

ANADISS

REVUE DU CENTRE DE RECHERCHE ANALYSE DU DISCOURS
JOURNAL OF THE DISCOURSE ANALYSIS RESEARCH CENTRE

cADISS

Intertexte - Interdiscours

Intertext - Interdiscourse

(II)

10 / 2010

Editura Universității Suceava

ANADISS

No. 10 / novembre / November 2010

La revue semestrielle **ANADISS** est la publication scientifique
du Centre de Recherche *Analyse du Discours* (CADISS)
de l'Université "Stefan cel Mare" de Suceava

ANADISS is a biannual journal, the scientific publication
of the *Discourse Analysis* (CADISS) Research Centre
from "Stefan cel Mare" University in Suceava



Comité honorifique de l'ANADISS / Honor Committee:

Maria CARPOV (Roumanie), Joseph COURTÉS (France), Philippe
LANE (France), Dominique MAINGUENEAU (France), Anatol
CIOBANU (Moldavie), Acad. Marius SALA (Roumanie)

Comité de lecture / Reading Committee:

Maria CARPOV (Roumanie), Joseph COURTÉS (France),
Liviu DOSPINESCU (Canada), Philippe LANE (France),
Rodica NAGY (Roumanie)

Directeur / Director:

Vasile DOSPINESCU

Directeur exécutif / Executive Director:

Sanda-Maria ARDELEANU

Redacteur en chef / Editor-in-chief:

I. C. CORJAN

Secrétaire de rédaction / Assistant editor:

Ioana-Crina COROI

Comité de rédaction / Editorial Board:

Raluca-Nicoleta BALATCHI, Evelina GRAUR, Corina IFTIMIA,
Nicoleta Loredana MOROSAN, Cristina STANCIU

Adresse de la rédaction / Contact:

Universitatea "Stefan cel Mare",
Str. Universitatii, nr. 13, A202, tel/fax: 0230-520316/ int.110
720225 – Suceava, România

http: www.usv.ro

e-mail: crinacoroi@yahoo.fr

iccorjan@yahoo.fr

ANADISS

No. 10 / novembre / November 2010

Intertexte - Interdiscours
Intertext - Interdiscourse

(II)



Couverture / Cover Design and Layout: I.C.Corjan
Copyright © CADISS
ISSN: 1842-0400

Printed by: Tipografia Universitatii Suceava

TABLE DES MATIÈRES

TABLE OF CONTENTS

Cette intertextualité qui nous situe dans notre histoire: mémoire et cognition (Présentation) Vasile DOSPINESCU...	7
COURTÉS, Joseph: L'Énonciation comme acte sémiotique (III). L'objet sémiotique comme un enjeu de manipulation et de sanction: stratégies et contre stratégies	13
ARDELEANU, Sanda-Maria & COROI, Ioana-Crina: De l'intertextualité dans la presse francophone en Roumanie. Etude de cas	49
BONDARENCO, Anna: L'agrammaticalité dans la structure du zeugma, ses fonctions sémantico-pragmatiques	59
CORNILLE, J. L.: CLINS: dérives et mimétisme en littérature française	82
DRAMÉ, Mamadou: Procédés de création du lexique argotique dans les textes de rap au Sénégal: dérivation sémantique et emprunts	100
KINTSURACHVILI, Médéa: Les jeux et les enjeux de la mise en abyme	115
MOROSAN, Nicoleta Loredana: Le péri-texte racinien – un espace foncièrement intertextuel. Etude sur la préface de la <i>Thébaïde</i>	133

Cette intertextualité qui nous situe dans notre histoire: mémoire et cognition

(Présentation)

Quand Julia Kristeva, se faisant l'écho des réflexions de Bakhtine sur le *dialogisme*, introduisait en France, en 1969, dans l'un de ses livres mémorables, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, le vocable «intertextualité», elle ignorait la fortune, soutenue aussi par Rolland Barthes (1973)¹, Gérard Genette (1982)², etc., que ce concept allait avoir dans les décennies à venir dans l'analyse du texte littéraire. A l'origine donc, l'intertextualité expliquait comment l'écriture littéraire, aussi nouvelle, aussi innovante ou même aussi révolutionnaire qu'on veuille la croire dans tel texte, à tel moment, réutilise, inconsciemment ou en toute conscience, bonne ou mauvaise, des textes déjà écrits ou dits, dans le texte nouveau qu'elle engendre. Tout texte nouveau est plus ou moins farci de citations «inconscientes ou automatiques», de paraphrases, d'allusions, d'expressions plus ou moins

¹ «Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables: les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues» (voir *Article «Texte (théorie du-)»*, *Encyclopaedia universalis*, Paris)

² Genette, qui voit dans l'intertextualité «tout ce qui met le texte en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes», en fait une composante d'un concept plus large, la transtextualité: l'intertextualité y est mise en rapport avec les autres relations transtextuelles, telles la métatextualité (relation de commentaire), l'architextualité (relation générique), la paratextualité (relations avec tout ce qui entoure le texte: préface, prière d'insérer, etc.). (cf. *Palimpsestes*, Seuil, Paris).

anonymes, de fidèles reproductions sans guillemets, carrément plagiaires, ou vibrant d'un petit air de famille (le pastiche), de ressemblances de style, de genre ou de formation discursive.

L'intertextualité, en tant que présence de l'autre, qu'il s'agisse des discours antérieurs de destinataires réels ou virtuels ou des énoncés de compréhension-réponse de destinataires réels ou virtuels, traverse, sur le fond d'un dialogisme montré ou constitutif, le moi-ici-maintenant qui (s')énonce ou (se) lit pour s'affirmer en tant que l'un traversé par l'autre. Ce double dialogisme [...] fait place à un «autre qui n'est ni le double d'un face-à-face ni même le 'différent', mais à un autre qui traverse constitutivement l'un» et fonde l'hétérogénéité constitutive de tous les textes-discours.

