschberg-Pierrot 1993:232-244, Fontvielle 1996), mais aussi avec les déclarations mêmes des romanciers et des poètes, parmi lesquelles se fait entendre le témoignage de Verlaine. Celui-ci a souligné à plusieurs reprises le pouvoir évocateur des noms propres, lorsqu'il déplie, par exemple, les associations qu'il attache à «Sedan», dans *À Melle A. Rom...*:

*Ce nom Sedan! me dit de vacances d'enfance,  
De passages en «diligence» dans un bruit  
Joyeux de clics-clacs et de vitraillie qui fuit  
Vers un horizon gai qu'on dirait qui s'avance.*

*Ce mot, Sedan! m'évoque, ainsi qu'à tous en France,  
Une plaine lourde de sang, blême de nuit, (etc.) (609-610)*

---

<sup>2</sup> La situation est compliquée par le fait que linguistes et philosophes du langage n'ont pas toujours les mêmes préoccupations, mais sont parfois confondus les uns avec les autres. Pour une tentative de clarification, voir, entre autres, Gary-Prieur 1994:14-25 et Chauviré 1996:117-154.

quand il rêve sur le nom de «Mathilde Mauté de Fleurville», dont il dit, en conclusion à la huitième pièce de *La Bonne chanson*:

*Je vois, j'entends toutes ces choses  
Dans son nom Carlovingien. (147)*

quand il cherche à remotiver l'arbitraire du signe en décrivant ce qu'évoque pour lui les sonorités de tel ou tel patronyme, comme «Yturri», dans le poème éponyme:

*Yturri! c'est un nom terrible,  
Évocateur de Pyrénées  
Prises, reprises, rançonnées  
Par un chef au visage horrible. (629)*

ou «Strindberg» dans *À Célimène*:

*Je ne comprends guère Strindberg  
- Un nom qu'à grand-peine on prononce  
De titre froid, tel un Spitzberg. (1023)*

ou encore quand il imagine des étymologies fantaisistes dans ses poèmes épидictiques, que ce soit à des fins élogieuses, comme dans *À Stéphane Mallarmé*:

*Vous n'êtes pas mal armé  
Plus que Sully n'est Prud'homme. (557)*

ou violemment polémique, comme dans *À Raoul Ponchon*:

*Voyez de Banville, et voyez Lecon-  
Te de Lisle, et tôt pratiquons leur con-  
Duite et soyons, tels ces deux preux, nature. (560)*

Le pouvoir évocateur des noms propres étant indéniable, mais relevant tout aussi indéniablement de la sémantique, il y a apparemment contradiction entre une approche linguistique pour laquelle les noms propres n'auraient pas de sens, et les nombreux travaux littéraires, qui mettent au contraire en évidence un travail sur le «sens» du nom propre. Ceci se traduit en général par une rupture épistémologique entre un champ d'investigation spécifiquement littéraire et un autre, plus «général» ou «ordinaire», qui serait réservé aux linguistes. Ainsi, après avoir exposé la thèse de Kripke, Herschberg-Pierrot écrit que:

«Si l'on peut admettre que le nom propre n'a pas de sens dans le langage ordinaire, il n'en va pas de même dans un texte de fiction. Les noms propres y sont de toute évidence l'objet d'une recherche et d'une motivation sémantique» (1993:234).

Mais elle n'exprime ici que son intime conviction et ne proposera aucune description explicative du «sens» que revêt le nom propre. De même, Fontvieille, dans l'introduction à son analyse du nom propre chez Racine, écrit:

«Tout d'abord, le nom propre fonctionne dans son rôle de *désignateur rigide* (...) Ensuite, et c'est là un point d'analyse plus difficile et plus controversé, le nom propre est susceptible, dans certains énoncés, d'ajouter à cette faculté de désignation une faculté de signification. (...) Cette *signification ajoutée* au nom propre l'est de manière subtile, car, selon l'usage, nommer est avant tout une désignation, sans autre effet de sens. Cependant la pratique littéraire, dans la mesure où elle met en œuvre une certaine oblicité dans la production du sens, se heurte aux définitions trop strictes que les grammairiens font du nom» (1996:58-59).

«Manière subtile», «certains énoncés», «certaine oblicité»... Le flou conceptuel ne fait que traduire l'impossible synthèse entre les deux approches et ne pose rien de constructif, l'auteur se contentant, encore une fois, de poser *a priori* une spécificité qui serait propre au discours littéraire. Il en va de même chez Eugène Nicole qui, dans un des articles qu'il a consacré au problème de «l'onomastique littéraire», avance que «l'usage des noms propres dans le texte romanesque ne peut pas être sans rapport avec leur fonctionnement dans la vie sociale que le romancier représente ou dans la langue naturelle qu'il utilise», il n'en ajoute pas moins que «l'onomastique littéraire ne saurait complètement se fonder sur (les) théories du Nom, ou s'en inspirer sans réserves» (1983:234).

Nous pourrions ainsi multiplier les exemples: il est de tradition, en littérature, de concevoir le sémantisme du nom propre comme une «exception» ou un «particularisme», et de postuler qu'il ne se caractérise pas dans un texte littéraire comme dans la vie quotidienne. Une telle attitude appelle plusieurs réserves:

(i) Même si l'on peut *a priori* imaginer une spécificité propre au phénomène littéraire, la prétendue singularité du sémantisme du nom propre n'étant pas expliquée de manière cohérente par rapport aux théories du nom propre «hors littérature», il faudrait englober «théorie du langage ordinaire» et «théorie de la littérature» dans un cadre général commun.

(ii) Le raisonnement qui prête à la littérature une telle singularité est circulaire: en effet, les noms propres connaîtraient un traitement sémantique particulier parce qu'ils apparaissent dans un texte littéraire, mais ce qui fait la littérarité du «texte», c'est entre autres le sémantisme particulier des noms propres (rêverie «poétique», étymologie motivée, etc.).

(iii) Le sémantisme prêté aux noms propres en littérature - dont je ne rejette pas l'effectivité, mais l'analyse en termes d'exception qui en est donnée - ne me

paraît pas être le propre de la seule littérature; en effet, toute proportion gardée, chacun d'entre nous a rêvé sur le nom d'une actrice, d'un joueur de basket, d'une ville ou d'un pays étranger, de sa première petite amie, etc. De même, les publicitaires exploitent fréquemment le sémantisme des noms propres en choisissant tel ou tel nom pour telle ou telle ligne de produits, ou en axant leur campagne sur tels éléments évoqués par le nom du produit qu'ils ont à promouvoir (voir, par exemple, Tanaka 1992). Loin d'y avoir rupture, il semble plutôt, intuitivement, qu'il y a continuité entre les noms propres dans la vie quotidienne et en littérature.

(iv) Enfin, et surtout, comme l'a souligné Gary-Prieur 1994, les philosophes du langage et les linguistes qui s'en inspirent ne nient pas que les noms propres aient un sens: ils ne s'y intéressent pas, ce qui n'est pas la même chose. Je puis appeler mon chien «Léonard», et penser en terme de «désignation rigide» le lien référentiel qui va de ce nom à mon chien, sans pour autant m'empêcher de voir dans ce nom un nom qui exprime l'intelligence, voire le génie. La notion de désignateur rigide ne vise qu'à cerner la référenciation, non le sens attribué au nom propre. Il n'est donc pas pertinent, comme le fait par exemple Fontvieille, d'opposer une «faculté de désignation» et une «faculté de signification», puisque «désignation» et «signification» relèvent de deux champs d'investigation différents.

Ces problèmes ne pouvaient que nous inciter à essayer de trouver une solution de continuité entre approche linguistique et approche littéraire, entre autres en définissant selon quelles procédures sémantiques spécifiques le sens des noms propres s'élabore et est activé lors de leur interprétation, et c'est ce à quoi nous allons maintenant nous consacrer.

\*  
\*            \*

Les noms propres<sup>3</sup> font partie des termes à référence directe, lesquels se caractérisent par le fait qu'au lieu de renvoyer à un concept, comme un nom commun, ils renvoient à un objet. À ce titre, les noms propres sont comparables aux «indexicaux», c'est-à-dire des pronoms comme «je» ou «tu», des adverbes tels que «aujourd'hui» ou «ici», des démonstratifs tels que «ce, cette», etc. De même que «Louis Racine», dans «Sagesse d'un Louis Racine, je t'envie!» (249) renvoie directement au porteur du nom «Louis Racine», «je» et «te» renvoient directement au locuteur et à l'interlocuteur de la situation de communication au sein de laquelle est produite l'énoncé «Sagesse d'un Louis Racine, je t'envie!», alors que «sagesse» ou «envier» renvoient avant tout à des concepts sémantiques, même si le type de sagesse désignée et la nature particulière de l'acte d'envier sont en quelque sorte «colorés» pragmatiquement par le contexte propre à cet énoncé. Toutefois, dans

---

<sup>3</sup> Ce deuxième volet de ma réflexion s'inspire très largement de la remarquable analyse de Recanati 1993.

cette idée d'un renvoi direct à un objet indexé, il convient de distinguer, comme Recanati (1993:13sv.) l'a fort justement souligné, entre l'identification du référent et la référencialité. Par exemple, dans «Rod, ce maître des élégances» (907), je puis ne pas savoir que «Rod» renvoie à un romancier suisse, prénommé Édouard, né à Nyon en 1857, et rédacteur en chef de *La Revue contemporaine*: la «référence», l'objet auquel renvoie le nom propre peut m'échapper; il n'en demeure pas moins que j'identifie «Rod» comme un signe linguistique mettant en œuvre une «référence directe» et que, faute d'identifier le référent, je saisis la référencialité attachée au terme en question. De même, dans «Vous qui fûtes ma Belle, ma Chérie», je puis ne pas identifier à qui renvoie «vous», mais saisir qu'il renvoie à un interlocuteur, saisir encore une fois le caractère référentiel du terme (la référencialité) sans saisir quel est le référent.

Nous distinguerons donc deux étapes dans l'interprétation d'un énoncé portant un nom propre ou un indexical. Dans «Rod, ce maître des élégances» ou «Vous qui fûtes ma Belle, ma Chérie», je puis seulement comprendre ce que cet énoncé signifie linguistiquement, c'est-à-dire comprendre qu'il y a un objet *x* ayant une propriété *P* qui fait que l'énoncé est vrai s'il existe un tel objet *x* ayant une telle propriété *P*. Mais il y a, bien entendu, un niveau supérieur de compréhension, qui consiste à comprendre non pas le *sens linguistique* de l'énoncé, mais la *proposition exprimée par l'énoncé*, ce qui ne peut se faire que si j'identifie l'objet *x* ayant la propriété *P*. Comprendre le sens linguistique, c'est comprendre le type (*token*) d'énoncé auquel on a affaire; comprendre la proposition exprimée, c'est comprendre ce qui est dit contextuellement en énonçant un énoncé de ce type, c'est comprendre l'*énonciation* du *token*.

Cette distinction entre compréhension linguistique et compréhension de la proposition exprimée pourrait conduire à calquer l'analyse des procédures spécifiques à l'interprétation de la pensée véhiculée par la proposition exprimée sur celles propres à l'interprétation linguistique. Par exemple, de même que «je» semble renvoyer linguistiquement au locuteur de l'énoncé, nous pourrions avancer que je me pense comme locuteur de mon énoncé et que je dis «je» parce que je me pense comme tel et que «je» permet d'exprimer que je me pense comme tel. Or, comme Sperber et Wilson 1986 l'ont montré, une proposition ne saurait traduire directement la pensée du locuteur. Je ne pense pas à moi-même en termes de première personne ou d'énonciateur de mon énoncé: je pense à moi-même en tant que *moi-même*, et lorsque je dis «je» pour me désigner, je ne fais que traduire sous une forme propositionnelle la conscience que j'ai de moi-même. Ainsi, alors que la compréhension linguistique de «je» renvoie au locuteur de l'énoncé, la compréhension de la proposition exprimée renvoie non pas à moi-même me pensant comme le locuteur de mon énoncé, mais à la conscience que j'ai de moi-même, ce que Recanati appelle un concept **Ego** et qui traduit un point de vue *psychologique* et non linguistique. De même, un adverbe comme «ici» renvoie, si l'on considère la proposition exprimée, non pas au «lieu de l'énonciation de

l'énoncé», mais à un concept psychologique **Hic**, l'adverbe «maintenant» non au «temps de l'énonciation de l'énoncé», mais à un concept **Hunc**, etc. On ne saurait donc assimiler compréhension linguistique et compréhension de la pensée traduite par la proposition exprimée, la première approche relevant du domaine linguistique, la seconde du psychologique.

Les indexicaux, auxquels je me suis volontairement limités dans le paragraphe précédent, apparaissent donc comme des termes fortement non-descriptifs, en ceci qu'ils renvoient en premier lieu à des perceptions voire à des souvenirs du référent, et sont donc directement basés sur une conceptualisation des perceptions. Avec les noms propres, il en va un peu différemment, puisque comprendre la proposition exprimée par un énoncé où figure un nom propre ne saurait se réduire à une démarche aussi étroitement psychologique. En effet, alors qu'on comprend assez bien que notre perception égocentrique du monde soit conceptualisée sous la forme de concepts **Ego**, **Hic**, **Hunc**, etc., on voit mal à quel mode de représentation psychologique renverraient «Rod», «Maygrier», «Salis» ou «Duvigneaux». Pour comprendre la proposition exprimée dans un énoncé où apparaît un nom propre, il est nécessaire qu'un «dossier» (le terme est de Grice) ait été constitué auquel renvoie ce nom propre: je ne puis avoir une connaissance perceptuelle directe de «Salis» ou de «Rod» au même titre que j'ai une perception directe de *moi-même* d'un point de vue psychologique. Comme l'a souligné Recanati, il existe un problème particulier s'agissant de ce «dossier» du nom propre. En effet, un tel dossier sera le plus souvent initié par une description définie, par exemple, pour en revenir à Rod, si je rencontre ce nom pour la première fois chez Verlaine, je puis lui attacher la description définie «le maître des élégances», qui figure en apposition dans le vers cité *supra*. Ensuite, je puis compléter ce dossier, en consultant un dictionnaire, des témoignages de contemporains, l'apparat critique de mon édition des œuvres poétiques de Verlaine, etc. Peu à peu, j'ajouterai d'autres descriptions définies au dossier attaché à Rod: écrivain, romancier, suisse, né en 1857, mort en 1910, etc. Contrairement aux indexicaux, qui sont «fortement» non-descriptifs, puisque basés initialement sur des perceptions, le nom propre devient donc non-descriptif dès que la connaissance de l'objet qui en est le porteur s'enrichit, puisque chaque description définie qui y est attachée ne peut plus se confondre avec la représentation mémorisée associée à ce nom propre. Comme le caractère non-descriptif qui est le sien est en quelque sorte «dérivé» des descriptions que je lui assigne (l'image est de Recanati), le nom propre sera dit «faiblement» non-descriptif, par opposition aux indexicaux.

Cette distinction, parmi les termes à référence directe, entre des indexicaux «fortement» non-descriptifs et des noms propres «faiblement» non-descriptifs va nous permettre de définir un dernier point, la nature de la connaissance véhiculée par les noms propres. Étant donné qu'un indexical tel que «je», «ce» ou «ici» offre un mode de présentation de l'information qui est directement basé sur la perception du sujet, nous poserons, suite à Recanati, que les termes fortement non-descriptifs

donnent accès à des concepts «égocentriques», dont l'information est par nature instable. En effet, ma compréhension de «je» dans «Je suis l'empire à la fin de la décadence» ou dans «J'écris un article sur la poétique des noms propres» dépend de la relation qui existe à un moment «t» entre moi et l'objet auquel réfère «je», et varie donc constamment en fonction des conditions d'énonciation. En revanche, par leur aspect faiblement descriptif, les noms propres ne reposent pas sur une conceptualisation immédiate de la perception, et ne saurait donner accès à des concepts égocentriques. L'information qu'ils véhiculent renvoie toujours à un concept ou à un ensemble de concepts que, suite à Recanati, j'appellerai «encyclopédiques», et qui résultent nécessairement d'un apprentissage. Contrairement à l'information pointée par un indexical, dont on vient de souligner la nature instable, l'information qui est pointée par les noms propres n'est pas aussi étroitement liée à l'acte d'énonciation, et elle est donc d'une nature beaucoup plus stable. Nous opposerons ainsi les indexicaux, fortement descriptifs, qui véhiculent une information donnant accès à des concepts égocentriques instables, aux noms propres, faiblement descriptifs, qui véhiculent une information donnant accès à des concepts encyclopédiques stables.

Nous sommes maintenant en mesure de préciser ce à quoi correspond le «sens» des noms propres. Dans le cadre que nous avons esquissé ci-dessus, les noms propres peuvent avoir du sens parce que leur dimension sémantique ne relève pas du domaine strictement linguistique. En effet, d'un point de vue linguistique, le nom propre ne fait que référer conventionnellement à quiconque porte ce nom propre dans tous les mondes possibles où ce nom propre est attribué à ce même porteur. Les opérations qui permettent de comprendre la proposition exprimée traduisant la pensée du locuteur, c'est-à-dire l'identification du porteur du nom et l'accès à l'information encyclopédique attachée à ce nom propre, sont donc des opérations extralinguistiques, qui ne peuvent être menés à leur terme qu'en fonction du contexte. Nous dirions donc volontiers que c'est parce qu'il n'a pas de sens (linguistique) que le nom propre a un sens ou, de manière moins paradoxale, que c'est parce que son seul sémantisme linguistique est sa référencialité, c'est-à-dire le fait de référer directement à un objet, qu'il possède un sémantisme spécifique, extralinguistique. Dans ce cadre sémantique extralinguistique, le nom propre remplit deux fonctions essentielles: il sert d'une part à initier un dossier d'information, lorsqu'un nouveau porteur se présente, et, surtout, à ouvrir l'accès à un dossier d'information déjà constitué, fonction sur laquelle nous reviendrons dans notre dernière partie. Et son statut dans l'acte de communication découle tout naturellement de ce qui précède: il ne s'agit pas, quand A énonce un nom propre à l'attention de B, que les entrées encyclopédiques soient identiques pour qu'il y ait communication; bien au contraire, le nom propre «Verlaine» dans «Je n'ai jamais lu Verlaine» ne nécessite qu'une garantie minimale, celle qu'il existe un objet Verlaine appelé «Verlaine», afin que chaque interlocuteur puisse activer ses propres connaissances encyclopédiques correspondant au «dossier» Verlaine.

«Verlaine», comme signe linguistique, n'existe que pour permettre la communication au sujet de Verlaine. Un nom propre n'est énoncé que pour permettre de communiquer au sujet du porteur de ce nom propre. C'est à l'exploration de ce dernier aspect que nous allons maintenant nous consacrer.

\*  
\*       \*

Je me suis intéressé aux noms propres qui apparaissent dans l'œuvre poétique de Verlaine accompagnés d'une détermination et/ou d'une expansion, quelles qu'elles soient. Même ainsi réduit, le corpus compte des centaines d'occurrences, qu'il n'est pas possible de décrire de manière exhaustive dans l'espace qui m'est imparti. Je m'attacherai donc à préciser les principales modalités sémantiques qu'emploie Verlaine, en les illustrant de quelques exemples, étant entendu que les procédures dégagées sont censées pouvoir être étendues à l'ensemble de l'œuvre poétique.

Une première série d'expansions n'a d'autre rôle que de spécifier, parmi les traits prototypiques qui peuvent constituer, dans le dossier attaché au nom propre, un fonds commun entre le lecteur et le poète, lequel doit être plus particulièrement activé dans la mémoire à long terme. C'est ainsi le cas dans le «Prologue» des *Poèmes saturniens*:

- *Et sous tes cieus dorés et clairs, Hellas antique,*  
*De Spartè la sévère à la rieuse Attique,*  
*Les Aèdes, Orpheus, Alkaïos, étaient*  
*Encore des héros altiers, et combattaient.*       (58)

dans «Pensée du soir»:

Ovide **morne** pense à Rome, et puis encore  
À Rome que sa gloire illusoire décore. (441)

ou encore dans la première pièce des «Lunes» de *Parallèlement*:

Le Tibère **effrayant** que je suis à cette heure,       (503)

Adjectifs épithètes et attributs ne font que guider l'interprétation, en orientant le lecteur vers le choix de tel ou tel trait traditionnellement attaché au dossier du nom propre concerné. Ce procédé est en soit assez banal, et peu caractéristique de l'écriture poétique en général, ni du style verlainien en particulier.

La sélection du trait peut être cependant plus inattendue, comme dans le sonnet des *Dédicaces* dédié à Gabriel Vicaire:

Mais vous **léger, charmant**, on dirait du Shakspeare (574)

L'emploi est intéressant, dans la mesure où les adjectifs «léger» et «charmant» ne sont pas ceux qui viennent en premier pour évoquer l'œuvre de Shakespeare. La référence aux comédies est évidente et explique le choix des qualificatifs, mais ce n'est pas celle qui s'impose à la fin des années 1880. L'activation du dossier Shakespeare est donc plus orientée ici que dans les exemples précédents, et cette définition non pas singulière mais marginale du dramaturge anglais amène le lecteur à s'interroger sur l'intention de Verlaine: or, l'on sait que Gabriel Vicaire fut, avec Henri Beauclair, l'un des deux auteurs des *Déliquessences d'Adoré Floupette*, paru en 1885, où Verlaine était parodié sous le nom de Bleucoton (voir l'étude de Resnick dans ce volume). On voit comment l'orientation de la lecture du dossier attaché à Shakespeare donne accès, indirectement, au dossier attaché à Vicaire et au regard emprunt de sympathie que le poète porte sur lui.

Cet exemple touche à un premier aspect de l'écriture verlainienne et concerne la dimension «poésie de circonstance» de son œuvre. Les noms propres y jouent, bien entendu, un rôle particulier. Commençons par un extrait du dizain *Souvenirs de prison*, publié dans les *Invectives* (v.3-8):

On s'amusait. J'étais républicain, Leconte  
De Lisle aussi, ce cher Lemerre étant archonte  
De droit, et l'on faisait chacun son acte en vers.  
Jours enfuis! Quels Autrans soufflèrent à travers  
La montagne! Le Maître est décoré comme une  
Châsse et n'a pas encore digéré la Commune. (933)

Dans une version légèrement différente, publiée dans l'appendice des *Œuvres posthumes*, tome III, nous avons «quels autrans» sans majuscule, et une note de Verlaine «allusion au poète Émile Autran» («Émile» mis pour «Joseph», bien entendu). Il est intéressant de noter que l'auteur a souligné la référence à Autran dans la version sans majuscule à l'initiale: il faut en effet que le lecteur ne limite pas son interprétation au nom commun désignant un vent du sud et qu'il ait accès au dossier «Autran», donné comme prototype du mauvais poète, poète qui n'est que du vent, afin de saisir la portée critique du texte, lequel devait à l'origine paraître dans la série des *Vieux Coppées* de *Cellulairement*. Ce procédé, parfois décrit sous le terme d'«antonomase» ou de «communisation du nom propre», se retrouve plusieurs fois sous la plume de Verlaine qui, toujours pour représenter un prototype de poète académique et médiocre, recourt à «Murger», par exemple, dans un autre *Vieux Coppées*, *Ultissima Verba*:

Et l'Académie où les Murgers boivent du ponche. (299)

Un texte en particulier pose problème quant à l'interprétation qu'il convient d'en donner. Il s'agit du sonnet À *Eugène Carrière*, écrit en novembre 1890. Comme l'on sait, ce peintre a réalisé un portrait de Verlaine qui, en remerciement, composa cette pièce où il représente l'artiste en train de le peindre, son visage apparaissant avec «de petits yeux»:

Luisant comme mouillés de comme  
De pleurs, vrais au fond, d'un bonhomme`  
Un peu jadis et mal Socrate. (982)

Or, dans le Fonds Cazals de la Bibliothèque Nationale, on lit: «Un peu Jadis et mal Socrate». Y a-t-il donc une ou deux paronomases? Faut-il comprendre (i) un bonhomme qui, jadis, a été un mauvais Socrate, ou (ii) un bonhomme qui est un peu comme j'étais du temps où j'écrivais les poèmes recueillis dans *Jadis* du recueil *Jadis et Naguère*, et qui par ailleurs, est un mauvais ou imparfait Socrate?

Le procédé qui vient d'être souligné n'est pas spécifiquement poétique, et il se rencontre fréquemment non seulement dans le roman mais dans la presse (cf. le corpus de Gary-Prieur 1994). Verlaine emploie cependant un autre procédé, surtout dans les textes polémiques, qui consiste à adjoindre au nom propre une qualification que manifestement la voix du poète ne prend pas en charge, et qu'il attribue à un autre énonciateur. C'est le cas, par exemple, dans le dizain, pastiche de François Coppée, intitulé *Bouillons-Duval*:

Le timide employé parmi le luxe fou  
Que l'Entreprise doit à ce *noir* Bonaparte,  
Tend au fier gastronome arrivant la pancarte  
Qu'une servante va tout à l'heure pointer. (168)

Les italiques sont de Verlaine et soulignent la valeur citationnelle de l'épithète, attribuable aux petits bourgeois qui fréquentaient à l'époque les restaurants Bouillons-Duval, ou encore à Coppée, poète républicain qui eût pu qualifier ainsi Napoléon III. La qualification n'a donc pas pour rôle premier de guider la lecture du nom propre, mais s'intègre au projet global du poème, qui est de signifier le pastiche, de signifier qu'il n'est pas écrit tout d'une voix, mais reprend, pour la caricaturer, la voix d'un autre.

La dissociation entre le locuteur et un énonciateur potentiel peut aussi être signifiée par des guillemets, comme dans la pièce «Conseils» des *Invectives*:

Ghil est un imbécile. Moréas  
N'en est foutre pas un, lui, mais hélas!  
Il tourne ainsi que ce Ghil «chef d'école». (910)

La dimension citationnelle de l'expansion «chef d'école» s'accompagne ici, compte tenu du contexte, d'un rejet critique de la part de Verlaine: le locuteur non seulement met en scène un énonciateur qui prend en charge la qualification, mais des indices aussi bien extratextuels, comme le discours de Verlaine sur Ghil, sur certains symbolistes, sur le rôle de «chef d'école», qu'intratextuels, comme l'interjection «hélas», le choix du verbe «tourner», etc., permettent de comprendre que le locuteur méprise cette qualification. Enfin, la dissociation entre locuteur et énonciateur peut ne pas être soulignée typographiquement, comme dans la *Chanson à manger des Invectives*:

D'être un végétarien  
À l'instar de ce poète  
Bouchor, ou de cet esthète  
Sarcey, critique ancien. (953)

Francisque Sarcey, quand on sait quelle animosité Verlaine nourrit à son encontre, ne peut être sérieusement qualifié d'«esthète» sous sa plume, si ce n'est de manière ironique, Verlaine citant un trait dont certains gratifieraient le critique<sup>4</sup>.

La problématique énonciative qui vient d'être illustré est fondamentale pour aborder cette poésie de circonstance si caractéristique de tout un pan de la poésie verlainienne. J'en donnerai deux exemples plus élaborés. Le poème *À un Magistrat de boue* publié dans *Invectives* commence par ces vers:

Fous le camp, quitte vite et plus tôt que cela  
Nos **honnêtes** Ardennes  
Pour ton Auvergne **honnête** d'où déambula  
Ta flemme aux lentes veines. (916)

Le magistrat en question est le procureur Grivel. Il faut se souvenir que Madame Verlaine, battue par son fils, s'était réfugié en janvier 1885 chez M. et Mme Dave, ses voisins, et que le 11 février, Verlaine avait fait irruption chez eux et tenté d'étrangler sa mère. M. Dave s'étant interposé, le poète avait porté plainte et, bien entendu, l'affaire avait tourné à son désavantage, M. Dave ayant dénoncé sa conduite. Il est intéressant de noter que les noms propres géographiques sont qualifiés par la même épithète, mais que celle-ci est antéposée puis postposée. Or l'on sait que, d'un point de vue sémantique, l'épithète antéposée tend à qualifier le contenu notionnel du nom, tandis que l'épithète postposé vise plutôt le référent ponctuel, dans les limites de l'énonciation. C'est la fameuse différence entre les «vertes prairies» du middle-west (ie les prairies toujours vertes) et les «prairies vertes» au printemps, qui deviendront «jaunes» au soleil d'été. Ainsi, «honnêtes

---

<sup>4</sup> Sur l'ironie, voir Martin 1992, Wilson et Sperber 1992, Franken 1995.

Ardennes» suggère que les Ardennes sont «honnêtes» de façon permanente, et que ceci constitue un trait du «dossier» attaché à ce nom propre connu et partagé de tous, tandis que «Auvergne honnête» est une caractérisation ponctuelle, ponctuelle parce qu'attribuée à la voix du magistrat, et à elle seule. On voit comment la dialectique énonciative sert les intentions critiques du poète qui se fait entendre soit directement, soit médiatisé par la citation d'une autre voix.

Ce procédé semble bien caractéristique de l'écriture verlainienne. Il se retrouve par exemple dans les expansions associées au nom propre «Paris». On rencontre au fil de l'œuvre des emplois assez conventionnels de l'adjectif «vieux», associé avec un nom propre à seule fin contrastive («vieux / jeune», complété par «ancien / nouveau»): «C'est le front dans les mains du vieux Faust des estampes» (95), «Rire du vieux Satan» (250), «une caresse où le seul vieil Adam s'embrase» (270), «Et que saute la vieille Europe!» (614), «le vieux Siméon» (738, 754), «Ayant enfin courbé le front du vieil Adam» (804), parfois relayé par «L'ancien Adam qui se désolait sans espoir» (738) *versus* «Je suis l'Adam nouveau qui mange le vieil homme» (270). Ces emplois sont relativement banals, mais ils peuvent parfois être revivifiés à des fins polémiques. Ainsi, dans *Retraite*, on lit:

On s'isole à Paris, quelle que soit l'horreur  
Apparente de vivre en ce cirque d'erreur,  
De luxe dur et des trop plausibles rancunes  
Du pauvre y voyant rouge, - ainsi vont nos fortunes  
Sociales depuis ce cher Quatre-vingt-neuf -,  
Oui, dit-on, l'on s'isole en ce **vieux** Paris **neuf**.  
Moi, vieux Parisien, ne le puis: l'habitude! (1001)

Ici, «vieux» ne fait pas que s'opposer conventionnellement à «neuf». Appliqué au même nom propre, les deux adjectifs sont incompatibles et appellent une interprétation particulière. «Vieux Parisien», le locuteur prend parti pour les cœurs «tout meurtris, vieux de deuils et hors d'âge» (v.11 du même texte), et cite, mais n'adhère pas, à la voix de ceux qui s'enthousiasment pour le Paris «neuf», c'est-à-dire celui d'après 1789, le Paris des «bruits méchants» (v.9), du «bruit amorti des sots et des voitures» (v.16). La double expansion traduit donc deux voix contradictoires, celle du poète et celle des républicains, et la polémique est d'autant plus explicite, et la construction d'autant plus efficace, que le conflit des deux opinions a lieu *in praesentia*. Il en va de même dans «Un peu de bâtiment»:

Dans ce Paris **si laid moderne**, il est encore  
Ou plutôt il était, car tout se déshonore,  
Il était quelques coins pittoresques, ô non!  
Mais drôles d'horreur fade et de terreur sans nom  
Aucun. Je veux parler de feu les terrains vagues (931)

«Laid» et «moderne» ne sont pas incompatibles comme le sont «vieux» et «neuf», mais encore une fois l'attitude du locuteur envers ces deux traits diffère. L'adjectif «moderne» oscille entre le constat objectif et la citation plus ou moins empreinte de mépris, comme plus bas nous avons:

Cependant, dès que c'est dressé, les maçons pris  
De vin chantent *la Marseillaise*, air **neuf** encore,

tandis que «laid», renforcé par l'intensif à valeur axiologique «si» traduit explicitement la pensée du locuteur. Là encore, la polémique est explicitée dans le choix même de cette double qualification, dont l'une cite un trait du dossier propre à d'autres, et l'autre traduit l'attitude particulière du poète devenu antirépublicain.

\*  
\*       \*

Les procédés que nous venons de dégager sont surtout déployés dans l'œuvre dite «de circonstance» de Verlaine, et le cadre énonciatif qu'ils dessinent est assurément représentatif du «style» qui la caractérise. Cependant, ils ne sont pas «poétiques» au sens typologique du terme, puisqu'ils se retrouvent sous des formes assez proches dans les textes en prose (voir l'étude de Fontana dans ce volume), et relèvent plutôt de la «rhétorique» de l'éloge et de l'insulte, à laquelle je consacrerai prochainement une étude<sup>5</sup>. En revanche, nous rencontrons dans les poèmes plus lyriques, moins «circonstanciels», des procédures quelque peu différentes, où l'expansion du nom propre sert plus à inviter le lecteur à développer des représentations qu'à limiter sa lecture à telle ou telle représentation particulière. Je tenterai de cerner ce deuxième versant de l'œuvre verlainienne en analysant quelques unes de ces procédures.

J'ai parlé jusqu'ici de trait prototypique, mais les représentations associées au dossier d'un nom propre ne sont pas seulement descriptibles en terme de «traits», mais aussi de «stéréotypes», c'est-à-dire des comportements considérés comme typiques de l'entité désignée par le nom propre. Verlaine effectue également un travail sur cette dimension sémantique du dossier des noms propres. Comme pour les traits prototypiques, le poète peut convoquer explicitement un scénario privilégié parmi ceux auxquels le lecteur pourrait songer. Il s'agit, dans ces configurations, de placer la communication sur un terrain connu, d'amener le

---

<sup>5</sup> « De l'éloge à l'invective: Verlaine et la poésie épideictique », communication au colloque *Spiritualité verlainienne*, dirigé par J. Dufetel et J.M. Wittmann, 14, 15 et 16 novembre 1996, Université de Metz. Pour plus de détails sur le cadre théorique développé ici, consulter Dominicy 1989, 1994 et 1996.

lecteur à reconnaître un savoir partagé ou censé être partagé. C'est le cas, par exemple, des références aux personnages de la *Phèdre* de Racine dans *Les Uns et les Autres*:

Ne pouvez-vous pas mieux employer les moments  
premiers de nos premiers amours, ô cher Thésée,  
Qu'à vous préoccuper d'Ariane laissée? (345)

ou dans *Bergerades*:

Hippolytes sans frein de chevaux  
Non pas plus emportés que leur maître  
Et qui finissent toujours par être  
Victimes de leur course par vaux

Et par monts, ô princes déplorables! (1011)

à la *Chanson de Roland* dans le «Prologue» des *Poèmes saturniens*:

Est-ce que Théroldus ayant dit Charlemagne,  
Et son neveu Roland resté dans la montagne, (59)

à *La Divine Comédie* dans l'«Épilogue»:

Ce qu'il nous faut à nous, les Suprêmes Poètes  
Qui vénérons les Dieux et qui n'y croyons pas,  
À nous dont nul rayon n'auréola les têtes,  
Dont nulle Béatrix n'a dirigé les pas, (95)

ou encore aux *Mille-et-une nuits* dans tel passage des *Élégies*:

Je suis pauvre, tu sais, tu sais aussi comment  
De quelle ardeur je trime et fais, vaille que vaille,  
Puisqu'on n'est pas rentier et qu'il sied qu'on travaille,  
Des besognes pour tel journal Ali-Baba  
Dont le Sésame par instants me fault. (...) (800)

Toutefois, Verlaine représente parfois le stéréotype sous un jour singulier. Par exemple, le sonnet des *Dédicaces* dédié à A.-F. Cazals commence par ces mots:

Adonis expirant sur des fleurs n'est pas lui,  
Narcisse en fleur changé non plus, (...) (561)

La représentation de Narcisse «en fleur changé» est assez attendue et relève du topos; par contre, Adonis est mis en scène en train d'expirer, comme le souligne le participe présent, et sur un tapis de «fleurs», terme hyperonymique qui, certes, annonce la métamorphose en anémone grâce au pouvoir d'Aphrodite, mais ne l'explique pas. Dans ce premier vers, nous dirions volontiers que le scénario associé à Adonis est simplement évoqué et non convoqué, c'est à dire que les éléments du dossier censés être saillants en contexte ne sont pas explicités, mais seulement suggérés par le choix de termes volontairement assez flous en regard du scénario plus précis véhiculé par la mythologie. On retrouverait le même procédé d'atténuation d'un scénario dans des pièces comme le sonnet À *Charles Morice d'Amour*:

Dont je serais en même temps le Philoctète  
 Au cœur ulcéré plus encor que sa blessure, (436)

ou dans *Marco*:

Quand Marco passait, tous les jeunes hommes  
 Se penchaient pour voir ses yeux, des Sodomes  
 Où les feux d'Amour brûlaient sans pitié  
 Ta pauvre cahute, ô froide Amitié; (86)

Mais l'évocation du sémantisme d'un nom propre n'est pas seulement activée par le biais de l'atténuation d'un stéréotype. Parmi les procédures possibles, il en est une autre assez caractéristique de l'écriture verlainienne, celle du «contre-trait». En effet, le poète, au lieu de spécifier un des traits caractéristiques traditionnellement attaché au dossier du nom propre, prend parfois le contre-pied des connaissances encyclopédiques censées être connues et partagées de tous. Le trait prototypique ou le stéréotype est donc évoqué indirectement, par contraste avec celui qui est explicitement formulé et qui est au contraire peu «typique». On trouve ainsi, au fil de l'œuvre, beaucoup d'expansions inattendues, comme «un Watteau rêvé par Raffet» (71), qui fond en une œuvre unique et improbable le peintre des «fêtes galantes» et celui qui croqua les soldats de l'Empire, «ce Sahara des prairies» (201) pour décrire la campagne de *Malines*, «Sapho naïve» (794), «Leurs Eve sans même la pomme» (872), «Cariatide sale» (916) ou encore, dans la seule pièce VI des *Odes en son honneur*: «Teutatès adorable», «Saturne plus aimable» et «la docte Sodome» (768). Un emploi particulier, lié à cette procédure, est à noter, dans un passage de *Nébuleuses* qui clôt la longue énumération qui débute par «Papa Grévy, l'affreux Ferry persécuteur, (etc.)»:

Et les jeunes encor plus bêtes que les vieux,  
 Communards sans Hébert, Girondins sans Charlotte, (928)

Le nom propre fait ici partie de l'expansion qui vient compléter le classificateur «Communards» ou «Girondins», et s'il est ainsi appelé par la tête de syntagme, c'est parce que le groupe politique désigné est attaché au dossier spécifique à chacun des deux noms propres. Dans les connaissances supposées être partagées par le lectorat de Verlaine, Hébert est un des (proto)types du communard et Charlotte Corday des Girondins, et, plus généralement, tous deux ont joué un rôle politique et sont représentatifs de la «Révolution», que ce soit celle de 89 ou celle de 70. Représenter des «communards» ou des «Girondins» sans l'un et sans l'autre, c'est donc un moyen de prendre le contre-pied d'une représentation attendue, et de fustiger ses contemporains tout en évoquant implicitement un arrière plan historique et politique, qui transparaît dans le moment même où il est dénié par la préposition «sans».

L'évocation n'est pas toujours le fruit d'une atténuation ou d'une inversion, procédés qui reposent tous deux sur le seul dossier sémantique. Elle est parfois appelée par le signifiant même du nom propre. Ainsi, avons-nous dans le deuxième poème dédié «À E...» la mention de «l'âtre Parque» (592), dont l'épithète semble résulter d'une reprise de trois phonèmes constitutif du nom propre, avec une seule interversion, par le passage de [paR] à [apR]. De même, «Eveline» est analysé comme le diminutif de «Eve» dans la pièce LXV des *Dédicaces*:

Eveline, mais c'est Eve  
En miniature (...) (603)

ce qui entraîne toute une évocation, par le jeu des rimes, qui semble comme dépliée à partir du seul signifiant du nom propre:

(...) Eve  
(...)  
Tout le charme et tout le rêve  
(...) enfance brève  
(...) la femme qui s'achève

Ailleurs, naît de «Londres» cette description dans la pièce XIX de *Bonheur*:

Londres sombre flambe et fume  
O la chère qui s'y cuit  
Et la boisson qui s'ensuit! (685)

puisque «sombre» sort de «Londres», et entraîne ensuite les deux prédicats «flambe» et «fume», par reprises et variations autour des occlusives [b] et [d], des fricatives [s] et [f], des nasales [m], [O°] et [A°], et des approximantes [l] et [R]. Nous pourrions ainsi multiplier les exemples où la représentation sémantique

découle du matériau sonore. Certaines constructions sont plus élaborées, comme dans le sonnet, déjà mentionné, dédié à Charles Morice, avec l'alexandrin «Néoptolème, âme charmante et chaste tête» (436). La construction syntaxique en chiasme de l'apposition, «âme charmante et chaste tête», [Nom+Adj] puis [Adj+Nom], semble appelée par la structure vocalique du nom propre «Néoptolème», avec sa suite [eoó´], soit [eo] [Voyelle d'avant+Voyelle d'arrière], puis [o´] [Voyelle d'arrière+Voyelle d'avant].

Atténuation, inversion («contre-trait») ou développement à partir du matériau sonore sont parmi les procédés les plus saillants qui permettent au poète non plus de circonscrire explicitement le «sens» du nom propre, mais plutôt d'amorcer l'activation de représentations attachées à ces noms propres ou, dans nos derniers exemples, l'activation de représentations dont on fait comme si elles étaient attachées à ces noms propres. Cette spécificité de l'écriture poétique verlainienne, qui semble offrir une meilleure approche de la qualification de «flou» ou de «vague» que l'on a souvent attribuée à son œuvre (cf. l'étude de Sanchez dans ce volume), culmine dans un emploi particulièrement significatif, lorsque, dans l'expansion, le poète propose simultanément plusieurs voies et non plus une seule, afin de contraindre le lecteur à activer parallèlement diverses représentations sémantiques et non pas à préférer l'une d'elles. Ainsi, le dernier vers de *L'Heure du berger*, «Blanche, Vénus émerge, et c'est la Nuit» (73) évoque deux «savoirs» censés être partagés par tous. En accord avec les référents antécédents («lune», «s'endort», «les fleurs (...) referment leurs corolles», «lucioles», «les chats-huants s'éveillent», «l'air noir», «lueurs sourdes») et le titre du poème, Vénus est l'étoile du berger, astre blanc (trait prototypique) qui apparaît en premier, au crépuscule (stéréotype). Mais le poème est aussi habité par l'élément liquide, avec le verbe «émerge», les adjectifs «brumeux», «fumeuse», les noms «brouillard», «fleurs des eaux», et les notations suivantes: «la grenouille crie / Par les joncs verts», «les chats-huants (...) rament l'air», ce qui permet l'activation d'une Vénus mythologique, à la Botticelli, tout aussi blanche (de peau) que l'étoile du soir, et qui, elle aussi, «émerge», non plus dans un sens métaphorique, comme c'était le cas pour l'étoile du berger, mais au sens de «sortir de l'eau».

Encore deux exemples, à commencer par ces incarnations de la jalousie dans la pièce V des *Épigrammes*:

La jalousie, - un sultan sombre  
 Et piteux sous l'or du caftan,  
 Scaramouche tout noir dans l'ombre,  
 Ou tel splendide capitain, - (857)

Les trois images proposées se font écho, avec le réseau du noir («sombre», «tout noir», «ombre», à quoi il convient d'ajouter le personnage de Scaramouche, traditionnellement vêtu de noir), avec Scaramouche, que Tiberio Fiorilli avait imaginé à mi-chemin entre l'arlequin et le capitain, «capitan» justement mentionné

au vers suivant et qui semble comme déplié à partir de ce premier personnage de comédie, tout en ayant aussi sans doute quelque rapport, pour le moins euphonique, avec le «sultan» et son «caftan». Là encore, Verlaine ne cherche nullement à poser une figure allégorique de la jalousie, mais propose trois représentations plus ou moins imbriquées, en ceci qu'elles ont formellement et/ou sémantiquement des points communs, afin de lancer en quelque sorte son lecteur sur la piste de ce que certains nomment une «rêverie» poétique, mais que je préfère baptiser du terme d'«évoqueries» (tout aussi poétiques!).

Et puisque nous parlons de rêverie, terminons par les premiers vers de *Résignation*:

Tout enfant, j'allais rêvant Ko-Hinnor,  
 Somptuosité persane et papale,  
 Héliogabale et Sardanapale! (60)

De quoi est fait ce rêve de jeunesse? Les trois noms propres, «Ko-Hinnor», «Héliogabale» et «Sardanapale» ne sont pas là pour référer à tel ou tel individu ou entité. Peu importe ici que «Ko-Hinnor» désigne le plus gros diamant du monde: ce qui est intéressant, c'est que son apposition ne permet pas de se le représenter mais consiste au contraire en un nom, «somptuosité», qualifié par deux adjectifs incompatibles l'un avec l'autre puisque, même s'ils évoquent les fastes de la vie de cour, «persane», symbole de la religion musulmane, et «papale», qui renvoie au symbole de l'autorité catholique, ne sauraient se réunir en un même objet. Et, toujours par euphonie, suivant le procédé dégagé plus haut, il semble bien que ce soit de «papale» que sont issus les deux noms propres qui suivent, sans doute alliés avec l'idée de «somptuosité», noms propres qui sont aussi exclusifs l'un de l'autre, comme «persane» l'était de «papale» et inversement, puisque, s'ils renvoient tous deux à des débauchés (proto)typiques, la coordination réunit Élagabal, empereur romain du III<sup>e</sup> siècle, qui a bel et bien existé, avec Sardanapale, souverain assyrien fictif, sans doute inspiré par Agamemnon. En optant pour de telles modalités sémantiques, en préférant amorcer et cumuler des représentations diverses plutôt que de produire une description univoque, le poète ne cherche pas à communiquer la matière mais la manière de son rêve. Il ne s'agit plus de donner un sens précis aux mots, mais d'inviter le lecteur à (re)chercher un sens en évoquant sa propre connaissance et donc sa propre expérience du monde. Les noms propres, en contraignant le lecteur à initier un dossier ou à activer dans la mémoire à long terme les connaissances encyclopédiques qui leur sont attachées, ne pouvaient qu'être des auxiliaires de premier plan dans le cadre d'une telle poétique. Encore fallait-il, pour en dégager la spécificité, réconcilier littérature et linguistique et analyser le sémantisme des noms propres non pas comme une exception littéraire, mais comme un constituant à part entière de leur identité, lequel reçoit, en littérature, une exploitation optimale dont l'œuvre de Verlaine, ainsi que nous espérons l'avoir montré, offre une remarquable illustration.

## REFERENCES

1. Barthes, R., 1973: «Proust et les noms», dans *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Le Seuil, Paris, 121-134.
2. Chauviré, C., 1996: *Pierce et la signification. Introduction à la logique du vague*, PUF.
3. Corblin, F., 1983: «Les désignateurs dans le roman», *Poétique*, n°54, 199-211.
4. Dominicy, M., 1989: «De la pluralité sémantique du langage. Rhétorique et poétique», *Poétique*, n°80, 499-514.
5. Dominicy, M., 1994: «Du style en poésie», dans *Qu'est-ce que le style?*, édité par G. Molinié et P. Cahné, PUF, 115-148.
6. Dominicy, M., 1996: «La fabrique textuelle de l'évocation. Sur quelques variantes des *Fleurs du mal*», *Langue française*, n°110, 35-47.
7. Flaux, N., 1991: «L'antonomase du nom propre ou la mémoire du référent», *Langue française*, n°92, 26-45.
8. Fontvielle, A., 1996: «Emplois rhétoriques et poétiques du nom propre dans *Britannicus*», *L'École des Lettres*, 87e année, n°7, 57-74.
9. Franken, N., 1995: «L'ironie: essai de description dans la théorie de la pertinence», communication présentée au Colloque des Jeunes Linguistes, U. du Littoral.
10. Gary-Prieur, M.-N., 1991 (éd.): *Syntaxe et sémantique des noms propres*, *Langue française*, n°92, Larousse, Paris.
11. Gary-Prieur, M.-N., 1994: *Grammaire du nom propre*, PUF.
12. Genette, G., 1976: «L'âge des noms», dans *Mimologiques*, Le Seuil, Paris, 315-328.
13. Goyet, F., 1981: «La preuve par l'anagramme», *Poétique*, n°46, 229-246.
14. Hamon, P., 1977: «Statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Le Seuil, Paris, 115-180.
15. Herschberg-Pierrot, A., 1993: *Stylistique de la prose*, Belin.
16. Jouve, V., 1992: *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, Paris.
17. Kleiber, G., 1981: *Problèmes de référence: descriptions définies et noms propres*, Klincksieck.
18. Kripke, S., 1982: *La Logique des noms propres*, traduction de P. Jacob et F. Recanati, Minuit, Paris.
19. Martin, R., 1992: «Irony and universe of belief», *Lingua*, vol.87, n°1/2, 77-90.
20. Meyer, B., et J.D. Balayn, 1981: «Autour de l'antonomase de nom propre», *Poétique*, n°46, 183-199.
21. Molino, J., 1982 (éd.): *Le Nom propre, Langages*, n°66, Larousse, Paris.
22. Nicole, E., 1981: «Personnage et rhétorique du Nom», *Poétique*, n°46, 200-216.

23. Nicole, E., 1983: «L'onomastique littéraire», *Poétique*, n°54, 233-252.
24. Noailly, M., 1991: «L'énigmatique Tombouctou: nom propre et position de l'épithète», *Langue française*, n°92, 104-112.
25. Recanati, F., 1993: *Direct reference. From language to thought*, Blackwell, Oxford (UK) /Cambridge (USA).
26. Slakta, D., 1982: «Sémiologie et grammaire du nom propre dans *Un Prince de la bohême*», dans *Balzac: l'invention du roman*, édité par C. Duchet et J. Neefs, Belfond, Paris, 235-256.
27. Sperber, D., et D. Wilson, 1986: *Relevance. Communication and Cognition*, Basil Blackwell, Oxford.
28. Tanaka, K., 1992: «The pun in advertising: a pragmatic approach», *Lingua*, vol.87, n°1/2, 91-102.
29. Wilson, D., et D. Sperber, 1992: «On verbal irony», *Lingua*, vol.87, n°1/2, 53-76.

## L'INTERPRETATION PROVERBIALE DANS LA «GREAT CHAIN METAPHOR THEORY»

CHRISTINE MICHAUX\*

En 1989, Lakoff et Turner posent les fondements de leur théorie de la métaphore poétique. Cet ouvrage fait suite à *Metaphors We Live By* (Lakoff et Johnson, 1980) et à *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism* (Turner, 1987). Les trois volumes exposent sans ambiguïté une vision purement conceptuelle de la métaphore. En témoigne cet extrait de Turner (1987: 3):

Rhetoric degenerated when it abandoned thought for style.

Le cadre théorique est dès lors défini. La métaphore est une affaire de pensée; elle est conceptuelle. Seule son expression peut se voir qualifiée de «linguistique». Autrement dit, l'énoncé métaphorique n'est pas une association de mots, mais une «superposition» – un *mapping* – d'une représentation mentale (la source) sur une autre (la cible), en ce sens qu'il mettrait en relation deux organisations de connaissances. Ces «schémas», comme les appellent Lakoff et Turner, sont des structures à trous, organisées par des relations logiques. Le schéma de connaissances correspondant au concept {voyage}, par exemple, est constitué d'une série de «slots»: le slot «voyageur», le slot «destination», etc. Hors contexte, les slots restent vidents; ils ne sont complétés qu'en fonction d'une situation particulière. Dès lors qu'il y a métaphore, le contenu du schéma associé au domaine cible est modifié par celui associé au domaine source. Les modifications peuvent intervenir directement sur les slots, ou sur les relations logiques ou chronologiques que ces slots entretiennent entre eux, ou encore sur les propriétés de ces slots. C'est en ce sens que, selon Lakoff et Turner, l'utilisation d'une métaphore permet de transformer le savoir que le locuteur a du domaine cible.

C'est au sein de ce cadre théorique que Lakoff et Turner développent leur idée d'un modèle d'interprétation des énoncés proverbiaux, la «Great Chain Metaphor Theory» (dorénavant GCM). Cette structure comprend quatre modules indépendants mais qui fonctionnent de concert. Passons rapidement en revue chaque rouage du mécanisme.

---

\* Université Libre de Bruxelles, Laboratoire de Linguistique Textuelle et de pragmatique cognitive CP175 50, avenue F. Roosevelt B-1050 Brussels, Belgium, Cmiciaux@ulb.ac.be

### 1. La "Great Chain Metaphor"

Les quatre modules de GCM sont:

1) La "Great Chain of Being" (dorénavant GCB). Il s'agit d'un modèle culturel inconscient. Sa forme correspond à une échelle implicationnelle des formes d'êtres (êtres humains, animaux, plantes, artefacts, etc.) et de leurs propriétés. Elle correspond à une échelle verticale dont les échelons vont de la forme d'être la moins élaborée (objets inanimés, artefacts) à l'être supérieur par excellence (Dieu dans la version étendue, l'Homme dans la version restreinte<sup>1</sup>). Chaque niveau possède les propriétés des êtres qui lui sont inférieurs, plus une propriété qui lui est spécifique et qui caractérise — qui permet d'identifier — le niveau en question.

2) La "Theory of the Nature of Things" (dorénavant TNT) correspond à une théorie causale non déterministe, qui relie les propriétés des formes d'être à leur comportement. La propriété spécifique au genre animal est l'instinct. TNT permet d'en déduire que les animaux agissent de manière instinctive.

3) La "Generic is Specific Metaphor" (GSM). Mécanisme central dans l'interprétation proverbiale, cette métaphore générique permet le passage du schéma spécifique évoqué par le proverbe au schéma générique qu'il contient par ailleurs.

4) La maxime de quantité (MQ), norme gricéenne qui s'énonce comme suit: "Be as informative as is required and not more so".

Avant de passer à la critique du système de Lakoff et Turner, il me paraît opportun d'en détailler les mécanismes sur un exemple. Afin de reproduire avec fidélité le parcours interprétatif proposé, je reprends l'exemple des auteurs (1989: 175-178): *Big thunder little rain*. Le décodage du proverbe passe par trois stades successifs:

1) L'analyse de la source: Cette première étape consiste principalement à extraire les informations de la mémoire à long terme et à les agencer en fonction de leur pertinence. L'énonciation de *Big thunder little rain* provoque la convocation du schéma {orage}. S'ensuit ce qui semble être une analyse du contenu propositionnel, puisque les auteurs expliquent: "First, there is what is overtly mentioned in the proverb: the relative amounts of thunder and rain" (1989: 176). Ensuite, TNT se concentre sur la relation causale qui unit l'orage à la pluie<sup>2</sup>. Sur l'échelle de GCB, la relation causale en question correspond au niveau des

---

<sup>1</sup> Lakoff et Turner distinguent deux versions de GCM. La version de base concerne les relations entre les êtres humains et les formes inférieures. Elle posséderait une espèce d'universalité, en ce sens qu'elle ne serait pas uniquement propre à la culture occidentale. La version étendue de GCM concerne les relations des êtres humains avec la société, Dieu, et l'univers. Elle serait spécifique à la tradition occidentale.

<sup>2</sup> Il est difficile de savoir si l'importance de la relation causale est repérée dans le schéma {orage} (qui contient des relations logiques entre ses slots), ou si elle est identifiée à partir de GCB et de TNT (les phénomènes naturels — un des niveaux de GCB — ont des propriétés naturelles (GCB) et donc un comportement naturel de cause à effet (TNT)).

configurations fonctionnelles partie-tout. La maxime de quantité intervient alors pour extraire *uniquement* l'information correspondant à ce niveau. Ceci signifie que la maxime de quantité permet de considérer comme non pertinent le fait que la pluie soit mouillée. Ce qui est pertinent dans ce cas — et donc extrait —, c'est la relation cause/effet (orage/pluie). Après ces trois dernières étapes, le schéma {orage} du locuteur présente le profil suivant (Lakoff et Turner, 1989: 176):

A thunderstorm contains (at least) two kinds of causally related natural events within it: the thunder and the rain.

The thunder precedes and accompanies the rain.

Before any occurrence of rain, at least one occurrence of thunder communicates to us that the rain will occur.

Typically, the magnitude of the thunder indicates the magnitude of the rainstorm.

La confrontation du schéma ainsi obtenu avec les résultats dégagés par l'analyse du contenu propositionnel du proverbe aboutit à l'émergence d'un cas particulier: bien que la force de l'orage soit considérable, l'intensité de la pluie qui l'accompagne est faible. Par conséquent, l'énonciation du proverbe ajoute, au schéma {orage}, l'information pertinente suivante (Lakoff et Turner, 1989: 177): "In this case, the force of the rain is much less than we would expect given the force of the thunder".

2) Une fois réalisé le traitement du schéma source, le calcul métaphorique proprement dit peut commencer. Le locuteur dispose, à ce stade, d'une compréhension "spécifique" (c'est-à-dire non métaphorique) de l'énoncé proverbial. Il s'agit d'une compréhension "pertinente" puisque la maxime de quantité a sélectionné les propriétés-clés du schéma de départ. Intervient alors la "Generic is Specific Metaphor". En tant que métaphore générique, elle extrait, du schéma obtenu au point 1), l'information générique contenue dans ce dernier. Parallèlement à l'extraction de la structure générique, se déroule le repérage du niveau de GCB auquel correspond le schéma obtenu en 1). Dans le cas de *Big thunder little rain*, on se situe au niveau des phénomènes naturels. Après l'intervention de GSM et de GCB, le schéma 1) prend la forme suivante:

There is a (natural physical occurrence) that contains at least two causally related kinds of (natural events) within it.

