

UNIVERSITÉ DE PITEȘTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ȘI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

Numéro 3/2008

**Editura Universității din Pitești
2008**

Directeurs fondateurs

Alexandrina Mustățea

Gabriel Pârvan

Comité honorifique

Anna Jaubert

Béatrice Bonhomme

Francis Claudon

Bernard Combettes

Claude Muller

António Bárbolo Alves

Comité de rédaction

Diana Lefter

Crina-Magdalena Zarnescu

Mihaela Mitu

Corina Georgescu

Liliana Voiculescu

Adriana Apostol

Editura Universității din Pitești

ISSN 1843-3979

Sommaire

I. Discours de l'affectivité

Narcis Zărnescu	
<i>Langage du corps, corps du langage, sur une application wüsterienne</i>	6
Vasile Rădulescu	
<i>Le thème de l'amour dans la tragédie cornélienne</i>	20
Diana-Adriana Lefter	
<i>Spectateur vs. acteur. La séduction de l'ethnocentrisme ou de l'exotisme? La lettre XXX des Lettres Persanes de Montesquieu</i>	30
Crina-Magdalena Zărnescu	
<i>La dimension thanatique de l'amour dans le discours poétique de Villon</i>	37
Anca Dragomir	
<i>El natural y el amor en la obra de Pablo Neruda</i>	45

II. Études littéraires

Alexandrina Mustăța	
<i>Thèmes et significations dans le poème apollinarien Signe</i>	53
Adriana Apostol	
<i>L'objet fantastique à la limite entre situation initiale et complication</i>	60
Liliana Voiculescu	
<i>La construction de l'identité sociale objective dans La tournée d'automne de Jacques Poulin</i>	67
Carmen Onel	
<i>Les voix du discours autobiographique dans la Préface testamentaire des Mémoires d'Outre-Tombe de Chateaubriand</i>	74
Irina-Maria Aldea	
<i>Pré-textes et prétextes à travers la correspondance entre André Gide et Roger Martin du Gard</i>	79

III. Études linguistiques

Florinela Comănescu

L'objet infinitival revisité : apport de l'opposition sémantique affecté/effectué

93

Cristina Ilinca

La constitution des instances énonciatives de l'éditorial politique. Les marques du locuteur

99

Ina-Alexandra Ciodaru

Aspects linguistiques du langage poétique symboliste

111

DISCOURS DE L'AFFECTIVITÉ

**LANGAGE DU CORPS, CORPS DU LANGAGE.
SUR UNE APPLICATION WÜSTERIENNE¹**

Narcis ZĂRNESCU
nzarnescu@cdep.ro
Université «Spiru Haret»

Résumé

Les recherches sur le lexique, en particulier dans le cadre des pratiques terminologiques, sont soumises à des renouvellements sous l'influence conjointe des domaines théoriques, des développements technologiques et des demandes sociales. Mon texte tente d'aborder ces questions, à partir de points de vue et de compétences diversifiés, axés davantage sur le lexique comme objet théorique et sur les pratiques terminologiques.

Mots-clés : lexique, terminologie, corps, langage, technologie

L'opposition Corps-Esprit, Nature-Culture est une construction occidentale dont le but est d'instaurer des oppositions entre des domaines du vécu humain afin de le constituer en disciplines séparées.² *Qu'est ce que le corps?*, la première exposition du Musée du Quai Branly sous la direction de Stéphane Breton³, *disperser le corps*⁴ en disciplines concurrentes épistémologiquement produisent aujourd'hui une anthropologie physique, une anthropologie du corps, une anthropologie sensorielle, une anthropologie représentationnelle ou affective, une anthropologie symétrique ou une anthropologie moniste etc. Le maintien de l'opposition entre sciences de la vie et sciences humaines renforce le conflit entre corps naturel et corps culturel justifiant ainsi d'une part le naturalisme réductionniste qui voudrait

¹Wüster, E. «Les classifications de notions et de thèmes. Différences essentielles et applications» («Begriffs- und Themaklassifikationen. Unterschiede in ihrem Wesen und ihrer Anwendung»), dans *Nachrichten für Dokumentation*, vol. 22, n° 3, p. 98-104 et n° 4, 1971, p. 143-150, traduit par INFOTERM, Bibliothèque d'INFOTERM; *Idem* (1981), «L'étude scientifique générale de la terminologie, zone frontalière entre la linguistique, la logique, l'ontologie, l'informatique et la science des choses», dans Rondeau, G. et H. Felber (éd.), *Textes choisis de terminologie. Vol. I: Fondements théoriques de la terminologie*, Québec, Université Laval - GIRSTERM, p. 55-113.

²Andrieu, B., *Etre l'auteur de son corps. Les nouveaux modèles philosophiques de la subjectivité corporelle*, F. Duhart, A. Charif, Y. Le Pape eds., *Anthropologie historique du corps*, Paris, L'harmattan, 2005, pp. 21-39

³Breton, Stéphane dir., *Qu'est-ce qu'un corps?*, Musée du quai Branly-Flammarion, 2006

⁴Andrieu, B., *Le corps dispersé. Une histoire du corps au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993, 3ed. 2000

tout expliquer par des causes génétiques et d'autre part le culturalisme déconstructiviste qui refuse toute référence à la nature en privilégiant l'étude du genre, des rôles sociaux et des institutions symboliques¹. La tentation de l'émergentisme guette l'épistémologie du corps dès lors qu'il s'agit d'expliquer le passage de la nature à la culture.²

Le corps n'est pas un objet théorique, il est matériel, sensible, interactif, mortel, et son épistémologie³ rend compte par les pratiques sur et en lui des discours et représentations et des techniques :

*Même si les structures anthropologiques du corps humain, comme l'inceste, le rituel, l'alliance, le don, la filiation, le deuil, le genre etc. sont présents dans toutes les cultures, la réalité du corps repose, pour certains chercheurs postmodernes, sur l'étude de la visibilité corporelle, le parcours des corps précaires, la surexploitation et la surexposition, les prises en charges et leurs effets.*⁴

La difficulté de définir le corps tient à sa progressive déconstruction par le post-structuralisme derridien et les *gender studies*.

Le statut axiologique du discours affectif, de l'affectosphère et de l'affectogenèse est soutenu et confirmé par une multitude de théories et hypothèses, malgré l'«obstacle épistémologique» de Bachelard :

*Quand on cherche les conditions psychologiques des progrès de la science, on arrive bientôt à cette conviction que c'est en termes d'obstacles qu'il faut poser le problème de la connaissance scientifique.*⁵

D'autre part, l'esprit scientifique contemporain suivit – semble-t-il –, le modèle bachelardien:

*Ainsi toute culture scientifique doit commencer, comme nous l'expliquerons longuement, par une catharsis intellectuelle et affective.*¹

¹Dagen-Laneyrie, N., *Histoire de la culture somatique. A propos de Histoire du corps*, 3 tomes, dirigé par G. Vigarello, JJ. Courtine, A. Corbin, Paris, Seuil, 3 tomes in *Critique*, Paris, Minuit, 2006

²Varela, Francisco, Cohen, Amy, *Le corps évocateur, une relecture de l'intimité*, dans *Nouvelle revue de Psychanalyse*, 40, 1989, pp.310-32

³Andrieu, B., *Brains in the Flesh. Prospects for a neurophenomenology*, Janus Head. *Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenology, Psychology and Arts*, New York, 2006

⁴Dambuyant-Wargny, G., *Quand on n'a plus que son corps*, Paris, Armand Colin, 2006

Fillmore, Ch., Kay P., Kay, O'Connor M., *Regularity and idiomaticity in grammatical constructions: the case of let alone*, in *Language* 64, 1988, p. 215

⁵Bachelard, G., *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, p. 14-19

En effet, la *catharsis intellectuelle et affective*, inaugurée au XXe siècle continue frénétiquement aussi au siècle des *révolutions étouffées / étouffées* subtilement et des guerres ponctuelles. La chair reste un concept de la phénoménologie d'un corps subjectif, pour J.Patocka qui estime que l'incarnation est une clef fondamentale pour comprendre le lien entre corps et phénoménologie, dans la mesure où le corps est la structure personnelle de l'expérience du monde: « notre corps est un concept situationnel ».²

Le schéma corporel est pourtant une notion pré-noétique dont la régulation des postures et des mouvements exige une description des processus automatiques dans un contexte médical plutôt que strictement phénoménologique³. Le lien entre médecine et phénoménologie renouvelle ainsi la signification proprement phénoménologique de la chair: contre la désincarnation du corps par la médecine interne, Katherine Young défend la thèse que notre propre matérialité est celle de la corporalité du soi rendant notre propre chair comme un mode de subjectivation⁴. Si Roy Porter et Simon Seha ont pu démontrer combien la chair devait être comprise selon la fondation moderne des relations entre le corps et l'âme, c'est cependant au prix du maintien d'un vocabulaire dualiste qui tend à disparaître dans notre perspective matérialiste⁵. La thèse de la conscience corporelle (*Bodily awareness thesis* B.A.T.) présuppose que la conscience de son propre corps est une condition nécessaire pour l'acquisition et la possession des concepts des qualités primaires de ce corps et des autres choses⁶. Le développement des neurosciences affectives a aussi replacé le corps au centre de la description du cerveau. Joseph Ledoux définit l'émotion « comme le processus par lequel le cerveau détermine et calcule la valeur d'un stimulus »⁷. L'émotion, la profondeur et la chair relève d'une étude de l'espace

¹ Bachelard, G., *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938, p. 14-19

² Patocka, Jan, *Body, Community, Language World*, Ed. Carus Publishing Company, 1998, 1968, p. 27

³ Gallagher, Shaun, *Dimension of Embodiment: Body Image and Body Schema in Medical Contexts*, dans S. Kay Toombs, *Handbook of Phenomenology and Medicine*, Kluwer Acad Press, 2001, pp., 147-149

⁴ Young, Katherine, *Presence in the flesh. The body in medicine*, Harvard University Press, 1997, p. 136

⁵ Porter, Roy & Seha Simon, *Flesh in the Age of Reason. The Modern Foundation of Body and Soul*, Ed. Hardcover, 2004

⁶ Cassam, Quentin, *Representing Bodies*, *Ratio*, 15, 4, 315-334. Repris dans M. Proudfoot ed., 2003, *Philosophy of Body*, London : Blackwell, 2002, pp. 1-20

⁷ Ledoux, Joseph, *Neurobiologie de la personnalité*, Paris, O. Jacob, 2003, p. 259

sensible dans la théorie de l'incarnation de Maurice Merleau Ponty¹. Le lien entre affects, actions et passions chez Spinoza *reloaded* pose le problème d'unité du corps et de l'esprit en distinguant pourtant ce qui relève de l'un et de l'autre². Une physique cogitative, dégagée par l'interprétation de Spinoza par François Zourabichvili, décrit comment « les affections du corps sont en même temps des affects de l'esprit »³. Depuis Aristote et son *De Anima*, le sens du toucher et la perception tactile fournissent les éléments d'une connaissance matérielle du monde extérieur et intérieur⁴. Le toucher établit, selon F. J. Varela, une intimité entre le touchant et touché dans le contact matériel⁵. Mais avec la neurophénoménologie⁶, l'accent est désormais mis sur l'action et le mouvement par lesquels la matérialité corporelle agit sur un environnement et ré-agit à l'incorporation informationnelle.

Le corps est une frontière épistémologique car il n'appartient pas à une discipline spécifique. Il est un objet toujours objectivé par les sciences exactes et humaines, mais aussi subjectivé car le corps est à la fois objet et sujet. Guettée par l'ambiguïté et l'«impressionnisme», la conceptualisation de l'affectosphère, du discours affectif ou des affectèmes devraient «jouir» d'un lexique approprié, explicite, plutôt dénotatif, pour que les théories et les hypothèses deviennent fonctionnelles. Vu que le corps, en tant que forme physique et forme mentale ou conceptuelle est sociogène et culturogène, l'*affectogénie* n'étant qu'un de ses effets, alors l'étude des métaphores du corps place la femme dans son corps (règles, accouchement) à travers le langage, les images, les dispositifs sanitaires et les lieux de travail:

*Although women resist specific medical procedures such as cesarean section or anesthesia during delivery, they seem unable to resist the underlying assumptions behind these procedures: that self and body are separate, that contraction are involuntary, that birth is production.*⁷

¹Cataldi, Steve L., *Emotion, Depth and Flesh, A Study of Sensitive Space : Reflection on Merleau-Ponty's philosophy of Embodiment*, Ed. State Univ of N.Y., 1993

²Jaquet, Chantal, *L'unité du corps et de l'esprit. Affects, actions passions chez Spinoza*, Paris, PUF, 2004, p. 41

³Zourabichvili, François, *Spinoza, Une physique de la pensée*, Paris, PUF, 2002, p. 127

⁴Golluber, Michael, *Aristotle on Knowledge and the Sense of Touch*, in *Journal of Philosophical Research*, Volume 26, 2001, Panayot Butchvarov, Editor

⁵Varela, Francisco, Cohen, Amy, *Le corps évocateur, une relecture de l'intimité*, dans *Nouvelle revue de Psychanalyse*, 40, 1989, pp. 193-213

⁶Andrieu, B., *L'épistémologie du corps* in *Corps. Revue interdisciplinaire*, n°1 *Ecrire le corps*, ed. Dilecta, 2006, pp. 129-149

⁷Martin, E., *The woman in the body*, Beacon Press, 1987, p. 89

A travers les pratiques corporelles réelles vécues par les femmes se découvre la construction du corps anatomique, sexuel et social par le moyen du savoir masculin¹. D'autre part, c'est à travers la mise en jeu motrice (Parlebas), la mise en action particulière du jeu corporel (Berthelot) et la performativité (Butler) que le corps prend sa *consistance*². Le corps serait, dans ce cas, un effet du discours, des représentations, du langage ou d'une conduite de la vie physique (Defrance). De plus, l'épistémologie du corps pourrait même se constituer en *bodylore*³ : "The body is not simply inscribed into its discourses; it takes up its discourses...the body is alternately materialized and attenuated by its discourses"⁴, c'est-à-dire le corps produirait lui-même le discours qu'il tient sur lui. L'épistémologie féministe a aussi contribué fortement à révéler les caractères *phallogentré* et *androcentrifuge* de l'histoire du corps écrite par des hommes pour une version masculine des découvertes scientifiques et techniques et des événements de la vie quotidienne. Comme l'indique Michèle Perrot, il y eut dans les années 1970-90 une volonté de *rupture épistémologique* par l'effet d'introduction de l'objet «femme» dans les sciences humaines et sociales⁵.

La grammaire du cerveau. Le cerveau possède une grammaire comme le confirment les neurophilosophes, tels que Churchland et Changeux⁶, Cicourel et Geertz⁷ ou Churchland⁸. Mais le cerveau était devenu un objet d'étude pour Wittgenstein, à partir même de 1930, au titre de modèle de l'articulation entre *la langue* et *le corps*.

La thèse de Wittgenstein est de lier la connaissance de la grammaire philosophique à la conscience des différents usages des expressions.

¹ Jardine, A., *Gynesis*, trad. fr, Paris, PUF, 2001

² Andrieu, B., *A la recherche du corps. Epistémologie de la recherche française en SHS*, P.U. Nancy, coll. «Epistémologie du corps», n°1, 2005

³ Young, K., *Whose Body? An introduction to Bodylore*, *The Journal of American Folklore*, vol. 107, n°423, 1994, pp. 3-8

⁴ Idem., p. 5

⁵ Perrot, M., *Chemins et problèmes de l'histoire des femmes*, dans D. Gardey, I. Lowy eds., *De l'invention du naturel*, 2000, p. 63

⁶ Changeux, J.-P., Danchin, A., *Selective Stabilization of Developing Synapses as a Mechanism for the Specification of Neuronal Networks*, in *Nature* 264, 1976, pp. 705-11;

Changeux, J.-P., Heidmann, T., Patte, P., *Learning by Selection*, in Marler and Terrace, 1984, pp. 115-37;

Changeux, J.-P., Ricoeur, P., *What makes us think?* (M. B. DeBevoise, Trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press., 2000

⁷ Cicourel, A. V., *Cognition and cultural belief*, in P. Baumgartner, & S. Payr (Eds.), *Speaking minds: Interviews with twenty eminent cognitive scientists*, Princeton, NY, Princeton University Press; Geertz, C., 2000

⁸ Churchland, P. S., *Brain-wise: Studies in neurophilosophy*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002

Philosopher, dans le sens où nous employons ce terme, c'est d'abord lutter contre la fascination qu'exercent sur nous certaines formes d'expression¹

Si l'on traduit *fascination*² par *dimension irrationnelle et affective du raisonnement*, la signification réelle d'un mot comme la pensée ne trouve pas dans la réalité du cerveau un objet suffisant et correct pour satisfaire aux règles de la grammaire. Afin de pouvoir régler le rapport du langage et de l'objet, Wittgenstein souligne la double exigence de la méthode:

(...) on est obligé dans tous les cas d'apprendre non seulement ce que il faut dire sur un objet, mais comment il faut en parler.³

En entretenant au contraire la confusion, l'intentionnalité – indice identifiant le côté affectogène du raisonnement - ne trouverait pas sa définition dans un état d'esprit ou un processus mental. En opposant la constitution d'une représentation intentionnelle et son interprétation, subjective et donc «marquée» par des affectèmes, Wittgenstein critique l'idée d'une restitution complète du processus mental. *L'intention de faire (intending)* est le résultat d'une combinaison de nombreux états d'esprits et d'*âme* plutôt que la projection mécanique d'une perception enregistrée. Cet écart est dû aux modifications apportées par la réinterprétation permanente de l'action à accomplir selon les circonstances. Or l'état mental n'a pas d'existence hors d'un processus d'expression. Si la neurophilosophie met plutôt l'accent sur la complexité physicochimique des réseaux de neurones et sur l'arrière plan cérébral qui produirait l'acte mental, Wittgenstein fait dépendre l'activité pensante de l'activité d'expression *de la pensée*. Ainsi la dimension opératoire ne serait pas dans le cerveau mais dans le mode d'accomplissement de la pensée. Ce qui fait exister la pensée, c'est le mode d'expression.

Wittgenstein souligne le rôle d'attribution de l'acte désignatif:

Ce que je voudrais pouvoir vous faire saisir, c'est que l'acte même de désigner détermine l'emplacement douloureux. Cet acte de

¹Wittgenstein, L., *Blue book*, [1933-1934], *Le Cahier Bleu*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. «Tel Quel», 1965, p. 54

²Rimé, B., Delfosse, C., Corsini, S., 2005 : 923-932

³Wittgenstein, L. *Remarques sur les couleurs* (1950-1951), trad. G. Granel, T.E.R. 1984, p. 32

*désignation ne doit toutefois pas se confondre avec un repérage d'un emplacement douloureux par attouchement du doigt.*¹

Ainsi *the act of pointing* relève de l'expérience personnelle, car il n'y a que le sujet qui est susceptible de s'autoréférer à son *corps subjectif*, physique ou verbal / discursif, pour désigner sa douleur ou son extase. Il y aura toujours un décalage entre *ma* douleur/*mon* extase et *ma* douleur/*mon* extase désignée par autrui. L'emplacement douloureux ou agréable désigné par l'expérience personnelle détermine cet endroit comme douloureux ou agréable: premier temps subjectif qui, par la désignation, passe de la sphère privée à la sphère publique. L'affectivité, originellement subjective et unique, irrationnelle et intransitive, devient discours sur (de) l'affectif. La transitivité, donc la traduction des affectèmes entropiques dans une langue (codification de premier degré ou socialisation primaire), puis dans un langage (codification de second degré ou psychosocialisation) et, finalement, dans un discours (codification de troisième degré ou intégration culturelle), institutionnalisé, sera ainsi soumise à l'épreuve popperienne de la falsifiabilité :

*The criterion of the scientific status of a theory is its falsifiability, or refutability, or testability*²

Mais la dénomination des sensations, dans le jeu du langage privé, est – affirme Elisabeth Rigal³ – un *leurre* entretenu par le solipsisme de l'*ego*. La grammaire des *sense data* privés ne peut que présumer un état d'esprit. L'expression tient lieu de la réalité objective qu'elle décrit:

*l'expérience privée est une construction dégénérée de notre grammaire (comparable, en un sens, à la tautologie et à la contradiction). Et ce monstre grammatical nous abuse désormais.*⁴

L'objet physique n'existe pas en soi; le *sense datum* est la manière dont l'objet physique apparaît devant l'*oeil mental*. La tentation d'un *ego* acéphale, comme de son inverse neurophilosophique l'*homme neuronal*⁵, est de nier l'écart entre l'*oeil mental* et l'objet physique en proposant une

¹ Wittgenstein, L. *Remarques sur les couleurs* (1950-1951), trad. G. Granel, T.E.R. 1984, p. 120

² Popper, Karl, *Conjectures and Refutations*, Routledge, London, 1963/1972, pp. 36/64)

³ Wittgenstein, L., *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome 1, trad. G. Granel, Ed. T.E.R., 1989

⁴ Idem., p. 45

⁵ Changeux, J.P., *Le cerveau, représentation du monde*, dans *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983

reconstruction objective du monde de l'intérieur même de la subjectivité. L'élimination de la vie privée ne doit pas se faire au nom de l'objectivation scientifique afin d'établir une transparence physiologique.

L'indication d'un lieu corporel tend à réduire l'activité sémantique de la pensée en un signe matériel. A la question « où ressens-tu le chagrin?, nous faisons cependant un geste vers notre corps, comme si le chagrin était en lui »¹. Ce report sur son propre corps dépasse la simple désignation projective: il attribue, par l'effet de langage d'une croyance, une cause objective à un sentiment subjectif. Le raisonnement neurophilosophique entretient cette croyance que tout sens exprimé par la pensée serait le signe d'une production corporelle. Or l'objet de ma *croyance* (*je crois que...*) repose sur une affirmation qui n'a aucun équivalent neurophysiologique. Croire en quelque chose ne peut se fonder sur l'état de mon cerveau ou de ma raison: la croyance est le résultat du processus symbolique de la pensée, donc logique et affectif, si bien que vouloir la justifier en la rapportant à un fondement physique revient à confondre le sens et la cause. La comparaison de toute pensée avec un processus «caché» aboutit à la découverte d'une analyse des expressions, car la comparaison de processus et d'états corporels avec des processus et des états spirituels oublie souvent le jeu du sens en suivant celui du signe.

La distinction entre la pensée et le cerveau est, pour Wittgenstein, l'exemple privilégié pour opérer la différence grammaticale entre *le sens* et *le signe*: non que la pensée soit le sens de ce dont le cerveau serait le signe, ou inversement, mais parce que nos usages de la langue élimine cette différence grammaticale. Maintenir donc dans le style de l'énoncé cette différence autorise Wittgenstein à écrire:

*Le cerveau est comme un écrit qui nous convie à sa lecture, et pourtant ce n'est pas un écrit.*²

Bien avant l'expansion des sciences cognitives, Wittgenstein aura compris l'importance de la grammaire du cerveau dans l'énoncé et le discours. Le cerveau n'est pas le livre du sujet moderne, il reste l'objet métaphorique par excellence qui *est écrit* par *les utilisateurs* de la langue ou des hypertextes. Par conséquent, le cerveau sera le générateur des raisonnements et affectèmes, tandis que le «cœur» et l'«âme» resteront des métaphores non-

¹ Wittgenstein, L., *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome 1, trad. G. Granel, Ed. T.E.R., 1989, p.106

² Wittgenstein, L., *Etudes préparatoires à la 2e partie des Recherches Philosophiques*, trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985, p. 270

fonctionnelles et non-opératoires, signes plurimorphes de l'indéchiffrable des langues-standard.

Par ses interférences et connexions sémantiques, au niveau des champs lexicaux, mentaux ou sociaux, l'affectosphère, y inclus le discours de l'affectivité, génère un hypertexte, organisé, hiérarchiquement ou/et fractalement, d'où l'impératif herméneutique d'évaluer les lexiques et la morpho-syntaxe affective, mais aussi les lexiques et la morpho-syntaxe des langages affectogènes, par rapports à l'hypertextualisation et la complexification du conceptuel, soit au registre logique qu'au registre intuitif, irrationnel ou affectif.

Si Vannevar Bush est considéré comme le grand-père de l'hypertexte, c'est à Ted Nelson que l'on doit le néologisme d'*hypertexte*, créé pour caractériser un réseau informatique de documents reliés entre eux par des liens activables. Les fonctionnalités de l'hypertexte *affectif*, telles que la possibilité de projeter plusieurs documents simultanément pour les comparer; d'ajouter ses propres notes et commentaires ou de lier entre eux les documents, « offre immédiatement de nouvelles perspectives à l'indexation associative, dont le principe est de rendre n'importe quel item activable pour déclencher à volonté la sélection instantanée et automatique d'un autre : It affords an immediate step [...] to associative indexing, the basic idea of which is a provision whereby any item may be caused at will to select immediately and automatically another. »¹

Autrement dit l'hypertexte assure à l'affectosphère une cohérence augmentée, mieux organisée, plus dynamique et «ouverte». Parcourir l'hypertexte «affectif», c'est être partie prenante d'un système qui se reconfigure à chaque déplacement, un système mouvant dont on n'a jamais de vue globale mais seulement une vue locale. À chaque mouvement se découvre un nouveau paysage, de nouvelles perspectives.²

Ce parcours peut être considéré comme une forme d'énonciation³, cette lecture du paysage est aussi une forme d'écriture. Symétriquement, prendre en compte la complexité, c'est aussi renoncer à mettre en discours la pensée. Car toute mise en discours tend à réduire la multiplicité des significations dans une organisation rhétorique simplificatrice.

Même si on pourrait reprocher à l'hypertexte d'abandonner la mise en ordre et en discours structuré de l'information au profit d'une simple

¹ Bush, Vannevar, *As We May Think*, in *The Atlantic Monthly*, juillet 1945, p. 106

² Aarseth, Espen J., *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997

³ Clément, Jean, *Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle*, dans *Hypertextes et hypermédias, réalisations, outils et méthodes*, actes du colloque réunis par Jean-Pierre Balpe, Alain Lelu et Imad Saleh, Paris, Hermès, 1995

collection de documents mis bout à bout, de déconstruire le récit linéaire au profit d'une esthétique du fragment où disparaît le plaisir du lecteur, bref de produire du désordonné et de l'informe quand le livre au contraire contribuait à construire du sens, le fait de poser des liens sur cet ensemble documentaire va réduire l'entropie en faisant naître de nouvelles informations. C'est ce que traduit bien la métaphore du jardinage (*gardening*) introduite par Cathy Marchal et développée par Mark Bernstein¹.

Apparemment la non-linéarité de l'hypertexte «affectif» est un facteur de désordre de la narration affective qui contreviendrait gravement, par exemple, aux principes énoncés par Aristote dans sa poétique, tout comme les équations non linéaires sans solution des systèmes chaotiques suspendent indéfiniment la «résolution» du récit. Mais si l'on applique la théorie du chaos à l'hypertexte «affectif», le modèle des fractales mettra en évidence la notion d'échelle et de mesure dans l'étude de la morphogenèse des affectèmes. Ainsi, l'hypertexte «affectif» relève d'une «esthétique» de la fractalité: privé de la vraisemblance par la difficulté de maintenir une ligne de récit affectogène à visée téléologique dans un dispositif non linéaire, il est «condamné» à multiplier les signes de ressemblance. Chaque fragment de l'hypertexte «affectif» renvoie non pas à la fin du texte, parce qu'il est non-linéaire, mais à la figure de sa totalité.

En même temps, il faudrait tenir compte du fait que toute lecture hypertextuelle de l'affectosphère suppose des dé-codifications et des sur-codifications, telles, par exemple, les «grammaires de construction», issues au début des années 90 des travaux fondateurs de Ch. Fillmore², R. Langacker³ et G. Lakoff⁴.

Orientées vers les traitements automatiques⁵ ou inspirées par Langacker et Lakoff, ces sur-codifications trouvent une expression exemplaire dans les travaux de W. Croft⁶ :

¹ Bernstein, Mark, *Enactement in Information Farming*, in *Hypertext'93. Proceedings*, Seattle, ACM Press, nov. 1993

² Fillmore, Ch., Kay P., Kay, O'Connor M., *Regularity and idiomacity in grammatical constructions: the case of let alone*, in *Language* 64, 1988, pp. 501-38

³ Langacker, R., *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1: *Theoretical prerequisites*, Vol.2: *Descriptive applications*, Standford, Standford University Press, 1987, 1991

Langacker, R., *Grammar and Conceptualization*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2000

⁴ Lakoff, G., *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*, Chicago, Chicago University Pres, 1987

⁵ Kay, P., *Construction grammar feature structures revised*, 1997 in [site www.icsi.berkeley.edu/~kay/bcg/Fsrev.html]

⁶ Croft, W., *The structure of events and the structure of language*, in M. Tomasello (ed), *The new psychology of language — Cognitive and functional approaches to language structure*, Mahwah, NY, LEA, 1998, pp. 67-92

Jusqu'à un certain point, tout mot peut être employé en principe dans n'importe quelle construction. De ce fait les patrons distributionnels n'établissent pas de catégories grammaticales au sens strict. Ce qui compte c'est l'interprétation sémantique d'un mot dans une construction particulière (...). Cette interaction entre les constructions grammaticales et les mots que les locuteurs y insèrent est la source de la richesse et de la flexibilité du langage comme moyen de communiquer le vécu. La flexibilité de la grammaire est limitée à un certain point par nos attentes sur ce à quoi ressemble le monde et sur la manière dont différents types d'événements peuvent être construits mentalement de manière plausible.

Il n'est pas difficile de constater que les instruments proposés par les grammaires de construction assurent – semble-t-il – une meilleure opérationnalité et inter-opérabilité conceptuelles, ainsi qu'une flexibilité et «tolérance» sémantiques de haut degré dans les hypertextes affectogènes.