Ainsi n'y aurait-il pas d'interprétation, pas de compréhension, pas non plus de véritable évaluation ni de réévaluation, sans l'intertextualité, sans les connexions que celles-ci permet, pas de progrès cognitif, enfin et surtout pas de possibilité de positionnement de l'homme dans sa propre histoire, dans sa propre culture, pas de possibilité pour le moi scripteur-lecteur de se situer dans le temps et dans l'espace de la connaissance de soi-même et de l'autre. Impossible à l'homme de donner un sens à ce qu'il apprend, pense et entreprend s'il n'est pas nourri d'intertextualité. Pas non plus d'apprentissage possible sans les vertus actualisantes de l'intertextualité. Tel est le cas des textes écrits de l'École, les manuels scolaires, par exemple, qui sont traversés d'un dialogisme constitutif monologique, d'une part, et des discours de vulgarisation des savoirs scientifiques qu'on peut lire dans la presse ordinaire, qui sont, au contraire, marqués au sceau d'un dialogisme montré, et qui inscrivent impunément maintes hétérogénéités énonciatives et sémiotiques signalées formellement (*cf.* Moirand, 2007).

Nous sommes tous des êtres traversés de subtils réseaux textuels, nous sommes, cognitivement, tous faits plus ou moins de textes et d'icône-textes, êtres de paroles et d'écrits signifiants sans lesquels aucun mystère ne saurait être pénétré, aucun savoir ne saurait être conservé, transmis ou repris pour l'augmenter. La condition langagière de l'humain c'est l'état intertextuel, cette intertextualité impénitente qui nous habite dès que des solitudes réflexives nous prennent en otage, cette intertextualité si bien venue qui nous interpelle, nous fait soliloquer tels des prophètes illuminés qui, informés par et dans le présent,

voient loin dans le passé et dans l'avenir. C'est le phénomène de l'intertextualité qui fait qu'il n'y pas de solution de continuité entre le passé, le présent et l'avenir, et que, sémantiquement, l'homme et l'univers restent cohésifs et cohérents.

Il n'y a pas de lecture sans les processus induits subversivement, en bonne ou en mauvaise conscience, par l'intertextualité, pas de progression sans retour en arrière, sans les échos des phrases écrites autrefois et ailleurs, messages éclairants et, partant, forcément explicatifs ... des phrases en instance de lecture actuelle, pas d'avance non plus sur le chemin de la création, de la pensée-expression innovante dans sa dynamique dialectique. Pas de mémoire active sans intertextualité, pas non plus d'explication possible sans mémoire, sans ces souvenirs cognitifs suscités, stimulés et entretenus par les relations intertextuelles.

Pas non plus de parole sensée sans le courant de l'intertextualité qui anime le locuteur dès qu'il ouvre la bouche quand il veut (se) 'dire' du nouveau sans perdre la face. Pas d'écriture inspirée, originale, créative sans la connexion intertextuelle doublée des vertus heuristiques de la science (de l'art?) de l'autrement-dit. Pas d'innovation, sans réinvention, sans répétition par reformulation, sans ces échos narratifs impliquant le scripteur et le lecteur dans les mêmes réseaux intratextuels, ces connexions qui éclairent et stabilisent les sens et en engendrent de nouveaux. Pas d'écriture possible au-delà de ce jeu entre auteur et lecteur, jeu fait de cette connivence intellectuelle, de ces clins d'œil de complicité qui font s'allumer ces centaines de petites lumières qui, tels des courts-circuits neuronaux, éclairent le spectacle de la connaissance reconnue. Toute intelligence qui (s)'énonce prend appui sur du passé déjà énoncé, lui fait subir, pareil au rayon de lumière traversant l'eau, comme un infléchissement réflexif actuel, sans rupture, enfin l'oriente sur un nouvel avenir prometteur: celui de nouveaux produits cognitifs intertextuels qui accroissent la connaissance. Telle est la dynamique des textes littéraires ou ordinaires qui s'étaient les uns les autres en s'énonçant / se décryptant dans l'acte fondateur d'écriture-lecture. Car toute écriture est, dans le même temps et de façon synchrone, lecture³, laquelle est promesse potentielle de (ré)expression

³ Michael Riffaterre (1979, *La Production du texte*, Seuil) voit dans l'intertextualité surtout un mécanisme de lecture qui permet au lecteur de prendre le texte comme littéraire précisément parce qu'il saisit «les rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie». Pour nous l'intertextualité est un mécanisme de lecture-(ré)écriture à la fois.

orale ou écrite suscitée par le système intertextuel que met en place tout acte de lecture.

Pas d'analyse, pas de commentaires possibles non plus sans la toile de fond assurée par l'intertextualité dans les études littéraires (dont le nombre s'exprime par dizaines de milliers dans les quarante années écoulées depuis la création du concept d'intertextualité). Et, de façon générale et très courante, pas d'analyse ni de commentaires possibles des inter-textes-discours (*cf.* le concept de texte-discours, Dospinescu, *ANADISS*, no. 4, 2007: 76-89), produits par la presse écrite ou audiovisuelle dans laquelle l'intertextualité s'exacerbe, soutenue par un dialogisme⁴ tantôt impénitent dans les sociétés libres, tantôt contrit dans les pays totalitaires, et une polyphonie débridée quand on ne veut pas (s')assumer en tant qu'auteur ses dires ou ses écrits.

Les commentaires journalistiques comportent des traits intertextuels des plus variés et des plus intéressants car les médias traitent des informations – réalités économiques, politiques, sociales et culturelles, catastrophes naturelles, etc. – immédiates qui suscitent l'intérêt ou l'émoi des lecteurs / auditeurs, large public hétérogène dont la compréhension du sens des textes est soutenue au prix d'une intertextualité très forte. La représentation textuelle des thèmes relève des traits intertextuels que les agents des médias ont le rôle de manier de façon à s'assurer la compréhension la plus large qui soit. À l'intérieur de chaque article, d'un article à l'autre, dans les titres, les sous-titres, les intertitres, les chapeaux, etc., sur la surface textuelle du journal ou de l'écran, textes, paratextes et péri-textes s'épaulent pour poser les réseaux intertextuels, au rôle de ce que les anglophones appellent le *cultural net*, qui soutiennent et guident une lecture en diagonale de la une à la dernière page, de la première à la dernière image, ou encore une réception ponctuelle intelligente des contenus sémantiques et pragmatiques de tel ou tel texte.