The first precedes and accompanies the second.

Before any (natural event) of the second kind, at least one (natural event) of the first kind communicates to us that the second kind will occur.

The second has the power to affect us.

Typically, the magnitude of the first indicates the magnitude of the second.

In this case, the force of the second is much less than we would expect given the magnitude of the first.

3) La superposition métaphorique associe l'information source pertinente (l'information sur les orages obtenue en 2) avec l'information cible pertinente

(l'information sur les êtres humains). GCB et TNT relient les phénomènes naturels au comportement humain. Ce qui donne (Lakoff et Turner, 1989: 178):

There is a (human behavioral sequence) that contains at least two causally related kinds of (human actions) within it.

The first precedes and accompanies the second.

Before any (human action) of the second kind, at least one (human action) of the first kind communicates to us that the second kind will occur.

The second has the power to affect us.

Typically, the magnitude of the first indicates the magnitude of the second.

In this case, the force of the second is much less than we would expect given the magnitude of the first.

Ce dernier schéma est finalement instancié par sa mise en relation avec le contexte.

On peut résumer les grandes étapes de GCM comme suit:

Evocation du schéma {orage}.

Choix des aspects pertinents du schéma.

Extraction de la structure générique des aspects pertinents du schéma.

Préservation de la structure générique au cours de la superposition métaphorique.

## ***2. Evaluation du modèle***

Maintenant que nous disposons d'une présentation détaillée du système de Lakoff et Turner, je vais tenter d'en montrer les atouts et les faiblesses.

La première question à se poser concerne ce qui provoque la mise en marche du mécanisme interprétatif appliqué à un proverbe. Il semble que, pour Lakoff et Turner, la reconnaissance de la nature proverbiale d'un énoncé soit un passage obligé. Ceci ne se marque pas dès la première étape; le locuteur ne doit pas nécessairement identifier tel énoncé comme proverbial pour initialiser le processus interprétatif. On peut imaginer, en effet, que la compréhension de toute phrase se fasse via le même genre de "calcul" que celui proposé par Lakoff et Turner: convocation des schémas, recherche des éléments pertinents par le biais de GCB, TNT et MQ<sup>3</sup>. Par contre, la seconde étape, c'est-à-dire la mise en oeuvre de GSM — métaphore qui n'intervient que pour la compréhension des proverbes — semble exiger que l'énoncé produit soit reconnu comme appartenant au genre proverbial. Car on ne voit pas ce qui pourrait motiver l'intervention de GSM, si ce n'est le fait que le locuteur sache, d'une façon ou d'une autre, qu'il a affaire à un proverbe. Le locuteur active alors un mécanisme spécifiquement proverbial: la "Generic is Specific Metaphor". On remarquera, au passage, que la superposition métaphorique — qui correspond à la troisième étape — ne nécessite pas, en soi, la reconnaissance du proverbe. Dans une situation particulière, c'est le contexte qui indique le

---

<sup>3</sup> Par la suite, j'examinerai dans le détail les problèmes propres à MQ.

domaine cible. En l'absence d'informations contextuelles, la cible devient le schéma générique lui-même. La superposition se réduit alors au passage du schéma spécifique au schéma générique qui lui est sous-jacent.

Le problème à résoudre devient alors: qu'est-ce qu'un proverbe? Ou encore: Comment reconnaît-on la nature proverbiale d'un énoncé? Lakoff et Turner ne soulèvent pas cette question; dans leur système, le locuteur détermine — on ne sait comment — que l'énoncé est un proverbe. Les conclusions à tirer de cela restent obscures. On pourrait en déduire que, selon Lakoff et Turner, les locuteurs disposent, en mémoire à long terme, d'un stock de proverbes. L'énonciation d'une phrase proverbiale permettrait alors son identification comme telle. Mais si l'on opte pour l'existence d'un corpus de proverbes déjà mémorisés, on peut faire l'hypothèse raisonnable que la structure générique du proverbe est, elle aussi, simultanément disponible. On débouche alors sur l'idée que les proverbes sont associés à des représentations conceptuelles complexes (voir Michaux, 1998 et 1999). Dans cette éventualité, la "Great Chain Metaphor" se réduirait à sa troisième étape; seule la superposition métaphorique serait nécessaire à la compréhension d'un énoncé proverbial. Or, les auteurs envisagent clairement un processus plus complexe. En outre, les exemples sur lesquels ils testent leur système ne sont pas tirés du stock des proverbes américains; il s'agit d'énoncés proverbiaux asiatiques, traduits et présentés sous la forme d'un poème (*Asian Figures*) par W.S. Merwin. A priori, donc, ces expressions ne sont pas disponibles dans la mémoire à long terme des futurs lecteurs du livre de Lakoff et Turner. D'ailleurs, mon expérience de cet ouvrage (même en tant que francophone) prouve que l'on reconnaît assez aisément la potentialité proverbiale d'une phrase quelconque.

Admettons, pour les besoins de l'exposé, que le locuteur ait bel et bien identifié l'énoncé produit (*Big thunder little rain*) comme étant un proverbe. L'énonciation provoque l'analyse du contenu propositionnel (repérage de l'opposition *big-little*) et la convocation des schémas pertinents (schéma {orage}). GCB et TNT se combinent pour déterminer l'information-clef (la relation partietout unissant la pluie à l'orage). MQ débarrasse la structure précédemment construite de toute information non pertinente. Dans les termes de Lakoff et Turner, MQ "pick[s] out the highest relevant level of attributes and behavior within a source-domain schema" (1989: 179). Dans le cas de *Big thunder little rain*, MQ ne conserve que les données concernant la relation causale, excluant toute information secondaire (comme, par exemple, le fait que la pluie soit mouillée).

### 2.1. Le rôle de la maxime de quantité

Même sur cet exemple, il n'est pas évident, a priori, de comprendre pourquoi Lakoff et Turner ont opté pour la maxime de quantité. Comme l'écrit Krikmann (1994: 118):

One could ask which maxim is applied 'to pick out the highest-ranking properties available in each situation' (p. 173) — is it MQ or, for example, the Maxim of Relevance?

Je pense qu'une bonne compréhension du choix de Lakoff et Turner exige un retour à des données plus simples que les proverbes. Il ne faut en effet pas oublier que Lakoff et Turner développent, avant tout, une théorie de la métaphore. Il peut donc être éclairant d'analyser le fonctionnement de MQ dans un environnement métaphorique simple, du type *A is B*. Réanalysons donc le processus, mais en l'appliquant cette fois à la phrase suivante:

(1) Achilles is a lion.

L'énonciation de (1) convoque le schéma {lion}. L'information qui en est extraite permet de déterminer le niveau auquel on se situe sur GCB. Il s'agit, pour cet exemple, du niveau "animal". La propriété spécifique au niveau "animal" étant l'instinct, TNT en déduit que les lions ont un comportement instinctif. Finalement, MQ intervient pour sélectionner uniquement les données pertinentes. Dans le cas de (1), "the highest-ranking property" correspond à l'instinct. Par conséquent, *Achilles is a lion* doit être compris comme signifiant qu'Achille fait preuve d'un courage de type instinctif. Lakoff et Turner affinent cette interprétation en disant (1989: 195): "This [metaphor] asks us to understand the steadfastness of Achilles' courage in terms of the rigidity of animal instinct". Par conséquent, appliquer la maxime de quantité revient à prendre ce qui caractérise le niveau pertinent ("Be as informative as is required") en laissant tomber tout le reste de l'information, c'est-à-dire aussi bien les données sur les niveaux inférieurs que les données "inférieures" du niveau dont il est question ("and not more so"). Un locuteur qui énonce (1) ne peut pas vouloir communiquer qu'Achille a une épaisse fourrure fauve. Si, par hasard, la personne dont il est question possède une épaisse chevelure rousse, l'émetteur de (1) ne peut espérer faire passer un message touchant à cette ressemblance physique que si son interlocuteur dispose de données suffisantes. Hors contexte, on acceptera, avec Lakoff et Turner, que c'est l'instinct qui est visé par la métaphore.

Avant de continuer, il est sans doute utile d'expliquer le passage de "être un lion" à "être courageux". La transformation de *Achille est un lion* en *Achille est courageux comme un lion* provient, en fait, d'un double travail métaphorique. Il semble (voir Lakoff et Turner, 1989; Sperber, 1996) que le domaine de la vie animale soit un terrain de prédilection pour notre compréhension du non-humain en termes humains. Comme l'expliquent Lakoff et Turner (1989: 193): "One of the most elaborate domains in which we understand the nonhuman in terms of the human is the domain of animal life". Tout locuteur dispose de données du type "Les lions sont courageux et nobles", "Les chiens sont loyaux", "Les chats sont indépendants", "Les loups sont cruels". Ce type d'informations nous permet de

comprendre le monde animal au travers de caractéristiques humaines. Pour parvenir à l'idée de courage, on a donc recours à une autre métaphore qui applique, cette fois, le domaine humain sur le domaine animal. Selon Lakoff et Turner, tout locuteur dispose dans le schéma {lion} de propositions métaphoriques du type "Lions are courageous and noble". Pour eux (1989: 195): "Folk understanding of what these animals are like is metaphorical. We understand their attributes in terms of human character traits. We think of them, react to them, and treat them as we would a person with such traits". Par conséquent, comparer Achille à un lion n'entraîne aucun changement au niveau des propriétés d'Achille; mais une telle métaphore engendre une transformation profonde de notre savoir sur cet individu. En effet, c'est la structure même du schéma {Achille} qui est modifiée. Dans le schéma source, le courage correspond à une propriété quintessentielle. La superposition métaphorique non seulement attribue la propriété "courageux" au schéma cible, mais lui donne, en plus, une place centrale, remodelant ainsi la structure du schéma cible. Par la suite, GCB, TNT et MQ permettent de rajouter la propriété "instinct".

A cet égard, il est instructif de comparer (1) aux phrases suivantes:

- (2) Mon chien est un lion.
- (3) Mon chat est un tigre.
- (4) Mon chat est un vrai tigre.

Contrairement à (1), ces trois exemples mettent en relation des domaines conceptuels qui se situent sur le même niveau à l'intérieur de GCB. Dans (1), on compare le niveau humain au niveau animal; dans (2), (3) et (4), la comparaison est interne au niveau animal. En confrontant (1) et (2), on constate que la métaphore qui calque deux éléments d'un même niveau subit des modifications drastiques au niveau des interprétations possibles. En énonçant (2), on observe une double perte par rapport à l'interprétation de (1): il n'est plus question ni de courage, ni d'instinct.

Il y a d'abord la perte de la propriété "instinct": (2) ne signifie en aucun cas que mon chien possède un courage (ou quoi que ce soit d'autre) instinctif, ni même qu'il a de l'instinct tout court. Ceci s'explique par le fait que les chiens ont autant d'instinct que les lions; c'est une de leurs caractéristiques spécifiques. La phrase (2) peut cependant servir à préciser le type d'instinct en cause. Elle signifiera alors que mon chien a l'instinct sauvage du lion, et non l'instinct bridé de l'animal domestique. Le locuteur qui ne concevrait pas une telle interprétation serait obligé de se rabattre sur une comparaison de niveau inférieur, en recherchant, par exemple, des similitudes plus physiques. Il entreprendrait alors une comparaison entre les traits qui se révèlent typiques du lion (ses griffes, sa large crinière fauve, ...) et ce qu'il pourrait connaître de mon chien.

Les exemples (3) et (4) permettent d'opposer les deux interprétations proposées pour (2). La phrase (4), en insistant sur l'aspect véritable du tigre, dirige

le locuteur vers l'interprétation fondée sur l'instinct sauvage; mon chat n'est pas du type gros matou ronfleur, il a gardé la propriété essentielle des tigres: leur instinct. Cette phrase convoque sans doute une image mentale représentant le félin à la démarche caractéristique, guettant au travers de hautes herbes la présence d'une victime potentielle. La phrase (3) est nettement plus ambiguë à cet égard. Il me semble que la première interprétation qui vient à l'esprit est celle où l'on compare les traits physiques de mon chat à l'aspect typique des tigres. Mon interlocuteur pourra répondre à (3) en demandant: *Tiens, pourquoi tu dis ça, t'as un chat tigré?* (sans jeu de mots).

Dans l'exemple (2), on observe également la perte de la propriété "courage". Face à l'énoncé *Mon chien est un lion*, on n'a pas accès à l'interprétation "Mon chien est courageux". Tout se passe comme si la proposition métaphorique "Les lions sont courageux et nobles", présente dans le schéma {lion}, ne pouvait s'activer que lorsque la comparaison se fait avec le domaine des êtres humains. Nous comprenons le non-humain en termes d'humain; mais, en même temps, il semblerait qu'on ne puisse faire le chemin métaphorique inverse que pour une superposition animal-homme, et non pour une superposition animal-animal — quoique, par ailleurs, les chiens se montrent parfois courageux. On ne peut pas non plus comprendre la phrase (5):

(5) Les plantes vertes sont des lions.

comme signifiant que les plantes vertes sont courageuses. Mais cette fois, il s'agit d'une incompatibilité sémantique: à moins d'une personnification, on n'accepte pas l'application de la propriété "courage" aux plantes.

Au vu de ces exemples, on peut conclure qu'une superposition entre un domaine conceptuel source de niveau n et un domaine conceptuel cible de niveau n+1 entraîne la superposition de la propriété spécifique au niveau n. Dans l'exemple (1), le domaine source est celui des animaux, et le domaine cible celui des êtres humains; c'est donc la propriété spécifique au niveau des animaux qui est calquée.

On peut également conclure qu'une superposition entre deux domaines conceptuels de même niveau n ne peut pas se faire via la propriété spécifique à ce niveau. La superposition "descend" vers des propriétés caractéristiques inférieures. L'exemple (3) provoque une comparaison entre les traits physiques de mon chat et ceux des tigres.

Les phrases suivantes me permettront d'illustrer une superposition entre un domaine source de niveau n et un domaine cible de niveau n-1:

(6) Cette plante verte est une vraie pieuvre.

(7) Ma nouvelle voiture a un tigre sous le capot.

On constate, encore une fois, que dès que les niveaux sont différents, le calque de la propriété spécifique au niveau en question devient possible. Dans la phrase (6),

la superposition métaphorique est double. D'une part, on calque sur la plante verte l'image mentale propre aux pieuvres (les grandes tentacules qui s'enroulent autour de tout); d'autre part, on applique à la plante l'idée très vague d'un certain type d'instinct, à savoir une espèce de pseudo-volonté incontrôlée et incontrôlable. Il est clair que si la comparaison fonctionne assez bien, c'est parce qu'on a choisi comme domaine source un exemple-type d'une catégorie. Le fait de remplacer *pieuvre* par *poulpe* suffit à amoindrir considérablement la pertinence et la force de la comparaison.

Dans l'exemple (7), on retrouve le même phénomène: le moteur de la voiture est comparé à un tigre. Cette fois, c'est la puissance sauvage, à nouveau incontrôlable, qui caractérise l'objet cible. On tire, du schéma {tigre}, l'idée d'un chasseur puissant qui court à toute vitesse dans la savane; et on tire de GCB l'idée que cette force a quelque chose d'incontrôlable.

Au vu de la discussion qui précède, on discerne mieux ce qui correspond aux "highest-ranking properties". Il faut distinguer les propriétés spécifiques aux différents niveaux de GCB et les propriétés essentielles des schémas convoqués lors de l'énonciation d'une phrase. Dans le système de Lakoff et Turner, les propriétés sélectionnées par MQ correspondent aux propriétés caractéristiques des niveaux hiérarchisés de GCB. En élargissant le corpus, il semble effectivement que la comparaison métaphorique d'un homme et d'un animal engendre l'émergence de l'instinct, c'est-à-dire d'un comportement non réfléchi<sup>4</sup>. *Mon grand-père est un ours*, *Les jeunes cadres dynamiques sont des loups*, autant d'exemples qui témoignent en faveur de la thèse de Lakoff et Turner. Mais il ne faut cependant pas négliger l'importance des propriétés caractéristiques des schémas. Quand on compare quelque chose en faisant appel à une image mentale, les propriétés essentielles, et donc pertinentes, sont la représentation elle-même. Quand on dit *Life is a flame*, on a recours aux propriétés spécifiques attachées au schéma {flamme} (fragile, facile à éteindre, etc.) qui sont compatibles avec le domaine cible (par exemple, le fait qu'une flamme puisse brûler et faire mal n'est pas retenu). Le domaine source n'est donc pas choisi par hasard. Il doit présenter des propriétés essentielles qui font de lui le type, l'exemple privilégié d'une catégorie. Par exemple, une fourchette est un objet fonctionnel. Pourtant, comparer x à une fourchette entraîne plus facilement une comparaison de forme qu'une comparaison de fonctionnalité. Si on veut dire que l'objet comparé est fonctionnel, on doit préciser bien davantage, mais les exemples demeurent quand même très maladroits: *Ce truc est utile comme une fourchette pour manger*. Par contre, l'acceptabilité augmente si on veut

---

<sup>4</sup> Il serait intéressant de voir si les propriétés en question sont spécifiques à un niveau (homme - esthétisme, sens moral, etc.; animal - instinct; objet - fonctionnalité) ou si elles naissent de la comparaison avec un autre niveau de GCB. Est-ce parce que l'homme est réfléchi et que l'animal ne l'est pas (ou du moins ne le croit-on pas tel) que la comparaison entre les deux met cette propriété en valeur, ou bien "non-réfléchi" fait-il partie intégrante du niveau animal, quel que soit le domaine de comparaison?

insister sur la non-fonctionnalité de quelque chose: *Ce truc est aussi utile qu'une fourchette pour manger sa soupe* (avec une lecture ironique).

Pour conclure, même si GCB semble avoir ses limites, on comprend mieux à quoi correspondent les propriétés essentielles dont parlent Lakoff et Turner. La maxime de quantité sélectionne les propriétés qui caractérisent le niveau du domaine source et uniquement celles-là. Le choix de la maxime de quantité (plutôt que de la maxime de pertinence par exemple) peut être compris comme un reflet métaphorique de sa fonction<sup>5</sup>. GCB est une échelle qui va des propriétés inférieures aux propriétés supérieures. Si l'on combine cela à des métaphores conceptuelles de base comme MORE IS UP ou IMPORTANT IS BIG, on comprend que Lakoff et Turner aient choisi de parler en termes de quantité plutôt qu'en termes de pertinence.

## 2.2. L'interprétation des proverbes

Les métaphores que nous venons d'étudier ont pour point de départ le schéma qui leur est associé. Ce sont des informations structurées, qui peuvent effectivement être plus ou moins complexes; mais ce sont des schémas préconstruits, convoqués pour les besoins de l'interprétation. Dans le cas des proverbes, le schéma spécifique de départ est nettement plus complexe. L'énoncé proverbial est déjà en lui-même un ensemble, un jeu de métaphores<sup>6</sup> qui interfèrent entre elles pour tisser un nouveau domaine conceptuel construit autour de relations logico-temporelles. Avec le proverbe, on n'a plus affaire à un concept d'objet relativement simple, mais à un concept de situation.

Passons en revue les différentes strates du processus interprétatif des proverbes.

1) La première étape consiste à convoquer les schémas correspondant à l'énoncé produit. Dans l'exemple cité par les deux auteurs, *Big thunder little rain*, le choix du schéma est assez direct. Mais il n'en va pas toujours de même; parfois, on ne peut déterminer avec précision la nature ou le nombre de schémas convoqués. Il suffit de passer en revue quelques proverbes ou locutions proverbiales pour s'en convaincre: *Le chat parti, les souris dansent* (un seul schéma); *A bon chat, bon rat* (deux schémas ou un seul?); *Faute de grives, on mange des merles* (deux schémas); *Chat échaudé craint l'eau froide* (un schéma pour "se brûler"; le schéma {chat} est-il activé?); *déshabiller Saint-Pierre pour*

<sup>5</sup> Krikmann (1994: 121) s'interroge également sur les métaphores qui sous-tendent l'élaboration de GCM: "Hence the more general problem will arise: which metaphor do the very parameters 'horizontal' [mapping] and 'vertical' [mapping] come from? ABSTRACT AND/OR CAPACIOUS CONCEPT IS HIGH? Or, the usual metaphorical mappings of conceptual hierarchies being remembered, perhaps they come from a still more 'generic' one, say, OUR CONCEPTUAL SYSTEM IS A PILE?".

<sup>6</sup> Lakoff et Turner ne traitent que des proverbes métaphoriques. Je reviendrai sur ce point ultérieurement.

*habiller Saint-Paul* (y a-t-il convocation d'un schéma particulier ou uniquement analyse du contenu propositionnel?). Les réponses importent peu en soi; mais le fait de les poser souligne la grande complexité de la source métaphorique.

2) Vient ensuite l'analyse du contenu propositionnel. C'est une étape extrêmement importante. Or, Lakoff et Turner en parlent à peine; ils partent toujours de l'idée que la métaphore est centrale sur le plan cognitif, et que le processus d'interprétation métaphorique est largement inconscient et entièrement automatique. Comme nous l'avons vu, ils semblent adhérer à la thèse selon laquelle les proverbes sont des formes préconstruites en mémoire. Honeck et Temple (1994: 101) montrent, par des résultats chiffrés, que cette vision est difficilement tenable: "Even in relevant-context situations proverb understanding is hardly rapid. For example, in our laboratory we found that college students take an average of 4 sec to read, and presumably to understand, a proverb that follows the presentation of a context that instantiates the proverb".

Dans l'exemple discuté par Lakoff et Turner, l'analyse propositionnelle permet d'extraire les relations d'opposition soulignées par *big* et *little*. C'est donc à ce stade que sont mis à jour les rapports causals et chronologiques entre les entités impliquées. Pour les proverbes déjà mémorisés, on peut considérer que le locuteur accède directement à ces relations; il lui restera alors à exécuter le calcul métaphorique, qui devra cependant être adapté à chaque occurrence d'un nouveau contexte. Pour les proverbes inédits, le locuteur doit pouvoir déterminer les relations qu'entretiennent les entités impliquées avant même d'entreprendre la superposition métaphorique. Une locution proverbiale comme *déshabiller Saint-Pierre pour habiller Saint-Paul*, si elle n'est pas familière, demande que soient mises en relation les idées de faire et de défaire, et que soit reconnue l'équivalence converse des deux actes.

3) Dans le cadre purement métaphorique, GCB permet d'identifier le niveau du domaine source; TNT en déduit le type de propriétés et de comportement caractérisant le domaine source. On peut se demander si l'identification du niveau dans GCB est importante pour l'interprétation du proverbe. Si tel est le cas, à quoi correspondent les "highest-ranking properties"? Pour répondre à ces questions, je vais analyser deux proverbes que j'ai choisis parce qu'ils mettent en scène des animaux, de sorte que nous conservons un point de comparaison avec l'énoncé métaphorique *Achille est un lion*.

- (8) A bon chat, bon rat.
- (9) Chat échaudé craint l'eau froide.

L'énonciation de (8) entraîne la convocation des schémas {chat} et {rat}. Grâce à la confrontation de ces schémas, on sait que les chats et les rats sont des ennemis susceptibles de se battre entre eux s'ils se rencontrent. L'analyse propositionnelle détermine que les deux antagonistes en question sont de force égale ("bon"- "bon").

GCB situe le schéma source au niveau animal. TNT devrait donc en conclure que les propriétés spécifiques sont l'instinct, ce qui devrait finalement permettre à MQ d'extraire l'instinct comme propriété pertinente. En fait, Lakoff et Turner conçoivent ce processus tout autrement. Pour eux, MQ extrait l'information pertinente, c'est-à-dire la relation d'équivalence "bon"- "bon". Dès lors, le rôle de MQ change totalement dans le cas du proverbe. Par "highest-ranking properties", il ne faut plus entendre les propriétés spécifiques au niveau pertinent, mais les relations spécifiques qui unissent les entités.

Il y a plusieurs critiques à émettre à ce sujet. Tout d'abord, on peut difficilement concevoir que seule l'information relationnelle pertinente soit retenue; car il ne s'agit plus, cette fois, d'une simple question de quantité. Les données précédemment convoquées ne sont pas filtrées par MQ; elles restent toutes actives. La preuve en est que l'on peut enchaîner sur (8) avec des métaphores filées: *A bon chat, bon rat. Si tu sors tes griffes, tu risques de te faire mordre.* Pour reprendre l'exemple de Lakoff et Turner, le fait que la pluie est mouillée ne s'avère peut-être pas pertinent pour interpréter le proverbe, mais cette information ne se voit pas exclue pour autant; elle reste active et permet de comprendre un éventuel enchaînement métaphorique. Par conséquent, ce qui serait dégagé par MQ s'obtient, en fait, par l'application d'un principe de pertinence.

D'autre part, la maxime de quantité continue de fonctionner avec le proverbe comme elle le fait dans le cadre métaphorique. Imaginons en effet le contexte suivant. Deux personnes A et B, qui ne s'entendent pas, se trouvent dans un même local. Ce sont tous les deux des conteurs de blagues. A raconte une blague innocente qui fait rire tout le monde; B raconte une autre blague innocente qui fait également rire tout le monde. Le témoin de cette situation ne peut pas s'exclamer *A bon chat, bon rat.* Pourtant, on est en présence de deux personnes en concurrence qui sont visiblement de force égale. En fait, le proverbe met en jeu des animaux dont on sait qu'ils ont l'un pour l'autre une haine instinctive et incontrôlée. Ce proverbe ne peut par conséquent pas s'appliquer à une situation dans laquelle il n'y a pas de confrontation directe entre les deux individus (dans le cas de la blague, les ennemis ne s'affrontent qu'indirectement). En outre, il faut que la querelle soit empreinte d'une certaine agressivité, voire même d'une certaine violence. La compréhension d'un proverbe, comme celle de la métaphore, implique donc deux processus complémentaires. Il y a, d'un côté, la convocation des schémas, et l'analyse du contenu propositionnel qui permet d'extraire les données et les relations pertinentes; et de l'autre côté, le fait que le proverbe implique un chat et un rat (et non pas une mante religieuse et son partenaire), ce qui évoque un certain type d'information. Dans ce cas, l'évocation passe peut-être par une image mentale du chat avec les babines retroussées, ou par l'image auditive du sifflement du rat en colère. Toutes les propriétés évoquées ici seraient sans doute très différentes si on avait mis en scène la mante religieuse. C'est en ce sens que, pour moi, MQ joue effectivement un rôle dans l'interprétation du proverbe.

L'exemple (9) est, sans doute, encore plus frappant à cet égard. A priori, on pourrait penser que le schéma {chat} ne doit pas être convoqué, dans la mesure où c'est l'expérience désagréable de la brûlure qui semble pertinente ici. Pourtant, il est clair que le proverbe dit plus: à savoir, qu'une personne brûlée a une peur instinctive et non réfléchie de l'eau, que cette dernière soit brûlante ou non. Cette idée d'une peur non réfléchie ne provient pas de l'analyse propositionnelle, mais plutôt de GCB, qui situe le proverbe au niveau des animaux et de leur comportement instinctif (voir Michaux & Dominicy, 2000).

En conclusion, il y a bien confusion sur MQ. Contrairement à ce qu'avance Krikmann (cf. section 2.1), je ne refuse pas d'emblée la proposition de Lakoff et Turner d'une maxime de quantité. Mais je restreindrai son rôle à son action relativement à GCB et au potentiel évocatif qu'elle permet de focaliser dans le cadre métaphorique pur.

4) Passons maintenant à l'examen de la quatrième étape du mécanisme interprétatif. Ce stade est celui de l'extraction du schéma générique contenu dans le schéma spécifique qui a été précédemment construit. L'opération est fondée sur la "Generic is Specific Metaphor". GSM est une métaphore générique du type EVENTS ARE ACTIONS; elle met en relation des domaines conceptuels peu définis et, par conséquent, impose peu de contraintes sur le domaine cible. GSM fonctionne comme toutes les métaphores génériques, c'est-à-dire qu'elle doit se conformer aux instructions suivantes (Lakoff et Turner, 1989: 82):

Preserve the generic level of the target except for what the metaphor exists explicitly to change.

Import as much of the generic-level structure of the source as is consistent with the first condition.

Dans le cas de GSM, cela revient à dire que les domaines conceptuels source et cible doivent avoir la même structure générique. Le rôle exact de GSM est d'assurer le passage du schéma spécifique obtenu après un premier traitement du proverbe vers le schéma générique qu'il contient. Pour ce faire, GSM "maps a single specific-level schema onto an indefinitely large number of parallel specific-level schemas that all have the same generic-level structure as the source-domain schema" (Lakoff et Turner, 1989: 162). Pour un proverbe comme *Burned lips on broth now blows on cold water*, GSM élimine les détails non pertinents (le fait que l'on parle de lèvres<sup>7</sup> par exemple) et obtient un schéma général de la forme (Lakoff

---

<sup>7</sup> L'élimination de tels "détails" est révélateur du fait que le rôle de la maxime de quantité change du tout au tout. En effet, si MQ remplissait la même fonction que dans l'interprétation des métaphores, cette information serait considérée comme pertinente. Dans le traitement des proverbes, MQ garde son nom, mais se transforme en une maxime de pertinence qui ne s'intéresse plus qu'aux données pertinentes. Lakoff et Turner ne font plus mention du potentiel évocatif attaché au terme *lèvre*. Pour un développement de cette critique, voir Michaux & Dominicy, 2001.

et Turner, 1989: 166): "A traumatic experience can lead to an automatic response to all situations even remotely similar, even when the response is completely inappropriate".

Deux réserves s'imposent ici. Tout d'abord, il est difficile, intuitivement, de voir ce que peut représenter la superposition du spécifique vers le générique. D'autre part, on peut se demander si cette superposition est systématique. Pour les proverbes connus, il serait moins coûteux d'envisager que ceux-ci s'associent, d'ores et déjà, en mémoire, à une structure générique (Cf. Michaux, 1998 et 1999).

L'avantage de GSM est qu'elle permet d'expliquer que des proverbes très différents en surface sont, en fait, quasi-synonymes: *Chat échaudé craint l'eau froide*, *Once bitten twice shy* et *Burned lips on broth now blows on cold water* parlent, en surface, de choses extrêmement différentes; mais ils ont la même structure générique. D'autre part, et pour revenir à ce qui a été dit dans la section précédente, GSM n'exclut pas que ces proverbes ne soient que quasi-synonymes. En effet, on comprend aisément que le fait d'aborder une situation en la comparant à une morsure évoquera autre chose que si elle est comparée à une brûlure. Tout locuteur aborde la réalité en fonction de ses expériences personnelles et des croyances qu'il a acquises sur le monde.

Il semble que, dans la conception de Lakoff et Turner, la relation proverbe/pensée soit binaire. A la structure générique s'attachent directement une ou plusieurs formes linguistiques, c'est-à-dire les schémas spécifiques proverbiaux. On peut se demander, alors, pourquoi une pensée prend la forme de telle expression linguistique plutôt que de telle autre. Pourquoi dit-on *A bon chat, bon rat* et non *A bonne vague, bon nageur*? Lakoff et Turner soulignent constamment l'importance de l'ancrage métaphorique dans nos expériences quotidiennes; pourtant, ils n'essaient jamais d'expliquer l'émergence d'un proverbe d'un point de vue strictement diachronique. Il est intéressant de constater que GSM peut précisément être réinterprétée dans cette perspective. On aurait alors affaire à une relation ternaire. Notre expérience quotidienne nous révélerait l'existence d'exemples privilégiés. L'expression linguistique de ces expériences prendrait la forme de simples phrases; par exemple, quand un chien aboie, il est rare qu'il morde après. Ensuite, par une sorte de métonymie de la partie pour le tout (et c'est là qu'intervient GSM) l'exemple-type d'une catégorie renverrait à la catégorie elle-même. Le proverbe *Chien qui aboie ne mord pas* serait l'expression linguistique de cette métaphore à base métonymique; il serait rattaché à une pensée, représentée sous forme logique.

Pour étayer mes hypothèses, je vais me servir des derniers travaux de Dominicy sur l'évocation (1998). Je commencerai par une comparaison entre deux versions d'un même poème de Baudelaire; il s'agit de *La Mort des Artistes*, dans ses états de 1851 et 1857. Je ne réanalyserai pas les deux poèmes en profondeur; je me contenterai de reprendre l'analyse de Dominicy, afin d'en dégager les points pertinents pour mon argumentation. Voici les deux textes (tirés de Dominicy, 1998: 88-89):

1851

- 1 Il faut marcher longtemps et par monts et par vaux,  
Broyer bien des cailloux et crever sa monture,
- 3 Pour trouver un asile où la bonne nature  
Invite enfin le coeur à trouver du repos.
- 5 Il faut user son corps en d'étranges travaux,  
Pétrir entre ses mains plus d'une fange impure,
- 7 Avant de rencontrer l'idéale figure  
Dont le sombre désir nous remplit de sanglots.
- 9 Il en est qui jamais n'ont connu leur idole,  
Et ces sculpteurs maudits et marqués d'un affront,
- 11 Qui vont se déchirant la poitrine et le front,
- 12 N'ont plus qu'un seul espoir qui souvent les console,  
C'est que la mort, planant comme un soleil nouveau,
- 14 Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau.

1857

- 1 Combien de fois faut-il secouer mes grelots  
Et baiser ton front bas, morne caricature?
- 3 Pour piquer dans le but, mystique quadrature,  
Combien, ô mon carquois, perdre de javelots?
- 5 Nous userons notre âme en de subtils complots,  
Et nous démolirons mainte lourde armature,
- 7 Avant de contempler la grande Créature  
Dont l'inferral désir nous remplit de sanglots!:
- 9 Il en est qui jamais n'ont connu leur Idole,  
Et ces sculpteurs damnés et marqués d'un affront,
- 11 Qui vont se martelant la poitrine et le front,
- 12 N'ont qu'un espoir, étrange et sombre Capitole!  
C'est que la mort, planant comme un Soleil nouveau,
- 14 Fera s'épanouir les fleurs de leur cerveau.

La comparaison des variantes de 1851 et 1857 permet de mettre en évidence les faits suivants. Dans la version de 1851, les vers 1 à 6 proposent une description du sculpteur qui correspond à notre savoir encyclopédique; la version ultérieure, en remplaçant *corps* par *âme*, ne permet plus un recours aussi spontané. Le vers 11 de la version de 1851 décrit des sculpteurs se déchirant la poitrine; dans la version de 1857, les sculpteurs, cette fois, *vont se martelant la poitrine et le front*, métaphore typique de l'homme qui se tourmente. Enfin, la transformation de

*idole* en *Idole* au vers 9 empêche d'y voir la représentation d'une simple statue. Ces différentes altérations sont à l'origine du passage d'une description exemplaire (version de 1851) vers une authentique métaphore (version de 1857). Comme le dit Dominicy (1998: 91): "le sculpteur, au lieu de fournir une description exemplaire, parmi les autres possibles, de l'infortune humaine, se mue désormais en la métaphore centrale de ce sort partagé". Ce mécanisme va de pair avec un renforcement évocatif. La version plus descriptive de 1851 fait appel à de nombreux faits perceptuels absents de la seconde version, où l'on assiste véritablement à la création d'une catégorie.

Krikmann (1994) me semble avoir pressenti cette possibilité, même s'il ne développe guère son intuition. Devant la difficulté à comprendre le fonctionnement de GSM, seule métaphore "verticale" chez Lakoff et Turner (1989), il s'interroge en effet en ces termes (1994: 121): "What would be wrong if one preferred to interpret this alleged metaphor as a metonymy, a kind of "conceptual synecdoche", say, SPECIFIC STANDS FOR GENERIC?". L'idée d'une "synecdoque conceptuelle" rejoint mon hypothèse qu'un exemple privilégié pourrait, par métonymie, renvoyer à la catégorie dont il est un type.

5) Je vais maintenant m'intéresser au cinquième stade du système interprétatif postulé par Lakoff et Turner. Cette étape consiste en la superposition métaphorique proprement dite. La structure générique résultant de l'intervention de GSM est décalquée sur le domaine cible. Pour Lakoff et Turner, dans le cas des proverbes, le domaine cible est toujours celui des être humains:

Proverbs concern people, though they often look superficially as if they concern other things — cows, frogs, peppers, knives, charcoal (Lakoff et Turner, 1989: 166).

Suppose we encounter the proverb ['Big thunder little rain'] out of context, as in a list of proverbs. There is no explicit discourse situation to indicate the target domain. Nonetheless we are not inclined to take the statement as purely a description of a storm, because we already know that proverbs concern general issues about the nature of our being, the nature of people and situations we encounter, and our role in the universe (Lakoff et Turner, 1989: 175).

En pratique, deux situations peuvent se présenter. Soit la structure générique produite par GSM relève déjà du domaine humain (par exemple, *Les cordonniers sont les plus mal chaussés*). Lakoff et Turner supposent alors qu'en l'absence d'un domaine cible, le schéma générique sous-jacent au schéma spécifique est considéré comme une cible acceptable. Soit cette même structure ne relève pas encore du domaine humain. Si, dans ces conditions, le proverbe est énoncé en situation, l'information contextuelle aidera le locuteur à identifier le

domaine cible. Mais, hors contexte, la reconnaissance de la nature proverbiale suffit au locuteur à réaliser la superposition vers le domaine humain<sup>8</sup>.

On touche ici à un problème classique en parémiologie. Le fait que l'énoncé s'applique ou non aux hommes est en effet considéré comme un critère pertinent (Zumthor, 1976; Kleiber, 1989; Greimas, 1960) dans la typologie du genre sentencieux. C'est en fonction de cela qu'un énoncé sera défini comme proverbe (+homme) ou comme dicton (-homme). Il est clair que la question est loin d'être simple. Tout d'abord, comme Lakoff et Turner le suggèrent aux-mêmes:

For example, 'Big thunder / little rain' might be applied to a viciously barking dog, as a way of saying that there's no reason to be afraid of him (Lakoff et Turner, 1989: 179).

l'énonciation proverbiale peut concerner ("concern") l'être humain sans l'impliquer véritablement dans un script d'actions et d'événements; il suffit que le processus à l'oeuvre s'avère susceptible de susciter, de notre part, une réaction émotive comme la peur. Mais on notera alors que les dictons, eux aussi, "concernent" les êtres humains, puisqu'ils donnent des indications sur le mode de vie à adopter dans des situations précises.

Dans le même ordre d'idées, Krikmann (1994) relève la contradiction suivante: d'une part GCB va dans les deux sens<sup>9</sup>; d'autre part, Lakoff et Turner affirment que la cible typique des proverbes est le domaine des êtres humains. Il y aurait donc un paradoxe, dans la mesure où rien ne justifierait que les proverbes aient toujours pour domaine cible les êtres humains. Je crois qu'il faut rester prudent à ce sujet. Comme je l'ai déjà souligné, Lakoff et Turner ont pour objectif de développer une théorie de la métaphore, et non une théorie s'appliquant aux seuls énoncés proverbiaux. Or, l'interprétation des métaphores exige de GCB qu'elle présente la propriété de bi-directionnalité. Les exemples suivants en témoignent:

- (10) Brigitte est le soleil de ma vie.
- (11) L'université est notre Alma Mater.

---

<sup>8</sup> Ce processus n'est pas clairement expliqué. On ne sait pas si le locuteur, sachant qu'il a affaire à un proverbe, réalise la superposition métaphorique sur le domaine humain; ou bien si GCM s'arrête après l'intervention de GSM, c'est-à-dire après obtention de la structure générique.

<sup>9</sup> "It allows us to comprehend general human character traits in terms of well-understood non-human attributes; and conversely, it allows us to comprehend less well-understood aspects of the nature of animals and objects in terms of better-understood human characteristics" (Lakoff et Turner, 1989: 172).

En (10), le domaine source appartient au niveau des phénomènes naturels alors que la cible est un individu. En (11), la superposition emprunte le sens inverse; un objet complexe (la cible) est comparé à un être supérieur (la source).

Dans le cas des proverbes, il semble bien que l'unidirectionnalité soit de mise. Le proverbe serait donc toujours un échange entre les niveaux inférieurs de GCB et le niveau humain, ou au sein du niveau humain. Considérons les rapports entre niveaux qui sont impliqués dans les expressions suivantes:

- (12) A méchant ouvrier point de bon outil.
- (13) A bon chat, bon rat.
- (14) On reconnaît l'arbre à ses fruits.
- (15) Un clou chasse l'autre.

Dans les quatre énoncés ci-dessus, le domaine cible est toujours humain<sup>10</sup>. Les domaines sources appartiennent soit à des niveaux inférieurs de GCB (monde animal pour (13), niveau des plantes pour (14) et niveau des objets pour (15)), soit au niveau des êtres humains (exemple (12)).

Cette unidirectionnalité proverbiale signifie-t-elle que les proverbes s'appliquent systématiquement aux hommes? Il faut tout d'abord distinguer deux types de superpositions. Prenons le proverbe *Big thunder little rain*. Lakoff et Turner, considérant que les hommes sont le seul domaine cible possible, avancent que *thunder* doit être systématiquement assimilé à *people*. On peut effectivement imaginer une situation où un directeur d'entreprise se met à hurler dans son service. Une employée de longue date, habituée aux colères de son chef, peut alors rassurer une nouvelle recrue en énonçant ce proverbe. Mais on peut également créer des situations dans lesquelles *thunder* doit être mis en relation avec autre chose qu'une personne. C'est le cas lorsqu'un article de journal a dévoilé des informations inquiétantes concernant un parti politique, mais que cela a finalement eu peu de retombées négatives pour le parti; cette fois, l'orage correspond au contenu scandaleux de l'article. On pourrait en conclure que le proverbe ne "concerne" pas toujours les gens, contrairement à ce qu'affirment Lakoff et Turner. Mais on pourrait aussi rétorquer que si *thunder* n'est pas humanisé, *rain* renvoie probablement à la maigre réaction du public; sans compter que l'article a été écrit par quelqu'un.

Considérons maintenant le proverbe *Au royaume des aveugles, les borgnes sont rois*. Imaginons que je sois seule dans un endroit désert, avec pour unique nourriture un saucisson sec très dur. Pour le manger, il me faut absolument un couteau, que je n'ai évidemment pas. Après recherche dans les environs, je trouve un vieil objet tranchant qui ne ressemble que de loin à un couteau. A ce moment-là, je ne peux pas m'écrier *Au royaume des aveugles les borgnes sont rois*. Je pourrais le faire si les personnes m'accompagnant n'avaient, elles, rien trouvé. Dans ce cas, je

---

<sup>10</sup> Ou, tout au moins, assimilé au domaine humain comme nous le verrons un peu plus loin.

serais dans une situation précaire certes, mais plus avantageuse que celle de mes acolytes. Si je suis seule avec mon substitut de couteau, le proverbe ne peut s'appliquer à moi; il ne peut pas, non plus, s'appliquer au couteau lui-même. Pourtant, ce couteau est de piètre qualité par rapport aux couteaux "normaux". Par ailleurs, le fait qu'il existe est plus positif que s'il n'existait pas. Mais le proverbe reste inutilisable. Il semble donc que le proverbe ne s'applique pas à n'importe quelle situation, même quand la structure générique qui lui est sous-jacente paraît respectée.

Voyons un autre exemple. *Abondance de biens ne nuit pas* se laisse énoncer dans un contexte culinaire. Si un cuisinier met deux oeufs dans un gâteau, alors que la recette n'en exigeait qu'un, il pourra se dire qu'abondance de biens ne nuit pas. Son expérience d'humain lui permet d'affirmer que cela ne gâchera sans doute pas sa préparation. Si un biologiste observe une fourmi qui se charge d'un maximum de victuailles en se dirigeant vers son nid, il pourra émettre le même proverbe. Soit le locuteur pense que le proverbe est applicable à l'univers des fourmis, comme il l'est chez les humains; soit il met ces mots dans la bouche de la fourmi. Dans ce cas, le proverbe s'applique à un animal, mais le locuteur donne à ce dernier des capacités humaines.

Prenons un dernier exemple. Le proverbe *A coeur vaillant rien d'impossible* peut être appliqué à toute une série de choses: à un chevalier, à un lion (à de nombreux mammifères en général), à une abeille ou à une coccinelle (insectes appréciés), à un bateau bravant la tempête (cf. le *she* des Anglais), à une voiture (cf. mon amour de Coccinelle). On le voit, les situations où le proverbe est applicable impliquent, outre les hommes, des animaux ou des choses qui ont un rapport privilégié avec nous. Car on s'imagine mal dire ce proverbe d'une moule sauf, à nouveau, si elle est personnalisée, comme dans les dessins animés.

A ce sujet, Krikmann propose que la "dénomination" proverbiale soit unidirectionnelle, mais la "prédication" pluridirectionnelle. Je cite:

Denomination is one-sided: when a proverb intends to say something about human beings, they may be called just men, or animals, plants, things, etc., but the contrary is impossible: animals, plants, things and other non-human referents must be denominated with their 'right' names, not via human metaphors.

Predication is many-sided: it is possible to predicate met[a]phorically something non-human to a human being or vice versa, something physical to an abstract object, and so on (Krikmann, 1994: 120).

Pour ce qui est de la "dénomination", seul le discours à propos des hommes serait réalisable au travers de métaphores impliquant les niveaux inférieurs de GCB. On ne pourrait donc parler des niveaux inférieurs qu'en y faisant directement référence, c'est-à-dire en utilisant le nom du niveau en question. Pour ce qui est de la "prédication", les choses seraient moins rigides, puisque l'on passerait d'un niveau à l'autre sans problème, et ce dans les deux sens de GCB.

Voyons maintenant si les faits confirment ces dires. Par rapport à la dénomination, les hypothèses de Krikmann semblent confirmées par tous nos exemples. Par contre, il faut émettre certaines réserves concernant la prédication. Dans *A coeur vaillant rien d'impossible*, la prédication est de type humain ("avoir un coeur", "avoir du courage"). Comme le souligne Krikmann, on peut appliquer une prédication humaine à un objet non-humain; mais certaines contraintes doivent être respectées. Le schéma source a une propriété qu'elle paraît exiger de tout schéma cible. En effet, comme je l'ai montré, le proverbe ne saurait s'appliquer à une moule, à moins que celle-ci soit personnifiée, auquel cas elle présente certaines caractéristiques des êtres humains. Prenons un autre exemple. *Chat échaudé craint l'eau froide* exige du domaine cible qu'il ait une certaine capacité de réaction (même incontrôlée). En effet, on peut appliquer ce proverbe à un ordinateur, par exemple, mais pour cela, il faut que celui-ci présente (ou qu'on lui suppose) des capacités de réaction; on peut imaginer que Kasparov émette ce jugement à propos de Big Blue, ordinateur champion du monde d'échecs. Par contre, je ne vois pas comment appliquer ce proverbe à une table. Imaginons que celle-ci ait été précédemment brûlée par un plat; un peu plus tard, quelqu'un renverse son verre d'eau sur la même table. Il est impossible de prononcer le proverbe pour signifier que, cette fois, la table sera vraiment endommagée. Même le sens "passif" de *craindre* ("être sensible à" comme dans *Ces arbres craignent le froid*) ne permet pas une telle application.

Pour être vraiment complète, il me faut encore signaler que Lakoff et Turner envisagent que les proverbes s'appliquent à d'autres domaines que celui des êtres humains. Il font alors allusion au cas très particulier où le proverbe catégorise une situation qui correspond exactement à sa forme de surface. Ce serait le cas, par exemple, si le facteur proférait *Chien qui aboie ne mord pas* chaque fois qu'en distribuant son courrier, il rencontre un molosse agressif. Songeons aussi au chasseur qui, perdu dans la brousse, se retrouve nez à nez avec un lion rugissant et qui, pour se remonter le moral, émet le proverbe. Dans ce genre de situations, disent Lakoff et Turner, le proverbe ne fonctionne plus comme tel. Je cite:

Notice that it is not absolutely necessary to interpret this proverb as referring to the domain of things human. It *could*, in the right context, be simply a description of an individual storm. But in this case, we would somehow know that it is not functioning as a proverb (Lakoff et Turner, 1989: 174).

'Big thunder / little rain' works in pretty much the same way as the English proverb 'All bark and no bite'. [...] For this reason, it can be applied metaphorically to pretty much the same range of cases. The only difference is 'All bark and no bite' cannot be applied metaphorically to dogs, but it can be applied metaphorically to thunderstorms (Lakoff et Turner, 1989: 180).

Ce qui se passe lorsque le proverbe est littéralement interprétable, c'est qu'il y a perte de métaphoricité, puisqu'on ne compare plus deux domaines conceptuels. On rejoint ici le problème soulevé par l'analyse de phrases comme *Mon chien est un lion* (cf. section 2.1). Dans cet énoncé, la métaphore fonctionne mal, parce que les objets comparés appartiennent au même niveau de GCB; ce qui provoque l'annulation des propriétés qui spécifiaient les entités en jeu. Dans le cas où une application littérale du proverbe est possible, il y a aussi perte de l'évocation. La propriété spécifique au niveau de GCB concerné n'est plus calquée sur un autre domaine; elle est au contraire appliquée à son propre niveau, ce qui semble en faire une information particulièrement pertinente. Quand je dis *Chien qui aboie ne mord pas* à propos de mon patron, je lui attribue un comportement instinctif: un chien qui aboie se libère simultanément de son agressivité et perd son envie de mordre. Par contre, le même proverbe émis par le facteur devant un chien aboyant semble rappeler au locuteur qu'il s'agit d'un comportement instinctif, c'est-à-dire non contrôlé, et que, comme cela se passe pour tout comportement non contrôlé, rien ne dit que les choses ne peuvent pas changer.

Lakoff et Turner discutent également l'exemple où *Big thunder little rain* serait émis alors qu'un tremblement de terre vient de provoquer un bruit impressionnant. Ils nous disent qu'on inférera, d'une telle énonciation, que le tremblement de terre, malgré son bruit imposant, ne provoquera pas de dégâts importants. A nouveau, on peut imaginer que l'interlocuteur émette quelques doutes sur la véracité des conclusions ainsi tirées; les phénomènes naturels ont un comportement de phénomène naturel, c'est-à-dire imprévisible. Le chasseur qui se remémore le proverbe *Chien qui aboie ne mord pas* pour se donner du courage s'appuie sur le contenu parémique et sur une universalité de droit. Il sait qu'il peut croire en cette vérité, parce que les proverbes sont issus de l'expérience humaine, et s'appuient sur la sagesse des nations. Mais — et c'est ici que se situe la différence avec l'application figurée — la forme propositionnelle habituellement évoquée par le proverbe paraît, cette fois, assertée et donc falsifiable; de sorte que le locuteur peut réaliser que le proverbe n'exprime pas une universalité de fait. Du coup, la convocation de ce qu'il sait sur les chiens prend plus de force; il se souvient donc que les chiens sont imprévisibles. En bref, l'application littérale du proverbe ne permet plus le traitement symbolique d'une pensée incomplète; elle convoque une forme propositionnelle qui va être assertée.

**REFERENCES**

1. Dominicy (M.), 1998, «Pour une étude linguistique des variantes: l'exemple des *Fleurs du mal*», dans F.-R. Hausmann *et alii* (éds.), *Haben sich Sprach- und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen?*, Bonn, Romanistischer Verlag (Abhandlungen zur Sprache und Literatur, 100), 69-93.
2. Gréciano (G.), 1989, *Phraséologie Contrastive. Actes du Colloque International Europhras 88 à Klingenthal-Strasbourg*, Strasbourg, Université des Sciences Humaines (*Recherches Germaniques*, n° 2).
3. Greimas (A.-J.), 1960, "Idiotismes, proverbes, dictons", *Cahiers de Lexicologie*, 2, 41-61.
4. Honeck (R.P.) & Temple (J.G.), 1994, «Proverbs: the Extended Conceptual Base and Great Chain Metaphor Theories», *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 9, n° 2, 85-112.
5. Kleiber (G.), 1989, "Sur la définition du proverbe", dans G. Gréciano (éd.), 233-252.
6. Krikmann (A.), 1994, "The Great Chain Metaphor: An Open Sesame for Proverb Semantics?", *Proverbium Yearbook of International Proverb Scholarship*, n° 11, 117-124.
7. Lakoff (G.) & Johnson (M.), 1980, *Metaphors We Live By*, Chicago, the University of Chicago Press.
8. Lakoff (G.) et Turner (M.), 1989, *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, The University of Chicago Press.
9. Michaux (C.), 1998, *Le proverbe. Vers une théorie de la parole évocative*, Thèse de doctorat, Université Libre de Bruxelles.
10. Michaux (C.), 1999, «Proverbes et structures stéréotypées», *Langue Française*, n°123, 85-104.
11. Michaux (C.) & Dominicy (M.), 2001, «Le jeu réciproque du cognitif et de l'émotif dans le genre épictictique», dans Dominicy (M.) et Frédéric (M.), éds, *La mise en scène des valeurs. La rhétorique de l'éloge et du blâme*, Lausanne/Paris, Delachaux et Niestlé, 135-165.
12. Sperber (D.), 1996, *La contagion des idées*, Paris, Odile Jacob.
13. Turner (M.), 1987, *Death is the Mother of Beauty. Mind, Metaphor, Criticism*, Chicago, the University of Chicago Press.
14. Zumthor (P.), 1976, "L'épiphonème proverbial", *Revue des Sciences Humaines*, n° 163, 313-328.

## DE LA COMPLEXITÉ CACHÉE DE LA POÉSIE D'EMINESCU

ILEANA OANCEA \*

La motivation poétique est fondamentalement source d'ambiguïté. Construction sémantique au niveau discursif, elle peut revêtir des formes extrêmement subtiles. La musicalité du texte, son euphonie, représentent la matérialisation de la puissance magique du poète de générer dans l'espace phonosémantique du texte un volume de la signification qui engendre l'interprétation.

Le raffinement formel de la poésie moderne a consciemment promu le wagnérianisme comme principe de poétisation. Verlaine avait exigé "de la musique avant toute chose", au nom de la lyrique française d'une époque révolutionnaire qui a transformé radicalement la poésie européenne.

Imposer le principe musical dans la poésie présuppose la mobilisation du signifiant dans le processus d'instauration du sens poétique. Mais cette mobilisation, que peut-elle donc dissimuler?

Préoccupée à capter les aspects cachés et encore innommés du monde, la sémiosis poétique commence à jouer de manière lucide dans le nouveau type de poésie autoréférentielle, sur les deux faces du signe linguistique – le signifié et le signifiant. D'ailleurs, la lyrique moderne se proclame créatrice de mondes imaginaires à travers l'exploitation du langage dominé par les exigences communicatives d'une fonction spéciale – la fonction poétique.

C'est dans cette zone de la créativité linguistique qui vise le problème fondamental de la communication par le langage, le rapport existant entre les signes socialisés de la langue et les signes poétiques, tout comme la construction du sens dans le texte poétique, - acte instaurateur de la subjectivité, chaque fois original et irrépétable,- que Ferdinand de Saussure a développé sa méditation fondatrice d'un nouveau paradigme dans la science du langage. C'est une méditation où l'on découvre la nature duale du langage et où Ferdinand de Saussure - auteur du *Cours de linguistique générale* - est mis en question et même contesté par Ferdinand de Saussure - créateur de la théorie des anagrammes, inachevée et publiée aussi à titre posthume.

Le *Cours de linguistique générale* ouvrait une nouvelle époque dans l'étude du langage et jetait les bases de la sémiotique comme science générale du processus de signification. L'assertion fondamentale de la pensée de Saussure dans le *Cours* est le

---

\* Université de Timisoara, Roumanie

caractère arbitraire du signe linguistique. Les sons ne participent pas au processus sémiotique et ce fait rend possible la communication au niveau social. Par contre, dans la recherche sur les anagrammes, le signifié devient une qualité de la substance acoustique, tandis que la sonorité devient une qualité de la substance conceptuelle. Du point de vue spatial, le texte devient décisif pour cette profonde conversion sémiotique des signes linguistiques arbitraires en signes poétiques substantiels.

Saussure élaborait, pour le langage poétique, une *contre-linguistique*; autrement dit, la science de la langue était, au moment de sa fondation moderne, irrémédiablement scindée entre les deux voies possibles: prendre en considération le langage socialisé, ou, au contraire, le langage poétique, en tant que forme suprême de manifestation de la subjectivité. La position singulière du langage poétique, remarquée tout au long de son histoire, est fondée du point de vue sémiotique sur la disparité fonctionnelle et structurale du signe linguistique dans la poésie, par rapport à celui du langage communicatif courant.

*Le wagnérianisme* poétique, en tant qu'activité sémiotique de type particulier, basée sur l'activation du signifiant autrement opaque, arbitraire, est une mesure discursive qui se réalise à travers la sémantisation des valences acoustiques des signifiants, tissés dans les relais du texte. Le wagnérianisme poétique vit uniquement dans et à travers le texte. La substance sonore motive, de pair avec le signifié, la création du sens poétique. C'est pourquoi l'étude de la poésie nous met en contact avec le processus-même de re-création du langage en tant que "parole singulière"<sup>1</sup>.

Le langage communicatif, soutenait Saussure dans son célèbre *Cours*, est forme et non pas substance; le langage poétique est un langage de la substance située sous l'incidence de la forme. Cette deuxième grande découverte de Saussure introduit dans l'acte fondateur même de la linguistique moderne le noyau polémique qui a conféré à la pensée saussurienne l'envergure et la ferveur des idées.