Bibliographie

- Aarseth, Espen J., *Cybertext, Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997
- Andrieu, B., *Etre l'auteur de son corps. Les nouveaux modèles philosophiques de la subjectivité corporelle*, F. Duhart, A. Charif, Y. Le Pape eds., *Anthropologie historique du corps*, Paris, L'Harmattan, 2005
- Andrieu, B., *Le corps dispersé. Une histoire du corps au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 1993, 3ed. 2000
- Andrieu, B., *L'épistémologie du corps* in *Corps. Revue interdisciplinaire*, n°1 *Ecrire le corps*, ed. Dilecta, 2006
- Andrieu, B., *Brains in the Flesh. Prospects for a neurophenomenology*, Janus Head. *Journal of Interdisciplinary Studies in Literature, Continental Philosophy, Phenomenology, Psychology and Arts*, New York, 2006
- Andrieu, B., *A la recherche du corps. Epistémologie de la recherche française en SHS*, P.U. Nancy, coll. «Epistémologie du corps», n°1, 2005
- Bachelard, G., *La formation de l'esprit scientifique*, Paris, Vrin, 1938
- Bernstein, Mark, *Enactement in Information Farming*, in *Hypertext'93. Proceedings*, Seattle, ACM Press, nov. 1993
- Breton, Stéphane dir., *Qu'est-ce qu'un corps?*, Musée du quai Branly-Flammarion, 2006
- Bush, Vannevar, *As We May Think*, in *The Atlantic Monthly*, juillet 1945
- Cassam, Quentin, *Representing Bodies*, *Ratio*, 15, 4, 315-334. Repris dans M. Proudfoot ed., 2003, *Philosophy of Body*, London : Blackwell, 2002
- Cataldi, Steve L., *Emotion, Depth and Flesh, A Study of Sensitive Space : Reflection on Merleau-Ponty's philosophy of Embodiment*, Ed. State Univ of N.Y., 1993
- Changeux, J.-P., *Le cerveau, représentation du monde*, dans *L'Homme neuronal*, Paris, Fayard, 1983
- Changeux, J.-P., Danchin, A., *Selective Stabilization of Developing Synapses as a Mechanism for the Specification of Neuronal Networks*, in *Nature* 264, 1976

- Changeux, J.-P., Heidmann, T., Patte, P., *Learning by Selection*, in Marler and Terrace, 1984
- Changeux, J.-P., Ricoeur, P., *What makes us think?* (M. B. DeBevoise, Trans.), Princeton, NJ: Princeton University Press., 2000
- Churchland, P. S., *Brain-wise: Studies in neurophilosophy*, Cambridge, MA: MIT Press, 2002
- Cicourel, A. V., *Cognition and cultural belief*, in P. Baumgartner, & S. Payr (Eds.), *Speaking minds: Interviews with twenty eminent cognitive scientists*, Princeton, NY, Princeton University Press; Geertz, C., 2000
- Clément, Jean, *Du texte à l'hypertexte: vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle*, dans *Hypertextes et hypermédias, réalisations, outils et méthodes*, actes du colloque réunis par Jean-Pierre Balpe, Alain Lelu et Imad Saleh, Paris, Hermès, 1995
- Croft, W., *The structure of events and the structure of language*, in M. Tomasello (ed), *The new psychology of language — Cognitive and functional approaches to language structure*, Mahwah, NY, LEA, 1998
- Croft, W., *Radical Construction Grammar: Syntactic theory in typological perspective*, Oxford, Oxford University Press, 2001
- Croft, W., *The structure of events and the structure of language*, in M. Tomasello ed., 1998
- Croft, W., Cruse, D.A., *Cognitive Linguistics*, Cambridge UK, Cambridge University Press, 2004
- Dagen-Laneyrie, N., *Histoire de la culture somatique. A propos de Histoire du corps*, 3 tomes, dirigé par G. Vigarello, JJ. Courtine, A. Corbin, Paris, Seuil, 3 tomes in *Critique*, Paris, Minuit, 2006
- Dambuyant-Wargny, G., *Quand on n'a plus que son corps*, Paris, Armand Colin, 2006
- Fillmore, Ch., Kay P., Kay, O'Connor M., *Regularity and idiomaticity in grammatical constructions: the case of let alone*, in *Language* 64, 1988
- Gallagher, Shaun, *Dimension of Embodiment: Body Image and Body Schema in Medical Contexts*, dans S. Kay Toombs, *Handbook of Phenomenology and Medicine*, Kluwer Acad Press, 2001
- Goldberg, A., *The emergence of the semantics of argument structure constructions*, in W. McWhinney (ed.), *The emergence of language*, Mahwah, New-Jersey, Chapter 7, 1999, pp. 197-212.
- Goldberg, A., *Surface generalizations: an alternative for alternations*, in *Cognitive Linguistics* 13-14, 2002, p. 327-356.
- Goldberg, A., *Constructions: a new theoretical approach to language*, in *Trends in cognitive science*, vol. 7, n°5, 2003, p.219-223.
- Goleman, Daniel, *The Emotionally Intelligent Workplace*, Jossey-Bass, 2001
- Goleman, Daniel, *Social Intelligence: The New Science of Human Relationships*, Bantam Books, 2006
- Golluber, Michael, *Aristotle on Knowledge and the Sense of Touch*, in *Journal of Philosophical Research*, Volume 26, 2001, Panayot Butchvarov, Editor
- Jaquet, Chantal, *L'unité du corps et de l'esprit. Affects, actions passions chez Spinoza*, Paris, PUF, 2004
- Jardine, A., *Gynesis*, trad. fr, Paris, PUF, 2001
- Kay, P., *Construction grammar feature structures revised*, 1997 in [site www.icsi.berkeley.edu/~kay/bcg/Fsrev.html]

- Kay, P., Fillmore, Ch., *Grammatical constructions and linguistic generalizations: The What'sX doing Y? construction*. *Language*, 75, 1999
- Langacker, R., *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1: *Theoretical prerequisites*, Vol.2: *Descriptive applications*, Stanford, Stanford University Press, 1987, 1991
- Langacker, R., *Grammar and Conceptualization*, Berlin, Mouton de Gruyter, 2000
- Lakoff, G., *Women, fire and dangerous things. What categories reveal about the mind*, Chicago, Chicago University Press, 1987
- Lakoff, Georg., Johnson Mark, *Philosophy of the flesh: the Embodied Mind and its challenge to Western thought*, N.Y., Basic Book, 1999
- Ledoux, Joseph, *Neurobiologie de la personnalité*, Paris, O. Jacob, 2003
- Martin, E., *The woman in the body*, Beacon Press, 1987
- Patocka, Jan, *Body, Community, Language World*, Ed. Carus Publishing Company, 1998, 1968
- Pennebaker, J. W., Rimé, B., Blankenship, V. E., *Stereotypes of emotional expressiveness of Northerners and Southerners: A cross-cultural test of Montesquieu's hypotheses*, in *Journal of Personality and Social Psychology.*, 70, 1996
- Perrot, M., *Chemins et problèmes de l'histoire des femmes*, dans D. Gardey, I. Lowy eds., *De l'invention du naturel*, 2000
- Pinkas, David, *La matérialité de l'esprit. La conscience, le langage et la machine dans les théories contemporaines de l'esprit*, Paris, Ed. La découverte, 1995
- Popper, Karl, *Conjectures and Refutations*, Routledge, London, 1963/1972
- Porter, Roy & Seha Simon, *Flesh in the Age of Reason. The Modern Foundation of Body and Soul*, Ed. Hardcover, 2004
- Rimé, B., Delfosse, C., Corsini, S., *Emotional fascination. Response Elicited by Viewing Pictures of September 11 Attack. Cognition and Emotion*, 19, 2005
- Rimé, B., *Le partage social des émotions*. Préface de Serge Moscovici, Paris, PUF, 2005
- Stich, S.P., T.A. Warfield, eds., *Mental Representation*, Oxford, Blackwell, 1994
- Varela, F. J., *Synchronisation neurale et fonctions cognitives*, dans B. Feltz, M. Crommelinck, Ph. Goujon, eds., 1999, *Auto-organisation et émergence dans les sciences de la vie*, Ed. Ousia, 1995
- Varela, Francisco, Cohen, Amy, *Le corps évocateur, une relecture de l'intimité*, dans *Nouvelle revue de Psychanalyse*, 40, 1989
- Young, Katherine, *Presence in the flesh. The body in medicine*, Harvard University Press, 1997
- Young, K., *Whose Body? An introduction to Bodylore*, *The Journal of American Folklore*, vol. 107, n°423, 1994
- Welton, Donn, *The Flesh Culture. Body and Flesh. A Philosophical Reader*, London, Ed. Blackwell Publishers, 1998
- Wettersten, J.R., *The Roots of Critical Rationalism*, Amsterdam: Rodopi B.V., 1992
- Wittgenstein, L., *Blue book*, [1933-1934], *Le Cahier Bleu*, trad. Guy Durand, Paris, Gallimard, coll. «Tel Quel», 1965
- Wittgenstein, L. *Remarques sur les couleurs* (1950-1951), trad. G. Granel, T.E.R. 1984
- Wittgenstein, L., *Notes sur l'expérience privée et les «sense data»*, trad E. Rigal, Mauvezin, T.E.R., 1989

- Wittgenstein, L., *Remarques sur la philosophie de la psychologie*, tome 1, trad. G. Granel, Ed. T.E.R., 1989
- Wittgenstein, L., *Etudes préparatoires à la 2e partie des Recherches Philosophiques*, trad. G. Granel, Mauvezin, T.E.R., 1985
- Wulf, C. Ed., *Traité d'anthropologie historique*, Paris, L'harmattan, 2002
- Zourabichvili, François, *Spinoza, Une physique de la pensée*, Paris, PUF, 2002

LE THÈME DE L'AMOUR DANS LA TRAGÉDIE CORNÉLIENNE

Vasile RĂDULESCU

radul_vas_romanice@yahoo.com

Université de Pitești

Résumé

Corneille s'est proposé, de manière programmatique, de traiter des sujets « sérieux », conformes à la « dignité » de la tragédie, combiné toujours avec le thème de l'amour, théoriquement considéré comme un agrément, destiné à attirer et à séduire le public. En pratique, les proportions sont égales, le thème de l'amour est traité aussi sérieusement que les thèmes « sérieux ». De plus, il est traité avec une grande virtuosité poétique, les manifestations lyriques sont bien contenues et renfermées dans des vers d'une beauté sans pareille. Pour cela, un arsenal de figures, de stratégies argumentatives et de procédés rhétoriques est mis à contribution. Le personnage cornélien débat, raisonne, mais il n'oublie jamais de faire surgir avec raffinement les élans de son cœur.

Mots-clés : amour, manifestations lyriques, procédés rhétoriques, stratégies argumentatives

On rencontre une variété étonnante de types d'amour dans la tragédie cornélienne : amour-passion, amour généreux, amour «politique», amour tyrannique, etc. La peinture de l'amour est riche et nuancée. Les deux sentiments contradictoires – amour-passion et amour généreux - traversent d'un bout à l'autre les tragédies de Corneille et s'entremêlent. L'idée directrice est qu'on ne peut pas lutter contre l'amour, il est tout-puissant. Théodore et Polyeucte le font pourtant, mais au prix de grands efforts et souffrances, parce qu'ils se consacrent à l'amour suprême, l'amour de Dieu. Théodore rejette l'amour-passion parce qu'il est considéré comme basé sur les sens et elle déteste « le commerce des sens ». Placide, qui aime Théodore d'un amour fervent, sans « être payé de retour », se voit obligé de transformer sa passion en amour désintéressé, sa souffrance et son sacrifice ne le détournent pas de son cher « objet ».

Corneille a emprunté à l'*Astrée* d'Honoré d'Urfé la conception de l'*amour généreux*, fondé sur l'appréciation des vertus et des qualités de la personne aimée et sur l'altruisme (« mourir en soi pour revivre en autrui »). Il y avait à l'époque un consensus et une connivence : tous ont lu l'*Astrée* – les auteurs, les spectateurs et les lecteurs -, c'était un don communément partagé. A la filière de l'*Astrée*, s'ajoute le néo-platonisme greffé sur la tradition chevaleresque. A l'analyse, on pourrait se demander si la morale amoureuse cornélienne est altruiste. Oui et non. Dans le cas de Corneille, il faut toujours nuancer, il y a toujours des lignes de force qui s'entrecoupent. Tout le monde

est d'accord que chez Corneille l'amour est inséparable de la gloire. Nadal¹ souligne le mérite de Corneille d'avoir transféré, pour la première fois, les notions d'honneur et de gloire (spécifiques à d'autres domaines, militaire par ex.) dans le domaine de l'amour. Dans *Théodore*, par ex., Placide supplie Marcelle d'épargner à Théodore la honte à laquelle Valens l'a condamnée : « Madame, elle est mon choix, et sa gloire est la mienne ».

L'amour généreux est illustré tout d'abord dans *Le Cid*. Rodrigue et Chimène sont les deux faces inséparables du même être, de la même âme, ils appartiennent l'un à l'autre. Le problème de l'infidélité ne se pose pas (et cela partout dans la tragédie cornélienne). Le problème est d'avoir du mérite pour s'élever au niveau de l'être aimé, de là une joute permanente, une course vers la perfection. Rodrigue déclare à plusieurs reprises qu'il ne mériterait pas d'être aimé s'il renonçait à l'honneur. De même, s'il ne se venge pas, il ne mérite pas Chimène. Quand il *court à la vengeance* il est persuadé qu'il *court au trépas*, l'issue heureuse du combat contre le père de Chimène n'est qu'un hasard, Rodrigue ne s'y attendait pas. Et c'est justement cette réussite qui cause son malheur, qui a compliqué la situation et qui a propulsé l'action dramatique. *Traînant une mourante vie*, il ne souhaite plus pour lui-même que mourir de la main de sa bien-aimée. A son tour, Chimène supplie Rodrigue de ne pas tenir compte de son désespoir et de sortir vainqueur du combat avec Don Sanche, « dont Chimène est le prix ».

Cette conception de l'amour généreux a résisté jusqu'à la fin de la carrière dramatique de Corneille, malgré la prédominance de l'amour politique. La reine Bérénice sacrifie le bonheur à la pureté de son amour. *Suréna* témoigne au plus haut degré que l'amour généreux est libre et qu'on ne peut pas l'opprimer, qu'il faut le défendre au prix de sa vie, parce qu'il est plus précieux que la vie même.

L'amour généreux prend parfois chez Corneille des formes paradoxales. Il a gardé toujours un motif original de ses comédies : le renoncement à la personne aimée en faveur d'un/une autre. Dans des comédies, comédies héroïques et tragédies, on voit comment un amant renonce à sa maîtresse ou comment une femme quitte un homme dont elle est éprise. L'Infante, ne pouvant pas épouser Rodrigue (son rang le lui interdit), le donne à Chimène ; Polyucte, avant de mourir, conseille à Pauline de rester avec Sévère (ce qui provoque la révolte de celle-ci) ; Placide cède Théodore à Didyme, son rival ; Pertharite est prêt à disparaître de nouveau pour donner carte blanche à sa femme Rodelinde d'épouser l'usurpateur Grimoald qui lui fait assidûment la cour en motivant son geste : *il faut se tourner du côté du*

¹Nadal, O., *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille*, Gallimard/S.E.P.C., 1948/1991, p. 305

bonheur ; Sertorius, surmontant sa passion, donne Viriate à son lieutenant Perpenna ; Bérénice ou Eurydice, obligées de renoncer à l'homme qu'elles aiment, l'invitent à épouser une autre pour assurer sa descendance ; Pulchérie donne Léon à Justine, etc. Les raisons (ou plutôt les prétextes) en sont multiples : la reconnaissance, associée à la politique, chez Sertorius ; la « gloire » d'une princesse le plus souvent (l'Infante, Isabelle de *Don Sanche d'Aragon*, Bérénice, etc) ; le détachement des attraits de la vie terrestre dans le cas de Polyeucte ; le désir d'assurer le bonheur à l'être aimé dans le cas de Pertharite ; la sécurité de la vie de l'être aimé et de l'Etat, dans le cas de Plautine d'*Othon*, etc.

Ni dans la comédie ni, d'autant plus, dans la tragédie, ce geste inhabituel n'est le reflet du relâchement des mœurs. Les personnages généreux respectifs font des déclarations héroïques de bravade, sous lesquelles on devine facilement la souffrance du sacrifice. Sertorius, avec une fermeté militaire, voue Viriate à Perpenna, mais il se trahit à un moment donné : « ...je ne vous puis voir entre les bras d'un autre ». Il ne faut donc pas accepter l'idée de l'existence d'un héros cornélien toujours maître de lui, qui sacrifie par un effort de volonté son amour à sa « gloire ». Pulchérie fait savoir à Léon : « je souffre autant et plus que vous ». Euridyce, au plus haut degré, exprime lyriquement cette souffrance :

*Je veux qu'un noir chagrin à pas lents me consume, / Qu'il me
fasse à longs traits goûter son amertume, / Je veux, sans que la mort ose
me secourir, / Toujours aimer, toujours souffrir, toujours mourir //*

Avec une fine psychologie, Corneille suggère que le renoncement à l'être aimé n'est jamais total et pour rendre cette idée il recourt à une trouvaille sur le plan de l'expression, récurrente dans beaucoup de tragédies : *donner la main, mais garder le cœur*, paradoxe qui résout la tension et replace les héros surhumains dans la sphère de l'humain. R. Guichemerre considère ce comportement comme une manifestation de l'égoïsme humain :

Cette exigence commune aux héroïnes montre bien que leur renoncement n'est pas total : en disposant de leur amant, elles ont dans une certaine mesure l'impression de le posséder encore, sinon de l'aimer à travers l'épouse qu'elles lui donnent. Cette possessivité, cette tentative de garder d'une certaine façon l'être auquel elles doivent renoncer, Corneille l'analyse avec beaucoup de lucidité.[...] Cette possessivité s'accompagne généralement d'une certaine jalousie : l'idée que l'amant auquel elles renoncent puisse aimer une autre femme, est insupportable à ces héroïnes.

À son tour, G. Couton se montre plus tranchant à cet égard : *On ne voit guère chez Corneille d'amant ou d'amante qui accepte la mort et la résurrection en autrui dont parle d'Urfé. Leur « gloire », leur « sang », leur « rang », la « raison d'Etat » parfois constituent les premières valeurs. L'amour ne vient qu'ensuite ; dans les meilleurs des cas, il finit par se concilier avec les valeurs premières, sinon il est brisé.* G. Couton considère qu'il n'y a dans le théâtre de Corneille qu'une seule amante qui donne la priorité à l'amour, c'est Camille d'*Horace* : « elle est émouvante,[...], mais unanimement condamnée »¹.

L'amour galant, spécifique à la comédie, apparaît souvent, sous l'influence du mouvement précieux, dans la tragédie cornélienne, comme une originalité également. Corneille introduit la galanterie amoureuse dans une intrigue grave, comme dans *Œdipe* ou *Attila* et même dans les tragédies à sujet religieux. C'était une profession de foi de Corneille, imposée par le souci de toucher et de plaire :

*Les tendresses de l'amour humain y font un si agréable
mélange avec la fermeté du divin, que sa représentation a satisfait tout
ensemble les dévots et les gens du monde. (Examen de Polyeucte)*

L'amour galant est normalement à sa place dans les tragédies à machines, - où Corneille fait des tours de force de virtuosité dans ses manifestations -, mais presque toutes les tragédies cornéliennes sont parsemées de répliques et de dialogues des personnages faisant l'éloge de l'amour pour l'amour, en en raffinant longuement, à la manière des précieuses.

La galanterie s'allie au romanesque de l'amour dont traite toute une tradition et qui constitue une mode au XVII-e s. Dans les sujets puisés à l'histoire, Corneille introduit quelque intrigue amoureuse féminine, invente quelque personnage pour illustrer et justifier des complots politiques. Ainsi, tel événement historique connu, attesté par les historiens, a à sa base quelque intrigue amoureuse, la main d'une « femme fatale ». C'est le cas, par ex., d'Emilie dans *Cinna*, qui n'a pas existé et qui devient le moteur de la conjuration de Cinna contre Auguste. Par amour pour la symétrie (préoccupation constante de Corneille), il introduit Sabine (inventée), femme d'Horace, à côté de Camille, fiancée (réelle) de Curiace, mentionnée par Tite-Live. J. Truchet fait cette constatation : « ... la France littéraire du XVII-e s. aurait trouvé malséant un héros sans amour ».

¹ Couton, G., *Corneille et la tragédie politique*, « Que sais-je ? », 1984, pp. 104-105.

Y a-t-il un « **amour raisonnable** » dans la tragédie cornélienne ? Le problème est posé par J. Truchet qui considère comme un amour de telle facture l'amour *déjà quasi-conjugal* de jeunes gens désireux de se marier, mais séparés par des obstacles extérieurs, qu'ils surmonteront plus ou moins (Chimène – Rodrigue, Emilie – Cinna, Laodice – Nicomède, Euridyce – Suréna, etc) ; l'amour des couples qui veulent servir d' *exemples à l'univers* (Bérénice – Tite) ; l'amour des rivaux généreux, tels Antiochus et Séléucus de *Rodogune* ou même l'amour de ceux qui renoncent à la personne aimée (l'Infante, Don Sanche du *Cid*, etc.). J. Truchet en fait le point de la manière suivante :

Que signifie, donc, finalement, amour raisonnable ? A peu près ce qu'en 1900 on aurait appelé « aimer pour le bon motif » : un amour tourné vers le mariage, respectueux de l'ordre établi et de la liberté du partenaire. Mais nullement un amour désincarné[...]. Ni tiède : un amour dont on meurt n'est pas un amour tiède ; or tous les héros sont capables de mourir d'amour[...]. Ni, enfin, un amour paisible : que de possibilités de violence en ces parfaits époux, en ces veuves, en ces amants !¹

A l'amour généreux et à l'amour « raisonnable » s'oppose radicalement l'**amour tyrannique**. L'amour généreux rend libre l'amoureux et la liberté de la personne est strictement respectée, l'ordre établi n'est pas mis en cause par lui. L'amour tyrannique ne respecte ni l'ordre établi ni la liberté des personnes. Cet amour, sans scrupules, sans mesure, n'est pas réciproque, il est unilatéral et s'allie souvent à la jalousie. La mentalité de la génération de Louis XIII était plus penchée à chanter allégoriquement l'amour et l'héroïsme. L'amour se rattache à cette exaltation générale. La jalousie de Médée, sa démesure, dans la pièce de Corneille éclatent avec des accents déjà raciniens. On a affaire à un amour tyrannique dans le cas de Grimoald pour Rodelinde (*Pertharite*), non pas que Grimoald soit un tyran, au contraire, il se comporte en « parfait amant », mais son insistance tyrannise Rodelinde qui ne ressent pas le même sentiment. A son tour, elle se plaît à profiter de la passion amoureuse de Grimoald qui le rend faible, elle l'exhorte : « Deviens le tyran de qui te tyrannise ».

Attila, cet ogre, malgré sa tyrannie politique, se comporte comme un amoureux capable de galanteries. Il est plutôt tyrannisé lui-même par la passion pour Ildione qui s'empare de lui et qui le voit diminuer son pouvoir sur les autres.

Que la dernière pièce de Corneille soit de facture racinienne, on le voit aussi par l'existence de la jalousie, du soupçon, de la tyrannie dans

¹ Idem, p. 80

l'amour de Pacorus pour Euridyce : (Pacorus) : « M'aimez-vous ? / (Euridyce) : « Oui, Seigneur, et ma main vous est sûre » / (Pacorus) : « C'est peu que de la main, si le cœur en murmure// ».

Il lui dicte ses conditions :

Vous feriez plus, Madame, / Vous me feriez justice, et prendriez plaisir / A montrer que nos cœurs ne forment qu'un désir. / Vous me diriez sans cesse ; Oui, Prince, je vous aime, / Mais d'une passion comme la vôtre extrême, / Je sens le même feu, je fais les mêmes vœux, / Ce que vous souhaitez est tout ce que je veux, / Et cette illustre ardeur ne sera point contente, / Qu'un glorieux hymen n'ait rempli notre attente. (Suréna, II, 2).

Cependant, jamais un amant possessif ne brutalise son « objet », la politesse ne manque jamais. Dans la plupart des cas, on pourrait parler plutôt de tyrannie de l'amour que d'amour tyrannique dans les tragédies de Corneille.

Le plus souvent, amour et héroïsme sont inséparables et alors apparaît cette préoccupation spécifiquement cornélienne : le héros, maître de soi, libre, doit-il s'asservir à l'amour, qui amollit ses forces et retient son bras ? Encore une fois, la bravade des déclarations cache un déchirement intérieur. L'ultime leçon de Corneille s'exprime par la bouche de Suréna :

La tendresse n'est pas de l'amour d'un héros : / Il est honteux pour lui d'écouter des sanglots ; / Et parmi les douceurs des plus illustres flammes, / Un peu de dureté sied bien aux grandes âmes // (Sur., IV,3).

Il s'agit de l'autodéfense du héros contre l'asservissement, contre la tyrannie de l'amour, qui menace son indépendance, non pas d'une mise en cause de la qualité de l'amour des amants. Ceux-ci ont surmonté la contradiction par la constitution des couples héroïques : les deux sont exemplaires, infaillibles, autant généreux, avec un comportement irréprochable, donc inséparables. Découverts par Auguste, Emilie et Cinna prennent chacun la responsabilité sur soi, en protégeant le partenaire, en vertu des lois du parfait amour. Emilie dit d'abord à Cinna :

Tout doit être commun entre de vrais amants

et puis à Auguste :

Nos deux âmes, seigneur, sont deux âmes romaines ; / Ensemble nous cherchons l'honneur d'un beau trépas : / Vous vouliez nous unir, ne nous séparez pas //.

Ce qui a fait l'originalité absolue de Corneille, c'était «**l'amour politique**». Il répond à une tendance générale de la psychologie amoureuse de la génération de 1660. Le « ciel » de la passion amoureuse « s'assombrit » à cette époque (et à son âge). Un certain désabusement est perceptible dans une série d'œuvres littéraires (les *Maximes* de La Rochefoucauld – avec sa théorie de « l'amour propre » : « Il n'y a point de passion où l'amour de soi-même règne si puissamment que dans l'amour »–; *La Princesse de Clèves* de Mme de La Fayette, *Les Désordres de l'Amour* de Mme de Villedieu, etc.). La galanterie et l'amour généreux se réfugient dans l'opéra et dans les tragédies et les comédies-ballets, encouragés par Louis XIV et très en vogue à la Cour.

La théorie que Corneille se propose de mettre en pratique est explicite et elle est formulée par lui-même :

La dignité de la tragédie demande quelque grand intérêt d'Etat ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance et veut donner à craindre des malheurs plus grands que la perte d'une maîtresse. Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément et peut servir de fondement à ces intérêts et à ces autres passions dont je parle ; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème, et leur laisse le premier.¹

Parallèlement à la complication des intrigues, Corneille soumet désormais l'amour aux nécessités politiques. A partir de *Sertorius* (1662), on perçoit un certain mépris des attraits physiques de l'amour, de la sensualité. Il met en scène désormais ce qu'il appelle lui-même « l'amour politique ». *Sertorius* balance entre l'amour (sincère et profond d'ailleurs) pour la reine Viriate, qui pourrait lui apporter l'appui de l'armée portugaise et Aristie, qui lui amènerait l'appui de l'aristocratie romaine contre Sylla. Le balancement entre deux forces contradictoires autant puissantes – passion amoureuse et idéal politique et militaire – paralyse ses forces et le rend totalement inactif et inefficace, le mène à sa perte. Donc, l'amour politique ne conduit à aucune décision. Dans *Sophonisbe* (1663), l'amour est démythifié, il ne sert plus qu'aux arrangements politiques, un moyen de procurer le pouvoir et la gloire. Dans *Othon* (1664), Corneille soumet à l'attention du public cinq projets de mariage, dont aucun ne s'accomplit : Othon – Plautine, Othon – Camille, Martian – Plautine, Pison – Camille, Pison – Plautine. L'amour existe, les déclarations sont pathétiques, par ex. Othon avoue à Vinius qui l'exhorte de

¹ Corneille, P., *Discours sur le poème dramatique* in *Œuvres complètes*, Ed. du Seuil, Présentation et notes de André Stegmann, 1963, p. 824

prendre la couronne pour sauver l'Empire : « Vous voulez que je règne, et je ne sais qu'aimer » (*Othon*, I,2). Mais à la cour du roi Galba, l'amour s'incline devant le pouvoir, tout est artifice, l'art de feindre doit être parfait si on veut survivre. Cette situation rend impossible et l'amour et la gloire.

Conformément à l'habitude de Corneille de retourner une vérité sur toutes les faces, de donner des alternatives, la pièce suivante, *Agésilas*, propose la réconciliation entre amour et politique. Cela se fait par le sacrifice généreux du roi Agésilas. Comme le note J. Scherer¹ :

Les problèmes d'Agésilas sont solubles, et solubles par l'amour.[...]. Les personnages d'Agésilas échappent au drame en usant constamment et avec la plus grande souplesse du troc sentimental. Peu à peu, avec une obstination que la vie récompense, les sentiments finissent par se satisfaire et les couples heureux par se former. [...]. L'amour n'est plus humilié.

Mais c'est un cas unique, isolé. Les autres tragédies font voir le contraire, elles portent au paroxysme le conflit entre amour et politique. Attila se fait une théorie de l'amour politique, qui devient odieuse par le fait qu'elle est exposée par ce type de personnage rusé et cruel. Comme Sophonisbe, Pulchérie sait régner sur elle-même, en immolant son bonheur personnel. Martian, qu'elle choisit sans l'aimer, montre – et démontre-, que le vrai amour est toujours désintéressé. L'amour politique semble devenir dans cette pièce « raisonnable » :

Pulchérie est presque une démonstration, presque un théorème. L'héroïne prend des décisions raisonnables, bien qu'imprévues. Elle a raison de vouloir que Léon, plutôt qu'elle, soit nommé Empereur, raison de refuser de l'épouser, raison de se lier à Martian par un mariage blanc, raison de préparer Léon à régner plus tard.²

La dernière pièce de Corneille, *Suréna*, porte au paroxysme le conflit entre amour et politique, doublé du conflit entre le Héros et l'Etat. L'amour triomphe, il est vrai, mais il triomphe par la mort. C'est toujours J. Scherer qui remarque :

Condamnée par le pouvoir, inutile dans le contexte politique, et même dangereuse, la tendresse illumine toute l'œuvre d'une flamme nouvelle.[...]. Entre ceux qui s'aiment, le dialogue est brûlant de passion contenue. L'amour réciproque de Suréna et d'Euridyce ne peut s'affirmer que par la poésie, non par la réalité. [...]. Suréna abandonne donc la

¹ Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Libr. A. Nizet, 1984, p. 122

² Idem, p. 90

*tentative machiavélienne de mettre l'amour au service de la politique. Le pouvoir triomphe sans lutte du sentiment. Il l'immole en silence, par une sorte de nécessité naturelle.*¹

Au-delà de la diversité de manifestation de la passion amoureuse dans la tragédie cornélienne, on peut dégager quelques constantes. Tout d'abord, « la dignité de la tragédie » n'accepte que des protagonistes d'origine noble. Les personnages sont caractérisés du point de vue de leur rang social. Th. Pavel fait remarquer que des propositions comme « x est roi, x est prince » abondent dans la tragédie cornélienne et que « Les personnages qui ont le rang le plus haut sont les plus désirables : être roi = être désirable. » On doit cependant ajouter que : être susceptible de devenir roi = être désirable. Une autre formule pourrait être encore plus exacte : x aime y si et seulement si y est roi, où x est normalement une femme, reine elle-même.

Il est facile de constater aussi la continuité de l'amour. Un personnage n'a pas deux amours en même temps, le problème de l'infidélité ne se pose pas et une situation comme celle d'*Andromaque* est rare chez Corneille. Dans *Othon*, les hésitations sont dues à la politique, non pas à l'amour. Il existe, il est vrai des « réorientations », imposées par les circonstances, comme dans *Agésilas*, dans *Pertharite*, où Grimoald revient à sa fiancée abandonnée, après avoir aspiré vainement à la main de Rodelinde, de même dans *Suréna*, où Pacorus, qui aimait la sœur de Suréna, finit par convoiter la bien-aimée de ce dernier, ce qui fait penser à une situation de type racinien, on assiste donc à une érosion progressive de l'amour pur durant la carrière de Corneille.

Une autre constante de l'amour dans la tragédie cornélienne est qu'on aime toujours en vue du mariage, comme corrolaire. Pauline de *Polyeucte* vit aussi une histoire de « mal mariée », mais elle ne revient pas à son premier amour.

On peut conclure que l'amour n'est pas du tout un thème mineur dans la tragédie cornélienne. Il s'intègre à la doctrine cornélienne de la tragédie, il fait toujours pendant à un thème « sérieux » spécifique à la tragédie. On pourrait mettre en formule le sujet d'une tragédie cornélienne : thème non-amoureux + thème de l'amour = sujet de la tragédie X. Corneille ne respecte pas sa déclaration programmatique, parce que l'amour existe en proportion égale (sinon supérieure) à une autre passion « mâle », ou bien c'est lui qui la déclenche.

Pour comprendre les manifestations de la passion amoureuse « dans sa lettre et dans son esprit », il est utile et nécessaire d'examiner de près le

¹ Idem., pp. 129-130

vocabulaire à travers lequel elle est exprimée dans la tragédie cornélienne (et dans la tragédie classique en général).

Bibliographie

- Couton, G., *Corneille*, Hatier, 1958
Couton, G., *Corneille et la tragédie politique*, « Que sais-je ? », 1984
Dort, B., *Corneille dramaturge*, L'Arche Editeur, 1952/1972
Forestier, G., *Corneille, le sens d'une dramaturgie*, SEDES, 1998
Forestier, G., *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'Oeuvre*, Klincksieck, 1996
Fumaroli, M., *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Genève, Droz, 1990
Maurens, J., *La tragédie sans tragique. Le néo-stoïcisme dans l'oeuvre de P. Corneille*, Libr. A. Colin, 1966
Nadal, O., *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de P. Corneille*, Gallimard/S.E.P.C., 1948/1991
Scherer, J., *Le théâtre de Corneille*, Libr. A. Nizet, 1984
Stegmann, A., *L'héroïsme cornélien*, A. Colin, Paris, 1968
Sweetser, M.-O., *La dramaturgie cornélienne*, Droz, 1977
Verhoeff, H., *Les grandes tragédies de Corneille*, Ed. Lettres Modernes, 1982
Pierre Corneille, Actes du Colloque de Rouen du 2 au 6 oct. 1984, P.U.F.
Corneille, Revue XVII-e s., no 190/1996
Europe, no 540-541/1974 (No spécial Corneille).

Références

- Les tragédies de Corneille* [Document électronique] - nouv. ed. revue et augm. par Ch.Marty-Laveaux.
P.Corneille, *Oeuvres complètes*, Ed. du Seuil, Présentation et notes de André Stegmann

**SPECTATEUR VS. ACTEUR. LA SÉDUCTION DE
L'ETHNOCENTRISME OU DE L'EXOTISME ?
LA LETTRE XXX DES LETTRES PERSANES DE MONTESQUIEU**

Diana-Adriana LEFTER
diana_lefter@hotmail.com
Université de Pitesti

Résumé

Le problème de l'altérité a toujours préoccupé la pensée philosophique et littéraire. Pendant des siècles, on a vu dans l'Autre un être détestable, un modèle à copier ou, tout simplement, quelqu'un complètement différent du sujet regardant. Il reste, pourtant, une question fondamentale : qui regarde et qui est regardé? Qui est celui qui constate la différence et, surtout, y-a-t-il un modèle auquel on puisse se rapporter?

Les Européens et les personnes appartenant à la culture judéo-chrétienne qualifient souvent d' « exotique » ou de « bizarre » toute personne extérieure à leur culture et à leur espace géographique. Il s'agit, dans ce cas, d'un exotisme manifesté par rapport à notre civilisation et à notre mentalité. Toutefois, l'époque moderne a imposé une réalité: Pour ceux que nous appelons exotiques, nous, les Européens, le sommes aussi, tout simplement parce que nous, à notre tour, appartenons à un autre espace de culture et de civilisation.

Notre travail propose une approche de la notion d'altérité et de représentation de l'Autre, à partir d'un fragment des Lettres persanes de Montesquieu. Dans la Lettre XXX, nous mettons en lumière les préjugés culturels qui dominaient la pensée européenne de l'Epoque des Lumières. Le texte constitue dans le même temps une stratégie satirique par laquelle Montesquieu condamne l'autosuffisance des Européens en général et des Français en particulier, qui se contentent à s'étonner devant l'Autre ou même à le mépriser.

Mots-clés : altérité, préjugés culturels, ethnocentrisme, exotisme, re-présentation, représentation, nationalisme

I. L'ethnocentrisme, une attitude d'époque et une préoccupation littéraire

Siècle des Lumières, le XVIII-ème propose une vision nouvelle et novatrice sur l'homme, sur ses droits et sur la relation entre l'homme et la société, mais aussi sur les relations inter-humaines.

Parmi les penseurs du siècle, Montesquieu représente « l'effort le plus abouti, dans la tradition française, de penser simultanément la diversité des peuples et l'unité du genre humain ».¹

¹Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Editions du Seuil, Paris, 1989, p. 467

L'écrivain remet en cause les problèmes graves de son siècle, non pas seulement dans ses écrits théoriques, tels *L'Esprit des lois*, mais il les aborde également sous la forme de la fiction littéraire.

Notre travail se propose une approche des idées anthropologiques de Montesquieu, telles qu'elles sont mises en valeur dans ses *Lettres persanes*, plus précisément dans la lettre XXX.