⁴ Moirand (1999, 2000, 2001) distingue un *dialogisme intertextuel constitutif*, celui des discours enfouis dans la *mémoire interdiscursive médiatique* et un *dialogisme interactionnel constitutif*, celui des interactions imaginées avec les destinataires présents dans les discours intérieurs de l'énonciateur et laissant des traces dans les textes produits par celui-ci. Voir aussi Moirand, Sophie, 2007, *Les discours de la presse quotidienne*, Coll. Linguistique nouvelle, PUF.

Une source d'intertextualité intéressante est un 'nouveau' discours de la science – visant des événements menaçant l'environnement, la santé publique ou la sécurité alimentaire (la vache folle, la dioxine, la grippe aviaire, les OGM, les tsunamis, etc.) Ce nouveau discours est plus ou moins fondé sur le modèle triangulaire de la communication vulgarisatrice des découvertes scientifiques et technologiques, modèle qui a consacré un discours-charnière, discours intermédiaire, à vocation d'explication, discours qui fait office d'interface entre les textes de la science et le grand public, discours connu traditionnellement comme discours de popularisation de la science. Ce nouveau discours sur la science apparu dans la dernière décennie du 20-ème siècle abandonnerait (*cf.* les recherches de Sophie Moirand) l'explication proprement didactique du discours de vulgarisation pour un autre type d'explication qui utilise une *banque de mémoire interdiscursive (et intertextuelle)*. Cette banque de mémoire interdiscursive est construite par les textes des médias à destination du grand public, dans des textes-discours où l'intertexte monologal de l'explication didactique traditionnelle est remplacé par un intertexte plurilogal de popularisation scientifique (*cf.* angl. «explaining science») qui se solde par l'augmentation du degré d'intertextualité. Ce nouveau discours de la science dans les médias met en place de nouvelles stratégies discursives telles l'affirmation du rôle médiateur du journaliste entre la science et le grand public, la création de nouvelles positions énonciatives assumées par l'expert, le scientifique, le responsable politique ou administratif, et même par le citoyen, ainsi que de nouvelles mises en œuvre intertextuelles dans chaque genre de discours, oral, écrit et, très souvent et de plus en plus, grâce aux T. I. C., plurisémiotique (*cf.* les recherches de CEDISCOR - Université de Paris).

A ses débuts, l'intertextualité se confondait pour certains avec la simple recherche et identification de références à des textes antérieurs, une sorte de notion ou de méthode de rechange pour la théorie des influences littéraires, une façon de critique des sources.

L'intertextualité n'est donc pas simplement recherche et critique des sources, mais une activité langagière de lecture et réécriture en vue de la production de textes nouveaux, à travers un processus cognitif de

transformation complexe et forcément créative des textes antérieurs⁵, dont les auteurs changent le statut et la signification et que, une fois ainsi 'réécrits', ils assument en tant qu'œuvres personnelles originales. Dans ce sens, l'intertextualité va beaucoup plus loin que la référence, la citation ou la simple allusion.

L'intertextualité est partout, dans les discours ordinaires, dans le texte littéraire, dans les textes de la science, mais aussi dans le cinéma, dans la musique, dans la danse ou dans la chanson, dans la peinture ou dans la sculpture, dans l'architecture.

Ce concept quadragénaire conserve toute sa puissance explicative et sous-tend, d'un bout à l'autre de la sémio-sphère, les théories de l'analyse du discours, les études de littérature comparée, d'une façon générale, toute forme de comparatisme à même de dégager des modèles, des invariants culturels, des codes artistiques ou des typologies.

Enfin, nous voyons l'intertextualité comme un **faire sémio-cognitif** productif-reproductif par excellence, long travail de refonte que subissent les signes et les textes dans les actes de lecture-réécriture répétés et répétables à l'infini, car, pour citer Greimas et Courtés (1993, *Sémiotique, dictionnaire raisonnée*), elle «implique, en effet, **l'existence de sémiotiques (ou de «discours»)** autonomes à l'intérieur desquelles se poursuivent des processus de construction, de reproduction ou de transformation de modèles, plus ou moins implicites» (c'est nous qui avons souligné).

Vasile DOSPINESCU

⁵ Nous souscrivons à l'analyse de Dominique Maingueneau (1984, *Genèses du discours*, Mardaga, Liège) qui voit dans l'intertextualité un **vrai système de règles** (c'est nous qui soulignons) implicites qui sous-tendent précisément l'intertexte en tant qu'ensemble de fragments (toutes sortes de références: allusions, paraphrases, citations, etc.) puisés dans des textes antérieurs. Un vrai système de règles, cela veut dire que l'intertextualité est une grammaire implicite de cette activité de langage qu'est la lecture-(ré)écriture d'un texte. Tout emprunt à des textes antérieurs se fait à l'intérieur de la formation discursive, du genre ou du type de discours, conformément à certaines règles et 'normes' spécifiques à chacun. Ainsi l'intertextualité du discours scientifique diffère de celle du discours théologique, elle évolue, comme la grammaire des langues, à travers les siècles.

L'ÉNONCIATION COMME ACTE SÉMIOTIQUE (III). L'objet sémiotique comme un enjeu de manipulation et de sanction: stratégies et contre stratégies¹

Joseph COURTÉS

Université de Toulouse-Le Mirail, France

Abstract: The paper is meant to present and analyse the semiotic strategies set up by human behaviour in semiotic interaction, with a particular emphasis on manipulation and sanction, extremely present in daily interactions. These strategies are studied by the author both at the content and at the form level, with relevant examples from various semiotics like literature or art, with a view to enhance the enunciator's ability to make believe and the addressee's capacity to judge and sanction. Enunciation acts at a cognitive level, being mainly an "illusion", that is a semiotic construct, with no referential character, founded on the seeming instead of the being.

Keywords: enunciation, illusion, manipulation, sanction, semiotic object, strategy.