La musicalité du sens pourrait être ce qu'on a appelé, sans intention de théorisation dans le domaine de la linguistique générale, l'"harmonie poétique": répétition de sons qui induisent un flux sonore à effets euphoniques. Sans aucun doute, elle est bien plus que cela. Chez les grands poètes, elle est *construction*, parfois extrêmement complexe, dans le domaine du sens.

Toute répétition textuelle fait partie du processus de sémiosis poétique. La textualité est fondée, dans la poésie, sur des équivalences, des récurrences, des parallélismes, suivant l'observation fondatrice de Jakobson, qui plaçait à la base de la poéticité la projection du principe de l'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. Examinée de plus près, l'harmonie poétique, basée sur des récurrences, des répétitions, des équivalences phonétiques, nous met en contact avec la capacité des poètes de modeler le langage.

On a parlé de "l'harmonie poétique éminescienne". En examinant le

---

<sup>1</sup> Cf. Laurent Jenny, *Rostirea singulară*, Bucarest, Éditions Univers, 2001.

phénomène dans la perspective sémiotique que nous venons de présenter, nous pénétrons dans le laboratoire de la création éminescienne dont le raffinement trahit une permanente ciselure, une grande sensibilité phonique, mais aussi la force d'édifier des microunivers qui mettent en jeu la relation la plus productive du point de vue poétique: celle qui se présente entre le signifié et le signifiant, ainsi qu'un "jeu" linguistique dans l'esprit le plus pur des anagrammes saussuriennes, où les récurrences signifient déconstruction et construction sémantique tout autant.

Nous examinerons d'abord une modalité d'engrenage du signifiant dans le processus sémiotique dans le cas d'un *mot-thème*, partant de la conception de Ferdinand de Saussure sur les anagrammes.

La *lune*, avec tout son cortège de représentations mythiques et symboliques, est une apparition fréquente chez Eminescu. Ce lexème fonctionne parfois dans le texte dans l'esprit de la *diphonie* anagrammatique de Saussure<sup>2</sup>; la déconstruction du signe linguistique y est plus discrète, mais non pas moins intéressante pour la valeur de noyau sémantique et phonétique de ce lexème au niveau du contexte.

Le mot induit autour de lui les sons qui le constituent, surtout la voyelle fermée *u*, "assombrie" par la consonne nasale qui suit, la séquence *un / lun* réalisant un accord subtile avec l'espace sélénair créé par le texte. Le lexème exerce une attraction phonétique, de sorte que sa présence "matérielle" est intensifiée et fixée contextuellement. Voilà par exemple les vers:

"**alunece luna** / prin vârful **lungi** de brad"<sup>3</sup> (*Mai am un singur dor*)  
qu'on retrouve aussi dans les variantes. Dans le poème *Și dacã*, c'est la première syllabe qui se répète:

"de iese-n **luciu luna**"<sup>4</sup>

ce qui représente un miroitement au niveau des sons aussi, dégagant un espace motivant du point de vue phonosémantique.

La liquide *l* peut constituer elle aussi un liant phonétique. "*Luna blândã*" (la douce lune) est un syntagme perçu comme typiquement éminescien, grâce peut-être aussi à cet alliage au niveau de la sonorité. D'autres fois, c'est la voyelle *a* du mot *luna*, avec son potentiel de luminosité, qui induit la chaîne répétitive, comme

<sup>2</sup> Jean Starobinski, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*, Gallimard, 1974.

<sup>3</sup>"Que l'or de lune glisse / Aux cimes de sapins", *Je n'ai qu'un seul désir* (Paul Miclãu);  
"Que seule la lune glisse / Au dessus des sapins", *Un seul désir me reste* (Elisabeta Isanos);  
"Pendant que la lune / Glisse de crête en crête", *Oyez mon dernier voeu...* (D.I Suchianu).

<sup>4</sup>"Si les nuages épais glissent, / La lune se révèle", *Si les rameaux* (Veturia Drãgãnescu-Vericeanu);

"Et s'ils s'en vont, les gros nuages, / La lune s'éclaircissant" (Elisabeta Isanos);

"Si les nues s'en vont à leur tour / Et la lune vibre d'éclat", *Si* (Paul Miclãu).

dans les vers qui invoquent la figure de la déesse dans le poème *Diana*: "Ce cauți unde bate luna / Pe-un alb izvor tremurător"<sup>5</sup> ou comme dans *Adânca mare*: "Adânca mare sub a lunei față / Înseninată de-a ei blondă rază"<sup>6</sup>. On y assiste de nouveau à une réflexion lumineuse dans le miroir aquatique, rendue en registre double: phonétique et sémantique.

*Lună* (lune) se miroite dans *sună* (sonne), dans un accord subtil, "sombre", disphorique, amplifié par le contexte. Cette fois, la voyelle *u* suivie par la nasale constitue le centre phonosémantique du fragment suivant de *Mureșan*: "Sună vânt prin frunzele uscate, / Lună treci prin vârfuri de copaci / Tu, izvor întunecate, / Într-un cântec glasu-ți să-ți desfaci"<sup>7</sup>

La lune se miroite de nouveau dans le syntagme *o regină lunatecă* (une reine lunaire), mettant en évidence son statut de hypogramme (mot thème-inducteur), comme dans les vers: "Când ca-n vis argenteu plutește blonda luna / Prin marea albastră-n ceruri, prin somnoroșii nori / Când noaptea-i o regină lunatecă și brună"<sup>8</sup> (*Povestea magului călător în stele*). Le miroitement est généralisé chez Eminescu, ayant, comme on a pu remarquer, un corolaire linguistique.

Le statut d'hypogramme du lexème *luna*, à caractère poétique visionnaire, nous permet d'entrer dans l'intimité du processus de création propre à Eminescu. Il nous dévoile un travail sémiotique intense et nous détermine à nous interroger, comme Saussure, sur les racines profondes, subliminales, de la sémiosis poétique et sur le mystère de la signification dans la poésie.

Călinescu parlait de l'atmosphère somnolente qui domine la poésie d'Eminescu. Le "ronron" berçant, à effets musicaux narcotiques, est une émanation du texte, comme dans la strophe suivante, qui instaure comme figure sonore tutélaire la répétition de la vibrante *r*, soutenue par le son *d* et par les nasales *m* et *n* du mot-thème *adormind* ("nous endormant") à statut d'hypogramme.

*Adormind de armonia  
Codrului bătut de gânduri  
Flori de tei deasupra noastră  
Or să cadă rânduri-rânduri.*<sup>9</sup>

<sup>5</sup>"Que cherches-tu où luit la lune, / Sur le frisson d'une source blanche", *Diana* (Elisabeta Isanos); "Que fais-tu sous la lune qui verse / Ses rayons sur l'onde tremblante" (Paul Miclău).

<sup>6</sup>"La mer profonde sous la lune pâle, / Rassérénée par la lumière blonde", *La mer profonde* (Emanoil Marcu).

<sup>7</sup> en traduction littérale: "Le vent frissonne dans les feuilles mortes, / Tu glisses, lune, au-dessus des cimes des arbres / Fonds dans un chant ta voix, ô, source sombre!" (*Muresan*).

<sup>8</sup> en traduction littérale: "Lorsque, comme dans un rêve d'argent, la blanche lune flotte / Dans la mer bleue aux cieux, dans les nues sommeillantes / Lorsque la nuit este une reine lunaire et brune..." (*L'histoire du mage voyageant à travers les étoiles*).

<sup>9</sup> "Nous endormant sous l'harmonie / Du bois plongé dans ses pensées, / Les fleurs de tilleuls dessus nous / Verseront des flots embaumés", *Le désir* (Paul Miclău);

Dans ce cas, les lexèmes *adormind, armonia, codrului, gânduri, flori, deasupra, noastră, rânduri-rânduri* mettent en valeur les suggestions signifiantes de certains sons à valences indirectement iconiques, comme dans l'art de la musique, sons qui serpentent le long de la strophe. Ils accompagnent ou, plus encore, ils signalent l'entrée du couple dans un sommeil extatique, dans un univers ayant ses propres lois existentielles, car cet univers frémit d'une vie secrète, plénaire et harmonieuse. La paraphrase phonique aide le texte à "harmoniser" les lexèmes, en partant de la structure du signifiant inducteur - le lexème *adormind* ("nous endormant"). La conscience formatrice du poète se manifeste dans ces îles de "mimologisme poétique" qui rendent les vers mémorables. L'harmonie hypnotique du bois plongé dans ses pensées (*codru bățut de gânduri*), un bois mytique, archétypal, tout comme le sommeil érotique, représentent l'ambiance de la fusion du couple et de la nature primordiale.

Jusqu'où s'étend le wagnérianisme du poète roumain? Autrement dit, quelle serait la valeur *constructive* de la musique éminescienne dans certains textes qui semblent ne pas comporter de difficultés de décodage et qui n'en comportent effectivement pas, car les difficultés de la poésie d'Eminescu proviennent d'une zone longtemps perçue comme *charme* poétique et *musicalité*.

Regardée à travers les lumières agrandissantes de la sémiostylistique, la musicalité poétique, greffée sur la transparence constitutive du texte eminescien, peut relever une complexité cachée. Les recherches plus récentes ont apporté la découverte d'une manière très élaborée de fonctionnement anagrammatique du texte dans l'esprit saussurien le plus pur, sans équivalent dans la poésie roumaine. C'est un exemple d'autant plus troublant que le texte ne nous offre rien d'ostentatoire à la surface, excepté quelques allitérations qui auraient pu illustrer, si le texte n'avait pas été interrogé du point de vue sémiotique, uniquement la vocation musicale du lyrisme éminescien, remarquée très tôt par les chercheurs, à commencer par Titu Maiorescu. Autrement dit, la partie occultée, mais non moins présente, pour autant, d'un *volume* de la signification qui nous permet de voir à quel point "l'art de la parole" chez Eminescu est raffiné et souvent énigmatique dans ses ressorts intimes, cette partie occultée nous aurait échappé.

Et cela d'autant plus que l'espace poétique roumain n'était pas attiré par des expériences linguistiques novateurs de ce type.

En 1982, lors d'une séance du Cercle de Poétique de l'Université de Bucarest, Mihai Pop annonçait avoir découvert, dans la poésie *Lebăda*, une

"Vent qui rend le bois pensif, / L'endormeuse harmonie, / Du tilleul, à nous couvrir,/Tomberont, les fleurs, en pluie." (Elisabeta Isanos);

"Endormis par l'harmonie / Du grand bois lourd de pensées, / Des tilleuls, les fleurs en files, / Sur nous viendront s'amasser.", *Le désir* (Veturia Draganescu-Vericeanu).

structure anagrammatique complexe. Cette structure a été magistralement analysée par Mariana Neț, dans un livre subtil qui constitue également un livre de théorie poétique et qui représente un moment significatif pour l'évolution de l'exégèse de la poésie éminescienne et de la poésie en général. L'analyse sémiotique réalisée par Mariana Net représente le dernier avatar de la stylistique dans sa dimension nouvelle de *sémiostylistique*. En tant que science de l'interprétation de la poésie, l'exégèse sémiotique démontre un potentiel heuristique et explicatif accru, mettant en lumière les aspects insoupçonnés de la sémosis poétique, comme on pourra le voir dans l'analyse qui suit.

Voilà au début le texte éminescien qui nous intéresse:

*Când printre vaLuri ce saLTĂ  
Pe BALTĂ  
În ritm ușor,  
LEBĂDA aLBĂ cu-aripiLE-n vânturi  
În cânturi  
Se Leagănă-n Dor;  
ARipeLE-I aLBE în apa cea caLDĂ  
LE scaLDĂ  
Din eLE BĂTÂND,  
Și-apoi pe luciul, pe unDA D-OglinDE  
LE-ntinDE:  
O barcă de vânt<sup>10</sup>.*

Qu'est-ce qui réalise au plan sémantique l'"harmonie" sonore de ce texte? Nous retiendrons l'interprétation du phénomène, telle qu'elle est présentée dans le livre de Mariana Net: "À la suite des assonances, des allitérations, des élisions, en un mot, grâce à une surenchère du plan prosodique, il se construit au niveau phonétique une figure textuelle (*lebătând*), cachée dans le déroulement linéaire du

---

<sup>10</sup> "Quand, sur le flot qui s'élance  
Et danse  
En rythme léger,  
Le cygne blanc, les ailes dans la brise  
Exquise,  
Las s'en vient nager;  
Son aile blanche au fil de l'onde  
Profonde  
Se baigne en rêvant,  
Et sur le flot miroir d'éblouissance  
Balance  
Une barque de vent."

*Le cygne* (Michel Wattremez).

poème. Cette anagramme du *cygne* (*lebăda*), ce fait de le cacher dans le texte du poème, nous signalent que le signifié du terme *cygne* cesse d'être le nom homonyme de la langue naturelle qui désigne un "genre d'oiseaux aquatiques, plus grands que les oies, au plumage blanc ou (plus rarement) noir"(cf. DEX), objet de l'univers extratextuel.

La séquence de phonèmes citée, dont le découpage a été permis par sa quasi-homophonie avec le titre du poème et qui constitue ainsi non seulement une indication métatextuelle, mais aussi le signifiant du signifié du 9-ème vers, représente une figure textuelle qui, à la suite de sa dissimulation au niveau de surface, ne peut fonctionner que dans l'espace de ce texte.

Il s'avère que cette figure poétique a pour effet non seulement la génération d'un sens "différent", mais aussi la génération d'un "lexème différent", d'un "verbe" inexistant dans la langue naturelle, paru dans le texte à la suite de la recatégorisation d'un nom."<sup>11</sup>

Au-delà de l'exubérance formelle du texte, on trouve la même conscience formatrice qui déroule le processus sémiotique tant au niveau de surface qu'au niveau profond, dans un volume du texte qui engendre l'activité de signification à partir du signifiant. C'est la dissémination du signifiant qui se trouve à l'origine du texte. En termes saussuriens, nous pourrions nous interroger sur ce qu'on trouve dans le texte et au-delà de lui: le mot inducteur, c'est-à-dire une substance phonétique, ou bien le sujet créateur? Autrement dit, y a-t-il un langage sous le langage, y a-t-il un chiffre dissimulé dans la trame discursive? D'autre part, si la réception du texte ne se réalisait pas sur le fond d'une conscience anagrammatique, une telle lecture ne serait pas possible. Et pourtant, au-delà de l'intelligence analytique et au-delà de la subtilité, cette construction gravée le long du poème est une réalité textuelle plus complexe que les anagrammes de la recherche de Saussure, visant surtout des noms propres, réalité qui nous fait plonger dans la même zone des questions sans réponse de l'ouvrage du linguiste genevois, concernant la capacité miraculeuse du langage de générer le sens poétique.

Il est remarquable que l'harmonie sonore éminescienne ait de telles valences formatrices, chaque fois sous une nouvelle apparence. L'harmonie sonore effleure le statut ontologique du langage dans la poésie. Nous allons reprendre, en vue de l'analyse, deux vers de *Mortua est*, mémorables par leur force incantatoire unique:

*Când torsul se-aude l-al vrăjilor caer*  
*Argint e pe ape si aur în aer.*<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Mariana Neț, *Eminescu altfel. Limbajul poetic eminescian, o perspectivă semiotică*, Bucarest, Éditions Universitas, 2001.

<sup>12</sup> "Quand on entend partout se tisser le mystère / L'argent ondoie les eaux et l'or flotte dans l'air", *Mortua est* (Paul Miclau);

Les vers synthétisent l'évocation d'un monde supraterrrestre, baigné dans une lumière irréelle surgissant dans le ciel de la nuit, ciel qui veille le régime nocturne de l'imaginaire poétique. Mais ce régime se convertit en régime diurne, grâce à l'apparition des symboles poétiques ascensionnels et lumineux. Cette conversion confère au poème une ambivalence féconde du point de vue poétique.<sup>13</sup> Les signes de la verticalité, associés aux sources lumineuses, tels qu'ils sont présentés par Gilbert Durand dans *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, construisent dans ce poème l'atmosphère de magie dans laquelle la mort occulte son visage terrifiant.

Ainsi, dans le ciel de la nuit, la bien-aimée morte, "aux bras blancs croisés sur la poitrine" (*cu brațe albe pe piept puse cruce*), "ombre d'argent rayonnante" (*o umbră...de argint strălucită*) "monte" l'échelle des nues (*suind...a norilor schele*) sous "une pluie de rayons, sous une neige d'étoiles" (*prin ploaie de raze, ninsoare de stele*). Le ciel "aux rivières de lait et aux fleurs de lumière" (*cu râuri de lapte și flori de lumină*), les nuages, les palais visités par la lune, protègent cette ascension. L'âme candide s'envole vers un monde myrifique où il y a des châteaux aux arches dorés, "bâts en étoiles" (*cu arcuri de aur, zidite din stele*), où il y a également des rivières de flammes et des ponts d'argent. (*cu râuri de foc și cu poduri de-argint*). La bien-aimée morte est une reine aux longs cheveux de rayons, aux yeux de lumière (*regina / Cu păr lung de raze, cu ochi de lumină*), portant un vêtement bleu moucheté d'or (*în haină-albastră stropită cu aur*); elle s'élève vers le ciel aux heures saintes (*în orele sfinte*). La mort devient ainsi ascension vers un monde magique, mirifique, où la lumière se marie à la musique et aux odeurs magiques, car les fleurs chantent et les bords sont en myrrhe (*cu țârmuri de smirnă, cu flori care cânt*), un monde d'où l'essence angoissante de la fin a disparu. C'est un monde renversé, un monde de l'élan vers le transcendant pathétiquement désiré par les signes qui l'annoncent. C'est en même temps un monde à vertus consolatrices, compensatoires, comme dans *Miorița* ou dans *Mai am un singur dor*.

Verticalité, transcendance, luminosité, harmonie musicale dans une atmosphère de fondation magique de l'univers – victoire sur le destin et sur la mort. Gilbert Durand précisait: "...l'archétype profond de la rêverie du vol n'est pas l'oiseau animal mais l'ange, et que toute élévation est isomorphe d'une purification parce qu'essentiellement angélique."<sup>14</sup>

La féerie nocturne avec son chromatisme ritualisé, à un moment magique,

"Quand on entend filer sur les magiques fuseaux, / Il est de l'or dans l'air et de l'argent sur les eaux." (Pierre Nicolesco).

<sup>13</sup> Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucarest, Éditions Univers, 1977.

<sup>14</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 11<sup>ème</sup> édition, Dunod, Paris, 1992, p.148.

le pur, le blanc, le royal dominant la scène de la première partie du poème *Mortua est*. C'est sur ce fond que se profilent les vers devenus effigie de la musicalité poétique qui ont fasciné les éminescologues.

*Când torsul se-aude l-al vrăjilor caer  
Argint e pe ape si aur în aer.*<sup>15</sup>

Ces vers synthétisent les deux motifs fondamentaux du texte: celui de la magie, qui est filée d'une manière sonore de la quenouillée des charmes, et celui de l'explosion de luminosité, d'autant plus intense et comblante qu'elle se produit dans le ciel de la nuit.

L'idée de filage du premier vers est suggérée par la répétition de la vibrante *r* des lexèmes *torsul* (le filage), *vrăjilor* (des charmes), *caer* (la quenouillée), tandis que l'idée de luminosité du deuxième vers est rendue doublement: au niveau du signifiant, par la répétition de la voyelle *a*, la plus lumineuse par son aperture, et au niveau du signifié, par la présence des métaux réfléchissants: l'argent et l'or. Le signifiant et le signifié convergent vers une dénomination unique, celle d'une luminosité irréelle, qui entre en une consonance raffinée avec l'atmosphère de magie dominant la scène du texte, par les valeurs rituelles de ces métaux nobles, investis de connotations symboliques archaïques. La relation est discrètement suggérée, par la vibrante *r* du corps sonore des lexèmes *aur* ("or"), *argint* ("argent"), *aer* ("air").

Il s'avère encore une fois que la vocation musicale de la poésie d'Eminescu déclenche la motivation poétique. Elle fait partie intégrante de l'acte de construction de mondes poétiques uniques, où la valeur mimétique, reproductrice, du langage de la poésie traditionnelle cède la place à la création des mondes textuels dans et à travers le langage.

Le régime anagrammatique dans lequel s'inscrit la dernière strophe du poème *Dintre sute de catarge* (à statut d'art poétique impliqué) est particulièrement révélateur. Le sens désolant du poème y cumule des valeurs liées à la création et aux limites de la communicabilité à travers la création, ouvrant de riches trajets interprétatifs intertextuels, du fait qu'elles renvoient à l'œuvre d'Eminescu en entier. Nous allons reproduire cette strophe:

*Ne-nșeles rămâne gândul  
Ce-ți străbate cânturile  
Zboară veșnic îngânându-l  
Valurile, vânturile...*<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> "Quand on entend partout se tisser le mystère / L'argent ondoie les eaux et l'or flotte dans l'air", *Mortua est* (Paul Miclau);

"Quand on entend filer sur les magiques fuseaux, / Il est de l'or dans l'air et de l'argent sur les eaux." (Pierre Nicolesco).

Ce qu'on peut retenir premièrement, c'est la mélodie incantatoire, à forts accents disphoriques rendus par la séquence sonore  $\hat{i}+n$  (voyelle fermée plus nasale). Les accents proparoxytons de la rime, à l'exception de la première, suggèrent la descente, la chute, qui s'ajoute à l'impression d'harmonie nostalgique, à longs échos élégiaques, de ce leitmotiv sonore. L'impression d'euphonie est forte et renvoie à l'art incomparable du poète d'entourer le sens d'effets musicaux, comme si le poète roumain avait voulu réaliser ce que Verlaine avait demandé aux poètes modernes: "De la musique avant toute chose..."

Mais la question revient à notre esprit: que peut cacher cette musicalité? S'agirait-il d'une "musicalisation" du sens, de la réalisation d'un canal supplémentaire par lequel celui-ci s'impose, grâce à l'envoi à l'avant-scène du texte de certaines valeurs acoustiques extrêmement suggestives qui collaborent avec le sens? Y aurait-il plus que cela, parfois? Une *volonté constructive* qui agit directement dans le point d'émergence du sens à travers un double geste sémiotique: de déconstruction et de reconstruction du langage, comme le relevait Saussure dans son étude fondamentale sur les anagrammes.

Il est clair que la structure musicale du quatrain met en évidence le fascinant "cratylisme"<sup>17</sup> de l'œuvre éminesquienne dans sa forme la plus insidieuse. Il touche le point central de la signification, qui résulte du miroitement dans le texte de deux lexèmes fondamentaux: *gândul/ îngânându-l*, (la pensée/ la murmurant) ce qui nous mène à gloser longuement sur une relation philosophique fondamentale, si caractéristique chez un poète comme Eminescu: la relation entre l'esprit et sa transitivité dans la matière de la création, telle qu'elle y est thématifiée.

La clé de l'architecture musicale du quatrain est précisément la séquence que nous sommes en train d'analyser:  $\hat{i}+n$ , comme suite de sons "dépressifs". Cette séquence se répète dans des positions identiques, selon une formule particulièrement rigoureuse:

<i>e(î)n</i>	<i>în</i>	<i>în</i>	<i>Ne-nșeles rămîne gândul</i>
			<i>Ce-ți străbate cânturile</i>
	<i>în</i>	<i>în</i>	<i>Zboară veșnic, îngînându-l,</i>
		<i>în</i>	<i>Valurile, vînturile.</i>

Plus qu'un simple miroitement, la relation entre les mots de la rime *gândul/ îngânându-l*, relève, à part le statut d'hypogramme du premier (*gândul*), le fait que le deuxième (*îngânându-l*) peut être vu comme une dilatation phonétique

<sup>16</sup> "Incomprise est la pensée / Qui traverse tous mes chants, / En sol vol elle est reprise / Par les vagues, par les vents." (Marguerite Miller-Verghy);

"Redite encore, jamais comprise, / l'âme éternelle de ton chant, / vole à jamais, toujours reprise / par les flots bleus, par les autans.", *De tant de mâts* (Annie Bentoïu).

"La pensée, jamais comprise, / Qui traverse tes chants, / La répètent, à maintes reprises, / Les orages, les vents." *Partent, par centaines, les mâts* (Elisabeta Isanos).

<sup>17</sup> Cf. Gerard Genette, *Mymologiques. Voyages en Cratylie*, Paris, PUF, 1976.

de *gândul*, par la présence de la séquence fermée *în*, en accord subtil avec l'opacification exprimée par le lexème *a îngâna*; c'est une motivation induite par le texte qui fait de cette séquence un élément essentiel de construction sémantique. La filiation *gândul/ în(gîn)în(du-l)* apparaît comme une de ces étymologies poétiques dont parlait Roman Jakobson; *gînd-îngînînd* représente une génération poétique (et non historique) que le texte crée.

L'anagramme *gândul/ îngânându-l* est une figure textuelle complexe. Elle concentre les sons qui construisent l'échafaudage sonore de la strophe et qui, du point de vue sémantique, ouvrent l'univers du poème vers une méditation caractéristique pour la pensée philosophique de la modernité, liée à l'occultation de la "pensée" (du sens), "murmurée" (opacifiée) par le mouvement de la matière propulsée à l'échelle universelle ("les vagues, les vents"). Le "*chant*" du poète (son œuvre) est un univers autoréférentiel se trouvant dans un mouvement qui se suffit à lui-même, sans aucun espoir d'être dégagé de la matière qui l'incorpore. La mélancolie de l'être qui tend à la communication naît de l'intransitivité de la "pensée murmurée" dans la création restée solitaire et renvoyant sans cesse à elle-même.

Il est intéressant à signaler que la métaphore *valurile/vânturile* (les vagues, les vents), en tant que métaphore de l'écriture moderne, conçue comme texte, comme tissu, comme matière vibratile en balancement décentré apparaît également chez Valéry dans la même image de la fluidité signifiante.<sup>18</sup>

L'incommunicabilité et la solitude de l'être qui aspire en vain à dépasser sa condition à travers la création, dans une ontologie du négatif, font que la dernière strophe du poème *Dintre sute de catarge* renforce l'idée d'inutilité, d'échec, de non-sens existentiel, exprimée dans les trois premières strophes. La création, à laquelle renvoie la dernière strophe, s'avère non seulement incapable d'arracher l'existence humaine à son éphémérité, mais tout à fait vaine, la plus vaine. L'accumulation, dans la dernière strophe, de la séquence phonique répétée *în*, ce qui fait que les tonalités fermées, sombres, se placent dans les points névralgiques de la signification, est en concordance parfaite avec le sens du poème.

Il s'agit donc de musicalité, d'euphonie à effets élégiaques, mais au-delà du rythme berceur, presque cathartique, descendant et en tonalités sombres, il y a une *construction* où les sons et les sens se rencontrent dans le processus-même de motivation poétique du sens, dans l'acte fondateur d'une sémiosis illimitée. La motivation est généralisée dans cette dernière strophe et sur ce fond, l'incrustation anagrammatique de la pensée (*gând*) dans le murmure (*îngânându-l*) fait que la motivation devienne créatrice de volume de la signification, de "spatialisation" du sens qui se constitue en un régime de "mots sous les mots", découvert et analysé par Saussure.

L'anagramme qui se tisse à partir des sons représentant *la clé musicale* du quatrain est, peut-être, la matérialisation la plus intéressante de ce phénomène dans

---

<sup>18</sup> Cf. Ileana Oancea, *Semioestilistica*, Timișoara, Éditions Excelsior, 1998, p. 138.

la poésie roumaine, grâce à ses réverbérations ouvrant des trajets associatifs multiples (car elle vise la relation philosophique fondamentale, existant entre l'esprit et la matière). Elle se réalise sans ostentation, avec un minimum d'éléments et un maximum d'ouverture sémantique.

Sur le fond de la transparence du texte éminescien, une telle musicalité, qui est, au fond, construction sémantique élaborée, nous met en contact avec ce qui pouvait signifier dans la poésie d'Eminescu le conseil adressé par Verlaine aux poètes: "de la musique avant toute chose", dans une création qui assumait les principes de la modernité, subtilement dissimulés sous sa clarté apparemment classique.

La "musicalisation" du sens est créatrice d'ambiguïté et de plurivocité, plaçant la création d'Eminescu dans la zone d'une poésie dont les difficultés, pour ne pas être manifestes, sont d'autant plus troublantes. De toute manière, ces difficultés sont bien différentes de celles que Mallarmé avait cultivées. On peut donc remarquer combien loin Eminescu est allé dans la voie de la modernisation de la poésie roumaine, en partant de ce qu'on a appelé ultérieurement le wagnérianisme dans la poésie.

Le texte devient champ d'interrogation dont le métatexte (la démarche interprétative en soi, dans le cas analysé renvoyant à la structure anagrammatique qui vise l'occultation du sens) fait partie intégrante: il confère au texte sa propre profondeur. En tout cas, ce poème, comme tout poème moderne, cache plus qu'il ne révèle. La musicalité renvoie aux horizons lointains du sens, car, en dernière analyse, la raison d'être de la poésie est une raison sémantique.

Il a été nécessaire qu'une nouvelle conscience esthétique apparaisse pour que la simple perception de l'harmonie sonore cède la place à la perception de l'activité poétique signifiante qui ne part pas de la réalité, mais fonctionne dans et à travers le langage.

L'univers poétique éminescien est essentiellement musical, d'une musicalité insinuante et élégiaque. Même lorsqu'elle n'est pas suggérée par le signifiant, la musique continue d'être présente, puisqu'elle est nommée en tant que partie constitutive du monde textuel, comme dans la strophe qui suit:

*O muzică tristă, adânc voluptoasă  
Pătrunde-acea lume de flori și miroasă  
Și verzile lanuri se leagănă-n lună  
Și lacuri cadența cântărilor sună.*<sup>19</sup>

(*Diamantul nordului*)

---

<sup>19</sup> En traduction quasi - littérale:

Une triste musique, voluptueuse et profonde,  
Enveloppe ce monde de fleurs et d'odeurs  
Et les blés verdoyants sous la lune frissonnent  
Et l'onde des lacs la cadence des chants pleure.  
*Le diamant du Nord*

L'univers d'Eminescu représente la prise en charge multiple du monde. C'est un immense réceptacle synesthésique où la réalité est chromatique, d'un chromatisme visionnaire (le vert des blés frissonne sur le fond sélénaire), olfactive, mais surtout musicale, la même musicalité d'autres poèmes renvoyant à la sensibilité éminescienne "douloureusement douce". Le niveau de la réception musicale est rendu par une suite de lexèmes: *muzica tristă adânc-voluptoasă* ("la triste musique, profonde, voluptueuse") et *lacuri cadența cântărilor sună* ("les lacs sonnent le rythme des chants"). Un paysage ondoyant, comme celui du poème *Dintre sute de catarge*, réverbère musicalement du fait d'être nommé en tant que tel, ce qui impose la présence de certains mots fondamentaux ayant ce sens du lexique poétique d'Eminescu.

"De la musique avant toute chose" présuppose un "travail" du signe sur ses deux faces: le signifiant et le signifié, avec des conséquences très importantes pour la sémiologie poétique, tout comme la référence à la musique, presque omniprésente chez Eminescu. Le principe musical est par conséquent essentiel dans la construction de son univers poétique. La substance du monde réfléchi par son imaginaire poétique se plie sur la "musique des sphères" et sur tout ce qui signifie *rythme, frisson, cadence, murmure, chant, son*, en provenance de la nature ou de l'être humain.

Dans le texte cité antérieurement, un paysage nous accueille, où le chant accompagne une visualisation étrange, déréalisante, sur le fond d'une nuit qui paraît archétypale. Ce paysage est récupéré non par le "dérèglement de tous les sens" rimbaldien, mais par leur renforcement créateur de visionarisme poétique, c'est-à-dire par leur élévation, dans l'esprit mallarméen, "à la puissance de la lyre".

On peut ainsi constater qu'il n'y a rien de plus difficile à sonder que la transparence éminescienne, toujours ondoyante, toujours ouverte à la profondeur de la signification.

Mettre en contact la poésie d'Eminescu et les recherches de Saussure mène à une rencontre essentielle, parlant du mystère de la création du sens à travers la langue et d'un raffinement du manque d'ostentation qui siège dans les nervures les plus intimes du texte poétique.

## BIBLIOGRAPHIE

Pour la version française des vers cités, nous avons utilisé les volumes suivants:

1. *Mihai Eminescu, Poésies*, Préface et version française par Paul Miclau, Ed. Minerva, Bucuresti, 1989.
2. Mihai Eminescu, *Poezii/Poésies*, Version française d'Elisabeta Isanos, Ed. Libra, Bucuresti, 1993.
3. *Mihai Eminescu, Poezii. Echivalente eminesciene în limbile engleza, franceza, germana, rusa si spaniola*, Ed. Albatros, s.a.
4. *Mihai Eminescu, Poésies*, Traduction et Avant-propos par Veturia Draganescu-Vericeanu, Ed. Minerva, Bucuresti, 1974,
5. Mihai Eminescu, *Elégies et sonnets*, Traduit du roumain par Emanoil Marcu, Editions Junimea, 1997.
6. *Mihai Eminescu, Poèmes posthumes suivis de Fragmentarium*, traduits du roumain et préfacés par Michel Wattremez, Editions de la Fondation Culturelle Roumaine, Bucarest, 1997.
7. *Eminescu, Poésies*, version française de Marguerite Miller-Verghy Ed. Cartea Româneasca, Bucarest, 1938.
8. Michel Eminesco, *Poèmes*, version française de Pierre Nicolesco, Bucarest, Imprimerie "Universul", 1931.

Nous allons reproduire les vers dans plusieurs variantes, (avec le nom du traducteur indiqué entre parenthèses), afin d'une éventuelle comparaison.

## REPRESENTATIONS ET ACTUALISATION DANS UN TEXTE DE FRANCIS PONGE "LA CHEVRE"

JOSEPH SANCHEZ<sup>1</sup>

A Nicolas Ruwet

*...quand donc on est dans cette erreur  
d'écrire, eh bien! faire plus ferme ou plus  
ambigu, au fond cela revient souvent à la  
même chose.*

*Tentative orale - Méthodes*

### 0. Introduction

C'est à partir de la notion de "représentation" développée par Searle (1985) que j'ai proposé deux autres notions complémentaires, celles de "flou" et de "force", à propos d'une œuvre et d'un auteur qui, au premier abord, n'ont rien en commun avec Ponge, puisqu'il s'agit du Verlaine des *Romances sans Paroles*<sup>2</sup>.

Après avoir défini ces notions, je me propose de dégager les principes générateurs d'un texte pongien par excellence, "La Chèvre". L'analyse de la modalité particulière qu'y revêt le flou des représentations me permettra de montrer l'*actualité* qu'en reçoit le texte dans une démarche qui satisfait le principe définitionnel revendiqué par l'auteur<sup>3</sup> et, à la fois, son dépassement poétique.

"La Chèvre" est en effet une sorte de manifeste, au sens où Ponge entend rendre sensible la genèse de son discours en y inscrivant les liens qui unissent la perception d'un objet à la production verbale qui le prend pour motif. Ses principaux textes le sont également<sup>4</sup>, mais celui-ci prend un relief particulier parce que le retour du discours sur son origine se réalise en impliquant un bilan de Ponge sur lui-même et sur son œuvre, relation qui n'a rien d'anecdotique, mais exprime déjà par elle-même un aspect fondamental de sa position à l'égard de la création

---

<sup>1</sup> Paris

<sup>2</sup> Cf. Sanchez (2000).

<sup>3</sup> Par exemple, dans *My creative method*, p. 516-517: *Ne pourrait-on pas imaginer une sorte d'écrits (nouveaux) qui, se situant à peu près entre les deux genres (définition et description), emprunteraient au premier son infaillibilité, son indubitabilité, sa brièveté aussi, au second son respect de l'aspect sensoriel des choses...et de conclure p. 518: Ce que je tenterai de faire sera donc de l'ordre de la définition-description-œuvre d'art littéraire.*

<sup>4</sup> En particulier, dans le même recueil, outre *Le Soleil placé en abîme*, ceux qui mettent en scène des êtres animés, tels que *La crevette*, *Le lézard*, *L'Araignée*, *La nouvelle araignée*.

poétique: d'abord une dimension morale, mode de vie, vision des choses et, à travers la production verbale qu'elle suscite, mode d'action sur les lecteurs.

La place qui a été accordée à ce texte au sein de l'œuvre et les rapprochements intertextuels qu'il favorise témoignent de la portée que Ponge a voulu lui accorder. "La Chèvre" clôt *Pièces*, dernier des trois volumes du *Grand Recueil*, et renvoie, par le biais de la thématique familiale, à son texte liminaire, "La Famille du sage"<sup>5</sup>. Il conclut ainsi un massif de textes qui, à l'égal du *Parti pris des choses* ou de *La rage de l'expression*, marque une borne dans la constitution de l'œuvre. D'autre part, l'épigraphe, empruntée à un poème de Malherbe<sup>6</sup> (le père spirituel), ainsi que la dédicace à Odette, sa femme, signalent, au seuil du texte, l'inscription de l'auteur dans sa généalogie d'homme et de créateur.

"La Chèvre" revêt ainsi une valeur particulière. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que ce texte, sur lequel Ponge a travaillé entre 1953 et 1957, soit l'un des plus denses de sa production. Bien que mon analyse ne prétende, tant s'en faut, à l'exhaustivité, l'éclairage qu'elle pose, du moins je l'espère, permet d'esquisser le dispositif générateur du texte et, au-delà, se voudrait révélateur de la "manière" pongienne.

## 1. Préliminaires théoriques

### 1.1. *La notion d'état mental intentionnel*

Searle (1985) fait l'hypothèse que certains états ou événements mentaux, comme par exemples, la croyance, la vision, le désir, l'amour, la haine, l'intention..., comportent une propriété intrinsèque, l'*Intentionnalité*<sup>7</sup>, "en vertu de laquelle [ils] renvoient à ou concernent ou portent sur des objets et des états de choses du monde"<sup>8</sup>. Un état (ou un événement) mental intentionnel se définit donc par le contenu propositionnel qui correspond à l'aspect du monde auquel il renvoie, et par son mode psychologique, qui établit la *direction d'ajustement* du contenu propositionnel, c'est-à-dire le sens de la relation intentionnelle qui existe entre le monde et l'esprit; la perception déterminera une direction d'ajustement de l'esprit au monde, tandis que celle de l'intention par exemple, ira du monde à l'esprit. Au contraire, un état mental non intentionnel, par exemple *un sentiment soudain d'exaltation*<sup>9</sup>, se limite à exprimer un mode psychologique relatif à un contenu propositionnel supposé vrai.

Un état mental intentionnel définit ainsi un ensemble de conditions de satisfaction portant sur son contenu propositionnel et sur sa direction d'ajustement. Si c'est un état perceptuel, l'Intentionnalité se double d'un rapport causal. La

<sup>5</sup> Hommage au père écrit après son décès.

<sup>6</sup> L'élaboration de "La Chèvre" est contemporaine de son *Malherbe* (1951-1957).

<sup>7</sup> La majuscule de *Intentionnalité* vise simplement à distinguer le sens technique donné à ce terme du sens commun d'*intention*, Op. cit., p. 17.

<sup>8</sup> Idem p. 16.

<sup>9</sup> Idem p. 16.

causalité présente la même dualité de fait psychologique et de condition de satisfaction que l'Intentionnalité. Sa dimension psychologique correspond à l'expérience qui attribue à l'objet perçu la cause de sa perception<sup>10</sup>; elle détermine ainsi une direction causale du monde vers l'esprit symétrique de la direction d'ajustement de l'Intentionnalité. En tant que condition de satisfaction portant sur le contenu perceptuel des énoncés, elle exige que la chose désignée soit dans les faits à la source de la perception. Ainsi la causalité de la perception est une composante de l'Intentionnalité. Searle emploie alors le terme de *causalité intentionnelle*.

### 1.2. Représentations des états mentaux

Le rapport que Searle établit alors entre les états mentaux et les énoncés (les actes illocutoires) est défini en termes de conditions de satisfaction. Un énoncé représente un état mental dans la mesure où il reproduit les mêmes conditions de satisfaction que celui-ci.<sup>11</sup> Cette conception de la représentation me conduit à formuler une hypothèse importante pour l'interprétation du discours poétique.

Elle implique d'abord qu'interpréter un énoncé consiste à former un contenu propositionnel, mais aussi à déterminer le mode psychologique sous lequel celui-ci est formé, plus éventuellement, une direction d'ajustement et un rapport causal, ce qui permet de spécifier les conditions de satisfaction correspondant à l'état mental représenté. Or, la direction d'ajustement ou la causalité intentionnelle ne peuvent se réduire à des conditions de satisfaction pas plus que le mode psychologique à un marquage dans l'énoncé. En effet, si tel était le cas, ils ne seraient pas opératoires, puisqu'ils seraient relatifs à un fait, l'état mental exprimé, qui resterait inaccessible, en raison même de son caractère interne. Il faut donc supposer que l'interprète d'un énoncé reconstitue au plan psychologique les caractéristiques de l'état mental représenté, en même temps qu'il les détermine au plan logique.

Je considérerai donc que l'interprétation des énoncés développe une procédure double, à la fois logique et psychologique, correspondant à la dualité des représentations. La composante logique conduit à former les contenus propositionnels des représentations et à déterminer leurs caractéristiques psychologiques, qui peuvent être confirmées ou contredites par les contenus ou les modes psychologiques d'autres représentations formées contextuellement. La composante psychologique réalise les caractéristiques psychologiques sous lesquelles les contenus propositionnels sont constitués.

Ce processus interprétatif préserve la référence des expressions dans le sens de renvoi à des états de faits, mais permet de considérer que celui-ci se réalise d'abord au plan psychologique de l'interprétation, à travers l'attribution d'une direction d'ajustement aux contenus des expressions que comporte un énoncé. La dimension psychologique de l'interprétation constituerait ainsi un préalable à la

<sup>10</sup> Id., pp.140-171, Chapitre 4, *La causalité (causation) intentionnelle*, où Searle discute et défend cette conception "naïve" de la causalité.

<sup>11</sup> Id., pp. 26-27.

spécification de tout référent individuel.

Une expression peut donc réaliser un rapport intentionnel indépendamment de la détermination ou même de l'existence de référents. La notion de *condition de satisfaction* présente dès lors deux valeurs qu'il faut distinguer: elle désigne, soit le contenu d'une représentation en fonction des caractéristiques psychologiques selon lesquelles il est formé, soit les choses exigées dans les faits pour que cette représentation soit satisfaite<sup>12</sup>.

Les notions de *flou* et de *force* se définissent à partir de cette conception des représentations.

### 1.3. *Flou, force et actualisation*

La représentation d'un état mental intentionnel est *floue* pour un auditeur ou un lecteur, lorsque l'interprétation détermine un ensemble incohérent de conditions de satisfaction (au sens d'"exigences") portant sur les caractéristiques psychologiques et le contenu propositionnel de l'état mental représenté.

Le flou se réalise au niveau logique de la représentation. Il n'est donc pas étonnant que la notion que j'en propose fasse intervenir des critères auxquels recourent la sémantique et la pragmatique. Par *ensemble incohérent*, j'entends ainsi un ensemble de conditions de satisfaction dont certaines sont contradictoires ou ne se conforment pas au principe du tiers exclu (ce sont les critères qui permettent à Dominicy<sup>13</sup> de distinguer le *vague* de l'*indécision*). Cependant, dans le discours poétique, et la différence est essentielle, la violation de ces principes logiques induit non pas l'impossibilité de déterminer des référents, qui sont le plus souvent rendus inaccessibles, mais une procédure de représentation qui affecte l'Intentionnalité des états mentaux représentés. En attribuant aux choses représentées (aux contenus des représentations) des causes multiples ou contradictoires, c'est finalement leur catégorisation que le flou affecte à des degrés variables.

Au contraire, d'après Sperber et Wilson (1989), que je suivrai sur ce point, plus une représentation est accessible, plus grande est sa force<sup>14</sup>. Les représentations acquièrent donc une certaine force en raison de la réduction stéréotypique que le discours impose à leur contenu; elle se manifeste au niveau psychologique par le renforcement du lien intentionnel et des catégories constituées dont relèvent les objets représentés.

Je nomme *actualisation* une réalisation particulière de la force dans la représentation des états perceptuels. L'interprétation assimile alors les contenus stéréotypiques des expressions aux effets de la causalité intentionnelle que

<sup>12</sup> Id., p. 203, à propos de la distinction entre conditions de satisfaction au sens de *choses exigées* et au sens de *d'exigence*.

<sup>13</sup> Dominicy (1989), pp. 504-505.

<sup>14</sup> La force étant pour ces auteurs une notion cognitive, non-logique, liée à la genèse des représentations et à la fréquence de leurs remémorations. Cf. Sperber et Wilson, Id., pp. 119-145.

produiraient les objets de perception représentés. La catégorisation est ainsi confirmée, non seulement parce qu'elle mobilise des contenus déjà disponibles, mais parce que ces contenus paraissent vérifiés dans l'expérience.

Force et flou semblent donc s'exclure mutuellement, la réalisation de l'une de ces deux modalités intentionnelles empêchant la réalisation de l'autre. En fait, toutes deux sont liées dans le discours poétique, et contribuent à instaurer une causalité intentionnelle instable.

Etant donné l'indétermination des circonstances de l'énonciation qui caractérise le discours poétique, les marques du flou et de la force des représentations sont les mêmes. Qu'il s'agisse, par exemples, des expressions comportant une double valeur, démonstrative et anaphorique, ou des métaphores qui donnent le statut d'objets de perception à des événements abstraits, notamment aux sentiments, le lecteur est conduit à former les représentations des choses en réalisant la causalité intentionnelle qui leur correspond, et à remettre en question ce lien intentionnel, puisqu'il est, soit démultiplié, soit contredit.

La force et le flou doivent donc être tenus pour les deux aspects d'une procédure d'interprétation unique; le flou ne s'oppose à la catégorisation (au sens de *catégories établies*) que dans la mesure où celle-ci est en même temps confirmée. Il empêche donc moins la procédure de catégorisation qu'il ne l'engage dans une dynamique qui affirme et remet en question l'Intentionnalité des représentations et l'appartenance des choses à une catégorie préétablie.

Le flou contribue à la force des représentations en faisant de la catégorisation et donc du rapport intentionnel que le lecteur doit actualiser, l'enjeu toujours renouvelé et labile de l'interprétation. C'est ce que nous allons tenter d'illustrer en commentant le texte de Ponge.

## 2. Le dispositif poétique de "La chèvre"

### 2.1. Pratique définitionnelle

Le paragraphe initial exprime implicitement l'intention définitionnelle du locuteur et en amorce la réalisation. Intention en acte, donc, que le substantif *tendresse* introduit paradoxalement, et dont le commentaire me conduira à relever le rôle que joue la détermination nominale.

*Tendresse* exprime en effet, d'emblée, la tonalité affective d'un état mental intentionnel dont l'objet est représenté par le syntagme *la notion de la chèvre*, la préposition *à* marquant à la fois le lien intentionnel et la causalité, puisqu'une notion en soi peut difficilement être tenue pour le bénéficiaire d'un sentiment. La notion établit ainsi une médiation entre le sentiment et son objet; elle le constitue à vrai dire, en lui donnant un double statut, objet d'expérience, à la source d'un sentiment autant que d'une connaissance empirique et, à la fois, objet d'une élaboration qui transforme l'expérience en savoir générique indissociable de la nomination. Le sentiment exprimé n'est ainsi que le résultat d'une activité définitionnelle. C'est ce que la suite de l'analyse tend à confirmer.

On peut ainsi rapprocher l'expression *la notion de la chèvre*, d'une autre qui serait attendue, *la notion de chèvre*. La différence consiste dans le fait que la seconde présente le contenu du nom *chèvre* (alors autonome) à travers le rapport dénominateur (celui que la convention établit entre le nom et la chose), alors que la première expression, *la notion de la chèvre*, présente le contenu du substantif dans son emploi, en discours. La nuance marquerait l'opposition entre une approche *a prioristique* ou conventionnelle de la notion de *chèvre*, et une approche plus pratique, qui tiendrait compte de l'emploi du nom et donc du savoir empirique autant qu'abstrait qu'il requiert.

D'autre part, l'interprétation spécifique de l'article dans l'expression *la notion* se justifie, certes, par la saturation qu'opère le complément de détermination (*de la chèvre*), mais également par une autre acception du substantif *notion* activée par la valeur causale que lui assigne son emploi, dans l'énoncé; acception qui assimile la "notion" à une procédure comparable à celle que marquent les déverbaux tels que *définition* ou *conception*, et nécessairement unique lorsqu'elle s'applique à un objet.

Le syntagme *la notion de la chèvre* ne convoque donc pas seulement une représentation de la chèvre dans sa généralité autant que dans son caractère sensible, mais également l'activité de conceptualisation dont elle est le produit.

Cette valeur est confirmée indirectement par la qualification d'*immédiate* appliquée à *tendresse*; l'adjectif inscrit le sentiment dans le temps, en marquant son acte de naissance, et corrélativement, fait bien de sa cause, *la notion de la chèvre*, un événement. Interprétation qui nous conduit, finalement, à donner au présent du verbe *est* la valeur qui marque le fait habituel, et à paraphraser la première proposition du texte par: "chaque fois que nous formons la notion de la chèvre, notre tendresse est immédiate" ou pour reprendre les résultats de l'analyse précédente, "chaque fois que nous formons une représentation de la chèvre à partir de l'expression générique *la chèvre*, notre tendresse est immédiate".

Le possessif *notre*, sauf à supposer que le locuteur préjuge des sentiments du lecteur à l'égard de la chèvre s'interprète comme équivalent du possessif de première personne, bien qu'il préserve la possibilité d'une interprétation plurielle, moins accessible, mais effective, comme le texte le confirme par la suite. Cette ambivalence signale alors la possibilité de produire un discours, une représentation de la chèvre qui, du fait de sa valeur définitoire, s'impose au lecteur et suscite en lui les mêmes sentiments que pour le locuteur.

C'est donc par le pouvoir de l'expression que la subjectivité peut se transmuier en vérité, et que la marque plurielle de la personne réunit finalement locuteur et lecteur dans le même sentiment et le même point de vue sur l'objet désigné.

Le locuteur présente ainsi implicitement, dès l'amorce du texte, et comme en attente de sa reconnaissance par le lecteur, le projet d'un type de discours qui est celui du texte en cours. Germe d'une reconnaissance où le dire rejoindrait effectivement le faire, et imposerait au lecteur l'autorité d'une évidence, non pas

seulement intellectuelle ou affective, mais perceptuelle, le texte constitué se manifestant alors comme la preuve tangible de ce qui est dit.

C'est ainsi par un effet de flou, selon la modalité particulière que prend chez Ponge l'Intentionnalité, avec la double visée qu'elle prétend établir à l'objet du discours et au texte devenu objet de perception, que se concilieraient l'expérience empirique du monde et la démarche définitionnelle. La coïncidence que le texte tend à créer ne saurait cependant se produire, si les représentations de l'objet n'acquerraient, dans le présent de la lecture, la même actualité que la perception du texte.

## 2.2. *De l'actualisation des représentations à l'actualité du texte*

Les représentations de la chèvre sont actualisées - dans le sens que nous donnons à ce terme - par la convocation de savoirs partagés, ou stéréotypiques, qui acquièrent le statut de contenus perceptuels; ils relèvent alors d'une causalité intentionnelle inscrite dans les énoncés. L'emploi de marques déictiques assurent cette fonction dans une suite de propositions qui reprennent des traits définitoires ou des caractéristiques stéréotypiques de la chèvre.

Les sept premiers paragraphes développent ainsi, mêlés à d'autres attributs stéréotypiques, les éléments que fournit la définition du *Littré*<sup>15</sup>, et leur attribuent la qualité intentionnelle des faits d'expérience.

*Tout ce lait*, au premier paragraphe, n'exprime pas la totalité (comme ce serait le cas avec l'article défini, *tout le lait*) mais une évaluation subjective qui suppose le constat empirique du lait produit par la chèvre, celui-ci étant ensuite caractérisé comme variété, conformément à la démarche définitionnelle - et de manière tout aussi subjective - selon son origine - *qui s'obtient des pierres les plus dures* - et son mode de production - *par le moyen brouté de quelques rares herbes, ou pampres, d'essence aromatique* .

La figure d'Amalthée qu'évoquent, au paragraphe (III), les expressions *nourrices assidues, princesses lointaines, à l'image des galaxies*, n'est pas indépendante de la perception de la chèvre. Le savoir encyclopédique ainsi mobilisé est ramené, dès le paragraphe suivant, à une appréhension prosaïque de la bête; d'abord, par l'effet de rupture que crée l'étrangeté du qualificatif *longs (yeux)* ensuite, par la présupposition d'une littéralité de la figure mythologique qui la réintègre dans le monde ordinaire, et conduit à la correction humoristique, *poilues comme des bêtes*. La valeur déictique du démonstratif est ainsi requise en même temps que le savoir empirique permettant finalement d'interpréter l'adjectif *longs* dans le sens de "en amande", par exemple.

<sup>15</sup> 1. *La femelle du bouc, animal agile, aimant à grimper, à sauter. Le lait de la chèvre. Sauter comme une chèvre.*

2. *L'étoile principale ou Alpha du Cocher est nommée vulgairement la chèvre./ La chèvre Amalthée, constellation de l'hémisphère septentrional.*

Comme en (I) le tintement de la clochette - *cette clochette, qui ne s'interrompt* -, sont ensuite mentionnées deux autres propriétés typiques sur le même mode de l'ostension; *cette barbiche, cet accent grave*.

Enfin, le paragraphe (VII) donne explicitement à la description de la chèvre une origine perceptuelle; *De fait, c'est bien ainsi que la chèvre nous apparaît le plus souvent dans la montagne*.

Les savoirs communs dont dispose le lecteur sont donc mis en œuvre pour actualiser les représentations dont la chèvre fait successivement l'objet. La stéréotypie n'est cependant que le moyen de donner à une vision toute subjective l'appui du sens commun. En témoigne le recours à deux autres caractéristiques typiquement associées à la chèvre, toujours au paragraphe (IV); leur goût pour le tabac, et la corde à laquelle elles sont attachées, concession affectée au lieu commun, ce que souligne la modalisation - *Sans doute faut-il parler de corde à propos de chèvres* - et en fait transitoire, manière de signaler qu'à travers le lieu commun, il s'agit du pouvoir de la création verbale, de sa capacité à transformer la corde usée jusqu'à la corde en mèche de fouet.

Virilité ou masculinité de la chèvre que confirme la mention de ses goûts pour le papier journal et pour le tabac. Le stéréotype permet dans ce cas de poser une pierre d'attente jusqu'à l'apparition finale du bouc, dont les traits féminins répondent à cette caractérisation préalable de la chèvre. Le rapprochement des deux figures relance alors la réflexion implicite, menée tout au long du texte, sur la création poétique et le désir.

Si les contenus stéréotypiques contribuent à actualiser une perception de l'objet, celle-ci participe à un dispositif qui la déstabilise et, simultanément, la fonde sur une nouvelle base, en engageant la causalité intentionnelle par son ajustement non seulement à l'objet, mais aussi bien au texte lui-même. Le flou des représentations, comme nous l'avons signalé par anticipation, présente, chez Ponge, la particularité de se réaliser en faisant intervenir non deux objets, mais le texte et son objet. Le discours tend dès lors à devenir un analogue de la chose: les contenus qui s'appliquent à la chèvre doivent être applicables au texte. Cette réalisation du flou présente, par conséquent, une autre particularité, celle d'induire simultanément une forme tout aussi singulière d'actualisation: elle ne crée pas le mirage d'une présence, mais se confond avec la perception du texte et les propositions que le lecteur est conduit à lui appliquer.

Les moyens mis en œuvre par ce dispositif permettent l'exercice d'une ambivalence quasi systématique des contenus; outre les déictiques, essentiels aussi bien à la réalisation du flou que de l'actualisation, interviennent les liens analogiques.

La constitution du texte en analogue verbal de la chèvre recourt nécessairement à la figuration (métaphores ou comparaisons) selon des formes multiples qui ne revêtent pas toutes la même importance; certaines d'entre elles, que nous nous bornerons à considérer, interviennent dans la mise en place du dispositif qui conduit le lecteur à actualiser le texte.

La motivation du nom est un des procédés favoris<sup>16</sup> de Ponge. La pratique qu'il en fait suppose l'appartenance du mot et de la chose au même ordre de réalité, d'où en (V), l'enchaînement des propositions qui, dans l'énoncé unique de ce paragraphe, induisent par alternance ou simultanément la perception du mot et la représentation de la chose. Le passage d'une proposition à l'autre est d'abord favorisée par l'emploi ambigu de *chèvre* et de *cheval*; dépourvus d'article, ils sont interprétés en mention, bien qu'ils ne soient pas marqués comme tels, ce qui permet de les interpréter ensuite, selon les propositions qui s'y appliquent, soit en emploi - [la chèvre] *ne cavale ni ne dévale, ces roches abruptes* - soit en mention - - [chèvre] *n'en est qu'une modification modulée, par sa dernière syllabe, de la muette*. La confusion du nom et de l'être désigné se réalise ainsi par le biais de termes ambivalents tels que ceux de l'expression *féminine à l'accent grave*. L'adjectif qualificatif, bien qu'il ne puisse s'appliquer en toute rigueur ni au nom ni à la chèvre, est cependant interprété comme une caractéristique de l'un et de l'autre, en raison du conditionnement contextuel; le caractère féminin de la chèvre - à la fois nourrice et princesse - décrit auparavant permet de récupérer sans hiatus la féminité que le lexique associe au nom et, dans le même mouvement, la particularité phonético-graphique dans *l'accent grave* - expression qui désigne au paragraphe précédent une caractéristique comportementale de la chèvre (*Cette barbiche, cet accent grave...*).