Dans la publication de ses *Lettres*, Montesquieu utilise deux stratégies en vogue à l'époque : la fiction du voyage à l'étranger et le prétexte du manuscrit trouvé et recopié. Pourtant, Montesquieu n'efface jamais sa trace auctoriale de son roman et finit pas s'assumer ouvertement la paternité des idées sociales, politiques et culturelles énoncées dans le roman. Preuve en est l'édition posthume des *Lettres*, publiée en 1758, mais préparée par Montesquieu lui-même et qui, dans un index alphabétique, comporte la précision suivante : *Montesquieu (M. de) Se peint dans la personne d'Usbek*.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Montesquieu aborde dans ces lettres quelques problèmes qui n'ont jamais cessé de préoccuper la pensée littéraire, philosophique et sociologique : le problème des nations, des différences entre les nations et du nationalisme, le problème de l'exotisme et de l'ethnocentrisme, bref, les problèmes liés à la diversité humaine.

La lettre XXX, celle qui constitue la matière de notre analyse, pose justement le problème de la diversité, vue d'un point de vue extérieur : la différence dans la manière de s'habiller. Montesquieu trouve dans cette histoire de regards inter-croisés entre Rica, Usbek et les Français, le prétexte pour critiquer la superficialité d'un peuple et d'une civilisation qui se croient supérieurs à tous les autres. L'interaction entre les Persans et les Français prend, paradoxalement, la forme d'un presque-jeu-de-masques, d'un presque-théâtre, où personnages et spectateurs changent perpétuellement de place. On passe, dans d'autres mots, de la re-présentation – une description objective de l'autre –, à la représentation, c'est-à-dire au faux, au mensonge, à la mise en scène ; on passe de la personne au personnage.

II. Le jeu de la re-présentation et de la représentation – un jeu de théâtre

A travers de la représentation et de la re-présentation, Montesquieu s'arrête sur quelques réalités qui agitaient son siècle et qui continuent à préoccuper la société moderne : nous parlons du concept de *nation* et de deux manifestations qui l'accompagnent : *l'ethnocentrisme* et *l'exotisme*.

Dans *L'esprit des lois*, Montesquieu envisage la nation d'une manière globale, mais il souligne le fait qu'elle est une entité culturelle. Elle se caractérise par *un esprit général*, qui est la résultante de toute une série de

facteurs : les formes de gouvernement, les traditions, les mœurs, les conditions géographiques, politiques, etc.

Cette idée même se retrouve dans la construction des personnages des *Lettres*. L'identité nationale des Persans et des Français devrait se définir justement par ces caractéristiques – c'est l'idée que Montesquieu n'énonce pas, mais qu'il laisse entendre – mais elle se définit à partir d'un trait extérieur : le vêtement.

Dans le cas des personnages des *Lettres persanes*, le vêtement devient *costume*, même plus, costume de théâtre ; il aide à la formation d'une fausse identité, au passage de la personne au personnage.

Il est intéressant de remarquer que Montesquieu organise la rencontre entre les Français et les Persans selon la mise en place d'une sale de théâtre, mais dans laquelle acteurs et spectateurs inter-changent leurs places et leurs rôles.

Dans la lettre XXX on remarque une forte occurrence de termes et de syntagmes qui suggèrent le spectacle, la représentation. Or, le spectacle est essentiellement un échange visuel entre les spectateurs et les acteurs, ce qui permet de voir l'autre, mais aussi de se voir, en établissant la différence par rapport à autrui, puisque, comme disait La Rochefoucauld (de La Rochefoucauld, François, 1967), l'œil ne peut se voir lui-même. L'image du spectacle et de l'acteur apparaissent quatre fois dans la lettre XXX. Dans ce jeu des regards, on remarque une forte occurrence de verbes et de substantifs rappelant le regard : on note deux occurrences du verbe *regarder*, six pour le verbe *voir* et des substantifs tels *fenêtre*, *spectacles*, *lorgnettes*, *portrait*.

La première image, « Si je sortais, tout le monde se mettrait aux fenêtres », rappelle l'emplacement classique de la sale de théâtre : l'acteur est dans le centre et les spectateurs le regardent avec curiosité des balcons. ce type de construction spatiale n'est pas sans importance : elle établit une distance spatiale sur la verticale, distance qui traduit la supériorité avec laquelle les Persans sont regardés par les Français. de plus, on se rappelle que, dans les sales de spectacle, les spectateurs les plus aisés, ceux qui appartenaient aux classes sociales privilégiées, occupaient les meilleures places, celles aux balcons.

La deuxième image de la représentation rappelle le spectacle ambulante : « si j'étais aux Tuileries, je voyais aussitôt un cercle se former autour de moi ». A ce titre, il faut mentionner que le théâtre ambulante a été vu jusqu'à l'époque moderne comme une forme inférieure d'expression artistique, dont le but était surtout l'amusement facile des spectateurs. Cette forme de théâtre était pratiquée par des comédiens, un métier considéré à l'époque non-honorable. C'est, l'on voit, une autre manière de mettre en évidence l'attitude dédaigneuse des Français par rapport aux Persans.

Une autre mise en scène de l'idée de théâtre, « je trouvais de mes portraits partout ; je me voyais multiplié dans toutes les boutiques », crée pour le lecteur l'image moderne des affiches qui annoncent un spectacle et mettent l'accent sur le spectaculaire de la représentation.

La plus intéressante image construite par Montesquieu est celle de la salle même de spectacle, évoquée explicitement : « si j'étais aux spectacles, je trouvais d'abord cent lorgnettes dressées contre ma figure ». Il s'agit ici d'un vrai jeu de rôles et de regards qui permet d'aboutir à une observation objective, puisque la qualité de l'observation dépend de la position de l'observateur. Usbek remplit simultanément plusieurs rôles : pour les acteurs qui se trouvent sur la scène – présence implicite dans le texte -, Usbek est spectateur ; dans le même temps, il est acteur pour les spectateurs français qui se trouvent eux aussi dans la salle. Une troisième position d'Usbek se laisse deviner, notamment celle de spectateur qui observe d'un œil critique les spectateurs français. On se trouve donc devant une re-présentation, notamment la manière dont les Français sont décrits par Usbek, ce qui prouve que la vision du Persan n'est nullement superficielle et partielle : il est lucide sur les réalités françaises. Usbek feint l'ignorance, ce qui fait que sa description soit véridique. Il s'agit du même regard inter-croisé, manifesté dans une direction inverse dans la lettre 148 :

*Etranger que j'étais, je n'avais rien de mieux à faire qu'étudier
cette foule de gens qui abordaient sans cesse, et me présentaient toujours
quelque chose de nouveau.*

C'est ici une stratégie qui favorise l'objectivité de l'observation, parce qu'il est évident que, pour les représentants des deux nations, l'ethnocentrisme domine leur manière de se voir et de voir l'autre. L'ethnocentrisme des Français, mais aussi celui des Persans « consiste à ériger, de manière indue, les valeurs propres à la société à laquelle j'appartiens en valeurs universelles ».¹

III. Nationalisme – ouverture et clôture

Rica, Usbek et les Français qu'ils re-présentent, sont les représentants d'une sorte de « nationalisme culturel, où s'affirme la qualité spécifique d'une nation et des œuvres de cette nation et qui les distinguent ».²

¹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 21

² Artaud, A., *Messages révolutionnaires*, Gallimard, Paris, 1971, p. 106

Les objets du regard, les Français, se contentent d'une clôture culturelle, sociale et nationale qui leur permet d'exacerber leur ethnocentrisme et la conviction de la suprématie de leur culture, de leur mentalité, bref, de leur nation. Ce type d'attitude par rapport à Autrui met ce dernier en dérisoire, il est vu comme un élément curieux, étrange et qui ne mérite pas d'être connu :

Chaque nation, convaincue qu'elle est la seule qui possède la sagesse, prend toutes les autres pour folles et ressemble assez au Marianais qui, persuadé que sa langue est la seule de l'univers, en conclut que les autres hommes ne savent parler.¹

La différence dans la perception d'Autrui pour les persans et pour les Français s'exprime très bien dans l'antinomie ouverture/clôture, une opposition qui traverse toute la lettre XXX. A l'étroussure de penser des Français, correspond la clôture spatiale et leur refus de sortir de leur univers ou d'y accepter un élément étranger. A maintes reprises, Usbek souligne ce refus des Français de les connaître, un refus doublé par la certitude de leur profonde connaissance et de leur suprême supériorité. Usbek est perçu dès le début comme un élément exogène et on lui impose une distance faire de mépris :

Lorsque j'arrivai, je fus regardé comme si j'avais été envoyé du ciel : vieillards, hommes, femmes, enfants, tous voulaient me voir.

Paradoxalement, la fenêtre n'est plus dans le roman de Montesquieu signe d'ouverture, mais elle se fait opaque pour favoriser une vue superficielle. Les Français qui se mettent aux fenêtres n'ont aucune intention de connaître Rica et Usbek dans leur essence, mais de feindre la curiosité. Cette clôture des Français tourne en ridicule au moment où ils prétendent savoir tout et être universels : Je souriais quelque fois d'entendre des gens qui n'étaient presque jamais sortis de leur chambre, qui disaient entre eux : « Il faut l'avouer qu'il a l'air bien persan. » Les règles de la logique postulent que pour formuler une définition, il faut avoir en vue le genre proche et la différence spécifique. Or, ces deux repères ne sont pas à la portée de la main des Français. Leur perception est marquée par leur parfaite ignorance des relations² qui régissent le monde persan.

On pourrait donc inférer que, n'ayant aucun critère pour établir l'appartenance à une certaine catégorie, tout ce que les Français perçoivent,

¹ Helvétius, Cl.-A., *Œuvres complètes*, 1827, p. 374

² Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, p. 468

c'est la différence par rapport à soi, une différence superficielle exprimée au niveau du costume. Preuve en est le fait que Usbek perd cette « identité » au moment où il enlève son vêtement. Son geste est pareil à celui de l'acteur qui, ayant fini son rôle, quitte le costume et avec celui-ci une fausse identité, pour retrouver son habit quotidien et sa vraie identité. Dépouvé du seul signe de son identité nationale, Usbek se perd, est englobé par une société pour laquelle il reste, pourtant, un élément étranger. Dans ce contexte, rien ne pourrait être plus ridicule que l'exclamation du Français qui dit : « Ah ! ah ! Monsieur est Persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ? ». L'emploi du substantif Persan comme attribut du verbe « être » est curieuse, illogique et ridicule, surtout dans un contexte syntaxique dans lequel le substantif désigne une qualité acquise. Or, l'appartenance au peuple persan, *être Persan*, n'est pas une qualité acquise, mais innée. Cette interrogation est encore une preuve de l'ignorance et du dédain du Français, parfait exposant de l'ethnocentrisme, qui ne conçoit qu'il existe d'autres nations que celle française.

IV. Conclusions

Nous avons vu que l'un des problèmes soulevés par Montesquieu est l'appartenance à une nation et les signes de cette appartenance. La nation est, comme le soulignait Tzvetan Todorov¹, une entité à la fois politique et culturelle. Or, dans le cas des Français et des Persans de Montesquieu, la seule marque de l'appartenance à un groupe national est l'habit. Cet habit devient un costume, comme celui porté par des acteurs dans les pièces de théâtre, et celui qui le porte semble aux yeux des Français l'élément d'un spectacle qu'il regardent amusés.

En faisant le point, *Les Lettres persanes* ne sont nullement un plaidoyer contre la nation française et pour « le bon sauvage », représenté dans ce cas par les Persans. Montesquieu n'hésite pas de critiquer, par exemple, la condition de la femme orientale ou les relations maritales dans la société orientale. De plus, Rica n'est pas du tout un personnage profond et connaisseur de la culture occidentale. Ce que Montesquieu se propose de remettre en question, c'est une réalité sociale de son temps : l'ethnocentrisme, un comportement national qui refuse et dédaigne l'Autre. Cette attitude qui se manifeste dans l'Europe de son temps au niveau des nations est réduite dans la lettre XXX au niveau des individus portant des

¹ Todorov, Tzvetan, *op. cit.*, 1989

costumes comme marque de leur appartenance nationale. En tant qu'individus, ils cessent de re-présenter et ils représentent, c'est-à-dire ils sont les acteurs de la pièce de théâtre de leur nation.

Bibliographie

- Artaud, A., *Messages révolutionnaires*, Gallimard, Paris, 1971
Helvétius, Cl.-A., *Œuvres complètes*, 1827
La Rochefoucauld, F. de, *Maximes*, Garnier, Paris, 1967
Todorov, Tzvetan, *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Editions du Seuil, Paris, 1989

Annexe

Les habitants de Paris sont d'une curiosité qui va jusqu'à l'extravagance. Lorsque j'arrivai, je fus regardé comme si j'avais été envoyé du ciel : vieillards, hommes, femmes, enfants, tous voulaient me voir. Si je sortais, tout le monde se mettait aux fenêtres ; si j'étais aux Tuileries, je voyais aussitôt un cercle se former autour de moi : les femmes mêmes faisaient un arc-en-ciel, nuancé de mille couleurs, qui m'entourait ; si j'étais aux spectacles, je trouvais d'abord cent lorgnettes dressées contre ma figure : enfin homme n'a été tant vu que moi. Je souriais quelquefois d'entendre des gens qui n'étaient presque jamais sortis de leur chambre, qui disaient entre eux : « Il faut l'avouer qu'il a l'air bien persan. » Chose admirable ! je trouvais de mes portraits partout ; je me voyais multiplié dans toutes les boutiques, sur toutes les cheminées : tant on craignait de ne m'avoir pas assez vu.

Tant d'honneurs ne laissaient pas d'être à charge : je ne me croyais pas un homme si curieux et si rare ; et quoique j'aie très bonne opinion de moi, je ne me serais jamais imaginé que je dusse troubler le repos d'une grande ville où je n'étais point connu. Cela me fit résoudre à quitter l'habit persan et à en endosser un à l'européenne, pour voir s'il resterait encore dans ma physionomie quelque chose d'admirable. Cet essai me fit connaître ce que je valais réellement : libre de tous les ornements étrangers, je me vis apprécier au plus juste. J'eus sujet de me plaindre de mon tailleur, qui m'avait fait perdre en un instant l'attention et l'estime publique : car j'entrai tout à coup dans un néant affreux. Je demeurais quelquefois une heure dans une compagnie sans qu'on m'eût regardé, et qu'on m'eût mis en occasion d'ouvrir la bouche. Mais si quelqu'un, par hasard, apprenait à la compagnie que j'étais persan, j'entendais aussitôt autour de moi un bourdonnement : « Ah ! ah ! Monsieur est Persan ? C'est une chose bien extraordinaire ! Comment peut-on être Persan ? »

LA DIMENSION THANATIQUE DE L'AMOUR DANS LE DISCOURS POÉTIQUE DE VILLON

Crina-Magdalena ZARNESCU

crina_zarnescu@yahoo.fr

Université de Pitesti

Résumé

Un troubadour déchu, un spleenétique avant la lettre, Villon le grand nostalgique des « neiges d'antan » se situe par sa poésie entre le grand chant courtois et le déclin des valeurs morales qui ont animé la période de gloire du Moyen Age. Tempérament schizoïdique, tiraillé entre des états extrêmes également forts, le poète avoue les expériences malheureuses de l'homme déchiré entre ses désirs de pureté et d'affectivité et les tentations de la chair. Entre l'amour et la mort s'installe une tension croissante. Le verbe poétique est le témoin d'une accumulation d'images qui rattachent un « en-deça » de la mort à un « au-delà » censées déséquilibrer le rapport consacré entre l'éros et thanatos, en faveur du dernier.

Mon ouvrage suit l'itinéraire sinueux d'une âme crépusculaire, assoiffée de pureté et anéantie par le spectre de la mort.

Mots-clés : éros, thanatos, tension, itinéraire

L'amour ne représente pas à proprement parler une constante thématique de la lyrique de Villon. S'il parle de l'amour par le biais d'une présence féminine c'est pour s'avouer trahi, non compris, délaissé. Alors son discours poétique s'organise selon les allusions ironiques qui flétrissent la femme vue dans la perspective nullement flatteuse de son vieillissement, de sa décomposition physique dont l'image grotesque, défigurée se retrouve dans « La Charogne » de Baudelaire, réalisée dans le plus pur style macabre médiéval. Timidité et insatisfaction converties en misogynie, c'est possible, instabilité affective propre à l'âge juvénile, peut-être, mais de toute façon la femme lui sert de symbole pour le passage implacable du temps et les ravages qu'il produit. Le poète voit l'existence à travers ses tristes expériences qui lui ont certifié que cette vie n'est qu'une sorte de purgatoire, parsemée de trahisons, de mensonges, de mystifications. Tous les revers d'une existence malheureuse qui l'ont poussé aux actes extrêmes Villon les justifie par la pauvreté, par les tourments de l'amour et la trahison des autres: Catherine de Vausselles s'est montrée cruelle envers lui, elle a dédaigné son amour et l'a dépouillé ; Thibaut d'Aussigny, l'évêque d'Orléans, lui a fait subir « maintes peines »; Pernet de la Barre, policier que Villon accuse d'être un débauché, l'a pris à partie pour quelque méfait, etc.

Villon est loin de l'amour courtois tel qu'il a été évoqué par Marie de France, par Bérout ou Thomas dans la légende de « Tristan et Iseut » qui a marqué intemporellement le discours affectif, par Chrétien de Troyes qui octroie au couple marital toutes les vertus des sentiments nobles qui unissent et ressourcent les amants. Cet amour idéalisé par le temps et par les événements historiques qui ont précipité le déclin social et moral de cette longue époque qu'est le Moyen Age s'est retiré dans une sorte d'île sacrée comme, par exemple, les Iles Fortunées où le bonheur terrestre inaccompli se transfère pour se réaliser dans un espace éternel. De ce centre spirituel récupéré par la mythologie l'amour renvoie de temps en temps des signaux lumineux vers d'autres époques marquées par la nostalgie des « neiges d'antan ». Mais, par ailleurs, l'amour courtois représente, en somme, un refuge loin d'une société cruelle, rongée par l'instinct de domination proche de la bestialité, minée par des orgueils et ressemblant souvent au carnaval des passions déchaînées qui réduisaient les gens à une condition primitive.

Villon, structure schizoïde, est tiraillé entre deux états également forts : un désir de pureté, d'innocence nourri par l'espoir d'être racheté par la foi d'un côté, et l'aptitude irrésistible et viscérale à plonger dans la mare d'un monde pervers et dégradé. Il vit dans un monde désacralisé et en a la conscience amère puisque, en fait, cette structure schizoïde n'est que le reflet d'une société décomposée, ambivalente, éclatée en parties contradictoires. Ses attitudes balancent entre le sérieux, le grave et l'ironie, la parodie et le bouffon. Dans *La Ballade de la Grosse Margot* il transforme à nouveau le monde en une image dégradante, *bordeau ou tenons nostre esta*, en mélangeant le bouffon et le grave. La femme, elle-même, devient une incarnation de cette ambivalence en niant par la légèreté et l'hypocrisie les profonds sentiments d'amour qui animaient les textes de la courtoisie. Dans ce contexte on peut considérer que *La Ballade des dames du temps jadis* marque une sorte d'ambivalence conflictuelle entre un « avant » et un « après », entre une femme idéalisée par l'histoire et définitivement séparée du monde contemporain et une femme à l'image de son amant (*Ordure aimons, ordure nous assuit*) qui lui inspire un « amour dure plus que fer à mâcher ». Il est à remarquer la dégringolade de la tonalité poétique, de l'amertume et d'une *hypocrite douleur* (baudelairien avant la lettre !) à la parodie pimentée d'un langage cru, délibérément scabreux comme dans cette séquence de *La Ballade de la Grosse Margot* :

*Puis paix se fait et me fait un gros pet,
Plus enflé qu'un velimeux escarbot.
Riant, m'assied son poing sur mon sommet,
" Go ! go ! " me dit, et me fiert le jambot.*

*Tous deux ivres, dormons comme un sabot.
Et au réveil, quand le ventre lui bruit,
Monte sur moi que ne gâte son fruit.
Sous elle geins, plus qu'un ais me fais plat,
De paillarder tout elle me détruit,
En ce bordeau où tenons notre état.*

Combien on est loin de la femme intangible, divinisée par le soupirant prêt au sacrifice suprême pour elle ! Dans un monde déchu tel que le poète le perçoit tout est voué à la dégradation galopante. Il n'hésite pas à s'inclure dans ce carnaval effréné où les repères moraux sont occultés et s'assumer par là la dégradation de son propre être *Je suis paillard, la paillarde me suit* (T, v. 1622). Au lieu de sombrer dans le tragique de la situation Villon fait le choix du rire, du gros rire, du rire corrosif, du rire punitif qui, en dépit de sa décision de se ranger du côté des parias, de ce « nous » de solidarité négative, donc de s'autoflageller, le tire et le sauve. Par ce rire qui n'épargne que deux ou trois personnes, sa mère en tête, Villon dénonce tous les aspects d'un monde en pleine décomposition. La femme hypocrite, superficielle n'est qu'un reflet de ce monde et à travers elle l'amour se trouve perverti, profané... La *Double Ballade* n'est qu'une invitation sarcastique à se laisser blesser, sacrifier, trahir.

*Pour cette raison, aimez autant que vous voudrez,
suivez réunions et fêtes,
à la fin vous n'en vaudrez pas mieux
et ne ferez que vous rompre la tête ;
Salomon en devint idolâtre,
Samson en perdit ses yeux.
Bienheureux qui n'y a point part !
Orphée, le doux ménétrier,
jouant de flûtes et de musettes,
à cause d'amour faillit tuer
le chien Cerbère à quatre têtes.
Narcisse aussi, le beau candide,
se noya en un puits profond
pour l'amour de ses amourettes.
Bienheureux qui n'y a point part !
Sardana, le preux chevalier
qui conquit le royaume de Crète,
à cause d'Amour voulut devenir femme
et filer parmi des jeunes filles ;
le roi David, sage prophète,
voyant laver des cuisses bien faites,
en oublia la crainte de Dieu.
Bienheureux qui n'y a point part.*

*Poussé par Amour, Amnon,
 feignant de manger des tartelettes,
 voulut déshonorer et déflorer sa soeur Thamar ;
 ce fut un inceste bien « déshonnête » ;
 Hérode, ce ne sont pas des sornettes,
 fit décapiter saint Jean-Baptiste
 pour des danses, sauts et chansonnettes.
 Bienheureux qui n'y a point part !
 De moi, pauvre, je veux parler :
 à cause d'Amour je fus battu comme toile au ruisseau,
 tout nu, je ne cherche pas à le cacher.
 Qui me fit "mâcher ces groseilles"
 sinon Catherine de Vaucelles ?
 Noël, le témoin qui fut là,
 fut pareillement battu !
 Bienheureux qui n'y a point part !
 Mais [faudrait-il] que ce jeune homme
 laissât ces jeunes personnes ?
 Non ! Même si on devait le brûler
 comme un « chevauteur de balais ».
 Pour lui elles sont plus douces que civettes.
 Mais toutefois bien fol est qui s'y fie.
 qu'elles soient blanches ou brunettes,
 bienheureux qui n'y a point part !*

Cette ballade qui pourrait constituer un pendant parodique des deux autres ballades qui font l'inventaire des certains personnages mythologiques, *La Ballades des dames du temps jadis* et *La Ballade des Seigneurs du temps jadis* énumère d'autres personnages mythologiques devenus célèbres par les conséquences néfastes de l'amour qu'ils ont dû subir. Après le vers sentencieux *les folles amours rendent les gens bêtes* Villon évoque les quelques victimes de ce sentiment « néfaste », Salomon, Samson, Orphée, Narcisse, Hérode qui comme lui ont été trahis et blessés dans leurs sentiments. Cet inventaire des amoureux déçus s'ouvre sur les mésaventures du poète, *De moi, pauvre, je veux parler* et crée une solidarité en malheur. Il n'est pas le seul à être leurré mais il s'inscrit dans une longue suite célèbre qui n'adoucit pas pour autant son amertume mais la transmue dans une (auto) parodie qui fustige sa crédulité.

*Non ! Même si on devait le brûler
 comme un « chevauteur de balais ».
 Pour lui elles sont plus douces que civettes.
 Mais toutefois bien fol est qui s'y fi*

Catherine de Vaucelles qu'il invoque est celle qui l'a fait *mâcher ses groseilles*, le rangeant du côté des infortunés de l'amour. Aveuglé par

l'amour comme David, « sage prophète, voyant laver des cuisses bien faites, en oublia la crainte de Dieu », il confond les apparences de l'amour (la couleur d'un rouge vif des groseilles) avec l'amour trompeur (le goût plutôt aigre que doux des fruits en question). Il ne se lamente pas, il se moque de lui et de tous ceux qui se sont laissés leurrer par les charmes féminins. Le refrain « bienheureux qui n'y a point part ! » en dehors du rythme cadencé qu'il fait imprimer au texte poétique s'institue comme une sorte de *remember* : il faut se méfier de l'amour, plutôt n'en avoir part que de s'en laisser mener et égarer. Les dernières tonalités du poème se veulent concessives et avec un clin d'œil complice, « bien fol est qui s'y fi », le poète s'avoue trop faible pour se refuser aux charmes des femmes qui « sont plus douces que civettes ». Ici l'ironie hésite entre le refus et l'acceptation, entre la conscience d'être dupé et ce laisser-faire séduisant.

Mais, malgré tout, l'amour et la femme adorée ne représentent pas dans la thématique de Villon des composantes définitives, de la même façon que *la civette* n'est pas le symbolisant favori des chantres de l'amour qui préfèrent d'autres métaphores florales, disons plus suggestives et transcendantes. L'amour et la femme ne sont que des touches qui grossissent le tableau sombre d'une existence minée par la mort infaillible qui ne fait que précipiter un dénouement attendu. Comme pour se venger contre toutes les femmes qui l'ont déçu Villon les regarde dans la perspective de l'altération irréductible du corps vieillissant et les fait « danser » ainsi « scannées » dans la meilleure tradition des danses macabres médiévales.

*Le front ridé, les cheveux gris,
Les sourcils chûs, les yeux éteints,
Qui faisoient regards et ris
Dont maintes marchands furent atteints ;
Nez courbés, de beauté lointains,
Oreilles pendantes, moussues
Le vis pali, mort et déteins.
Mentons froncé, levres peaussues. (Ballade de la Belle Heaumière aux filles
de joie)*

Ou bien dans *La Ballade à s'amie* il prend le plaisir à imaginer la femme vieille et subissant tous les affres d'un temps indifférent et irrépressible. Ronsard n'est pas loin avec ses regrets pétrarquistes et nostalgies horatiennes :

*Un temps viendra qui fera dessécher
Jaunir, flétrir votre épanie fleur ;
Je m'en risse, se tant pusse mâcher,
Las ! mais nenni, ce seroit donc foleur :*

*Vieil je serai, vous laide, sans couleur ;
Or buvez fort, tant que ru peut courir ;
Ne donnez pas à tous cette douleur,
Sans empirer, un pauvre secourir.*

Dans cette double attitude envers la femme, aimée et haïe on ressent une forte influence d'une époque décadente. Objet de l'amour courtois, la femme divinisée, était exclue de l'ordre de la chair à l'apogée florissant du Moyen Age. « Madonisée », transfigurée par l'amour idéalisé elle se soustrait de ce monde matériel soumis à la décomposition pour s'intégrer dans un monde transcendant. G.Liiceanu considère que c'est pour la première fois que la rencontre des deux sexes ait connu un degré si élevé de spiritualisation que pendant le Moyen Age où « le sens ascensionnel du platonisme, le service de type féodal et l'adoration - dévotion d'origine chrétienne - se rejoignent. »¹

C'est la différence entre l'amour sacré, spiritualisé et l'amour laïc, moderne et modernisé. L'imaginaire médiéval avec tout le cortège de squelettes qui rappelait l'importance de la rédemption servait à Villon à évoquer la misère de la condition humaine continuellement menacée par le transitoire et la dévaluation de l'existence terrestre. Par ailleurs, à l'expérience personnelle de Villon s'ajoute l'idée de l'ambivalence irréductible de la femme qui gouverne l'esprit médiéval. Elle est à la fois pécheresse et rédemptrice, Eve et Marie, sexualité impudente et noblesse spirituelle.²

Vers la fin du Moyen Age où les valeurs promues par l'esprit chrétien commencent à être réduites à force du refus du dogme religieux et de toutes les contraintes qu'il impliquait, la femme se réintègre dans le règne de la chair, en perd de ses attributs transhumains devenant ainsi plus accessible. De toute façon, Villon la détrône. L'amour idéalisé, transsexuel devient sensuel, érotisé. Dans ce contexte, la femme ne représente plus qu'un élément de perdition d'un monde pervers et dégradé. Réintégrée dans l'ordre de la chair elle est censée subir tous les processus de décomposition comme l'amour, d'ailleurs, que la putréfaction de la matière suppose. Le vieillissement, la dégradation physique, la dissolution de la chair ne sont que les signes de l'échec de l'amour en érotisme vulgaire et viscéral.

L'essence de la féminité est la générosité, ce don de soi qui se reflète dans l'amour comme épanouissement plénier de l'être humain. L'identification faite à l'apogée du Moyen Age entre la femme et la Madone s'appuie sur

¹ Liiceanu, Gabriel, *Despre seducție*, Humanitas, București, 2007, p. 78

² Le Goff Jacques & Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999, p. 448

cette idée de générosité et d'élévation spirituelle proche de l'inaccessibilité. La perte de la femme aimée est déchirante. Un sentiment d'irréparable, de définitif de la séparation fait Villon souffrir et plaindre la mort de sa bien-aimée dans le poème « Rondeau ».

*Deux nous étions et n'avions qu'un cœur ;
S'il est mort, force est que dévie,
Voire, ou que je vive sans vie
Comme les images, par cœur,
Mort !*

Ce romantique prématuré se sent démuni et désemparé devant la mort, son interlocuteur muet et implacable.

*Mort, j'appelle de ta rigueur,
Qui m'as maîtresse ravie,
Et n'es pas encore assouvie
Si tu ne me tiens en langueur :
Onc puis n'eus force ni vigueur ;
Mais, qui te nuisait-elle en vie,
Mort !*

Mais, de telles attitudes qui rapprochent Villon des troubadours infortunés et préfigurent quatre siècles plutôt l'âme romantique torturée sont rares. On a du mal à croire à l'existence réelle d'une telle femme ou bien, si elle a vraiment existé elle a fait germer dans l'âme pure du poète l'amour sincère et partagé. Mais ce qui est sûr c'est que son enthousiasme affectif, cette soif d'amour ont été vite taris. Et l'amour au lieu d'être le centre unificateur irradiant des deux amants se désintègre et devient un principe de division et de mort. Villon se sent trahi. Il déshérite de ces attributs la femme contemporaine qui le torture et l'installe dans la médiocrité de la chair maculée et de l'égoïsme. Les neiges d'antan contrastent et mettent à l'avant la conscience de la fange qui engloutit toute trace de féminité idéalisée. L'amertume de la trahison, la déchéance morale vident l'élan amoureux et l'épanouissement sentimental en les supplantant par l'ironie et le ricanement compensatoire.

Ce grand orphelin, ce déshérité de l'amour, à la recherche de l'affection et qui s'en trouve toujours privé, se jette comme Baudelaire plus tard, dans toutes les expériences extrêmes que le contexte médiéval offrait. Malgré les conséquences néfastes et privatives que le corps physique reçoit, l'âme reste toujours assoiffée d'affection et de compréhension. Quand il s'adresse à ces « frères humains » qu'ils soient de ses contemporains ou de ses successeurs, Villon s'avère être très touchant par cette humble

supplication d'être compris et pardonné, qui sous-tend, au fait, un désir inassouvi vers tout ce qui recèle l'affection. Le ton testamentaire de la *Ballade finale* évoque le même besoin d'être compris et pardonné bien que cela ne soit pas fait d'une façon explicite. Martyr de l'amour, Villon cherche à toucher les âmes par les déboires que son existence malheureuse l'a fait subir.

*Ici se clôt le testament
Et finit du pauvre Villon.
Venez à son enterrement,
Quand vous orrez le carillon,
Vêtus rouge com vermillon,
Car en amour mourut martyr :
Ce jura-t-il sur son couillon
Quand de ce monde vout partir.*

L'itinéraire de l'amour au Moyen Age est assez sinueux, truffé d'ambiguïtés générées par l'esprit chrétien en expansion et les réminiscences païennes encore vivantes. En somme, il constitue un *topos* privilégié de la littérature médiévale, irradiant sur la verticale transcendante et l'horizontale terrestre, créant un centre unique pré-destiné à coaguler la psyché humaine autrement vouée à la dispersion, définitoire pour l'affirmation existentielle et phénoménologique de l'être humain. L'ambiguïté de la poétique de l'affectivité chez Villon émane de sa vision dé-centrée sur l'amour qui n'est plus qu'un dérivatif de l'existence, qui a perdu de ses attributs sacrés (l'amour courtois) et de sa force de vaincre la mort (*Tristan et Iseut*). A ce moment crépusculaire du Moyen Age où les grandes valeurs acquises par la conscience médiévale sont en déclin, le texte poétique n'aurait pu différemment réagir. Contaminé par « le mal du siècle », désabusé, pauvre et incompris, obsédé par le spectre de la mort, Villon ne place plus dans leur équilibre classique l'amour et la mort/l'éros et le thanatos puisque, à travers la mort l'amour semble inconsistant et raréfié. La mort assomme et ne promet guère un au-delà compensatoire. Il invoque la grâce en chrétien mais il ressent la mort en païen. Assoiffé d'affection, n'ayant que la part de l'indifférence qui uniformise, Villon se sent toujours vivre en marge de la vie rappelant par toute son existence les vers prophétiques qui l'ont consacré « Je meurs de soif auprès de la fontaine ».