1. Les enjeux de la manipulation et de la sanction énonciatives

Nous abordons ici tout ce qui a trait aux stratégies sémiotiques que mettent en jeu les comportements humains en interaction sémiotique. La manipulation et la sanction sont des opérations que nous vivons au quotidien dans tous les domaines

¹ Suite de l'ANADISS, No. 8.

possibles (politique, économique, culturel, publicitaire, etc.) et sous toutes ses formes possibles, allant des conversations et relations interpersonnelles (voir, par exemple, le jeu sémiotique des manipulations à l'intérieur d'une famille, qui met en œuvre nombre d'interactions verbales, gestuelles, spatiales, etc.) jusqu'au journal écrit ou télévisuel, qui fabrique ce que l'on appelle un "événement".

Écrire, parler, peindre, dessiner, construire, etc. – mais ceci est sûrement valable quel que soit le type de sémiotique en jeu – ce n'est pas seulement, du seul point de vue pour l'instant de l'énonciateur, transmettre un savoir donné, ce n'est pas uniquement un /faire savoir/, mais tout autant un **faire croire**/ (portant évidemment sur un objet de savoir déterminé) qui met en jeu un système actoriel et modal toujours extrêmement complexe.

Examinons donc en détail maintenant le point de vue du sujet **manipulateur**, si important dans le domaine de l'écriture, mais tout autant sans doute dans d'autres types de sémiotique. La manipulation cognitive en l'occurrence (dont la sémiotique exclut toute connotation psychosociologique ou morale), on l'a vu, peut revêtir au moins deux formes, l'une positive, de l'ordre du /faire-faire/, l'autre négative, celle du /faire ne pas faire/ (ou "empêcher de faire").

Pour le moment, retenons seulement que la manipulation énonciative a pour but premier de faire adhérer l'énonciataire à la manière de voir, au point de vue de l'énonciateur: dans tous les cas, qu'il s'agisse par exemple d'images (une séquence filmée) ou de mots (avec un livre, par exemple), c'est du /faire croire/ dont il est question.

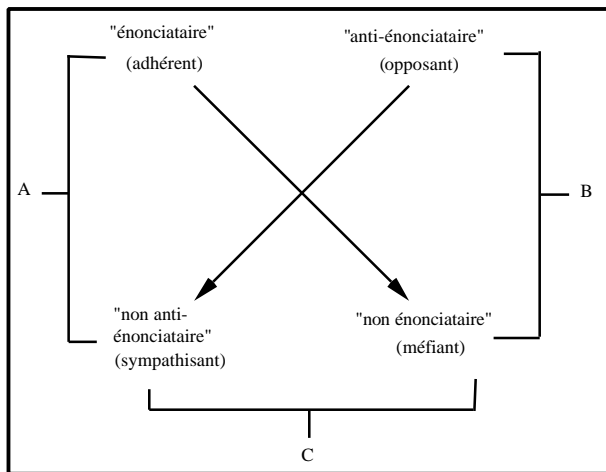
Nous prévoyons alors, dans un premier temps, au moins deux réactions possibles pour l'énonciataire (sans tenir compte, pour l'instant, de toutes les éventuelles positions intermédiaires). Ou bien il croit aux propositions (verbales, mais aussi, par exemple, artistiques dans beaucoup de domaines sémiotiques) que lui soumet l'énonciateur, et nous le qualifierons alors d'"**adhérent**" (=un "énonciataire", mot entendu au sens restreint),

ou bien il les rejette catégoriquement et nous verrons en lui un "**opposant**" (= un "anti-énonciataire").

À la "croyance" de l'adhérent répondrait ainsi une "croyance" opposée, contraire, de l'opposant: un rapide parcours de l'histoire de l'art et de la manière dont les œuvres ont été reçues par les contemporains serait tout à fait à même de nous ouvrir les yeux.

Bien entendu, l'on peut passer d'un pôle à l'autre: l'adhérent part de sa position initiale pour devenir un "**méfiant**" (un "non-énonciataire") avant que de rejoindre le pôle de l'opposant; corrélativement, l'opposant ne peut devenir adhérent qu'en passant par la position intermédiaire de "**sympathisant**" (correspondant à la position de non anti-énonciataire).

On notera que le carré suivant ne prétend à aucune originalité particulière, qu'il renvoie, entre autres, aux recherches d'A.J. Greimas sur le savoir et le croire (*Du sens II*, p.120-121), mais également aux propositions d'un C. Zilberberg, voire d'autres sémioticiens. Notre choix terminologique se veut essentiellement pédagogique, peut-être plus accessible au Français moyen que nous sommes!



Face à un roman ou à un film, le lecteur ou le spectateur s'identifieront au héros, par exemple partageant alors sans réserve le point de vue de l'énonciateur (position de l'"adhérent"), ou bien au contraire, ils se distancieront, se montreront plus ou moins rétifs (tel est le rôle du "méfiant"), voire rejeteront totalement la manière de voir qui leur est proposée (position de l'"opposant"), tout en comprenant naturellement ce qu'ils lisent ou ce qu'ils voient. De son temps, Picasso, par exemple, n'a guère été apprécié de la plupart de ses contemporains qui contemplaient ses œuvres...!

Naturellement, un parcours inverse est prévisible: celui qui, au départ, eu égard par exemple aux préjugés qui le déterminent, est "opposant", devient progressivement un "sympathisant" (grâce par exemple au recours à des éléments convainquants, aux clés de lecture qui peuvent lui être fournies pour la lecture d'un tableau, etc.) avant que d'adhérer réellement à la "croyance" qui lui est proposée.

Bien entendu, entre ces deux pôles – "adhérent" et "opposant" – beaucoup de positions intermédiaires sont prévisibles pour le lecteur ou le spectateur, avec tout un jeu de va-et-vient entre les deux extrêmes, selon les moments de l'ouvrage ou du film: on sera plus ou moins "adhérent" ou "opposant", "sympathisant" ou "méfiant" au fil du temps, selon les séquences.

Ajoutons qu'une autre position formelle est prévisible dans notre modèle, celle du "terme neutre" (= ni "adhérent", ni "opposant", ou, simultanément, "sympathisant" et "méfiant", qui rendrait compte de l'"indifférence" (telle celle du "sceptique") par rapport aux "croyances" en jeu.