La motivation scelle en quelque sorte dans le nom la *qualité différentielle* de la chèvre. Elle le transforme en manifestation sensible de l'être qu'il désigne, et le rend apte à inscrire cet être dans le monde. Ce à quoi procèdent les paragraphes suivants, révélant ainsi que l'exercice cratylien sur le nom se prolonge en une pratique dont il est l'indice et déjà l'un des moments. Ce sont les fragments (IX) et (X) qui explicitent la démarche *mimologique*<sup>17</sup> et la généralisent à l'ensemble du texte.

Ce passage établit en effet un parallèle explicite entre l'activité de la chèvre et l'élaboration du texte. Le locuteur adopte alors le point de vue de l'auteur qui, dans une décision préalable, adopte un projet d'expression, - *Et nous? Certes nous pouvons bien nous suffire de la tâche d'exprimer (imparfaitement) cela.*, (IX). Énoncé dans lequel le démonstratif *cela* renvoie aux fragments (VII) et (VIII), qui fixent presque sous forme syllogistique<sup>18</sup> le contraste jusqu'alors ébauché à plusieurs reprises entre l'apparence pitoyable de la chèvre et son *fonctionnement*, sa faculté à produire du lait dans les conditions les plus défavorables. Le fragment

<sup>16</sup> Cf., par exemples, "L'huître" (*Parti pris des choses*), pour l'accent circonflexe, et les commentaires qu'en fait Ponge dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers* (pp. 107-116); également "L'Abricot", un texte contemporain de "La Chèvre", in *Pièces*, pour le a, et les commentaires dans *Méthodes*, "Proclamation et petit four" où il est également question de l'accent grave de la *chèvre*; *l'accent grave est très important (bêlement, différence avec cheval, barbichette, etc.)*.

<sup>17</sup> Cf. Genette (1976).

<sup>18</sup> Marquée par l'emploi des connecteurs logiques au début de chaque fragment, *De fait* (VII), *Et pourtant* (VIII), *Si bien que*, (IX).

(X) marque la mise en œuvre du projet, - *Ainsi aurai-je chaque jour jeté ma chèvre sur mon bloc-notes: croquis, ébauche, lambeau d'étude, - comme la chèvre elle-même est jetée par son propriétaire sur la montagne.*

Si ces deux fragments confirment le principe d'une fidélité à l'objet de représentation, il apparaît que son application engage non seulement les contenus relatifs à la chèvre, mais aussi, et plus fondamentalement, leur mode de production: la description ou la définition ne valent que dans la mesure où elles rendent compte de l'apparence du *pitoyable animal* et, à la fois, résultent d'un discours qui en reproduisant (*imparfaitement*) sa façon d'être, son comportement erratique et balbutiant, incorpore sa fabuleuse aptitude à produire un équivalent verbal du lait. Le paragraphe suivant proclame, après la formulation du projet et son exécution, son aboutissement, la transmutation textuelle de la chèvre, à la fois dans son comportement - *à l'observer bien, elle vit, elle bouge un peu*<sup>19</sup>. *Si l'on s'approche elle tire sur la corde, veut s'enfuir.* - comme dans son fonctionnement intime - *Et il ne faut pas la presser beaucoup pour tirer d'elle aussitôt un peu de ce lait, plus précieux et parfumé qu'aucun autre.*

En mettant en scène la figure de l'auteur, le locuteur indique la dimension du texte à laquelle les propos tenus sur la chèvre doivent être rapportés. Les fragments (IX) et (X) interviennent ainsi, dans le prolongement du paragraphe (V), pour orienter l'interprétation et expliciter ce que l'actualisation présuppose d'emblée: le texte ne devient analogue à son objet, ne vérifie les contenus des représentations, qu'au niveau de l'activité verbale qui le génère.

Ce passage signale donc le dispositif mis en place à l'échelle de tout le texte. Le flou des représentations en est l'amorce. Elle suscite l'actualité du texte qui, pour tenir parole et exister, doit se transformer en équivalent verbal de l'objet, satisfaisant alors au principe que Ponge énonce dans son *Malherbe: Faire ce que l'on dit / Dire ce que l'on fait*<sup>20</sup>. Le texte peut dès lors fonctionner, laisser aux contenus la liberté de circuler du niveau du dit jusqu'à celui du dire, dans une impossible coïncidence des deux, nécessairement relancée par la constitution même du texte. Reprises des connecteurs logiques, des mêmes caractéristiques par les différents personnages, glissement d'un énonciateur à un autre, sous l'apparente constance des marques de la personne ou bien au contraire permanence de l'énonciateur sous des masques différents, tous les indices dont le texte est parsemé sont concertés par une double cohérence qui répond au projet initial de définition et à son dépassement poétique.

<sup>19</sup> Le pronom personnel *elle* (en italiques dans le texte), reprenant les expressions précédentes, *ma chèvre*, celle de l'auteur et *la chèvre elle-même*, celle du propriétaire.

<sup>20</sup> p. 149.

### 2.3. *Le jeu perpétuel*

La *poétique de l'objet*<sup>21</sup>, synthétisée en (X), fournit ainsi la matrice des propriétés que doit manifester le texte. Elle éclaire, par exemple, les caractéristiques de mise en page<sup>22</sup>; paragraphes regroupés en *buissons*, qui s'effilochent en *fourrés hasardeux*, conjonctions, *mots inertes* comme les rochers, semés à travers tout le texte, transformé en scène où se produit la chèvre.

Poétique de l'ébauche, qui rejoint celle de l'antithèse et de la dynamique induite par le retour des contraires. Les reprises thématiques en fournissent une illustration. Ainsi, le thème de la rigueur évidente associée à une abondance cachée, qui caractérise d'emblée la chèvre et son milieu<sup>23</sup>, est-il modulé en celui de la résistance et de la générosité<sup>24</sup> puis, en celui de l'erreur et de son accomplissement dans une méditation sur la nature et sur l'art<sup>25</sup>. La même modulation antithétique travaille la figure de la chèvre, à la fois terrestre, masculine-féminine, et mythique, céleste Amalthée-infernale Belzébuth. Cette dynamique se répercute encore au niveau stylistique par l'emploi de connecteurs logiques qui, dans la quasi totalité des fragments, enchaînent la concession à l'opposition<sup>26</sup>.

Il faudrait encore évoquer l'incidence des reprises phoniques<sup>27</sup>, comme on peut l'illustrer, à titre d'exemple, sur le jeu de mots du fragment (IV); *Ces belles aux longs yeux, poilues comme des bêtes, belles à la fois et butées - ou, pour mieux dire, belzébuthées - quand elles bêlent, de quoi se plaignent-elles?*

La répétition de la séquence phonique [bè] ainsi que les allitérations en [l] reproduisent le bêlement de la chèvre et satisfont le principe mimologique au niveau de la trame sonore du texte. La prise en compte de cette dimension permet également le jeu de mots qui engendre le néologisme. Il associe des caractéristiques qui suscitent des réactions contraires de rejet et d'adhésion, et les transforme en une manière d'être que la valeur aspectuelle du participe passé inscrit dans le temps d'une production: séduction et permanence dans l'erreur, caractéristiques diaboliques, que la création verbale attribue à la chèvre et dont elle se pare elle-même par le bais du néologisme.

Le jeu de mot nous renvoie donc, implicitement, à la qualité différentielle que le niveau thématique explicite - *erreur et perfection accomplie de cette erreur* -

<sup>21</sup> Cf. "Tentative orale", p. 668: *Il faut que ce mécanisme d'horlogerie (qui maintient l'objet) nous donne l'art poétique qui sera bon pour cet objet.*

<sup>22</sup> Et l'on sait l'importance que Ponge y attachait, cf. Bernard Beugnot, dans sa notice au *Grand Recueil*, pp. 1050.

<sup>23</sup> En (I), puis en (VII-VIII-IX).

<sup>24</sup> En (I), à propos des brouilles et du lait qui en est tiré, en (IV), à travers le motif de "la corde", repris en (X).

<sup>25</sup> En (VIII-X).

<sup>26</sup> Par exemples, en (I) *Certes / mais*, en (III) *d'ailleurs - mais*, en (VIII) *De fait / et sans doute*, à quoi répond en (IX), *et pourtant, ainsi / mais pourtant*, en (XI).

<sup>27</sup> Cf. Aron (1980), *passim*, et notamment pp. 40-41 et 72-73, 86 et 91.

et à sa prise en charge par le discours - *nous pouvons bien nous suffire de la tâche d'exprimer (imparfaitement) cela.*

En renvoyant au texte, l'actualisation impose à celui-ci de se constituer sur un mode analogique, lui assigne de comporter la cohérence qui est attribuée à l'objet. Ponge la déploie à tous les niveaux du discours, de sorte que la mise en résonance de contenus semblables à travers les divers aspects mimétiques qu'ils revêtent, non seulement confirme le bien fondé des représentations - de la chèvre comme du texte -, mais crée une circulation du sens qui finit par jouer à vide, indépendamment de toute finalité de représentation. Le régime interne du fonctionnement textuel se vérifie, de surcroît, dans une autre forme de circularité que le parti pris mimologique est tenu d'assumer. Elle redouble la cohérence du texte en lui imposant une composition qui retrace la chronologie de sa génération, et, indissociablement, celle de l'objet représenté.

Si la création d'un équivalent verbal de la chèvre impose que le texte vérifie les contenus qui s'y rapportent, alors ce ne peut être qu'en les ramenant à la chronologie qui lui est inhérente. Le présent de l'énonciation ne fournit plus seulement le cadre temporel dans lequel se produit le texte, mais ordonne les représentations transformées en événements verbaux et sélectionne aussi, par conséquent leurs contenus. Les propositions initiales du texte se doivent dès lors de tracer la genèse des représentations - celles de la chèvre comme celles du texte -, afin que l'exigence symétrique d'une prise en charge des représentations par l'événement que constitue l'énonciation puisse être satisfaite. C'est ce qui se produit, en effet, comme nous l'avons vu en commentant le premier fragment. La suite du texte va dans le même sens.

Les quatre premiers fragments définissent la notion de *la chèvre*, laquelle fournit une caractérisation de l'animal, en même temps qu'elle constitue le germe de la poétique explicitée en (IX-X). Les fragments (V) à (VIII) procèdent ensuite à l'incarnation de cette notion, à l'animation de la chèvre. Le paragraphe (III) fournit la pierre d'appui et l'élan initial à un mouvement que signale le passage au pluriel - les chèvres *décrucifiant d'un brusque effort leurs membres raidés*. Cette marque du nombre se laisse en effet interpréter comme le signe d'une progression dans le concret, celui des référents individuels de la chèvre, mais aussi et plus fondamentalement, celui que le discours accorde à la notion - ce que paraît indiquer l'accession de la chèvre à la parole et l'esquisse de sa figuration mythique, reprise en (IV) (avec le jeu de mot que nous avons commenté) pour aboutir en (X), avec la conciliation de ses aspects contradictoires.

C'est en tout cas dans ce prolongement que, de (V) à (VII), l'activité du *pitoyable animal* est mise en scène dans son milieu naturel en (VII), après l'avoir été dans l'ordre de l'expression en (V): ascension des *roches jusqu'aux cimes, conduite là de proche en proche par son étude*, avant sa reconnaissance comme *prodigieux organisme* à produire du lait en (VIII) et sa prise en considération par l'auteur, en (IX).

Le fragment (X) marque, enfin, l'accomplissement analogique du texte, son avènement en objet doté des qualités qu'il attribue à l'objet de ses représentations. Dans le même mouvement, la chèvre accède au ciel mythologique, qui est dès lors celui de l'expression verbale et de son fonctionnement.

Les trois derniers fragments (XI-XIII) confirment l'autonomie acquise par le texte en même temps que son pouvoir de *régénération* pour lui-même, pour le lecteur et l'auteur. La figure du bouc apparaît alors, à la faveur d'un jeu sur les marques de la personne. L'apparition en (X) de la première personne du singulier - *Ainsi aurai-je chaque jour jeté ma chèvre sur mon bloc-notes* - introduit, en effet, pour la première fois, et de manière nécessairement transitoire, le point de vue de l'auteur; origine du discours qui le singularise, il ne peut se maintenir dans un texte qui, désormais, a acquis son autonomie. Le *nous* - locuteur et lecteur réunis - est réintroduit après un passage par l'impersonnel *on*. Ce n'est qu'à la fin du fragment (XI) que le bouc entre en scène, comme énonciateur d'une réflexion que le texte conduit d'abord à attribuer à l'auteur. La figure du bouc semble donc bien confirmer la permanence de l'auteur dans son texte sous la seule forme, cependant, qui soit compatible avec le principe de sa création, celle d'un objet de discours, d'un dire renvoyant à un faire qui le dépasse en même temps qu'il le constitue. *Obscure (ré)génération* de l'auteur par le texte, du texte par lui-même - *laitance - breuvage et semence à la fois*. - puisqu'il ne se clôt que sur le pouvoir fécondant du bouc et donc, sur la fécondité toujours renouvelée de la chèvre.

Les représentations que le texte élabore à son propos ne se vérifient dans la perception dont il fait l'objet que par leur ajustement préalable à la temporalité et aux principes d'une poétique; celle-ci conditionne le choix des contenus et les fait intervenir selon la procédure qui lui est propre. Bouclage des significations par et dans une activité poétique qui se déploie elle-même dans une temporalité cyclique. La chèvre n'est finalement que le prétexte - indispensable, essentiel certes - de la création verbale et du texte mis en ordre de fonctionnement.

Le lecteur, acteur du texte, assume ce jeu de la création. Il devient le sujet de la tension que lui impose le plaisir des relations recrées, dynamiques, entre les différentes dimensions du discours et de leur coïncidence. Effet de la force des représentations et de son amplification jusqu'au vertige qui menace l'expérience de la lecture, d'autant plus, qu'à l'image du bouc ou mieux encore de la chèvre, il est aussi une figure inscrite dans le texte, dès le premier fragment. C'est sur ce point que nous terminerons notre analyse.

Le substantif *brouilles* du premier paragraphe, à la faveur de l'expression indexicale *tout cela* et de sa parenté étymologique avec *brouter*, permet de renvoyer aussi bien aux rares herbes que la chèvre arrache aux pierres qu'à l'énoncé initial du texte (l'étymon de *brouilles* signifiant, par ailleurs, "bourgeon").

Le rapprochement étymologique conduit le lecteur à un retour sur le texte en train de se constituer et l'inscrit, par ce mouvement même, dans le processus de sa gestation.

D'abord, en tant que lecteur critique, par l'attribution qui lui est faite - *vous l'avez dit* - du jugement dépréciatif exprimé avec *brouilles*. Puis, comme si l'expression de ce jugement suffisait à l'annuler, le lecteur est virtuellement assimilé au locuteur à la faveur d'un jeu sur les marques de la personnes - *vous l'avez dit, nous dira-t-on* - qui place désormais la critique dans la bouche d'un énonciateur à la fois anonyme et à venir, étranger par conséquent à l'actualité du texte. Enfin, le lecteur fait l'objet, bon gré mal gré, d'une dernière métamorphose, amorcée par l'emploi de *brouilles*, et poursuivie par la qualification *tenaces* qu'introduit le reversement argumentatif opéré par *mais*. Si, en effet, le texte est au lecteur ce que les rares herbes sont à la chèvre, alors le lecteur devient ...chèvre, face à la résistance des *brouilles*, à la *vérité fort tenaces*.

L'analogie lance ainsi un mouvement qui ne conduit pas seulement à identifier les représentations successives de la chèvre avec la conception que le lecteur se fait du texte. Par le relais de l'indexicalité et du marquage personnel, elle affecte également la perception que le lecteur a de lui-même: de spectateur, il devient acteur, créateur du texte objet et, dans une accélération du mouvement, tout aussi bien créature du discours. Brouillage du lien intentionnel à la source d'où naît l'insistance du texte, sa résistance à la raison. Mouvement double d'engendrement du texte et de dépassement par le texte qui fait affleurer la part d'ombre du lecteur, ce que le texte récupère encore, en plusieurs temps, avec une gradation dans l'explicite.

La valeur argumentative de *puis* ("et en plus") place l'énoncé détaché du paragraphe III, - *Puis cette clochette qui ne s'interrompt*. - dans la continuité du précédent. Il invite ainsi à mettre en rapport l'irritation que provoque le tintement constant de la clochette avec les difficultés que font naître les *brouilles*, éveillant au passage la marotte du fou. Les paragraphes suivants, jusqu'au septième, module ce motif, au fur et à mesure que progresse la métamorphose de la chèvre. C'est d'abord le *tintouin* (en IV), que le *Littré* définit par "Sensation trompeuse d'un bruit analogue à celui d'une cloche qui tinte, et dû à un état morbide du cerveau ou à une lésion du nerf auditif.", puis, *fantasque*, qui caractérise le petit de la chèvre, et enfin - *ils nous feront devenir chèvres, murmurent-elles*, formulation la plus explicite de la folie douce qui guette le lecteur, par excès jubilatoire.

"La Chèvre" accomplit au plus haut point la *régénération*, à la fois "restauration" et "renouveau", que réalisent les textes de Ponge en tendant à réconcilier les contraires. Régénération symbolique de l'auteur, qui affirme l'unité de son expérience du monde et de sa poétique. Régénération aussi bien du lecteur par sa prise en charge d'un discours qui, tout en prenant la raison pour guide, prétend fonder sa vérité sur la dynamique du plaisir. Le discours définitionnel est ainsi régénéré en jeu verbal. Il fonctionne dès lors en mettant en place un dispositif complexe de renvoi au monde et de retour sur lui-même à chacun des niveaux qui le constituent. Verbe et monde réunis dans la tension d'une actualité furtive et constamment relancée par la circularité d'un discours qui ne met en miroir les mots

et les choses qu'en transformant d'emblée les choses en signes d'un discours. Le monde est refait, et le texte fonctionne.

## REFERENCES

1. Anscombre, Jean-Claude, Ducrot, Oswald, 1983, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Pierre Mardaga.
2. Aron, Thomas, 1980, *L'objet du texte et le texte-objet - La chèvre de Francis Ponge*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis.
3. Beugnot, Bernard, 1990, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris, P.U.F.
4. Dominicy, Marc, 1989, *De la pluralité sémantique du langage - Rhétorique et poétique*, *Poétique* XX, n°80, Paris, pp. 499-514.
5. Genette, Gérard, 1976, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil, pp. 377-381.
6. Ponge, Francis,- 1970, *Entretiens avec Philippe Sollers*, Gallimard-Le Seuil, Paris. 1965, *Pour un Malherbe*, Paris, Gallimard. 1999, *Œuvres complètes*, éd. Bernard Beugnot, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
7. Sanchez, Joseph, 2000, *Force et flou des représentations dans les Romances sans paroles*, in *Verlaine à la loupe - Colloque de Cerisy 11-18 juillet 1996*, éd. Jean-Michel Gouvard et Steve Murphy, Honoré Champion, pp. 201-224.
8. Searle, John, 1985, *L'Intentionnalité - Essai de philosophie des états mentaux*, Éditions de Minuit, Trad. de *Intentionality, An Essay in the philosophy of mind*, 1979.
9. Sperber, Dan, et Wilson, Deirdre, 1989, *La Pertinence, Communication et cognition*, Éditions de Minuit, trad. de *Relevance, Communication and Cognition*, 1986.

## ASPECTS ET TYPOLOGIE DU DESCRIPTIF DANS *LE CHANT DU MONDE* DE JEAN GIONO

MOHAMED A. KHALAF IBRAHIM\*

### **Descriptif, description: à la recherche d'un statut légitime:**

Etudier le descriptif comme mode ou principe d'organisation textuelle, ou la description au sein du discours littéraire, c'est être face à un type de textualité longuement sous-estimé par la critique littéraire. Celle-ci lui attribuait «injustement» une place secondaire dans son champs d'étude par rapport aux autres modes ou principes d'organisation textuelle, le mode narratif et le mode argumentatif, par exemple. Toutefois, ces deux derniers, et surtout le narratif, n'auraient pas de sens sans le descriptif (P. Charaudeau, 1992, p. 659). A l'époque moderne, des écrivains et des rhétoriciens allaient même jusqu'à lui adresser des critiques virulentes (J.-M. Adam, 1993, p. 5).

Jusqu'à une époque récente, les discussions théoriques à propos de la description rapprochaient celle-ci de la notion de «détail» et la considérait comme «ce qui surdétermine sens et signifiante» ou, pire encore, comme «ce qui arrête, bloque et suspend le mouvement de la lecture»<sup>1</sup>. Déjà, dans le même sillage de cette conception négative, «les théoriciens classiques ne semblent avoir vu dans une description qu'une «*dérive*» aléatoire du détail en détail, procédé qui (...) menace l'homogénéité, la cohésion et la dignité de l'œuvre»<sup>2</sup>, et ces théoriciens justifient cette attitude à l'égard de la description par le fait que ce «détail peut faire le même effet fâcheux qu'une *citation*» et qu'«il est toujours senti, peu ou prou, comme un élément autonome, ou étranger, en *hors d'œuvre*, ou importé d'un extra-texte»<sup>3</sup>.

Pour répondre à cette attitude qui dévalorise le rôle de la description et lui ôte toute légitimité de co-exister avec le récit au sein du texte littéraire, il faut dire qu'elle n'est valable que pour certains types de description, ceux estimés monotones ou excessifs en minutie qui pourraient alourdir la progression textuelle. Aussi, faut-il rappeler que toute description n'est pas forcément un détail (dans le sens négatif du terme) car il y a celles qui sont d'une grande importance pour l'intelligence et la compréhension de la diégèse. Or, J.-M. Adam et A. Petitjean expriment cette importance en confirmant que «(...) *les récits ne peuvent se passer*

---

\* Université de Michel de Montaigne – Bordeaux 3, mohkhalaf@netscape.net

<sup>1</sup> Philippe Hamon, «*Du Descriptif*», éd. Hachette, Paris, 1993, p. (19).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Ibid.

*d'un minimum de décor et d'acteurs: les événements (série temporelle de la narration) ont besoin de l'espace (série spatiale qui retiendra notre attention). En d'autres termes, la description semble avoir pour fonction essentielle de permettre le récit en assurant son fonctionnement référentiel. Du point de vue de la série événementielle, la description apparaît comme un lieu sémantiquement moins informant (...). Mais, on peut dire que dans un récit les descriptions informent autant la narration qu'elles sont informées par elle»<sup>4</sup>.*

S'ajoute à cela le fait que, grâce à la description, le lecteur peut se faire une image mentale de ce qu'il lit; il lui devient possible de «voir» la scène dont il est question, mais également il se trouve capable de se constituer une idée précise et articulée sur le caractère des personnages et leur état d'âme, et de se donner une justification de leurs actions, ... etc. Dans cette optique, on peut dire que la description constitue, au sein de l'œuvre littéraire, une unité fonctionnelle indispensable à l'intelligence de celle-ci, surtout lorsqu'elle est adoptée à la lumière de ce détermine A. Baron depuis 1849 dans son ouvrage *«De la rhétorique, ou de la composition oratoire et littéraire»* en ces termes: *«La première loi à observer, c'est de ne jamais décrire pour décrire, mais pour ajouter soit à l'intérêt du récit, soit à la puissance des poèmes. N'oubliez pas que la description est un moyen et non un but, un détail de l'ensemble et non une des parties constitutives de l'ensemble (...). Si le sujet est vaste, préférer en général l'opposition des contrastes aux rapprochements des harmonies, les masses aux détails et là même où les détails sont de mise, se restreindre à ceux qui ont un intérêt assez tranché pour frapper l'esprit»<sup>5</sup>*. Cela laisse entendre qu'A. Baron ne rejette pas totalement la description, mais il l'accepte sous réserve qu'elle soit prise comme moyen et non pas comme but en soi, et qu'elle ne soit pas excessive. Il la restreint au minimum qui pourrait assurer la lisibilité du texte et la continuité normale du récit. Autrement dit, Baron accepte la description qui serait à sa place et rejette celle tombée dans la recherche comme le postule Ph. Hamon (1993, p. 20).

Toutefois, il faut noter qu'à une époque postérieure, le XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, la description commençait déjà à acquérir un véritable statut littéraire, un statut tellement important qu'un Hugo Blair allait jusqu'à la considérer comme *«la pierre de touche du génie de l'écrivain»<sup>6</sup>*. Et ce statut se trouve encore confirmé par ce que souligne plus tard A. Baron dans son même ouvrage mentionné plus haut en ces termes *«l'allégorie, la comparaison, la métaphore, même la plupart des figures ne sont que des descriptions plus ou moins prolongées»<sup>7</sup>*. Cela peut donc constituer un argument contre le point de vue qui a

<sup>4</sup> J.-M. Adam, J.-M. et Petitjean, A., *«Le texte descriptif»*, éd. Nathan, Paris, 1989, p. (4 et 5).

<sup>5</sup> Ph. Hamon, 1993, op. cit, p. (20).

<sup>6</sup> Ph. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, éd. Hachette, Paris, 1982, p. (25).

<sup>7</sup> Ibid.

longuement persisté aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles accusant la description de perturber et menacer la cohérence de l'entité close qu'est l'œuvre littéraire.

Au XX<sup>e</sup> siècle, le discours critique en matière de la description semble adopter la règle déjà émise par A. Baron depuis 1849, celle qui la met au service du récit. Dans son article «*Raconter ou décrire*» (1936), Lukacs considère la description comme *moyen subalterne*, c'est-à-dire qu'elle ne doit jamais être le but du discours (littéraire). Cette subordination est, bien entendu, au service du récit et de ses héros, c'est-à-dire être à la fois au service d'une construction sémiologique et d'une donnée idéologique (Ph. Hamon, 1993, pp. 21, 22 et 31).

R. Barthes (1984), pour sa part, insiste sur la nécessité des «descriptions» dans le roman, mais en les considérant tout de même comme des «services», voire comme des «servitudes», ce qui exprime clairement le même rapport de subordination. Il postule que «*l'anecdote oblige l'auteur à livrer certaines informations sur les lieux et les personnages (...)*»<sup>8</sup>.

Plus tard, Ph. Hamon résume ce point, ainsi que les critères que doit avoir une «bonne description» littéraire en général par ces termes: «*Le discours rhétorique, du XVII<sup>e</sup> siècle au XX<sup>e</sup> siècle, est sur ce point (celui de la subordination de la description au récit ou/et ses personnages) d'une remarquable constance et homogénéité. Plus précisément, à lire les prescriptions de ces traités, on s'aperçoit que la subordination du descriptif à «l'homme» passe par une triple consigne et joue à plusieurs niveaux:*

a) *la description doit être le reflet d'une « passion » (L'Encyclopédie), de la personnalité d'un artiste, qui a un « dessein » ou un « idéal » (Brunetière) particulier, dessein qui doit frapper le lecteur. Ainsi, le choix et le tri du détail doit être manifeste dans la description;*

b) *la description doit être prise en charge sur la scène même du texte, par un personnage, doit être « amenée » (Marmontel) par un récit et « animée » par un personnage participant à l'intrigue. Pour « intéresser » le lecteur, la description doit « intéresser » (à tous les sens du terme) le personnage (...);*

c) *la description doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un « caractère », d'un personnage de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence (...)*<sup>9</sup>. D'autre part, la plupart des textes théoriques mentionnent les termes «*d'animation*» et de «*dramatisation*» comme critères d'une description littéraire, (voir Ph. Hamon, 1993, p. 23). Une fois la description répond à ces critères, elle pourra jouer efficacement, au sein de l'œuvre littéraire, un rôle référentiel et sémiotique indispensable à la lisibilité d'un texte.

Aux années 1970, le discours théorique sur le descriptif et la description connaît son bel essor grâce aux travaux de critiques et de sémioticiens parmi

<sup>8</sup> R. Barthes, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, éd. Seuil, série «Points / Essais», n°258, Paris, 1984, p; 273.

<sup>9</sup> Hamon, 1993, op. cit, pp. (22 et 23).

lesquels figurent surtout ceux de Ph. Hamon. Les thèses formulées dans les travaux de celui-ci sur le descriptif ont contribué à le placer à un niveau proche de celui des autres aspects de la textualité en lui posant les bases historiques et sémiotiques (J.-M. Adam et A. Petitjean, 1989, p. 4).

Avant d'aborder le fonctionnement typologique du système descriptif chez Jean Giono dans une partie de son œuvre *Le chant du monde*, il convient, dans un premier temps, de voir comment le discours critique distingue entre descriptif et description, et, dans un deuxième temps, de passer en revue les différentes définitions données aux deux notions par les spécialistes, d'une part, et par les non-spécialistes, de l'autre.

### **Différences entre descriptif et description:**

Dans une optique générale, les termes descriptif et description sont employés comme des synonymes. L'un et l'autre servent à caractériser les passages d'un texte littéraire (Charaudeau, 1992, p. 657). Toutefois, les critiques littéraires sont convenus d'établir la différence entre les deux notions par le fait que le premier est un des modes ou principes d'organisation de la matière linguistique, comme le mode narratif et le mode argumentatif, et la seconde est le résultat de ce mode. Autrement, l'on pourrait dire que la description est un procédé d'écriture parmi d'autres et le descriptif s'intéresse aux modalités de sa mise en place au sein du texte.

Selon Charaudeau (1992, p. 258), le descriptif désigne une procédure discursive (conception des sémioticiens R. Barthes, A.-J. Greimas, G. Genette et Ph. Hamon) ou un mode d'organisation de discours et la description désigne un fragment de texte qui se donne explicitement comme tel. Puis, il résume le rapport de l'un à l'autre par dire que le descriptif est un processus et la description en est le résultat.

### **Vers une définition des deux notions:**

Les différentes définitions données à la notion de descriptif et celle de description peuvent être classées en deux catégories: définitions générales ou de non-spécialistes et définitions de critiques spécialisés. Les premières sont surtout celles données dans les dictionnaires et les encyclopédies dont *la Grande Encyclopédie du XVIIIe siècle* où on peut lire: «*La description est une figure de pensée par développement, qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes*»<sup>10</sup>. En la considérant comme une «figure de pensée par développement», cette définition reconnaît à la description un statut littéraire à part entière. D'autre part, elle exige un certain effort de la part du descripteur en vue de rendre sa description «*en quelque sorte visible*», ce qui peut être compris comme un refus de l'objectivité dans la description en faveur de la subjectivité.

---

<sup>10</sup> Hamon, 1993, op. cit, p. (10).

Un siècle après, au XIXe siècle, Pierre Larousse, dans l'article «description» du *Larousse du XIXe siècle* en donne cette définition qui nous paraît plus précise que la précédente:

*«D'après la poétique, de quelques contemporains, la description ne serait que l'image exacte, la photocopie de l'objet décrit; d'après les anciens, suivis en ce point par la plus grande partie des modernes, ce serait comme l'a dit Buffon, la nature embellie. Cette dernière expression, qui s'approche de la vérité, n'est cependant pas exacte et n'exprime pas avec précision ce qu'elle veut dire. La description littéraire n'est pas absolument la nature embellie; elle est la nature vue par un esprit particulier sous un jour propre à ses idées et à ses sentiments, la nature reproduite avec exactitude dans ses lignes principales, mais modifiée dans ses détails selon l'âme du poète et le sentiment qui domine au moment où il la voit»<sup>11</sup>.* Cette définition de P. Larousse nous paraît intéressant notamment par le commentaire qu'elle apporte sur la conception ancienne, celle de Buffon, de la notion de description. On constate que P. Larousse n'est pas d'accord sur une description purement réaliste, ni la description purement ornementale, tandis qu'il reconnaît – comme d'ailleurs la définition précédente, mais avec plus d'évidence – la part de la subjectivité dans la description en considérant celle-ci comme un point de vue d'«un esprit particulier» à un moment donné, une attitude dont il a parfaitement raison. D'après cette conception, on peut dire qu'il y a autant de descriptions pour un même et seul objet qu'individus censés en faire la description. Mettant ainsi l'accent sur la subjectivité dans la description, cette définition fait implicitement une bonne place à la notion d'originalité, à tout ce qui relève d'une vision particulière du monde dans la description. Enfin, on peut noter que si cette définition met l'accent sur la subjectivité comme un élément essentiel dans une description, elle laisse entendre, par conséquent, la présence de cet même élément dans la manière de recevoir ou d'apprécier de cette description. Considérons, à titre d'exemple, la description du *congre* énoncée par le narrateur de Giono dans *Le chant du monde*:

*«C'était une bête longue et de près de deux mètres et épaisse comme une bouteille.(...)Quand le soleil la touchait elle étincelait comme une braise et, allumée de toute sa peau où couraient les frémissements de petites flammes vertes, elle s'approchait de l'homme et elle ouvrait sa grande mâchoire silencieuse aux dents de scie»<sup>12</sup>.*

Suivant cette définition, on peut dire que la description du *congre* dans cet exemple est donnée d'après une vision purement subjective du monde, celle du narrateur, dans un moment donné, celui où il regardait ce *congre*. Si un changement avait survenu, si moindre fût-il, dans les circonstances de la perception, on aurait obtenu une autre description (toute) différente de celle-ci. En

<sup>11</sup> Adam et Petitjean, 1989, op. cit, p.(8).

<sup>12</sup> Jean Giono, *Le chant du monde*, éd. Gallimard, Paris, 1934, p.(35).

revanche, cela entraîne une autre subjectivité quand il s'agit d'interpréter, de «recevoir» cette description. On peut obtenir une variété d'interprétations ou de manières de réception selon les individus et, même, on dirait qu'au niveau du même individu, l'on pourrait obtenir des interprétations différentes. Ainsi, le fait de rapprocher ou d'assimiler le *congre* à la *braise* ne serait pas la seule comparaison attendue de tout le monde et *la grande mâchoire* du *congre* ne serait pas qualifiée comme *de scie* pour tous les individus susceptibles de la décrire, qui auraient à décrire la même scène, ou même encore, pour ce même narrateur s'il aurait à décrire la même scène sous un autre jour ou dans des circonstances différentes. D'autre part, l'épithète *verte* qui qualifie les *petites flammes* entraîne un certain équivoque sémantique par le fait qu'elle est empruntée à un champ sémantique étranger à celui des *flammes* qu'elle qualifie, un équivoque qui fait multiplier les interprétations ou la manière de recevoir cette description.

Dans un autre dictionnaire, *Le Grand Robert de la langue française* sous l'article «description», on lit la définition suivante:

«*Description* veut dire: l'action de décrire, énumération des caractères de quelque chose (...) (la description) donne quelque connaissance d'une chose par les accidents qui lui sont propres et qui la déterminent assez pour en donner quelque idée qui la discerne des autres»<sup>13</sup>. Dans cette définition d'acception plutôt généralisante, on s'intéresse surtout à l'aspect épistémologique et taxinomique de la description sans évoquer sa conception littéraire. En cela, elle peut être rapprochée, en quelque sorte, de la définition donnée par P. Charaudeau où la description est définie comme étant un «regard arrêté porté sur le monde, qui fait exister les êtres en les nommant, en les localisant et en leur attribuant des qualités qui les singularisent»<sup>14</sup>.

Un autre dictionnaire, *Le Grand dictionnaire encyclopédique*, nous paraît plus précis à ce sujet. On y lit: «*Description* veut dire:

- a. action de décrire, de présenter, d'exposer, de faire l'inventaire.
- b. développement écrit ou parlé, par lequel on décrit quelque chose ou quelqu'un.
- c. passage d'une œuvre où l'auteur décrit la réalité concrète, les personnages ou le contexte dans lequel se situe l'action.

*En littérature: la description s'interprète comme une indexation stricte dans l'œuvre fictionnelle, poétique ou dramatique, à la donnée référentielle, qui, elle-même, peut être marquée d'une plus ou moins grande certitude. La description représente les phénomènes en tant que phénomènes perceptifs, elle suppose un point de vue de la perception. Elle est donc un élément fondamentalement narratif*

<sup>13</sup> Paul Robert et Alain Rey, *Le Grand Robert de la langue française*, éd. Robert, Paris, 1985, Tome III, p. (414).

<sup>14</sup> Patrick Charaudeau, *Grammaire du sens et de l'expression*, éd. Hachette Education, Paris, 1992, p. (658).

*qui, inséré dans les pièces lyriques ou dramatiques, introduit l'image du monde raconté dans celle du monde commenté*<sup>15</sup>.

Quoique donnée dans un ouvrage général, cette définition nous paraît d'une importance particulière parce qu'elle couvre plusieurs aspects de la notion de description. Elle part de l'acception générale du terme *description*, en tant qu'opération commune à tous les domaines du savoir (*action de décrire, ... etc.*) pour aboutir à son acception purement littéraire où elle soulève certains points fondamentaux relatifs à la description littéraire, dont son côté taxinomique, son apport référentiel, son statut en tant que transfert de la réalité décrite au moyen d'opérations perceptives individuelles, et, par la suite, son caractère narratif, ... De ces indications, il nous paraît évident que toute description fait appel, chez le lecteur, à des compétences d'ordre cognitif comme le témoignent les termes «indexation stricte» et «données référentielle», et que l'instance descriptive représente une certaine importance en tant qu'émettrice d'une certaine subjectivité à travers l'acte de décrire, un phénomène désigné par les linguistes et les narratologistes sous le nom de «modalisation» ou «modalité»<sup>16</sup>. De sa part, Ph. Hamon affirme cette importance en postulant qu'«*Une description, dans un texte, est souvent le lieu d'une modalisation, voire d'une surmodalisation. Cette notion (...) permet de spécifier des sous-classes d'actants (ou «rôles actantiels») aussi bien au niveau de l'énoncé qu'au niveau de l'énonciation-en-énoncé, et notamment de préciser la compétence (sujet virtuel vs sujet réel; actant selon le vouloir faire vs vouloir être, etc.) des divers actants (narrateur et narrataire sur le plan de l'énonciation; «personnage –acteur» sur le plan de l'énoncé) engagés dans un système sémantique transformationnel (le récit)*»<sup>17</sup>.

En général, la partie abordant la conception littéraire de la description dans cette définition semble correspondre à ce que Ph. Hamon précise par ces termes «*(...) le descriptif tend à convoquer en texte des postures de descripteur et de lecteur (de descriptaire) particulières, tend certainement à accentuer et à solliciter prioritairement une certaine compétence linguistique de ce dernier principalement lexicale, constituant toute description comme une sorte de memento ou de mémorandum lexicologique (...) le descriptif embraye (...) l'énoncé sur les textes mémorisés*»<sup>18</sup>.

Quant aux définitions et conceptions de la description chez les spécialistes, dont des critiques littéraires et des sémiologues, nous nous arrêtons à celle d'A.-J. Greimas et J. Courtès donnée dans le premier volume de leur *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979, p. 93), où ils écrivent:

<sup>15</sup> *Grand dictionnaire encyclopédique*, éd. Larousse, Paris, 1982, Tome III, p. (3148).

<sup>16</sup> D'après Hamon, 1993, p.(111), notion introduite par A.-J. Greimas et définie par Benveniste ainsi: «*Nous entendons par modalité une assertion complémentaire portant sur l'énoncé d'une relation*».

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Hamon, 1993, op. cit. p.(7).

*«On appelle aussi description, au niveau de l'organisation discursive une séquence de surface que l'on oppose à dialogue, récit, tableau, etc., en postulant implicitement que ses qualités formelles autorisent à soumettre à l'analyse qualificative. Dans ce cas description doit être considéré comme une dénomination positive d'un objet qui reste à définir»<sup>19</sup>.*

Dans cette définition, la conception des auteurs est basée sur des critères purement typographiques ou formelles pour identifier la description des autres modes de textualité au sein d'un même texte. Mais, une telle distinction risque de ne pas être toujours valable vu la possibilité d'interpénétration de différents modes textuels dans une même séquence: au sein du narratif ou de l'argumentatif on peut trouver du descriptif comme l'affirme G. Molinié par ces termes *«(...) le texte narratif contient aussi, (...) à titre puissantiel, des parties descriptives intégrables entre les passages proprement narratifs»<sup>20</sup>.*

Dans le second volume du même ouvrage (*Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*), Ph. Hamon, qui, selon Molinié, a inauguré le détour vers la description (G. Molinié, 1986, p. 174), en donne une autre définition où domine une autre perspective et qui apporte une certaine précision. Il la définit en tant qu'*«une unité textuelle régie par des opérations à dominante hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique. Une description est en général centrée surtout par un patronyme, archilèxème ou métalèxème faisant office de terme fédérateur syncrétique (...), terme à fonction prospective et rétrospective, présent ou présupposé dans la manifestation»<sup>21</sup>.*

Comme on le constate, en dehors des critères formels, cette définition se fonde sur une orientation sémiotique ou sémantique. Ainsi, selon cette définition la description doit être identifiée et repérée à partir des manifestations sémantiques propres au texte en appliquant des tests sur la progression sémantique comme celui de la thématization, par exemple.

Plus ou moins dans la même perspective mais avec un «empreint» énonciatif, Ph. Hamon, donne une autre définition, la plus globale, l'estimons-nous, du descriptif où il le considère comme *«(...)un certain effet de texte, un certain type de «dominante» (...) que tels ou tels textes imposent à la panoplie de leurs fonctions et de leurs possibilités sémiologiques (...). Un lieu où se manifestent prioritairement certains modes de postures d'énonciation (...). Enfin, on peut sans doute faire l'hypothèse que le descriptif est un mode d'être des textes où se manifeste d'une théorie plus ou moins implicite, plus ou moins «sauvage» de la langue, où notamment transparait et se met en scène une utopie linguistique, celle de la langue comme nomenclature, celle d'une langue dont les fonctions se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue*

<sup>19</sup> Adam et Petitjean, 1989, op. cit., p. (3).

<sup>20</sup> G. Molinié, *La stylistique*, éd. PUF, Paris, 1993, p.(32).

<sup>21</sup> Hamon, 1993, op. cit., p. (4).

*monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même «discret», découpé en «unités»<sup>22</sup>.*

Enfin, d'autres, comme G. Molinié, traitent le problème avec une certaine simplicité en définissant le descriptif par opposition au narratif. Il postule que «(...) *le narratif et le descriptif se définissent mutuellement par opposition: quand le discours narratif s'interrompt, il y a description; quand le discours descriptif s'interrompt, il y a narration*»<sup>23</sup>.

Sous le jour de ces discussions théoriques sur le descriptif et la description, nous nous proposons d'étudier dans cet article le problème de la typologie du descriptif dans une partie du *Chant du monde* de Jean Giono, en tant que texte romanesque.

### **Typologie du système descriptif dans *Le chant du monde*:**

#### **A. Espèces de description dominantes dans**

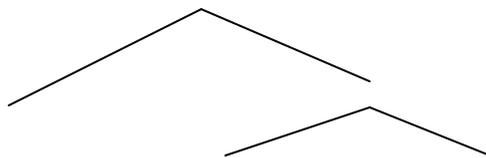
*Le chant du monde*:

La description fait partie inséparable de nos activités quotidiennes. Nous décrivons tous les jours des objets, des personnes, des paysages, des itinéraires, ... etc. à des amis, des touristes, .... Décrire c'est toujours décrire quelque chose, quelqu'un, ...; il doit y avoir un objet à décrire, c'est le support véritable de la description (G. Molinié, 1986, p. 175). Dans la théorie hamonienne cet objet est désigné sous le nom de «pantonyme». Cette théorie postule que le système descriptif (SD) se décompose en une dénomination (pantonyme), soit une désignation générale et globalisante, et une expansion, elle-même sous forme de liste, ou de nomenclature, et d'un groupe de prédicats (Pr), ce que Ph. Hamon a représenté selon ce schéma:

SD

P expansion

NPr



(voir G. Molinié, 1986, p. 175)

De point de vue taxinomique, la plupart des traités s'intéressant au descriptif sont convenus de distinguer les espèces de la description suivant divers critères dont le plus important la nature de l'objet à décrire, le «pantonyme», ou

<sup>22</sup> Ibid, p. (6).

<sup>23</sup> G. Molinié, *Eléments de stylistique française*, éd. PUF, Paris, 1986, p. (174).

encore le «topoï descriptif», ou, plus précisément, les caractéristiques du référent décrit (Ph. Hamon, 1993, p. 11). Ils appellent, par exemple, «chronographie», la description du temps; «topographie», la description des lieux et des paysages; «prosopographie», la description de l'apparence extérieure d'un personnage; «éthopie», la description du moral d'un personnage; «prosopopée», la description d'un être imaginaire allégorique; ... etc.

Dans *Le chant du monde*, la remarque qu'on peut faire au premier abord c'est qu'on est face à une œuvre très riche en description. L'on pourrait même dire qu'il déborde de descriptions de presque toutes les espèces. C'est une œuvre où la narration perd constamment sa linéarité en faveur de descriptions détaillées (et parfois même trop détaillées) d'un narrateur omniscient. Dès son début, le roman s'ouvre à une description topographique ou de paysage qui détermine la scène initiale de l'action, sa genèse, et où on peut voir se façonner le monde imaginaire, plein d'émotions et de mouvement, propre à Giono. Voici cette description:

*La nuit. Le fleuve roulait à coups d'épaules à travers la forêt, Antonio s'avança jusqu'à la pointe de l'île. D'un côté l'eau profonde, souple comme du poil de chat; de l'autre côté les hennissements du gué. Antonio toucha le chêne. Il écouta dans sa main le tremblements de l'arbre. C'était un vieux chêne plus gros qu'un homme de la montagne, mais il était à la belle pointe de l'île des Geais, juste dans la venue du courant et, déjà, la moitié de ses racines sortaient de l'eau<sup>24</sup>.*

Dans ces lignes, il s'agit de décrire des éléments de paysage essentiels à l'action et qui se trouvent inséparables d'elle tout au long de l'œuvre: la nuit, le fleuve, la forêt, l'île des Geais, les arbres, ... etc. Il s'agit également de décrire les circonstances liées à ces éléments et dans lesquelles va se produire l'action. Ces circonstances commencent par le calme qu'annonce la phrase nominale «*La nuit*» qui représente, selon Jean-Pierre Richard, l'entame séminale du texte et du paysage. La brièveté, le «plat» de cette phrase disent que rien n'y est encore agi, poussé à l'acte (J.-P. Richard, 1984, p. 194). Puis, surviennent la perturbation et la dissipation de ce calme causées par l'arrivée du fleuve en toute vitesse et toute agitation à travers la forêt. Ces conditions sont accompagnées d'une autre agitation, celle du «gué», agitation rendue sensible grâce à l'emploi du substantif «hennissements», mais aussi, par contamination, des «tremblements» des arbres. Cette description du milieu ambiant initial des personnages est menée par un regard global et omniscient capable de transmettre la scène en toute sa matérialité et ses émotions au lecteur. Ce regard bouge dans tous les sens: en haut pour annoncer l'arrivée de la nuit, en bas pour décrire le fleuve et la forêt, ... etc.

Mais, l'agitation qu'on ressent d'emblée dans cette description topographique constitue un élément contradictoire apparent avec le titre de l'œuvre qui pourrait surprendre le lecteur; ce n'est plus un *chant* du monde, mais plutôt une

---

<sup>24</sup> Giono, op. cit., p. (7).

nature en colère, un état que confirme bien le passage suivant où il s'agit aussi d'une description de paysage:

*C'était toujours un gros moment d'Antonio. Il avait regardé tout le jour ce fleuve qui rebroussait ses écaïlles dans le soleil, ces cheveux blancs qui galopaient dans le gué avec de larges plaques d'écume aux sabots, le dos de l'eau verte, là-haut au sortir des gorges avec cette colère d'avoir été serrée dans le couloir des rochers, puis l'eau voit la forêt large étendue là devant elle et elle abaisse son dos souple et elle entre dans les arbres<sup>25</sup>;*  
et également ce passage:

*Antonio entendit le bruit de la forêt. Ils (Antonio et Matelot) avaient dépassé le quartier du silence et d'ici on entendait la nuit vivante de la forêt. Ça venait et ça touchait l'oreille comme un doit froid (...). Ça tenait la largeur de toutes les collines couvertes d'arbres. C'était dans le ciel et sur la terre comme la pluie, ça venait de tous les côtés à la fois et lentement, ça se balançait comme une lourde vague en ronflant dans le corridor des vallons. Au fond du bruit, de petits crépitements de feuilles couraient avec des pieds de rats. Ça partait, ça fusait d'un côté, puis ça glissait dans les escaliers des branches et on entendait rebondir un petit bruit claquant et doux comme une goutte d'eau à travers les arbres. Des gémissements partaient de terre et montaient lourdement dans la sève des troncs jusqu'à l'écartement des grosses branches<sup>26</sup>.*

Dans ces lignes, règnent une fois de plus, l'impression d'agitation et de révolte de la nature sur le lieu où se trouvent les personnages et où se prépare l'action. La répétition du pronom démonstratif indéfini «ça» plusieurs fois avec, à chaque fois, un nouveau verbe traduit la multiplicité des éléments en agitation et la densité de leur mouvement. Cette impression est rendue perceptible grâce aux termes «bruit», «vivante», «venait de tous les côtés à la fois», «balançait», «gémissements», ... etc.

D'autre part, la description topographique se charge de situer dans l'espace et de décrire les camps où habitent les différents personnages comme dans ce passage:

*Le camp de Matelot, c'était trois maisons de bois dans cette clairière de forêt. Lui et Junie habitaient la maison à un étage; en face, dans la cabane basse, restait Charlotte, la veuve du premier besson, tué dans l'éboulement des glaisières, le printemps d'avant. Sur l'alignement du carré, une longue baraque servait de grange et d'atelier. C'était là que couchait le second besson avant son départ<sup>27</sup>.*

Dans ce passage, on a non seulement des indications spatiales qui jouent le rôle important d'organiser la description et de vectoriser la lecture, mais aussi des informations sur le passé de certains personnages (le premier besson et le second

---

<sup>25</sup> Ibid., p. (11).

<sup>26</sup> Ibid., p. (13).

<sup>27</sup> Ibid., p. (16).

besson) et sur les habitudes de certains autres (le fait de se servir de la cabane de grange et d'atelier) qui s'intermêlent avec elles.

Notons enfin cette description du pays Rebeillard:

*(...) Le fleuve entrant dans le pays Rebeillard. C'était un pays tout charrue et houleux comme la mer; ses horizons dormaient sous des brumes. Il était fait de collines forestières en terres rouges sous des bosquets de pins tordus, des vals à labours, des plainettes avec une ferme ou deux, des villages collés au sommet des rochers comme des gâteaux de miel<sup>28</sup>.*

Par le fait qu'elles portent sur les éléments géographiques qui se serviront de «décor» au récit, toutes ces descriptions topographiques sont, en effet, indispensables pour que le lecteur puisse avoir une idée sur le(s) type(s) de personnages qui peuvent être en contact avec un tel environnement et les événements qui puissent s'y produire.

Une autre espèce de description se manifeste fréquemment dans *Le chant du monde*, c'est la description prosopographique où il s'agit de décrire l'apparence extérieure d'un personnage, comme dans les passages suivants où le narrateur trace la description physique de haut en bas du personnage principal du roman, Antonio: *Il (Antonio) était maigre de menton et tout sec, avec à peine de lèvres<sup>29</sup>. C'était un homme au plein d'âge. Il avait les bras longs, de petits poignets et les mains longues. Ses épaules montaient un peu. Sa chair était souple et forte, toute armurée de muscles doux et solides<sup>30</sup>.*

*Nu, Antonio était un homme grand et muscle en longueur (...). Il était bien celui dont on parlait sur les deux rives du fleuve, depuis les gorges jusque loin en aval (...). Ses pieds bien cambrés avaient un talon comme de la pierre, couleur de la résine et juste de rondeur. De là, par un bel arc le pied s'avancait, les orteils s'écartaient, chacun à leur place. Il avait de belles jambes légères avec très peu de mollet: à peine un petit mollet en boule retenu par une résille de muscles épais comme le doigt. La courbe de ses jambes n'était pas rompue par le genou mais les genoux s'inscrivaient dans cette courbe et elle s'en allait plus haut, elle montait, tenant toute la chair de la cuisse dans ses limites<sup>31</sup>.*

Dans ces extraits, le narrateur, construit, en descripteur omniscient, son système descriptif du pantonyme ou du thème-titre (Antonio), en suivant deux opérations distinctes: dans les deux premiers exemples, il suit une opération sémiologique, l'aspectualisation, et dans le troisième exemple, l'opération de thématization. Pour la première, il s'agit de l'opération descriptive la plus évidente et par la quelle différents aspects de l'objet de la description (le physique

<sup>28</sup> Ibid., p. (28).

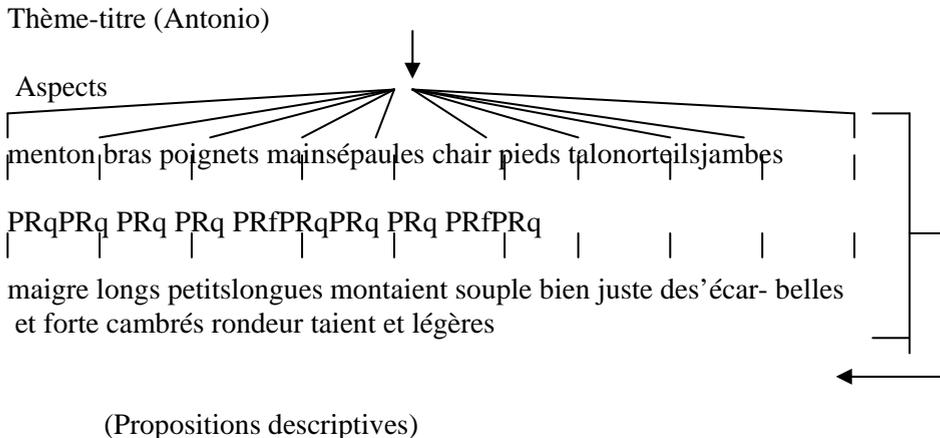
<sup>29</sup> Ibid., p. (10).

<sup>30</sup> Ibid., p. (16).

<sup>31</sup> Ibid., p. (21).

d'Antonio) sont introduits. A propos de cette opération D. Apothéloz apporte cette explication: «*Cette notion étant étendue dans un sens très large, et désignant aussi bien, des parties concrètes physiquement isolables que des propriétés, des qualités, mais aussi des souvenirs, désirs, bref, toutes sortes de connotations. Dans chacun de ces cas, il est question d'appréhender et de montrer l'objet sous (et par) certains de ses aspects*»<sup>32</sup>.

Suivant cette théorie, la description prosopographique dans les premier et deuxième exemples correspondent à la même procédure descriptive, puisque nous y assistons à une décomposition de l'objet décrit en différents aspects et chaque aspect est développé par des prédicats qualificatifs (J.-M. Adam et A. Petitjean, 1989, p. 130). Ainsi, pouvons-nous remarquer dans le premier exemple que l'aspectualisation est portée sur le menton et les lèvres d'Antonio, et dans le deuxième sur ses bras, ses poignets, ses mains, ses épaules, sa chair et ses muscles. Dans le troisième exemple, où est adoptée la thématization, on peut également relever certains aspects décrits par aspectualisation lesquels sont développés ensuite par des prédicats qualificatifs (PRq) ou fonctionnels (PRf), comme, par exemple: *Ces pieds* (d'Antonio) sont *bien cambrés* (PRq), *il a de belles* (PRq) *jambes légères* (PRq), *le pied s'avançait* (PRf), *les orteils s'écartaient* (PRf), ... etc.. En nous basant sur la méthode d'Adam et de Petitjean, on peut représenter cela à l'aide du schéma suivant:



Quant au troisième exemple, il y règne, comme on l'a déjà dit, la procédure de thématization qu'Adam et Petitjean considèrent comme étant «à la source de

<sup>32</sup> Adam et Petitjean, op. cit., p. (130).

*l'expansion descriptive*»<sup>33</sup>. D'après cette opération, un aspect peut devenir un sous-thème-titre pour un sous-thème-objet, ou, selon le dit de D. Apothéloz «*tout aspect est susceptible (...) d'être thématisé*», c'est-à-dire qu'il peut devenir un nouveau thème ou sous-thème, nouvelle sous-classe, (Adam et Petitjean, 1989, pp. 130 et 131). Ainsi, nous-avons, dans cet exemple, les termes «ses pieds» sont considérés comme sous-thème par rapport au thème-titre (Antonio) et comme thème par rapport au sous-thème «orteils» et il en est de même pour les termes «jambes» et «genoux» respectivement.

D'autre part, le narrateur a recourt à une autre opération ou procédure dans sa description physique d'Antonio, c'est l'assimilation. Cette opération consiste, comme le dit D. Apothéloz, à « *rapprocher les faisceaux d'aspects de deux objets a priori étrangers l'un de l'autre*» et il note encore que «*l'analogie consiste à assimiler provisoirement un objet problématique (celui à propos duquel on entreprend de construire un certain savoir) à un objet mieux connu ou plus familier*»<sup>34</sup>. Dans ce sens, l'assimilation se manifeste, de point de vue linguistique, par a comparaison et la métaphore. Ainsi, lorsque le narrateur dit *un talon comme de pierre*, l'assimilation se manifeste par la comparaison qui consiste à rapprocher deux objets étrangers l'un de l'autre, le talon d'Antonio, l'objet problématique de l'assimilation inconnu par le lecteur et à propos duquel le narrateur vise à construire un certain savoir, et la pierre, l'objet familier et mieux connu par le lecteur.