Bibliographie

Les vers de Villon sont extraits du recueil de G.Pompidou *Anthologie de la poésie française*, Librairie Hachette, Paris, 1961

Le Goff Jacques & Schmitt, Jean-Claude, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Fayard, Paris, 1999

Liiceanu, Gabriel, *Despre seducție*, Humanitas, București, 2007

EL NATURAL Y EL AMOR EN LA OBRA DE PABLO NERUDA

Anca DRAGOMIR
dragomiranc@gmail.com
Faculté de Pitesti

Resumen

Por un lado se trata de un Pablo Neruda que ama sumamente todo lo que significa natural del mundo, la pureza del hombre y de la naturaleza, las vivencias del alma frente a todo lo humano. Y por otro lado se trata de un Pablo Neruda que ama la mujer con una pasión sin límites y que vive todos los sentimientos humanos posibles junto o frente a la mujer amada.

Palabras clave: pluralidad, naturaleza, emoción, discurso utilitario y manipulador, amor

Neruda fue, primero que nada, un poeta de la naturaleza. Inicialmente del sur de Chile, luego, de toda América. La presencia de la naturaleza implicará una óptica cósmica y cíclica, atendida a lo material, a la estructura y funcionamiento físico del mundo. Pero también la noción de paisaje implicará una mediación lingüística y genérica (no una mediatización, de tipo obstaculizadora) entre la naturaleza y el sujeto.

El camino de Pablo Neruda refleja el camino de la poesía de América Latina desde el tono solemne y fúnebre del epigonismo de Rúbén y de la atmosfera extraña destilada, desde la influencia de Baudelaire, pasando por la experiencia de la literatura vanguardista del período de posguerra y hasta la poesía amplia, optimista y combativa de la realidad.

¹

Neruda siempre estuvo atento al espacio social, chileno o americano, como un factor definitorio dentro de la identidad. Esta mención también apunta a la construcción de un espacio en el ámbito de la escritura.

La forma de expresión de cada época, corresponde siempre a las características distintivas de ella. Nuestro siglo lleva en todas sus manifestaciones el sello de la velocidad, de la observación de conjunto. El hombre, esclavo del tiempo y de las normas de standardización del sistema industrial que nos domina, se revela, cuando tiene espíritu, contra esa

¹ Pacurariu, F., *Introducere in literatura Americii Latine*, EDP, Bucuresti, 1965, pp. 277-278

exigencia de lo establecido; hay un ansia de renovación y originalidad, un rechazo interno hacia lo igual y cotidiano.

Podríamos decir que el poeta lanza al espacio la vibración de su canto y cada uno lo repite hacia adentro como un eco

Neruda es, sin duda, uno de los representantes más destacados de la actual generación de poetas nuevos.

“Los cisnes en la laguna”, “el rielar de la luna sobre el agua”, “las flores mustias de los prados”, han dado paso al “hondero que triza la frente de la noche” o a “la voz que arde en los vientos”, o al “cimbrar de las hondas que van volteando estrellas”.

La mentalidad del poeta es la de nuestro momento; el romanticismo dulce y tranquilo ha dejado su lugar a este otro, romanticismo también, pero amargo y áspero, intranquilo y rebelde y aún real.

Esta fase de la obra de Neruda tiene especial interés, pues nos muestra el momento en que la inquietud del poeta salta a la superficie de la tierra y trata de comprender el misterio de nuestra existencia.

*Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las lágrimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.*

*A través de la tierra juntad todos
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.*

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

Hablad por mis palabras y mi sangre.¹

El "Camino General" representa una crónica o enciclopedia de toda Hispanoamérica. Es un conjunto épico (de quince secciones, 231 poemas) dirigido a la naturaleza e historia entera del continente americano. Se trata de una obra "densa y monumental, la de mayor amplitud temática y síntesis americanista que se haya realizado en el continente"².

"Alturas de Macchu Picchu" es dedicada a las ruinas incás y al drama humano de los siervos que construyeron la fortaleza. El poeta parece como subyugado por la grandeza de la creación humana que él atestigua en las ruinas de Macchu Picchu, sobre el glorioso pasado indígena de América Latina, las miserias humanas, la muerte y el dolor.

En el contexto de la poesía de este siglo, "Alturas de Macchu Picchu" podría ser comparado solamente con algunos Cantos de Ezra Pound, con "The Waste Land" o algún Cuarteto de Eliot, y con el "Anabasis" de Saint-John Perse, por la dimensión épica, primitiva y fundacional que los inspira. Pero la semejanza se agota en esa voluntad ritual de recrear el origen y dar un sentido al acontecer humano.³

El poeta destaca en los versos consagrados al natural un hombre que se debate en un ambiente de lucha social, esclavo de un sistema miserable e

¹ Neruda, P., *Canto General - Alturas de Macchu Picchu, Canto XII*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950, Ed. PDF

² Ferrero, M., *Neruda: Voz y Universo*, 1988, Ed. PDF

³ Ibáñez Langlois, J.- M., *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago: Nascimento, 1975, p. 399

injusto, que siente la cadena de galeote que lo ata al trabajo duro e inevitable, que respira en una atmósfera metálica, fría y cruel y que ve su personalidad sumergirse en lo vulgar y semejante, en el gris acero de los días iguales y monótonos, se revela, y, seguramente, la luna le resulta amarga y odiosa.

Neruda tentó la aventura lírica del amor con feliz resultado, pero la tradición y los límites específicos del tema, se encargaron, naturalmente, de configurar la importancia y trascendencia del libro, aparte que dentro de la producción del poeta anterior a su conversión marxista, la altura lírica y metafísica de Residencia hace palidecer los otros libros, sin excepción alguna.¹

En estos poemas lo vemos también, por primera vez, frente a la mujer; y su encuentro tiene el mismo gesto encendido y fuerte.

*Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos
te pareces al mundo en tu actitud de entrega.
Mi cuerpo de labriego salvaje te socava
y hace saltar al hijo del fondo de la tierra.
Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros,
y en mí la noche entraba su invasión poderosa.
Para sobrevivirme te forjé como un arma,
como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda.*

*Pero cae la hora de la venganza y te amo.
Cuerpo de piel, de musgo, de leche ávida y firme.
Ah los vasos del pecho! Ah los ojos de ausencia!
Ah las rosas del pubis! Ah' tu voz lenta y triste!*

*Cuerpo de mujer mía, persistiré en tu gracia.
Mi sed, mi ansia sin límite, mi camino indeciso!
Oscuros cauces donde la sed eterna sigue,
y la fatiga sigue, y el dolor infinito.²*

La mujer en los veinte poemas es un ser evidentemente carnal, capaz de proporcionar gozosas experiencias sensoriales; como en el poema número nueve, pero, también, puede transformarse en una potencia cósmica derribadora de límites que configura todo el universo del poeta, y aún más, en un escudo, un refugio contra la angustia y el dolor que tan fuertemente asedian el corazón del lírico, para asumir, finalmente, en muchos momentos,

¹Rodríguez, M., *El Tema de la Muerte en Alturas de Macchu Picchu*, Anales de la Universidad de Chile, Separata del número 131, 1964

²Neruda, P., *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada*, Poema 1, 1924, Ed. PDF

el papel de un instrumento, de un arma de revelación de lo inteligible. La emoción artística, tan traída y llevada, es un estado de alma difícil de describir y explicar; más que todo la comprendemos como una reacción de nuestro espíritu en la que, además del sentimiento, intervienen e influyen también, poderosamente, nuestra imaginación y nuestra inteligencia.

Pablo Neruda mismo ha dicho que “el sentimiento que predomina en todos mis libros es el de la pluralidad del hombre, de mi misma pluralidad”.

Por caminos insospechados, el artista nos transporta y nos produce emociones presentidas, pero que habíamos sido incapaces de precisar.

En el caso de la poesía nueva, el estado emotivo y espiritual es más difícil de producir. En primer lugar, porque el sentimiento poético no es una característica muy común en el hombre y la poesía misma no puede generarlo si no existe, previamente, latente en el fondo del que lee o escucha. La composición poética da el diapasón, pone en vibración nuestra propia emoción; especialmente la poesía nueva no lleva, en su parte mecánica, todo el mensaje, y mal puede interpretarse, por consiguiente, literalmente.

El discurso dispone la información y los argumentos de manera que el lector, el que escucha sea persuadido, pues aquél busca un fin ajeno al texto mismo.

La consecuencia es que este discurso utilitario y manipulador se estructura sobre dos ejes: la lógica de la demostración y la retórica de la argumentación.

A lo largo de su evolución, se va haciendo más universal; va identificándose más con las características de nuestra civilización: impresión de conjunto, abstracción del tiempo, creaciones atrevidas del cerebro humano. Mezclándose con las formas grises y metálicas, encontramos la naturaleza y el amor.

La gran riqueza lírica de Pablo Neruda, es conocida por una rara capacidad de creación verbal. Sus versos, aun pesados por imágenes reales y densa plasticidad, y también metáforas cuyos términos son a menudo sorprendentes, se desarrollan con la espontaneidad y fluidez de un texto popular, despertando una honda emoción y sugiriendo una multitud excepcional de ideas y sentimientos.

El autor parece un escultor en describir la mujer. A menudo encontramos en sus poemas metáforas inspiradas por la realidad que le rodea. Se observa que Neruda es un romántico incurable, pero en ningún momento no da la impresión de que es un soñador.

*Para mi corazón basta tu pecho,
para tu libertad bastan mis alas.*

*Desde mi boca llegará hasta el cielo
lo que estaba dormido sobre tu alma.*

*Es en ti la ilusión de cada día.
Llegas como el rocío a las corolas.
Socavas el horizonte con tu ausencia.
Eternamente en fuga como la ola.*

*He dicho que cantabas en el viento
como los pinos y como los mástiles.
Como ellos eres alta y taciturna.
Y entristeces de pronto, como un viaje.*

*Acogedora como un viejo camino.
Te pueblan ecos y voces nostálgicas.
Yo desperté y a veces emigran y huyen
pájaros que dormían en tu alma.¹*

“Para mi corazón basta mi pecho / para tu libertad bastan mis alas” parece ser intrascendente ante esta época moderna donde comanda la cultura electrónica y en la cual no hay diferencia entre lo que se oye y se ve, ya que comparten espacio lo visual y lo acústico.

El discurso oral esta para mover las emociones de una o determinadas personas; aquí entraríamos a cuestiones de inflexiones de voz, dicción, fuerza. Esto factores pueden jugar a favor del discurso oral y en desventaja del texto.

Neruda nació en el fondo de una provincia chilena, entre la poderosa naturaleza, en un ambiente de frontera, de cara a la realidad. Es un hijo del Nuevo Mundo que aún se siente surgir, nacer, hacer, que está en busca de su forma y de su porvenir. Por ello puede dejarse fácilmente de lado todo lo accidental que hay en él y en su poesía -modernismo, superrealismo, comunismo, lo que pudiéramos llamar sus sucesivos evangelios según Rubén Darío, según André Breton o según Karl Marx-, y hallar siempre en su obra, aún en la de su época más hermética, un hálito del génesis americano.

Bibliografía

- Biblioteca virtual de la Universidad de Chile
Pacurariu, F., *Introducere in literatura Americii Latine*, EDP, Bucuresti, 1965
Ferrero, M., *Neruda: Voz y Universo*, 1988, Ed. PDF
Ibáñez Langlois, J.- M., *Poesía chilena e hispanoamericana actual*. Santiago: Nascimento, 1975

¹ Neruda, P., *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada*, Poema 12, 1924, Ed. PDF

Neruda, P., *Canto General - Alturas de Macchu Picchu, Canto XII*, , México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950, Ed. PDF

Neruda, P., *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada, Poema 1*, 1924, Ed. PDF.

Neruda, Pablo, *Veinte Poemas de amor y una canción desesperada, Poema 12*, 1924, Ed. PDF

Rodríguez, M., *El Tema de la Muerte en Alturas de Macchu Picchu*, Anales de la Universidad de Chile, Separata del número 131, 1964

ÉTUDES LITTÉRAIRES

THEMES ET SIGNIFICATIONS DANS LE POÈME APOLLINAIRIEN SIGNE

Alexandrina MUSTĂȚEA
alexandrinamustatea@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

La macrostructure sémantique textuelle ou le thème est une des catégories majeures de l'institution littéraire. Déterminer quel est le thème d'un texte permet au lecteur de le comprendre et de l'interpréter, en surmontant ses éventuelles lacunes, et en ne retenant des interprétations possibles que celles qui y renvoient.

*Cependant, il est rare qu'un texte littéraire développe un thème unique. Le plus souvent il s'agit d'entrelacement ou de superposition thématique. Ce phénomène est particulièrement marqué dans le texte poétique. C'est ce que notre analyse du poème **Signe** se propose de démontrer, tout en essayant d'en souligner les conséquences pour l'interprétation des significations poétiques.*

Mots-clés : macrostructure sémantique, interprétation, entrelacement thématique

La macrostructure sémantique ou le thème global du texte se définit habituellement comme "ce dont le texte parle".

Quelle que soit sa longueur, un texte présumé cohérent doit construire une représentation et pouvoir être résumé¹

Le thème global intègre un nombre variable de *sous-thèmes* associables aux unités sémantiques qui composent le texte. Il représente une synthèse des contenus locaux, matérialisée dans une structure sémantique unique, de longueur variable. Cette *structure résumative*, qui représente le thème, peut appartenir à l'auteur ou au lecteur, sujets parlants qui partagent la compétence de synthétiser en peu de mots un grand nombre d'informations. Les instruments résumatifs de l'auteur sont le *titre* et les *autoreformulations*, éléments paratextuels et / ou métatextuels à fonctions multiples, l'une d'entre elles étant « la fonction référentielle abrégative ».²

Cette fonction est remplie par les *titres thématiques*, qui évoquent le contenu du texte, ouvrant un espace sémantique concentré, qui renvoie le plus souvent à ses significations majeures. Selon Gérard Genette¹ (qui distingue

¹ Maingueneau, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996, p. 84

² Dima, S., *Lectura literară*, Iași, Ars Longa, 2000, p.149

¹ Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, Poétique, 1987, pp. 26-34

entre titres thématiques et rhématiques), le titre thématique peut être: *littéral*, et alors il annonce explicitement le sujet du texte: *Les Liaisons dangereuses* de Laclos, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais; *métonymique*, lorsqu'il se rapporte à un objet textuel secondaire: le poème de Victor Hugo *A Villequier* parle de la résignation du père devant la mort de sa fille Léopoldine, noyée à l'endroit mentionné par le titre; *métaphorique*, quand il procède par superposition de sens littéral et figuré (*La Peste* de Camus renvoie simultanément à la maladie et à la prolifération du mal dans les sociétés totalitaires) ou lorsqu'il implice le contenu, le rendant par une formule analogique (*A l'ombre des jeunes filles en fleur* de Proust); *antiphrastique*, lorsqu'il présente le contenu de manière ironique ou ludique: *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux fait entendre le contraire de ce qui va se passer dans la pièce et de ce que le lecteur connaît de l'*Illiade* homérique à laquelle le titre renvoie par référence intertextuelle.

Il existe aussi des *titres mixtes*, thématiques et rhématiques, qui évoquent à la fois le contenu et la forme littéraire qu'il reçoit: *Hymne à la beauté* de Baudelaire.

Les titres thématiques peuvent être *généralisants*: *La Condition humaine* de Malraux ou *particularisants*: *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut* de l'abbé Prévost, suivant la portée que l'auteur attribue à son oeuvre – celle de présenter des “vérités” à caractère général, ou celle d'illustrer une telle “vérité” par des faits particuliers.

D'autre part, il y a des *titres concrets*, renvoyant à un univers existentiel ou à un monde objectal, matériel: *titres anthroponymes* (*Madame Bovary* de Flaubert), *titres-objets* (*Les Choses* de Perec, *Les Chaises* de Ionesco), *titres (sous-titres, intertitres) narratifs* (*Comment Candide fut élevé dans un beau château, et comment il fut chassé d'icelui*, intertitre de *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire), et des *titres abstraits*, qui renvoient à des contenus idéatiques (*L'Immortalité* de Lamartine, *La Soif et la Faim* de Ionesco).

Les *autoreformulations* représentent des faits para ou métatextuels appartenant à l'auteur. Introduites dans le corps du livre-texte sous forme de *préfaces*, *postfaces*, etc. ou extérieurs à celui-ci, tels articles de presse, fragments d'interviews, journaux d'auteur, conférences, etc., les autoreformulations peuvent jouer, entre autre, une fonction thématique, lorsque l'auteur résume lui-même son texte pour signaler au lecteur à quoi il doit s'attendre en ouvrant le livre.

Les autoreformulations thématiques dépassent en longueur les titres, qui eux, ils pourraient être considérés des *unités thématiques minimales*.

Les opérations thématiques du lecteur représentent des *hétéroreformulations résumatives*, à leur tour intérieures ou extérieures à l'objet-livre. Elles peuvent appartenir au lecteur spécialisé, surtout critique littéraire, réalisateur de préfaces, postfaces, recensions, études, etc., ou au lecteur habituel, qui ne produit que des reformulations extérieures (exercice scolaire du résumé, compte-rendu du professeur, conversations, etc.)

Le thème est une des catégories de l'institution littéraire. Il existe une grande variété de thèmes exploités par les textes littéraires. Ils sont néanmoins des *faits récurrents*, entrés dans le circuit intertextuel, ce qui justifie les classifications thématiques et les études comparées de textes développant des thèmes identiques, véhiculées par l'institution.

On peut parler de *thèmes permanents*, qui traversent toute l'histoire de la littérature et qui abordent les problèmes majeurs de l'existence humaine: la vie, la mort, l'amour, la fuite du temps, la connaissance, l'héroïsme, etc., et de *thèmes circonstanciels*, plus ou moins spécifiques à tel ou tel courant, mouvement ou école littéraires: le thème de l'amour courtois dans la littérature moyenâgeuse, le thème de la prolifération du vice par le vice chez les libertins du XVIII^e siècle, le thème de l'hérédité chez les naturalistes, etc.

Les mêmes thèmes circonscrivent l'espace littéraire, indépendamment des genres auxquels appartiennent les textes: il y a un roman d'amour, tout comme il y a une poésie et un théâtre d'amour; il y a toute une littérature de la révolte métaphysique ou de la révolte sociale, etc.

La récurrence thématique signale le fait que les éléments distinctifs des textes se situent ailleurs, dans les modes particuliers de textualisation et de communication des thèmes – représentations partielles du monde.

Déterminer quel est le thème d'un texte permet au lecteur de le comprendre et de l'interpréter, en surmontant ses éventuelles lacunes, et en ne retenant des interprétations possibles que celles qui y renvoient. Le problème est que le plus souvent le texte littéraire développe simultanément plusieurs thèmes, qui s'entrelacent ou se superposent. Le roman proustien, par exemple, se réalise sur plusieurs niveaux thématiques: le plan autobiographique général englobe les thèmes du temps et de la mémoire involontaire, de l'enfance, de la vie mondaine, de l'amour, de la création artistique, de l'écriture, etc. Ils glissent l'un dans l'autre, s'appellent et se séparent, se répètent et se paraphrasent, se superposent dans une synthèse originale, comparée par les exégètes de l'œuvre à la structure d'une cathédrale ou à celle d'une symphonie.

Le texte poétique joue sur l'ambiguïté thématique, s'ouvrant à des interprétations multiples, à une lecture thématique plurielle.

La découverte et l'analyse des thèmes est un *fait d'interprétation*, variable d'un interprétant à l'autre, donc subjectif et non mesurable, mais qui trouve ses raisons d'être dans le texte même. C'est la structuration sémantique interne du texte qui rend perceptible la macrostructure sémantique de l'énoncé global.

Le poème apollinarien *Signe* nous offre l'exemple d'une superposition thématique à partir même du titre, qui renferme une pluralité de sens, habilement exploités par le poète : *indice, symptôme, symbole, emblème, figure du zodiaque*, etc.

*Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne
Partant j'aime les fruits je déteste les fleurs
Je regrette chacun des baisers que je donne
Tel un noyer gaulé dit au vent ses douleurs*

*Mon Automne éternelle ô ma saison mentale
Les mains des amants d'antan jonchent ton sol
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol*

Le poème dessine un univers sémiotique où chaque objet est le signe d'un autre, auquel il est lié, le tout placé sous l'empire de la prédestination, de la fatalité. Autoportrait psychique, espace mental figuré par l'*Automne*, le texte amorce les thèmes induits par les valeurs dénotatives et connotatives de ce terme emblématique : l'extinction de la nature, avec ses signes avant-coureurs (le *noyer gaulé*, le départ des *colombes*), l'extinction de l'amour et la mort, le tout ayant en arrière-plan le cortège des sentiments que la saison déclenche (regrets, douleur, angoisses).

Les thèmes coexistent, comme ceux d'un prélude musical, annoncés plutôt que développés, sorte de mise en tonalité poétique, invitation à l'adresse du lecteur – co-énonciateur, par la suggestion d'infinitude, d'ouverture, à des poursuites, à des rêveries automnales personnelles.

Le poète emploie le long du poème la technique du glissement, dans un mouvement général de mélange des codes humain et cosmique, créant un univers métaphorique où les distances et les limites entre les référents s'évanouissent, tout en enlevant les barrières linguistiques qui les différencient.

La soumission *au Chef du Signe de l'Automne* est la marque du non pouvoir, de l'impuissance, de l'acceptation du destin. Le poète semble suggérer qu'il ne s'agit pas d'une faiblesse, mais d'une fatalité à laquelle on se saurait s'opposer. Le terme *Chef*, écrit avec majuscule, renvoie à son sens

vieilli, héraldique, de pièce honorable qui est en haut de l'écu. *Le Signe de l'Automne* est l'autorité cosmique gouvernant l'existence d'un moi qui s'expose tout en s'expliquant. L'automne apparaît donc comme une figure du zodiaque, la treizième, emblème de la malchance, portant en elle-même toutes les connotations négatives du chiffre et de la saison proprement-dite, qui seront développées par la suite.

Aussi le premier vers est-il un préambule explicatif au portrait poétique qui constitue le reste du texte. Il renferme de manière implicite les germes des évolutions ultérieures, tout en se posant comme thèse qui sera argumentée par les vers de la première strophe.

L'ambiguïté du terme *partant* en tête du deuxième vers est riche en conséquences. D'une part il est à interpréter comme conjonction consécutive, ce qui soutient l'idée d'argumentation avancée plus haut : *Je suis soumis au Chef... donc j'aime les fruits je déteste les fleurs*. D'autre part, en tant que substantif, il désigne une personne qui part, renvoyant non pas à un voyage quelconque, mais à un départ définitif, anticipant sur le thème de la mort, renfermé, comme nous l'avons déjà dit, dans la sphère des connotations du terme *Automne*. Enfin, *partant* est le participe présent du verbe *partir*, acception qui ajoute aux deux autres l'idée d'action, de dynamisme et donc d'inscription du moi poétique dans un projet cosmique en tant qu'agent et en même temps comme patient réflexif.

La participation affective du sujet à sa propre aventure existentielle, préétablie, se traduit par les verbes *aimer*, *détester*, *regretter* et les substantifs *baisers* et *douleurs*, qui donnent la tonalité mineure du poème, en accord avec l'atmosphère suggérée généralement par l'automne.

Les formes verbales du texte superposent deux valeurs temporelles du présent, dans une ambiguïté fertile pour l'interprétation : le présent actuel, qui fait participer le lecteur au débat intérieur du moi poétique en train de s'exprimer, et le présent permanent, qui fait sortir les événements du contingent, pour les placer dans la durée et leur conférer valeur de qualité définitive.

Mais l'expression de l'état affectif s'accompagne de son analyse, ce qui présuppose une prise de distance par rapport à soi-même, un détachement objectivant, qui sera confirmé par la strophe suivante, mise sous le signe de la réflexion (*ô ma saison mentale*).

Dans ses connotations positives, l'automne est la saison des fruits. Dans ce contexte *j'aime les fruits* serait une vision heureuse sur sa propre existence, ne fût-elle assombrie par l'antithétique *je déteste les fleurs*. Evidemment, le poète se rapporte à la saison des fleurs, une saison tout aussi métaphorique que l'autre. La saison de l'amour, comme le révélera le vers suivant : *Je regrette chacun des baisers que je donne*. La Mal Aimé se trouve

face au regret d'avoir gaspillé ses sentiments, d'avoir mal choisi les objets de son amour. Il se sent déçu, épuisé, vidé de sentiments, *tel un noyé gaulé*. La comparaison confirme l'ambiguïté cosmos / anthropos sur laquelle se construit le poème. Cependant l'accent ne tombe pas sur la ressemblance des êtres comparés, mais sur la similitude de leur acte, qui relève du logos : le noyer *dit* au vent ses douleurs, tel le poète qui transcrit les siennes. Une nouvelle perspective s'ouvre ainsi à la lecture : l'écriture du poème ou, autrement dit, le thème de la création qui naît de la souffrance, thème romantique par excellence, repris plus d'une fois par Apollinaire dans son oeuvre. C'est un thème qui rend au texte statut d'art poétique implicite, car tout en écrivant son poème, l'auteur fait voir les mécanismes qui président à sa création.

La deuxième strophe situe l'Automne dans le plan spirituel : « Mon Automne éternelle ô ma saison mentale ». Ce n'est plus la saison mi-réelle, mi-métaphorique de la première strophe, mais une vision sur le monde, un mode d'exister et de se rapporter à l'univers et à soi-même. Ce n'est pas non plus une humeur, parce que non passagère, mais éternelle. Et c'est, comme ailleurs dans la poésie d'Apollinaire, une automne féminine, poétique par excellence et donc chargée de par là même de valeurs multiples. Tout en se plaçant dans le mental, elle est un temps spatialisé, le *sol* porteur des traces des amours passées – « Les mains des amants d'antan jonchent ton sol ». C'est l'espace témoin de la mort de l'amour, symbolisé par cette *épouse* qui suit le poète comme une *ombre fatale*. C'est, enfin, l'espace qui se vide par le départ des colombes, ces oiseaux qui son par tradition la métonymie du couple des amoureux.

A posteriori, le présent des verbes se charge d'une valeur de plus, celle de présent historique, relatant, tout en les actualisant, des faits passés. Aussi le poète semble-t-il refaire la triste histoire de ses amours défuntes, auxquelles il reproche son état éternel de Mal-Aimé.

Le *dernier vol* des colombes est en même temps le signe avant-coureur de l'hiver, représentation métonymique de la mort dans l'imaginaire humain. Le circonstant temporel *ce soir* replace le tout dans l'actualité, signalant l'imminence du départ métaphorique, de la mort, mais qui, sous le signe de l'*automne éternelle*, se fige dans une attente indéterminée.

Comme notre analyse s'est efforcé de le prouver, la superposition thématique constitue l'essence même du poème *Signe*. Elle signifie ouverture, invitation à la découverte des implicites textuels. Elle est facteur de poéticité dans la mesure où elle engendre des significations plurielles.

Bibliographie

Dima, S., *Lectura literară*, Iași, Ars Longa, 2000

Eco, U., *Lector in fabula*, București, Univers, 1991
Genette, G., *Seuils*, Paris, Seuil, Poétique, 1987
Maingueneau, D., *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996
Maingueneau, D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990

L'OBJET FANTASTIQUE À LA LIMITE ENTRE SITUATION INITIALE ET COMPLICATION

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Le présent article se propose de faire l'analyse de l'objet dans la syntaxe du récit fantastique, notamment lorsque celui-ci apparaît à la limite entre deux séquences narratives : la situation initiale et la complication.

Nous considérons que l'apparition de certains objets à cet endroit stratégique du récit fantastique leur confère une fonction particulière au niveau de la progression du récit, en ce sens que l'objet devient générateur de l'action et donc générateur de fantastique.

Notre approche est comparative, le corpus étant construit de récits fantastiques français et roumains, tels L'Intersigne de Villiers de l'Isle-Adam et La hanul lui Mânjoală de Ion Luca Caragiale, car l'article s'inscrit dans un projet plus large d'analyse du fantastique au XIXe siècle.

Mots-clés : objet, générateur fantastique, séquences narratives, objet linguistique

Pourquoi l'analyse de l'objet dans le récit fantastique ? Telle est la question que l'on peut se poser à la lecture de notre titre, d'autant plus qu'il n'y a pas d'oeuvre littéraire dépourvue d'une toute petite description ou énumération d'objets. Evidemment l'usage en est abondant. Pourtant toute apparition d'objet dans un récit n'a pas le même effet et le même rôle que celui-ci acquiert dans le récit fantastique.

Par exemple, le rapport entre le fantastique et le merveilleux peut être considéré à partir de l'usage qu'ils en font.

L'objet est doué d'un pouvoir magique dans les contes merveilleux ; il est l'outil qui aide le héros dans sa quête. V. I. Propp enregistre un changement dans la perception de ce type d'objet une fois survenu le développement des populations primitives¹ En ce sens, l'objet est d'abord étroitement lié à l'adjuvant (animal) ; les cheveux, les dents, les griffes de l'animal adjuvant, une fois dans la possession du héros, offrent à celui-ci le pouvoir de l'animal-même.

Les objets-outils sont la deuxième sous-catégorie de l'histoire des objets magiques ; ce sont des outils divinisés doués d'un pouvoir propre indépendant de l'action humaine.

¹Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, Ed. Univers, București, 1973, pp. 235-249

La troisième catégorie est celle des objets qui appellent les esprits, des objets à vie intérieure, des objets-partie d'un tout (d'habitude animal) qui valent pour le tout entier. L'exemple que donne Propp est celui des cheveux du cheval à partir desquels surgit le cheval-même. À partir de là se développe dans le conte merveilleux une nouvelle conception, une sorte d'émancipation : on peut investir tout objet d'une vie intérieure.

Cette dernière catégorie sera retrouvée pleinement dans le fantastique, sur le mode métonymique de l'animation d'un objet-partie qui donne vie à un tout (*Le pied de momie, La Vénus d'Ille, La main d'écorché*).

Même si fantastique et merveilleux entrent dans la même catégorie quant au mode de rapport au monde, le mode anti-mimétique, puisqu'il s'agit du non respect des lois du monde empirique, il y a une nette différence entre le statut de l'objet dans le conte merveilleux et le fantastique. Cette différence réside dans l'effet que l'objet produit sur le personnage.

Dans le premier cas, le fait que l'objet soit doué d'un pouvoir magique, qu'il subisse des métamorphoses ou qu'il s'anime ne surprend en rien le héros. L'objet fait partie d'un monde merveilleux où objets magiques, animaux qui parlent, monstres, princes, princesses, rois, paysans coexistent sans rupture.

Par contre, toute modification d'objet dans le fantastique entraîne la surprise car, l'une des constantes du genre est que l'événement surnaturel, étrange et déconcertant surgit dans le réel le plus vraisemblable possible. C'est ce qui caractérise surtout le fantastique français jusqu'à la fin du romantisme, autour des années 1850.

Jean Pierrot¹, dans sa thèse qui porte sur l'histoire de l'imaginaire français au XIX^e siècle, retrace l'évolution du fantastique en France et explique le changement qui se produit entre 1850 et 1880. La question de la vraisemblance devient plus profonde avec le développement du Positivisme et de la méthode expérimentale. C'est pourquoi, le surnaturel extérieur, portant sur le monde physique extérieur sera peu à peu remplacé par un «surnaturel» intérieur, de l'angoisse, des troubles mentaux, de la peur ou de l'expérience de la drogue.

À la même époque naît la mode du spiritisme². Celui-ci semble concilier les demandes de vraisemblance et l'expérience du surnaturel, par le fait qu'il se veut une « religion scientifique », un système de pensée qui

¹Pierrot, J., *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1975, pp. 163-172.

² La doctrine philosophique naît en 1857 avec la publication du *Livre des esprits* signé par le français Allan Kardec

concilie Dieu, la Science et le Progrès, question si importante en cette mi-temps du XIXe siècle (où l'on enregistre des progrès importants de la médecine et de la psychiatrie).

Comme on le notera plus tard dans ce qui suit, l'objet ne perdra son importance dans le fantastique intérieur non plus.

Dans le chapitre dédié à l'époque décadente, Jean Pierrot parle d'un refuge dans l'imaginaire qui entraîne des transformations du fantastique. Parmi ces éléments nouveaux on retient l'appel à l'artificiel, au rêve, « l'épanouissement d'un univers de légendes et de mythes, enfin ce jeu de l'imagination sur un certain nombre d'éléments naturels, appelé rêverie élémentaire »¹. De même le fantastique décadent, dit Jean Pierrot, se caractérise par la disparition presque totale du fantastique démoniaque, étant traité seulement de manière humoristique ou parodique.

Chez Ion Luca Caragiale, la nouvelle *La hanul lui Mânjoală*, considérée son chef-d'oeuvre fantastique, paraît en revue, en 1898 (*Gazeta săteanului*) et en recueil, en 1901 (*Momente*) et en 1908 (*Novele, povestiri*). Ses nouvelles de nature fantastique paraîtront toutes avant 1910.

Il sera question surtout d'un recours aux superstitions et croyances populaires. Si le diable est présent dans ses récits, il l'est au mode humoristique (*Calul dracului*, *Kir Ianulea*) et ironique.

La hanul lui Mânjoală insère dans le segment orientatif des indices qui anticipent la complication. Dès le début on plonge dans le discours du narrateur-héros qui compte dans sa tête le temps qu'il mettra pour arriver à Popești, le village où l'attend Iordache qui lui donnera la main de sa fille. Il arrive à l'auberge de Mânjoală. L'incipit remplit sa fonction orientative quant à l'espace (l'auberge de Mânjoală, devenu plutôt « l'auberge de Mânjoloaia », puisque le mari est mort), le moment (un soir vif d'automne) et les personnages (la maîtresse Mânjoloaia que certains soupçonnent savoir faire des sorcelleries).