Selon l'articulation que nous avons proposée dans notre étude d'un fragment du *Lion* de J.Kessel², nous postulons que, de manière générale, l'énonciateur a, en fait, au moins un double rôle énonciatif. D'un côté, il lui revient de /faire croire/ l'"adhérent", c'est-à-dire de le modaliser positivement (en transformant

² In *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*, 1^o partie. Hachette, Paris, 1989.

sa compétence modale dans le sens souhaité) de telle sorte qu'il puisse faire siens les points de vue et les propositions qui lui sont soumis.

De l'autre, l'énonciateur se doit d'empêcher, si possible, l'"opposant" de croire en autre chose, d'adhérer à un point de vue contraire: ici, l'énonciateur cherche à /faire ne pas croire/, modalisant négativement (en transformant sa compétence modale pour qu'elle soit inopérante) – autant que faire se peut – l'"opposant", de manière à le virtualiser, c'est-à-dire à le transformer au moins en "sympathisant".

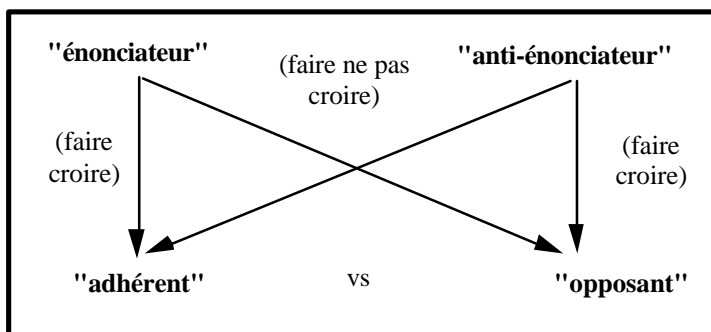
Prenons, par exemple, le cas d'un conférencier. Tant que le public qui l'écoute partage son point de vue, il adhère à ses thèses: c'est le phénomène dit d'identification. A ce moment-là, l'auditoire est simultanément, et complémentaiement, en position d'"adhérent" et, pour le moins, de "sympathisant": le public le plus enthousiaste reste toujours virtuellement un "opposant", comme en témoigne son "retournement" possible.

On verra ainsi parfois, au cours de la conférence, le "sympathisant" se transformer en "opposant", du fait, par exemple, que l'orateur n'a pas su garder en main, intéresser son auditoire, ne s'est pas fait suffisamment convaincant; corrélativement, l'"adhérent" est alors virtualisé, devenant un "méfiant".

Pour revenir à la position initiale, le conférencier devra donc manipuler son public (c'est-à-dire modifier, *volens nolens*, sa compétence modale) pour que celui-ci actualise la position d'"adhérent" et virtualise celle d'"opposant". Illustrons encore ceci par l'"Heure de vérité", cette ancienne émission de télévision qui s'achevait sur des sondages par Minitel, permettant d'évaluer, au terme du temps imparti, l'augmentation ou la diminution des "convaincus" (= "adhérents") ou des "non convaincus" (= "opposants").

Si nous proposons ainsi d'opposer à l'"adhérent" un "opposant", nous devons alors prévoir, corrélativement, dans le schéma visuel suivant [qui n'a rien à voir, soulignons-le, avec un quelconque "carré sémiotique" ou un "4-groupe" de Klein] une

position actancielle d'"anti-énonciateur": ce dernier actant de la communication aura à manipuler positivement (par le /faire croire/) l'"opposant", et négativement (grâce à un /faire ne pas croire/) l'"adhérent".



Lorsque l'"opposant" n'est pas virtualisé par l'énonciateur – c'est-à-dire quand l'énonciateur n'arrive pas à l'empêcher de croire en un point de vue opposé – c'est qu'il est alors modalisé positivement, et plus fortement, par l'anti-énonciateur dont il partage le point de vue.

Une bonne illustration de ce double dispositif élémentaire nous est donnée, par exemple, par une émission de télévision qui met deux hommes politiques "face à face" dans le cadre d'une campagne électorale: les deux orateurs y assument les rôles d'énonciateur et d'anti-énonciateur, et le public est évidemment partagé entre les deux positions d'"adhérent" et d'"opposant", voire celle d'"indifférent".

Bien entendu, tout ce jeu manipulateur n'est possible que grâce à une compétence correspondante. Ainsi, pour ce qui est du texte écrit, le manipulateur utilisera comme moyens d'attirer l'attention les guillemets, le souligné, l'italique, le gras, les caractères majuscules, la disposition des titres, des paragraphes, etc., sans oublier, naturellement, la couverture du livre, avec souvent un effet séducteur évident (voir les livres pour enfants) qui joue sur le visible, mais aussi, fréquemment, sur le tactile, voire sur

l'olfactif. Naturellement, au niveau du contenu, il est bien des manières de savoir plaire à son public!

De son côté, le sujet manipulé n'est pas inactif: le **croire**, comme nous l'avons dit plus haut à propos de l'énoncé, est une véritable action qui, elle aussi, présuppose une compétence correspondante. Ainsi, au niveau modal, le croire n'aura lieu que dans la mesure où l'énonciataire disposera du devoir et/ou du vouloir croire (modalités dont l'absence engendrerait par exemple la position du "sceptique"), du savoir et/ou du pouvoir croire (selon le jeu des indices, des preuves, des démonstrations, etc.), mais encore des modalités potentialisantes, d'ordre passionnel, qui le poussent à faire confiance.

Toute une véritable narrativité, de nature foncièrement manipulatrice, s'instaurera ici, aboutissant à l'acquisition ou à la privation des différentes modalités possibles du croire: tout ce que nous avons pu dire plus haut (ou ailleurs) à propos de l'énoncé est évidemment transposable au plan de l'énonciation.

2. Les moyens mis en œuvre dans la manipulation et la sanction énonciatives

2. 0. Remarques préalables

Il faut évidemment noter que le "croire" et le "faire croire" – portant sur l'ordre véridictoire (le vrai, le faux, le secret et l'illusoire) – ne sont pas d'ordre cognitif purement objectif, mais qu'ils sont surdéterminés par la dimension **pathémique**, c'est-à-dire d'un côté par l'"émotion" et les états d'âme de l'écrivain ou du sujet parlant, de l'autre par le "ressentir" du lecteur ou de l'auditeur, que ce "ressentir" soit positif, négatif ou, éventuellement, neutre, indifférent.