Une dernière remarque sur cette description prosopographique d'Antonio, c'est qu'elle ne manque pas de traits mythiques. Ceux-ci se présentent dans le souci d'idéaliser ce personnage en lui conférant une description hypertrophiée, celle d'un être surhumain afin de le faire passer comme le symbole de la force et de la puissance et en particulier comme un «héros». A ce stade, cette description «mythique» d'Antonio assure au récit une double fonction: argumentative qui sert à justifier les actes attribués à ce personnage dans le récit, d'une part, et esthétique qui contribue à la beauté de l'œuvre et stimule l'imagination créatrice, de l'autre (voir site Internet: <http://perso.club-internet.fr/aretitea/seb51.html>). Laurent Fourcaut le confirme d'ailleurs en disant que «*Le chant du monde est un livre mythique, à tous les sens du terme*»<sup>35</sup>. Cet aspect se manifeste dans ces phrases: «*Il avait des bras longs (...) et les main longues*», «*Ses épaules montaient un peu*», «*Sa chair était souple et forte, tout armurée de muscles doux et solides*» et «*Il était bien celui dont on parlait sur les deux rives du fleuve*». C'est surtout cette dernière phrase qui nous paraît importante. Elle possède une force expressive qui peut résumer tout ce qu'on pourrait imaginer d'Antonio. Au lieu d'énumérer ses qualités, qui doivent être nombreuses, le narrateur lance simplement cette phrase qui accepte toute interprétation positive.

<sup>33</sup> Idem.

<sup>34</sup> Adam et Petitjean, op. cit., p. (128).

<sup>35</sup> L. Fourcaut, *Le chat du monde de Jean Giono*, éd. Gallimard, Paris, 1996, p. (11).

En parallèle de cette description d'Antonio, le narrateur trace celle de Matelot en suivant presque la même perspective (de haut en bas) et les mêmes opérations ou procédures descriptives, comme dans ces phrases:

- *Il (Matelot) avait, au fond de sa barbe blanche, une bouche épaisse aux grosses lèvres un peu luisantes, bien gonflées de sang*<sup>36</sup>.

- *Il marchait avec un effort de ses reins, plus par le milieu de son corps que par ses jambes. C'était bien un homme de la forêt; tous les hommes de la forêt marchaient comme ça*<sup>37</sup>.

- *C'était un homme épais sans lourdeur. Il était un peu tassé avec l'âge et maintenant il était rond comme un tronc d'arbre, sans creux ni bosse, large de la largeur de ses épaules, depuis ses épaules jusqu'aux pieds. Son visage était couvert de barbe blanche*<sup>38</sup>.

Dans une autre perspective, il y a des descriptions qui accentuent le caractère rude et sauvage des personnages qui est également celui du milieu où ils se trouvent, comme cet exemple où il s'agit de décrire la femme qui était sur le point d'accoucher:

*C'était une femme forte et brune avec de la moustache et de gros sourcils. Elle était faite comme un homme, à mains épaisses, un nez de mâle, un corps sans hanches, seulement un peu attendrie à la poitrine*<sup>39</sup>.

Voilà donc pour les espèces de description les plus fréquentes dans *Le chant du monde* d'après une lecture structurale du texte.

### **A. Types de description dans**

*Le chant du monde:*

En matière de descriptif, du point de vue de la justification d'une description, le discours théorique entend dire par types de description le mode dont le descripteur (personnage ou narrateur) présente sa description. On distingue alors trois types de description: description de type «voir», description de type «dire» et description de type «agir» ou «faire», (Adam et Petitjean, 1989 et Hamon, 1981).

#### **1. La description de type «voir»:**

dans ce type, la description est prise en charge par un acteur doué du sens de l'observation et de bien voir les choses jusqu'aux moindres détails comme, par exemple dans les extraits suivants:

*A ses flancs (d'Antonio), les cuisses s'attachaient par un os arrondi comme le moignon d'une branche. Il avait un ventre de beau nageur plat et souple, ombragé en dessous par des poils blonds habitués au soleil et au vent, drus, frisés*

<sup>36</sup> Giono, op. cit., p. (10).

<sup>37</sup> Ibid., p. (15).

<sup>38</sup> Ibid., p. (18).

<sup>39</sup> Ibid., p. (43).

*d'une houle animale. Ces poils emplissaient le creux entre ses cuisses et son ventre et ils débordaient de chaque côté (...)*<sup>40</sup>.

*Ils (Antonio et Matelot) venaient d'émerger de la forêt sur une haute bosse de terre. C'était toujours la nuit mais plus grise parce qu'ils étaient au-dessus des arbres. Il n'y avait que deux ou trois étoiles dans le ciel et des nuages lourds qui passaient avec un bruit de sable. Une lueur rouge montait d'un fond de la forêt*<sup>41</sup>.

*C'était un homme bâti avec un peu de chair brique et de grands muscles secs, ronds comme des cordes de puits. Il avait, sur le côté droit de sa veste de cuir, la lettre M peinte à la terre d'ocre, comme la marque des taureaux*<sup>42</sup>.

*Sur les brasiers du fleuve, des ombres noires passaient. Les hautes flammes battaient derrière les peupliers. Dans les collines, des lueurs coulaient de toutes les lisières, des corps d'arbres tout noirs s'épanouissaient sur l'air rouge des feux. Puis, là-haut dans la montagne, les bûchers étincelaient comme des œufs pleins de soleil dans l'herbe noire (...)*<sup>43</sup>.

Dans ces descriptions, on constate que le narrateur/descripteur se montre un très bon observateur. Usant de son don de «voir», de son acuité visuelle et de son omniscience, il nous rapporte tous les détails des objets décrits, qu'il s'agisse des personnages ou de leur milieu ambiant et il essaie, au biais de cette compétence perceptive, de nous imposer sa propre manière de voir ces objets. Ainsi, dans le premier extrait, il joue le rôle de l'anatomiste en décrivant, à la manière des naturalistes, une partie du corps d'Antonio jusqu'aux détails les plus intimes «*les cuisses s'attachaient par un os arrondi comme le moignon d'une branche, ...etc.*» et dans le deuxième extrait, nous nous trouvons entraînés à suivre le mouvement de son regard qui se promène dans toutes les directions pour décrire l'espace où Antonio et Matelot sont engagés et les circonstances qui les entourent. Il en va de même pour les deux autres extraits.

*D'après ces exemples, on peut dire que ce type de description correspond avec ce que certains critiques trouvent dans la description de «regard arrêté» sur le monde ou, selon la terminologie narratologique de Genette, «pause descriptive» (O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, 1995). Mais, il faut préciser quand même que ce «regard arrêté» ou cette «pause» ne doit pas être pris(e) dans une acception négative. Ph. Hamon postule que «le domaine du descriptif ne pouvait être réduit à la fonction de pause descriptive (parce que) lorsque la description est rapportée à l'activité perceptive d'un sujet, donc focalisée, elle est en fait narrativisée et donc ne fonctionne plus comme pause (elle raconte une expérience perceptive). Par ailleurs, même lorsque son statut par rapport à l'enchaînement du récit est celui*

---

<sup>40</sup> Ibid., p. (21).

<sup>41</sup> Ibid., p. (14).

<sup>42</sup> Ibid., p. (49).

<sup>43</sup> Ibid., p. (69).

d'une pause, sa fonction propre peut être des plus diverses», (*Ph. Hamon, 1981 et Ducrot et Scheffer, 1995*). Or, c'est le cas le cas pour une grande partie de la description chez Giono dans *Le chant du monde* comme, par exemple, le deuxième extrait mentionné plus haut.

**La description de type «dire»:**

pour ce type, Adam et Petitjean précisent que «*la description est prise en charge par un personnage qui, doué d'un savoir, s'adresse à d'autres, ayant une connaissance moins grande que la sienne de l'objet à décrire (...). Quant à l'objet à décrire il est, par nécessité structurelle, bien connu du descripteur mais mal ou pas connu de son auditeur*»<sup>44</sup>. Dans notre texte, vu que le narrateur chargé de la description remplit sa fonction en extradiégétique, ce type est assez rare. Mais, il existe tout de même certains exemples dont celui-ci, où un personnage (Antonio) décrit un objet (le congre), qui lui est familier et bien connu, à un autre personnage (le bouvier) qui ne le connaît pas:

- *Oui, dit-Antonio, c'est moi. Maintenant je cherche un moyen pour pêcher le congre.*
- *Qu'est-ce que c'est qu'un congre?*
- *C'est un poisson comme le serpent.*
- *Gros?*
- *Plus que mon bras. Il a des yeux comme du sang et un ventre de la couleur des narcisses. Il s'enfonce dans l'eau comme une racine. Il pleure comme les enfants. Il peut manger du fer avec ses dents*<sup>45</sup>.

Dans ce type de description, on remarque une différence du précédent, c'est que l'acte de décrire ne suspend pas totalement la diégèse, mais il la ralentit légèrement grâce au recours au dialogue comme stratagème discursif. Dans ce cas on parle de la «narrativisation de la description» (Adam et Petitjean, 1989, p. 43).

**2. La description de type «faire»:**

dans ce type, la description disparaît en tant que nomenclature des différents traits d'un objet et prend la forme d'une série d'actions, manifestant en présence ou en l'absence d'un autre personnage, le faire d'un auteur agissant sur l'objet à décrire, (Adam et Petitjean, 1989, p. 45). Suivant ces indications, l'exemple qui suit relève de ce type:

*Antonio faisait la coupe avec la paume de sa main. Il y versait de l'eau-de-vie chaude et il frottait les flancs de la femme. Il avait peur de ses longues mains toutes rugueuses. Cette peau qu'il frottait était fine comme du sable. Il touchait le dessous de ses seins. C'était soyeux (...)*<sup>46</sup>.

Dans cet exemple, le narrateur décrit l'action (ou le faire) d'Antonio, en tant guérisseur, sur l'objet à décrire qu'est le corps de la femme en train

<sup>44</sup> Adam et Petitjean, op. cit., p. (43).

<sup>45</sup> Giono, op. cit., p. (49).

<sup>46</sup> Ibid., p. (46).

d'accoucher. L'extrait suivant comporte également une description du même type puisqu'il s'agit de décrire l'action d'Antonio sur le bouvier :

*Le jeune bouvier se mordait les lèvres. Il était maigre comme du fer. Antonio enjamba la bête et s'avança. Il fit seulement semblant de se baisser. Il courut trois pas. D'un tour de bras il agrafa la taille du bouvier. Il serra (...). Il lui martelait les épaules et la nuque. Antonio serrait à pleins bras. Il appuyait sa tête dure sur les joints des cotes et il entendait que ça commençait à craquer dans le garçon. Le garçon haletait; son visage et son cou étaient bourrés de sang à éclater. Il n'avait plus d'air. Il releva les bras. Antonio se desserra. Il le poussa. Le bouvier fit trois pas pour chercher son équilibre derrière lui. il tomba sur les graviers<sup>47</sup>.*

D'après cet exposé des différents types de description, on peut dire que le plus fréquent dans *Le chant du monde* est la description de type «voir» qui le domine presque en totalité. La justification qu'on peut apporter à cette attitude est que *Le chant du monde* est avant tout un livre d'aventure, l'aventure d'Antonio et Matelot dans la forêt et ses jungles à la recherche du besson, et lorsqu'il s'agit d'aventure, l'objectif d'une description est principalement de faire «voir», d'aider le lecteur à explorer l'espace de l'action. Dans ce cas, la description dépend complètement de l'observation et le don de voir du descripteur, ce qui est les traits caractérisant ce type de description. A ce propos, il faut noter que la forme de description qui correspond le mieux avec ce type est la forme «représentative». Cette forme est, pour la plupart des cas, ponctuée par des référents géographiques ou topographiques (fictifs ou réels) comme dans ces exemples:

*(...) Le fleuve entrainait dans le pays Rebeillard. C'était un large pays tout charrué et houleux comme la mer; ses horizons dormaient sous des brumes. Il était fait de collines forestières en terres rouges sous des bosquet de pins tordus, des vals à labours, des plainettes avec une ferme ou deux, des villages collés au sommet des rochers comme des gâteaux de miel<sup>48</sup>.*

*Le fleuve traversait le pays Rebeillard, étendu sur la terre avec ses affluents, ses ruisseaux et ses ramilles d'eau comme un grand arbre qui portait les monts au bout de ses rameaux. En bas dans le sud, il entrainait dans les gorges<sup>49</sup>.*

Un autre trait caractérise cette forme, c'est qu'elle est, sauf dans certains cas, une forme objective, puisqu'elle se donne pour tâche de décrire l'objet référentiel en l'absence de toute subjectivité dans l'énonciation (voir Adam et Petitjean, 1989, p. 25). D'ailleurs, E. Zola détermine le but d'une telle description dans le même sens en soulignant que «*Le but à atteindre n'est plus de conter, de mettre des idées ou des faits au bout les uns des autres, mais de rendre chaque objet qu'on présente*

<sup>47</sup> Ibid., p. (59).

<sup>48</sup> Ibid., p. (28).

<sup>49</sup> Ibid, p. (31).

*au lecteur dans son dessin, sa couleur, son odeur, l'ensemble complet de son existence (...)*<sup>50</sup>.

Mais il faut également noter qu'il existe une autre forme de description dans *Le chant du monde*, une forme qui y fait apparition très souvent, c'est la forme ornementale. Selon Adam et Petitjean, cette forme se caractérise par la présence d'une isotopie constante\* (le souci d'idéalisation esthétique) et d'une isotopie variable (le recours à une mimésis picturale). Les deux exemples suivants représentent respectivement ces deux cas:

*La nuit arriva dans un grand coup de vent. Elle n'était pas venue comme une eau par un flux insensible à travers les arbres, mais on l'avait vue sauter hors des vallées de l'est. D'un coup, elle avait pris d'abord jusqu'aux lisières du fleuve puis, pendant que le jour restait encore un peu sur les collines de ce côté-ci elle s'était préparée (...). Elle était déjà loin, là-bas devant, avec son haleine froide; ici on était caressé par son corps tiède pleine d'étoiles et de lune*<sup>51</sup>.

*C'était (à propos du congre) une bête de près de deux mètres et épaisse comme une bouteille. Elle nageait près de l'homme (Antonio) en donnant toute sa vitesse puis elle l'attendait et alors elle dansait doucement au sein de l'eau. Quand le soleil la touchait elle étincelait comme une braise (...). Antonio toucha le congre à pleines mains au moment où le serpent d'eau balançait sa queue devant lui (...). Le congre se renversa sur le dos. Le soleil fit luire son ventre. La tête du congre émergea. Il souffla un jet d'eau en gémissant. Son œil rouge regardait vers le bord du fleuve*<sup>52</sup>.

### **B. Fonction(s) de la description dans**

*Le chant du monde:*

Considérée par certains comme un luxe textuel, la description remplit, aussi bien au sein de l'œuvre littéraire que dans les autres genres de texte des fonctions qui lui assurent son importance à la lisibilité de ces textes. Ces fonctions diffèrent suivant le type de description: topographique, la description aide à explorer, l'espace, l'arrière-plan de l'action; prosopographique, elle aide à l'exploration zoologique ou ethnographique des personnages ou animaux constituant le centre de la diégèse (O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, 1995); ... etc., mais aussi suivant la forme de description: dans la description ornementale (le bouclier d'Achille) sa fonction est

<sup>50</sup> Adam et Petitjean, op. cit., p. (25).

\* D'après A.-J. Greimas (1966), «l'isotopie d'un énoncé ou d'un texte est une certaine répartition des sèmes associés aux différents mots, répartition qui assure, notamment par son caractère répétitif, la cohésion, voire la cohérence de l'énoncé ou du texte» (voir O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, 1995, p. 538)

<sup>51</sup> Giono, op. cit., p. (64).

<sup>52</sup> Ibid., p. (35).

souvent décorative; dans la description représentative (les portrait chez Balzac) sa fonction est explicative ou symbolique (Genette 1966), s'y ajoutent des fonctions de crédibilisation mimétique et d'indexation idéologique (Hamon, 1981)<sup>53</sup>.

Pour Ph. Hamon, la description, avant d'être exposition du monde, remplit la double fonction de mise en scène de certaines «postures» de destinataire et de destinataire du texte et de faire appel à un statut particulier de lecteur/descriptaire. Autrement dit, la description aide à repérer certaines «images» de narrateur et à prévoir l'attitude du lecteur/récepteur. Dans ce sens Hamon (1993, p. 37) rejoint la conception pragmatique du message linguistique. D'autre part, Hamon ajoute une autre fonction d'ordre sémiologique de la description, c'est qu'elle constitue, à l'intérieur du texte, un «signal» diffus qui oriente et vectorise la lecture du lecteur moyen.

De point de vue général, Adam et Petitjean distinguent trois fonctions pour toute description comme suit:

1. Fonction mathésique (diffusion du savoir):

dans cette fonction, il s'agit, comme le précisent Adam et Petitjean, «de disposer, à l'intérieur du récit, les savoirs de l'auteur, qu'ils proviennent de ses quêtes ou de ses lectures»<sup>54</sup>. En supposant comme Hamon que dans la description se fraye une voie d'un certain apprentissage où le descripteur enseignant, spécialiste des mots et des choses, donc possédant un savoir plus élevé, met à la disposition de son descriptaire enseigné, occupant le poste de «moins-savant», les stocks de «vocabulaire» disponibles chez lui, l'énoncé descriptif est certainement proche, matériellement et psychologiquement, des textes de savoir ou de culture (Hamon, 1993). La conception même de la description comme nomenclature ou taxinomie affirme bien cette fonction.

La description chez Giono ne manque pas de cette attitude comme nous le montre l'exemple suivant:

Au delà sur le tranchant de la colline, était une grande ville très vieille, blanche comme la mort. Des lauriers sortaient des décombres (...). En bas, le fleuve bouillonnait sous un pont sombre et la ville entraînait dans les eaux par un quai vertigineux tout ruisselant d'une sorte de sanie gluante et mordorée (...). Des tanneries aux tuiles grises se gonflaient dans l'entassement blond des écorces de chênes moulues. Le battement sourds des foulons ébranlait les profondeurs sombres de la terre avec le bruit d'un gros cœur chargé de sang<sup>55</sup>.

Dans cet exemple, les termes «lauriers», «sanie», «tanneries», «tuiles» et «foulons» font ostensiblement preuve d'une certaine compétence chez le descriptaire, de son savoir-faire lexicographique, il profite de la «pause» descriptive pour diffuser son savoir déjà stocké, mis en réserve sur le monde. Une

<sup>53</sup> O. Ducrot et J.-M. Schaeffer, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éd. Seuil, Paris, 1995, p. (714).

<sup>54</sup> Adam et Petitjean, op. cit., p. (26).

<sup>55</sup> Giono, op. cit., p. (116).

volonté d'assimiler à l'écriture un discours encyclopédique (voir Adam et Petitjean, 1989) se laisse sentir. Dans ce sens, cela correspond avec le point de vue intéressant de Ph. Hamon portant sur cette fonction de la description ainsi que sur la posture du descripteur et celle du descriptaire et qui postule que «décrire serait (...), *a priori*, une opération qui paraît à la fois plus «culturelle», plus professionnelle éventuellement, en tout cas plus finalisée (intra et extra-textuellement), que celle, qui semble plus «naturelle», plus «gratuite», du récit (...). La description est le lieu de stockage des «indices» ou savoir sur le monde, déjà acquis et à transmettre; si le récit est volontiers *exemplum* à mettre en pratique, texte éthique, la description est plutôt un texte thétique, exemplaire «scientifique» d'un savoir sur le monde et/ou sur le langage (...). Un savoir, une information plus ou moins rationalisée, est «posé», mais aussi passe d'un actant plus informé à un actant moins informé, et suppose donc une hiérarchie des participants de la communication (...)»<sup>56</sup>.

La description est, pour l'auteur, un intermédiaire propice pour transférer et diffuser les savoirs qu'il a déjà enregistré sur le monde, moyennant une mise en scène fictionnelle, dans le texte narratif.

## 2. Fonction mimésique (illusion de réalité):

cette fonction est liée aux descriptions dont la fonction, unique ou principale, est de mettre en place le cadre de l'histoire, l'espace-temps dans lequel les acteurs interagissent. C'est la fonction qui apparaît lorsque la description tâche de reproduire la réalité, ou plutôt faire illusion de réalité. Cet «effet de réalité», comme le dit Barthes (1978) est obtenu par des descriptions restreintes, réduites à une dénomination (Adam et Petitjean, 1989, pp. 33 et 36). Ces connotateurs de réel (R. Barthes) prennent des formes diverses (désignation d'un objet, d'un aliment, d'un geste, d'un vêtement, d'un langage), qu'ils soient laissés tels quels dans leurs étrangeté dénotative ou qu'ils soient accompagnés d'une extension nominale à fonction explicative (Adam et Petitjean, 1989, p. 36).

Les descriptions où paraît cette fonction remplissent deux rôles majeurs dans le récit réaliste:

- construire l'espace-temps du récit, «son chronotope» (Bakhtine, 1978), son autoréférence (Arrivé, 1972), sa «socialité» (Duchet, 1973);
- présenter les acteurs de l'histoire.

Dans les deux cas, l'effet recherché est celui de réalité, de vérité (Adam et Petitjean, 1989 p. 36). Le début du *Chat du monde* où le narrateur tente d'esquisser les circonstances spatio-temporelles de son histoire en est un exemple:

*La nuit. Le fleuve roulait à coups d'épaules à travers la forêt, Antonio s'avança jusqu'à la pointe de l'île (...) il était à la pointe de l'île des geais, juste à la venue du courant (...)*<sup>57</sup>.

<sup>56</sup> Hamon, 1993, op. cit., p. (50).

<sup>57</sup> Giono, op. cit., p. (7).

Comportent aussi cette fonction toutes les séquences du *Chat du monde* où il s'agit de décrire les personnages du récit.

Dans cet exemple, on remarque que le narrateur vise, par cette description, de donner l'impression du réel. Il s'efforce d'instaurer une sorte de crédibilité à travers une recherche d'«effets de vérité», d'«effets de preuve» pour «faire croire» (Hamon, 1993) au lecteur. En cela, la description peut partager la même stratégie que les textes à caractère persuasif, conatif ou argumentatif (Hamon, 1993, p. 51). En effet, si Giono, ou d'ailleurs n'importe quel romancier réaliste, décrit un personnage c'est pour justifier les actes qui vont être attribués à ce personnage; et s'il décrit un paysage c'est pour faire imaginer le type de personnages qui peuvent être en contact avec ce paysage et formuler des hypothèses sur leur comportement et justifier leur caractère. Dans ce sens, quand

le narrateur du *Chant du monde* décrit la nage d'Antonio (pp. 20 et 26) c'est pour argumenter et justifier le qualificatif d'«homme du fleuve» qu'il lui a attribué ainsi que les actes qu'il accomplira, la même chose pour celui de «Bouche d'or» (p. 24) et également pour ce qui concerne Matelot en tant qu'«homme de la forêt» (p. 15) et en tant que «guérisseur» (p. 46).

S'agissant de l'importance d'une description ayant cette fonction, H. Mitterand (1980, p. 194) la considère comme «le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant que d'un *quid* ou *quando*; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de vérité (...). Le nom de lieu réclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai»<sup>58</sup>.

### 3. Fonction sémiotique (régulation du sens):

cette fonction se présente dans le fait que moyennant la description le récit acquiert son «pouvoir hallucinatoire», sa prétention à se faire prendre pour le réel (Adam et Petitjean, 1989, p. 37).

Cette fonction est liée à la question d'insertion de la description dans le récits et les effets sémiotiques qui pourraient se produire par la modalité de cette insertion. Dans ce sens toute description dans toute production fictionnelle aurait une fonction sémiotique. On reconnaît que la description procure au récit la part de vraisemblance indispensable pour faire passer la fiction pour du vrai. Mais, lorsque la description intensifie certaines procédures ou opérations descriptives, comme l'aspectualisation et la thématization (voir plus haut pp. 12 et 13), l'alliance sémiotique entre les autres données textuelles s'avère précaire et le cours du récit risque d'être perturbé et l'illusion perdue. Adam et Petitjean estiment que ce ralentissement de la fiction (histoire racontée) par une excroissance textuelle (insertion de véritables séquences descriptives) provoquent une baisse de vitesse et

---

<sup>58</sup> Adam et Petitjean, op. cit., p. (36).

peut même aller jusqu'à un arrêt total des événements du récit. Le cas type d'une telle description se présente dans *Le chant du monde* dans les pages (64, 65 et 66) où le récit se trouve interrompu à plusieurs reprises, une fois pour décrire la tombée de la nuit où on lit:

*La nuit arriva dans un grand coup de vent. Elle n'était pas venue comme une eau par un flux insensible à travers les arbres, mais on l'avait vue sauter hors les vallées de l'est. D'un coup, elle avait pris d'abord jusqu'aux lisières du fleuve puis, pendant que le jour restait encore un peu sur les collines de ce côté-ci elle s'était préparée, écrasant les osiers sous ses grosses pattes noires, traînant son ventre dans les boues (...)<sup>59</sup>;*

puis une deuxième fois pour décrire les deux bouviers comme suit:

*Celui-là (le premier bouvier) semblait être le chef. De temps en temps il regardait la nuit. D'autres fois il faisait signe avec la main de se taire et il écoutait craquer les arbres. Le bouvier au manteau s'assit sur l'herbe. Doucement. Il releva son manteau. Il s'assit, il ramassa soigneusement les pans de sur les genoux, il déplia et replia ses jambes deux ou trois fois jusqu'au moment où il trouva la bonne place (...). Enfin, le bouvier de la colline qu'Antonio avait vu seulement de loin au milieu de ses taureaux était maintenant un gros colosse court de souffle (...)<sup>60</sup>;*

ensuite une troisième fois pour commenter la pensée d'Antonio (p. 65); enfin, une quatrième fois pour revenir décrire la nuit:

*La nuit maintenant était tendue d'un bord du ciel à l'autre et elle vibrait avec de sourds grondements comme une grande voile pleine de vent<sup>61</sup>.*

D'autre part, on trouve que dans les pages (15 et 16), le narrateur interromp le discours de Matelot et Antonio pour donner des descriptions. De la même façon, de la page (20) à la page (37), le récit se trouve presque complètement arrêté en faveur de très longues séquences descriptives portant respectivement sur: le paysage, les actions d'Antonio, l'atmosphère, le physique d'Antonio, le paysage (encore une fois), Junie, les gestes d'Antonio, son parcours, sa cicatrice, sa souplesse, ses autres cicatrices, le creux de ses flancs, ses épaules, ses mouvements, ses bras, une partie du fleuve, l'action d'Antonio (encore une fois), le fleuve, le pays Rebeillard, les animaux et les oiseaux de ce pays, le fleuve (encore une fois), l'action d'Antonio (une troisième fois), le milieu ambiant et les éléments météorologiques, l'action d'Antonio (une quatrième fois), le soleil, le congre, et l'action d'Antonio (une cinquième fois).

<sup>59</sup> Giono, op. cit. , p. (64).

<sup>60</sup> Ibid., p. (65).

<sup>61</sup> Ibid., p. (66).

Cette excroissance textuelle produite par l'insertion constante de séquences descriptives pourrait, et c'est le cas dans certaines parties du *Chant du monde*, entraîner une sorte d'hétérogénéité entre le récit et la description. Toutefois, pour essayer de briser ou d'enrayer cette hétérogénéité, nous remarquons que Giono procède souvent à certains artifices d'écriture consistant soit à faire glisser la description dans un plan de texte, procédé que les critiques désignent sous le nom de «camouflage» (voir Adam et Petitjean, 1989, p. 39); soit à justifier la description.

Pour le «camouflage» de la description, d'après Adam et Petitjean, il consiste dans le fait d'éviter le piétinement descriptif par la disposition des éléments de l'objet décrit dans un plan de texte chronologique ou spatial à l'aide d'organiseurs spatio-temporels de type: là-haut, au-delà, plus bas (voir *Le chant ...*, p. 28), là-bas au fond, loin devant les pas d'Antonio, sur le fleuve, de temps en temps, vers le début et l'après-midi, puis tout de suite (p. 33), d'abord, puis, là-bas (p. 64), etc. ...

Quand à la deuxième artifice, la justification de la description, elle consiste à présenter la description (travail de l'auteur) comme le faire d'un acteur (personnage ou narrateur) selon trois modes différents: le «voir», «le dire», «l'agir ou le faire», et ce dans l'objectif de motiver la pause descriptive (Adam et Petitjean, 1989), (voir plus haut pp. 11, 12, 13 et 14).

Se plient également sous la fonction sémiotique de la description, les connotations que l'auteur cherche à ancrer dans l'esprit du lecteur à partir de sa description et les termes qu'il choisit. Dans ce sens, la phrase: «*Le fleuve roulait à coups d'épaules (...); de l'autre côté les hennissements du gué.*»<sup>62</sup>, par les connotations qu'impliquent les termes «roulait à coup d'épaules» et «hennissements», comporte une description à fonction sémiotique car, moyennant ces termes, le narrateur vise à transmettre au lecteur certaine impression, celle qu'il ressentit, afin de pouvoir imaginer la scène où sont impliqués les personnages. Il en va de même avec l'exemple suivant:

*Le gué galopait toujours sur place et on entendait ses grosses pattes blanches qui pataugeaient entre les rochers*<sup>63</sup>.

En dehors de ces trois fonctions, il faut reconnaître à la description le rôle de rythmer la lecture d'un texte. Le passage de la narration à la description, de la linéarité du récit à la pause descriptive rythme la vitesse du lecteur et conditionne sa manière de réception de la production fictionnelle. Les organisateurs temporels et spatiaux (hier, aujourd'hui, de temps en temps, peu après, à droite, à gauche, en haut, en bas, là-bas, devant, derrière, etc.), qui caractérisent la description jouent un rôle essentiel à ce propos.

Dans un autre point de vue, R. Bourneuf et R. Ouellet reconnaissent ce rôle de la description, mais en attribuant ce rythme à un autre effet. Ils estiment que «(la

<sup>62</sup> Giono, op., cit., p. (7).

<sup>63</sup> Ibid., p. (10).

description) *peut servir à créer un rythme dans le récit: en détournant le regard vers le milieu ambiant elle provoque une attente après un passage d'actions ou un suspense lorsqu'elle interrompt le récit à un moment critique; elle constitue parfois une ouverture, au sens musical du terme, qui annonce le mouvement et le ton de l'œuvre (...); elle élargit les perspectives narratives, note une sorte de point d'orgue qui prend une valeur de symbole*<sup>64</sup>.

Dans ces lignes, les auteurs mettent implicitement l'accent également sur l'importance de la description dans une production romanesque en tant qu'élément complémentaire et indispensable à la narration. Or, c'est ce qu'avait souligné G. Genette en mentionnant à quel point les deux éléments, le descriptif et le narratif, s'interpénètrent et s'interdépendent en ayant l'un le rôle de représenter des objets simultanés et juxtaposés dans l'espace et l'autre celui de restituer la succession temporelle des événements (R. Bourneuf et R. Ouellet, 1972, p. 107).

### **Conclusion:**

La présente étude a tenté de justifier et défendre la présence de la description dans la production littéraire en réfutant le point de vue de certains à son égard la considérant comme une entité qui menace le récit ou un «luxue textuel» qui touche à l'intégralité l'homogénéité de l'œuvre littéraire. La description, telle qu'elle se présente dans *Le chant du monde*, va totalement à l'encontre de cette attitude puisqu'elle remplit, comme on l'a vu, des fonctions indispensables à l'intelligence de l'œuvre; elle n'est non plus une partie «morte» (Barthes, 1984, p. 274) de l'œuvre, tout au contraire, l'on pourrait dire que la beauté et la «vivacité» du «chant» tiennent en grande partie à ses passages descriptifs. Bref, en nous référant à la description gionienne dans *Le chant du monde*, on peut affirmer qu'elle remplit efficacement, entre autre, une fonction quadruple comme suit: elle porte toujours les traces du descripteur/narrateur en présentant le monde décrit tel qu'il l'apprehende, ce qui sert à la lisibilité de l'œuvre; elle représente le domaine où s'accentue le mieux l'originalité de l'auteur ou, comme l'a déjà exprimé H. Blair au début du XIXe siècle, en la considérant comme «la pierre de touche du génie de l'écrivain» (Hamon, 1982, p. 25); loin de le menacer, elle construit l'espace-temps au récit comme le dit H. Mitterand (1980, p. 194) en ces termes «(la description) est le lieu qui fonde le récit, parce que l'événement a besoin d'un *ubi* autant qu'un *quid* ou *quando*; c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de réalité»; et, enfin, prise le plus souvent dans une intention esthétique, elle contribue à un «embellissement» certain du récit. De telles fonctions, si importantes à toute œuvre littéraire qu'elles soient, réussiraient-elles à réhabiliter la description?

---

<sup>64</sup> Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, éd. PUF, Paris, 1972, p. (117).

**BIBLIOGRAPHIE**

1. ADAM, Jean-Michel, PETITJEAN, A. et REVAZ, F., *Le texte descriptif. Poétique historique et linguistique textuelle*, éd. Nathan, Paris, 1989, 239 p.
2. ADAM, Jean-Michel, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, éd. Nathan, Paris, 1992, 223 p.
3. ADAM, Jean-Michel, *La description*, in *Que sais-je*, n° 2783, éd. PUF, Paris, 1993, 127 p.
4. BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, éd. Seuil, série «Points / Essais», n° 258, Paris, 1984, 443 p.
5. BOURNEUF, Roland et OUELLET Réal, *L'univers du roman*, éd. PUF, Paris, 1989, 254 p.
6. CARRIERE, Jean, *Jean Giono*, in *Qui suis-je?*, éd. La Manufacture, Paris, 1985.
7. CITRON, Pierre, *Giono (1895 – 1970)*, éd. Le Seuil, Paris, 1990, 666 p.
8. DUCROT, Oswald, SCHAEFFER, Jean-Marie et al., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, éd. Seuil, Paris, 1995, 821 p.
9. FOURCAUT, Laurent, *Le chant du monde de Jean Giono*, éd. Gallimard, Paris, 1996, 237 p.
10. GENETTE, Gérard, *Figures III*, éd. Seuil, Paris, 1972, 286 p.
11. GIONO, Jean, *Le chant du monde*, éd. Gallimard, Paris, 1934, 28 p.
12. GOUVARD, Jean-Michel, *La pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, éd. Armand Colin, Paris, 1998, 188 p.
13. HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, éd. Hachette, Paris, 1982.
14. HAMON, Philippe, «*Du Descriptif*», éd. Hachette, Paris, 1993, 247 p.
15. MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour les textes littéraires*, éd. DUNOD, Paris, 1993, 203 p.
16. MOLINIE, Georges, *Éléments de stylistique française*, éd. PUF, Paris, 1986, 211 p.
17. MOLINIE, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, éd. Librairie Générale de France (format de poche), Paris, 1992, 351 p.
18. MOLINIE, Georges, *La stylistique*, éd. PUF, Paris, 1997, 213 p.
19. RICHARD, Jean-Pierre, *Pages paysages. Microstructures II*, éd. Seuil, Paris, 1984.
20. ROBERT, Paul et REY Alain, *Le Grand Robert de la langue française*, éd. Robert, Paris, 1985, Tome III.
21. *Grand dictionnaire encyclopédique*, éd. Larousse, Paris, 1982, Tome III.

## POUR UNE ANALYSE LINGUISTIQUE DE LA POESIE RATTACHEE A LA THEORIE DE L'EVOCATION\*

CHRISTOPHE BRESOLI\*\*

### 1. Une remise en question de la stylistique traditionnelle

C'est à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle que la notion de stylistique apparaît en Allemagne. Friedrich Schlegel conçoit alors un projet encyclopédique à la fois de totalisation et de respect de l'individualité des oeuvres, et de ce projet qui n'aboutira jamais, naîtra une méthodologie des sciences humaines, qui donnera naissance à de nombreux travaux d'histoire de la littérature, de la poésie. De son côté, la romanistique allemande s'est attachée très tôt à concilier les études de langue et de littérature, grâce entre autre aux travaux de Leo Spitzer et d'Ernst Auerbach. C'est avec l'intention de perpétuer cette tradition philologique que nous sommes parti à la recherche d'une approche méthodologique capable d'analyser la relation entre «la lettre et l'esprit» du texte, en d'autres termes les relations entre les faits de langue et les représentations qu'ils énoncent dans l'oeuvre. L'objectif d'un tel projet dépasse les clivages institutionnels entre les sciences de la littérature et la linguistique, car il vise à incorporer et à mettre en valeur les résultats et les thèses de la critique herméneutique, de l'histoire de la littérature, au sein d'une approche s'attachant à déterminer avec le plus de rigueur et d'objectivité possibles son objet et ses méthodes d'investigation. Actuellement la stylistique et à travers elle plus généralement les sciences du texte semblent se trouver dans une impasse car personne n'arrive à proposer une définition satisfaisante de la notion de «style». Si l'on revient un peu aux sources de la discipline, la notion d'*étymon spirituel* de Spitzer, correspond au principe organisateur de la textualité. Les caractérisations effectuées par Spitzer supposaient et permettaient à la fois une interprétation de la singularisation interne de l'oeuvre. Cependant, on a beaucoup reproché à Spitzer de caractériser les oeuvres par des traits formels sélectionnés arbitrairement, ce qui ne l'avait pourtant pas empêché de réaliser une interprétation révélatrice de l'organisation de l'oeuvre, car même s'il s'appuyait en grande partie sur une

---

\* RESUMEE. A travers cet article, nous proposerons une analyse linguistique cognitive de la poésie. Dans un premier temps, nous prendrons position par rapport aux questions théoriques engendrées par une stylistique de la poésie. Ensuite, nous présenterons les avantages que la linguistique cognitive peut offrir à la stylistique, et nous préconiserons le rattachement d'une stylistique combinée à la linguistique cognitive dans le cadre de la théorie de l'évocation. Nous illustrerons l'approche cognitive et son positionnement théorique à partir d'un extrait de notre étude des poèmes en vers libre de Maeterlinck. Enfin nous critiquerons certains aspects théoriques de la sémantique structurale et de la théorie de l'évocation.

\*\* Université de Bordeaux 3

intuition et un savoir remarquables, il avait perçu l'importance primordiale de la recherche du principe créateur à l'origine de l'organisation du texte (*l'étymon*). L'approche linguistique que nous proposons, décrit formellement dans un premier temps les parallélismes des faits de langue qui véhiculent les représentations symboliques de l'oeuvre. Pour ce faire, nous déterminons comment un fait de langue particulier et important à l'oeuvre, au niveau de son isotopie sémantique, s'insère dans le système des niveaux linguistiques (phonétique, lexicologique, sémantique et syntaxique) et exerce une influence sur d'autres faits de langue qui l'accompagnent. Cette influence est à considérer également dans son rapport de réciprocité. Notre intention finale sera de déterminer, lors d'une deuxième phase d'analyse pragmatique et sémantique cognitives, les rapports analogiques existant entre les faits de langue et les représentations qu'ils énoncent, à l'origine des procédures d'interprétation de production et de réception de l'oeuvre. Nous espérons que cette démarche nous permettra de retrouver d'une façon plus systématique et plus rigoureuse le principe créateur à l'origine de l'organisation du texte.

## **2. Une approche pour comprendre les stratégies d'écriture**

Dominicy remplace quant à lui le terme générique de «style» par la notion correspondante de stratégies d'écriture. L'objectif de son projet de recherche consiste alors à saisir les liens de causalité existant entre l'intention poétique et ses effets sur la surface du discours, ce qui devrait permettre de comprendre les stratégies d'écriture déployées dans le texte poétique (Dominicy 1994:115). Il nous semble que cette approche complète bien l'idée de *l'étymon spirituel* de Spitzer, et qu'elle offre en plus l'avantage de ramener l'objet de la stylistique sur un axe linguistiquement plus objectif que celui de Spitzer. Pour ce dernier, le principe de cohésion interne renvoie à un dénominateur commun de tous les détails de l'oeuvre qui les motive et les explique. Spitzer place au centre de l'oeuvre l'esprit du créateur qu'il compare à une sorte de système solaire dans l'orbite duquel toutes les choses sont attirées. Ainsi, d'après lui tout détail doit nous permettre de pénétrer au centre de l'oeuvre puisqu'elle est un tout où chaque détail est motivé et intégré (Guiraud 1970: 71-77). A notre avis, Spitzer s'inspire beaucoup pour caractériser son *étymon spirituel* de la globalité du principe philosophique de l'interdépendance des causalités, ce qui n'explique pas à nos yeux son articulation et ses effets dans le texte, alors que Dominicy a le mérite de reconsidérer la recherche philologique non plus axée sur la toute puissance idéalisée d'un *étymon* réponse à tout et centre de tout, mais sur la relation entre une intention poétique (peut-être proche de *l'étymon*) et ses répercussions sur le discours. On pourrait résumer schématiquement que Spitzer cherchait à confirmer dans ses analyses que *l'étymon* justifiait les moyens linguistiques déployés, alors que Dominicy essaie plutôt de saisir l'application de l'intention poétique dans le discours.

Personnellement, il nous semble nécessaire de cerner les relations existant entre les faits de langues et les représentations qu'ils énoncent, afin de déterminer

le rôle joué par les procédés d'écriture mis en oeuvre dans le texte. Ces procédés d'écriture inscrivent la signification du texte sur le plan de l'interaction entre ses univers référentiels et le choix des moyens d'expression qu'il se donne pour les énoncer. Ainsi dans cette perspective, l'importance d'une approche à la fois pragmatique et cognitive nous paraît significative, puisqu'elle seule, nous permet de prendre en compte l'altérité qui sépare la langue et ses univers de référence, tout en articulant notre réflexion sémantique sur les échanges perçus à partir des rapports analogiques existant entre les faits de langue et les représentations mentales qu'ils véhiculent. Ainsi, nous replaçons la problématique déclenchée par Dominicy, de détermination et d'explication des stratégies d'écriture, sur le plan de l'articulation de ces stratégies dans l'interaction effectuée entre la langue et ses univers de référence, lors du traitement des procédures de production et de réception du texte.

### **3. Analyse linguistique cognitive de la poésie: étude des poèmes en vers libre de Maurice Maeterlinck (recueil *Serres chaudes*)**

A l'origine de la poésie, et c'est sans doute ce qui la rend si fascinante, il y a le processus cognitif interactif qu'est l'évocation. Le rapport entre l'évocation et l'image poétique, c'est-à-dire les représentations initiales du locuteur matérialisant l'image poétique mais aussi les représentations que l'image poétique implique chez le lecteur, trouve sa pleine réalisation énonciative aux niveaux de la production et de la réception du texte. Nous adoptons cette conception romantique de la poésie que l'image poétique évoque, appelle des souvenirs, provoque des songes, s'ouvre sur un monde infini<sup>1</sup>» (Bachelard 1998). *A priori*, il semble très difficile d'échapper à une approche phénoménologique, si l'on souhaite étudier le rapport entre l'évocation et l'image poétique, même d'un point de vue linguistique. D'ailleurs, Dominicy énonce ce problème dans sa préface à Choi-Diel 2001:10, «*Le risque était donc grand de céder aux attraits d'une phénoménologie qui réduirait les formes et leurs relations à la seule expérience émotive de l'interprétant*». Cependant, la démarche proposée par Dominicy, dans le cadre de sa théorie de l'évocation, présente à nos yeux une solution:

«(...) la caractérisation linguistique de la poésie peut se faire en termes purement formels et à partir d'observations portant sur la «surface» (phonologique, morphologique, syntaxique et métrique) des textes. Mais une fois que cette caractérisation est atteinte, il faut bien la relier à une théorie «sémantique et pragmatique» susceptible de décrire, dans le principe, l'action que

---

<sup>1</sup>La notion d'«infini» diffère chez les premiers romantiques par rapport à Bachelard. «L'immensité est, pourrait-on dire, une catégorie philosophique de la rêverie. Sans doute, la rêverie se nourrit de spectacles variés mais par une sorte d'inclination native, elle contemple la grandeur. Et la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini.» (Bachelard 1998:168).

*les propriétés formelles exercent sur les mécanismes interprétatifs mis en oeuvre, ou sollicités, par la réception ou la production d'un poème»* (Dominicy 1990:9)

Si nous acceptons cette démarche, il nous faut prendre en compte les objections émises par la critique<sup>2</sup> et essayer d'y répondre. Certains auteurs considèrent que les «agrammaticalités» nous empêchent d'interpréter le texte comme la description d'une réalité objective, accessible à une expérience de nature perceptuelle. A leurs yeux, une lecture poétique doit renoncer à une «mimésis» (représentation) pour accéder à la «sémiosis» (théorie des symboles). Si nous considérons les poèmes en vers libre de *Serres chaudes*, nous pensons que «l'agrammaticalité» provoque «l'artifice», et d'ailleurs «l'artifice»<sup>3</sup> est un des deux pôles de la binarité sémantique des *Serres chaudes*, proposée par Riffaterre 1979:203, c'est-à-dire «artifice» vs. «nature». De ce fait, pourquoi ne pas décrire les représentations de cette réalité «artificielle», véhiculées par des faits de langue? Après tout, c'est justement «l'agrammaticalité» qui provoque l'indétermination sémantique nécessaire à l'établissement de l'analogie. En effet, le poème doit exhiber des traits structuraux autorisant l'analogie, car il faut que les diverses représentations suscitées soient reliées entre elles par des rapports analogiques, pour que l'objet artistique donne lieu à des perceptions similaires (cf. Dominicy, in Choi-Diel 2001:11). D'autre part, si l'on souhaite accéder à une «sémiosis» à partir d'une lecture poétique, on ne peut ignorer la relation qui existe entre les représentations et les faits de langue qui les énoncent, car ceux-ci suscitent les représentations véhiculées au moyen des «évoqueries» (cf. terminologie in Gouvard 1998). En fait, il ne s'agit pas de pouvoir ou pas, décrire une réalité objective ou même artificielle. Si l'on considère tout d'abord que l'évoquery peut se construire avec ou sans univers réel de référence, et que dans les poèmes de *Serres chaudes*, l'univers de référence devient celui qui est propre au vécu de chaque lecteur, nous ne voyons plus l'objet de ces craintes.

Dominicy pense donc que les modalités sémantiques, selon lesquelles les représentations sont amenées, jouent un rôle central dans l'interprétation du texte (par exemple le poème *Cloche à plongeur*, cf. Dominicy 1998:70-73). Selon lui, on peut déceler à l'intérieur des *Serres chaudes*, une évolution qui aboutit à ce que le sujet d'expérience glisse d'une attitude épistémique ou perceptuelle durable et assurée vers un état où se succèdent des perceptions ou des identifications confuses et momentanées. La preuve réside dans les traits linguistiques récurrents, par exemple «la phrase existentielle perceptuelle» qui sert à affirmer l'existence d'une situation qui se trouve, au moment de référence, dans le champ de vision du sujet

2 Dans le cadre d'une analyse linguistique pragmatico-sémantique des poèmes de *Serres chaudes*, nous prenons position par rapport à Riffaterre 1979: 199-215 en nous référant à Dominicy 1998: 69-93.

3 La poésie en tant qu'artifice est un credo symboliste qui trouve sa source chez les premiers romantiques (cf. l'influence de Novalis sur la réflexion de Maeterlinck).

de perception (grâce au caractère indéfini du syntagme nominal et à la qualité du verbe de position par exemple).

Les principes qui nous paraissent importants, afin d'élucider les mécanismes de l'interprétation de la poésie symboliste de Maeterlinck sont les suivants:

a) Si le lecteur et le locuteur ont des représentations en commun, même si elles ne sont jamais identiques (selon Sperber/Wilson 1989), le lecteur peut s'approcher des représentations du locuteur grâce à son système de représentations personnelles, et ce à partir des implications des représentations du locuteur.<sup>4</sup>

b) Les associations dans le tissu du texte renvoient parfois à des notions conceptuelles qu'il faut essayer de modéliser, pour mettre en relief un réseau métaphorique.

c) Chez Maeterlinck, la relation au réel serait, d'après Dominicy, non pas de l'ordre du descriptif (où il s'agit de provoquer chez le récepteur la formation d'une représentation mentale encore épisodique) mais plutôt évocative (c'est-à-dire que les vers libres suscitent l'émergence d'une représentation déjà disponible). Ici, nous pensons que les représentations évocatives (au sens de Dominicy), déclenchent par association, à partir de l'émergence d'une représentation déjà disponible, (c'est-à-dire une entrée encyclopédique avec ses connotations individuelles) une représentation mentale épisodique et éventuellement réutilisable à un stade ultérieur du traitement (et c'est là la force des symboles, distribués en opposition et en contradiction directes, dans les images poétiques), qui serait le fruit des antithèses et antinomies du langage fragmentaire des *Serres chaudes*.

Observons par exemple les vers 19-23 du poème *Hôpital*:

*J'entrevois des agneaux dans une île de prairies! / Et de belles plantes sur un glacier! / Et des lys dans un vestibule de marbre! / Il y a un festin dans une forêt vierge! / Et une végétation orientale dans une grotte de glace!.*

Les représentations mentales épisodiques – ce que nous assimilons à des perceptions ou identifications momentanées et confuses – surviennent en raison de cette binarité sémantique «artifice» vs. «nature» (cf. Riffaterre 1979), si l'on veut bien croire à la relation antithétique et antinomique ici entre par exemple *les lys* et *le marbre* ou encore entre *les plantes* et *un glacier* (c'est dans notre analyse formelle que nous décrivons le rôle important joué par ces figures de style sur l'ensemble de la relation entre faits de langue et représentation véhiculée). A l'origine, la représentation déjà disponible, c'est-à-dire les représentations «plus

---

4 Nous ne disposons que de notre intuition culturelle, pour qualifier d'un degré de contagion les représentations véhiculées par les faits de langue. Nous puisons dans nos stéréotypes et supposons qu'ils sont plus ou moins partagés par la communauté culturelle du XX<sup>e</sup> siècle. En fait ce qui nous préoccupe, ce n'est pas de mesurer en quelque sorte le degré de contagion des représentations, mais c'est plutôt la relation entre le fait de langue et la représentation qu'il énonce; nous essayons de démontrer que l'indétermination est créée par les faits de langue et que cette indétermination est significative de la poéticité du texte. En plus, moins les représentations véhiculées sont contagieuses (partagées), plus le degré d'indétermination est important, et plus nous pensons intéressant de mettre en relief le caractère analogique de cette indétermination dans les faits de langue, sur le plan sémantico-pragmatique.

contagieuses» émanant du vers «*J'entrevois des agneaux dans une île de prairies!*», ont amorcé une attitude perceptuelle durable, prolongée un instant par les références à la nature (*plantes, lys, forêt vierge* et végétation orientale) avant que ce que nous avons appelé «la collision sémantique» entre en jeux, et déclenche des représentations mentales épisodiques à cause de la contiguïté des oppositions et contradictions dans le texte qui véhiculent des représentations «très peu contagieuses». Ce que nous appelons «la force des symboles», c'est en fait le pouvoir de représentation «très contagieux» à la base et toujours réactivable lors du traitement de l'information, dans des termes comme *lys, forêt vierge* d'un côté et *grotte de glace et marbre* de l'autre. Nous pensons que ces éléments symboliques augmentent du fait de leur contiguïté «agrammaticale» (au sens de Riffaterre) le caractère «peu contagieux» des représentations véhiculées, tout en déclenchant des «évocations épistémiques ou perceptuelles» chez le lecteur. Notre hypothèse, c'est que l'agrammaticalité est un garant de l'indétermination, et que l'indétermination établit un espace «dynamique», à la fois générateur d'images poétiques très évocatrices, mais aussi matière à la reconnaissance des représentations partagées en connexion avec le vécu du lecteur. De plus, il ne nous faut pas oublier de souligner l'importance de la répétition des agrammaticalités qui fournit un support constant à la reconnaissance des propriétés formelles des faits de langue, mais aussi déterminante par rapport aux représentations «peu contagieuses» qu'ils véhiculent. En ce qui concerne la notion d'agrammaticalité, nous renvoyons à Ruwet 1975: 329-330, avec l'exemple qu'il nous donne du principe de parallélisme en poésie, qui crée des effets de sens poétiques considérés comme des déviations, des écarts, ici synonymes d'agrammaticalités. L'interprétation de l'effet de sens dérivé de l'agrammaticalité, est rendue possible par le processus cognitif de l'évocation des représentations «peu contagieuses» (Sperber / Wilson 1989: 76-88). Les parallélismes poétiques sont d'autant plus importants qu'ils déclenchent l'inférence<sup>5</sup>: «*le producteur qui les utilise rend manifeste une intention communicative que le récepteur doit reconstruire par un processus d'inférence ou par un processus d'évocation symbolique (...)*» (Choi-Diel 2001: 78 et Dominicy 1997: 3).

#### **4. Critique de la sémantique structurale: l'intérêt de la théorie de l'évocation**

Les limites de la sémantique structurale permettent de mettre en valeur la théorie de l'évocation. La sémantique structurale prétend qu'il est possible d'élaborer une science de la signification basée sur la mise en place de réseaux différentiels. Le problème est que ses partisans ne s'interrogent pas sur l'altérité essentielle qui sépare la langue et ses univers de référence (Dominicy 1994:119).

---

<sup>5</sup> Dans le modèle inférentiel (à l'origine des travaux de Grice), on considère l'énonciation comme une action douée de sens plutôt qu'un message codé. Pour qu'il y ait communication, d'après ce modèle, il faut que l'intention d'informer du locuteur soit reconnue par son auditoire. Il faut que l'auditoire parvienne à inférer le contenu des intentions de communiquer. Les prémisses de cette inférence sont, l'énoncé lui-même, et le contenu de ce qu'il dit explicitement d'après les conventions de la langue. Cf. Sperber / Wilson 1989 et Ludwig 1997: 187-188.

En outre, la notion structuraliste classique de *style* paraît obsolète, car pour les structuralistes, le *style* est un trait individuel déviant, donc chargé de signification, dont la fonction sémantique ne peut se saisir qu'en termes différentiels à l'intérieur d'un art poétique codifiée *a priori*. Si l'on accepte que la «mimésis» est une représentation de l'universel, c'est-à-dire une représentation d'ordre prototypique, le genre épique, comme la poésie, puise dans un stock d'entités préfabriquées, accessibles à tous car inscrits dans un secteur partagé de la mémoire à long terme. A l'intérieur de ce cadre, l'amplification consiste à marquer le singulier du sceau de la nécessité prototypique (Dominicy 1994: 129).

D'après Dominicy, l'indétermination sémantique est une limite à la communication dont les locuteurs tiennent toujours compte quand ils orchestrent les relations qui doivent unir leur langage au monde extérieur. D'ailleurs, le heurt entre le système linguistique et la réalité qu'il s'agit de connaître, d'exprimer ou de rendre intelligible, est l'une des composantes les plus stables de toute communication langagière (Dominicy 1994:119). Par contre Dominicy écrit que la modalité poétique se caractérise par une totale indifférence à l'indétermination sémantique. En effet d'après lui, on se contente de faire comme si ce sens était univoque. La poésie se borne donc à déplier les prototypes enracinés dans la mémoire commune. Il suffit que le message poétique se donne comme un dépliage de prototype, même si le prototype en question n'existe pas dans les faits. Le locuteur qui opte pour l'écriture poétique manifeste son intention de faire en sorte que ses énoncés soient pris en charge par un énonciateur universel qui range les entités nommées sous des prototypes donnés comme préexistants. (Dominicy 1994:130-131). Ainsi, le poème annihile la frontière entre l'individuel et l'universel en évoquant des prototypes qui sont les seuls êtres dont il entend traiter (Dominicy 1994: 135).

Il n'est guère étonnant que Dominicy conçoive l'indétermination sémantique dans le cadre de la fonction poétique de Jakobson, dont la visée consiste à porter l'accent seulement sur le message verbal pour lui-même, et de ce fait ne tient pas compte de la composante de l'indétermination dans la modalité poétique. Pour notre part, nous considérons que l'indétermination sémantique joue un rôle très important dans la modalité d'interprétation du texte poétique, car la relation<sup>6</sup> existant entre le fait de langue et la représentation qu'il énonce s'affirme par le caractère analogique de l'indétermination sémantique dans les faits de langue. Cela a une répercussion certaine sur l'espace mentale des représentations énoncées qui a tendance à plus ou moins se diluer dans l'indétermination lors de la procédure d'interprétation du texte. Nous soutenons donc la thèse que l'acte d'interprétation des représentations énoncées dans le texte est marqué par cette

---

<sup>6</sup> Il y a une relation entre les représentations et les faits de langue qui les énoncent, car ceux-ci suscitent les représentations véhiculés au moyen des «évoqueries» (cf. terminologie des évocations Gouvard 1998).

indétermination, étant donné les complexités au niveau de l'acte d'interprétation. C'est pourquoi, nous nous attachons à démontrer dans notre étude se *Serres chaudes* que l'indétermination est significative de la poéticité du texte. L'objectif de notre travail va dans le sens de l'hypothèse du «langage de la pensée», la «lingua mentis». Cette hypothèse part du principe que pour pouvoir servir de significations aux mots, les représentations mentales doivent partager certaines de leurs propriétés. En s'appuyant sur la similarité qui semble exister entre la structure des pensées et celle des phrases, on peut soulever l'hypothèse que les représentations mentales possèdent une structure linguistique et que les propriétés sémantiques des symboles linguistiques peuvent être rapportées à celles des états de l'esprit.