La présence d'un certain objet est particulièrement anticipative, ou elle le devient rétrospectivement, une fois arrivé au centre de la complication. Il s'agit du bonnet de fourrure que porte le personnage-narrateur. La première occurrence du mot „căciulă” (bonnet) tient plutôt à une expression ironique, humoristique, mais en même temps allusive qu'emploie Mânjoloaia:

Dumneata gândești că dacă te-ascunzi sub căciulă, nu te mai vede nimini ce faci...Nu te duci la pocovnicu Iordache să te logodești cu

¹ Pierrot, J., *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1975, p. 599

fata a mai mare?...Aide, nu te mai uita așa la mine; treci în odaie la masă.¹

Pourtant, une autre observation sur le bonnet attire l'attention. Charmé par les yeux de l'aubergiste, par la chaleur et la nourriture délicieuse, le héros y reste plus que prévu. Finalement, il décide de s'en aller, en dépit de la nuit et du mauvais temps qu'il faisait dehors. Il prépare son cheval et lorsqu'il va saluer la femme, il la trouve dans la chambre, pensive, sur le lit, le bonnet dans ses mains, qu'elle ne cessait de tourner et retourner. Son regard profond est concentré sur le bonnet.

Femeia, dusă pe gânduri, ședea pe pat cu căciula mea în mână, o tot învârtea și-o răsucea.

- Cât am de plată? Am întrebat.

- Îmi plătești când treci înapoi, răspunse gazda, uitându-se adânc în fundul căciulii.²

C'est à cet endroit du récit que s'ouvre la complication. Elle coïncide avec le moment où le personnage quitte l'auberge.

Le vent devient de plus en plus fort. Un état de vertige et une douleur de tête saisit le héros. Instinctivement, il sent le besoin de changer la position du bonnet sur la tête ; il éprouve la forte sensation d'avoir la tête serrée par le bonnet comme dans un étau. Il l'enlève et le met sur la selle. Le court moment qu'il a la tête découverte, il regrette d'être parti par un si mauvais temps. C'est comme s'il regagnait son esprit raisonneur. Par contre, le cheval, lui, sous l'effet du bonnet, perd la direction, comme s'il avait bu lui aussi.

Il remet son bonnet et sent le sang bouillir dans sa tête. Il perd tout contrôle, ne sachant plus où il est.

Le bonnet est donc l'objet charmé. On comprend que Mânjoloaia avait agit sur l'objet appartenant au héros. Par analogie à Freud³, nous pourrions parler de magie par contiguïté, en ce sens que l'objet appartenant au héros est pris pour le héros tout entier.

D'autres détails suggèrent la même influence magique. Il y a des éléments que la croyance populaire roumaine associe à la sorcellerie et au diable : le manque d'icônes dans l'auberge (l'icône devient l'objet *in absentia*), le chat, le vent qui éteint la lampe (tous ses éléments apparaissent

¹Caragiale, Ion Luca, *La hanul lui Mânjoală*, in *Nuvele. Povestiri*, Ed. Minerva, București, 1985, p. 112

²Caragiale, Ion Luca, *op. cit.*, p. 114

³Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot/Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001, p. 131

dans la séquence-orientation), le chevreau noir (dont l'apparition constitue le climax de la complication).

La place de l'objet à la fin de l'orientation et son statut d'objet magique indiquent le rôle qu'il joue dans le récit. Il provoque l'aventure inquiétante, étant ainsi générateur de fantastique.

Il est à remarquer chez I. L. Caragiale, l'emploi final qu'il en fait.

L'humour est une constante de l'oeuvre de I. L. Caragiale; il est présent dans ses récits fantastiques aussi. Lorsque, après des années, le héros raconte de nouveau l'histoire à son beau-père, celui-ci conclut:

- *Era dracul, ascultă-mă pe mine. (...)*
- *Da dumneata de unde știi?*
- *Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrânul; asta-i altă căciulă!*¹

L'objet entre encore une fois dans une expression populaire. *Căciulă*, cet objet générateur d'événement fantastique, laisse le récit ouvert, car, par le sens qu'il prend dans l'expression „*asta-i altă căciulă*” (*asta-i altă poveste*), il renvoie à une autre histoire, peut-être celle de Iordache.

La même situation dans l'*Intersigne* de Villiers de l'Isle-Adam. Le récit nous met en présence d'un autre objet-habillement, « le manteau ». Comme chez I. L. Caragiale, la première occurrence dans le texte se présente sous la forme d'un détail insolite, la phrase où l'on se réfère à la houppelande du héros est une phrase incidente, mise entre parenthèses.

Cette première occurrence coïncide avec l'arrivée du baron Xavier de la V***chez l'abbé Maucombe, son ancienne connaissance, qu'il n'avait plus vu depuis longtemps, avant que ce dernier ne parte pour un long pèlerinage en Palestine. C'est donc juste avant la séquence-complication :

- Bonsoir, ma bonne Nanon !lui répondis-je, en lui confiant, à la hâte, ma valise et mon fusil. (J'avais oublié ma houppelande dans ma chambre, au Soleil-d'Or.)*²

L'absence de la houppelande sera la cause d'un événement ultérieur. Après une seule nuit passée dans la maison de l'abbé Maucomb, le baron Xavier reçoit une lettre de son père qui l'appelle pour des affaires importantes liées à la fortune de la famille. Le soir, il doit s'en aller ; l'abbé l'accompagne un peu, mais une pluie froide et pénétrante le décide, au conseil de Xavier, de rentrer, pas avant de donner son manteau à son ami pour le protéger contre la pluie.

¹ Caragiale, Ion Luca, *op. cit.*, p. 118

² Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, in *Contes cruels*, Garnier, Coll. Flammarion, Paris, 1980, p. 264

Certes, il s'agit de deux objets différents : la houppelande de Xavier, qu'il avait oubliée à l'auberge ; et le manteau de l'abbé Maucombe, mais les deux objets remplissent la même fonction.

Entre les deux moments où l'on fait référence à ces objets, il y a un événement insolite, un rêve d'une étrangeté « saisissante ? étonnante ? effrayante ?-A votre choix !-Jugez-en »¹ : dans un état de « gêne nerveuse », le héros entend trois coups à la porte. Il aperçoit une vive lumière sur le parquet (c'était la lune, en face de la fenêtre). Il voit une autre lumière venant du trou de la serrure. L'heure sonne minuit à l'église. Personne ne lui répond, la lueur s'éteint, la porte s'ouvre et il aperçoit, dans le corridor, « une forme haute et noire, -un prêtre », dont il ne voit que « le feu des prunelles ». Le prêtre lui tend « une chose lourde et vague », un manteau noir, un manteau de voyage. Un oiseau de nuit passe entre lui et le prêtre. Il repousse la porte et la ferme à clef. Finalement, il se réveille.

C'est bien un rêve, pourtant il en reste des traces au réveil : la lune identique à celle du rêve (bien qu'il ne l'eût pas vue avant de se coucher), la porte fermée à clef (chose qu'il n'avait pas fait avant d'aller au lit).

Les coïncidences ne s'arrêtent pas là, d'ailleurs, l'incipit nous prépare au type d'histoire qui nous sera raconté (ces coïncidences extraordinaires, stupéfiantes, mystérieuses, qui surviennent dans l'existence de quelques personnes). Le rêve s'accomplira jusque dans les moindres détails au moment où l'abbé Maucombe et le baron Xavier se quittent. Le manteau du rêve se retrouve dans la réalité, ce qui entraîne l'interprétation rétrospective du rêve comme rêve prémonitoire.

Dans la matérialité du texte, le mot « manteau » apparaît explicitement 5 fois entre le moment où l'abbé le lui prête et le moment où Xavier arrive à l'auberge et le donne au garçon pour le rapporter chez M. Maucombe. Il est présent implicitement aussi dans la notation : « Je m'efforçai de hausser les épaules : un poids secret m'en empêcha. » Il s'agit bien du manteau, car dans la scène du rêve il est décrit comme « une chose lourde et vague » (poids-chose lourde, secret-vague).

C'est à l'arrivée à l'auberge que le héros reprend sa houppelande et son calme.

Pourtant, la clôture du récit remet l'objet au premier plan. Arrivé chez lui, le héros y trouve son père, une lettre à la main, qui leur annonce la mort de l'abbé, survenue après le départ de Xavier. C'est une lettre de Nanon :

¹ Idem, p. 271

La pauvre femme paraît avoir la tête si perdue, même, qu'elle répète deux fois une phrase ... singulière... à propos d'un manteau ...Lis donc toi-même ! (...)

Il était très heureux, -disait-il à ses dernières paroles, -d'être enveloppé à son dernier soupir et enseveli dans le manteau qu'il avait rapporté de son pèlerinage en terre sainte, et qui avait touché LE TOMBEAU.¹

Le détail du manteau oublié à l'auberge survient au début de la séquence-complication. C'est un objet de l'univers réel dont l'absence déclenche l'apparition d'un autre objet-toujours de l'univers réel destiné à combler le manque de celui-ci.

Le manteau est aussi objet de l'univers irréel (le rêve) et de l'univers mystique (ayant touché la terre sainte).

L'irréel, le mystique et le réel se rencontrent dans un objet, ce qui engendre le sentiment d'extraordinaire, de mystérieux et de stupéfaction.

Dans la séquence-Complication, ou plutôt entre Si et Complication, l'objet devient générateur de l'action. D'ailleurs, dans les macro-propositions de J.-M. Adam, Pn2 est appelée Complication ou Déclencheur 1. Nous préférons utiliser le terme de Complication pour référer au moment de la séquence narrative et Déclencher ou Générateur pour renvoyer aux éléments, dans ce cas, aux objets qui déclenchent l'événement (sinon surnaturel, au moins inquiétant ou surprenant).

Bibliographie

Caragiale, Ion Luca, *La hanul lui Mânjoală*, in *Nuvele. Povestiri*, Ed. Minerva, București, 1985

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Payot/Rivages, coll. Petite Bibliothèque Payot, 2001

Pierrot, Jean., *Merveilleux et fantastique. Une histoire de l'imaginaire dans la prose française du Romantisme à la Décadence (1830-1900)*, Service de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1975

Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, traducere de Radu Nicolau, Ed. Univers, București, 1973

Villiers de l'Isle-Adam, *L'Intersigne*, in *Contes cruels*, Garnier, Coll. Flammarion, Paris, 1980

Adam, Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Editions Nathan, 1992

¹ Villiers de l'Isle-Adam, *op. cit.*, p. 276

**LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ SOCIALE OBJECTIVE DANS
« LA TOURNÉE D'AUTOMNE » DE JACQUES POULIN**

Liliana VOICULESCU
lilgoilan@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Notre étude se propose d'analyser les processus et les activités psychologiques par lesquels le protagoniste du roman « La Tournée d'automne » de Jacques Poulin construit son identité sociale objective et implicitement sa réalité sociale.

Ayant comme point de départ les groupes d'appartenance et les groupes de non-appartenance, il construit la réalité selon certaines dimensions particulières pertinentes au Soi et à l'Alter.

Mots-clés : identité sociale, réalité sociale, groupe d'appartenance, groupe de non-appartenance

L'étude de la relation entre l'identité et la société renvoie au problème de la nature de la subjectivité humaine, telle que celle-ci apparaît à travers les médiations psychiques qui, à partir d'une identité objective : être homme ou femme, d'une telle nationalité, âge, classe sociale, etc., entraînent un ensemble de croyances et de jugements sur la nature du Soi, de l'Alter et de la Société. Ces croyances et jugements privés, lorsqu'ils s'inscrivent dans la culture comme savoirs, idéologies ou œuvres d'art, contribuent à la création d'une identité collective et deviennent partie de l'environnement socio-culturel. Entre l'identité personnelle et l'identité collective il existe une relation d'interaction dynamique. L'identité personnelle puise des souvenirs et des images dans une histoire individuelle liée à une histoire collective. Ceux qui savent et peuvent traduire ces souvenirs et ces images dans la littérature ou les œuvres d'art, leur donnent une existence collective. Le poète, l'artiste ou l'idéologue, empruntant des éléments anciens à la culture, créent des images nouvelles qui renvoient à la culture et le jeu se poursuit. Si l'identité collective oriente et participe directement à l'identité personnelle, elle est produite dans certaines conditions et engendrée par des transformations dans les croyances et les jugements privés sur Soi, Alter et la Société. Ainsi, les personnes ou les groupes, impliqués dans l'histoire d'une société qui détermine en partie leur identité, peuvent devenir aussi les agents de la création d'une identité collective par l'interaction entre les dimensions personnelles (intrapsychiques) et les dimensions collectives (interpsychiques) de l'identité. C'est cette interaction et aussi les processus et les activités

psychologiques qui construisent la réalité sociale du protagoniste du roman *La Tournée d'automne*, paru en 1993 et dont l'auteur est Jacques Poulin, que nous essayerons d'analyser dans la présente étude en délimitant son identité sociale objective.

Les groupes d'appartenance

L'identité sociale objective d'une personne est constituée par les principaux groupes auxquels la personne appartient de fait (nation, sexe, âge, milieu social, profession ou occupation) et par ses groupes d'affiliation. On y ajoute également la famille, les amis et la personne idéale. Ainsi, le Chauffeur est un Québécois célibataire. Il est conducteur de bibliobus et fonctionnaire du Ministère de la Culture. Il est assez vieux, on ne sait pas exactement son âge, mais ses mains tremblent et il a des rides sur le front et autour de la bouche et des cernes autour des yeux. Par affiliation il se rattache au groupe formé par la fanfare. Il a une attitude réservée, il est timide et il s'intègre difficilement dans les groupes des autres :

Je n'ai pas le sentiment de faire partie d'un ensemble, je ne sens pas le lien, la filiation. En fait, je me sens complètement isolé, tout seul.¹

Mais le groupe de la fanfare l'accepte facilement :

Il s'assied un peu à l'écart, il boit un verre de vin pour être plus à l'aise avec les autres, mais de toute évidence son attitude réservée ne les dérangeait pas. Ils le laissaient en paix et riaient beaucoup entre eux.²

Son identité s'avère problématique dès le début car, tout au long du roman, le lecteur ne trouvera pas son vrai nom. Le Chauffeur semble être une identité d'emprunt, attribuée par les autres, une identité qu'il assume et assimile :

Moi, les gens m'appellent le Chauffeur. J'ai un camion avec des livres... un bibliobus. Mon travail consiste à prêter des livres.³

Du point de vue de son identité sociale objective l'élément qui le représente le mieux est son occupation. Il fait des tournées sur un grand territoire, dans les petits villages entre Québec et la Côte Nord. Normalement,

¹ Poulin, J., *La Tournée d'automne*, Québec, Leméac, 1993, p. 132

² Idem, p. 28

³ Idem, p. 11

il fait trois tournées chaque année : une au printemps, une durant l'été et une à l'automne. Mais, comme il a du mal à accepter l'automne de sa vie, il a l'intention de se retirer avant la tournée d'automne car « devenir vieux, c'est une chose qui ne m'intéresse pas du tout. J'ai décidé depuis un bon moment que la tournée d'été sera la dernière ».¹

Le Soï développe ses propres conduites et il fait des comparaisons avec les groupes d'appartenance et de non-appartenance pour mettre en évidence l'image de Soï par rapport à celle de l'altérité et les dimensions sociales et personnelles qui sont valorisées ou, au contraire, dévalorisées. Le Chauffeur a ses propres habitudes qui relèvent plutôt de la sphère professionnelle. Dans ses tournées, il préfère s'installer sur le quai, ayant ainsi la certitude que le camion est bien en vue de tous les habitants. Il se fait un point d'honneur de ne jamais refuser un livre à quelqu'un. Il tient à s'acquitter bien de son travail et à ne rien laisser voir de ses préoccupations, lorsqu'il en a. Quelle que soit son humeur, il accueille avec cordialité ses lecteurs, car tous les lecteurs sont importants pour lui. Il s'efforce de les recevoir tous (même les lecteurs solitaires qu'il aime un peu moins) avec une égale courtoisie. Il demande aux chefs des réseaux des nouvelles sur les lecteurs.

Sa famille est recodée par deux membres : sa sœur Julie et son père. Julie est institutrice et mère de deux enfants. Il a pour elle une affection spéciale qui révèle le côté androgyne du Chauffeur. Dévastée après une peine d'amour, il l'a soignée, comme une mère : « elle était déprimée et agissait comme un enfant, alors il l'avait lavée, nourrie, bercée et consolée »². Il a cette dualité caractéristique aux personnages de Poulin qui se manifeste, à la fois, dans leur identité sexuelle et sexuée (*gender*) et dans leur identité culturelle. La figure de son père mort apparaît au Chauffeur :

*Je le vois de plus en plus souvent, la plupart du temps, il me tourne le dos et contemple le fleuve. Une fois il était immobile sur le perron d'une église, les portes étaient ouvertes et il regardait à l'intérieur.*³

L'image de son grand-père apparaît brièvement et elle est reliée à un souvenir d'enfance sur la première chanson qu'il a écoutée, une chanson d'Yves Montand :

¹ Idem, p. 46

² Idem, p. 36

³ Idem, p. 154

*C'est lui qui chantait la toute première chanson que j'ai entendue sur disque chez mon grand-père, quand j'étais petit.*¹

Les amis sont peu nombreux. Il s'agit d'un couple : Jack et Rachel. Jack est un écrivain de succès et une personne spéciale :

*L'écriture tenait une telle place dans sa vie que certains aspects de la réalité lui échappaient. Ainsi, lorsque sa femme partait en voyage, il ne s'en rendait pas compte tout de suite.*²

Sa femme, Rachel, est avocate et experte en questions indiennes. Il a aussi un ami qui est pilote d'hydravion à Havre-Saint-Pierre, ville qui est le point terminus de sa tournée.

Dans ses tournées le Chauffeur entre en contact avec d'autres groupes auxquels il ne s'identifie pas, tel *l'attroupement* ou la *foule* des gens qui assistent aux spectacles de la fanfare. Ou bien, les lecteurs qu'il avait organisés le long des années dans des réseaux. Il tenait l'évidence de ses réseaux dans son cahier noir :

*Il existait maintenant un réseau dans chacun des secteurs où il s'arrêtait ; le plus souvent, il s'étendait à plusieurs villages. Dans le cahier, chaque réseau était représenté par un diagramme, avec les noms des lecteurs entourés d'un cercle et reliés entre eux par des traits. Cela ressemblait quelque peu à un groupement d'atomes dans un manuel de chimie.*³

Il a créé sept réseaux et il recode ces réseaux par leurs chefs, et parfois, par ce qu'il appelle des *membres importants*. Le réseau de Saint-Irénée (l'un des plus vastes de la région qui comprend 27 personnes de trois villages) dont le chef est Madeleine, une ancienne bibliothécaire et où Georges occupe une position importante ; le réseau de Port-au-Persil formé de onze personnes ayant en tête un menuisier, le réseau d'Escoumins dont le chef est un pilote de bateaux, le réseau des Îlets-Jérémie conduit par une femme, maîtresse de poste, le réseau de Baie-Trinité composé de quatre membres dont le chef est un garde forestier, le réseau de Rivière-Pentecôte formé uniquement des femmes, et dont le chef était une femme qui s'occupait de la chapelle du village et finalement le réseau de Rivière-au-Tonnerre dont le chef est une femme de pêcheur qui peut être remplacée, dans l'éventualité

¹ Idem p. 164

² Idem, p. 23

³ Idem, p. 14

de son départ, par Simone, «une des plus grandes liseuses»¹ de la province. A Havre-Saint-Pierre, le point terminus de sa tournée, il n'y avait pas de réseau, mais le Chauffeur avait son ami - le pilote d'hydravion - qui menait les livres à la Basse-Côte-Nord continuant son travail là où il lui est impossible d'aller :

*Grâce à vous, mes livres se rendent dans des villages isolés et ils réchauffent le cœur des gens.*²

Dans les endroits qu'il traverse, le Chauffeur rencontre d'autres lecteurs qui n'appartiennent pas à ses réseaux. Il s'agit des lecteurs *solitaires* ou bien des lecteurs *émouvants* qui lui donnent des livres en cadeaux, tels le peintre, la vieille dame de Baie-Saint-Paul qui emprunte pour la première fois un livre ou la jeune fille avec la moto et le chien dans le side-car qui le fait sentir l'échec professionnel et personnel.

Les groupes de non-appartenance

Le groupe de l'Alter, en tant qu'élément constitutif de l'identité objective, est investi d'attributs importants de l'identité personnelle. La fanfare, en tant que groupe, est bien plus qu'un objet d'attitudes ou de représentations. Les artistes de la fanfare mettent en pratiques des stratégies de réalisation ou d'adaptation pour atteindre un but, réagissant aux caractéristiques perturbatrices de l'environnement où ils vivent et aux obstacles à l'actualisation de leurs buts. Dans la région de Tournon une dizaine de «vieux amis (un ébéniste, un luthier, un photographe, une musicienne, un plombier, une architecte, un mécanicien) s'étaient mis à regretter que l'argent ait pris la première place dans leur vie. Autour d'eux les gens ne se souciaient plus que des questions financières, et eux-mêmes, sans y prendre garde, étaient tombés dans le même travers»³. Pour réagir, en employant une stratégie d'élaboration défensive, ils avaient constitué la fanfare et ils ont quitté leur travail. Ceux qui jouaient d'un instrument en avaient enseigné les rudiments aux autres. Ils se réunissaient toutes les fins de semaine pour faire de la musique. Au cours d'une soirée, ils avaient rencontré Slim, qui par la suite s'était joint à eux et leur avait communiqué à son goût de la jonglerie. Arrivée la dernière, Mélodie avait donné un nouvel élan au groupe. Marie s'est occupée de l'organisation matérielle. Elle avait une

¹ Idem, p. 136

² Idem, p. 144

³ Idem, pp. 83-84

maison avec une grande pièce de séjour et ils ont pris l'habitude de venir jouer chez elle. Ils ont commencé à faire des tournées, d'abord dans les communes des alentours, puis dans d'autres pays : La Hollande, La Belgique, la Suisse, l'Italie, l'Espagne pour arriver finalement au Québec.

Le groupe formé par les membres de la fanfare est important pour le Chauffeur. Il apparaît comme un champ où se déploient et, en même temps qui nourrit les désirs, les projets, les valeurs, les stratégies, les défauts et les limites du Soi. Il filtre, transforme et reconstruit sa réalité sociale selon des dimensions particulières, pertinentes au Soi. L'Alter groupe est rarement perçu dans sa totalité comme une entité abstraite mais il est redéfini en une image signifiante incluant des membres particuliers, en regard de certaines caractéristiques électives spécifiques. Ainsi la fanfare est formée de plusieurs personnes : une chanteuse qui s'appelle Mélodie, un homme et une femme avec un chien noir, des jongleurs, Slim, l'équilibriste, des musiciens et des clowns. Mais, pour le Chauffeur le membre qui définit ce groupe est Marie qui est une sorte de directrice du groupe. Le Chauffeur s'intégrera à ce groupe car il trouve beaucoup d'affinités, surtout avec Marie qui représente pour lui le prototype identitif de ce groupe. Il la choisit comme personne significative du groupe, car elle confirme, précise, explique et illustre des qualités, des comportements et des situations qui sont reliés à sa propre identité.

Marie est une Française, célibataire et la « mère poule » de la fanfare invitée au Festival d'été de Québec. Sa profession est peintre d'oiseaux et elle a le même âge que le Chauffeur. Elle représente la figure de l'androgyme, comme les personnages féminins de Poulin en général, car dans ses romans les stéréotypes masculins et féminins ne coïncident pas forcément avec les sexes biologiques¹. Aux caractéristiques traditionnelles de la masculinité - l'agressivité/le viol/la violence - s'ajoutent celles de la féminité : la douceur/la tendresse/l'écriture. Le visage de Marie est doux et anguleux à la fois, elle dégage un mélange de douceur et de force, une force tranquille, et son air est doux et grave. Sa voix est chaude, profonde et cassée.

Elle a un instinct développé de mère-poule. Elle ramasse les vêtements de ses amis de la fanfare, elle se préoccupe des repas, elle est inquiète quand elle se sépare d'eux :

*Tout en parlant, elle serrait une main, frôlait une joue, mettait son bras sur une épaule, enlevait un bout de fil sur un blouson.*²

¹Lintvelt, J., *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec, Paris, Éditions Nota Bene, L'Harmattan, 2000, p. 218

² Poulin, J., *op. cit.*, p. 148

Cet instinct maternel vient de son expérience de mère. Elle a une fille dont elle sent toujours la présence:

*Parfois, elle marche devant moi sur le trottoir, alors je la rattrape, mais c'est quelqu'un d'autre. Ou encore je la vois de loin, elle discute avec son copain et je m'approche, mais...*¹

La dualité identitaire peut se manifester à l'intérieur du Soi, mais également dans le rapport avec Alter, qui peut servir de double. Marie est le double du Chauffeur :

*Entre cette femme et moi, il y a une ressemblance étrange. Nous avons le même âge et elle est comme mon double. On est presque des jumeaux.*²

Ils ont la même taille, les mêmes cheveux gris, ils emploient les mêmes mots, ils ont lu les mêmes livres et ils éprouvent les mêmes sensations. Ils fusionnent au point de ne former qu'une seule personne :

*Serrés l'un contre l'autre, ils ne forment plus qu'une seule personne. Ils se regardèrent quelques instants en silence, chacun étant heureux de ce qu'il voyait dans les yeux de l'autre.*³

Ainsi le Chauffeur construit son identité sociale objective à partir des groupes auxquels il appartient et des groupes des autres. Cette construction se fait par des processus et des activités psychologiques qui transforment et reconstruisent sa réalité sociale selon des dimensions particulières pertinentes au Soi et à l'Alter.

Bibliographie

- Adam, J.-M., *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, 1997
Baugnet, L., *L'identité sociale*, Dunod, Paris, 1998
Jouve, V., *La poétique du roman*, Sedes, 1997
Lintvelt, J., *Aspects de la narration. Thématique, idéologie et identité*, Québec, Paris, Éditions Nota Bene, L'Harmattan, 2000
Poulin, J., *La Tournée d'automne*, Québec, Leméac, 1993
Zavalloni, M., Louis-Guérin, C., *Identité sociale et conscience. Introduction à l'égo-écologie*, Québec, Les Presses de l'Université de Montréal, 1984

¹ Idem, p. 154

² Idem, p. 104

³ Idem, p. 98

**LES VOIX DU DISCOURS AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LA
PREFACE TESTAMENTAIRE DES MEMOIRES D'OUTRE-TOMBE
DE CHATEAUBRIAND**

Carmen ONEL
camy8078@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

La Préface testamentaire des Mémoires d'outre-tombe fait entendre surtout la voix du narrateur- héros. Celui-ci est un je-narrant qui marque la présence du je-narré dans le discours où l'on trouve les deux hypostases d'une même voix.

La voix du narrataire y est présente aussi. Elle est marquée dans le discours par le pronom on et a le rôle de confirmer l'opinion du narrateur.

Dans la Préface testamentaire, on équivaut tantôt à un tu, tantôt à un vous, tantôt à un nous. Il nous reste donc à établir si le pronom personnel on renvoie au seul narrataire ou non. En effet, la narrataire est un miroir-écho du narrateur, qui reflète à la fois l'image et la voix de celui qui parle.

Mots-clés : je-narrant, je-narré, marques, discours autobiographique

Comme il m'est impossible de prévoir le moment de ma fin ; comme à mon âge les jours accordés à l'homme ne sont que des jours de grâce, ou plutôt de rigueur, je vais, dans la crainte d'être surpris, m'expliquer sur un travail destiné à tromper pour moi l'ennui de ces heures dernières et délaissées, que personne ne veut, et dont on ne sait que faire.

Les Mémoires à la tête desquels on lira cette préface embrassent et embrasseront le cours entier de ma vie ; ils ont été commencés dès l'année 1811 et continués jusqu'à ce jour. Je raconte dans ce qui est achevé et raconterai dans ce qui n'est encore qu'ébauché mon enfance, mon éducation, ma jeunesse, mon entrée au service, mon arrivée à Paris, ma présentation à Louis XVI, les premières scènes de la Révolution, mes voyages en Amérique, mon retour en Europe, mon émigration en Allemagne et en Angleterre, ma rentrée en France sous le Consulat, mes occupations et mes ouvrages sous l'Empire, ma course à Jérusalem, mes occupations et mes ouvrages sous la Restauration, enfin l'histoire complète de cette Restauration et de sa chute.¹

La Préface testamentaire des Mémoires d'outre-tombe annonce au lecteur le sujet de l'œuvre. On y entend surtout la voix du narrateur-héros qui n'hésite point de créer un discours où le je abonde. C'est un je narrant qui

¹ Chateaubriand, R., *Memoires d'outre-tombe*, Hachette, Paris, [s.d.], p. 13

marque toujours la présence du je narré par l'emploi du passé composé et des adverbes du type plus, dans les phrases négatives : « Je n'ai plus autour de moi que quatre ou cinq contemporains d'une longue renommée »¹ ou « La France n'a presque plus rien de son passé si riche, elle commence une autre ère »². Le je narrateur ne vit plus la vie que vivait le je narré il y a beaucoup d'années, voilà le message transmis par l'adverbe plus.

L'alternance du passé composé et du présent c'est pour illustrer l'opposition du passé et du présent du narrateur, c'est pour mettre en évidence les deux hypostases d'une même voix qui subit l'influence du temps et qui peut exprimer des points de vue tout à fait différents, selon les circonstances.

L'instance du narrataire, évidemment extradiégétique et assimilé au lecteur des *Mémoires d'outre-tombe*, est marquée dans le discours par le pronom personnel on. Celui-ci remplit la fonction du pronom personnel de la deuxième personne, *Les Mémoires à la tête desquels on lira cette préface...*, mais aussi celle de la première personne du pluriel, qui englobe narrateur et narrataire :

*Quand la mort baissera la toile entre moi et le monde, on trouvera que mon drame se divise en trois actes.*³

Dans le premier exemple cité, on équivaut à un tu ou à un vous qui exclut la présence du narrateur dans le processus de la lecture, mais dans le dernier, on joue le rôle d'un nous qui traite au même niveau le narrateur et le narrataire. Nous y entendons les voix des deux : celle du narrateur omniscient, qui anticipe la conclusion de la lecture, **ma vie a trois étapes essentielles** et celle du narrataire qui, après avoir lu le texte des *Mémoires d'outre-tombe*, conclura la même chose : **la vie de Chateaubriand a eu trois étapes**.

La voix du narrataire y a le rôle de confirmer l'opinion du narrateur qui dirige le fil de la lecture vers ce qu'il pense être vrai et qui, par le fait même de s'assimiler à la voix du lecteur narrataire, présuppose que celui-ci va penser de la même manière.

Si l'on ne sait pas exactement à qui la voix dominante dans l'exemple précédent, quelques lignes après, Chateaubriand, représenté dans le texte par le narrateur, annonce une autre situation confuse. C'est la superposition du je narrateur et du je narré qui, à cause des divers moments de l'écriture du texte

¹ Chateaubriand, R., *Mémoires d'outre-tombe*, Hachette, Paris, [s.d.], p. 15

² Idem, p. 15

³ Idem, p. 15

autobiographique conduit à ce qu'« on ne sait si ces Mémoires sont l'ouvrage d'une tête brune ou chenue ».¹

Il nous reste à établir si le pronom personnel « on » y renvoie au seul narrataire ou non. A notre avis, le narrateur sait exactement le moment où il a commencé à écrire ses *Mémoires* et où il s'est arrêté pour reprendre plus tard le fil de l'histoire de sa vie. C'est pourquoi il nous est assez difficile de croire qu'« on » joue le rôle de nous dans cette situation-ci. C'est un « on » derrière lequel nous entendons la voix du narrataire qui, à un certain moment donné de sa lecture pourrait se trouver confus en ce qui concerne la personne qui parle dans le discours.

Quand même, quelques pages plus loin, dans l'*Avant propos* de ses *Mémoires*, le narrateur ne laisse plus traîner la confusion narrateur-narrataire. Il n'emploie plus le pronom personnel on, mais je, qui désigne, évidemment, sa personne et qui marque une autre confusion : « je ne sais plus (...) s'ils sont d'une tête brune ou chenue »². L'objet de cette confusion ne sont donc pas les voix qu'on y entend, mais c'est le moment de l'écriture des *Mémoires*.

Même si dans ce cas les voix cachées derrière « on » peuvent inclure celle du narrateur, cela ne nous empêche pas de considérer qu'après avoir analysé la *Préface testamentaire* du point de vue des voix qu'on y entend, il est bien évident que le narrateur n'oublie jamais le narrataire. C'est pourquoi ce dernier joue un rôle aussi important que celui du premier qui, en s'adressant toujours au narrataire lui donne valeur de miroir. C'est un miroir-écho, qui ne reflète pas seulement l'image, mais aussi la voix de celui qui parle. Dans cette perspective, le narrataire arrive presque toujours à la conclusion indiquée par le narrateur qui construit son image en dirigeant la lecture vers ce qu'il considère être juste.

Tout ce que fait le narrateur dans cette préface, c'est répondre aux questions du narrataire, dont on y entend implicitement la voix : **Pourquoi écrire ses Mémoires ?**, **Quoi y écrire ?**, etc. et conclure sur la lecture au nom de ce même narrataire. Et il le fait d'une voix lointaine, qui sort du cercueil où le narrateur s'imagine écrire l'histoire de sa vie : « j'ai toujours supposé que j'écrivais assis dans mon cercueil »³.