C'est naturellement la raison pour laquelle nous nous sommes référé précédemment – et prudemment – aux modalités "potentialisantes", proposées par A.J. Greimas et J. Fontanille (dans *Sémiotique des passions*, ouvrage publié au Seuil en 1991).

On comprendra mieux alors pourquoi – et c'est la raison de notre choix au niveau de la lexicalisation par rapport à d'autres articulations possibles – les différentes positions retenues précé-

demment pour l'énonciataire (adhérent, opposant, méfiant, sympathisant, indifférent) ne sont pas seulement de nature cognitive, comme c'était le cas dans l'étude du savoir et du croire, proposée par A.J. Greimas, ou dans les recherches d'un C. Zilberberg. Elles correspondent simultanément aux "sentiments", aux "états d'âme", à la "passion" qu'il éprouve à la lecture d'un texte donné et qui, naturellement, sont sujets à variation au fur et à mesure du déroulement du récit ou de la description à lui proposée.

Sans entrer ici dans l'analyse détaillée et parfois difficile, proposée dans la *Sémiotique des passions*, tout un chacun peut comprendre que les rôles d'adhérent ou d'opposant sont, en fait, corrélés à des positions pathémiques (à des degrés divers) d'"euphorie" et de "dysphorie": et ceci est valable non seulement dans l'ordre du discours que nous venons d'évoquer, mais tout aussi bien en d'autres sémiotiques de nature non verbale, face à un tableau par exemple qui fait jouer la sensibilité du spectateur de manière soit positive, agréable, soit négative, déplaisante, soit éventuellement neutre, dans le cas de l'indifférence.

On dit par exemple d'une histoire donnée qu'elle "se termine bien". Cette expression recouvre deux choses extrêmement différentes. D'une part, sur le plan pragmatique, nous avons ainsi un héros qui se trouve conjoint à l'objet de sa quête; mais, sur le plan pathémique, cette conjonction est le plus souvent surdéterminée par l'euphorie, tout comme la disjonction initiale l'était alors par la dysphorie.

De manière générale, ce qui est vrai au plan de l'énoncé (de l'histoire racontée) l'est également à celui de l'énonciation: à toute "action" répond normalement une "passion"; une transformation sur le plan pragmatique ou sur le plan cognitif, opérée par l'énonciateur, entraîne, sur le plan pathémique qui est celui de l'énonciataire, une transformation corrélatrice.

Dans le cas de l'écriture, le cognitif, qui le caractérise, est toujours surmodalisé par le pathémique, et ce non seulement au niveau du lecteur, mais aussi à celui de l'écrivain, du producteur du discours. N'oublions pas, en effet, que, le plus souvent, celui-ci n'a d'autre ambition que d'être un "auteur à succès", c'est-à-

dire qui arrive à plaire, à séduire son public, sans verser pour autant dans la vulgarité, dans la seule exploitation des "lieux communs", du vraisemblable social.

Naturellement, cette remarque vaut également pour tout type de sémiotique (verbale ou non verbale): empruntant le parcours qui va de la virtualisation à la réalisation, l'énonciateur passe par ces positions intermédiaires et nécessaires que sont l'actualisation et, pourquoi pas, la potentialisation (ou la détermination ?).

Cela dit, il n'est peut-être pas inutile de souligner le fait que l'"adhérent" ne va pas nécessairement de pair avec l'euphorie, comme inversement l'"opposant" ne se conjugue pas impérativement avec la dysphorie: comme le rappelle J. Fontanille, il en est qui, dans leur stratégie, éprouvent un "malin plaisir" à dissuader leurs adhérents et à susciter des opposants, quitte ensuite à les manipuler dans le sens souhaité. C'est dire que les actants de l'énonciation peuvent avoir recours – et ce à l'infini? – au jeu des modalités véridictoires et épistémiques.

L'autre instance du rapport intersubjectif, l'énonciataire, le lecteur, n'est généralement pas indifférente (sauf exception) à ce qui lui est donné à lire et, tout particulièrement, à la manière (graphique, picturale, auditive, etc.) dont cela lui est présenté. Il est des livres que l'on aime relire, il en est d'autres que l'on exècre ou dont on ne finit même pas la lecture, eu égard au signifiant et/ou au signifié (deux dimensions sur lesquelles l'auteur et le lecteur doivent être, si possible, sur la même "longueur d'onde").

Plaisir, déplaisir et indifférence sont à même d'affecter les deux pôles de la communication scripturale ou, plus largement, sémiotique: l'énonciateur et l'énonciataire ne sont pas des instances purement formelles, vides, comme pouvait le laisser croire naguère une sémiotique que d'aucuns qualifiaient de "pure et dure", ou même une certaine théorie de la communication; ils ont chacun leur histoire, leur passé, leur présent, leur devenir, et c'est en fonction de tout cela qu'ils écrivent, peignent, et/ou qu'ils lisent ou regardent: ce qui va bien dans le sens de la sémiotique "douce" que nous préconisons depuis des années, et qui est bien

soulignée dans notre dernier ouvrage *Du lisible au visible* (Louvain, De Boeck-Université, 1995).

2. 1. Le jeu de la manipulation dans l'énonciation

Parmi les moyens de la manipulation tant pathémique que cognitive, figure, entre autres, la délégation, par l'énonciateur, d'un actant **observateur**, le plus souvent identifiable, sur le plan actoriel, à l'énonciataire. Par exemple, face à un élément visuel donné, la place de l'observateur-énonciataire peut être fixée par l'énonciateur de manière absolument incontournable: ainsi, dans un tableau de la Renaissance ou une photographie transmise par le satellite Spot, les perspectives albertienne et aérienne imposent dans chaque cas un point de vue déterminé.

Nous avons alors affaire à une sorte de **débrayage énonciatif** actoriel, grâce auquel l'énonciateur créerait l'illusion (=position "virtuelle" donc) de la présence d'un énonciataire, présence dont la force serait liée à l'"actualisation" et plus encore à la "potentialisation" ou à la "détermination", la donnant ainsi comme présupposée par l'objet sémiotique proposé (en l'occurrence) au regard: ce qui conduit ainsi au stade ultime de la "réalisation" énonciative.