Nous pensons que la modalité poétique peut difficilement s'exclure du cadre de la communication langagière, car la procédure d'interprétation de l'évocation favorise un espace de communication mentale (virtuel) qui génère à partir des représentations du locuteur des représentations mentales chez l'interlocuteur (le lecteur). On peut donc dire que la procédure d'interprétation de l'évocation correspond au traitement de l'interaction entre les représentations du locuteur et les représentations mentales du lecteur, ce qui est à nos yeux une forme d'échange à la fois verbal et mental virtuel, et nous espérons retrouver des traces analogiques de cet échange dans la relation entre les faits de langue et les représentations qu'ils énoncent.

## BIBLIOGRAPHIE

(Le lieu n'est pas précisé lorsqu'il s'agit de Paris)

1. Bachelard, Gaston, 1998: «La poétique de l'espace», 7<sup>ème</sup> édition (1957), PUF.
2. Choi-Diel, In-Ryeong, 2001: «Evocation et cognition, reflets dans l'eau», Collection Sciences du langage, Presses Universitaires de Vincennes.
3. Dominicy, Marc, 1990: «Prolégomènes à une théorie générale de l'évocation», in Vanhelleput, M. et Someville, L. (éds.), *Sémantique textuelle et évocation*, Louvain, Peeters, p.9-37.
4. Dominicy, Marc, 1994: «Du "style" en poésie», in Molinié, G. et Cahné, P. (éds.), *Qu'est-ce que le style?*, PUF, p. 115-137.
5. Dominicy, Marc, 1997: «Pour une approche cognitive des genres. *L'Espagne* de Théophile Gauthier», in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, 75, 3, p. 709-730.
6. Dominicy, Marc, 1998: «Pour une étude linguistique des variantes: L'exemple des *Fleurs du mal*», in Hausmann, F.-R., Stammerjohann, H., (éds.), *Haben sich Sprach- und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen?*, Romanistischer Verlag, Bonn, n°1.
7. Fodor, Jerry, 1975: «The Language of Thought», Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

8. Gouvard, Jean-Michel, 1998: «Théorie de l'évocation et théorie du roman», in *Haben sich Sprach-und Literaturwissenschaft noch etwas zu sagen?*, Hausmann, F.-R. et Stammerjohann, H. (éds.), Romanistischer Verlag, Bonn, n°1.
9. Guiraud, Pierre et Kuentz, Pierre, 1970: «La stylistique – Lectures», Collection Initiation à la linguistique, série A, n 1, Klincksieck.
10. Ludwig, Pascal, 1997: «Le Langage», Flammarion.
11. Riffaterre, Michael, 1979: «Traits décadents dans la poésie de Maurice Maeterlinck», in *La production du texte*, Seuil.
12. Ruwet, Nicolas, 1975: «Parallélismes et déviations en poésie», in *Langue, discours, société, pour Emile Benveniste*, Kristeva, J., Milner, J.-C. et Ruwet, N. (éds.), Seuil.
13. Sperber, Dan et Wilson, Deirdre, 1989: «La Pertinence», 1<sup>ère</sup> édition, 1986, Minuit.
14. Spitzer, Leo, 1948: «Linguistics and Literary History. Essays in Stylistics», Princeton, University Press.

## FONCTIONNALISME DANS LA THEORIE DE LA TRADUCTION<sup>1</sup>

ANCA LUMINIȚA GREERE\*

La tentative de trouver un cadre systématique pour la traduction est un essai contemporain. Des principes théoriques ont été formulés à partir 1950 dans des contextes académiques pour jouer le rôle de base dans la description et dans l'évaluation du processus de la traduction et du produit de la traduction. La nécessité de la théorie de la traduction s'augmentant également pour des buts pédagogiques et professionnels, des théoriciens en ont fait des observations individuellement, d'abord comme une partie d'un contexte linguistique, puis en les développant dans un contexte communicationnel, culturel. Ainsi, il y a un nombre de directions qui se focalisent sur la réalité de la traduction, bien qu'il n'y ait pas une théorie de la traduction uniforme – une seule théorie de la traduction et un accord dans la terminologie pour décrire les idées théoriques développés.

De différentes approches ont soutenu de différentes techniques. L'approche linguistique (Catford 1965, Nida 1964, Nida & Taber 1969, Vinay & D'Arbelnet 1995, Newmark 2000, Neubert & Shreve 1992) ont favorisé la substitution de l'unité minimale, tandis que l'approche textlinguistique (Reiss 2000, Neubert & Shreve 1992) ont reconnu la traduction comme imitation au niveau de l'unité textuelle guidée par le contexte culturel cible d'usage. L'approche fonctionnaliste (Vermer 1996, Nord 1997, Holz-Mänttari 1984) a soutenu l'adaptation de la culture-cible et aux besoins des patients conformément à «textual function-in-culture» ainsi plaçant la fonctionnalité du texte comme critère fondamental de décision.

---

<sup>1</sup> **RESUME.** Le fonctionnement dans la théorie de la traduction. Avec le développement de la théorie de la traduction dans les années 1950, de différents ouvrages ont essayé de montrer sa véridicité dans toute sa complexité. Mais cela ne s'est pas passé avant que Hans Vermeer eût introduit sa théorie-SKOPOS-théorie appliquée aux études de la traduction qui montre que l'acte de traduction pourrait être décrit du point de vue théorique comme dépendant des éléments du contexte culturel qui rendent unique une certaine traduction. Avec le concept de la traduction "Skopos" comme caractéristique pour le processus de prise de décision, la traduction a été comprise comme une entreprise professionnelle dans le monde d'affaires. Le traducteur s'assume la responsabilité totale pour ses décisions qui regardent le processus de la traduction, décisions qui sont dirigées par les exigences du client vers le but du contexte textuel. D'après cet aspect, le processus de la traduction signifie la production d'un texte à partir d'un texte cible, dans un certain contexte, pour une réception-cible, comment il a été indiqué par le client, s'appuyant sur l'information donnée par le texte source. Ainsi, l'orientation de texte-source dans la culture et/ou l'orientation du contexte-cible sont considérées également des techniques de traduction valables conformément aux exigences de la constance ou de la déviation fonctionnelle.

\*Université "Babeş-Bolyai", Cluj, Roumanie

Reconnaissant la traduction comme un processus linguistique entraînant les substitutions des unités linguistiques, l'approche linguistique a accepté dans la forme théorique l'adaptation comme méthode de traduction. Les langues étant structurellement et lexicalement différentes certaines langues ressemblent plus que les autres-en résulte que la substitution seule ne peut pas accomplir le but communicatif de la traduction. Mais l'adaptation ayant comme but un texte-cible plus pertinent, plus facile à comprendre, plus approprié pour l'usage de la culture-cible, plus proche de l'attente de la langue-cible, a été restreinte à l'unité linguistique, conduisant, inévitablement, le processus de traduction vers le texte-source. Pourtant, le contexte de la traduction a été bien compris, cette division des éléments textuels privait le texte des traits analytiques qui jouaient un rôle déterminant dans le processus de «decision-making». Le processus de «decision-making» a été restreint à l'unité dans le texte et mon au texte comme unité dans un contexte social/culturel.

L'approche textolinguistique a reconnu la déficience de l'approche linguistique et a placé le texte comme unité fondamentale de la traduction au centre du processus de la traduction. Selon cette approche, le texte-source est vu comme texte dans contexte. Les éléments intra textuels (correspondant à la production actuelle du texte) et extratextuels (correspondant à la situation contextuelle de l'usage du texte) ont été décrits en essayant d'élargir le modèle de la traduction. Ces éléments jouent un rôle important dans l'analyse du texte-source ayant comme but la production de texte-cible d'après les demandes de la culture-cible. Avec cette approche, le processus de traduction est vu comme la reproduction d'un texte dans la langue source à partir d'un matériel de la langue-source. De la même façon les textes sont définis aussi par des éléments culturels non seulement par des éléments linguistiques, ainsi qu'une analyse proprement dite du contexte culturel-source et du futur contexte culturel-cible combinée avec des observations linguistique de transfert vont former le processus de traduction.

Pour qu'un fragment soit perçu comme un texte, on doit employer des traits spécifiques qui donnent au texte sa textualité (Neubert & Shreve 1992). L'approche textolinguistique est surtout concernée de la description des traits textuels et des bases de la production du texte ayant pour but la traduction. La production d'un texte est liée avec la réception dans une certaine culture. Ces textes vont être produits pour satisfaire les attentes des récepteurs en ce qui concerne l'instance spécifique du texte. La similarité entre certains textes a créé un précédent dans les standards d'acceptabilité de tels textes, les expectations de forme, de contenu et de fonction existant avec les potentiels utilisateurs des textes. Les textes, similaires en forme et contenu créent un texte-genre (Nord:38): les textes légaux, les textes médicaux, les textes publicitaires, etc. Les textes qui ont la même fonctionnalité sont produits pour créer la même réaction dans son utilisateur et sont nommés des textes-type: informative, opérative, expressive (K. Reiss 2000: 2 hff).

Les érudits de l'approche textlinguistique travaillent avec texte comme l'unité de traduction. Ils comprennent le processus de traduction comme production redoublant le contenu informatif du texte-source (étant, dans une certaine mesure, contraint par les caractéristiques de la production du texte-source) et s'adaptant aux traits textuels du texte-cible, guidé par les standards de réception de la culture-cible. Le traducteur doit posséder la dextérité de production de texte mais il doit être aussi expert dans la réception du texte pour identifier les changements qui se passent le transfert interculturel du texte-source existant au futur contexte-cible.

Chaque texte doit avoir certain impacte sur le récepteur du texte, par exemple le texte est produit avec une intention spécifique pour fonctionner dans un contexte donné. Le concepts e la fonction textuelle doit être envisagé comme un principe essentiel dans la théorie de la traduction et dans la pratique de la traduction. Avant le «Skopos-Théorie» de Vermer et avant l'approche fonctionnaliste l'équivalence fonctionnelle entre le texte-source et le texte-cible a été soutenue. (Reiss 2000). Les principes de la traduction comme production de texte signifiaient une équivalence dans la signification, par exemple l'équivalence informationnelle et l'équivalence fonctionnelle, par exemple l'équivalence dans la réception, fonctionnant dans la même manière dans les deux cultures.

«Le processus de traduction d'un texte publicitaire était de se concentrer pour produire un texte fonctionnellement similaire, par exemple un texte publicitaire ayant un impacte similaire sur les récepteurs-source ainsi que sur les récepteurs-cible mais en adaptant la stratégie de faire la publicité d'un point de vue culturel, filtrant de possibles réactions données par le cadre de l'expérience culturelle»

«On peut observer dans le processus de traduction d'un accord légal les principes de la production du texte d'un système légale de la langue-cible et aussi maintien du niveau d'informativité du texte-source. Dans ce cas un processus propre de transfert va tenir compte des connaissances comparatives du "domain specific" des deux systèmes légaux et il va essayer de surpasser les lacunes d'interprétation qui pourraient résulter des différences dans la pratique légale.»

Les deux exemples utilisent comme stratégie de traduction l'équivalence fonctionnelle, par exemple le produit de la traduction sert à reproduire la fonction du texte-source pour un contexte culturel-cible, connu. Dans les deux cas, il est reconnu que l'adaptation aux standards de la réception de la langue-cible est demandée indifféremment du nombre et du profil de l'audience.

H. Vermeer a développé un cadre pour les observations de la traduction qui s'appuyant sur la fonction de la traduction, sur la fonction du texte-cible. La théorie de Vermer a comme point de départ la fait que chaque action a un but, que chaque action est destinée à accomplir une fonction particulière. Traduire est jouer un rôle et cela signifie que la traduction même est guidée par des fonctions.

La théorie Skopos envisage la traduction uniquement du point de vue du fonctionnement du texte dans une culture-cible pour des récepteurs de la culture-

cible (Vermeer 1996: 50) Son souci est le potentiel fonctionnement d'un texte-cible dans les conditions de la culture-cible (idem: 31).

Un texte-cible est créé pour accomplir une particulière dans un contexte culturel-cible, fonction qui, d'habitude, est reconnue par les utilisateurs du texte. Pour décoder un texte, on doit employer les connaissances qui concernent le type du texte.

«Un contrat doit être informatif, un document légal employé dans les instances légales. Les lectures d'un contrat devraient reconnaître le genre de texte comme contrat, quand les conventions spécifiques de la production d'un texte y sont employées et quand le texte-cible accomplit l'attente de l'attente de l'auditoire - cible en ce qui concerne ce type de texte. Par exemple en roumain les parties d'un contrat roumain va se référer à l'objet de l'accord en utilisant un élément déterminant: Contract de închiriere (louage). En Anglais les accords sont écrit: "Accord" sans faire allusion à l'objet du contrat. Les utilisateurs appartenant à ces cultures s'attendent que ces contrats soient rédigés conformément à ces critères.»

Les récepteurs vont étiqueter le genre de texte conformément à ce qu'ils rencontrent dans le texte en appliquant le filtre de leur pensée. Ainsi l'information correspondant à la forme et au contenu sera filtrée par les connaissances culturelles, par l'expérience de la production de texte et de la réception et par la spécificité du domaine.

«Un texte publicitaire sera d'habitude catalogue comme un texte persuasif. Mais dans un contexte d'instruction ou un texte est utilisé comme un exemple d'un modèle de texte, le même texte publicitaire peut devenir texte informatif.»

Le contrat comme instrument légal est un texte informatif et il maintient ce genre même au moment où sa fonction change, devenant un modèle de texte.»

Les textes sont produits pour accomplir de différentes fonctions quand ils sont utilisés dans un contexte actuel ou comme texte modèle.

«Le texte publicitaire a la fonction de faire l'audience agir dans une certaine direction: acheter un produit ou il peut être un modèle pour les stratégies de faire la publicité.»

«Le contrat a été rédigé pour imposer des droits et des obligations aux parties dans le premier cas ou pour entraîner les futurs avocats à rédiger des contrats. Dans le deuxième cas, le contrat est un modèle pour les stratégies de rédaction.»

La forme et le contenu d'un texte est le même, excepté le fait qu'il est utilisé avec de différentes fonctions dans de différentes cultures avec de différents types de public.

«Le texte publicitaire comme un texte persuasif existe pour un grand public, différent comme culture, éducation, etc., tandis que le texte publicitaire comme texte échantillon est restreint à un groupe d'étudiants qui forment un auditoire plus homogène, ainsi qu'un autre type de réaction va apparaître.»

«Le contrat comme document légal est envisagé pour un nombre limité de gens dont on connaît le profil: les parties, les juristes et, peut-être, s'il y a des disputes légales, un juge. Les parties étant représentées par des juristes,

elles doivent connaître le domaine respectif pour interpréter le texte produit pour que cela soit compris et utilisé par les juristes qui sont familiarisés avec les conventions linguistiques et textuelles. Quand le contrat est utilisé comme texte modèle, l'auditoire, pourrait être formé d'étudiants en droit qui doivent avoir une certaine expérience pour travailler avec de textes pareils.»

Un texte peut être produit avec une fonction dans le contexte mais la fonction et le contexte pourraient changer d'après les nécessités de l'utilisateur. Ce changement dans la fonction est possible pendant une traduction et, aussi, d'un texte source à un texte-cible. La stratégie de la traduction doit s'appuyer sur la production d'un texte-cible fonctionnellement équivalent ou fonctionnellement différent de la fonctionnalité initiale du texte-source.

La traduction étant un acte interculturel communicatif comme tout autre acte, elle est gouvernée par son but. Le critère décisif pour les décisions de traduction, pour l'analyse qui mène à ces décisions c'est le but du produit à traduire. La traduction signifie production de texte dans une langue-cible sur la base d'information offerte par le texte-source.

Une traduction, par exemple un texte-cible, est l'information offerte dans une langue-cible et culture, A partir de l'information offerte pour une langue et sa culture-source. (Schaeffner 1997: 9)

Mais comme la traduction n'a pas de liaison obligatoire avec le texte source excepté, peut-être, un niveau d'informativité, la traduction est différente individuellement. Elle a subi un processus différent de production de texte, établi par le niveau auditoire avec ses demandes, par la nouvelle culture avec ses conventions. La production du texte-cible va se orienter vers les éléments de réception spécifiques à la culture-cible. La production du texte-cible et la réception du texte-cible sont évidemment guidées par des principes de la réalité, différentes à celles de la production et de la réception du texte-source. Considérant cet échange global comme partie d'un transfert et de l'individualité de chacun des deux textes (le texte-source et le texte-cible). Vermeer considère qu'une différence dans la fonction ne doit pas être exclue. Si chaque action a une fonction, donc cela fait que la production du texte-source initial ait une fonction différente de la production du texte-cible où le texte-source est vu à peine comme guide informatif.

D'après la théorie Skopos de Vermeer, l'identité fonctionnelle (pas de la variation dans la fonction) ne doit pas être adopté comme déterminant le processus de décision de la traduction, ou le skopos du texte-cible peut varier (étant différent dans un ou deux aspects dans le fonctionnement du texte-cible). Des skopos différents peuvent conduire à de différentes stratégies de traduction ainsi déterminant de différents produits de traduction. «Le skopos de l'acte de traduire détermine la stratégie pour trouver le but désiré.»(Vermeer: 1996: 14) Dans le cas de la fonction TT l'objectif principal des choix de traduction va être d'assurer un degré d'adéquation au contenu informatif ST, combiné avec l'adéquation de la fonction TT et avec l'acceptabilité pour le lecteur TL. Dans le cas de la fonction

variable TT, les principaux critères pour la prise de décision seront les critères d'acceptabilité du lecteur TL et d'adéquation du niveau skopos.

Comme les traits textuels donnent de l'information sur le skopos du texte, dans les cas de la constance fonctionnelle, le traducteur va identifier la fonction dans le texte-source et il va la copier dans un texte adéquat pour re-enculturation dans la culture-cible. Mais, dans le cas de la fonction variable du texte-cible, le standard de textualité du texte-source ne peut pas assurer un regard à l'intérieur de sorte que la procédure de traduction soit adoptée, parce qu'il ne contient pas les éléments de variabilité fonctionnelle. Cela signifie que le traducteur devra recevoir de l'information supplémentaire à celle donnée par le texte-source pour aider pendant le processus de la traduction.

L'information est la responsabilité de celui qui donne la tâche. Aucune traduction n'est faite sans un but ou sans une demande de traduction. Celui qui donne à traduire doit guider le processus de la traduction en donnant de l'information sur le dernier but du texte-cible. Le texte-cible doit être fonctionnel dans la nouvelle situation dans la culture-cible, il doit accomplir les intentions du commissaire en ce qui concerne son futur usage. Cela n'exclut pas la possibilité de la constance/ équivalence fonctionnelle, il élargit seulement la perspective par un potentiel échange dans la fonction qui doit être compris comme traduction.

«Je comprends la traduction comme une procédure initiée par une commission constituée d'instructions (verbales ou non verbales plus le matériel additionnel) pour préparer un texte-cible oral ou écrit pour l'interaction transculturelle conformément au matériel du texte source.» (Vermeer 1996: 6)

Les propos de Vermeer sur la traduction sont au jour avec d'autres approches récemment implémentées se concentrant sur la réalité académique de la traduction, concernant les connaissances du traducteur (Ch. Nord 1991, M. Snell-Hornby 1988) et sur la réalité professionnelle envisageant la traduction comme une affaire, avec les traducteurs comme des professionnels. (Holz-Mänttari 1984)

Parmi ces essais théoriques d'établir les éléments définisseurs du processus de traduction, il y a un consensus général concernant l'implication du client dans le processus de traduction. Les fonctionnalistes voient le processus de traduction comme déterminé par la tâche comme un service défini par le client qui donne le texte-source mais aussi l'information extratextuelle qui est relevante dans le processus de prise de décision qui soutient la production du texte-source. La traduction est placée dans un environnement d'affaires gouverné par le client où le traducteur est vu comme un prestataire de services. Le client donne une tâche qui doit être accomplie par le traducteur. Le client fournit le texte-source mais son rôle ne finit pas ici. Pour qu'un texte-cible situationnellement et culturellement fonctionnel soit produit par le traducteur, il doit avoir ou il doit demander de l'information sur le futur contexte et sur le but du texte-cible dans la culture-cible. La description de la tâche demandée par le client doit contenir de l'information en ce qui concerne la procédure adéquate pour la traduction. Identifier les problèmes

de traduction et décider sur les solutions propres, tout est déterminé par l'information extratextuelle que le traducteur possède. Les attempts du client en ce qui concerne le texte- cible accompagnent le traducteur dans le développement d'un cadre pour la production du texte- cible qui soit conforme au contexte de la réception (situation, lieu et temps, le profile du récepteur) et qui produise la réaction envisagée. La production du texte- cible devient le résultat de l'action impliquant la prise de décision par le traducteur sur l'information initiale offerte par le texte- source en y ajoutant l'information donnée par le client sur la réception finale du texte- cible. L'analyse des éléments du texte- source combinée avec les éléments descriptifs de la traduction donnés par le commissionnaire, guide le processus de la traduction.

Certains clients pourraient ne pas être conscients de leur rôle, certains pourraient être réfractaires quand il s'agit d'offrir quelque information que ce soit sur le futur usage du texte, autres considèrent encore inadmissible la déviation formelle ou structurelle du texte- source. Quel que soit le profile du client c'est le traducteur qui, sachant les problèmes avec lesquels il pourrait être confronté et les éléments qui maintiennent le processus de prise de décision de la traduction, doit extraire l'information nécessaire du client et négocier avec le client la meilleure technique de traduction, en adaptant quand il faut le skopos demandé par le client. C'est le traducteur qui, pendant sa collaboration avec le client, doit souligner les avantages d'une technique particulière pour le résultat final du texte- cible, technique qui peut faciliter l'impact voulu par le client sur les futurs utilisateurs- cible. Ainsi, le cas de la traduction, par exemple l'information du client sur le futur texte- cible à utiliser, c'est un critère de prise de décision pendant le processus de la traduction.

Excepté l'implication du client, Ch. Nord (1991), travaillant sur le développement de l'enseignement du traducteur dans le monde académique propose un système d'analyse pour soutenir le travail de la traduction. La traduction signifie production de texte fondée sur l'information donnée par le texte- source et par le client, par exemple le texte- cible est produit par l'analyse du texte- source, par l'implication des éléments de la traduction dans le processus de prise de décision et par les standards d'acceptabilité de la culture- cible. Considérer tous les facteurs impliqués, cela fait du processus de la traduction une démarche extrêmement complexe où les problèmes doivent être anticipés et résolus. Pour soulager la tâche du traducteur, l'analyse de la traduction du texte- source suggère ces éléments intratextuels et extratextuels qui doivent être pris en considération pendant le processus de prise de décision. La stratégie de la traduction une fois choisie, elle doit être un résultat direct des éléments mentionnés ci- dessus, vérifiés avec les éléments contextuels du texte- cible qui engendre le standard d'acceptabilité que le traducteur cherche à obtenir.

Le processus de la traduction étant compris comme un essai complexe impliquant beaucoup de variables qui demandent d'habileté de manipulation, il résulte que le statut du traducteur a subi quelques changements fondamentaux. On

a confiance que le traducteur possède les connaissances linguistiques et culturelles pour accomplir la tâche de traduction. Le processus et le produit doivent atteindre une qualité standard spécifique, en ce cas adéquation fonctionnelle. Les textes-cible doivent être produits pour fonctionner comme il faut dans le contexte culturel- cible, on doit décider sur la relation texte- source- texte- cible conformément à l'analyse du texte et aux instructions du client. L'invisibilité du traducteur n'est pas voulue mais ses implications et collaboration totales sont les desiderata d'un texte- cible fonctionnel, produit pour avoir l'impacte envisagé par le client. Avec cette approche le traducteur est libéré des contraintes du texte-source. Il est libre d'adopter la stratégie qu'il considère propre pour la production du texte- cible. Sa stratégie peut être orientée vers le texte- source ou vers le texte-cible ou vers une attitude combine, le résultat étant un texte hybride. Le traducteur possède ou devrait posséder l'information relevante sur le processus de la traduction pour adopter une stratégie propre pour produire un texte- cible propre du point de vue fonctionnel. Ainsi le traducteur est celui qui désigne le processus de la traduction, les stratégies qui vont mener au produit final qui corresponde aux besoins communicatifs du client vers le public et la culture- cible. Cette liberté attire une attitude plus responsable de la part du traducteur envers le processus de traduction et envers le produit final. Le traducteur devient responsable pour ses options. On lui donne un statut professionnel.

Holz- Mänttari (1984), un traducteur professionnel développant son propre système de théorie de la traduction, insiste sur le statut du traducteur vu comme un expert interculturel. Elle souligne l'implication de l'affaire de la réalité de la traduction et voit dans le consultant interculturel une composante de base.

Le traducteur est un expert dans la communication interlinguistique et interculturelle, un experte qui a la liberté et les compétences pour acquérir le but pour lequel il a été employé par le client. Dans le monde d'affaires le but est la satisfaction du client et le traducteur doit utiliser ses ressources pour l'obtenir.

### **Conclusions**

L'approche fonctionnelle établit pour la traduction une perspective plus ouverte (la traduction est un processus qui dépend à l'aspect pragmatique et à celui communicatif). Elle prend en considération plusieurs facteurs. Cette approche met en évidence les aspects suivants: il faut considérer la fonction du texte comme le point central du processus de la traduction ; il faut comprendre la traduction comme une production transculturelle de texte avec les éléments intratextuels et extratextuels qui déterminent le développement du produit final. Il faut aussi prendre en considération l'acceptabilité de la culture- cible et l'horizon d'attente comme des critères d'évaluation de la qualité de la traduction. La justification pour redéfinir le statut du traducteur, les étapes du processus de la traduction et les potentielles techniques et aussi les standards du produit donnent à cette approche une applicabilité générale qui manque aux autres approches. Cette applicabilité

générale est une marque de la fluidité que cette approche prétend avoir. Il y a une relation fluide texte- source- texte- cible, déterminé par des facteurs contextuels. Les solutions constituent le résultat d'une combinaison de facteurs uniques. Par conséquent les solutions sont liées au contexte et leur répétition est peu probable.

Le fonctionnement dans la théorie de la traduction donne de pleins pouvoirs au traducteur dans le sens qu'il obtient la liberté totale de décision. Cela suppose que le traducteur est mieux préparé du point de vue culturel et linguistique pour résoudre les situations qui puissent apparaître parce qu'il possède les connaissances de base et les habiletés analytiques pour prendre de bonnes décisions qui vont faciliter la réception du texte- cible. On donne au traducteur un statut professionnel d'expert interculturel responsable pour son produit et pour le développement d'une technique propre pour assurer un résultat optimal.

Avec la théorie de skopos, on s'éloigne des problèmes concernant les éléments du texte- source ou du texte- cible. L'attention se déplace de l'auteur au récepteur et ses attentes culturelles ; mais le récepteur ne gouverne pas le processus de la traduction, c'est le client. Comme dans chaque contexte international d'affaires, le client tient la suprématie. Le client va dire ses demandes, le processus de la traduction va être élaboré par le traducteur pour répondre aux demandes. Il va créer un produit final pour satisfaire le client.

Le texte- source ne représente pas le commencement du processus de la traduction mais la tâche donnée par le client. Le texte- source est une offre d'information qui, combinée avec l'information du client sur le contexte- cible, il va soutenir les efforts du traducteur pour établir une technique de résoudre le problème. Une analyse comparative texte- source, contexte- cible va intensifier la tâche de la traduction et va donner des méthodes pour identifier et surpasser les problèmes de transfert. Le traducteur doit être conscient qu'une solution pour un contexte pourrait ne pas être la meilleure pour un autre contexte. La focalisation sur le skopos du texte- cible va permettre au traducteur d'adapter de différentes approches pour la tâche de traduction faisant d'une traduction littérale, interlinéaire ou sémantique une traduction impliquant une approche plus communicative avec des adaptations, omissions ou expansions, toutes étant des procédures justifiables. Les stratégies de la traduction sont déterminées par le skopos culturel, et culturel. L'adéquation du produit final est mesurée en termes de la demande du client pour le futur usage. Le processus et le produit obtenu sont des marques de la relation traducteur- client. Le traducteur est responsable envers le client pour donner un produit final fonctionnel. Le traducteur va produire un texte- cible adéquat, qui fonctionne dans une certaine situation culturelle. Ainsi les décisions de la traduction vont être le résultat d'une analyse de la production comparative, interculturelle de texte, marquée par la possible variation du skopos, de l'audience, du type du texte, des coordonnées du temps et de l'espace. Une traduction peut être nommée adéquate quand elle a satisfait les besoins du client, a rencontré les attentes du récepteur en ce qui concerne le type du texte et le genre du texte, par

exemple quand la réaction de réception est celle anticipée par le client. Le processus de la traduction est guidé par les éléments donnés par le client. Le traducteur est investi avec un rôle responsable, dérivé de son expertise interlinguistique et, plus important, interculturelle. Les décisions pour la traduction et pour la réception du texte sont limitées aux demandes du client.

Les érudits qui ont travaillé sur la théorie fonctionnaliste ont voulu identifier les facteurs non-linguistiques qui gouverne le processus de traduction pour offrir un cadre plus vaste pour la profession de traducteur. S'il est accepté que la traduction est un processus initié pour communiquer l'information d'une langue dans une autre langue, donc il est certain que l'acceptation de cette information qui souffre un transfert linguistique/ culturel est déterminée par la réception du texte. Si l'information est reçue dans une forme qui acquiert l'horizon d'attente de la culture- cible, cela facilite le processus communicationnel, en ce cas, faisant l'information plus accessible dans la nouvelle culture. Pour que l'acte de communication soit acceptable, la production de l'acte de communication doit respecter les règles de la culture où il est exprimé. Ainsi, qu'une traduction donne à la culture cible l'information de la culture- source, elle doit être caractéristique aux textes de la culture- cible dans la manière qu'elle doit garder les conventions de production de texte que les lecteurs attendent. Les lecteurs doivent voir le texte acceptable dans leur culture. La structure du texte- cible peut être différente, dépendant aux nécessités du lecteur -cible et à la fonction du texte - cible dans le langage - cible.

Le profil de l'auditoire - cible / auditoire - source, le temps et le lien de la production du texte - source comparés avec la réception du texte - cible, le moyen de transmission des éléments qui devraient être contenus dans une analyse du contexte de la traduction, car ils peuvent influencer le processus de la traduction et les stratégies adoptées. Le contexte de la traduction contient le texte - source et la culture - source. Il contient le texte – cible qui va être produit conformément aux standards d'acceptabilité des récepteurs - cible. Le traducteur est assisté par le client et par l'information en ce qui concerne le futur usage du texte - cible que le client donne ou qu'elle est demandée par le traducteur. Les décisions de la traduction et le produit final ont une responsabilité envers le client et envers les futurs facteurs TL de l'utilisateur du texte. La guidage du client en ce qui concerne la fonction dans le contexte TC est envisagé dans le produit final. Le résultat du processus de la traduction devrait correspondre aux désirs du client et à l'horizon d'attente à partir des données du client en ce qui concerne le contexte de la réception. Ainsi, le traducteur est responsable envers le client de produire le texte - cible qui va augmenter l'acceptabilité du texte, chose qui va faciliter la réception et faisant ainsi il va jouer la fonction désirée dans l'environnement culturel/situationnel qui a été désigné pour le texte. Par l'information du client, le traducteur limite avec succès la potentielle multiplicité de l'interprétation du texte déterminée par le cadre socio - culturel, par les connaissances (du monde) générales et par les besoins communicatifs des récepteurs. Sans propre guidance le traducteur pourrait adopter

des stratégies qui ne sont pas dirigées vers un contexte – cible spécifique, vers un produit mal même si la base pour le transfert a été prise en considération.

Où demande aux traducteurs d'envisager le besoin par la spécificité et non pour la généralité. Les solutions de la traduction ne doivent pas être généralisées. Ch. Nord, développant le TOSTA souligne les éléments relevant de l'existence ST et du futur T. Il analyse le traducteur en termes généraux avec les facteurs intratextuels et individuellement dans chaque contexte par liant les éléments du contexte de la traduction. Qui transmet à qui, pourquoi, quand, où, comment, pour quelle raison ? Une fois ceux-ci identifiés, on peut adopter les éléments ST aux conventions TL conforme au Skopos du TT. Nord considère que TOSTA permet au traducteur d'identifier en avance les potentiels problèmes de traduction. Ainsi compter sur les décisions pour traduire devient des plus on plus nécessaire. On doit reconnaître l'importance d'utiliser proprement les éléments fonctionnalistes et d'utiliser les stratégies desquelles le traducteur est sûr par l'application fréquente.

Cette approche libère le traducteur de la contrainte de créer un texte – cible en reproduisant les éléments du texte - source dans la forme d'un transfert de langue quelconque comme technique de traduction. On sait que le contexte de TL et la fonction de client TT sont des critères pour justifier les décisions pendant la traduction. Ces décisions s'appuient sur un niveau élevé de compétence culturelle et linguistique, particulièrement sur le TL pour les buts de la production mais aussi sur le SL pour les buts de l'analyse de la part du traducteur dont le jugement d'expert établit que le TT soit reçu comme acceptable du point de vue de l'horizon d'attente de l'audience et qu'il soit utilisé comme le client a voulu. Le succès de la tâche de traduction dépend des connaissances linguistiques et culturelles du traducteur mais aussi de ses habilités en ce qui concerne les pas pendant le processus de la traduction. L'interaction et la négociation entre celui qui donne la traduction le client et le traducteur pour un cadre pour la production du texte – cible sont essentielles pour une efficacité optimale de la communication. Excepté le fait que le traducteur doit être avisé du point de vue linguistique et culturel, il doit aussi être une personne qui communique très bien, il doit établir facilement relations professionnelles de sorte qu'il se fasse compris par ses partenaires. Il est accompagné par le client mais dans beaucoup de cas il n'est pas conscient de son rôle. Il reste au traducteur de négocier la relation, d'expliquer de possibles alternatives de traduction, alternatives sur lesquelles il doit décider avec le client. Le client doit être conscient du fait que s'il n'est pas coopératif, le résultat peut être insatisfaisant: par exemple le texte – cible n'accomplit pas les demandes d'usage, et ainsi l'acceptabilité du récepteur sera réduite.

L'approche fonctionnaliste interprète le processus de la traduction comme production de texte focalisée sur l'acceptabilité du contexte – cible. Le profil des futurs utilisateurs du texte – cible et la fonction – cible de celui-ci sont des éléments qui sont pris pour critères pendant une traduction. Pour accomplir avec succès la tâche de traduction, le traducteur doit obtenir d'information sur le futur

texte – cible. Cette information va être obtenue pendant l'analyse des facteurs intratextuels et extratextuels du texte – source, analyse orienté sur l'identification de potentiels problèmes de langue et de transfert d'un part, et de la part du client concernant le futur usage du texte – cible, les facteurs situationnels, par exemple les utilisateurs, de l'autre part. La production transculturelle du texte peut demander des stratégies d'adaptation incluant la substitution des éléments du contenu pour d'adéquation fonctionnelle pour le TT. Cela dépend du degré de correspondance des conceptions culturelles et linguistiques entre le SL et le TL. La procédure de la traduction sera déterminée par la fonction définie du client TT et par le contexte et celle prendra en considération le texte comme un macro unité avec la conventionalité du texte type et des particularités du genre. Le texte est vu avec les éléments extratextuels qui réalisent le cadre pour le meilleur qui se focalise sur l'impacte sur l'utilisateur. Ainsi, les éléments intratextuels et extratextuels sont combinés dans une analyse destinée à soutenir et à faciliter le processus de traduction. L'approche fonctionnaliste admet qu'il y a des traductions où l'adaptations linguistique/textlinguistique/culturelle est demandée même si on garde les caractéristiques du texte contexte – source, par exemple elles doivent être rédupliquées dans le contexte – cible. Il peut être le cas dans des situations où le degré de correspondance des conventions culturelles et linguistiques pour les buts de production de texte diffèrent considérablement entre les langues impliquées. Les érudits fonctionnalistes voient la traduction comme y incluant des situations où il y a un degré de variabilité dans les facteurs extratextuels ou intratextuels, facteurs requis par le client. Ainsi, les traducteurs pourraient se confronter avec un changement fonctionnel, changement incluant le profil de l'utilisateur et même le texte type. La question qui signifie une traduction idéale a été abandonnée dans la faveur de: Que signifie une traduction fonctionnelle. Traduire comme tout autre profession est perçu comme une profession, évaluée par des standards et du point de vue de la relation client – celui qui offre les services. Les standards qualitatifs du produit soulignent la fonctionnalité du produit d'après la demande du client. Si le produit accomplit des demandes du client, la traduction est considérée un succès.

Le texte – source est un point de départ pour le processus de la traduction mais il sera filtré par les demandes du client pour qu'une stratégie de traduction soit développée, Le degré de variabilité fonctionnelle est exprimé par le client ou suggéré par le traducteur. Il peut apparaître des situations où l'équivalence fonctionnelle ou le changement fonctionnel vont déterminer le processus de traduction. L'approche fonctionnaliste fournit un cadre où les décisions sont prises librement. Le traducteur devient un professionnel ayant une place déterminée dans le monde d'affaires, il doit utiliser ses connaissances pour développer un produit du quel il est responsable devant le client. L'évaluation du produit s'appuie sur la description de la tâche par le client. Toute forme d'acceptabilité sur laquelle le traducteur se décide devrait assurer l'acceptabilité du produit pour l'utilisateur. Le

traducteur doit adopter celles stratégies qui sont conformes au demandes du client. Ainsi la relation client – traducteur doit être coopérative.

Le fonctionnalisme concerne le monde professionnelle, il comprend la fait du traduire une métier. Le produit du processus de la traduction par exemple le texte – source, est déterminé par l’interaction communicative entre le client et le traducteur. Le texte – source qui fonctionne dans la culture – source est un point de départ pour l’information. Cette information va être transférée dans la nouvelle culture pour jouer une fonction pareille ou différente pour un public similaire ou différent, dans une forme similaire ou différente qu’elle a jouée dans l’information de constance ou de variabilité des facteurs de texte – dans – contexte pour fournir le produit final. Le processus de traduction doit être orienté vers l’adéquation du produit d’après les demandes du client.

### BIBLIOGRAPHIE

1. Catford, John C (1965) *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: Oxford University Press.
2. HOLZ-Mänttäri, Justa (1984). *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
3. Newmark, Peter (1988) *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead; Prentice Hall International.
4. Newmark, Peter (1988) *Approaches of Translation*. Oxford: Pergamon Press.
5. Nida, Eugene (1964) *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
6. Nida, Eugene A. And Taber, C.R. (1969) *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: Brill.
7. Nord, Christiane (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi.
8. Nord, Christiane (1997). *Translating as a Purposeful Activity*. Manchester; St, Jerome’s Publishing.
9. Reiss, Katharina (2000). *Translation Criticism – The Potential and Limitations*. Manchester: St. Jerome’s Publishing, and New York; American Bible Society.
10. Snell-Hornby, Mary (1998) *Translation Studies; An Integrated Approach*. Amsterdam: Benjamins.
11. Vermeer, Hans (1996). *A Skopos Theory of Translation*. Heidelberg: TextConText Wissenschaft.
12. Verschueren Jef, et al (eds.) (1997) *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam: Benjamins.
13. Vinay, J-P and Jean D’Arbernet (1995). *Comparative Stylistics of French and English. A Methodology for Translation*. Amsterdam: Benjamins.

## FRAUENSPRACHE - MÄNNERSPRACHE. RECHERCHE- QUESTIONNAIRE\*

EMILIA MUNCACIU - CODARCEA♦

### 1.0. AVANT-PROPOS

**Le langage des femmes et des hommes** est devenu les dernières années le sujet des recherches **sociolinguistiques** et appartient au domaine de la sociolinguistique, qui examine les relations entre le langage et l'appartenance aux groupes sociaux des locuteurs.

**Le langage des femmes et des hommes** pourrait donc être considéré un sociolecte - il comprend une variété linguistique spécifique aux groupes; il présente des **barrières de communication** et renforce des attitudes de valeurs aux autres groupes sociaux. Un **sociolecte** est une variété linguistique, utilisée par un groupe social ou bien par une couche sociale. Il y a plusieurs définitions de la notion de sociolecte, par ex. "Forme spécifique du langage d'une couche sociale"<sup>1</sup> (selon le *lexique des mots étrangers de Knaurs*), "un langage spécifique, caractérisant un

---

\* **ABSTRACT.** *The Language of women and men. Empirical research (chestionnaire).* The language of women and men in Germany is defined as a sociolect and therefore part of the sociolinguistics, which analyses the relations between language and the social group typology of speakers. This article is a continuation of a former article, in which I presented the different language behaviour of men and women, the position of the feminist linguistics concerning this topic and the equal nomination of women in the language of law and administration, its characteristics and differences – violence through language, linguistic norms in communicative situations, verbal strategies and gender specific language variants, the object and criteria of the feminist linguistics and the different communication stiles of women and men. This article wants to be the empirical part of the former one, representing the linguistic theory of the language of women and men, and is based upon a chestionnaire among 50 students of the german language as well as of the natural sciences faculties, the german departement, 1<sup>st</sup> and 2<sup>nd</sup> year of study. The purpose of this chestionnaire was also a comparison with the students' mother tongue Romanian or Hungarian in order to see, if we can also speak about the language of women and men in these languages from a sociolinguistical point of view. The students' reactions, though subjective, proved the topical interest of this matter. The results partly confirmed the linguistic theory of this issue and also permitted a comparison with the Romanian or Hungarian language, where it is less a matter of communication barriers and conflicts. I regard the language of women and men as a gender specific language with a strong subjective and emotional character especially because it is not characterized by a linguistic historical evolution and it appeared and was introduced in the linguistics by the feminist linguistics and movements.

♦ Universite "Babeș-Bolyai", Cluj, Roumanie

<sup>1</sup> *Knaurs Fremdwörterlexikon* 1992, Hg. vom Lexikograph. Institut, vollständ. Taschenbuchausg, München, S. 395

certain groupe social"<sup>2</sup> (*lexique – dtv, le 17eme tome*) ou "usage d'un groupe social ou d'une couche sociale"<sup>3</sup> (*dictionnaire allemand de Wahrig*).

Je considère le langage des femmes et des hommes comme un sociolecte, un langage spécifique aux sexes, dans des situations de communication.

On a commencé de s'occuper avec le sujet "**Le langage des femmes et des hommes**" au début des années 70 aux Etats-Unis et on l'a initié dans les 20 dernières années par le nouvel féminisme et on l'a inclus dans la linguistique. Depuis qu'en 1978 Trömel-Plötz a publié son article "*Linguistique et langage des femmes*"<sup>4</sup>, le sujet a été approfondi dans la linguistique allemande aussi. Il y a un rapport étroit entre le sujet énoncé et la sociologie, la psychologie ou bien la pédagogie, surtout si on prend en considération la relation entre le langage et l'origine sociale.

Au cours de l'analyse du "**Langage des femmes et des hommes**" il faut tenir compte –dans une perspective socio-linguistique- *du comportement linguistique différencié chez les hommes et les femmes, de la position de la linguistique et de l'égalation concernant la femme, dans le langage juridique et administratif*.

Aussi dans le *domaine de l'école et des manuels* – peut-on constater-par des décisions et des directives expertises- des changements considérables dans le sens d'une critique didactique féminine.

Mon travail repose sur une recherche du type questionnaire. On a interrogé 50 étudiants en allemand, mais aussi des étudiants des facultés non-philologiques – du département allemand; les années 1 et 2; 20 étudiants et 30 étudiantes.

Je me suis inspirée dans la réalisation de ce questionnaire de la littérature de spécialité. Les questions, je les ai formulées moi-même, ou je les ai tirées de la littérature. Dans la rédaction du questionnaire je me suis inspirée de *Harro Gross*<sup>5</sup>. Je représente dans cette recherche-questionnaire le point de vue de la littérature de spécialité et de la linguistique, parce qu'il eut été difficile de traiter ce sujet d'une façon efficace, seulement du point de vue des Germanistes, qui ne sont pas de locuteurs natifs. J'ai voulu également réaliser par la recherche-questionnaire que les étudiants réalisent un parallèle entre leur langue maternelle (que ce soit le roumain ou le hongrois) et qu'ils constatent s'il existe ces différences linguistiques dans leurs langues et si celles-là concernent toujours les femmes –pour que je puisse en conclure que la recherche concernant le langage des femmes et des hommes, comme sujet socio-linguistique, peut être appliquée dans d'autres langues aussi. Les opinions des étudiants ont été bien sur, subjectives et diverses, et elles ne correspondaient pas à la littérature de spécialité ou à mes opinions. Cela m'a réjoui.

Par la suite je vais présenter les résultats du questionnaire.

<sup>2</sup> *Dtv-Lexikon*, Bd 17, 1992, F.A. Brockhaus GmbH, Mannheim und DTV Verlag GmbH & Co KG, München, S. 119.

<sup>3</sup> G. Wahrig 1986: *Deutsches Wörterbuch*, völlig überarb. Neuausg., Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/ München, S.1195.

<sup>4</sup> S. Trömel-Plötz 1978: *Linguistik und Frauensprache*; in "Linguistische Berichte" 57, S. 49-68.

<sup>5</sup> H. Gross 1990: *Einführung in die germanistische Linguistik*, 2. Auflage, iudicium Verlag GmbH, München

## **2.0. LE DEPOUILLEMENT DU QUESTIONNAIRE**

On a interrogé - par la recherche-questionnaire "Le langage des femmes et des hommes", - 50 étudiants, parmi lesquels 20 étudiants et 30 étudiantes. 33 d'eux sont en 1ère année d'étude, donc ils ont 19 ans et 17 sont en 2ème année d'études, donc ils ont 20-21 ans. 23 des étudiants en 1ère année étudient l'allemand en mineure, 8 étudiants sont en mathématiques/informatique du département allemand; et 2 sont des étudiants de la faculté de physique/mathématiques- département allemand. Parmi ces 33 étudiants, 22 appartiennent à la minorité hongroise, 1 à la minorité allemande et les 10 autres sont Roumains. De ces 17 étudiants de la 2ème année 2 étudient l'allemand en dominante, 8 sont des étudiants de la faculté des math – du département allemand. De ces 17 étudiants 4 appartiennent à la minorité hongroise, 1 à la minorité allemande et les derniers 12 sont Roumains.

Le but de ce questionnaire a été de vérifier les informations des étudiants concernant ce sujet, de voir ce qu'ils en comprennent et s'ils ont remarqué ces différences linguistiques, jusqu'à présent dans la langue allemande, tout comme dans leur langue maternelle; et de faire, enfin, affirmer leurs opinions en répondant aux questions.

Les réponses et les opinions ont été bien différentes: quelques-uns ont réagi négativement, surtout les garçons, les autres ont considéré ce sujet comme très intéressant, ils ont avoué ne pas y avoir encore réfléchi, mais que c'était un sujet vraiment précaire et problématique, même désavantageux pour les femmes, sur le plan linguistique ou professionnel. Il y avait bien sûr des voix qui avaient considéré ce sujet tout à fait absurde; ils disaient que c'était une question de mentalité et pas de langue, car la corrélation sociale des femmes et des hommes resterait continuellement la même, et il n'y avait pas de raison d'analyser maintenant en détail les différences linguistiques, puisqu'il y avait depuis des siècles une langue et une société dominées par les hommes et ce serait toujours ainsi. L'analyse de ce sujet par la linguistique féminine et en général par la linguistique, n'apportera pas de tout de changements considérables, mais plutôt une prise de conscience plus forte. Le questionnaire comprend 25 questions sur les différences linguistiques, sémantiques et sociologiques – dans le rapport homme-femme.

À la 1ère question: "La domination masculine est-elle manifeste surtout dans la désignation des professions et des titres? Beaucoup de professions, traditionnellement masculines, ont été "conquises" entre-temps par les femmes, sans que ces dénominations soient motivées ou sans en créer de nouvelles. Qu'est-ce que vous en avez remarqué?" la plupart des étudiants a saisi (10 étudiants et 20 étudiantes), que c'était le résultat de l'émancipation et de l'indépendance des femmes, et par la même une chose positive, que aussi des professions typiquement masculines sont exercées par les femmes et ce serait d'autant mieux si celles-ci avaient aussi une dénomination féminine. 15 voix, parmi lesquelles 5 féminines et 10 masculines, ont été contre et ont considéré que ce n'était qu'une question idiote, parce que à proprement parler, il était absurde de dire que des professions

typiquement masculines devaient être conquises par des femmes et qu'elles avaient une désignation masculine parce que c'était les hommes qui avaient exercé ces professions pendant des siècles. 5 étudiants ont été indécis.

La 2<sup>ème</sup> question: "Est-ce qu'il y a selon vous une forme féminine pour les 10 désignations professionnelles suivantes? Commerçant, vétérinaire, marchand, pilote, capitaine, gardien de but, ministre, professeur, magistrat, docteur." Tous les étudiants ont reconnu, que pas toutes les désignations de professions avaient une forme féminine, par ex. gardien de but n'a aucune forme féminine. Les autres se traduisent par: commerçante, femme vétérinaire, marchande, femme-pilote, femme-capitaine, femme-ministre, femme-professeur.

Pusch est d'avis que même les formes motivées pour la désignation des êtres féminins présentent une discrimination linguistique. Parce que le suffixe - **in** (Kunde-Kundin) "consèrve dans le système linguistique dépendance de l'homme, vieille de mille ans, qu'il faut enfin surmonter. Linguistiquement aussi." <sup>6</sup> Comme solution thérapeutique on recommande l'emploi du féminin neutre, par ex.: "*Elle est une bonne étudiant*" ou "*Les hommes sont des citoyens excellentes.*" Comme contre-argument voilà l'opinion suivante: "Si Ute est écolière et Uwe écolier, alors Ute et Uwe sont des écolières – parce que Uwe n'a pas de forme féminine." <sup>7</sup>

En ce qui concerne la 3<sup>ème</sup> question: "Est-ce que vous connaissez des professions pour femmes qui sont exercés aujourd'hui et par les hommes, comme, par ex. homme de service, homme de ménage, instructeur, instituteur d'école maternelle, éducateur?" Les étudiants ont donné de nombreux exemples: infirmière, garde-malade, danseur striptease, babysitter, prostitué-gigollo, cuisinier, vendeur, couturier, tisserand, bibliothécaire, couturier, professeur, secrétaire, coiffeur, esthéticien, accoucheur, etc. 10 des interrogés n'ont pas su d'autres exemples ou ont répondu de façon générale à la question.

À la 4<sup>ème</sup> question: "Est-ce que vous connaissez des personnes et des professions typiquement masculines/féminines?" Les réponses ont été variées. 5 étudiants et 5 étudiantes ont été d'avis qu'il n'y avait pas et qu'il ne devrait pas avoir dans nos siècles des personnes et des professions typiquement masculines/féminines, et qu'ils n'en connaissaient aucune. Les autres ont donné de nombreux exemples: typiquement féminines sont: religieuse, sorcière, secrétaire, vendeuse, ménagère, infirmière, femme de ménage, accoucheuse, fille au-pair, hôtesse de l'air, femme de chambre, pucelle, putain, prostituée, tisserande, couturière, etc.; typiquement masculines sont: berger, prêtre, chasseur, forestier, pompier, agent de police, scientifique, électronicien, cordonnier, maçon, moine, évêque, pape, pilote, mineur, ministre, forgeron, artisan, mécanicien, gardien de but, soldat, officier.

<sup>6</sup> Luise F. Pusch 1984: *Das Deutsche als Männersprache*, Frankfurt/ M., S. 59

<sup>7</sup> L. Pusch 1984: 11 urteilt etwas provozierend: "Weibliche Bezeichnungen sind für Männer genauso untragbar wie weibliche Kleidungsstücke."

La 5<sup>ème</sup> question: "Nommez quelques couples de mots et faites attention à la succession masculine/féminine ou l'inverse". Tous les étudiants ont donné comme exemple: *mère-père, frère et soeur, grand-maman et grand-papa, garçon et fille, monsieur et madame, Hansel et Gretel, Tristan et Iseut, grand-pere et grand-mere, fils et fille*; et aussi des exemples qui se terminent en **-in**: *professeur-femme(Lehrerin)-professeur; écolier-écolière; médecin-femme – médecin, étudiant-étudiante, commerçant-commerçante; Mr.Kohl et sa femme; Bill Clinton et Hillary, etc.*

On peut observer la suite rigide de masculin/féminin.

La 6<sup>ème</sup> question: Est-ce que vous connaissez des constructions contenant le radical "mann" et le radical "frau"? Les réponses à cette question ont démontré que les étudiants connaissaient plutôt des constructions phraséologues avec le radical "mann" qu'avec le radical "frau", par ex. ein Mann ein Wort (un homme digne de foi), mit Mann und Haus (avec armes et bagages), ein Mann von Geist (un homme plein d'esprit), ein Mann, ein Wort (promit, fait), Strohmännchen (épouvantail), von Mann zu Mann (coup sur coup), alle Mannen (chacun), er stellt seinen Mann (se montrer à la hauteur de sa tâche), ein Mann von echtem Schrot und Korn (avoir le coeur bien placé), er ist Mann genug (il est ferré à glace), ein ganzer Mann (être un homme bien conformé), von Mann zu Mann (de l'un à l'autre), seinen Mann finden (trouver son maître), ein Mann von Feder (un écrivain), Mann-oh-Mann, er steht seinen Mann (affirmer sa valeur), der rechte Mann sein (être un vrai homme), ein Mann des Todes (fils de la mort), ein Mann der Tat (un homme décidé), der Mann im Haus (le maître dans la maison), Blödmann (idiot), ein Mann für alle (un pour tous), etc. Pour les femmes: sich eine Frau nehmen (épouser une femme), die Frau des Hauses (le maître de la maison), zankische Weiber (une mégère), sich eine Frau nehmen (prendre une femme), die Frau ist das Herz einer Familie (la femme est le coeur de la famille), ein Mann ein Wort, eine Frau ein Wörterbuch (un homme - un mot, une femme - un dictionnaire). 13 interrogés ont été indécis.

La 7<sup>ème</sup> question: "Le domaine des empreintes linguistiques patriarcales concerne entre autres, beaucoup de désignations personnelles et une grande partie de l'idiomatique. C'est ainsi qu'on utilise beaucoup plus d'injures avec significations de base féminine, pour les hommes, que l'inverse. Lesquelles des injures suivantes va-t-on utiliser pour les hommes et lesquelles pour les femmes?

*Imbécile, idiot, grosse-bête, bête, chameau, animal, guénon, stupide, type misérable, sot, cochon, dinde, poule stupide, vieille chipie, vieille mégère, sottise, marotte, vieille rombière. Donnez d'autres exemples si vous en connaissez. "*

Tous les étudiants ont reconnu que les 12 premières, on les utilise pour les hommes, les autres pour les femmes. D'autres exemples ont été: crétin, saligand, gaga, idiot, blondine, esprit chagrin.

La 8<sup>ème</sup> question: "La loi fondamentale de la république fédérale prévoit dans l'article 3(2): "Les hommes et les femmes sont égaux en droits", elle contient pourtant beaucoup de dénomination personnelles, qui donnent l'impression qu'il s'agit seulement d'hommes. Mais dans le corps de la loi il y a aussi des expressions

neutres. Lesquelles des dénominations suivantes donnent l'impression d'être plutôt masculines et comment pourraient elles devenir neutres?

Par ex. l'art. 2(1) – Chacun a le droit au libre développement de sa personnalité.

l'art. 3(3) – Personne ne peut être avantagé ou désavantagé à cause de son sexe.

l'art. 7(3) –Aucun professeur ne peut être obligé contre sa volonté de donner des cours de religion.

l'art. 16(2) –Aucun Allemand ne peut être livré à un pays étranger.

l'art. 40(1) –L'Assemblée fédérale vote pour son président, pour le représentant de celui-ci et pour le secrétaire.

l'art. 116 (1) Allemand, dans l'esprit de cette loi fondamentale, c'est..."

Les dénominations qui désignent le masculin et qui pourraient devenir neutres, sont les suivantes: chacun: chaque personne, chaque homme, chacun/chacune, chaque homme et chaque femme, un membre de la nation allemande; personne: aucune personne, aucun professeur – aucun professeur/aucune femme professeur, son, ses, aucun Allemand – un citoyen de la république fédérale allemande, Allemand- des gens allemands. 6 étudiants ont été d'avis que ces dénominations ne pouvaient et ne devaient être au fond transformées en neutre, autrement il faudrait modifier le vocabulaire. Les autres ont été d'avis que la neutralisation pourrait être réalisée si les dénominations apparaissaient aussi dans le texte. Cela peut arriver bien sûr par un lexique correspondant: homme(s)/gens; personne(s), enfant(s), jeunesse, peuple, membre(s); etc. Mais aussi par la grammaire: le pluriel des adjectifs et des participes: allemands, députés, élu(s), exilé(s), citoyen(s), enseignant(s), étudiant(s), si les groupes désignent tous les 2 sexes.

En effet, le masculin générique peut être remplacé par l'utilisation des adjectifs et participes substantivés (*le/la président, -e*) ou bien par le pluriel générique (au lieu de: *un fonctionnaire doit- des fonctionnaires doivent*). Les pronoms indéfinis "man/jedermann" (on/chacun) par "frau/jedefrau" (femme/cacune). On trouve des exemples correspondants seulement dans les revues pour femmes par ex.: "*Parce que pas toutes les femmes peuvent avoir le bac.*" Contrairement au pronom indéfini "man", le pronom: "frau" est accentué. Le "man" inaccentué se comporte comme le il/ce impersonnel. Par ex. *Il est surprenant qu'on réalise tant de choses aujourd'hui.*

La 9ème question: "Que signifie pour vous une attitude décidée de soi-même? Formuler tout honnêtement quelles qualités vous pouvez lier à la conscience de soi-même et à l'affirmation de soi. Et quelle langue y associer-vous?"