Nous voyons bien que Chateaubriand accorde une importance considérable, même essentielle à sa voix, « qui sort de la tombe et que l'on entend dans tout le cours du récit »⁴. Sans elle, l'histoire ne serait pas la même ou, au moins, elle n'aurait pas le même charme. C'est pourquoi le

¹ Idem., p. 17

² Idem, p. 20

³ Idem, p. 18

⁴ Idem, p. 18

narrateur-héros ne veut pas l'étouffer et, par conséquence, notre démarche tiendra toujours compte dans son approche pratique du fait que cette voix n'en est pas une ordinaire. Par contre, elle donnera par ci par là la dimension polyphonique du discours autobiographique.

De plus, ce que dans la *Préface testamentaire* était présenté en tant que supposition : **j'ai toujours supposé que j'écrivais assis dans mon cercueil** devient une certitude dans l'*Avant propos* : « je préfère parler du fond de mon cercueil »¹.

Il est évident que quelqu'un qui est mort ne peut pas parler, mais Chateaubriand se place, imaginativement, comme narrateur après sa mort. Ainsi est-il qu'il saura tout et il pourra dominer son discours par le pouvoir qu'a sur les vivants, la voix d'un mort.

Cette préférence pour la voix du sépulcre ne vise pas seulement le désir de parler et de dominer en même temps. Elle marque aussi celui de cacher aux yeux du lecteur les pages des *Mémoires* jusqu'après la mort de leur auteur.

Si nous regardons le paragraphe qui suit, du point de vue de la polyphonie, nous allons voir que Chateaubriand donne une nouvelle dimension à cette notion :

*ma narration sera alors accompagnée de ces voix qui ont
quelque chose de sacré, parce qu'elles sortent du sépulcre.*²

Tout son discours autobiographique serait alors polyphonique, car on y entendrait toujours outre la voix du narrateur et celles des personnages, les voix d'un autre monde, inconnu pour nous, les vivants.

Par conséquence, cette affirmation de Chateaubriand sera pour nous une sorte de guide de lecture polyphonique du discours qui nous déterminera de chercher d'autres voix cachées derrière celle du narrateur.

Pour raconter sa jeunesse, par exemple, le narrateur-héros ne dispose que de sa mémoire et du silence. Il n'y a plus personne de cette époque-là qui lui puisse dire quelque chose sur tel ou tel événement de sa vie. En ce cas-ci pourrions-nous y entendre les voix sacrées dont le narrateur parlait plus haut ? Est-ce que ces voix « fantômes » lui racontent l'histoire de sa jeunesse et le narrateur l'expose comme si elle était le fruit de sa mémoire ? Est-ce que ces voix parlent dans le silence ou elles annoncent leur présence en registre sonore ?

¹ Idem, p. 21

² Idem, p. 21

Le tombeau d'où l'on suppose Chateaubriand parler se trouvera au bord de la mer. Nous apprenons cela d'une lettre rappelée par le narrateur, qui cite les mots du maire M. Hovius :

Le lieu de repos que vous désirez au bord de la mer, à quelques pas de votre berceau, sera préparé par la pitié filiale des Malouins. Une pensée triste se mêle pourtant à ce soin. Ah ! puisse le monument rester longtemps vide ! mais l'honneur et la gloire survivent à tout ce qui passe sur la terre.¹

Nous y sommes dans une situation spéciale de rapport en style direct qui implique la citation des documents officiels. De cette manière, le narrateur laisse parler des gens qu'il n'a même jamais connus, mais dont les paroles sont restées dans des actes officiels tels une lettre ou le certificat de naissance.

Bibliographie

- Bahtin, M., *Problemele poeticii lui Dostoievski*, Univers, Bucuresti, 1970
Chateaubriand, R., *Memoires d'outre-tombe*, Hachette, Paris, [s.d.]
Nolke, H., *La polyphonie : analyses litteraire et linguistique* in *Le regard du locuteur. Pour une linguistique des traces enonciatives*, 2
Poulet, G., *La conscience critique*, Librairie Jose Corti, Paris, 1986

¹ Idem, p. 21

PRÉ-TEXTES ET PRÉTEXTES À TRAVERS LA CORRESPONDANCE ENTRE ANDRÉ GIDE ET ROGER MARTIN DU GARD

Irina Maria ALDEA
i_rinap@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Le but de cette étude est de démontrer que par l'intermédiaire des lettres, considérées « de véritables exercices d'écriture spontanée et continue », les deux auteurs trouvent les moyens pour se maintenir constamment dans l'espace de la littérature. Les lettres sont pour eux une sorte de générateur textuel ; elles contribuent au déclenchement de certains mouvements de la pensée du créateur qui se sent prêt à aborder de nouvelles démarches dans son activité.

Mots-clés : lettres, générateurs textuels, pré-texte, prétexte, critique, écriture

Les lettres d'André Gide et de Roger Martin du Gard et la matière première à laquelle elles font référence peuvent être considérées des pré-textes, c'est-à-dire « de véritables exercices d'écriture spontanée et continue »¹, par lesquels les auteurs se maintiennent dans cet espace spécial, nécessaire pour entrer dans l'espace strict de la création artistique ; elles sont également des prétextes, si on prend comme point de départ le sens du verbe latin *pretexo*, -ere, -texui, -textum, qui signifie *alléguer comme raison, invoquer*. On doit aussi mentionner, pour compléter notre démarche, les deux sens du nom « prétexte », offerts par *Le Petit Robert* : 1 : *raison alléguée pour dissimuler le véritable motif d'une action*, 2 : *ce qui permet de faire quelque chose ; occasion*. Or, comme on va essayer de le démontrer, les lettres et tous les éléments adjacents auxquels elles renvoient peuvent représenter, en élargissant un peu le cadre de notre interprétation, autant de « raisons alléguées pour dissimuler le véritable motif d'une action », qui dans notre cas est la création proprement-dite, que « d'occasions » pour décrypter, anticiper, préfigurer des sens, des idées, des personnages.

Si on se rapporte à André Gide et à Roger Martin du Gard, on peut constater que chacun se sert des lettres écrites à l'autre pour exposer et rendre plus claires ses propres idées et méthodes de travail. Ils procèdent même, à une sorte de critique qui se place avant (ou devant) l'activité de l'écrivain : elle devient leur pré-texte.

Les observations réciproques sur leurs manières spécifiques de créer les aident, d'une certaine façon, à éviter les « faux pas », les provoquent, les

¹ Mavrodin, I., *Poietică și poetică*, București, Editura Univers, 1982, p. 53

déterminent à percevoir la création de chacun d'eux comme une référence, comme un corpus d'étude. Cette critique spéciale gagne des contours expérimentaux, elle ouvre une porte plus ou moins « étroite » à l'œuvre proprement-dite. Elle devient une sorte de prélude.

Ils ont besoin de cette critique qui devient parfois « un stimulus déclencheur » :

Je réfléchis que ce travail serait tout autre si j'avais votre critique avant. Comment faire ?¹

Les écrivains se laissent imprégner presque de ce déclencheur jusqu'à l'appropriier et désirer d'emprunter la voie créative ou jusqu'à le repousser et mettre fin à la démarche embryonnaire amorcée. Une fois assimilé, ce déclencheur génère l'impatience de créer, d'écrire. Ils commencent à ce moment la recherche d'idées et de mots dans le désordre. Chacun des deux emprunte la voie de la création selon ses méthodes de travail particulières et puise « l'inspiration » à ses propres sources, en alimentant ses écrits à même sa vie ou ses recherches, parfois fort originales.

La présence de l'autre dans leurs démarches créatrices est, pour les deux auteurs, un facteur d'extrême importance. La pensée d'André Gide semble avoir constamment accompagné Roger Martin du Gard, de sorte qu'on puisse presque parler d'une forme d'obsession. Voici, pour illustrer la chose, quelques extraits des lettres que Roger Martin du Gard a écrites au cours de leur longue amitié :

Je pense à vous bien plus que vous ne pouvez pas croire, et votre pensée m'encourage sans cesse dans mon travail. ?²

Cher grand Ami. J'ai beaucoup pensé à vous ces quinze derniers jours. Je me raccrochais à votre amitié comme à une preuve, j'y recherchais un peu de confiance en moi. ?³

Cher grand Ami. La bonne lettre, la bonne lampée de cordial. Merci. Je pense à vous chaque jour. Je puis presque dire que la pensée de vous ne me quitte pas. Plus ou moins précise, votre présence est autour de moi ; et c'est vous l'interlocuteur auquel je m'adresse, même quand je ne songe pas à lui donner votre visage. Et je suis content d'une heure de travail, c'est vous que j'associe immédiatement à ma joie. Et si je me consulte, ce n'est qu'en apparence : car en réalité c'est vous que je

¹ Gide, A., – Martin du Gard, R., *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 143

² Idem, p. 171

³ Idem, p. 189

*consulte à travers moi. Cela, sans exaltation, comme une habitude heureuse. Vous ne saurez jamais bien tout ce que je vous dois.*¹

*Que ce médiocre effort me soit tout de même compté, et vous prouve la grande affection, la grande obsession que vous êtes pour moi.*²

*Je pense à vous, pourtant bien plus que vous ne pouvez croire et je vous ai mêlé en pensée à tous mes débats secrets.*³

*À défaut de présence réelle, j'évoquerai souvent votre ombre pendant cette macération intellectuelle.*⁴

Encore en septembre 1950, quelques mois avant la mort de Gide, Roger Martin du Gard lui écrivait : « (...) vous êtes toujours au bout de chacune de mes pensées. »⁵

Alors cette préoccupation constante de la pensée et de la personne de Gide ne peut-elle pas être considérée comme un aliment de la création de Roger Martin du Gard, qui se dévoile subtilement à travers son roman *Les Thibault* ? D'ailleurs, on peut voir dans certaines pages de la correspondance de ces deux romanciers des indices à cet égard. Ainsi ce passage de Senancour, cité par Roger Martin du Gard dans une lettre du 2 août 1921, et dont il pense qu'il aura plaisir à Gide :

*Dans les grandes compositions, il convient de laisser certains traits indéfinis, pour que les masses conservent une harmonie imposante. Alors l'imagination occupée surtout des grands effets sera encore excitée par cette partie vague et inconnue où il reste comme dans la nature des beautés possibles, afin que chacun suppose celle qu'il aime davantage, et puisse découvrir dans la jouissance de tous une jouissance qui lui soit personnelle.*⁶

Ce texte pourrait être interprété comme un avertissement déguisé à l'adresse de Gide, de lire entre les lignes, de rechercher le message clandestin et personnel destiné à lui seul.

Bien que complètement opposées dans leurs manières de faire, ils s'entraînent réciproquement dans des dialogues qui ne font que leur fournir de nouvelles idées dont chacun ne choisit que celles qui lui correspondent :

Il fut le seul que je consultai, et dont j'appelai les conseils : je notai que ceux contre lesquels je regimbai, mais c'est que je suivis les autres – à commencer par celui de réunir en un seul faisceau les diverses

¹ Gide, A., – Martin du Gard, R., *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p.194

² Idem, p.213

³ Idem, p.553

⁴ Idem, p.534

⁵ Idem, p.498

⁶ Idem, p.170

intrigues des « Faux-Monnayeurs » qui, sans lui, eussent peut-être formé autant de récits séparés. Et c'est pourquoi je lui dédiai le volume.¹

L'ancrage dans l'œuvre de l'autre se produit tout doucement et leurs échanges épistolaires avec leur qualité de métadiscours le renforcent.

L'appropriation mutuelle de l'œuvre de l'autre devient un moyen de prendre conscience, de remettre en question leurs propres manières de créer. Les réponses qu'ils ne peuvent se donner eux-mêmes, ils les attendent de l'autre. Chacun cherche à rester constamment accroché à l'écriture quelle que soit sa forme. Les espaces où le mouvement créateur n'est pas actualisé, ne sont pas vides car ils laissent les deux auteurs s'analyser. Et cette analyse est d'autant plus « productive » qu'elle se réalise par l'intermédiaire de leurs lettres, cette antichambre de leur œuvre.

Dans une lettre de 17 juillet 1920, Gide affirme :

Oui je sais ! J'aurais pu produire beaucoup davantage – et parfois cette idée me poursuivait comme un remords ; puis je me dis que, pour être plus nombreux, mes livres eussent été moins bons. Je me suis toujours inquiété de mettre de la distance, de l'un à l'autre et quelque sorte d'aération. J'ai l'horreur du fatras et tiens que la plupart des littératures écriraient mieux s'ils avaient souci de moins écrire. Un peu de patience et de délai – et tomberait de lui-même tout l'encombrement qui rendra caduque leur œuvre. (Enfin à ne pas consentir à lever le nez de dessus de leur table à écrire, ils perdent le sens aigu de la vie – Du reste, ce flot qui par périodes m'emporte, ne croyez pas que je l'appelle ; simplement je me laisse emporter.²

La réponse de Roger Martin du Gard vient confirmer les propos de Gide, les continuer, mais aussi lancer de nouveaux défis à celui-ci :

Oui, il est indispensable de vivre longuement entre chaque œuvre ; un livre, comme nous l'entendons, doit exprimer toute une période de la vie de son auteur ; il doit avoir la couleur de cette période ; et ce n'est qu'après avoir évolué et changé de couleur, que l'on sent à nouveau le besoin de dire ces choses nouvelles. Non, vraiment, je n'ai jamais pensé que vous eussiez dû produire davantage. Mais produire d'autres œuvres, oui. Je suis, de rencontre en rencontre, plus frappé chaque fois de ce que vous êtes plus riche que votre œuvre. (Comme on m'eût étonné, autrefois, - lorsque je disais « André Gide », - si l'on m'avait dit que votre œuvre, si pleine et si variée était un pâle et pauvre reflet de vous-même !) Je le pense, cependant. J'ai manié, récemment, tout ce que je possède de vous. Cela m'a paru pauvre, maintenant que je vous entrevois un peu. Loin de souhaiter que vous écriviez davantage, je souhaiterais plutôt vous voir écrire moins, moins

¹ Chartier, P., *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p.56

² Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p.151

souvent, moins de ces livres successifs, différents, mais fragmentaires, restreints, spéciaux.¹

Les deux vont, au fond, vers une même idée : le processus de création demande son propre sacrifice, une sorte de renoncement, de destruction provisoire d'une création précédente qui a peut-être servi de modèle ou fourni un aliment.

Chaque discussion concernant la création est pour chacun d'eux, enrichissement, connaissance de soi, libération, point de départ, support, repoussoir, prétexte et même pré-texte.

La volonté de créer est forte pour les deux auteurs et ils l'expriment sans cesse.

En 1890, Gide faisait l'affirmation suivante :

Il faut travailler avec acharnement, d'un coup, et sans que rien vous distraie ; c'est le vrai moyen de l'unité de l'œuvre. Puis, une fois faite, et quand l'écriture repose, il faut lire avec acharnement, voracement, comme il sied après un tel jeûne, et jusqu'au bout, car il faut tout connaître. Et les idées de nouveau s'agiteront ; il faut les laisser faire ; une dominera bientôt ; alors se remettre à écrire.²

Les deux écrivains abordent avec passion leurs lectures qui laissent dans leurs esprits de fortes empreintes qui les tourmentent, qui les possèdent même des fois. Pour André Gide, la lecture de tel ou tel livre qui réussit à dissiper sa substance dans son esprit, déclenche tout un mouvement intérieur. Certaines paroles commencent à prendre des racines fortes, et l'écrivain arrive à avoir l'impression qu'elles faisaient depuis toujours, partie de lui :

Que j'oublie le livre où j'ai lu cette parole ; que j'oublie même que je l'ai lue ; que je ne me souviens plus d'elle que d'une manière imparfaite – n'importe ! Je ne peux plus redevenir celui que j'étais avant de l'avoir lue.³

Ces livres deviennent ainsi des modèles ; avec eux et le monde des textes pour matière, les deux auteurs vont élaborer, à partir de ces pré-textes, leurs propres livres.

¹ Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p.153

² Schnyder, P., *Pré-Textes André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 21

³ Schnyder, P., *Pré-Textes André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 23

La plupart du temps, leurs mondes vivent en opposition, mais il y a des moments où l'on peut assister à une sorte d'assimilation de l'univers de l'autre.

Critique effervescent, lecteur passionné et impressionnable, sensible et curieux, Roger Martin du Gard écrit à Gide :

Cher grand ami. Je suis plongé dans les... - dans mes Faux-Monnayeurs. Je passe par des sentiments excessifs et contradictoires. Ce texte imprimé n'a plus qu'une vague parenté avec vos lectures. Cela prend une autorité, une sûreté d'intentions, une richesse de nuances, que votre voix, malgré tout, trahissait. Oserai-je avouer que je goûte maintenant très fort vos inventions personnelles ?¹

Plongé dans le monde de Gide, cherchant à en déceler les contours, Martin du Gard, se sent agréablement envahi, lorsqu'il est en plein mouvement créateur, par les personnages de son ami :

Vos chers adolescents me gênent un peu ; ils viennent tourner en ronde autour de mes Thibault. Ce serait assez drôle, d'ailleurs que mon Daniel fasse la connaissance de votre Bernard, un jour, au Luxembourg et que nos deux livres aient des points de jonctions.²

Il propose également à Gide d'écrire un roman chacun de son côté, mais avec les mêmes personnages.

Cette forme d'assimilation détermine les deux romanciers à procéder, dans leurs échanges, à une décomposition de leurs pensées, de leurs idées et implicitement de leurs méthodes spécifiques de travail. Cette décomposition est à son tour génératrice de critiques. Ils savent tous les deux qu'une analyse pénétrante de l'œuvre et de la manière d'écrire de l'autre peut les aider à voir plus clairement dans leurs propres tentatives.

L'indépendance d'artiste de chacun d'eux et l'autonomie de leurs esprits étaient favorables à l'établissement d'un dialogue critique ; tout désaccord au sujet de leurs créations, toute agréable tension incitaient le critique existant en eux. Roger Martin du Gard reproche à un moment donné à Gide, une inutile témérité dans la création du personnage Édouard du roman *Les Faux-Monnayeurs*. Il ne voit pas ce que le caractère d'Édouard gagne si l'auteur expose de manière trop évidente ses goûts privés. Il se demandait même :

¹ Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p.258

² *Idem*, p.208

...s'il est plus profitable que nuisible d'en faire un romancier, et si ce n'est pas un moyen, dont l'emploi est plein de danger de réintroduire « le subjectif » dans une œuvre qui s'en passerait fort bien. J'aimerais assez si vous persistez à placer Edouard de ce côté la du fossé que sa vie reste mystérieuse, et que le lecteur ait autant de raisons d'en douter que d'y croire.¹

Au post scriptum de cette lettre, comme pour répondre à la place de Gide, ou peut-être pour répondre à soi-même, Roger Martin du Gard ajoute une citation extraite du livre *Nouveaux Prétextes* d'André Gide : « Quand je cesserai de m'indigner, j'aurai commencé ma vieillesse. »²

On pourrait dire que cette indignation, ces secousses, ces troubles sacrés, peuvent devenir des prétextes pour des pré-textes, car l'exercice critique peut gagner, à son tour, les contours d'une préhistoire de l'œuvre à venir.

Les oppositions fondamentales des manières de créer de ces deux romanciers peuvent être facilement remarquées, comme on l'a déjà montré, tout le long de leur correspondance, à travers les commentaires d'André Gide sur *Les Thibault*, comme à travers ceux de Roger Martin du Gard sur le roman gidien *Les Faux-Monnayeurs*.

Pourtant, ces longs débats, où chacun respectait profondément l'œuvre de l'autre, n'arrivaient jamais à la dispute. Mais en ce qui concerne leur admiration pour les grands écrivains russes Tolstoï et Dostoïevski, leurs confrontations devenaient souvent très intenses.

Fascinés par le monde de leurs romanciers préférés – Roger Martin du Gard par celui de Tolstoï et André Gide par celui de Dostoïevski – ils ont été amenés à analyser plus profondément leurs affinités contraires et à décrypter la nature même de leurs propres différences :

Fiecare scriitor își caută singur acest model comportamental – imitat poate la origine după vreun « maestru » care l-a introdus în această extraordinară intimitate a sa – inventând, odată cu el, și propria-i știință despre criteriile operei și a operațiilor care o instaurează.³

Pour André Gide, qui cherchait à se détacher des traditions romanesques de son temps, la rencontre de Dostoïevski a été capitale.

L'œuvre de Dostoïevski a représenté pour Gide un réel prétexte et pré-texte, vu qu'il a subit (et il l'avoue lui-même) suite à cette rencontre

¹ Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p.177

² Gide, A., *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris Mercure de France, 1911, p. 190

³ Mavrodin, I., *Mâna care scrie*, București, Editura Eminsecu, 1994, p. 51

beaucoup de transformations, *Les Faux-Monnayeurs* en étant la preuve la plus éloquente.

En ce qui concerne Roger Martin du Gard, il est légitime de rapprocher *Les Thibault de Guerre et Paix* puisque Tolstoï a été sa constante référence.

Le livre de Tolstoï était interprété à l'époque comme une fresque de la noblesse russe.

En suivant des lignes qui, par endroits, avaient les marques du roman de Tolstoï, on pouvait croire que Roger Martin du Gard avait cherché à peindre un tableau de la bourgeoisie française dans les années 1900.

Jacques Brenner parle du fait que Tolstoï présentait des portraits de famille, en prenant pour modèles ses proches. Par exemple, Nicolas Ilitch Rostov a eu comme modèle le propre père du romancier, tandis que Natacha Rostov c'est à la fois la petite belle-sœur de Tolstoï, Tatiana Behrs et Sonia sa femme : « J'ai pris Sonia, je l'ai mélangé avec Tatiana et il est sorti Natacha. »¹

Dans ce sens, les intimes de Roger Martin du Gard pouvaient dire à qu'il avait emprunté tel trait du caractère de Jacques (et telle circonstance de sa jeunesse) ou bien tel trait de M-me de Fontaine.

Alors, on peut arguer de ce fait, que le monde créé par Tolstoï a constitué un prétexte et un pré-texte à la fois, pour la création du monde où *Les Thibault* vivaient. Si Roger Martin du Gard a créé ce monde, il ne l'a pas fait en essayant d'imiter son modèle russe, mais parce que, le monde imaginé par celui-ci avait conquis son esprit jusqu'à s'y intégrer.

Roger Martin du Gard considérait que l'auteur de *l'Idiot* avait sans doute écrit d'extraordinaires chefs-d'œuvre, mais l'univers qu'il avait créé, peuplé de personnages bizarres, troublants, en proie à de déchirants sentiments contradictoires, angoissés, lui paraissait ténébreux, et il lui opposait l'univers de Tolstoï qui lui offrait des spectacles semblables à ceux qui existaient dans la vie réelle, alors que, seul, il ne les aurait pas vus.

Dans une lettre de mars 1931, il écrit à Gide après avoir essayé de relire du Dostoïevski :

*Dostoïevski m'ouvre un vasistas sur une salle d'aliénés. Essayez de faire jouer par des acteurs une scène de l'Idiot ou des Possédés en se conformant aux indications scéniques : ce sera si burlesque qu'on échappera même au pathétique de la Salpêtrière.*²

¹ Brenner, J., *Martin du Gard*, Paris, Librairie Gallimard, 1961, p. 76

² Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p. 449

Bien qu'adepte du réalisme, du scientisme et du naturalisme, Roger Martin du Gard refuse tout élément qui tient à l'exceptionnel, à l'anormal, à l'inattendu. Il ne fait que peindre des personnages de la vie de tous les jours. En se rapportant à Roger Martin du Gard, Gide affirmait dans son journal :

Le un sur mille ne retient pas son attention ; ou c'est pour ramener ce cas à quelque loi générale (ce en quoi certes, il a raison). Mais c'est pour découvrir cette loi générale que l'exception, tout au contraire, m'occupe.¹

En s'amusant à écrire que Gide a vécu « dans une époque glorieuse où tous les veaux naissaient à cinq pattes »² (sujet qu'on a déjà abordé dans un autre contexte) Roger Martin du Gard ne faisait, au fond, que remettre en question le goût de son ami pour l'exceptionnel, pour l'inattendu, pour ce qui ne s'inscrivait pas dans la soit dite normalité, ce qui n'était donc, qu'un prétexte pour définir ses propres directions dans la création.

Roger Martin du Gard connaissait très bien l'importance de l'étude du « veau à cinq pattes », qui pouvait, sans doute, donner naissance à d'importantes conclusions, produire même des changements dans des idées déjà avancées ; pourtant il ne voulait pas s'éloigner de sa conception :

Je n'ai qu'à penser à vous, à vos recherches, à votre œuvre pour en être aveuglé d'évidence.

On a vite fait, ébloui par le veau à cinq pattes, de rejeter tout ce qu'on a appris sur le veau à quatre pieds de nos pères, et c'est très tentant de rejeter vite tout cet acquis par-dessus que de telles révolutions sont utiles, fécondes ; mais je crois que le vrai qu'elles apportent est infiniment plus restreint, plus mesuré que ne l'imagine le révolutionnaire ; et que malgré ses découvertes (où il a cru voir le point de départ d'un bouleversement scientifique, c'est tout de même sur l'étude du veau à quatre pattes que se base la science du veau.³

Sans arriver à se convaincre réciproquement, les deux romanciers abandonnent finalement la discussion sur le veau à cinq pattes, non parce que le sujet avait été épuisé et ne fournissait plus de prétextes, mais parce que dans une autre discussion, Roger Martin du Gard affirme plus ou moins sérieusement que : « Dostoïevski ne peut nous enseigner que des trucs. »⁴

¹ Delay, J., *Préface à la Correspondance d'André Gide et Roger Martin du Gard*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 73

² *Idem*, p. 74

³ Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p. 462

⁴ Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p. 399

Cette phrase reste longtemps ancrée dans l'esprit du défenseur de Dostoïevski et le tourmente. Finalement, ses troubles prennent les contours de forts reproches à l'adresse de Roger Martin du Gard auquel il dit qu'il n'avait rien compris à Dostoïevski.

Selon André Gide, l'art de Dostoïevski consiste justement dans la capacité de faire sortir, sans aucun sacrifice, d'une manière authentique et profonde, ses démons intérieurs, ce que, d'ailleurs, lui-même cherche à faire, et que, par contre, Tolstoï n'a jamais fait.

Ce qu'il admire, c'est ce désir de l'auteur russe de rechercher toujours l'inattendu, et d'éviter la peinture elle-même et l'acte extérieur des personnages :

Ce qui me plaît chez lui, c'est que précisément, il ne se laisse jamais emporter par son habilité de conteur, et que chacune de ses habilités reste profondément motivée, exigée par son démon intérieur. C'est la précisément ce que je ne sens pas dans Tolstoï.¹

Dans la préface au roman *Les Frères Karamazov*, en anticipant la réaction des critiques par rapport à la manière innovatrice de construire son livre et de concevoir la réalité, Dostoïevski précise :

Un lucru, totuși, e sigur : și anume că eroul meu este un om original, dacă nu chiar ciudat. Originalitatea și ciudățenia lui, însă, mai mult îi dăunează decât îi conferă vreun drept în atenția semenilor săi, mai ales în timpul nostru, când lumea caută să asocieze cazurile particulare și să descopere o semnificație cât de cât generală în haosul care domnește pretutindeni. Iar un om ciudat, este, de cele mai multe ori, un caz particular, izolat. Nu-i așa ?...

Fiindcă un om ciudat nu numai că nu este « totdeauna » un caz particular, izolat, ci de cele mai multe ori s-ar putea ca tocmai el să dețină cele mai caracteristice trăsături ale epocii respective, în timp ce contemporanii lui să fi fost smulși dintr-o cauză sau alta, de o răbufnire năpraznică de vânt din ansamblul vieții.²

À travers les commentaires concernant les pôles opposés où se situent les deux romanciers russes, Gide retrouvait les idées qu'il avait énoncées avec aisance dans son *Dostoïevski* : « Dostoïevski n'est souvent qu'un prétexte pour exprimer mes propres pensées ».³

¹ *Idem*, p. 399

² Dostoïevski, F. M., *Frații Karamazov*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1965, p. 3

³ Delay, J., *Préface à la Correspondance d'André Gide et Roger Martin du Gard*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 75

Dans ce livre, Gide présentait en opposition les génies sains tels Hugo, Balzac ou Tolstoï, « à qui l'équilibre intérieur dont il jouit ne propose aucun nouveau problème » et les génies maladifs tels Rousseau, Nietzsche, « à qui la maladie propose une inquiétude nouvelle qu'il s'agit de légitimer ».¹

Jean Delay affirme dans sa préface à la *Correspondance entre André Gide et Roger Martin du Gard* que, tandis que le premier tend vers une banalité supérieure qui peut le rendre universel, le second est contraint par son anomalie –même à l'originalité ; il sera un novateur et un réformateur.

Selon Gide, il suffisait d'être déséquilibré pour devenir réformateur. Ce déséquilibre même avait poussé Dostoïevski, Nietzsche ou Gide même à en chercher à décrypter les causes et les conséquences.

À ce sujet Gide affirme :

*L'instance que met Dostoïevski à faire intervenir l'épilepsie dans ses romans, nous éclaire suffisamment sur le rôle qu'il attribuait à la maladie dans la formation de son éthique, dans la courbe de ses pensées.*²

Gide considère que ce n'est pas la simple existence de cette maladie qui contribue à la richesse de l'œuvre. Ce sont les troubles, les tourments provoqués par la maladie, qui sont au fondement de la création qui porte les empreintes d'une nature profonde, contradictoire et étonnante.

Dans les *Annexes* de *La Correspondance entre André Gide et Roger Martin du Gard*, on trouve une très intéressante affirmation faite par madame Théo van Rysselberghe au sujet de la célèbre déjà, et incessante dispute entre Roger Martin du Gard et André Gide, au sujet de Dostoïevski et Tolstoï : « Tolstoï et Roger Martin du Gard cherchent des témoignages, Dostoïevski et Gide cherchent des possibilités. »³

Il paraît que Gide a beaucoup aimé ce propos, et il a senti aussi le besoin d'y ajouter : « Je dirais, mieux encore que je cherche des témoignages des possibilités. »⁴

L'auteur n'est pas intéressé par le monde, par l'homme tel qu'ils sont, ce qu'il cherche à déceler, c'est ce qu'ils sont susceptibles de devenir, les futures possibilités de leur existence.

Martin du Gard a comme constante préoccupation le fait de peindre le possible de la réalité et la réalité du possible. Tout ce qui dépasse ces

¹ *Idem*, p. 75

² Delay, J., *Préface à la Correspondance d'André Gide et Roger Martin du Gard*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 75

³ Gide, A., – Martin du Gard, R., *op. cit.*, p. 694

⁴ *Idem*, p. 694

paramètres ne constitue plus un prétexte pour son œuvre. C'est d'ailleurs ce qu'il admire chez son modèle russe dont il espère avoir fait sentir l'influence de sa création :

*Mon plus cher secret et timide vœu c'est de mériter qu'un jour, à propos de moi, par une analogie plus ou moins lointaine, on cite quelques-unes de ces pages pour mieux expliquer ce qui m'est fraternel avec le grand Tolstoï, ce Tolstoï qui est né sans ailes.*¹

Lors de la réception du *Prix Nobel*, Roger Martin du Gard avait affirmé qu'il aimait croire que les académiciens suédois avaient voulu rendre hommage, de manière indirecte, à sa dévotion pour Tolstoï et aux efforts qu'il avait fait pour profiter des enseignements de ce génie. En évoquant la figure de Léon Tolstoï, Roger Martin du Gard a esquissé ce qui était selon lui, le portrait du romancier né, c'est-à-dire ce romancier dont on pouvait reconnaître facilement le don qu'il a de pénétrer toujours plus avant dans la connaissance de l'homme et de déceler dans ses personnages la représentation individuelle de la vie qui fait de chaque être un exemplaire unique. Il considère aussi que le vrai romancier doit posséder le sens de la vie en général. Dans ce sens, il a une raison de plus pour admirer Tolstoï, car « chacune de ses créatures est plus ou moins obscurément hantée par une préoccupation métaphysique ; et chacune des expériences humaines dont il s'est fait l'historien implique, plus encore qu'une enquête sur l'homme, une anxieuse interrogation sur le sens de la vie. »²

En cherchant à s'attacher surtout aux qualités internes et à la facture du texte qu'ils avaient devant eux, on peut dire que les deux écrivains ont été des critiques fins et attentifs, subtils et précis pour lesquels l'observation et la critique restaient une préparation agréable et nécessaire, prétexte de l'œuvre, son pré-texte.