Du point de vue de l'énonciataire, la même procédure serait perçue plutôt comme un **embrayage énonciatif** qui instaurerait le sujet récepteur comme tel, le faisant "entrer", pour ainsi dire, "dans la danse": narrativement, l'on serait ainsi passé de la "virtualisation" à la "réalisation" du sujet énonciataire grâce au passage de ces deux étapes intermédiaires que sont l'"actualisation" (par la procédure d'embrayage) et la "potentialisation" (comme adhésion passionnelle à ce qui est donné à voir) ou la "détermination" (par nous proposée).

Parler, à propos de l'énonciation, du jeu entre débrayage et embrayage est certes valable en ce qui concerne les actants en jeu, comme nous venons de le rappeler; néanmoins, ce rapport est beaucoup plus large quant à ses domaines d'application, car il a trait, par exemple, non seulement aux acteurs (dont nous venons

de parler), mais également aux espaces et aux temps qui en donnent les coordonnées.

Ainsi, pour reprendre notre exemple du tableau de la Renaissance, mettant en œuvre la perspective albertainne, l'énonciateur instaure non seulement, comme nous l'avons dit, un actant observateur énonciataire (du point de vue actoriel), mais encore lui attribue une position spatiale (voire temporelle: voir ci-après) déterminée qui est évidemment censée être comme extérieure à la peinture en question.

Nous parlerions alors d'un **débrayage énonciatif spatial**, du point de vue de l'énonciateur. En revanche, l'énonciataire, "pris au jeu", y verrait comme un embrayage spatial du seul fait qu'une place lui soit fixée pour saisir la perspective en jeu, lui donnant ainsi l'illusion d'entrer dans le tableau, d'en faire, pour ainsi dire, partie, de ne faire plus qu'un avec lui.

Pour illustrer succinctement, et fort incomplètement, le jeu des actants de l'énonciation et de leurs coordonnées spatio-temporelles, changeons totalement d'objet et intéressons-nous à une description, d'ordre linguistique, extraite de *Germinal* d'E. Zola. Soit donc le passage suivant³ où nous est décrit le travail des haveurs au fond de la mine: des multiples facettes que met en jeu l'énonciation, nous ne retiendrons que celle qui relève de la spatialité, des points de vue en jeu:

Les quatre haveurs venaient de s'allonger *les uns au-dessus des autres*, sur toute la montée du front de taille. Séparés par les planches à crochets qui retenaient le charbon abattu, ils occupaient chacun quatre mètres environ de la veine, et cette veine était si mince, épaisse à peine en cet endroit de cinquante centimètres, qu'ils se trouvaient là comme aplatis entre le toit et le mur, se traînant des genoux et des coudes, ne pouvant se retourner sans se meurtrir les épaules. Ils devaient, pour attaquer la houille, rester cou-

³ Ce texte a été déjà présenté, en partie seulement, dans notre *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991, p. 57.

chés sur le flanc, le cou tordu, les bras levés et brandissant de biais la rivelaine, le pic à manche court.

En bas, il y avait d'abord Zacharie; Levaque et Chaval s'étagaient *au-dessus*; et, *tout en haut* enfin, était Maheu. Chacun avait le lit de schiste, qu'il creusait à coups de rivelaine; puis, il pratiquait deux entailles verticales dans la couche, et il détachait le bloc, en enfonçant un coin de fer, à la partie supérieure. La houille était grasse, le bloc se brisait, roulait en morceaux le long du ventre et des cuisses. Quand ces morceaux, retenus par la planche, s'étaient amassés sous eux, les haveurs *disparaissaient*, murés dans l'étroite fente.

C'était Maheu qui souffrait *le plus*. *En haut*, la température montait jusqu'à trente-cinq degrés, l'air ne circulait pas, l'étouffement à la longue devenait mortel. Il avait dû, pour voir clair, fixer sa lampe à un clou, près de sa tête; et cette lampe, qui chauffait son crâne, achevait de lui brûler le sang. Mais son supplice s'aggravait surtout de l'humidité. La roche, *au-dessus de lui*, à quelques centimètres de son visage, ruisselait d'eau, de grosses gouttes continues et rapides, tombant sur une sorte de rythme entêté, toujours à la même place. Il avait beau tordre le cou, renverser la nuque: elles battaient sa face, s'écrasaient, claquaient sans relâche. Au bout d'un quart d'heure, il était trempé, couvert de sueur lui-même, fumant d'une chaude buée de lessive. Ce matin-là, une goutte, s'acharnant dans son œil, le faisait jurer. Il ne voulait pas lâcher son havage, il donnait de grands coups, qui le secouaient violemment entre les deux roches, ainsi qu'un puceron pris entre deux feuillets d'un livre, sous la menace d'un aplatissement complet.

Pas une parole n'était échangée. Ils tapaient tous, *on* n'entendait que ces coups irréguliers, voilés et comme *lointains*. Les bruits prenaient une sonorité rauque, sans un écho dans l'air mort. Et il *semblait* que les ténèbres fussent d'un noir *inconnu*, épaissi par les poussières volantes du

charbon, alourdi par des gaz qui pesaient sur les yeux. Les mèches des lampes, sous leurs chapeaux de toile métallique, n'y mettaient que des points rougeâtres. *On ne distinguait rien*, la taille s'ouvrait, montait ainsi qu'une large cheminée, plate et oblique, où la suie de dix hivers aurait amassé une nuit profonde. Des formes spectrales s'y agitaient, des lueurs perdues laissaient *entrevoir* une rondeur de hanche, un bras noueux, une tête violente, barbouillée comme pour un crime. Parfois, en se détachant, *luisaient* des blocs de houille, des pans et des arêtes, brusquement allumés d'un reflet de cristal. Puis tout retombait au noir, les rivelaines tapaient à grands coups sourds, *il n'y avait plus que le halètement des poitrines*, le *grognement* de gêne et de fatigue, sous la pesanteur de l'air et la pluie des sources.