Les étudiants ont compris une langue claire, objective; la franchise, l'intelligence, l'honnêteté, le style direct d'expression, une attitude et une langue plus polies des femmes vis-à-vis des hommes, un lexique plus riche, moins d'expressions vulgaires, fermeté, l'aveu de la faiblesse, des excuses inutiles, l'utilisation permanente du subjonctif, même des plaisanteries – a leur risques et

périls. On dit que les hommes ont une attitude rigide; orientés vers les affaires et l'information – ils utilisent plus de gros mots, sont plus objectifs et ont le caractère plus fort. 8 étudiants n'ont pas répondu à cette question.

La 10ème question: "Est-ce que les femmes parlent autrement que les hommes? Si oui, quelles en sont les différences?"

Tous ont avoué que les femmes parlent mieux, plus correctement que les hommes, elles utilisent un vocabulaire plus riche, elles jurent moins. Leur langue est plus sentimentale, plus optimiste, pendant que les hommes utilisent plus d'injures et ils ont un langage plus objectif. Ils ont modifié leurs conversations souvent par des clichés de politesse et par diverses formes d'atténuation, par ex.: utilisation inutile du subjonctif: "*Je dirais*", des particules: *un peu, au fond, peut-être*; excuses, déclarations, qui deviennent des questions par des appendices: "*c'est vrais, n'est-pas?*" Les femmes ont un besoin primaire de la confirmation de leur personnalité et d'une certitude dans la relation avec le partenaire de conversation, les hommes en revanche veulent une solution, du résultat, du succès et ce n'est qu'après qu'ils tournent vers la relation.

La 11ème question: "Nommez quelques exemples de présentations de soi des femmes." Délicatesse, sensibilité, beauté, intelligence, incidence, attitude, inoffensive, mais aussi dévalorisation de soi, l'aveu de la faiblesse, l'utilisation de la formule: je "Je crois, je suis d'avis, je pense", elles se tournent vers la famille, vers les travaux domestiques ou la carrière – voilà quelques mots-clés de la présentation de soi des femmes. Les femmes essaient de surmonter la distance vis-à-vis du partenaire de conversation et laissent prendre part les autres à leur vie personnelle et c'est pourquoi qu'elles signalent: "Aies confiances en moi, ouvre-toi, fais-toi transparent." Les femmes disent souvent: "*Je pense, je crois, je suis d'avis*", même si elles sont tout à fait sûres de ce qu'elles disent; parce qu'elles ne veulent pas "passer" sur leur partenaire de conversation. Elles invitent par là à un échange communicatif, selon la devise: "Si tu es d'un autre avis, si tu as un autre information, dis le moi, je t'en pris." Telles formules exercent une influence souvent incertaine sur les hommes et on les considère comme faiblesse et inconséquence, parce qu'ils forment leur déclaration comme expression indirecte et leurs désirs et demandes personnelles, par des formules subjectives, à l'aide des formules-Je.

La 12ème question: "Est-ce que les femmes écrivent autrement que les hommes? Qu'elles différences en avez-vous constaté?"

Tous les interrogés ont été d'un seul avis: les femmes écrivent mieux, plus beau, plus clairement, plus correct du point de vue grammatical que les hommes, avec moins de fautes; et elles se rapport à leurs expériences personnelles dans leur écriture. Les hommes, par contre, écrivent plus vite, plus techniquement, ils regardent le sujet dans une perspective globale, abstraite et ils s'occupent plutôt de sujets historique ou socio-politique.

La 13ème question: "Est-ce-que vous avez observé l'ordre des 3 articles dans les grammaires?" La réponse a été **der, die, das** – et on ne peut pas le changer.

La 14ème question: "Des femmes en hautes positions politiques. Qu'en pensez-vous?"

12 voix, parmi lesquelles 3 féminines et 9 masculines ont été contre, car – disaient-ils- les femmes ont leur place plutôt dans la cuisine ou dans le lit ou bien dans le ménage; elles mentent plus, se fâchent plus rapidement et sont plus impatientes que les hommes. Le politique convient aux hommes. Les autres ont été d'avis que les femmes aussi sont douées, productives et capables de dialoguer en politique. Elles ont de bonnes idées, prêtent attention aussi aux choses apparemment peu importantes et elles ont une meilleure capacité d'organiser.

La 15ème question: "Comment saluez-vous vos professeurs hommes ou femmes?"

La plupart des étudiants saluent leur prof avec "Bonjour", "Au revoir" et selon la relation avec eux: "Salut" –c'est tout à fait égal s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. 5 d'entre eux utilisent la forme: "Bonjour Mr/Mme professeur/Schmidt."

La 16ème question: "Comment aimeriez-vous qu'on vous adresse la parole: Mme ou Mademoiselle?" Sauf une seule étudiante, qui aurait voulu être saluée avec Mme, toutes les autres ont préféré la forme Mademoiselle.

La 17ème question: "Qu'est-ce que vous entendez par: "Violence par le langage?" Par quoi se distingue dans ce cas la le langage des hommes de celui des femmes?"

Sauf 2 étudiants qui n'ont saisi aucune différence entre le langage des femmes et des hommes, ils parlent de la même façon; tous les autres entendaient par la violence: jurons, injures, expressions de violence, une langue qui cause la violence aux femmes, les offense, les théorise et agit agressivement – c'est une langue typique pour les hommes qui met le partenaire de conversation dans une situation psychique désagréable. Les hommes sont plus vulgaires que les femmes, mais les femmes sont plus impitoyables; elles essaient de manipuler les hommes par la flatterie ou le cri, par l'ordre et l'autorité. Les hommes utilisent le langage comme instrument de la prédominance sur les femmes –par des mots agressifs, violents-, c'est un langage brutal, par lequel on veut intimider, blesser ou réprimer les femmes. Elles revient à un état agressif: "Amène-toi, que je te flanque une baffe!(Vino-ncoa' ca te plesnesc.)" Mais la violence par le langage signifie aussi utilisation et préférence pour les dénominations de professions, de titres, qui n'ont pas de forme féminine et qui dévalorisent les femmes professionnellement. Mais les femmes, elles aussi peuvent blesser par leur langage les partenaires de communication, même si elles utilisent moins ou aucun juron et expressions violentes.

On fait la distinction dans une perspective sociolinguistique et juridique – entre la violence légale et illégale, c'est-à-dire entre la violence corporelle et la contrainte non-offensive. La "violence par le langage" signifie aussi *violence personnelle* (les hommes ne laissent pas parler les femmes, ils les interrompent, ils leur précèdent les sujets de la discussion, ils parlent plus) *la violence psychique* (les hommes disposent du langage, ils définissent et fixent verbalement les femmes.

Trömel-Plötz est d'avis que les femmes devraient parler comme les hommes pour qu'on les prenne en sérieux et qu'on les écoute; ou bien *la violence structurale*, rapportées aux certains attributs de la langue allemande, par ex. le masculin générique, désignation des personnes motivées, ou des regles grammaticales de congruence.

La 18ème question: "Indiquez quelques exemples de mots composés avec "frau". Qu'est-ce qui les caractérise?"

Les étudiants ont donné beaucoup d'exemples: Unifrau (femme professeur d'université), Filmfrau (actrice), Kirchenfrau (religieuse), Vorstandsfrau (directrice), Berufsfrau (femme professionnelle), Hausfrau (ménagère), Putzfrau (femme de service), Kauffrau (marchande), Geschäftsfrau (commerçante), Jungfrau (jeune fille), Schutzfrau (assistante), Wäschefrau (blanchisseuse), Karrierefrau (femme-carrière), Ehefrau (épouse), Klosterfrau (abbesse), Dienstoffrau (domestique), Amtsfrau (employée), Arztfrau (femme médecin) – comme désignation des travaux typiques aux femmes, désignations des relations avec les autres, désignations des attitudes sociales de la femme dans la société, mais qui déforment et humilient les femmes. Les mots composés avec "frau" peuvent être remplacés par le suffixe "-in". L'ordre des mots: jeune fille, femme des rêves, épouse et ménagère, a été intéressant – il caractérise l'évolution chronologique d'une présence féminine. Les mots composés avec "frau" ou le suffixe "-in", comme désignation motivée de personnes et de professions, ont été souvent la raison des conflits des normes linguistiques. 5 étudiantes ont données des réponses indécentes.

La 19ème question: "Est-ce que le langage est un instrument des contrôles sociaux, respectivement des contrôles sociaux des femmes? Si oui, donnez quelques exemples."

Les opinions concernant cette question ont été bien différentes. 8 étudiants n'ont pas su si c'était le cas, 3 ont été d'avis que ce pourrait être l'inverse aussi, parce que chacun peut être manipulé par le langage, 18 des étudiants (6 voix masculines et 12 féminines) ont été d'avis, que le langage n'est pas l'instrument des contrôles des femmes, car les femmes et les hommes sont égaux en droits et seulement des femmes faibles peuvent être contrôlées par le langage. Le langage n'est pas la cause de la position des femmes, mais la conséquence ; parce qu'il est l'instrument des idées et des sentiments. Tout cela est une exagération des féministes. Un bon exemple est le métier "babysitter", qui a une forme masculine, mais qui est exercé par les femmes. Les 21 autres ont été d'avis que le langage est un instrument de contrôle sociale des femmes, parce qu'il pourrait faire agir les femmes, ou les empêcher de prendre la parole, il pourrait les ignorer et les faire paraître comme secondaire; on voit sur les invitations par ex. "Monsieur X/ et Madame".

La linguistique féministe examine les genres dans le système linguistique allemand et critique la communication typique au sexe dans des groupes mixtes. Elle soutient qu'il s'agit de la domination du langage comme instrument du contrôle social, aussi dans la recherche des variétés, spécifiques aux couches sociales. Trömel-

Plötz considère ce rapport comme un "*contrôle social des femmes*." <sup>8</sup> Trömel-Plötz est d'avis, qu'il s'agit d'une *interaction sociale* et qu'un changement du langage et du locuteur impliquera un changement dans la cohabitation, dans la société et dans le monde. On examine sous ce rapport le mécanisme de la cohabitation et la retraite par l'utilisation du *masculin neutre*. Il y a des arguments qui disent, que le langage insulte les femmes, puisqu'il préfère plutôt les formes masculines.

La 20ème question: "Comment est-ce que vous commenceriez un discours? Par ex. Chers Messieurs et chères Mesdames; Chères Medames et chers Messieurs; chers collègues et chères femmes collègues!"

Sauf une voix, qui préfère la formule: Chers Messieurs et chères Mesdames!, et 5 qui préfèrent "chers collègues et chères femmes collègues", tous les autres étudiants commenceraient leur discours par: Chères Mesdames et chers Messieurs."

*Homburger* est d'avis qu'on devrait utiliser au début d'un discours et a d'autres occasions marquantes – les formules masculines et féminines, mais par la suite le masculin générique, pour garantir la bonne démarche du discours.

Depuis 1980 on accepte officiellement dans des offres d'emploi le langage obligatoire et non-discriminatoire, tout comme l'obligation d'adresser la parole aux femmes (dans des documents officiels) en utilisant seulement la forme féminine.

La 21ème question: "Comment pourrait-on égaliser linguistiquement les femmes dans le domaine grammaticale?"

11 étudiants ont été indécis, 13 étudiants étaient d'avis que c'était impossible ou sans importance, parce qu'ainsi on devrait modifier le langage pour créer un "neutre" – et cela n'a pas de sens. 24 étudiants (4 hommes, et 22 femmes) croyaient qu'on devrait créer des formes féminines pour les professions –voilà la solution. Et cela par le suffixe "-In" pour des dénominations des personnes et des professions motivés, par l'utilisation des formes neutres et des pronoms indéfinis, par le rangement des articles "**die, der, das**", par la féminisation partielle du langage, par l'utilisation du même article grammatical por les hommes et les femmes, par la désignation exacte des femmes, par l'addication de la forme féminine à celle masculine, par la transformation, mais surtout par l'égalité sur le plan mental. D'autres propositions sont: l'écriture avec majuscule de la lettre I quand il s'agit de désinences motivées, trait d'union, transformation des désinences masculines en féminines (par ex. le destiné des ouvrières, instruction des secrétaires, héroïque, célibataire) ou la réalisation de l'identité de référence, par la féminisation du pronom (par ex. Qui ne fait pas son devoir, celle-ci ne se débrouille pas).

La 22ème question: "Qu'est-ce qui est typique pour le style de communication féminin?"

Tous les 20 étudiants ont été d'avis que les femmes ne sont pas directes, elles causent beaucoup, elles ont un tempérement vif et elles parlent a voix basse, avec du

<sup>8</sup> S. Trömel- Plötz 1984: *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*; Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, S. 39

sentiment et plus poliment. Elles parlent superficiellement et pas au sujet. Elles utilisent un autre vocabulaire, plein de reproche et approbation personnelles, elles montre une certaine hésitation, sont ouvertes surtout vers des relations réciproques, vers des déclarations sentimentales et elles utilisent souvent la formule-Je. "Je pense, crois...je regrette), fait qui signifie pour elles un désavantage.

Les 30 autres étudiantes ont été du même avis: que le style de communication des femmes montre une certaine incertitude – tout cela a cause de l'utilisation et la formule "Je", de l'aveu de la faiblesse, d'un air indirect, de l'utilisation du subjonctif. Elles ont un langage sentimental, soigné, personnel, qui cherche d'éliminer la distance entre les partenaires; ce langage se montre attentionné envers le partenaire, compréhensif, chaleureux, mais aussi il fait preuve d'accomodation, d'ouverture et de la nécessité de confirmation. Elles ont un langage corporel, des gestes et des mimiques bien définis, et utilisent plus souvent des formules de minimisation. 5 étudiants ont été indécis, concernant cette question. D'autre attributs: les femmes discutent entre elles plus personnellement, elles entrent en relation avec leurs partenaires de communication et s'impliquent dans les sujets, parce qu'elles peuvent écouter mieux. Elles agissent selon la devise: "Qui se loue s'embue", elles utilisent des formules qui les dévalorisent comme par ex.: "Je ne suis que ménagère...", elles se dévalorisent par l'aveu de la faiblesse et des fautes ("J'ai toujours besoin du temps pour..."), par les blagues à leurs dépens, par un comportement qui accentue l'importance du rôle à jouer ("Je suis allée bravement au lycée!") et par d'autres choses.

La 23ème question: "Par quoi se distingue la communication des hommes de celles des femmes?"

Les différences entre la communication des hommes et des femmes sont: les hommes sont déterminés, ils utilisent un langage direct, distancé, objectif, les femmes en revanche, sont plus sentimentales, plus bienfaitantes et plus prêtes au compromis. Les hommes sont plus réservés, plus économes en ce qui concerne leur vie intérieure, les femmes –au contraire- veulent un échange d'information; les hommes parlent plus que les femmes, ils indiquent le commencement et la fin de leur conversation, ils utilisent plus d'opinions analytiques et qui jugent; les femmes forment souvent leurs pensées sous forme de question, elles n'utilisent aucune expression vulgaire, pour elles est importante la relation avec le partenaire de communication. Les hommes observent la distance, ils utilisent des phrases plus courtes, mais plus d'affirmations, pour eux c'est importante l'information qui est importante et non pas l'interaction. Les femmes communiquent "en ensemble", important étant l'information et l'interaction; pour les hommes l'information. La clef d'une relation signifie pour les femmes l'approche humaine; le but est l'harmonie. Mais pour les hommes c'est l'indépendance la clef dans le monde-statut, ou on crée le statut par des ordres.

La 24ème question: "Comment sont présentés, dans les manuels, les filles et les garçons, les femmes et les hommes?"

La plupart des réponses disaient qu'on utilisait dans tous les domaines les désignations: hommes/garçons, puis femmes/filles. Les filles et les garçons sont considérés comme des enfants – alors en quelque sorte égaux –, mais les femmes, on les présente comme des ménagères ou des mères, alors que les hommes, en tant que pères, se situent au centre, servis par leur femme. Les femmes jouent le rôle de la ménagère, elles font la cuisine, le ménage; les hommes travaillent et pendant leur loisir lisent le journal. On prête plus d'attention aux garçons aussi bien dans les récits que dans les contes, ou ils apparaissent comme des chevaliers et des héros. Les filles reçoivent de meilleurs qualificatifs à l'école que les garçons, parce qu'elles ont une meilleure performance; quand aux garçons, ils ont besoin de plus d'attention, leur vie est présentée étant plus intéressante et plus variée (par ex. dans les manuels de mathématique). Les femmes et les filles sont discriminées et désavantagées dans les manuels aussi, parce qu'on les présente dans des rôles stéréotypés, menant une vie monotone et unilatérale. 7 étudiants n'ont pas répondu à cette question, les autres disaient que les filles et les garçons étaient égaux dans les manuels.

Dans l'interaction entre enseignants et étudiants on loue les étudiantes que les garçons, et on leur accorde moins d'attention. L'explication: les garçons dérangent plus que les filles, ils protestent à haute voix si on ne fait pas attention à leurs intérêts – et ainsi exigent-ils plus d'attention, plus d'aide. C'est la raison pour laquelle le ministère de culture a pris des mesures pour le changement de la condition du rôle et du langage dans le domaine scolaire.

On doit présenter la famille et le rôle de la femme dans les manuels, et ces manuels devraient donner une offre d'identification pour les filles et les garçons. Les présentations dans les manuels devraient correspondre à la réalité.

La 25ème question: "Qu'est-ce que vous entendez par l'utilisation linguistique misogyne? Nommez quelques exemples."

La majorité des étudiants comprenait par là des injures, des préjugés vis-à-vis des femmes (par ex. Toutes les femmes sont...Les femmes ont leur place dans la cuisine, etc.) une manière linguistique qui place les femmes après l'homme, qui les présente comme des êtres inférieurs; de stupides plaisanteries et des remarques grossières sur les femmes, des remarques oppressantes, humiliantes (par ex. je n'ai pas demandé ton avis, parce que tu ne t'y connais pas; pourquoi t'y mêle-tu?, c'est pas pour toi, mais pour les hommes, etc.) Cela pourrait être le langage des hommes, par lequel ils accentuent leur éminence et par lequel ils se moquent des femmes à cause de leur découragement et sottise (par ex. plaisanteries: le type des femmes blondes). Une étudiante considère cette utilisation linguistique comme étant non pas misogyne, mais plutôt orientée vers l'homme. 4 interrogés n'ont pas répondu à cette question.

*Peter Braun*<sup>9</sup> distingue 4 formes d'utilisation linguistique misogyne:

<sup>9</sup> P. Braun 1993: *Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln, S.58.

a) "Langue qui ignore et exclut les femmes" (on les sous-entend seulement), par ex.: *"Messieurs!, chers collègues!"*

b) "Langue qui présente les femmes comme dépendantes des hommes, comme inférieures et soumises", par ex. *Thomas Mann et Mme Katja, Monsieur et Madame Meier* (au lieu de Mme et Monsieur Meier).

c) "Langue qui présente les femmes seulement dans des rôles traditionnelles, avec les qualités et modes d'existence féminins (ménagères, épouses, mères), par ex. *Mademoiselle Sell, devoir de ménage*.

d) "Langue déprécie par la dégradation des femmes", par ex. *le sexe faible, domestique*.

### 3.0. CONCLUSIONS

1. L'évaluation des questionnaires a démontré une réaction forte parmi les étudiants; ils ont avoué ne pas y avoir pensé auparavant, ou seulement vaguement, et que les femmes parlent autrement que les hommes, ce qui les désavantage et discrimine dans beaucoup de domaines. Je considère excellent le fait, qu'à la recherche due à ce questionnaire avaient participé 20 hommes, car ils avaient ainsi l'occasion d'exprimer leurs opinions – et par là on a pu réaliser l'évaluation objective et décisive. Une autre aide a été pour moi le fait que parmi les interrogés 26 appartenaient à la minorité hongroise – parce qu'ainsi j'ai pu les amener à provoquer à faire un parallèle entre leur langue maternelle et leur langue de la recherche. Je leur ai fait dire leurs opinions en ce qui concerne la langue hongroise – si on pouvait parler d'un langage féminin ou masculin en ce cas là.

2. Je peux constater que du point de vue de la littérature de spécialité et prenant en considération les opinions des étudiants, le désavantage des femmes dans la plupart des domaines, se reflète aussi dans le langage. Mais on le saisit difficilement, parce que le comportement linguistique est bien intériorisé par la socialisation, et il faut en prendre conscience. C'est pourquoi, on parle souvent de violence, de pouvoir, de contrôle et de domination.

On constate pas mal de fois une analogie entre le langage des femmes et les différentes couches sociales, analogie qui n'est durable ni du point de vue sociologique ni linguistique.

Le fait que les femmes parlent différemment aux hommes est un indice pour faire privilégier les hommes. Il s'agit donc du désir de "faire révéler" le privilège des hommes et par là, aussi, la sexualité dans le langage, et de créer une émancipation du côté du langage "féminin". Le genre présente l'une des plus importantes variétés sociales, dans toutes les langues.

J'envisage le langage des femmes et des hommes plutôt comme un langage spécifique au sexe, parce qu'il est fortement subjectif et émotionnel et parce qu'on ne peut le caractériser à travers la linguistique diachronique, mais il peut être associé au mouvement féministe grâce à la linguistique féminine.

Cela étant, le langage des femmes et des hommes reste un sujet précaire de la linguistique qui cherche des solutions, des propositions.

#### 4.0. BIBLIOGRAPHIE

1. Braun, Peter: *Personenbezeichnungen – mehr oder weniger tierisch ernst*; In: "Deutsch als Muttersprache", 1992, GfdS Verlag, Wiesbaden
2. Braun, Peter: *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache*, 1993, dritte erweiterte Auflage, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, Berlin, Köln
3. Bußmann, Hadumod: *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 2. völlig neu bearbeitete Auflage, 1990, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
4. *Dtv-Lexikon*, Bd 17, 1992, F.A. Brockhaus GmbH, Mannheim und DTV Verlag GmbH, München
5. Gross, Harro: *Einführung in die germanistische Linguistik*, 2. Auflage, 1990, iudicium Verlag, München
6. Guethenrodt, I./M. Hellinger/L.F.Pusch/S. Trömel- Plötz: *Richtlinien zur Vermeidung des Sexistischen Sprachgebrauchs*; In: "Linguistische Berichte", 69/1980
7. Hartig, Matthias: *Soziolinguistik für Anfänger*, 1980, 1.Auflage, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg
8. Hartig, Matthias/ Kurz, Ursula: *Sprache als soziale Kontrolle*, 1971, Frankfurt/ M.
9. Homberger, Dietrich: *Männersprache-Frauensprache: Ein Problem der Sprachkultur?*; In "Deutsch als Muttersprache", 1993, GfdS Verlag, Wiesbaden, S. 89-110
10. *Knaurs Fremdwörterlexikon*, Hg. v. Lexikograph. Institut, vollständ. Taschenbuchausg., 1992, München
11. *"Lexikon der Germanistischen Linguistik"*, Studienausg. II, Hg. von Hans Peter Althaus, Helmut Henne, Herbert Ernst Wiegand, 1. Aufl. 1973; 2. vollständig neu bearb. u. erweit. Aufl. 1980, Max Niemeyer Verlag, Tübingen
12. Lewandowski, Th: *Linguistisches Wörterbuch*, Bd. 1, 6. Auflage, 1994, unveränderter Nachdruck der 5. überarbeiteten Auflage, Quelle&Meyer Verlag, Heidelberg. Wiesbaden
13. Oppermann, Katrin/ Weber, Erika: *Frauensprache- Männersprache. Die verschiedenen Kommunikationsstile von Männern und Frauen*, 1994, Orell Füssli Management, S. 80-93
14. Pflug, Günther: *Probleme der geschlechtsneutralen Rechts- und Verwaltungssprache*, 1990; In: Diskussion Deutsch, 111, S. 98-102
15. Polenz, Peter von: *Sprachkritik und Sprachnormkritik*; In: Heringer, 1982a, S. 70- 93
16. Pusch, Luise F.: *Das Deutsche als Männersprache*, 1984, Frankfurt/M.
17. Schlieben-Lange, B.: *Soziolinguistik. Eine Einführung*, 1973, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, S.73

18. Trömel- Plötz, Senta: *Gewalt durch Sprache. Die Vergewaltigung von Frauen in Gesprächen*, 1984, Frankfurt Fischer Taschenbuch Verlag
19. Trömel- Plötz, Senta: *Sexismus in der Sprache*, aus "Maskulin-Feminin", S. 72- 75
20. Trömel-Plötz: *Linguistik und Frauensprache*; in "Linguistische Berichte", 57, 1978, S. 49-68
21. Wahrig, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*, 1986, völlig überarb. Neuausg., Bertelsmann Lexikon Verlag, Gütersloh/ München

**5.0. ANNEXE: LE LANGAGE DES FEMMES ET DES HOMMES  
RECHERCHE-QUESTIONNAIRE**

**Université "Babes-Bolyai" Cluj- Napoca**

**DÉPARTEMENT ALLEMAND**

**Assist. Emilia Muncaciu – Codarcea**

**April 2000**

1. La domination masculine est-elle manifeste surtout dans la désignation des professions et des titres? Beaucoup de professions, traditionnellement masculines, ont été "conquises" entre-temps par les femmes, sans que ces dénominations soient motivées ou sans en créer de nouvelles. Qu'est-que vous en avez remarqué?

2. Est-ce qu'il y a selon vous une forme féminine pour les 10 désignations professionnelles suivantes? Commerçant, vétérinaire, marchand, pilote, capitaine, gardien de but, ministre, professeur, magistrat, docteur:

3. Est-ce que vous connaissez des professions pour femmes qui sont exercés aujourd'hui et par les hommes, comme, par ex. homme de service, homme de ménage, instructeur, instituteur d'école maternelle, éducateur?

4. Est-ce que vous connaissez des personnes et des professions typiquement masculines/féminines?

5. Nommez quelques couples de mots et faites attention à la succession masculine/féminine ou l'inverse

6. Est-ce que vous connaissez des constructions contenant le radical: "mann" et le radical "frau"?

7. Le domaine des empreintes linguistiques patriarcales concerne entre autres, beaucoup de désignations personnelles et une grande partie de l'idiomatique. C'est ainsi qu'on utilise beaucoup plus d'injures avec significations de base féminine, pour les hommes, que l'inverse. Lesquelles des injures suivantes va-t-on utiliser pour les hommes et lesquelles pour les femmes?

*Imbécile, idiot, grosse-bête, bête, chameau, animal, guénon, stupide, type misérable, sot, cochon, dinde, poule stupide, vieille chipie, vieille mégère, sotte, marotte, vieille rombière. Donnez d'autres exemples si vous en connaissez..*

8. La loi fondamentale de la république fédérale prévoit dans l'article 3(2): "Les hommes et les femmes sont égaux en droits", elle contient pourtant beaucoup de dénomination personnelles, qui donnent l'impression qu'il s'agit seulement

d'hommes. Mais dans le corps de la loi il y a aussi des expressions neutres. Lesquelles des dénominations suivantes donnent l'impression d'être plutôt masculines et comment pourraient elles devenir neutres?

Par ex. l'art. 2(1) – Chacun a le droit au libre développement de sa personnalité.

l'art. 3(3) – Personne ne peut être avantagé ou désavantagé à cause de son sexe.

l'art. 7(3) –Aucun professeur ne peut être obligé contre sa volonté de donner des cours de religion.

l'art. 16(2) –Aucun Allemand ne peut être livré à un pays étranger.

l'art. 40(1) –L'Assemblée fédérale vote pour son président, pour le représentant de celui-ci et pour le secrétaire.

l'art. 116 (1) Allemand, dans l'esprit de cette loi fondamentale, c'est..."

9. Que signifie pour vous une attitude décidée de soi-même? Formuler tout honnêtement quelles qualités vous pouvez lier à la conscience de soi-même et à l'affirmation de soi. Et quelle langue y associez-vous?

10. "Est-ce que les femmes parlent autrement que les hommes? Si oui, quelles en sont les différences?"

11. Nommez quelques exemples de présentations de soi des femmes.

12. Est-ce que les femmes écrivent autrement que les hommes? Qu'elles différences en avez-vous constaté?"

13. Est-ce que vous avez observé l'ordre des 3 articles dans les grammaires?

14. Des femmes en hautes positions politiques. Qu'en pensez-vous?

15. Comment saluez-vous vos professeurs hommes ou femmes?

16. Comment aimeriez-vous qu'on vous adresse la parole: *Mme* ou *Mademoiselle*?

17. Qu'est-ce que vous entendez par: "Violence par le langage?" Par quoi se distingue dans ce cas la le langage des hommes de celui des femmes?

18. :Indiquez quelques exemples de mots composés avec "frau". Qu'est-ce qui les caractérise?

19. Est-ce que le langage est un instrument des contrôles sociaux, respectivement des contrôles sociaux des femmes? Si oui, donnez quelques exemples.

20. Comment est-ce que vous commenceriez un discours? Par ex. Chers Messieurs et chères Mesdames; Chères Mesdames et chers Messieurs; chers collègues et chères femmes collègues!

21. Comment pourrait-on évaluer linguistiquement les femmes dans le domaine grammaticale?

22. Qu'est-ce qui est typique pour le style de communication féminin?

23. Par quoi se distingue la communication des hommes de celles des femmes?

24. Comment sont présentés, dans les manuels, les filles et les garçons, les femmes et les hommes?

25. Qu'est-ce que vous entendez par l'utilisation linguistique misogyne? Nommez quelques exemples.

## LA LENTE GRAMMATICALISATION DE LA STYLISTIQUE DANS L'ENTRE-DEUX-GUERRES RÉFLEXIONS SUR L'EXCEPTION FRANÇAISE

GILLES PHILIPPE\*

L'année de sa mort, Leo Spitzer s'interrogeait sur les raisons pour lesquelles la stylistique comme discipline avait mis si longtemps à s'imposer en France, alors qu'en Allemagne, en Italie, dans le monde hispanique et anglo-saxon, sa méthodologie avait rapidement trouvé sa place. Il avançait trois raisons: l'isolationnisme intellectuel de la Grande Nation, le positivisme de l'esprit français, enfin, et paradoxalement, le prestige de l'explication de texte:

Dans cette technique, les détails de langue et de style abondent; et les critiques français peuvent dès lors se dire: que nous faut-il encore? Ainsi la présence d'une technique très développée à un certain niveau empêche l'essor d'une technique similaire à un niveau plus élevé.<sup>1</sup>

Quand il s'agit d'évoquer le statut de la stylistique en France dans l'entre-deux-guerres, l'historiographie et les recensions bibliographiques prennent généralement pour point de départ la relecture qui en fut donnée au début des années cinquante, lorsque la scientificité des travaux de Spitzer fut violemment mise en question en France: il s'agirait pour l'essentiel d'un débat entre le psychologisme allemand et le positivisme français. En replaçant la question dans les limites de l'hexagone, Spitzer, en 1960, invitait *in extremis* à repenser la naissance de la stylistique française autrement qu'en référence à la romanistique allemande<sup>2</sup>.

C'est ce projet que l'on va essayer de mener ici à bien en montrant que la stylistique française de l'entre-deux-guerres n'est qu'une facette du grand tournant grammatical que connaît la conception nationale de la littérature à la même époque. Depuis la fin du XIXe siècle en effet, la littérature française traverse ce que l'on peut appeler un "moment grammatical", qui va de l'avènement de l'"écriture artiste" à la Seconde guerre mondiale. Pendant plus de cinquante ans, la grammaire est partout: dans le discours des écrivains, dans les analyses critiques, dans les manuels de littérature. On semble s'entendre tacitement sur l'idée que le texte littéraire est d'abord caractérisé par un travail sur la grammaire: place des mots, construction des groupes et des propositions, jeu des flexions verbales... permettent à l'écrivain de présenter le réel de façon renouvelée, plus expressive, plus efficace. Les études

---

\* Université de Picardie Jules Verne, Amiens

<sup>1</sup> Leo Spitzer, "Les études de style et les différents pays" (1960), dans coll. *Langue et littérature*, Les Belles Lettres, 1961, p. 36.

<sup>2</sup> Nous renvoyons pour une vue d'ensemble de la production stylistique de l'époque à Helmut Hatzfeld, *A Critical Bibliography of the New Stylistics Applied to the Romance Literatures, 1900-1952*, Chapel Hill, the University of North Carolina, 1953.

de style en France cependant se grammaticalisent moins rapidement qu'on pourrait le croire, mais assez nettement pour que le fossé qui les sépare de la stylistique allemande soit de plus en plus évident. La querelle Bruneau-Spitzer du début des années 1950, parce qu'elle vient trop tard et est parasitée par d'autres considérations, a sans doute faussé l'analyse du débat. Il importe donc de mesurer en quoi la stylistique française des années 1910-1940 a bien constitué une "exception", tant dans le champ européen contemporain, que par opposition à ce qu'elle a pu être avant et après cette période.

### **Les questions grammaticales ont-elles une pertinence stylistique?**

On partira de trois paradoxes historiques. Le premier est tout simplement celui que soulignait Spitzer: le pays de l'explication littéraire à base grammaticale fut le plus réticent à l'autonomisation de la stylistique. Le deuxième, c'est que la stylistique française fut perçue comme le rameau rabougri de l'arbre formaliste européen, au moment même où, comme le constatait Marouzeau en 1943<sup>3</sup>, se multipliaient les monographies sur *La Langue de...*, *Le Style de...* Le troisième, c'est que la place de la grammaire dans l'analyse stylistique resta en position instable pendant toute la période considérée.

Ce troisième paradoxe mérite que l'on s'y arrête. Dans l'immédiat premier après-guerre, tout semble bien parti pour que l'analyse grammaticale serve de fondement à la naissante stylistique, au point que Jacques Boulenger doit rappeler au plus fort de la querelle de 1920 sur le style de Flaubert que: "La langue elle-même n'est pas tout le style [...] Toute la beauté du style n'est pas dans la langue, on ne saurait trop le répéter"<sup>4</sup>. La "langue" chez Boulenger, c'est ce que nous appellerions la grammaire; on mesure le chemin parcouru depuis la protostylistique qui assure l'intermédiaire entre le déclin de la rhétorique à la fin du XIXe siècle et les nouvelles approches des textes au début du XXe: pour cette protostylistique - dont l'esthétique du style que propose Remy de Gourmont est un bon exemple -, la forme littéraire n'offre que trois entrées: le lexique, la prosodie, les figures. La grammaire n'a alors aucun droit de cité, puisqu'elle reste le lieu de la contrainte et non du choix ou de l'empreinte personnelle. Du moins, cette protostylistique avait-elle déjà le mérite de distinguer des niveaux d'analyse; pendant longtemps, le style d'auteur avait été considéré comme un tout indécomposable<sup>5</sup>. C'est de cette décision de classer les procédés d'un écrivain selon des catégories linguistiques que naît la première stylistique, en France comme partout en Europe.

Si la grammaire n'est pas d'abord retenue dans le premier choix des niveaux d'analyse possibles, elle fait rapidement figure de prétendante sérieuse. Ce tournant grammatical de l'analyse littéraire au début du siècle s'observe de façon particulièrement spectaculaire chez les deux principaux pédagogues du moment:

<sup>3</sup> Jules Marouzeau, " Comment aborder l'étude de style", *Le Français moderne*, XI-1, 1943, p. 1.

<sup>4</sup> Jacques Boulenger, " Flaubert écrivait-il purement ?", *L'Opinion. Journal de la semaine*, XII-37, 13 septembre 1919, pp. 271-272. On notera qu'à l'époque, la " langue d'un auteur", c'est très généralement son lexique.

<sup>5</sup> Voir, par exemple, Ferdinand Brunetière, *La Grande Encyclopédie*, 1886, XXX, pp. 558-562, s.v. "Style".

Antoine Albalat et Gustave Lanson. L'un et l'autre généticiens des textes, ils sont aussi parmi les premiers à tenter de mettre au point une grille d'analyse formelle des styles. Albalat ne fera clairement le saut dans la grammaire qu'à l'occasion de son dernier ouvrage en 1921<sup>6</sup>; mais même avant la parution du grand livre de Lanson en 1908 (*L'Art de la prose*), il montrait les signes d'une sensibilité de plus en plus grande aux questions grammaticales que pose la prose littéraire. Le second illustre *volens nolens* la méthodologie de l'explication de texte dans une sorte d'histoire de la phrase littéraire qui combinerait une étonnante sensibilité grammaticale et cette historiographie de la littérature dont il est alors le maître incontesté.

Pourtant, rien n'est vraiment joué. Malgré l'évolution des grands maîtres, malgré les vœux d'amateurs éclairés comme Paul Stapfer dès 1909 (" Il faut donc, en premier lieu, faire entrer, pour une certaine part, dans la notion du style ce qui constitue la *langue* proprement: le glossaire et la syntaxe"<sup>7</sup>) ou de grands professionnels comme Charles Bally en 1922 (" C'est par des contacts toujours plus intimes avec la grammaire que l'étude des styles sortirait des généralités creuses où elle se complaît trop souvent"<sup>8</sup>), il faudra attendre la fin des années trente et les premiers livres de Marcel Cressot pour que l'analyse de la dimension syntaxique des textes soit pleinement intégrée aux études stylistiques. Dans son cours de la Sorbonne en 1935, Charles Bruneau considérait encore ce que Cressot appellera bientôt le "matériel grammatical "comme purement contraint et donc hors du champ stylistique: "Je ne distingue ni les adjectifs épithètes, ni les adjectifs attributs, ni les adjectifs en apposition, etc. Cela n'intéresse pas Victor Hugo. C'est de la grammaire, non de la stylistique"<sup>9</sup>. Sans doute, cette phrase de Bruneau est-elle fort malheureuse et dépasse-t-elle la pensée de celui qui inspira tant de travaux sur le style "sur fond de langue", mais elle témoigne d'une résistance étonnante à la grammaticalisation progressive, quoique inégale, de la problématique stylistique et nous verrons plus loin dans cette résistance un symptôme.

Pendant tout l'entre-deux-guerres, le statut de la grammaire varie donc entre celui de colonne vertébrale de l'analyse stylistique et celui de problème annexe. Qu'entérinent les lexicographes? Assurément, l'édition 1933 du *Grand Larousse du XXe siècle* a retranché cette phrase que contenait l'édition 1904 du *Nouveau Larousse illustré* dont il est la refonte: "Quant à la distinction du *style périodique* et du *style coupé*, elle concerne moins le style en général que la forme de la phrase"<sup>10</sup>, mais elle n'intègre pas pour autant la dimension grammaticale des

<sup>6</sup> Antoine Albalat, *Comment il ne faut pas écrire. Les ravages du style contemporain*, Plon, 1921.

<sup>7</sup> Paul Stapfer, "Le culte de la langue", *Récréations grammaticales et littéraires*, Armand Colin, 1909, p. 256.

<sup>8</sup> Charles Bally, "La Pensée et la langue", *Bulletin de la société de linguistique de Paris*, XXIII-1, 1922, p. 135.

<sup>9</sup> Charles Bruneau, "Les adjectifs chez Victor Hugo", *Questions de grammaire française et de stylistique*, CDU ("Les cours de Sorbonne", 2<sup>e</sup> série, 1935-1936), p. 46.

<sup>10</sup> *Nouveau Larousse illustré*, VII [1904], p. 830, s.v. "Style". L'édition 1866-1876 du *Grand Larousse du XIXe siècle* donnait une définition à base grammaticale de cette opposition (XXII, p. 1159, s.v. "Style").

textes comme une question stylistique majeure: "Maintenant des recherches portent sur le style particulier de chaque écrivain; elles étudient chez lui avec des méthodes très détaillées, les métaphores qu'il emploie, le rythme et les sonorités de ses phrases, etc."<sup>11</sup>. Bref, tous sont en net retrait par rapport à la définition grammaticale du "style" donnée par Littré cinquante ans plus tôt: "le langage considéré relativement à ce qu'il a de caractéristique ou de particulier pour la syntaxe et même pour le vocabulaire, dans ce qu'une personne dit, et surtout dans ce qu'elle écrit"<sup>12</sup>. En déroulant le fil chronologique de l'histoire de la stylistique française dans la première moitié du XXe siècle, on va tenter de comprendre où le bât grammatical a pu diriger ou blesser l'analyse des formes littéraires et voir comment la stylistique de science des formes littéraires s'est peu à peu muée en théorie de la littérarité.

### **Le style plutôt que le système: sur la méthodologie française**

Faisons un saut dans le temps pour lire la suite de l'histoire à partir de sa fin. La querelle qui, au début des années 1950, opposa Spitzer et les spitzeriens aux tenants d'un certain lansonisme stylistique mérite d'être aujourd'hui reconsidérée. Après avoir cohabité plus ou moins pacifiquement dans l'entre-deux-guerres, l'herméneutique italo-allemande de la tradition Croce-Vossler, essentiellement représentée par Leo Spitzer qui y ajouta les apports de la psychanalyse et de la phénoménologie, et le positivisme français, rapidement représenté par Charles Bruneau qui dirigeait à la Sorbonne un grand nombre de thèses sur la langue et le style de tel écrivain, polémiqùerent assez violemment. Tout en affirmant son admiration pour les travaux de Spitzer, Bruneau leur reprochait leur manque de scientificité et les risques que cela entraîne chez des émules moins brillants que leur maître<sup>13</sup>. Cette accusation de "psychologisme" fut relayée par des stylisticiens plus novateurs, notamment Michael Riffaterre<sup>14</sup> que l'on ne pouvait accuser de positivisme primaire. Si l'on se replace au cœur de l'entre-deux-guerres, en se concentrant sur la part faite aux remarques grammaticales dans les études de style, on peut mieux réévaluer les enjeux véritables de ces querelles.

Voici l'état des lieux de la stylistique romane que croit pouvoir dresser Helmut Hatzfeld, un proche de Spitzer, en 1929:

Alors que les monographies françaises consacrées à la langue d'un auteur n'osent pas, essentiellement par scrupule positiviste, envisager leurs résultats dans une perspective historique très large, la nouvelle méthode phénoménologique allemande a proposé des synthèses et des interprétations plus audacieuses des pratiques stylistiques.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> *Grand Larousse du XXe siècle*, VI [1933], s.v. "Style".

<sup>12</sup> Paul-Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, IV [1877], s.v. "Style".

<sup>13</sup> Charles Bruneau, "La stylistique", *Romance Philology*, V, 1951, pp. 1-14.

<sup>14</sup> Voir Michael Riffaterre, "Réponse à M. Leo Spitzer: sur la méthode stylistique", *Modern Languages Notes*, LXXIII, 1958, pp. 474-480; "Criteria for Style Analysis", *Word*, XV-1, 1959, pp. 154-174.

<sup>15</sup> Helmut Hatzfeld, "Romanistische Stilforschung", *Germanisch-romanische Monatsschrift*, XVII-1, janvier 1929, p. 55. Je traduis.

Un tel tableau doit être nuancé. D'abord, bien sûr, parce que les traditions universitaires n'étaient pas alors si nationales qu'il semble: la plupart des travaux relevant de la méthode "française" ont en fait été menés par des étrangers ayant étudié en France; d'autre part, si l'on peut dire avec Spitzer et Hatzfeld qu'il n'y a pas à proprement de stylistique en France avant la Seconde guerre mondiale, on doit pourtant remarquer qu'au moins deux tendances opposées se disputaient le champ national, l'une comme l'autre peu conciliables avec les postulats spitzeriens de l'enquête stylistique comme recherche d'un stylème qui servirait de clé de lecture de l'œuvre et de base de description de la psychologie de l'auteur.

Mais - pourquoi le nier? - la première tendance stylistique française fut, il est vrai, essentiellement monographique et d'inspiration positiviste. L'idée première est de décrire la langue d'un auteur de façon exhaustive et sans concession exagérée au souci littéraire; derrière ce projet se cache d'abord l'ambition d'accéder à une époque plus qu'à une conscience, ensuite celle de décrire la littérature en général plus que celle d'une époque en particulier. Or, cette modification de perspective est accompagnée par un souci grammatical de plus en plus fort, du moins quand il s'agit d'auteurs contemporains. Le saut est spectaculaire si l'on compare, par exemple, la génération des élèves de Fernand Brunot et celle des élèves de Charles Bruneau.

La première monographie stylistique importante en France fut sans doute due à une jeune écossaise. Sous la direction et l'influence de Brunot, Mary Burns étudia la langue d'Alphonse Daudet dans une thèse qui devait paraître en 1916 et est aux trois quarts consacrée au lexique de Daudet. La partie grammaticale est symptomatiquement placée sous le titre "Emploi du lexique" et consiste pour l'essentiel en un relevé de faits grammaticaux récurrents (" Chez Daudet, les formes affectionnées sont l'imparfait et les participes des verbes, les substantifs abstraits, les adjectifs démonstratifs et les pronoms personnels"<sup>16</sup>); rudimentaire, le bagage grammatical de Mary Burns lui permet des remarques d'une étonnante pertinence, mais qui n'aboutissent encore nulle part, faute d'un minimum de technicité.

En 1923, comme l'avait fait Mary Burns, Lucien Refort dédie à Ferdinand Brunot sa thèse sur la langue de Michelet. L'analyse grammaticale est, cette fois, dominante. Le livre est assurément consacré pour moitié au lexique de Michelet, mais l'accent est mis sur la spécificité grammaticale de la langue de l'auteur: "On pourrait presque affirmer que, pour un homme comme [Michelet] l'étude grammaticale du texte est susceptible, à elle seule, de nous apporter sur sa véritable personnalité des indications aussi précieuses (sinon plus) que l'histoire de ses idées"<sup>17</sup>. L'originalité de la perspective de Refort, dans le panorama de son époque, c'est qu'il cesse de considérer la grammaire comme une série de contraintes où ne peut donc se situer aucun jeu littéraire, pour y voir une série de possibilités offertes à la liberté de l'écrivain. Or, c'est exactement la théorie de l'usage littéraire de la grammaire qu'avait avancée Brunot dans *La Pensée et la langue* en 1922. Pour illustrer ce principe, Refort tente de mettre au jour le "moule syntaxique" de

<sup>16</sup> Mary Burns, *La Langue d'Alphonse Daudet*, Jouve, 1916, p. 255.

<sup>17</sup> Lucien Refort, *L'Art de Michelet dans son œuvre historique jusqu'en 1867*, Champion, 1923, p. i.

Michelet et dégage deux grands principes d'écriture: la mise en valeur de l'élément principal; l'accumulation progressive des constituants.

Si l'on saute une génération et que l'on prenne, cette fois, les deux thèses les plus importantes que dirigea Charles Bruneau, on voit que l'analyse grammaticale est devenue en vingt ans l'armature de l'analyse stylistique et non plus simplement le cadre d'apparition d'un idiolecte. Bien que la thèse que Marcel Cressot consacre à Huysmans soit essentiellement constituée de relevés lexicaux qui confirment le choix clairement positiviste et anti-psychologique que revendiquait son sous-titre (*Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*), elle refuse de séparer la problématique lexicale de la problématique grammaticale ("Comment, par exemple, séparer l'étude de la construction nominale du développement des noms d'action?"<sup>18</sup>) et place l'enquête lexicale dans le cadre d'un programme d'étude "Matériel grammatical et écriture artiste" qui constitue l'essentiel de l'introduction de l'ouvrage. En insistant ainsi sur les potentialités grammaticales du lexique, Cressot décloisonne l'interrogation syntaxique de la simple étude de la structure phrastique, qui n'avait le plus souvent d'autre ambition que prosodique. Pour Cressot, la grammaire est ce qui conditionne la capacité même du lexique à référer, aussi insiste-t-il tout particulièrement sur les problèmes de la détermination du substantif ou de l'aspect verbal. La très sérieuse thèse que Thelma Fogelberg consacre l'année suivante à la langue de Paul Adam, pour être moins ambitieuse dans le renouvellement des problématiques, est, cette fois, presque exclusivement grammaticale<sup>19</sup>. Un seul chapitre est consacré au vocabulaire de l'auteur; les autres envisagent d'abord les catégories grammaticales, puis la construction de la phrase.

Le plus étrange est que ces deux tendances majeures de la stylistique française de l'entre-deux-guerres - exhaustivité monographique et insistance de plus en plus forte sur la grammaire - se retrouvent dans les articles, même les plus brefs. Si l'on dépouille les douze premières années du *Français moderne* (la revue ne fut fondée par Albert Dauzat qu'en 1933), on s'aperçoit que les études de faits de style sont en nombre dérisoire; un seul article répond vraiment à cette définition, et il est de Leo Spitzer<sup>20</sup>. Les autres études offrent, sur dix à trente pages, la description générale de l'idiolecte d'un auteur: Amyot, La Fouchardière, Hamilton, Courier, D'Aubigné, voire Maupassant. Quand, ce qui est rare, l'objet étudié est plus précis, la démarche continue à viser l'exhaustivité, sans recours à la psychologie. C'est du moins le cas lorsque l'analyse est de type grammatical; car dès que l'étude porte sur les figures ou le lexique, on retrouve une ambition psychologique. Au vu de ces monographies-listes de quelques pages, on comprend que Spitzer ait pu reprocher à l'exhaustivité française d' "aplanir les faits"<sup>21</sup>. Mais

<sup>18</sup> Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de Joris-Karl Huysmans. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle*, Droz, 1938; Slatkine Reprints, Genève, 1975, p. vii.

<sup>19</sup> Thelma Fogelberg, *La Langue et le style de Paul Adam*, Droz, 1939.

<sup>20</sup> Leo Spitzer, "Une habitude de style chez M. Céline", III-3, juin 1935, pp. 193-206.

<sup>21</sup> Leo Spitzer, "Les théories de la stylistique", *Le Français moderne*, juillet 1952, XX-3, p. 167.

l'opposition principale entre les démarches françaises et allemandes n'est peut-être pas tant entre les objets étudiés - la langue contre le stylème - ou le but affiché - le langage d'époque contre le langage d'auteur - que dans le statut de l'analyse grammaticale: pour les Français, qui s'inscrivent ainsi dans la lignée de Bally et Lanson, l'ensemble des faits grammaticaux idiolectaux forment système et obéissent à un souci d'expressivité; pour les Allemands, le petit fait grammatical isolable sert de point d'entrer dans un cercle herméneutique hétérogène: la validité de l'interprétation du stylème grammatical peut, par exemple, se vérifier dans une analyse de l'imagerie de l'auteur mieux que dans le reste de ses caractéristiques syntaxiques.

Il n'est pourtant pas certain que la référence germanique soit la bonne, quand il s'agit d'analyser le sens réel de la démarche française. En effet, si la France a si longtemps résisté à l'importation d'une stylistique de type interprétatif et psychologique, c'est que la description linguistique des textes littéraires avait déjà eu à combattre d'autres démons. Que Bergson ait été un contrepoids trop fort pour que Croce s'impose en France, comme le voudrait Spitzer, cela ne fait guère de doute; mais surtout la stylistique positiviste française retrouvait dans la stylistique psychologique allemande le dilettantisme de l'approche "physiologiste" contre laquelle elle avait toujours dû s'imposer et qui se maintiendrait jusqu'à la fin des années 1950<sup>22</sup>. La base de la théorie physiologiste est qu'il existe un strict parallèle entre le style de l'auteur et sa personnalité. Or, dans la première version de cette théorie, essentiellement représentée par Remy de Gourmont, la grammaire ne jouait aucun rôle: c'est la triade stylistique lexicale-figures-prosodie qui servait de révélateur. Au fur et à mesure que la problématique grammaticale s'impose dans l'analyse stylistique, elle sert de terrain de vérification des postulats physiologistes; du moins dans un premier temps: la revendication psychologique, encore très forte dans la génération des disciples de Brunot<sup>23</sup>, s'estompe peu à peu. Bien qu'elle ait pu inspirer quelques travaux relativement pertinents<sup>24</sup>, ceux-ci sont trop rares pour avoir une quelconque représentativité et, dans tous les cas, négligent la dimension grammaticale des faits. La critique stylistico-physiologique devient vite l'antimodèle des grammairiens et le flambeau d'une certaine critique littéraire qui réclame le titre de "stylistique", entraînant ainsi une confusion entre deux démarches, l'une descriptive et scientifique, l'autre appréciative et esthétique, confusion qui explique sans doute pourquoi le mot même de "stylistique" n'a jamais joui d'une bien grande faveur en France.

Vivace jusque dans les années cinquante, la stylistique physiologiste dut pourtant apparaître bien vite archaïque; les classements par tempéraments que propose encore Morier en 1959 relèvent de la même logique que ceux, souvent plus affinis, que l'on proposait dans les années 1880. Le classement étant en effet à la

<sup>22</sup> Le sommet et la fin de cette "stylistique de la personne" se trouvent sans doute dans *La Psychologie des styles* d'Henri Morier, Genève, Georg, 1959.

<sup>23</sup> Comme Lucien Refort plus tard, Mary Burns prétend trouver un rapport "physiologique" entre la personnalité de Daudet et la construction de sa phrase (op. cit., p. 255).

<sup>24</sup> Voir, par exemple, Albert Le Du, *Le Groupement ternaire dans la prose de Victor Hugo, romancier (de 1818 à 1831)*, Hachette, 1929; Eugène-Louis Martin, *Les Symétries de la prose dans les principaux romans de Victor Hugo*, Presses universitaires de France, 1925.

base de cette autre stylistique, les études physiologistes prennent généralement la forme d'un groupe d'études. Il est rare que leurs considérations s'appuient sur une quelconque technicité, et Gourmont est souvent cité pour prévenir les reproches de la stylistique positiviste: "Le véritable problème du style est une question de physiologie", rappelle Charles Chassé en ouverture de *Style et physiologie* (1928)<sup>25</sup>; "[l]a question du style n'est du ressort des grammairiens que s'ils veulent bien s'appuyer sur de solides notions psycho-physiologiques", se souvient encore Yves Gandon dans *Le Démon du style* (1938)<sup>26</sup>. Les faits grammaticaux sont dès lors ignorés au profit d'une appréhension générale du style que résume une formule (Léon Daudet a un "style d'humeur", Léon-Paul Fargue un "style au second degré", etc.). Même si, par extraordinaire, la méthode choisie se veut plus rigoureuse, il est rare que l'analyse langagière dépasse la simple appréciation du lexique. Les chroniques de Marcel Berger, signées Criticus dans plusieurs revues et reprises à partir de 1934 dans les volumes du *Style au microscope*, témoignent assurément d'un scrupule méthodologique et empruntent la forme de l'explication de texte avec une évaluation syntagme par syntagme d'une page d'auteur. Si quelques faits grammaticaux sont parfois mentionnés, le commentaire est strictement évaluatif et montre peu de sensibilité à la problématique syntaxique ou à l'histoire des formes littéraires (l'imparfait de Bourget est condamné; les substantifs abstraits au pluriel avec épithète concrète font "moderne" chez Colette ou Morand<sup>27</sup>).

Ces éléments permettent de repenser l'opposition entre la stylistique française et la stylistique allemande de l'entre-deux-guerres et la querelle qui devait naître dans les années cinquante. La radicalisation positiviste des grammairiens français, leur souci de décrire les idiolectes comme des systèmes expressifs complets, s'expliquent bien moins par une quelconque réaction à la problématique allemande que par le souci franco-français de se dégager d'une critique stylistique non-scientifique, dont on a vu qu'elle avait peu à peu fait avancer ses hypothèses jusque chez les disciples de Brunot. Et c'est manifestement à ce type de critique que pense Charles Bruneau lorsqu'il récuse en 1951 le "criticisme stylistique" de Spitzer.

### **La littérature plutôt que le style: sur la problématique française**

Mais on peut peut-être encore se demander si, dans l'entre-deux-guerres, tout s'est vraiment joué sur l'opposition psychologisme/non-psychologisme. De fait, quel peut-être l'intérêt de produire des descriptions exhaustives d'idiolectes, si l'on récuse en quelque sorte la critique d'auteur? On peut répondre à cette question en rapprochant deux textes. Le premier, c'est cette étude de "stylème" que publie Alexis François en 1922 dans les *Mélanges Lanson*; François s'intéresse à un détail grammatical qui a été récemment l'une des pièces à conviction dans la querelle sur le style de Flaubert qui a secoué la France en 1919 et 1920; il s'agit des emplois

<sup>25</sup> Charles Chassé, *Styles et physiologie. Petite histoire naturelle des écrivains*, Albin Michel, 1928; la citation du Problème du style se trouve p. 9.

<sup>26</sup> Yves Gandon, *Le Démon du style*, Plon, 1938; la citation du *Problème du style* se trouve p. iv.