Bibliographie

- Brenner, J., *Martin du Gard*, Paris, Librairie Gallimard, 1961
Chartier, P., *Les Faux-Monnayeurs d'André Gide*, Paris, Éditions Gallimard, 1991
Delay, J., *Préface à la Correspondance d'André Gide et Roger Martin du Gard*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, 1968
Dostoievski, F. M., *Frații Karamazov*, Editura pentru Literatura Universală, București, 1965

¹ Delay, J., *Préface à la Correspondance d'André Gide et Roger Martin du Gard*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, 1968, p. 84

² Brenner, J., *Martin du Gard*, Paris, Librairie Gallimard, 1961, p. 44

- Emeis, H., *L'âme prisonnière*, Analyses de l'œuvre de Roger Martin du Gard, Éditions de la revue du Tarn – Albi, 1983
- Emeis, H., *Présence d'André Gide dans les Thibault de Roger Martin du Gard*, Essai de décryptage, Essen, Die Blaue Eule, 2006
- Garguillo, R., *La Genèse des Thibault de Roger Martin du Gard*, Paris, Klincksieck, 1974
- Gide, A. – Martin du Gard, R., *Correspondance*, Paris, Éditions Gallimard, 1968, Introduction de Jean Delay ; 1^{er} tome : 1913-1934 ; 2^{ème} tome : 1935-1951
- Gide, A., *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, Éditions Gallimard, 1951
- Gide, A., *Nouveaux prétextes. Réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris Mercure de France, 1911.
- Goulet, A., *André Gide, écrire pour vivre*, Paris, José Corti, 2002
- Martin du Gard, R., *Notes sur André Gide*, Paris, Éditions Gallimard, 1951
- Martin du Gard, R., *Journal*, Paris, Paris, Éditions Gallimard, 1992
- Mavrodin, I., *Poetică și poezică*, București, Editura Univers, 1982
- Mavrodin, I., *Mâna care scrie*, București, Editura Eminsecu, 1994
- Schnyder, P., *André Gide de la critique à l'écriture (1889-1906)*, Thèse présentée à la Faculté des Lettres à l'Université de Berne, 1984
- Schnyder, P., *Pré-Textes André Gide et la tentation de la critique*, Paris, L'Harmattan, 2001
- Valéry, P., *Introduction à la poétique*, Paris, Éditions Gallimard, 1938
- Valéry, P., *Cahiers II*, Éditions établie, présentée et annotée par Judith Robinson-Valéry, Paris, Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1973-1974

ÉTUDES LINGUISTIQUES

**L'OBJET INFINITIVAL REVISITE :
APPORT DE L'OPPOSITION SEMANTIQUE
AFFECTÉ / EFFECTUÉ**

Florinela COMANESCU

florinela_comanescu@netcourrier.com

Université de Pitesti

Résumé

Cette étude porte sur les constructions transitives directes des verbes aspectuels, dont l'objet direct nominal peut être mis en correspondance avec un objet infinitival. Nous discutons la solution proposée par G. Kleiber (1999) et nous montrons que la prise en considération de l'opposition sémantique affecté/effectué peut apporter un éclairage intéressant sur cette question.

Mots-clés : objet direct nominal, objet infinitival, création, transformation

Dans cette étude, nous nous occupons d'un nombre de constructions dont la propriété fonctionnelle la plus remarquable consiste dans la mise en correspondance de l'objet nominal avec un objet infinitival :

(1)

Les constructeurs continuent la maison. = Les constructeurs continuent à construire la maison.

Michel finit sa compote/son lait/sa soupe/son cigare. = Michel finit de boire sa compote/son lait/sa soupe/ de fumer son cigare.

No.	Phrases	Propriétés fonctionnelles
1.	<i>Marie commence sa tasse.</i>	- mise en correspondance de l'objet nominal avec un objet infinitival
2.	<i>Les constructeurs continuent la maison.</i>	
3.	<i>Cet enfant finit ses chaussures/ses vêtements.</i>	
4.	<i>Michel finit sa compote/son lait/sa soupe/son cigare.</i>	

Nous discutons notamment les possibilités d'analyse de ces constructions, telles qu'elles sont examinées par G. Kleiber¹ ainsi que sa solution propre, qui apporte un éclairage intéressant sur la question examinée.

¹ Kleiber, Georges, *Problèmes de sémantique. La polysémie en question*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 1999

Les constructions de ce type ne constituent pas une classe extrêmement nombreuse, vu les contraintes particulières qu'elles présentent, aussi bien sur le verbe, que sur ses deux constituants.

Les verbes de ces constructions sont précisément des verbes aspectuels (*commencer, continuer, finir*). Le verbe *réussir* acquiert également une valeur aspectuelle, parce qu'il s'agit justement d'un verbe qui envisage le moment final d'un procès, dont il fait également une évaluation.

Pour ce qui est du constituant sujet, il s'agit nécessairement d'un nom qui désigne un humain agentif. La particularité de l'objet consiste dans le fait qu'il est réalisé par un nom qui désigne une entité concrète, mais il reçoit en fait une lecture processive dans le cadre de la construction. La fonction d'objet peut également être accomplie par un nom de procès, si le lexique possède une unité convenable :

(2)

Les constructeurs continuent la maison. = Les constructions continuent la construction de la maison.

Le fonctionnement des constructions de ce type est examiné par G. Kleiber dans le cadre d'une discussion plus ample sur la polysémie, en raison justement de la multiplicité de lectures qu'elles présentent, dont la transformation et la création.

En effet, l'interprétation des constructions varie en fonction du prédicat reconstitué :

(3)

*Michel finit sa compote. =
Michel finit de préparer sa compote.
Michel finit de manger sa compote.*

(4)

*Michel commence un nouveau livre. =
Michel commence à écrire un nouveau livre.
Michel commence à lire un nouveau livre.*

Cependant, parmi tous les prédicats possibles pouvant avoir comme argument le constituant objet, seuls quelques-uns sont susceptibles d'être reconstitués pour la signification de la construction. Il s'agit, plus exactement, des prédicats qui correspondent à un processus ou à un événement.

Cette description syntaxique de la construction correspond au premier type de solution d'explication discutée par G. Kleiber, celle qui ne prend pas en considération les constituants présents, mais qui rétablit un élément

intermédiaire correspondant à l'infinif des structures *SN1 commencer à INF SN2*.

La version forte de cette approche explique le fonctionnement de la construction en termes d'ellipse : la saillance de l'information entraîne son omission, l'information absente est récupérée par la prise en considération du contexte.

L'inconvénient de cette explication consiste dans le fait que la récupération d'un procès spécifique ne va pas de soi. Dans la version faible de cette approche, la construction avec l'infinif présente une combinatoire beaucoup plus large.

Les deux contraintes concernent les constituants sujet et objet : le constituant objet doit être borné et non pas non borné, alors que le sujet doit être le contrôleur du procès, c'est-à-dire un sujet intentionnel.

En confrontant des constructions qui ne présentent pas le même degré d'acceptabilité, telles

(5)

Le chef d'orchestre commence la symphonie.

L'orchestre commence la symphonie.,

G. Kleiber arrive à la conclusion que les deux contraintes formulées ne sont pas suffisantes et que c'est moins le contrôle du procès qui compte que l'affectation de l'entité désignée par le nom objet.

Pour ce qui est de la relation syntaxique de la construction examinée avec la construction à l'infinif, cet auteur adhère à l'explication proposée dans le cadre de la version faible : les deux structures ne sont pas équivalentes et dans la construction transitive directe, le verbe aspectuel porte directement sur le constituant objet.

La deuxième solution explique le fonctionnement de la construction sur la base d'un changement de sens subi par le nom objet. Cette approche utilise le concept de coercition, qui est assez proche de celui de recatégorisation. La coercition intervient dans le cas d'un désaccord entre le type sémantique sélectionné par une catégorie gouvernante et le type présenté par la catégorie gouvernée. La coercition équivaut à un changement de type : la catégorie gouvernante impose le type qu'elle sélectionne.

Pour le cas examiné, il s'agit du passage métonymique du nom objet dans la classe des événements/procès, qui sont compatibles avec les verbes aspectuels.

L'un des inconvénients de cette explication consiste dans le fait que le changement supposé n'est pas soutenu par d'autres phénomènes linguistiques, tel celui de la pronominalisation. Normalement, si le nom

changeait de type, il devrait être repris par des éléments linguistiques différents, ce qui n'est cependant pas le cas. Ce qui est repris ce n'est pas le référent métonymique obtenu par la règle de coercition, mais le référent habituel du nom :

- (6)
Paul a commencé un nouveau livre. Il lui plaît beaucoup.
Paul a commencé un nouveau livre. Il est dur à lire.
Paul a commencé un nouveau livre. Il l'a acheté à Paris.
Paul a commencé un nouveau livre. Ce livre lui permettra d'apprendre à changer de type.

Dans d'autres cas, le changement de type implique des procédés de reprise différents :

- (7)
L'omelette au jambon est parti(e) sans payer. Il n'avait pas d'argent.
L'omelette au jambon est parti(e) sans payer. Le gars n'avait pas de fric.
L'omelette au jambon est parti(e) sans payer. Ce client doit sûrement manquer d'argent.

D'ailleurs, la reprise par un élément correspondant au référent habituel du nom n'est même pas possible :

- (8)
**L'omelette au jambon est parti(e) sans payer. Elle était trop cuite.*

Cette solution s'avère donc elle aussi inadéquate.

La solution proposée par G. Kleiber s'avère particulièrement intéressante. Sur le plan syntaxique, cet auteur plaide pour une autonomie de la construction transitive directe par rapport à la construction avec l'infinitif, malgré le rapport de paraphrase qu'elles entretiennent. Sur le plan sémantique, il estime qu'il n'est pas nécessaire de faire intervenir le phénomène de la polysémie dans l'explication et il recourt tout simplement à une explication qui relève de la métaphore.

L'explication proposée consiste à transposer le modèle temporel impliqué par les verbes aspectuels (*commencer*, en l'occurrence) dans un modèle matériel, lié à la spatialité.

Par analogie avec le déroulement du temps, les dimensions de l'entité objet qui sont affectées dans le procès décrit par la construction transitive sont d'ordre spatial : la longueur, la surface, le volume. Ce sont donc des dimensions quantitatives homogènes, susceptibles de se présenter comme des séquences orientées, à la condition qu'on envisage un parcours sur elles.

Les sémantismes sélectionnés premièrement dans le cadre de ce modèle de description sont la création et la transformation. Dans les deux cas, l'entité désignée par le nom objet subit une modification qui la divise en deux parties matériellement différentes : la partie initiale est modifiée, alors que l'autre partie n'est pas encore modifiée, mais sa modification est attendue.

La modification concerne strictement la dimension spatiale de l'entité, ce qui fait que c'est la transformation physique de celle-ci qui est prioritaire dans l'explication du fonctionnement des constructions. Ainsi, pour une phrase telle

(9)

Paul a commencé un livre.

l'explication proposée ne prend pas en considération la linéarité de l'écrit, mais une dimension physique encore plus concrète, celle de la hauteur formée par le nombre de pages du livre. S'il s'agit de commencer à lire, par exemple, au fur et à mesure que le « encore à lire » diminue de hauteur, c'est la pile des pages lues qui s'accroît.

L'aspect essentiel dans l'explication du fonctionnement de ces constructions consiste dans le fait que les sémantismes de création et de transformation l'emportent sur d'autres sémantismes possibles, en l'absence d'un contexte qui guide l'interprétation. De plus, entre ces deux sémantismes, c'est celui de création qui a une accessibilité plus grande que celui de transformation. L'auteur explique cette situation par le fait que le sémantisme de création peut être activé sans informations préalables particulières autres que la connaissance du type d'entité, ce qui n'est pas le cas pour la transformation, qui peut se réaliser de façons différentes.

Conclusion

Le fonctionnement de ces constructions appuie l'idée que les sémantismes de création et de transformation sont prototypiques pour la construction transitive directe. Même si plusieurs possibilités d'interprétations se présentent pour une construction, ce sont ces deux sémantismes qui se manifestent les premiers et qui n'ont pas besoin de l'appui du contexte.

Pour ce qui est de leur hiérarchie, la création est décrite comme l'emportant sur la transformation. De même, les contraintes portant sur les

constructions de création sont plus grandes que celles portant sur les constructions liées à la transformation.

Ces deux sémantismes sont prioritaires dans l'interprétation des constructions transitives directes, mais le sémantisme de création est soutenu par des facteurs plus contraignants.

Bibliographie

Desclés, Jean-Pierre, Transitivity sémantique, transitivity syntaxique, in *La transitivity*, Rousseau, André, (Eds), Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq : 161-180, 1998

Desclés, Jean-Pierre, Archétypes cognitifs et types de procès, in *Les typologies des procès*, Fuchs, Catherine (Eds), Klincksieck, Paris : 171 – 195, 1991

Kleiber, Georges, *Problèmes de sémantique. La polysémie en question*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq, 1999

Larjavaara, Meri, *Présence ou absence de l'objet : limites du possible en français contemporain*, Academia Scientiarum Fennica, 2000

Riegel, Martin, Pellat, Jean-Christophe, Rioul, René, *Grammaire méthodique du français*, Presses Universitaires de France, Paris, 1994

LA CONSTITUTION DES INSTANCES ÉNONCIATIVES DE L'ÉDITORIAL POLITIQUE. LES MARQUES DU LOCUTEUR

Cristina ILINCA
par_cristina@yahoo.com
Université de Pitesti

Résumé

Les spécialistes du journalisme et les analystes des discours médiatiques caractérisent l'éditorial comme un discours avec un engagement fort de la part de son auteur. Notre communication se propose de voir comment l'éditorialiste se constitue comme sujet légitime de son discours.

Mots-clés : éditorial politique, subjectivité, engagement, sujet légitime

Parmi les genres de la presse écrite, *l'éditorial*, traditionnellement associé au pôle du commentaire, ou à *l'événement commenté*, a suscité toujours un certain intérêt. Il est sans doute l'une des spécificités les plus marquantes et les plus visibles de la presse écrite. Il s'agit d'un « article prenant position sur un fait d'actualité et engageant la responsabilité morale du journal [...]. C'est l'article d'opinion par excellence »¹.

Au premier rang des articles d'opinion, et par là même l'éditorialiste, il jouit d'une position prestigieuse au sein de la rédaction. Au - delà des qualités dites littéraires de son écriture, le prestige de l'éditorialiste est lié à sa responsabilité: l'éditorial engage toute la rédaction, au point que la signature de l'éditorialiste peut ne pas être nécessaire.

Dans leur étude *L'éditorial : genre journalistique ou position discursive?* parue dans la revue *Pratiques*, no. 94, Annik Dubied et Marc Lits résument les caractéristiques de ce genre tel qu'il est vu par les manuels:

Ainsi, on pourrait dégager les traits communs qui constituent le noyau dur du prototype éditorial : un article en tête de journal, publié à des moments importants seulement, engageant l'éditeur, par la signature d'un responsable ou de la rédaction, et prenant position, en mêlant engagement passionnel et argumentation classique, sur un sujet de quelque importance, en un style recherché.

L'éditorial est un énoncé, et en tant que tel, comporte toujours dans sa structure interne, un énonciateur. Mais cette présence de l'énonciateur étant réalisée d'une façon variée, nous examinerons la constitution du sujet

¹ Lagardette, J.L-M., *Le guide de l'écriture journalistique*, La Découverte, Paris, 2000, p. 57

énonciatif parmi plusieurs objets d'examen susceptibles de montrer cette position énonciative de l'éditorial en ce qui concerne le sujet du discours. Nous prenons comme point de départ l'affirmation de M. Bakhtine :

Le discours (comme en général tout signe) est interindividuel. Tout ce qui est dit, exprimé, se trouve en dehors de l'"âme" du locuteur et ne lui appartient pas uniquement. On ne peut attribuer le discours au seul locuteur. L'auteur (le locuteur) a ses droits inaliénables sur le discours, mais l'auditeur a aussi ses droits et en ont aussi ceux dont les voix résonnent dans les mots trouvés par l'auteur (puisque'il n'existe pas de mots qui ne soient à personne). Le discours est un drame qui comporte trois rôles (ce n'est pas un duo mais un trio). Il joue en dehors de l'auteur et il est inadmissible de l'introjecter en lui.¹

Nous nous situons dans la position où le genre assure « l'énonciation légitime » ou l'« autorité énonciative » à savoir, où « le discours définit qui sont ses énonciateurs et ses lecteurs légitimes »². En effet, l'intérêt qui oriente l'analyse du discours, « c'est de n'appréhender ni l'organisation textuelle en elle-même, ni la situation de communication, mais le dispositif d'énonciation qui lie une organisation textuelle et un lieu social déterminés »³.

Ce « trio » est donc composé par le locuteur, l'interlocuteur (dans notre cas le lecteur) et les autres voix. Les trois participants pouvant être présents dans tous les textes, ils ne seraient pourtant pas exprimés de la même façon selon la position énonciative du texte donné. De plus, le sujet construit son discours en fonction de son partenaire qui n'est pas le même.

Cet exposé fait partie d'une étude plus ample sur la constitution des instances énonciatives dans l'éditorial politique. Nous nous limiterons ici au repérage des marques du locuteur, nous nous demanderons donc « qui parle dans l'éditorial ». Nous essayerons de voir si le sujet énonciateur se manifeste de la même façon dans cinq différents types de discours.

Notre corpus est composé d'éditoriaux de quatre journaux quotidiens (*L'Humanité*, *Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*) et un hebdomadaire (*Le Point*). Ces cinq journaux représentent, par leurs sympathies politiques, les principales directions du monde politique français: il y a un discours journalistique d'extrême-gauche, de gauche (dans son ancienne formule *L'Humanité* avait même comme sous-titre *organe du Parti Communiste Français*, *Libération*), un discours de centre (*Le Monde*) et un discours de

¹ Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, (trad. fr.), Gallimard, Paris, 1981, p. 83

² Maingueneau, D., « Le tour enthonolinguistique de l'analyse de discours », *Langages* no. 105, 1992, p. 114

³ Maingueneau, D., *L'analyse du discours*, Hachette, Paris 1996, p. 8

droite (*Le Point*, *Le Figaro*). Nous allons analyser les éditoriaux de ces journaux parus au cours d'une période de trois mois: mars, avril, mai de l'année 2007. IL s'agit de la période avant la campagne pour les élections présidentielles de cette année –là, (le premier tour ayant lieu le 22 avril 2007, et le second le 6 mai), la campagne proprement- dite et une période de trois semaines après cet événement.

C'est bien intéressant de remarquer que L'*Humanité* consacre au mois de mars seize éditoriaux aux présidentielles (au mois d'avril, sept éditoriaux, et au mois de mai, six), suivi par *Le Figaro* avec douze (en avril neuf, et en mai, seize). *Libération* y consacre trois éditoriaux (par rapport au mois d'avril où il y consacre sept ; au mois de mai il n'y en a que deux), *Le Monde* neuf (en avril, huit et en mai, six). *Le Point*, qui est un hebdomadaire, y consacre quatre éditoriaux de mois de mars et de mois de mai et cinq au mois d'avril, donc presque tous de la période analysée.

On peut remarquer le fait que tous les journaux, sauf *Libération*, pris en considération ici proposent au mois de mars le plus grand nombre d'éditoriaux de la période étudiée. Cela n'est pas illogique: le mois de mars 2007 constitue la période d'avant la campagne électorale, où le public s'intéresse plus à la politique, suit les potentiels candidats afin de se construire une opinion politique. Certaines analyses sociologiques ont constaté que pendant la campagne électorale, les avis des citoyens changent peu. C'est bien donc le moment opportun pour les éditorialistes d'aider les citoyens à avoir une opinion politique, et pourquoi pas, de les orienter vers tel ou tel candidat, en fonction des sympathies du journal respectif.

L'éditorial se caractérise par un fort engagement de son auteur qui, en interprétant le réel, fixe la ligne politique du journal. Il apparaît comme un écrit extrêmement engagé. Selon Benveniste (1966), on attend de l'article d'information que les faits s'y racontent d'eux-mêmes comme dans une « histoire », alors que de l'éditorial on attend la manifestation d'une subjectivité comme dans le « discours ». Nous essayerons de voir comment cet auteur s'y manifeste, quelle marque on donne de lui, comment il se constitue comme sujet légitime de son discours.

1. JE

Nous avons dit que l'éditorial est caractérisé par un engagement très fort de l'éditorialiste. Si JE est fort, voire abusivement, utilisé dans le discours politique, il est presque absent de l'éditorial. Notre corpus ne présente aucune occurrence de JE.

Le déictique JE est une marque du « discours » et aussi celle de la subjectivité qui est définie, selon E. Benveniste¹ comme « la capacité du locuteur à se poser comme sujet ». Il s'agit du JE constitutif de la subjectivation. Dans ce sens, l'éditorialiste évite la subjectivation de l'« ego ». On peut même dire qu'une loi du discours l'interdit. L'absence de l'« ego » dans le discours nous oriente vers une autre hypothèse : si le JE est absent, d'autres « acteurs » assument les énoncés. Il s'agit de NOUS et ON.

2 L'énonciation en NOUS

Nous avons affaire ici à trois classes :

- (1) NOUS d'auteur, de majesté comme un JE
- (2) NOUS inclusif : JE + TU
- (3) NOUS exclusif : JE + IL(S) qui exclut TU

	NOUS inclusif	NOUS exclusif	NOUS d'auteur	Total/journal
<i>Le Figaro</i>	29	2	4	35
<i>Le Point</i>	18	0	3	21
<i>Le Monde</i>	15	3	2	20
<i>Libération</i>	2	2	5	9
<i>L'Humanité</i>	8	2	2	12
Total	72	9	16	97

En regardant le tableau ci -dessus, on remarque la prédominance de NOUS inclusif:

*A coups de sondages, d'enquêtes et d'auscultations frénétiques de l'opinion, on **nous** annonce la profonde défiance du pays vis-à-vis de la politique, ou du moins des représentants du "système", c'est-à-dire, si l'on a de la mémoire, de la quasi-totalité des candidats. (Le Figaro, le 17 mars 2007)*

*Voter pour peser sur les cinq ou dix ans qui viennent, pour préserver au moins (et si possible embellir) ce que **nous** pourrions léguer à nos enfants. (Le Figaro, le 21 avril 2007)*

*Il faut dire que Bayrou prétend tout bonnement abolir le "logiciel" droite- gauche depuis longtemps acclimaté, chez **nous**, comme dans presque toutes les grandes démocraties. (Le Point, le 8 mars 2007)*

Convaincus que trop de socialisme tue le socialisme, les socialistes européens eux-mêmes, de la Grande-Bretagne à l'Espagne en

¹ Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966, p. 266

passant par l'Allemagne, l'ont fait. Pourquoi pas nous? (Le Point, le 3 mai 2007)

Le NOUS du *Figaro* et du *Point* inclut l'éditorialiste et ses lecteurs : l'éditorialiste veut dire «je suis un citoyen comme vous, cela nous concerne tous». On remarque d'ailleurs que NOUS inclusif enregistre la majorité de ses occurrences dans ces deux journaux de droite.

Dans un monde en voie de bouleversement, il nous a fait entendre la voix paisible et rassurante de celui qui veut croire à la suivie du " modèle français". (Le Monde, le 13 mars 2007)

En second lieu nous ne cessons de parler de l'importance de l'éducation. (Le Monde, le 13 mars 2007).

Le NOUS du *Monde* renvoie au couple locuteur- interlocuteur que l'éditorialiste crée ; dans la majorité des cas, il invite le lecteur à réfléchir ensemble sur la question des présidentielles. L'auteur des éditoriaux de ce journal essaye de voir, de penser et d'expliquer le monde en tant que citoyen. Les passages qui se servent de NOUS inclusif créent une impression de chaleur, d'affectivité tout en restant neutres.

Les résultats du premier tour de l'élection présidentielle ne peuvent réjouir ceux qui, comme nous, se sont battus depuis des semaines pour battre Nicolas Sarkozy et réussir le changement à gauche. (L'Humanité, le 23 avril 2007)

Le 29 mai 2005 nous a pourtant appris combien il est utile et efficace de faire converger, sans attendre, la force des luttes et celles des urnes. (L'Humanité, le 17.04.2007)

Dans *L'Humanité*, le NOUS représente le groupe (les membres du Parti Communiste Français), étant donné que *L'Humanité* est un organe de presse du parti communiste. Il sert à identifier la source des propositions ou des positions politiques précises.

Alors n'enterrons pas Bayrou trop vite. Bien sûr, sa longue fréquentation des allées du pouvoir conservateur relativise sa soudaine virulence. Mais il porte ses habits neufs avec une redoutable assurance. (Libération, le 5 avril 2007)

Quand il s'étonne de l'insistante référence au drapeau, il prend Royal à contre-pied et trouble, nous le savons bien à Libération, l'électorat progressiste. (Libération, le 5 avril 2007)

Comme la dernière citation le dit, le NOUS utilisé par *Libération* renvoie à une certaine catégorie de citoyens, à « l'électorat progressiste » (qui se voudrait distinguer de l'électorat d'extrême-gauche) auquel l'éditorialiste adhère, lui aussi.

Les valeurs du NOUS que nous avons identifiées ici peuvent se répartir dans deux catégories. Il y a un NOUS *d'action* qui vise, explicitement ou implicitement, au *faire faire*. L'autre NOUS, qui est un NOUS *d'état* ou « d'identité » rappelle l'appartenance des lecteurs à la même communauté que l'éditorialiste. Le NOUS « d'identité » fait sentir le lecteur qu'il appartient à la même communauté que le locuteur, il établit une relation d'identité forte entre auteur et lecteur:

La querelle à laquelle nous assistons n'en est que plus sordide.
(*L'Humanité*, le 27 mars 2008)

Plusieurs exemples comportent l'adjectif possessif «notre» comme «notre pays», «notre démocratie», «notre peuple» par lesquels l'éditorialiste convoque ses lecteurs:

Une droite qui a aussi beaucoup menti, qui a fait passer son candidat pour un homme de rupture alors que la seule rupture qu'il envisage sérieusement est celle qu'il entend entreprendre avec notre histoire sociale. (*L'Humanité*, le 7 mai 2007)

Le meilleur moyen d'éviter à notre peuple les ravages d'une présidence Sarkozy, c'est d'afficher une véritable ambition pour la gauche. (*L'Humanité*, le 26 avril 2007)

Ces deux valeurs coexistent dans le discours journalistique de droite (*Le Figaro*, *Le Point*): on pourrait dire que le NOUS comme sujet d'un devoir faire incite le lecteur à faire conjointement ce que l'éditorialiste propose. Ce NOUS réunit donc l'auteur et le lecteur dans un projet commun. Comme les exemples cités ici sont tirés des éditoriaux parus au mois de mars, nous pouvons conclure donc que le projet commun, c'est de voter d'une certaine manière (voter pour la droite):

Toute la question est de savoir si, par gros temps, nous pouvons nous contenter de la réforme passive. Ou si nous ne devons pas pousser plus hardiment notre volonté de modernisation et d'adaptation. Une vigie ou un barreur ? Ce qui est certain, c'est que nous ne pouvons plus guère attendre, tant la compétition planétaire est violente et la rivalité féroce. (*Le Figaro*, le 17 mars 2007)

Parce que, aveuglés par nos oeillères, nous ne voyons pas que l'Europe est, selon nos critères, et depuis longtemps, plus à droite que nous.

*Et qu'il est grand temps de **nous** mettre à son diapason. (Le Point, 19 avril 2007)*

Le pouvoir de ces énoncés est renforcé par la forme interrogative inversive ou par l'utilisation de l'impératif :

*... qui voulons-**nous** à la tête de l'Etat ? (Le Point, le 19 avril 2007)*
*... eh bien, **réjouissons-nous** de pressentir dans ces glissements divers une encourageante évolution de l'« exception française. (Le Point, le 19 avril 2007)*

Le NOUS exclusif renvoie dans la majorité des cas, à nous, les journalistes, à l'équipe de rédaction du journal:

*Un autre sondage, publié hier par **nous** montre que François Bayrou a réussi chez les agriculteurs une percée comparable à celle qu'il a réalisée chez les enseignants.... (Libération, le 5 mars 2007)*

Il y a quelques cas où le locuteur fait sa présence dans le discours par le NOUS d'auteur; il se laisse apercevoir en tant qu'éditorialiste, le plus souvent pour revenir sur ce qu'il a dit antérieurement :

*Il a hautement raison: ce n'est pas ce que **nous** avons voulu dire et si **nous nous** sommes mal fait comprendre, c'est de **notre** faute. Explication. François Bayrou n'a guère été maltraité par notre journal, au contraire. " Talentueux, simple, direct " : ce sont les adjectifs par **nous** employés dans le dernier éditorial, celui auquel réagit Antoine Zéo. Il y a pire attaque . . . Ce faisant, **nous** traduisons l'intérêt que suscite le candidat centriste dans le pays en général et parmi l'électorat de gauche en particulier. (Libération, le 5 mars 2007)*

3. ON

Nous avons repéré aussi les occurrences de ON. Ce pronom a un aspect indéterminé. P. Charaudeau (1992) classe les usages de ON de la manière suivante:

Le ON peut désigner « quelqu'un », un « tiers unique » dont l'identité n'est pas connue du locuteur :

Ex: On frappe à la porte.

ON renvoie aussi à un « tiers multiple » dont l'identité n'est pas déterminée de manière précise. On parle ici de l'effet d'anonymat. Parfois ce tiers est considéré comme un sous ensemble d'une totalité, mais c'est le contexte qui l'indique. Souvent le contexte ne lève pas l'ambiguïté et l'on ne

sait pas si ON renvoie à « les gens » ou « des gens ». C'est le cas où ON renvoie à la « rumeur publique ».

Ex: *On dit qu'il est mort d'un cancer.*

Le ON renvoie aussi à un « tiers collectif », à « tout le monde ». C'est l'effet de « généralisation » que l'on peut trouver dans des dictons, maximes, proverbes ou dans des syntagmes à valeur de vérité générale :

Ex: *On doit respecter ses parents.*

Un dernier cas serait celui où le locuteur se trouve lui aussi impliqué: ici le ON évoque le NOUS. Il y a quatre situations : ON renvoie à un « locuteur multiple » (locuteur - interlocuteur), à un locuteur- tiers, à locuteur – interlocuteur tiers ou locuteur – autre(s) locuteur(s) :

Ex: *On vous annoncera la nouvelle.
Tu viens ? On va au théâtre.
Marie et moi, on va partir en vacances.
Jean, Louis et moi, on a fait une promenade.*

En conclusion, le ON peut renvoyer à un tiers et à NOUS, moi y compris. Le ON pourrait être considéré dans ce cas comme une marque qui masque la présence du locuteur. C'est une manière de déguisement du locuteur.

Nous pouvons envisager ON de deux manières ici : en tant que JE dilaté et NOUS :

	ON = JE	ON = NOUS	Total
<i>Le Figaro</i>	20	45	65
<i>Le Point</i>	13	19	32
<i>Le Monde</i>	0	10	10
<i>Libération</i>	3	10	13
<i>L'Humanité</i>	3	13	16
Total	39	97	136

Par le ON dilaté, l'éditorialiste se présente comme un individu :

On peine à le suivre, on cherche la cohérence. (Le Figaro, le 1 avril 2004)

On ne connaît, en Occident, aucune nation alignant, dans une élection décisive, une telle collection d'adversaires de notre commun régime démocratique. (Le Point, le 12 avril 2007)
Ce même 29 mars on a observé une grève très suivie des gens de l'ANPE. (Le Monde, le 31 mars 2007)

Mais pourquoi l'éditorialiste se transforme-t-il en ON ? Selon Ch Perelman et Olbrechts – Tytéca (1986:118), ON diminue en quelque sorte sa propre responsabilité dans le jugement quand le JE se transforme en ON. L'emploi de la troisième personne à la place de la première personne peut avoir effet de diminuer la responsabilité du sujet, de créer une distance entre celui qui parle et ce qu'il dit.

L'éditorialiste va donc obtenir un effet de la « désobjectivisation » de son discours sur le destinataire et du coup rendre son énonciation plus convaincante, plus crédible (la visée de crédibilité du discours journalistique). Si nous regardons le tableau ci-dessus nous pouvons voir que l'utilisation du JE dilaté est une caractéristique des éditoriaux de droite. Mais ce sont toujours ces éditoriaux qui utilisent le plus souvent le NOUS inclusif, qui marque plutôt la subjectivité (mais pas plus que le JE).

Nous pourrions affirmer que l'éditorialiste rend son discours désobjectivé par le ON et tente de partager la responsabilité du discours avec son locuteur (ou de laisser à celui-ci la responsabilité de l'interprétation du discours).

En ce qui concerne ce deuxième trait de ON interprété comme NOUS, il s'agit d'un moyen par lequel l'éditorialiste fait assumer son jugement par les sujets collectifs (NOUS). Nous avons trouvé des verbes cognitifs et remarqué le fait que l'emploi de ON s'appuie sur la connaissance partagée par les destinataires et que le locuteur va dans le même sens que le destinataire. Il s'agit notamment des verbes du type «croire» «savoir» ou des verbes «vouloir», «pouvoir»:

Jamais candidat, au lendemain d'un résultat qui, pour remarquable qu'il soit, scelle qu'on le veuille ou non une défaite, n'aura été à ce point entouré de prévenances et d'attentions. (Le Figaro, le 24 avril 2007)

...on peut, a priori, légitimement penser que le vote qui l'a porté est conservateur au sens politique du terme. (Le Monde, le 8 mai 2007)...Ou bien un centrisme plus conservateur, quand on sait qu'il ne mord guère, pour l'instant, sur les catégories les plus populaires ? (Libération, le 5 mars 2007)

Tandis que l'opération Bayrou surfait sur un paysage artificiellement bipolarisé, les appels répétés au vote utile à gauche ont, comme on pouvait malheureusement le redouter, vidé le potentiel de la gauche, plus qu'ils n'ont servi à le muscler. (L'Humanité le 23 avril 2007)

La désobjectivisation par le ON pourrait s'expliquer par le désir de l'éditorialiste de se cacher derrière autrui. Quant il se sert de NOUS, il veut soutenir les destinataires, les lecteurs, le groupe dont il lui aussi fait parti : il crée un lien de solidarité entre lui et ses lecteurs.

Lors de notre analyse en corpus, un fait particulier nous a attiré l'attention : notre corpus ne présente aucun VOUS/TU. Nous avons trouvé cependant un cas de VOUS implicite. Il s'agit d'un titre d'éditorial de *L'Humanité* du 2 mars 2007, *Salariés, aux urnes !* qui nous fait penser à la fameuse injonction *Prolétaires de tous les pays, réunissez – vous !*

L'absence de VOUS/TU pourrait être expliquée par le fait que ces pronoms introduiraient une rupture entre l'éditorialiste, en tant qu'énonciateur, et les lecteurs, en tant qu'énonciataires. Cette utilisation aurait détruit le communion réalisée par NOUS et ON. L'éditorialiste construit un sujet collectif et vise à la création des collectifs de pensée, voire d'action.

Le statut de *L'Humanité* peut expliquer l'usage de cette injonction: c'est la voix du parti communiste qui s'adresse à ses sympathisants (d'habitude la classe ouvrière de la société.). En tant que partisan, l'éditorialiste se fait le porte-parole de ce parti.

Nous proposons d'expliquer la rare utilisation de la forme impérative dans l'éditorial de la manière suivante : l'éditorial est un article argumentatif où l'on tente de persuader ses lecteurs, or la modalité injonctive suppose un rapport de forces, donc elle n'a pas de force persuasive, elle n'aide pas une intention persuasive.

D'après les résultats de notre analyse en corpus, nous pouvons dire que l'éditorial est genre journalistique qui se caractérise par une forte subjectivité de la part de son auteur. Mais cet engagement se cache souvent derrière le masque d'une instance énonciative qui se veut objective. La constitution du sujet énonciatif se réalise différemment dans les textes que nous avons choisis pour notre analyse. Les éditorialistes construisent leur argumentation en fonction de l'étiquette politique que les journaux dont ils sont les porte- parole, portent.

Contrairement au *Monde* qui se veut neutre, le discours journalistique de droite (*Le Figaro, Le Point*) et celui de gauche (*Libération, L'Humanité*) sont fort marqués par l'idéologie politique qu'ils défendent. Le discours de droite se caractérise par un équilibre entre l'engagement fort de la part de l'éditorialiste et son objectivisme, entre la visée de crédibilité et celle de captation. Le discours de centre (*Le Monde*) est neutre mais pas froid: on a relevé peu de marques de NOUS et de ON. Nous assistons plutôt à un effacement énonciatif du locuteur. *Libération* et surtout *L'Humanité*, se

caractérisent par une certaine virulence, agressivité de leur discours. Il n'y a pas beaucoup d'occurrences de NOUS (celui-ci étant employé pour s'adresser aux sympathisants communistes) ou de ON, ce qui donne l'impression de froideur, d'objectivité de la part de l'éditorialiste-locuteur (ou la *persona* de la publication/du parti dont il est la voix). Par contre, le ON représentant le tiers présente beaucoup d'occurrences dans les passages qui critiquent les adversaires. Les éditorialistes gauchistes semblent construire leur argumentation afin de critiquer les actions des partis adversaires. Ils essaient d'attirer la sympathie de l'opinion publique par l'exemple négatif (*voilà ce que les autres font, nous ne sommes pas comme eux*):

C'est en vérité un nouveau piège tendu à tous les électeurs de gauche, à qui on veut tout simplement interdire la possibilité d'exprimer dans cette élection présidentielle deux exigences qui.....(L'Humanité, le 17 avril 2007)

En effet, notre analyse vient confirmer l'affirmation de Bakhtine du début de notre communication: pour avoir une image plus claire de l'institution du sujet énonciatif dans le discours éditorialiste, il faut absolument faire référence aux marques d'inscription dans le discours des autres participants, l'interlocuteur et le tiers. Cette analyse pourrait être continuée par une étude plus approfondie sur les marques de l'interlocuteur, des autres voix, sur les relations que celles-ci entretiennent avec le locuteur et sur d'autres marques de subjectivité.

Bibliographie

- Adam, J.-M., «Unités rédactionnelles et genres discursifs: cadre général pour une approche de la presse écrite», *Pratiques*, no. 94, 1997
- Bakhtine, M., *Esthétique de la création verbale*, (trad. fr.), Gallimard, Paris, 1981
- Beacco, J-C, Moirand, S., «Autour des discours de transmission des connaissances», *Langages* no. 117, 1995
- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966
- Broucker [de], J., *Pratique de l'information et écritures journalistiques*, CFPJ., Paris, 1995
- Charaudeau, P., *Le discours politique, les masques du pouvoir*, Vuibert, Paris, 2005
- Charaudeau, P., *Les médias et l'information. L'impossible transparence du discours*, Ed. De Boeck, Bruxelles, 2005
- Charadeau, P., *Grammaire du sens et de l'expression*, Hachette, Paris, 1992
- Charon, J- M., *La presse quotidienne*, La Découverte, Paris, 2005
- Derville, G., *Les pouvoirs des médias. Mythes et réalités*, PUG, Grenoble, 1997
- Dubied, A., Lits, M., «L'éditorial: genre journalistique ou position discursive?» *Pratiques*, no.94, 1997
- Grosse, E. U., « Evolution et typologie des genres journalistiques », *Semen* no.13, 2001

- Grosse, E. U., Seibold, E., *Panorama de la presse parisienne : histoire et actualité, genres et langages*, Peter Lang, Frankfurt, 1996
- Hausser, M., 1993, « Le „Devoir” de la presse », *Mots* no.37, 1993
- Hazan, E., *L Q R. La propagande du quotidien*, Raisons d’agir, Paris, 2006
- Herman, T., Jufer, N., «L’éditorial, „vitrine idéologique du journal”?», *Semen* no.13, 2001
- Kerbrat-Orecchioni, C., *L’énonciation de la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, Paris, 1980
- Lagardette, J.L-M., *Le guide de l’écriture journalistique*, La Découverte, Paris, 2000
- Lorda, C. –U., «Les articles dits d’information : la relation des déclarations politiques», *Semen*, no 13, 2001
- Lugrin, G., «Le mélange des genres dans l’hyperstructure», *Semen* no. 13, 2001
- Maigret, E., *Sociologie de la communication et des médias*, Armand Colin, Paris, 2007
- Maingueneau, D., *L’énonciation en linguistique française*, Hachette, Paris, 1991
- Maingueneau, D., «Le tour ethnolinguistique de l’analyse de discours», *Langages* no. 105, 1992
- Maingueneau, D., *L’analyse du discours*, Hachette, Paris 1996
- Maingueneau, D., Cossuta, «L’analyse des discours constituants», *Langages* no.117, 1995
- Marnette, S., «L’effacement énonciatif dans la presse contemporaine», *Langages* no. 156, 2004
- Martin- Lagardette, J.L., *Le Guide de l’écriture journalistique*, La Découverte, Paris, 2000
- Moirand, S., «Du traitement différent de l’intertexte selon les genres convoqués dans les événements scientifiques à caractère politique», *Semen* no. 13, 2001
- Moirand, S., *Les discours de la presse écrite. Observer, analyser, comprendre*, PUF, Paris, 2007
- Montant, H., *Commentaires et humeur : Billets, éditoriaux, critiques, pamphlets, chroniques, échos...*, CFPJ, Paris, 1995
- Mouriquand, J., *L’écriture journalistique*, PUF, coll. «Que sais-je ?», Paris, 1997
- Neveau, E., «Pages „Politiques”», *Mots* no.37, 1993
- Perelman., Ch., Olbrechts - Tytéca, L., *Traité de l’argumentation. La nouvelle rhétorique*, Ed. de l’Université de Bruxelles, 1986
- Sullet-Lylander, F., «Paratexte, contexte et intertexte dans *Le Monde* (2005): conditionnels journalistiques et discours rapportés», *Pratiques*, no. 129-130, 2006
- Rétat, P., *Textologie du journal*, Minard, Paris, 1990
- Ringoot, R., Rochard, Y., «Proximité éditoriale : normes et usages des genres journalistiques», *Mots*, no. 77, 2005
- Tétu, J. –F., Mouillaud, M., *Le journal quotidien*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1989

ASPECTS LINGUISTIQUES DU LANGAGE POÉTIQUE SYMBOLIQUE

Ina Alexandra CIODARU
inaciodaru@yahoo.com
Université de Pitești

Résumé

À la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e le système de la langue enregistre une évolution : de nouveaux processus de communication sont mis en œuvre. La langue littéraire travaille sur de nouveaux critères lexicaux, syntaxiques et autres, ses règles se réajustent et le langage poétique n'échappe évidemment pas à cette métamorphose. À l'époque où le symbolisme fait son apparition, les poètes réfléchissent plus sur le vers, en découvrant ainsi les propriétés intrinsèques du langage poétique, très importantes.

Mots-clés : langage poétique, symbolisme, structure rythmique, structure sémantique, écart

L'enrichissement et le renouvellement de la langue laissent leur empreinte sur les possibilités d'expression du langage poétique. Jakobson considère que l'analyse du texte littéraire est étroitement liée à la logique sémiotique :

De nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale.¹

Analysant les particularités du langage à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, H. Friedrich observe quant à lui, qu'entre la langue de simple communication et la langue poétique apparaît une différence absolue, qui, ajoutée à l'obscurité du contenu, provoque une confusion.

Du romantisme au symbolisme, le mouvement essentiel de l'art est vers l'acquisition d'une intériorité qui représente un crépuscule des formes.²

¹ Jakobson, R., *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973, p. 210

² Gaëtan, P., *Introducere la o estetică a literaturii, Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973, p. 128

C'est une époque durant laquelle le langage poétique représente un espace où sont réalisées des expérimentations, où on essaie de nouveaux procédés et une diversification du potentiel de la langue. À cet effet, Julia Kristeva parle du « travail transgressif de l'écriture poétique » - voir son étude sur *Poésie et négativité* - ¹. Par conséquent, il est clair qu'au niveau du lexique on enregistre une utilisation différente -parfois inhabituelle- des mots. Dans la poésie symboliste on trouve des mots qui proviennent des registres spécialisés; tous peuvent devenir des mots poétiques, les constructions syntaxiques sont désarticulées ou très limitées et les figures sont employées d'une manière inédite, différente de celle utilisée jusque là; par exemple, la comparaison peut être construite sans le terme de comparaison ou la métaphore peut associer des domaines opposés.

La langue dispose de formules qui offrent la possibilité de l'apparition/construction du poème à partir d'éléments rythmiques et sonores, possibilité qui devient la pratique dominante de la poésie symboliste:

*Les choses ont changé depuis le romantisme. Le matériel linguistique sonore acquiert un nouveau pouvoir de suggestion. Associé à un matériel sémantique rendu capable de certaines vibrations associatives, l'ensemble s'ouvre à l'infini du rêve.*²

Le fait que la poésie symboliste apporte de nouveaux éléments de composition a conduit à considérer celle-ci comme le début de la poésie moderne.

*L'histoire de la poésie moderne est entièrement celle de la substitution d'un langage de création à un langage d'expression – l'histoire de l'instauration d'une poésie qui, ne se rapportant plus à une réalité déjà faite – que cette réalité s'appelle le sentiment, la raison, l'anecdote ou le monde de la perception, - devient, en même temps, l'acte de création poétique d'une nouvelle réalité et l'acte de création poétique d'un nouveau langage: car le langage doit produire maintenant le monde qu'il ne peut plus exprimer.*³

Pour mieux comprendre le processus de l'intégration des mots dans l'œuvre, autrement dit le passage vers le poétique, nous devons analyser les moyens linguistiques dont les écrivains disposent, connaître les propriétés des

¹ Kristeva, J., *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1978, p. 268

² Friedrich, H., *Structures de la poésie moderne*, Éditions Denoel/ Gonthier, Paris, 1976, p. 60

³ Gaëtan, P., *Introducerea la o estetică a literaturii, Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973, p. 131

mots. Cette étude préliminaire qui se rapporte aux propriétés linguistiques des éléments pré-littéraires est nécessaire pour la connaissance du discours littéraire. Les rapports que nous observons dans le texte littéraire sont les rapports co-présents, *in praesentia* et les rapports entre les éléments présents et absents, *in absentia*, rapports qui diffèrent tant par la nature que par la fonction. Les rapports *in absentia* sont les rapports de sens et de symbolisation; un certain fait évoque un autre, un certain épisode symbolise une idée, etc.

Les rapports *in praesentia* sont des rapports de configuration, de construction; les idées sont enchaînées par l'intermédiaire d'une causalité, et non d'une évocation. En linguistique, nous parlons de rapports syntagmatiques (*in praesentia*) et paradigmatisques (*in absentia*) ou d'un aspect syntaxique et d'un aspect sémantique du langage, auxquels s'ajoute un autre, l'aspect verbal.

Le langage, on le sait, est fait de 2 substances, c'est-à-dire de 2 réalités existant par soi et indépendamment l'une de l'autre, appelées « signifiant et signifié » (Saussure) ou « expression et contenu » (Hjemslev). Le signifiant, c'est le son articulé; le signifié, c'est l'idée ou la chose. [...] Sur les 2 plans de l'expression et du contenu, il faut, avec Hjemslev, distinguer une « forme » et une « substance ». La forme, c'est l'ensemble des relations nouées par chaque élément à l'intérieur du système, et c'est cet ensemble de relations qui permet à un élément donné de remplir sa fonction linguistique.¹

Ainsi, le contenu peut être analysé à partir de sa forme et substance, « la substance, c'est la réalité mentale et ontologique, la forme, c'est cette même réalité telle qu'elle est structurée par l'expression ».²

Quant au niveau phonique, la tendance de la versification, dans la poésie de la fin du XIX^e siècle est celle d'une suppression de la ponctuation allant vers une liberté totale. À l'intérieur du vers, on peut observer que ce désaccord entre le mètre et la syntaxe acquiert une importance majeure. Ces deux processus se trouvent en opposition, et « si l'on veut sauver le mètre, il faut sacrifier la syntaxe ».³

Tout ce qui relève de la sonorité des mots intéresse de plus en plus la poésie symboliste française, à la fin du XIX^e siècle; c'est ainsi que l'intonation devient une préoccupation majeure car elle la rapproche de la musique à travers le choix des sons, des syllabes, de leur intensité.

¹ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 27

² Idem, p. 27

³ Grammont, M., *Le vers français*, Picard et fils, Paris, 1904, p. 35

L'enjambement, cette discordance entre le mètre et la syntaxe, a été pratiqué intensément par les poètes symbolistes.

Ce conflit repose sur la concurrence de 2 systèmes de pauses indiscernables. Pour le réduire complètement, il faudrait une coïncidence parfaite entre pause métrique et pause sémantique. Or, aucun poème français connu ne réalise une telle coïncidence.¹

L'une des caractéristiques du vers est la pause qu'il faut faire à sa fin, qu'elle soit courte ou longue, « obligation » générale pourrait-on dire, car elle concerne autant la poésie en vers libres que la poésie « classique » utilisant rimes et rythme. Le vers résulte de tous les éléments linguistiques, il contribue à l'obtention de la signification d'ensemble car il n'agit pas tout seul à l'intérieur du texte poétique.

Les unités composantes de la phrase : propositions, groupes syntaxiques, mots, sont enchaînés selon des règles grammaticales et des opérations logiques élémentaires. La pause de la fin du vers peut se situer entre divers éléments, propositions, groupes syntaxiques ou mots et alors le conflit entre mètre et syntaxe peut être renforcé, peut devenir plus intense.

Du classicisme au romantisme et du romantisme au symbolisme il est aisé d'observer comment la fin du vers atteint un degré de plus en plus grand de solidarité grammaticale, comme le faisait remarquer Jean Cohen dans son étude sur le langage poétique. Quant aux symbolistes, ils n'ont pas été réticents à fermer le vers par de tels termes, par exemple Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Pendant le symbolisme, la versification a permis l'existence et même l'augmentation de l'écartement entre le mètre et la syntaxe. Parfois, nous pouvons noter la diversité des agencements syntactiques des mots, des troubles dans leur construction et enchaînement. Le poète qui s'est distingué dans ce sens a été Mallarmé, qui a réussi à surprendre par les caractéristiques originales de son art poétique.

En se rapportant à la poésie française, et surtout à celle de Mallarmé, Jakobson affirmait que ce dernier le laissait « toujours plus perplexe face à la difficulté de définir la structure poétique. Ses vers et ses aphorismes sur la poésie posaient sans détour les questions les plus essentielles sur l'organisation poétique et, en particulier, nous plaçaient devant les problèmes théoriques et pratiques du rapport entre le son et le sens ».²

Par conséquent, la poésie se laisse analyser non sans difficulté car tous ses éléments spécifiques se caractérisent par les richesses « d'un rythme

¹ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 52

² Jakobson, R., Pomorska, K., *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1980, p. 11

débarassé de l'obsession du nombre ». ¹ Nous sommes dans la présence d'une poésie nouvelle qui cherche à troubler par les moyens qu'elle met en œuvre.

Les transformations et la manière dont le langage poétique a évolué au niveau de ses éléments compositionnels ont été expliqués par les formalistes russes qui ont souligné le fait que le rythme ne doit pas être séparé du sens; « si on prend en compte seulement le nombre et l'accent on fait du vers un élément musical et non un fait linguistique ». ² Or la poésie représente une structure rythmique et sémantique spécifique, à part. La spécificité du rythme poétique est sa relation avec le sens.

Le poéticien Henri Meschonnic analyse le rythme poétique, en le considérant même « l'organisation du sens du discours » ³; celui-ci influence tant le lexique que la syntaxe (le choix des mots et leur enchaînement), et aussi ce qui a trait à l'accent et à l'intonation. Lorsque Mallarmé définit la poésie à partir de la notion de musique, il considère le rythme comme *structure* – voir *Crise de vers*, 1886.

Il est nécessaire d'observer la manière dont on obtient le sens et ce qu'on remarque c'est le fait que celui-ci ne résulte pas seulement du lexique, mais de tous les éléments du discours réunis et surtout de ceux qui mettent en évidence le signe. Le style, dit Paul Giraud, est « un écart qui se définit quantitativement par rapport à une norme ». ⁴

Le principe de récurrence gouverne en poésie et les études les plus importantes dans ce sens sont celles de Roman Jakobson, lesquelles représentent le fondement des théories linguistiques et poétiques, le linguiste étant préoccupé par les mécanismes de la langue et de la poésie. En continuant les idées de celui-ci, Gerard Monley Hopkins considérait que le vers répète complètement ou partiellement une figure phonique, en reprenant le même nombre de syllabes et le même son à leur fin.

Le rythme linguistique est différent du rythme réalisé par le parallélisme et la manière dont ces deux rythmes se superposent parfaitement ou se différencient en s'éloignant l'un de l'autre conduit à mettre en évidence le sens. Hopkins a englobé dans le cadre du phénomène du parallélisme tous les types de figures qui proviennent de la ressemblance ou de la discordance, les figures phoniques, mais aussi celles grammaticales ou rhétoriques (la métaphore, la comparaison, l'antithèse, etc.).

¹ Bercoff, B., *Le langage poétique in La poésie*, Hachette, Paris, 1999, p. 113

² Idem, p. 113

³ Meschonnic, H., *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* Éditions Verdier, Paris, 1982, p. 217

⁴ Guiraud, P., *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, PUF, Paris, 1960, p. 19

La sélection, le choix des termes, se fonde, selon Jakobson, sur le principe d'équivalence qui suppose ressemblance et discordance. La poésie nécessite tant un choix qu'une mise en ordre des termes: la sélection constitue *l'axe paradigmatique*, la combinaison ou la construction de l'énoncé, *l'axe syntagmatique*. Le choix des termes et la manière dont les constructions sont réalisées sont des aspects très importants dans la poésie, voire les possibilités de répartition des sons.

Afin de neutraliser le caractère arbitraire du signe, c'est-à-dire le fait qu'entre le mot (signe) et la chose que celui-ci désigne (réfèrent - réalité) n'existe pas de relation naturelle, il apparaît un rapport très important en poésie, la relation entre le son et le sens, signifiant et signifié. La langue établit une relation arbitraire entre la chose représentée et le mot dans sa configuration graphique et sonore, mais en poésie, on a expérimenté l'association des sons à une couleur ou un parfum, comme l'ont démontré par exemple Baudelaire dans le poème *Correspondances* ou Rimbaud dans le poème *Voyelles*.

Selon Hopkins, par l'intermédiaire de la répétition on aboutit à une comparaison, le parallélisme des figures phoniques ou grammaticales conduit à l'observation des similitudes ou des discordances entre les éléments mis en relation.

Le célèbre poéticien Ivan Fomagy a étudié le phénomène de la synesthésie et il est arrivé à la conclusion qu'il est possible qu'en fonction de la manière dont les voyelles retentissent, distinctement, de manière précise ou au contraire, de manière imprécise, estompée, soient obtenues des associations entre les sons et les couleurs qui produisent des sensations semblables.

Mettant en œuvre ses moyens de construction, de productivité, poursuivant à faire connaître ce qu'il désire exprimer, le langage utilise la figure. La figure aide à la réalisation de la relation entre les procédés, de la manière dont le rythme, le langage et le produit se combinent, c'est-à-dire la représentation de la réalité. Hopkins introduit la figure sous le principe du parallélisme qui se trouve parmi les aspects importants qui représentent la spécificité du langage poétique. Au domaine du parallélisme s'associe la métaphore, la comparaison, la parabole, où l'effet est recherché dans la ressemblance des choses et l'antithèse, le contraste, etc., où l'effet se fonde sur la discordance, selon l'affirmation de Jakobson.

Définir la figure ne signifie seulement une description des procédés, mais accentuer, analyser de très près la spécificité du langage poétique, selon Paul Ricœur. On peut envisager deux conceptions de la figure: celle de « substitution »¹ (une expression est utilisée à la place d'une autre pour

¹ Bercoff, B., *Le langage poétique in La poésie*, Hachette, Paris, 1999, p. 127

désigner une réalité) et celle de « tension » (deux réalités sont évoquées par une expression qui les lie et qui les met en évidence). La figure apparaît donc comme « écart », tant par rapport à un sens propre que par rapport à son emploi, elle est la preuve du pouvoir du mot, en conférant de la force au discours par l'apparition de nouvelles significations.

La forme est tout, rythme, assonances et allitérations renforcent la dimension proprement sensible du langage, et les correspondances effacent la frontière entre le monde extérieur et le moi pour créer des paysages intérieurs, des paysages d'âme; la métaphore est ainsi l'instrument privilégié pour animer (au sens propre du mot: donner une âme) une réalité recréée comme le miroir du moi.¹

Dans la même direction s'inscrit aussi l'opinion de Jean Cohen qui considère que la figure représente « violation systématique du code du langage, chacune des figures se spécifiant comme infraction à l'une des règles qui composent ce code ».²

La fin du XIX^e siècle se caractérise par un vif désir des poètes de renouveler la forme poétique et dans ce sens ils essaient d'introduire de nouveaux rythmes, de débarrasser le langage de certaines traditions, d'apporter de l'innovation et du perfectionnement. Le rythme du vers est laissé libre; pour conserver la mesure, il faut remplacer le critère syllabique par le critère rythmique. En ce qui concerne la rime, celle-ci peut ne pas avoir de correspondant, parfois les rimes forment un système, d'autres fois non, un éloignement des règles strictes étant accepté.

Laforgue écrit des vers libres, qui, ayant comme point de départ l'alexandrin, le transforme et le diversifie. Il faut retenir le fait que la prosodie classique n'a pas été reniée par les poètes symbolistes, au contraire, ils ont apporté de nouveaux effets.

Maurice Rollinat a valorisé la balade dans son volume *Les Névroses* et a renouvelé cette forme fixe par l'utilisation de l'alexandrin. Quant au langage du poète, on en a apprécié la sincérité et la profondeur de l'inspiration macabre exprimées en rythmes alertes, ce qui a déterminé E. de Goncourt à affirmer que :

Il est impossible de mieux faire valoir, de mieux monter en épingle la valeur des mots et, quand on entend cela, c'est comme un coup de fouet donné à ce qu'il y a de littérature en vous.³

¹ Marchal, B., *Lire le Symbolisme*, Dunod, Paris, 1993, p. 16

² Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 50

³ Schoeller, G., *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, vol. III, éd. Laffont-Bompiani, Paris, 1994, p. 2747

Maurice Rollinat est le poète qui a continué la tradition du sombre baudelairien, il a été remarqué autant comme poète que comme musicien et il a même choqué par ses vers étranges mais troublants, ce qui a donné lieu à des critiques controversées sur ses créations.

Les recueils poétiques de Rollinat se présentent comme des versions modernes du Jugement dernier. Les Névroses s'ouvrent et se referment sur des épitaphes funéraires, tandis que L'Abîme se conclut par un grotesque Requiescat in pace. Les poèmes sont peuplés de danses macabres, de diables et de squelettes, qui attirent inlassablement leurs victimes dans l'abîme final. L'univers catholique de Rollinat est cependant teinté de significations contemporaines et profanes: la souffrance psychologique et la névrose. [...] Les Névroses annonçaient un nouveau tourment auquel l'homme moderne était condamné, et pour lequel il n'y avait aucune possibilité de salut spirituel ou d'absolution.¹

La nouvelle manière d'organisation interne du poème symboliste, constitué par le vers libre, confère à la mesure un rythme propre et n'accorde pas une trop grande importance à la forme, étant plutôt une source de surprise, d'instabilité.

Les éléments du niveau phonique, les procédés de versification, ont, outre le rôle de mettre en évidence les sons, une contribution sémantique; ainsi, la rime, le mètre, l'enjambement représentent des systèmes sonores qui constituent le support d'un sens. La rime suppose non seulement une association de certains mots semblables du point de vue sonore, mais entraîne un lien sémantique entre ces termes.

Les sens de certains mots qui se ressemblent du point de vue phonique sont eux aussi très proches. En évoluant, la rime ne tient plus compte -dans la période symboliste- des règles grammaticales, elle poursuit de se transformer en une rime de plus en plus fastueuse.

Le vers suppose répétition sonore, aspect réalisé tant par la rime que par le mètre et le rythme. Le rythme vise maintenir l'impression de régularité, le mètre implique la répartition d'un certain nombre d'accents, retrouvés d'un vers à l'autre. Ainsi, dans la versification, la périodicité accomplit une fonction importante.

La mise en pratique des principes de « l'instrumentation verbale » par les poètes symbolistes « confère à chacun des phonèmes une valeur propre,

¹ Le Guillou, C., *Maurice Rollinat, Ses amitiés artistiques*, éd. Joca seria, Nantes, 2003, p. 100

soulignée par l'exploitation systématique de l'allitération et de l'assonance et accusée, souvent, par l'utilisation de mots rares ou de néologismes ».¹

Le langage de la poésie, vu d'une perspective grammaticale, tout comme à d'autres niveaux, s'éloigne du langage commun.

Les écarts des règles grammaticales dans la poésie française sont apparus avec les symbolistes et dans ce sens l'œuvre du poète Mallarmé est représentative. La signification prend naissance de la manière dont les relations entre les termes de l'énoncé sont réalisées, à partir des relations grammaticales, des règles de l'ordre des mots, des accords entre les termes.

La violation de l'ordre *progressif* des mots, selon l'appellation de Bally, c'est-à-dire la place du sujet avant le prédicat, du prédicat avant le complément, etc., conduit au procédé de l'inversion, figure qui définit la spécificité du langage poétique. Dans la langue française il y a un nombre réduit d'adjectifs antéposés, la plupart étant postposés.

D'après l'observation de Jean Cohen, chez les symbolistes, plus de la moitié des inversions se réalisent avec des adjectifs que la prose n'inverse jamais; par exemple : Mallarmé : « transparents glaciers - bizarre fleur ». Propre aux symbolistes est la réalisation de l'inversion par la postposition de certains adjectifs normalement antéposés, tels que : doux, *beau* etc.: « O, le bruit doux de la pluie » – Verlaine ou « Victorieusement fui le suicide beau » – Mallarmé.²

La combinaison, l'assemblage des mots dans la composition des phrases est conditionnée autant par l'accomplissement de certaines fonctions syntaxiques que par la réalisation sémantique. Les mots ont leurs propres caractéristiques et valeur en fonction desquelles ils se combinent, selon les règles grammaticales.

Mais le langage poétique admet la violation de ces règles et dans ce sens là, on peut analyser tout discours dans les termes de grammaticalité, à partir de ce que Chomsky appelait « degrés de grammaticalité ». Ainsi, un verbe peut être le prédicat d'un substantif sans qu'il soit nécessaire de spécifier antérieurement le verbe ou le substantif respectif.

Les poètes symbolistes tentent à changer l'ordre des mots afin d'obtenir des effets de style, voire ainsi l'emplacement de l'adjectif devant le substantif, procédé qui représente un artifice littéraire. Plus le jeu avec la place des mots est persistant, plus on obtient de valeur stylistique.

Pour Rollinat, la création artistique est un processus douloureux, une lutte interminable entre l'idéal et le réel. L'art est «la

¹ Illouz, J.-N., *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2004, p. 190

² Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 183

poursuite du sphinx éternel, le corps à corps du songe et de l'idéal». L'artiste est en quête de «forme et de l'idée», cherche l'intangible; il largue constamment ses amarres dans l'existence réelle pour fuir dans le monde idéal: Le poète, oubliant qu'il est de chair et d'os, / Déprave son esprit dans l'œil, et la chimère au dos / Vole au gouffre final comme un plomb vers la cible.¹

Le langage de Maurice Rollinat démontre le jeu avec les multiples possibilités de la langue, l'emploi d'un lexique original, mais aussi les sentiments du poète, les difficultés rencontrées dans le travail de l'œuvre poétique.

Pour définir «l'homme intérieur» et les démons intérieurs, Rollinat recourt explicitement à la langue de la psychologie médicale. [...] Les poèmes du Névroses et de l'Abîme invoquent toute une gamme de troubles psycho-névrotiques et d'états cérébraux [...]. L'un des poèmes de Rollinat intitulé «La Céphalgie» relate les maux de tête violents que lui infligeaient son travail littéraire: «Supplice inventé par Satan; / Pince, au feu de l'enfer rougie; / Qui mord son cerveau palpitant!»²

Parmi toutes les figures poétiques, la métaphore est celle qui confère la plus grande force aux images, elle modifie non seulement le sens propre d'un mot mais change aussi le caractère du sens, réalise la transformation de ce qui est purement conceptuel en affectif.

Si la poésie moderne fait si largement usage des termes sensoriels, et plus particulièrement des mots de couleurs, ce n'est pas seulement pour introduire le concret dans l'univers poétique. On a longtemps attribué à la métaphore, pour fonction, le passage de l'abstrait au concret. En fait, bien des métaphores substituent le concret au concret ex: cheveux bleus (Baudelaire), yeux blonds (Rimbaud), ciel vert (Valéry). La vérité est que le mot de couleur ne renvoie pas à la couleur. Ou plutôt, il n'y renvoie qu'en un premier temps. En un second, la couleur elle-même devient le signifiant d'un second signifié de nature émotionnelle qui ne peut être obtenue autrement.³

Les poètes symbolistes commencent à analyser le langage, ils essaient de découvrir ses capacités, ses moyens et sa nature, explorent le phénomène de la synesthésie, la manière dont le langage interfère avec les sons et les couleurs, ils étudient la métaphore. De même, les éléments de versification,

¹ Le Guillou, C., *Maurice Rollinat, Ses amitiés artistiques*, éd. Joca seria, Nantes, 2003, p. 101

² Idem, p. 101

³ Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970, p. 204

l'organisation interne du vers, le rythme, la rime, sont autant d'aspects qui deviennent des éléments importants pour les symbolistes.

René Ghil découvre les rapports scientifiques qui existent entre le langage, la musique et le timbre instrumental. Le langage est composé de deux essences en présence, constituées par le son et le signe. Le langage symboliste est suggestif, il établit entre le mot et l'objet de multiples relations et les poètes symbolistes ont dû observer qu'un tel langage présente certaines affinités avec la musique.

À partir de la théorie qui affirme que le langage poétique tend à mettre en relief la valeur autonome du signe, il résulte que tous les niveaux d'un système linguistique, ayant dans le langage de la communication un rôle instrumental, acquièrent dans le langage poétique des valeurs autonomes plus ou moins importantes. Parmi celles-ci, les moyens d'expression, qui tendent dans le langage de la communication à s'automatiser, dans le langage poétique, au contraire, tendent à s'actualiser.¹

Bibliographie

- Adam, J.-M., *Langue et littérature: analyses pragmatiques et textuelles*, Hachette, Paris, 1991
- Bercoff, B., *Le langage poétique* in *La poésie*, Hachette, Paris, 1999
- Cohen, J., *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris, 1970
- Delas, D., Filliolet, J., *Linguistique et Poétique*, Larousse, Paris, 1973
- Eideldinger, M., *Eseuri despre poezia franceză de la romantism la postsimbolism*, Editura Romcart, București, 1992.
- Fomagay, I., *La métaphore en phonétique*, M. Didier, Ottawa, 1979
- Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968
- Friedrich, H., *Structures de la poésie moderne*, Éditions Denoel/ Gonthier, Paris, 1976
- Fromilhague, C., Sancier, A., *Introduction à l'analyse stylistique*, Bordas, Paris, 1991
- Gaëtan, P., *Introducere la o estetică a literaturii, Scriitorul și umbra lui*, Ed. Univers, București, 1973
- Genette, G., *Fiction et Diction*, Seuil, Paris, 1991
- Grammont, M., *Le vers français*, Picard et fils, Paris, 1904
- Guiraud, P., *Problèmes et méthodes de la statistique linguistique*, PUF, Paris, 1960
- Illouz, J.-N., *Le Symbolisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2004
- Jakobson, R., *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, Paris, 1973
- Jakobson, R., Pomorska, K., *Dialogues*, Flammarion, Paris, 1980
- Jakobson, R., *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris, 1973
- Kristeva, J., *Semeiotikè*, Seuil, Paris, 1978

¹ Savin, B., *Lingvistica structurală și critica literară*, in *Analiză și interpretare, Orientări în critica contemporană*, Editura Științifică, București, 1972, p. 94

- Le Guillou, C., *Maurice Rollinat, Ses amitiés artistiques*, éd. Joca seria, Nantes, 2003
- Marchal, B., *Lire le Symbolisme*, Dunod, Paris, 1993
- Meschonnic, H., *Critique du rythme, Anthropologie historique du langage* Éditions Verdier, Paris, 1982
- Michaud, G., *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Nizet, Paris, 1994
- Ricoeur, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975
- Savin, B., *Lingvistica structurală și critica literară*, in *Analiză și interpretare, Orientări în critica contemporană*, Editura Științifică, București, 1972
- Schoeller, G., *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs*, vol. III, éd. Laffont-Bompiani, Paris, 1994