<sup>27</sup> Criticus (Marcel Berger), *Le Style au microscope*, La Nouvelle Revue critique, 1934.

indûment pronominaux de divers verbes que l'on trouve fréquemment chez Flaubert. Loin de ramener ces impropriétés à quelque trait d'une sensibilité d'auteur, François montre tout simplement que s'y cache une recherche d'expressivité qui est le propre du texte littéraire; les impropriétés flaubertiennes ne sont pas rachetées en tant que stylème flaubertien, mais en tant que pierres apportées à l'édifice de la langue littéraire française:

En terminant cet examen d'une des particularités de la langue de Flaubert, est-il exagéré d'y trouver confirmation de la préférence de la prose d'art. pour les formes les plus subjectives de la parole, je veux dire, celles qui introduisent le plus d'intimité dans l'expression.<sup>28</sup>

Or, Alexis François propose ici une généralisation que récusera violemment Spitzer trente ans plus tard dans - et c'est notre second texte - le compte rendu qu'il donne d'un ouvrage où Richard A. Sayce - stylisticien britannique, mais de méthodologie française - prétend remonter de quelques textes littéraires à une "grammaire stylistique" générale du français. Spitzer comprend alors que l'opposition véritable n'est pas entre l'hyper-exhaustivité positiviste française et la phénoménologie psychologique allemande, entre deux méthodes d'analyse, mais bien entre deux fins, deux problématiques:

L[*a stylistique française*] (sous l'influence de Charles Bally) traite plutôt de l'expressivité de la langue française et ne cherche chez les écrivains que des matériaux utiles à l'étude du français littéraire, tandis que je m'occupe en premier lieu des auteurs, faisant servir les catégories linguistiques (et autres) à l'étude du style particulier des écrivains?<sup>29</sup>

Remonter du texte à sa littérarité pour les uns, du texte à son auteur pour les autres, telle est finalement la véritable opposition. Spitzer ne nie pas que la première ambition est plus haute, mais il lui refuse toute pertinence et ne l'explique sans doute que par un culte bien français de la littérature.

L'intérêt pour la langue littéraire en général, contre la langue d'auteur en particulier, explique dans un premier temps l'apparition d'ouvrages à problématique large, dans un second la diffusion de manuels de stylistique générale. Les premiers ne sont pas toujours grammaticaux, mais ne peuvent faire l'économie d'une réflexion syntaxique. Et bien que ces ouvrages aiment, c'est un trait d'époque, à se réclamer de la psychologie, ils n'ont rien de vraiment physiologiste. C'est le cas, par exemple, du livre d'Eugène-Louis Martin, *Les Symétries du français littéraire*<sup>30</sup>, dont le chapitre sur les "symétries grammaticales", considérées comme plus

<sup>28</sup> Alexis François, "Sur une particularité de la langue de Flaubert", *Mélanges offerts à M. Gustave Lanson*, 1922; Genève, Slatkine, 1972, p. 385.

<sup>29</sup> Leo Spitzer, "Stylistique et critique littéraire", *Critique*, XI-98, juillet 1955, p. 595; sur ce point, voir Richard Anthony Sayce, *Style in French Prose, A Method of Analysis*, Oxford, Clarendon, 1953. Sayce voulait radicaliser le projet de Marouzeau et Cressot et considérait que l'analyse littéraire ne pouvait avoir d'autre point d'appui que la grammaire ("Les formes grammaticales sont le fondement du style et notre investigation s'appuiera sur elles", p. 4; je traduis).

<sup>30</sup> Eugène-Louis Martin, *Les Symétries du français littéraire*, PUF, 1924; chapitre III, "Les symétries grammaticales", pp. 60-72.

"artificielles", reste bien plus maigre que ceux consacrés aux symétries logiques et prosodiques. Un peu plus tard, dans un ouvrage de meilleure allure, *Les Origines lyriques de la phrase moderne*, Alexis François récrit Lanson, mais place plus haut dans le temps et dégrammaticalise en partie le "On a touché à la prose" lansonien: pour François, un premier changement dans les conceptions de ce qu'est la prose littéraire est à chercher au XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque l'on a consciemment posé pour la prose la question de la prosodie, jusqu'alors réservée à la poésie<sup>31</sup>. Mais c'est le livre de Félix Bouillot sur la *Psychologie de la construction dans la phrase française moderne* qui introduit la véritable rupture. Bien que consacré aux constructions phrastiques en général, l'ouvrage traite presque exclusivement du français littéraire et se propose d'illustrer la phrase de Bally: "la langue littéraire a surtout des habitudes de syntaxe qui rompent constamment avec la langue parlée"<sup>32</sup>. L'analyse de Bouillot s'appuie sur une multitude d'exemples accompagnés d'un commentaire somme toute peu linguistique et bien souvent très naïf; mais il souhaite rompre avec l'idée classique d'un parallèle logico-syntaxique et fait le choix moderne d'une réflexion en termes d'"effets" (intellectuels, sensoriels, affectifs...), bref d'une conception "indirectionnelle" de la littérarité.

On le voit, la syntaxe entre dans la réflexion générale sur la langue littéraire par une porte dérobée: celle de l'analyse logique déguisée en analyse prosodique. Il faudra attendre la fin des années trente pour que la démarche stylistique prenne définitivement en compte la dimension grammaticale de la construction de la référence. Pour l'analyse du moins, car, dès le début du siècle, on proclamait que la langue littéraire présentait essentiellement une marginalité grammaticale, tout en ne gardant des textes que leurs spécificités lexicales. Dauzat peut écrire en 1910, "La littérature donne à la langue - surtout à sa syntaxe - une très grande élasticité. Pour prendre un seul exemple - et que d'autres pourrait-on donner! - il est également français de dire de *blanches marguerites* ou des *marguerites blanches*"<sup>33</sup>, et dans le même ouvrage n'analyse que la néologie littéraire et les emprunts lexicaux. La même observation pourrait être faite au sujet du premier traité de stylistique française depuis Bally, celui que Jules Marouzeau publie en 1941. Dès 1921, Marouzeau avait détourné la stylistique de Bally vers la littérature, mais avec mauvaise conscience<sup>34</sup>. Dans son *Traité de stylistique appliquée au latin* (1935), puis dans le *Précis de stylistique française*, Marouzeau ne s'écarte pas de Bally par la doctrine, mais par la méthode: dans la mesure où la question du style (c'est-à-dire des choix expressifs du locuteur) se pose à tous les niveaux de la langue, la base descriptive stylistique suit évidemment les "divisions traditionnelles de la grammaire"<sup>35</sup>. Cela dit, les problèmes syntaxiques sans

<sup>31</sup> Alexis François, *Les Origines lyriques de la phrase moderne. Étude sur la prose cadencée dans la littérature française au XVIII<sup>e</sup> siècle*, 1929, Slatkine Reprints, 1973. L'ouvrage est dédié à Brunot, mais se revendique de Lanson dès ses premières lignes.

<sup>32</sup> Félix Bouillot, *Psychologie de la construction dans la phrase française moderne*, PUF, 1930, p. XII.

<sup>33</sup> Albert Dauzat, *La Vie du langage*, Armand Colin, 1910, p. 256.

<sup>34</sup> Jules Marouzeau, *La Linguistique*, Geuthner, 1921, "L'expression de la pensée: la stylistique", pp. 53-66.

<sup>35</sup> Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Masson, 1941, p. 6.

répercussions prosodiques se voient réserver la portion congrue dans les deux ouvrages; si leur présence s'affirme un peu dans le second, notamment dans un des appendices consacrés à l'"expression indirecte", la problématique reste essentiellement celle de la construction possible des syntagmes envisagée sous un angle finalement très lexical. C'est donc *Le Style* et ses techniques de Marcel Cressot qui marque la vraie rupture en 1947 et entérine les tendances qui travaillent tout l'entre-deux-guerres. À la tripartition phonologie / vocabulaire / grammaire de Marouzeau, Cressot substitue la triade lexicale (avec potentialités grammaticales) / matériel grammatical / construction de la phrase; aux quatre pages sur les flexions verbales chez Marouzeau, Cressot oppose quarante pages nettement plus fouillées. Or, ce réancrage de la stylistique dans la grammaire ne fait qu'un pour Cressot avec le choix de la littérature comme corpus naturel du stylisticien: "l'œuvre littéraire est par excellence le domaine de la stylistique précisément parce que le choix y est plus "volontaire" et plus "conscient"<sup>36</sup>.

Comme souvent, le triomphe coïncide aussi avec la fin de l'histoire. Au moment même où, avec le livre de Cressot, c'est un certain type de fonctionnement grammatical qui définit la littérarité des textes, on s'apprête à tourner la page, à passer à une nouvelle définition de la littérature: à partir de la Seconde guerre mondiale, est littéraire non plus le texte qui présente tel ou tel type de fonctionnement langagier, mais le texte qui est régi par un certain mode de production et de réception. En cela, la stylistique comme discipline en France a été "postmoderne" sans avoir été jamais été "moderne": au moment même où elle fournit l'instrument le plus avancé pour l'analyse de la littérature, on se demande si la conception de la littérarité sur laquelle elle repose n'est pas déjà désuète.

---

<sup>36</sup> Marcel Cressot, *Le Style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, PUF, 1947, p. 3.

## STILISTICĂ ȘI PRAGMATICĂ COMPLEMENTARITATE ȘI CONVERGENȚĂ?

ELENA DRAGOȘ\*

### Stylistique et pragmatique Complémentarité et convergence?

Le présent article plaide pour le caractère complémentaire des deux démarches scientifiques, même si on ne saurait nier l'existence de certaines convergences.

Remontant toutes les deux aux sources de la rhétorique classique, la stylistique et la pragmatique ont exploité chacune d'autres propositions de la rhétorique. On peut remarquer aujourd'hui, d'une part, l'apport fécond, unanimement reconnu, de la pensée théorique de l'antiquité et, d'autre part, le sorte analogue de certaines disciplines qui ont renoncé à leurs principes initiaux (la rhétorique, par exemple, a acquis progressivement une facture littéraire, ce qui a conduit à son ankylose, phénomène qui semble menacer aussi la stylistique; notre observation concerne surtout leur statut dans les programmes instructionnels).

Quant à la pragmatique, celle-ci a retenu de l'héritage rhétorique l'idée de l'efficacité de la parole en contexte bien déterminé, convoquant, pour la construction du sens, tant le contexte extralinguistique que le contexte linguistique, abordé de divers points de vue, depuis le cognitivisme à la théorie de la pertinence.

Si l'on prend comme argument la comparaison entre le fait stylistique et le fait pragmatique, on peut constater les progrès incontestables enregistrés par la perspective rationnelle, éminemment objective dans l'analyse du langage en situation, du langage en action, non associé à la sensibilité du locuteur ou du récepteur. De ce point de vue, nous remarquons le statut de *token* du fait stylistique par rapport au statut de *type* du fait pragmatique. Par ailleurs, le fait stylistique suppose une individualisation alors que le fait pragmatique implique une généralisation, etc.

Même si elles véhiculent une terminologie en partie commune (sens figuré, modalisation, temporalité, intentionalité, etc.) les deux disciplines ont des démarches fonctionnellement différentes et des résultats radicalement divergentes.

0. Izvorâte din aceeași matrice reflexivă asupra modului de exprimare, prin aceasta înțelegând demersul retoric, stilistica și pragmatica pot fi considerate metateorii de tip complementar, stilistica urmând mai îndeaproape și mai curând retorica decât pragmatica, deși nici aceasta din urmă nu poate recuza originile sale

---

\* Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, Cluj-Napoca, Roumanie

retorice<sup>1</sup>. De asemenea, având de observat același material – limbajul în varii situații – cele două descendente ale retoricii nu pot să nu aibă și elemente comune, fie de tip reflexiv, fie de tip conclusiv.

0.1. În privința stilisticii, filiațiile ei cu retorica ar putea porni de la conceptul de *stil*. Doar că, în bunele tradiții ale retoricii, cunoscută prin strădania sa pentru sistematizare și armonie, stilurile erau rigid definite și departajate (umil, mediu și sublim), departajare făcută în concordanță strictă cu împrejurările și scopurile comunicării. Probabil la aceasta a contribuit și antrenarea retoricii în celebrul *trivium*, alături de *gramatică*, *logică*, *ars bene dicendi* (retorica) opunându-se firesc lui *ars recte dicendi* (gramatica), dar faptul nu exclude și contaminările. De exemplu, se știe că gramatica a preluat de la retorică încă din secolul al IV-lea, prin Donatus, figurile și tropii spre studiu<sup>2</sup>, după ce aceasta din urmă a confundat rapid mijloacele cu scopurile sale, devenind o tehnică de ornamentare a discursului, sufocându-l prin mulțimea regulilor și a figurilor (Vanoye 1975: 50). Dar nu trebuie uitat suflul filosofic imprimat retoricii de Platon, deși nu o considera o știință, dar mai ales de Aristotel, prin care se fundamentează teoria comunicării, organizarea argumentației și o știință a persuasiunii și convingerii, o disciplină a omului ca ființă socială (Antonica Constantinescu 1977: 5). Deocamdată, ceea ce trebuie subliniat e că nu stilistica, ci pragmatica a preluat aceste proiecte, transformând în obiect de studiu vechiul adagiu al lui Quintilian: *scientia vivendi et agendi*, mai ales ultimul determinant propulsând retorica spre zonele de acțiune verbală, ceea ce probabil a generat mai târziu teoria actelor de limbaj, o teorie a acțiunii prin limbaj. Un asemenea demers din partea retoricii a echivalat cu posibilitatea conjugării laicității cu democrația, când "le pouvoir de la parole succède à la parole de pouvoir" (Ghiglione 1986: 78).

1. Dacă retorica devenise un exercițiu mecanic fără atingerea contingentului, preluată fiind de sistemul educațional, dar mai cu seamă de când s-a produs literaturizarea ei (Reforma lui Ramus din Renaștere), i-a revenit stilisticii, continuatoarea ei cronologică, dar și de drept, să restabilească echilibrul și progresul cercetării limbajului<sup>1</sup>. Acest lucru a fost posibil prin schimbarea opticii față de obiectul cercetării, și anume că nu numai limbajul scriptic și construit cu

<sup>1</sup> "Chiar dacă a încetat să mai fie predată ca un corpus de precepte (în Franța, la sfârșitul sec. al XIX-lea), ea [retorica] continuă să fie disponibilă grație modernității sistemului pe care l-a constituit sau grație unor propuneri pe care le-a formulat, după cum o arată interesul de care se bucură astăzi din partea teoriilor argumentării, a lingvisticilor enunțiative și pragmatice, din partea teoriei literare sau indirect, din partea științelor sociale și istorice" (Ducrot – Schaeffer 1996:110).

<sup>2</sup> R. Barthes (1970: 175) chiar distinge o retorică stilistică a figurilor și o proto-retorică a discursului.

<sup>1</sup> Este exact ceea ce dezvoltă Th. Kuhn (1962) prin criza paradigmelor disciplinare – o viziune dinamică și progresistă imaginată de un ciclu pozitivist: știință "normală" → criză → revoluție → descoperire → noua știință "normală" (consens) → criză → etc. (apud Adam 2002: 24).

<sup>2</sup> Lăsăm la o parte intuiții ale stilisticii, paralele cu retorica, începând cu *De vulgari eloquentia* a lui Dante și continuând cu Boileau, Voltaire, Marmontel sau Condillac.

scopuri estetice merită studiat, ci și vorbirea genuină, așa cum este ea elaborată spontan de orice vorbitor.

În felul acesta, stilistica modernă<sup>2</sup> se constituie înăuntrul celei mai radicale construcții teoretice asupra limbii – structuralismul – când a debutat ca stilistică lingvistică a lui Ch. Bally. Acesta își propune să observe funcționarea sistemului, deci să observe vorbirea (*parole*) în care, prin reflex subiectiv, se exercită afectul, dar și influența acestei structuri afective asupra sensibilității. Prin urmare, o stilistică lingvistică în care s-a investit informație psihologică reversibilă de la sentiment la expresie și de la aceasta la afect. Se pare că așa se exprimă diferența pe care o marchează noua știință față de *ethosul* și *pathosul* retoricii, un fel de studiu al vorbirii nonsublime, nonpersuasive, dar cu siguranță un studiu al comunicării curente, în care afectivitatea creatoare, alături de intenție, va motiva expresia și va crea stil (Nasta 1972: XXXI).

Așadar, stilistica secolului XX a avut toate șansele să devină o știință în întregime lingvistică, dacă ea nu s-ar fi dovedit, ca și retorica, de altfel, o interdisciplină, cu relații determinante nu numai în lingvistică, ci și în estetică, teoria literaturii, poetică etc. Așa se face că, pornind de la considerarea artei ca intuiție (Croce), având necesarmente o expresie (de exemplu, lingvistică), se ajunge la identificarea expresiei cu arta și deci la integrarea lingvisticii în estetică (Vossler), deoarece inovația, impulsul creator sunt curente în limbă. Pe acest drum ajungem la studierea literaturii prin mijloacele puse la dispoziție de stilistică, K. Vossler contribuind hotărâtor la nașterea stilisticii literare care e desăvârșită însă de un alt mare reprezentant al stilisticii, Leo Spitzer. Din punctul lui de vedere, stilistica studiază stilul ca mod de individualizare a expresiei, intuiționismul lui bazându-se pe acel "etimon spiritual", un sistem de procedee imanente textului în corelație cu un nucleu generator.

Concomitent, se cunosc încercări de a lega mai strâns stilistica de lingvistică, prin gramatică, de exemplu, una din aceasta aparținând lui N.V. Voloșinov (1927) care declară că e "imposibil și metodologic irațional de a stabili frontiere stricte între gramatică și stilistică, între schema gramaticală și varianta stilistică". Mai târziu, M. Bahtin (1979) precizează: "La grammaire et la stylistique se rejoignent et se séparent dans tout fait de langue concret qui, envisagé du point de vue de la langue est un fait de grammaire, envisagé du point de vue de l'énoncé individuel est un fait de stylistique. Rien que la sélection qu'opère le locuteur d'une forme grammaticale déterminée est déjà un acte stylistique. Ces deux points de vue sur un seul et même phénomène concret de langue ne doivent cependant pas s'exclure l'un l'autre, ils doivent se combiner organiquement (avec le maintien méthodologique de leur différence) sur la base de l'unité réelle que représente le fait de langue" (apud Adam 2002: 26-27).

1.1. O tentativă de a repune stilistica pe făgașul solid al lingvisticii credem că a fost inițiată de Cercul lingvistic de la Praga care a numit-o stilistică funcțională

– o ramură a stilisticii ce studiază mesajul verbal prin prisma funcțiilor limbii (K. Bühler sau R. Jakobson). Desigur, studiul funcției poetice s-a bucurat de cea mai mare atenție, deoarece aceasta actualizează în permanență creativitatea expresivă a limbii, pe când celelalte funcții sunt mai puțin autonome, având tendințe de clișeizare a expresiei.

1.2. Când stilistica, după intersectarea cu diverse alte reflecții teoretice, și-a delimitat conceptul de bază –*stilul*– acesta fiind rezultatul fie al selecției, fie al intenției sau, simplu, deviere de la norma standard (Nasta 1972: XLVII), dar mai cu seamă când și-a motivat atenția acordată aspectului estetic al textului literar, traversând trei mari etape: ornatus, adecvarea la norma ideală (gradul zero al scriiturii) și exploatarea nelimitată a resurselor limbajului (Nasta 1972: LIII), atunci, tot prin structuralism, s-a dovedit a fi studiul performanței lingvistice a vorbirii (Saussure), întâlnindu-se cu o perspectivă semiotică ce "umanizează" sistemul (sintactic și semantic), și anume cu pragmatica. Trebuie menționat că însuși F. de Saussure, inedit, definind lingvistica modernă ca ramură a semiologiei, o înțelege ca o translingvistică ce cuprinde: morfologia, gramatica, sintaxa, sinonimia, retorica, stilistica, lexicologia etc., toate fiind inseparabile (apud Adam 2002: 26).

2. Am asistat, prin urmare, la diverse tentative pentru a da stilisticii un statut interdisciplinar, cel mai constant fiind cel cu lingvistica (sau cu părți ale ei), de unde și atitudinea, la noi, a lui Tudor Vianu de a nu disocia stilistica lingvistică de cea literară având în vedere materialul comun: faptul de limbă. Acesta devine *fapt de stil* prin valorizare estetică, adică prin "reducerea limbajului la principiile sale cele mai active", la principiile expresive (Oancea 1989: 8).

Dar noua perspectivă asupra faptelor de limbă, dată de relația dintre vorbitori și acestea (fapte de limbă sau semne), deci din perspectivă pragmatică, poate schimba rezultatul cercetării în sensul obținerii unei calități comunicative sporite dintr-o cantitate de informație minimă.

Pragmatica, beneficiind de achizițiile filosofico-lingvistice de ultimă oră (ne-am gândit mai ales la ultimul secol), e ferită deocamdată de scindări drastice. Există, cu toate acestea, diverse tipuri de pragmatică în corelație cu științele cu care a venit în contact. De exemplu, *pragmatica cognitivă* – cu psihologia cognitivă, *pragmatica integrată* (semanticii) mobilizată în teoria argumentației, *pragmatica radicală* care se opune pragmaticii integrate și care, potrivit definiției lui G. Gazdar, este o pragmatică a sensului minus condiții de adevăr (Moeschler – Reboul 1999: 25-27), o pragmatică a contextului care are ca obiectiv dezambiguizarea enunțurilor, pentru că premisele procesului de interpretare înseamnă, în fond, *enunț + context* (Moeschler – Reboul 1999: 131). Și toate acestea pentru că pragmatica este o teorie interpretativă, venind după lingvistică, adică după ce analiza componentelor sintactic și semantic a fost epuizată. Din această cauză teoria pragmatică este o teorie a performanței lingvistice (după cum stilistica este una a performanței afectiv-estetice a individualităților creatoare), alături de sociolingvistică

și psiholingvistică, fiind suspectată chiar că e mai aproape de acestea decât de lingvistică (Moeschler – Reboul 1999: 29). Deci studiind limbajul în context determinat (loc, timp, interlocutori), pragmatica a trebuit să-și construiască alte concepte, dincolo de lingvistică, care să ia în considerare și factorul extralingvistic, care poate ajuta la îndeplinirea unuia din obiectivele ei fundamentale: "de a descrie interpretarea completă a enunțului, pornind de la interpretarea parțială a frazei pe care o furnizează lingvistica înțeleasă în sens strict (fonologie, sintaxă, semantică)" (Moeschler – Reboul 1999: 117). Fiind o hermeneutică, în fond, pragmatica ia în considerare deopotrivă enunțuri literale și nonliterale (ficționale), interesându-se în aceeași măsură de limbajul nonestetic ca și de cel elaborat estetic, de analiza discursului și de analiza conversațională. De aceea *faptele pragmatice* sunt generalizări pentru a cuprinde o astfel de paletă ce poartă numele de *enunțare*, *inferență* sau *instrucțiune*.

2.1. Mecanismul *enunțării* reprezintă cea mai importantă soluție a pragmaticii, care, prin caracterul său transfrastic, dă o nouă dimensiune interpretării, ce pornește de la enunț și se poate extinde la discurs<sup>1</sup>. Atât de importantă este enunțarea, încât înțelegerea enunțului (propoziție / frază în context) înseamnă de fapt rațiunile enunțării sale, în condițiile în care enunțul are caracter autoreferențial (Moeschler – Reboul 1999: 25).

Enunțarea se manifestă printr-un aparat de origine lingvistică (Benveniste 1974) și nu se poate confunda cu oralitatea care este un procedeu stilistic, pentru că enunțarea e un mecanism de punere în funcție a limbii, iar prin ea se comunică și atitudinea locutorului față de enunțul său.

2.2. Celălalt fapt pragmatic este *inferența*. Legat de caracterul interpretativ al pragmaticii, inferența indică faptul că anumite enunțuri implică altele, fie că acest lucru e înscris în forma lingvistică a enunțului, fie că e legat de contextul de enunțare. La stabilirea sensului enunțului pot sta principiul cooperării a lui Grice, principiul pertinentei al lui Sperber și Wilson sau cel al *topoi*-lor al lui Anscombe și Ducrot. Un aport decisiv al pragmaticii îl reprezintă dihotomia *sens* vs. *semnificație*. Sensul enunțului e suma semnificației frazei și a indicațiilor contextuale, situaționale din componenta retorică (Moeschler – Reboul 1999: 18).

2.3. Un alt fapt pragmatic poate fi considerat *instrucțiunea*. Aceasta ține de semnificația frazelor ca produs al instrucțiunilor atașate cuvintelor limbii. O. Ducrot discută acest aspect legat de cuvintele discursului sau "conectori (conjunții, locuțiuni, adverbe fără semnificație referențială) a căror funcție pare să se schimbe cu contextul lingvistic" (Moeschler – Reboul 1999: 19).

3. Ne-am oprit asupra faptelor pragmatice pentru a le putea compara cu faptele de stil și cu cele de limbă.

<sup>1</sup> Discurs e întrebuintat aici cu sensul unei înlănțuirii nonarbitrare de enunțuri (Moeschler – Reboul 1998).

Dacă faptele de limbă sunt un dat, ele reprezentând materialul de bază pentru a se putea comunica, *faptele de stil* sunt elemente minimale ale stilului, construcții semantice (tropii), fonetice sau morfo-sintactice (figurile de stil) sau de natură lexicală care se pretează la a fi constatate și a căror interpretare e limitată la contextul lingvistic sau la contextul de receptare; mai mult, faptele de stil sunt "fapte de apreciere, <<valori>> și comunică receptorului stări de sensibilitate a autorului lor" (Vianu 1968: 41-42), expresia individuală a acestuia.

Faptele de stil sunt exclusiv *token* (ocurențiale), nu suportă generalizările de natură *type*, contribuind la edificarea idiostilului vorbitorului sau a entităților creatoare. Faptele de stil pot ilustra și limbajul curent, unele dintre ele fiind adoptate de acesta<sup>1</sup>.

Faptele de stil sunt sesizate, de obicei, prin contrast cu contextul lingvistic sau cu norma, recurența lor putând atrage atenția asupra caracterului unei construcții mai extinse, cum e textul, și deci poate fi supus unei probe statistice, datorită calității lui de element minimal discriminat de altele similare.

4. În opoziție cu acestea, faptul pragmatic e un mecanism interpretativ prin excelență, fie că se numește enunțare, inferență, sau instrucțiune. Având putere de generalizare, aceste mecanisme se manifestă oriunde există intenția de comunicare. Așa se explică de ce pragmatica își propune o analiză până la capăt, fără rest, deoarece se iau în considerare toți parametrii comunicării, lingvistici sau extralingvistici. În afara acestora, nu există alt context care să influențeze analiza.

Așadar, pragmatica, deși continuă stilistica într-un anume sens: cronologic, terminologic sau relativ la un anume context (cotext), totuși se manifestă complementar, fiind în câteva privințe mai aproape de retorică (de unde denumirea de retorică modernă<sup>2</sup>) decât de stilistică, devansând-o pe aceasta nu numai prin asimilări din filosofia limbajului (teoria actelor de vorbire), din teorii ale cogniției sau pertinentei, și prin rezultate dintre cele mai spectaculoase în timp comprimat (vezi teoria argumentației, analiza discursului sau analiza conversațională). Față de caracterul de insolitare al faptelor de stil, faptele pragmatice ținesc spre cel de generalizare.

5. Desigur există și fapte care trasează și punți între stilistică și pragmatică. Unele dintre acestea reprezintă interesul pentru sensul figurat, pentru temporalitate, pentru modalizări și modalizatori (creație a lui Ch. Bally) sau chiar pentru intenționalitate. Doar că aceste elemente comune funcționează diferit în cele două demersuri. De exemplu, intenționalitatea în stilistică este cercetată cu adresă la autor, în pragmatică ea este considerată parte a expresiei lingvistice cu valențe argumentative, informația având caracter de orientare.

<sup>1</sup> T. Vianu (1968: 46) vorbește de comunicarea [ce] absoarbe treptat expresia, adică nucleul comunicării tinde să absoarbă zona lui expresivă. E cazul unor metafore populare, de tipul: *a bate câmpii, a înțărca bălaia, a nu pricepe boabă*.

<sup>2</sup> Pentru G. Leech (apud Kerbrat-Orecchioni 2002: 173) pragmatica trebuie considerată o formă de retorică, având două principii discursive: unul ilustrează retorica <<textuală>>, iar celălalt retorica <<interpersonală>>.

În general, pragmatica este formalizabilă, ceea ce înseamnă că metodele de interpretare sunt mai aproape de anume raționamente (inducție, deducție, presupozitie). Nu i se poate nega stilisticii efortul de emancipare cu vocație integratoare, de unde a rezultat o stilistică a temelor, alta a figurilor poetice sau a unor obsesii gramaticale răspândite în opera de artă (Oancea 1989: 3).

6. Referitor la întrebarea din subtitlul materialului, credem că între stilistică și pragmatică se poate constata atât o complementaritate, dată de varii factori, cât și o convergență ce își are rădăcina în originea lor comună.

### BIBLIOGRAFIE

1. Adam, Jean-Michel, 2002, *De la grammaticalisation de la rhétorique à la rhétorisation de la linguistique. Aide-mémoire*, în *Après Perelman. Quelles politiques por les nouvelles rhétoriques? L'argumentation dans les sciences du langage. Textes réunis et présentés par Roselyne Koren et Ruth Amossy*, L'Harmattan, Paris, Montréal, Budapest, Torino, p. 23-55.
2. Ducrot, Oswald, 1980, *Le mots du discours*, Paris, Les éditions du Minuit.
3. Ducot, O. și Schaeffer, J.M., 1996, *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, București, Editura Babel (ediția în limba română).
4. Bahtin, M., 1979/1984, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard.
5. Constantinescu, Antonia, 1972, *Cuvânt înainte* la Pierre Fontainer, *Figurile limbajului*, București, Editura Univers (ediția în limba română).
6. Florescu, Vasile, 1973, *Retorica și neoretorica. Geneză, evoluție, perspective*, București, Editura Academiei.
7. Ghiglione, Rodolphe, 1986, *L'homme communiquant*, Paris, Armand Colin.
8. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 2002, *Rhétorique et interaction*, în *Après Perelman. Quelles politiques por les nouvelles rhétoriques? L'argumentation dans les sciences du langage. Textes réunis et présentés par Roselyne Koren et Ruth Amossy*, L'Harmattan, Paris, Montréal, Budapest, Torino, p. 173-195.
9. Kuhn, Th., 1962, *La structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion.
10. Moeschler, Jacques, Reboul, Anne, 1998, *Pragmatique du discours. De l'interprétation de l'énoncé à l'interprétation du discours*, Paris, Armand Colin.
11. Moeschler, Jacques, Reboul, Anne, 1999, *Dicționar enciclopedic de pragmatică*, Cluj, Editura Echinoc (ediția în limba română).
12. Nasta, Mihail, 1972, *Prolegomenon I, Teoria limbajului, stilistica și procesul analitic*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Polegomele și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, București, Editura Univers, p. XI-LXXI.
13. Oancea, Ileana, 1989, *Elemente de stilistică aplicată*, Timișoara, Tipografia Univ. din Timișoara.
14. Parpală-Afana, Emilia, 1998, *Introducere în stilistică*, Pitești, Paralela 45.
15. Vanoye, Francis, 1975, *Expression. Communication*, Paris, Armand Colin.
16. Vianu, Tudor, 1968, *Cercetarea stilului*, în *Studii de stilistică*, București, EDP, p. 41-59.

## ON THE COHESION OF FREE INDIRECT DISCOURSE

ȘTEFAN OLTEAN\*

This article<sup>1</sup> proposes an analysis of the discourse means that sustain the cohesion of *free indirect discourse* (FID), a point-of-view narrative style, used especially in literary prose for the representation of verbal events, and of verbal or non-verbal mental events (see Oltean 1993). Various approaches have proposed accounts of FID on the basis of *intrasentential*, *syntactic* features that signal the "emergence" of another perspective, different from the narrator's, without addressing the issue of those aspects that sustain sentence connectedness within FID passages, or the intersentential means whereby this discourse mode hangs together as a distinct text unit (but see Ehrlich 1990). In what follows, I turn to this issue, offering first a brief characterization of FID, and then a presentation of some major accounts of it in the literature (see also McHale 1978; and Oltean 1993; Flundernik 1993). The data base for the article consists of excerpts from literary texts by Virginia Woolf (*To the Lighthouse* and *Mrs Dalloway*), D. H. Lawrence (*The Rainbow*), James Joyce (*Eveline*), and Doris Lessing (*To Room Nineteen*).

As compared to other modes, FID displays an atypical structure, while preserving the original syntax of direct discourse (DD) (it is "free", showing signs of syntactic autonomy, as illustrated in [1] by the subject/auxiliary-verb inversion), it is also constrained by tense and person agreement like indirect discourse (ID). Its "blended" nature (Kuno 1986) has challenged and continually baffled linguists and stylisticians, thus generating the great variety of approaches that have been taken to it. The following is an example of FID (italics) in a passage from *The Rainbow* (Lawrence 1934 [1915]: 10):

- (1) *Why should the curate's children inevitably take precedence over her own children...? It was education and experience, she decided.*

Its marking in the immediate verbal context can include inquit formulas or parentheticals containing verbs of communication (*to say, to ask, to answer*, etc.), psychological verbs, or verbs of perception (*to think, to feel, to wonder, to hear*, etc.), but such indices are not obligatory. When they occur, they are external to the FID

---

\* Université "Babeș-Bolyai" Cluj, Roumanie.

<sup>1</sup> This article contains material from my article "A Survey of the Pragmatic and Referential Functions of Free Indirect Discourse." *Poetics Today*, 14(4), 691-714 (1993).

structure, being separated from it by commas (e.g., "she decided," above) or even by parentheses, as in the following passage from *Mrs Dalloway* (Woolf 1964 [1925]: 37):

(2) *But this question of love* (she thought, putting her coat away), *this falling in love with women.*

Sections of this kind can be dislocated in sentence-medial or -final position, and, as statements or commentary about the represented verbal or mental events, they can, among other things, block the sentence from being interrogative. However, such a DD structure (question) can be employed in the FID portion (which is evidence of its syntactic autonomy) or can mark the entire sentence if dislocation is in sentence-medial position. This suggests that inquit formulas are not part of the FID<sup>2</sup>, but external to it. True imperatives appear to be barred from FID in English, or at least their discourse mode is sufficiently ambiguous that they may just as well be in DD. Consequently, (3) and (5) are unacceptable as FID sentences (they ought to be declarative, although [5] would be acceptable as DD if the absence of quotation marks were ignored), (7) has an ambiguous discourse mode status (imperative in FID or rather -- given the impossibility of co-indexing the pronominals -- in DD), while (4) and (6), from *Mrs Dalloway* (Woolf 1964 [1925]: 41) and *To the Lighthouse* (Woolf 1932 [1927]: 119), respectively, are acceptable:

(3) \**What would he think when he came back*, did she wonder?

(4) *What would he think*, she wondered, *when he came back?*

(5) *How did she<sub>i</sub> manage these things in the depth of the country*, ask her\*<sub>i</sub>/j.<sup>3</sup>

(6) *How did she<sub>i</sub> manage these things in the depth of the country?* he asked her<sub>i</sub>.

(7) *Well then let her<sub>i</sub> go and be damned to her*, she<sub>j</sub>/\*<sub>i</sub> told herself.

## 1. Accounts of Free Indirect Discourse

### *Syntactic Accounts*

Syntactic accounts define FID purely on the basis of linguistic characteristics, with the major features being represented by the peculiar personal pronoun and tense (i.e., third person of the personal pronoun with first-person deixis in a special tense system based on past-tense forms with possible present and future deixis, which are

<sup>2</sup> But see Susumu Kuno (1986), who, contrasting Japanese "blended discourse" with English "quasi-indirect discourse" (i.e., "free indirect discourse"), tends to treat the contiguous contextual indices in English as part of the quasi-indirect discourse. See also Susan Ehrlich's (1990) account of FID, where the role of parentheticals is reassessed from a discourse analytic perspective.

<sup>3</sup> The subscript letters mark the possibility or impossibility of co-indexing specific pronominals in the main clause structure with pronominals in the parenthetical structure, i.e., they mark the identity and the nonidentity, respectively, of their reference. In the first case (identity), we have sentences acceptable as FID; in the second case (nonidentity), sentences unacceptable as FID.

indirect discourse features), and by the occurrence of idiosyncratic lexical elements (e.g., colloquialisms or slang) or of lexical items belonging to various (nonliterary) registers. The presence of specific deictic and indexical elements (e.g., *this*, *here*, *now*) in conjunction with the past tense verb forms has also been considered, as well as the occurrence of emotive language, exclamations, and interrogative subject/auxiliary-verb inversion (direct discourse features). They cannot be attributed to the narrator since they evoke another voice or perspective. However, as Suzanne Fleischman (1990: 228) notes, the past tenses and the third-person pronouns indicate the *translation* of such facts "into the discourse of the narrator." It is this special blend of linguistic elements that she associates with the marking of FID, here considered a "subcontext within the narrative, in which certain of the expected grammatical features of diegetic discourse are not found" (*ibid.*).

The syntactic perspective encourages a conception of FID as *report* of verbal and mental events, a view that builds on the assumption that some original discourse (external or internal speech) underlies the derived modes. A version of this type of approach is *performative analysis* (see Kuroda 1976), which undertakes to derive FID from an original DD utterance by incorporating the communicational aspect of linguistic performance in order to account for the shift of perspective so typical of FID.

But how would the syntactic approach account for such examples (below) as (8), from *Eveline* (Joyce 1965 [1915]: 40), or cases like (9), from *To Room Nineteen* (Lessing 1981 [1963]: 55), or (10), respectively, where the purely linguistic criteria cannot reliably identify the discourse spans as FID? In (8), for example, "Escape!" could be construed as FID only with the support of the subsequent sentence, "She must escape!" Otherwise, it would be interpreted as an imperative (with the implied "you" as the subject, representing either another person -- the hearer -- or the speaker him/herself, in the case of inner speech); likewise, in (10), a broader verbal context is necessary for several sentences to be interpreted as FID. The difficulties that syntactic accounts confront in handling this kind of phenomena indicate the need for an expanded account that will cover semantic and contextual features as well.

(8) She stood up in a sudden impulse of terror. *Escape! She must escape!*

(9) But then everyone exclaimed: *Of course! How right! How was it he never thought of it before?*

### ***Semantic and Pragmatic Accounts***

Semantic and pragmatic accounts of FID arose in response to the insufficient reliability of purely syntactic criteria to determine the FID status of particular sentences. Even Ch. Bally (see Strauch 1974: 44), noticing instances where FID was not signaled by syntactic marks, acknowledged that sometimes FID is not a figure in language ("langue") but one of thought ("figure de pensée"), thereby highlighting the role of semantic factors in its perception. Their significance and the relevance of

pragmatics have been noted in some contributions which either attribute semantic and pragmatic pertinence to syntactic evidence (see Kuroda 1976; Banfield 1981, 1982) or emphasize the role of context and prior information in determining the FID status of given textual segments (see Ehrlich 1990; McHale 1983). The link between FID and irony has also been highlighted (see e.g., Ramazani 1988; Weinberg 1981, 1984) in terms of the verbal context's effect on the meaning of specific linguistic elements (e.g., evaluative vocabulary) framed by the "seemingly" diegetic narrative, such that these elements are attributed to the character and the discourse may thereby become double-voiced: it contains another presence in the form of an ironic voice (Weinberg 1984: 770); it entails a fusion of narratorial and figural language (Ramazani 1988: 43). There are, however, distinctions between the various theoretical conceptions, the most basic of which separates those accounts in which FID is viewed as noncommunicative and univocal (see below; see also Fludernik 1993) from those in which it is viewed as communicative and bivocal/polyvocal. At one pole are the approaches put forward by S.-Y. Kuroda (1976) and Banfield (1973, 1981, 1982), who address the issue of syntactic evidence and its semantic and pragmatic relevance. Despite the distinctions separating their conceptualizations, Kuroda and Banfield agree that FID cannot be treated as a derived structure because the derivational model cannot account for a number of its various syntactic and semantic features, nor can its structures be explained in terms of the communicational function of language. Banfield (1982) distinguishes, on the basis of the presence or absence of various syntactic and lexical features (e.g., expressive elements, such as exclamations, repetitions, questions, etc., personal pronouns, deictics, tense, particular lexical expressions), sentences of *represented speech and thought*, or FID (noncommunicative, expressive), from those of *narration* (noncommunicative, nonexpressive) and *discourse* (communicative, expressive) and labels the first two types "unspeakable sentences." While narration is neither a communicative use of language (i.e., the use defined by the *I/you* relation) nor an expression of subjectivity<sup>4</sup>, FID is "expressive," but speakerless, since the "subjective" elements, or "expressions," are coreferent with a third-person "subject-of-consciousness" (Banfield 1982: 18) and not with a speaker, whose marking would have to be an *I*.

For Kuroda, likewise, sentences of FID are noncommunicational, being ascribable to the *constitutive* or *poetic* function of language. Such sentences display a nonassertive structure since they do not quote or report the discourse (external or internal) of an original speaker and do not issue from any addresser. Moreover, they are not grounded on any intentional mental act of evaluation on the part of the character, which would require a first-person marking, but merely represent a state of mind (including its expressivity) or an intermediate level of consciousness, namely,

---

<sup>4</sup> See Brian McHale (1983: 19), who indicates that Banfield's pairing of narration and discourse is based on a reinterpretation of Benveniste's (1966) distinction *histoire* and *discours*.

*spontaneous, non-reflective consciousness*. In other words, they *create the knowledge* of an event (i.e., a character's action or his/her inner state), but lack "semiotic motivation" (see Ron 1981) since they have no marking for a (real or imaginary) transmitter.

By extending the observations that have been made about this level to the expression of other states (Weinberg 1984: 767), Kuroda and Banfield elaborate an interpretation according to which the semantic peculiarity in question is indexical of FID sentences: narratorless or speakerless, they merely enact a state of mind, something that is "unspeakable" and cannot therefore be cast into a communicational framework<sup>5</sup>. Even when FID expresses external speech, it does not do so as a report of speech but as a transcription of the "perception" of someone else's utterance, assimilable to the representation of the preverbal level of consciousness, argues Banfield (1973). By extrapolation, Kuroda extends the conclusions to the very constitution of narrative discourse<sup>6</sup> and, more generally, to that of verbal performance, whose new conceptual unity is granted by the poetic function of language.

At the other pole are the approaches in which FID is viewed as a communicationally complex discourse mode whose description implies an examination of the features of the broader verbal, or even non-verbal, context (in addition to those of the sentence), which is considered to play a leading role in determining FID status.

For Dorrit Cohn (1978), the strictly syntactic account is insufficiently adequate on the grounds that it applies to those discourse modes specific to fiction the discursive techniques employed for quoting spoken discourse (i.e., DD, ID and FID). In order to avoid this oversimplification, Cohn defines the basic modes for "presenting consciousness" not only in terms of linguistic features, but also with respect to stylistic and especially semantic and contextual aspects. As a result, another discursive mode can

---

<sup>5</sup> The rejection of the communicational model and the associated claim that FID sentences are limited to one species of consciousness have elicited intense critical reactions (see McHale 1983; Ron 1984; Weinberg 1981; 1984). For McHale, Banfield's model is proscriptive and empirically less adequate than communicational and traditional models since, among other things, Banfield contends that FID is univocal and her model cannot satisfactorily account for irony or handle such evidence of it as the occurrence of dialectal terms and pronunciations; moreover, it is sentence-based and restricts the role of context, ignoring its disambiguating function in the case of syntactically unmarked FID sentences. For Moshe Ron (1981: 26-27), FID can be speakerless only in a trivial sense: it may lack "semiotic motivation" (marking of the speaker as part of the pragmatic context), but not "epistemic motivation" (the representation of "quasi-utterances" or specific "speech-, thought- or perception events" presupposes a "thinker" or "focalizer," or a speaker. For Henry H. Weinberg (1981, 1984), the noncommunicational FID accounts, with their associated claim of univocality, would disqualify FID for the ironic function; however, irony is central to this discourse mode, as is bivocality, which irony often presupposes (see also Ramazani [1988] for a convincing account of the ironic function of FID).

<sup>6</sup> But see Ron (1981: 30), who suggests that narrative sentences remain communicational even in the strict framework of Kuroda's conception if they can be said to represent "acts of judging" not by the narrator, but by the author, who judges their appropriateness in the fictional work.

be distinguished in addition to *narrated monologue* (FID) and *quoted monologue* (interior monologue), namely *psycho-narration* -- a semantic category corresponding to the narrator's discourse about the character's consciousness --, which is specific to the occurrence of mental verbs and the grammatical dependence (tense and person agreement) that they entail. It includes a "consonant" variety, mediated by an "effaced" narrator who "fuses with the consciousness he narrates" (ibid.: 26), which is analogous to spontaneous, non-reflective consciousness. This limits FID to the representation of internal speech. Vaheed Ramazani (1988) retains Cohn's distinction of psycho-narration - - which he reserves for nonverbal mental states, including the character's fantasies, dreams, visual impressions (ibid.: x) -- from FID, which is limited to external and internal verbal events. However, Ramazani is sensitive to the stylistic aspects of the "consonant" variety of psycho-narration<sup>7</sup> and subsumes it, together with FID, under the more general rubric of *free indirect mode* (p. 47).

The assumption that the significance of FID should be judged within the context of literary narration is also central to McHale's (1978) influential survey. He contends that grammatical features alone cannot furnish decisive evidence for FID status and considers the degree of approximation to the represented utterance as relevant, yielding a flexible account that allows the traditional syntactic modes (DD, ID, and FID) to be subsumed under the representational categories of literary mimesis and diegesis<sup>8</sup>. The result of this reversal is the identification of several modes between the two poles represented by the most diegetic type ("diegetic summary") at one extreme and the most mimetic type ("free direct discourse") at the other. These intermediary modes are the marginal and mixed categories formed as a result of the interpenetration of the "reported" utterance and the "reporting" context. Among such mixed categories, the major one is FID, whose presence depends on the perception of another voice along with the narrator's, that is, on the dialogic and/or polyphonic structure signalled not only by grammar, idiom, and register, but also by intonation, context, and content.

The notion of *mutual interpenetration* by the two contexts (i.e., the reporting and the reported contexts), as well as that of double-voicedness, comes from Bakhtin's theory of dialogical structure and polyphonic novel (see Bakhtin 1970 [1929]). Dialogue, or the *dialogical* is conceptualized as an extralinguistic, pragmatic feature involving the *relation* that obtains between utterances, as illustrated, for example, by "life is good" being asserted by one person, and "life is good" being replied by another, thus yielding the dialogic relation of agreement, characteristic of *single-voiced* words or discourse (see Morson and Emerson 1990: 132). But "dialogic" can also imply that the linguistic expressions in utterances reverberate with their prior use in other contexts, of which they

---

<sup>7</sup> Consonant psycho-narration, Ramazani argues (1988: 47-48), may be colored by "figural" idiom and may lack reporting verbs, which blurs its distinction from FID.

<sup>8</sup> see also Ron (1981), who discusses the problematics of FID within the framework of "literary mimesis," considered the only guarantor of its meaningfulness.

are "citations" or "reports," as is the case when they are used as if enclosed in quotation marks. In such instances, the speaker may incorporate into his/her utterance specific features or "intonations" of the original utterance in order to distinguish his/her way of speaking or semantic or evaluative position from that of the original speaker while alluding, perhaps ironically, to what someone else has said (i.e., *double-voiced* words or discourse, which can sustain irony, parody or polemic [ibid.: 146-159]).

With Bakhtin, therefore, the bivocal word is a "translinguistic" or pragmatic notion, not a linguistic one. In *Marxism and the Philosophy of Language* (Bakhtin 1973 [1929]) he retains the dialogic principle and applies it to "reported speech,"<sup>9</sup> but emphasizes that both the syntactic and the conceptual, pragmatic aspects should be considered since the exaggeration of the role of any one of these factors to the exclusion of the others would result in an inaccurate account. So, if FID (i.e., "quasi-direct discourse," for Bakhtin) is defined only in terms of grammatical features, then it is only the narrator who speaks, which is unsatisfactory. If, on the contrary, FID is defined only in general conceptual terms, then it is only the character who speaks, which is also unsatisfactory because the dialogical, bivocal nature of the utterance is thus ignored. What distinguishes FID, he contends, is the fact that both author and character speak at the same time, that the character's accents or intonations (empathy) coexist with the author's accents (distance) in the same linguistic construction (ibid.: 155). Bakhtin's general conclusion is that each type of report is made to fit the expression of a particular kind of dialogic relation by treating the reported utterance in specific ways.

## 2. Sentence Connectedness in a Free Indirect Discourse Passage

The role of linguistics in accounting for FID is reasserted in Ehrlich (1990) and Fludernik (1993). Below, we will focus on Ehrlich's contribution, whose work constitutes a breakthrough from a discourse analytic perspective. She gives careful consideration to the syntactic features, but by restricting their relevance to the intrasentential domain on the grounds that they can only signal the "emergence" of another perspective, she can thereby account for the "marked" sentences of FID. Especially important in her study are the discursive means that sustain sentence connectedness within FID passages, or coherence of point of view across sentence boundaries, since such means can help identify those sentences that are not explicitly marked as FID and whose status is ambiguous. Because discursive context is relevant to such an investigation, Ehrlich suggests a discourse-analysis approach that emphasizes those aspects by which FID can be demarcated and which make it a coherent, distinct text unit or episode. Most important among such aspects are the

---

<sup>9</sup> For Bakhtin (1973 [1929]: 115) reported speech is the site of speech interference par excellence since here the word participates simultaneously in two speech acts -- a phenomenon most significant in *quasi-direct discourse* (FID).

intersentential linguistic features of referential linking, semantic-connector linking, and temporal linking (accounting for explicit coherence or cohesion), as well as the progressive aspect<sup>10</sup> (accounting for implicit cohesion). This results in a comprehensive account of how FID functions as a semantically and pragmatically distinct textual unit associated with the character's personal perspective on the narrative events. The following passage from *Eveline* (Joyce 1965 [1915]: 36-37) contains syntactically unmarked FID sentences that depend for their interpretation on the discourse context. My analysis, which follows Ehrlich's suggestions (minimal context is provided, with irrelevant details eliminated), is offered as a modest, informal illustration of how FID functions according to her account:

- (12) [a] She sat at the window watching the evening invade the avenue. . . .  
 [b] *Few people passed.* [c] *The man out of the last house passed on his way home; she heard his footsteps . . . crunching on the cinder path before the new red houses.* [d] *One time there used to be a field there in which they used to play every evening with other people's children. . . .* [e] *Her father used often to hunt them in out of the field with his blackthorn stick. . . .* [f] *Her father was not so bad then; and besides, her mother was alive.* [g] *That was a long time ago; she and her brothers and sisters were all grown up, her mother was dead.* [h] *Tizzie Dunn was dead, too, and the Waters had gone back to England. . . .* [i] *Now she was going to go away like others, to leave home.* [j] *Home!*

There is no linguistic feature in (12) that would authorize the interpretation of [b] or of a number of subsequent sentences as unambiguous FID since, quoted out of context, they might just as well be attributed to the narrator. On closer examination, however, it turns out that [b] and [c] are constituted as FID by temporal linking, across paragraph boundaries, to [a]: by indicating the character's perception, the predicate of [a] provides a reference time<sup>11</sup> for the tenses and adverbials of [b] and [c] and thus identifies them as reflecting the point of view of "she", that is, Eveline. (The simultaneity of the actions expressed by the predicates of [b] and [c] with the action expressed by the verb in [a] is made possible by their orientation not to the narrator's

<sup>10</sup> While the notions of referential linking and semantic-connector linking are borrowed from Tanya Reinhart's work and further revised, that of temporal linking is elaborated by Ehrlich herself. She argues that these three devices facilitate cross-sentential interpretations of FID by explicitly linking sentences that are textually cohesive with discourse containing syntactically marked sentences of FID. The progressive aspect, however, while it may also sustain point of view cohesion in specific contexts, does so only implicitly, that is, the cohesion is not made textually explicit.

<sup>11</sup> Ehrlich (1990: 74-78) contends that predicates which provide reference times for anchored tenses and adverbials are "character-oriented": they can be verbs of communication or consciousness as well as verbs of perception and those denoting characters' physical activities.

present, or "sentence time" [Ehrlich 1990: 64], but to the reference time established by the controlling predicate of [a].) Besides temporal linking, semantic content also contributes to the cross-sentential maintenance of the same perspective: these sentences contain information that is accessible to this character with this perspective, which accounts, in part, for their FID interpretation as semantic "complements" (ibid.: 67) of the controlling predicate. The second clause of [c] is referentially linked to its first clause ("his" in "his footsteps" refers back to "the man"). In their turn, [d], [e], and [f] express, by both temporal and referential linking (a transitive relation according to Ehrlich [ibid.: 121]), the same point of view as [c] and [b], being likewise in the FID mode: [d] is connected to [c] by "there", anaphoric to "the new red houses," as well as by "one time" and "used to be," anchored to the reference time of [d]; in addition, [d] contains the pronoun "they," which can be meaningful only as an element reflecting the character's point of view; [e], which sets up "her father" as a new topic, is linked to [d] by "them" and "the field," which depend for their interpretation on "they" and "a field," in [d], while its verb ("used . . . hunt") is temporally oriented to the predicate denoting the character's mental act of recollection in [d]; [f] is connected to [e] referentially by reiteration of the same topic, "her father," its second clause is construed as FID by semantic-connector linking to the first clause ("and besides"), and its tenses (simple past) and the adverb "then" are semantically dependent on the reference time established by the predicate of [a], denoting past states with respect to it. Likewise, the tenses and adverbials of the FID sentences [g], [h], and [i] (the simple past, the past perfect, "was going to", "a long time ago", "now") receive their temporal interpretation from the predicate of [a], which establishes the reference time for the entire passage. All verbs and adverbs in sentences [b] through [i] denote events or states either anterior to or concurrent with the character's implied act of recollection or reflection, occasioned by her act of perception; this explains their peculiar deictics and, partly, the FID interpretation of the sentences. Sentence [g] is also referentially linked to [f] ("that" is anaphoric to the preceding discourse), while [h] is connected to [g] by semantic-connector linking ("too"), with its internal cohesion similarly sustained by "and". Only [j] is unambiguously marked syntactically as FID: an exclamation referentially linked to [i], whose last element it reiterates, thereby providing further support for the interpretation of [i] as FID.

### 3. Conclusions

It follows that discourse context, which is essential to the cross-sentential constitution of FID, can be handled successfully in terms of cohesive relations, along lines suggested by Ehrlich. Unequivocal interpretations of syntactically ambiguous FID sentences can thereby be made, which indicates the strength of such a model based on discourse-analytic linguistics as well as the relevance of semantics and pragmatics. This is in fact what the article has proposed to demonstrate.

REFERENCES

1. Bakhtin, Mikhail [Voloshinov, V. N.]. (1973 [1929]). *Marxism and the Philosophy of language*. New York, London: Seminar Press.
2. Bakhtin, Mihail (1970). *Problemele poeticii lui Dostoievski*. Bucuresti: Univers.
3. Banfield, Ann (1973). "Narrative Style and the Grammar of Direct and Indirect Speech." *Foundations of Language*, 10, 1-39.
4. Banfield, Ann (1981). "Reflective and Non-Reflective Consciousness in the Language of Fiction." *Poetics Today*, 2(2), 61-76.
5. Banfield Ann (1982). *Unspeakable Sentences*. London: Routledge and Kegan Paul.
6. Benveniste, Emile (1966). *Problemes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
7. Cohn, Dorrit (1978). *Transparent Minds*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
8. Ehrlich, Susan (1990). *Point of View: A Linguistic Analysis of Literary Style*. London and New York: Routledge.
9. Fleischman, Suzanne (1990). *Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction*. London: Routledge.
10. Fludernik, Monika (1993). *The Fictions of Language and the Languages of Fiction. The linguistic representation of speech and consciousness*. London and New York: Routledge.
11. Joyce, James (1965 [1915]). "Eveline." In *Dubliners*. New York: The Viking Press.
12. Kuno, Susumu (1986). "Blended Quasi-Direct Discourse in Japanese." Paper presented at the Second SDF Workshop in Japanese Syntax, Stanford University.
13. Kuroda, S.-Y. (1976). "Reflections on the Foundations of Narrative Theory" in *Pragmatics of Language and Literature*. Edited by Teun A. van Dijk, 107-140. North Holland.
14. Lawrence, D. H. (1934 [1915]). *The Rainbow*. Hamburg, Paris, Bologna: The Albatros.
15. Lessing, Doris (1981 [1963]). "To Room Nineteen." In *The Norton Anthology of Short Fiction*. Edited by R. V. Cassil. New York, London: W. W. Norton & Company.
16. McHale, Brian (1978). "Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts." *PTL*, 3(2), 249-287.
17. McHale, Brian (1983). "Unspeakable Sentences, Unnatural Acts: Linguistics and Poetics Revisited." *Poetics Today*, 4(1), 17-45.
18. Morson, Gary and Caryl Emerson (1990). Mikhail Bakhtin. *Creation of a Prosaics*. Stanford, California: Stanford University Press.
19. Oltean, Stefan (1993). "A Survey of the Pragmatic and Referential Functions of Free Indirect Discourse." *Poetics Today*, 14(4), 691-714.
20. Ramazani, Vaheed (1988). *The Free Indirect Mode: Flaubert and the Poetics of Irony*. Charlottesville: University Press of Virginia.
21. Ron, Moshe (1981). "Free Indirect Discourse, Mimetic Games and the Subject of Fiction." *Poetics Today*, 2(2), 17-39.
22. Strauch, Gérard (1974). "De quelques interpretations récentes du style indirect libre." *Recherches Anglaises et Américaines*, 7, 40-73.
23. Weinberg, Henry H. (1981). "Irony and 'Style Indirect Libre' in *Madame Bovary*." *Canadian Review of Comparative Literature*, 8(1), 1-9.
24. Weinberg, Henry H. (1984). "Centers of Consciousness Reconstructed." *Poetics Today*, 5(4), 767-773.
25. Woolf, Virginia (1964 [1925]). *Mrs Dalloway*. Harmondsworth, Middlesex, England: Penguin Books.
26. Woolf, Virginia (1932 [1927]). *To the Lighthouse*. Hamburg, Paris, Milano: The Albatros.