Zacharie, les bras mous d'une noce de la veille, lâcha vite la besogne (...) ⁴

Déjà, dès le premier paragraphe, l'incise "les uns au-dessus des autres" implique une vue générale sur la scène proposée à l'énonciataire-lecteur. Les deux premières lignes du second paragraphe nous incitent, à leur tour, à postuler la présence, implicite et néanmoins nécessaire, d'un observateur (délégué de l'énonciateur ?) qui a, sur la scène racontée, un point de vue d'ensemble, global (comportant donc un certain recul): "En bas...", "au-dessus", "tout en haut". Ces observations spatiales ne peuvent évidemment concerner les actants de l'énoncé (les "haveurs" ne disposent que de leur propre point de vue local), seulement ceux de l'énonciation, qui peuvent avoir de la scène décrite une vue globale.

D'ailleurs, à la fin du même paragraphe, il nous est dit: "les haveurs *disparaissaient*, murés dans l'étroite fente"; le "disparaissaient" présuppose naturellement la présence – en quelque sorte "objective" (en retrait) – d'un actant différent des quatre

⁴ In *Livre de poche*, pp. 40-42; c'est nous qui soulignons.

"haveurs", tel qu'il est construit par le texte; il ne peut s'agir en l'occurrence que de la position, pour ainsi dire virtuelle, de l'instance de l'énonciation.

De même en va-t-il dans le troisième paragraphe ["C'était Maheu qui souffrait *le plus*. *En haut* (...) La roche, *au-dessus* de lui..."], qui joue à la fois sur l'actuel ("le plus") et le spatial ("en haut", "au-dessus").

Le dernier paragraphe nous semble encore plus significatif du point de vue énonciatif. Le texte de Zola débute ici sur un point de vue objectif ("Pas une parole n'était échangée"), mais la phrase suivante introduit une disjonction évidente, avec l'introduction d'un "on": "Ils tapaient tous, *on* n'entendait que ces coups irréguliers, voilés et comme *lointains*". Il est évident que le "on" ne désigne pas les haveurs (sur le plan actuel), de même que "lointains" ne saurait les concerner eux, puisqu'ils sont tout "proches".

La présence présupposée d'un observateur s'impose assez largement dans ce paragraphe. Compte tenu des énoncés suivants:

- Et il *semblait* que les ténèbres fussent d'un noir *inconnu*...
- *On* ne distinguait rien...
- ...les lueurs perdues laissaient *entrevoir* une rondeur de hanche....
- Parfois en se détachant *luisaient* des blocs de houille...
- ...*il n'y avait que le halètement des poitrines, le grognement*...

l'on peut inférer de la présence d'un observateur présupposé à qui "il semble", pour qui il s'agit d'un noir "inconnu"; lui seul est à même d'"entrevoir", comme c'est par rapport à lui que peuvent "luire" les blocs de houille et que peuvent s'entendre "le halètement des poitrine, le grognement de gêne et de fatigue..."

L'examen très succinct de la temporalité nous conduit au même résultat. On notera que les quatre premiers paragraphes sont à l'imparfait (le début du passage cité commençant par un inchoatif: "Les quatre haveurs *venaient de*"). Seule la dernière

phrase ("Zacharie, les bras mous d'une noce de la veille, lâcha vite la besogne") – qui commence un cinquième paragraphe – est au passé simple.

En l'occurrence, mais tel n'est pas toujours le cas, l'imparfait est continué ici par un passé simple même si, aspectuellement parlant, le duratif est au ponctuel.

Cette remarque sur l'aspectualisation est importante dans la mesure où le "procès" est d'abord présenté par l'énonciateur à l'énonciataire sous le mode du duratif (il s'agit d'une description pratiquement comme intemporelle), et c'est la dernière phrase citée qui, grâce au passé simple, marque à la fois une rupture, l'amorce d'une situation différente et surtout un changement de point de vue.

La **temporalisation** et l'**aspectualisation** (qui relèvent de l'objet sémiotique, puisque analysables en terme de catégories verbales) permettent ainsi de lier (ou de relier) les deux actants de l'énonciation, de leur donner pour ainsi dire toute leur consistance. À ceci, s'ajoute évidemment ce que nous avons relevé dans l'ordre spatial: tout se passe ici comme si l'énonciation – d'un point de vue strictement sémiotique – n'était finalement qu'une question de **point de vue**. A vrai dire, il faut sûrement relativiser cette affirmation: nos observations à propos du texte de *Germinal* sont loin d'avoir une portée, une valeur généralisable à tous les cas.

Ainsi, par exemple, relèvera ailleurs de l'énonciation le choix qui est effectué entre un dialogue entre actants du récit et le recours au style indirect: globalement, il est évident que, sémantiquement parlant, il peut y avoir une certaine équivalence entre un énoncé en forme dialogale ("Pierre dit à Paul: "Prends tes chaussures pour aller en montagne") et un autre en style indirect ("Pierre dit à Paul de prendre ses chaussures pour aller en montagne"): néanmoins, l'utilisation du dialogue ou du style indirect par exemple est fonction des actants de l'énonciation, non de ceux de l'énoncé. Et, naturellement, la forme choisie ne

l'est pas au hasard. Ce n'est pas à n'importe quel endroit du récit que s'insère par exemple le dialogue⁵.

Une place particulière devrait être faite ici au débrayage/embrayage temporel et plus encore au jeu de l'**aspectualisation** qui, très souvent en français par exemple, renvoie au sujet de l'énonciation et précise les points de vue à adopter (en particulier par l'actant énonciataire): au couple classique /ponctuel/ (inchoatif/terminatif) vs /duratif/ – auquel nous venons d'avoir recours dans notre brève illustration – peut être substituée, du fait de sa plus grande souplesse, l'articulation /**sécant**/ vs /**non sécant**/ (rejoignant l'opposition /limitatif/ vs /non limitatif/) qui met en exergue le repère temporel choisi: du coup, le procès qui serait présenté par exemple comme /non limitatif/ verrait s'effacer ses limites, et il s'opposerait ainsi au /sécant/.

Cela étant, il est bien d'autres procédures relevant de la manipulation dans le cadre de l'énonciation. Nous pensons par exemple tout simplement au jeu de l'**anaphore** et de la cataphore, à l'opposition fondamentale que l'une et l'autre mettent en jeu, à savoir le rapport entre expansion (par exemple l'anaphorisé) et condensation (l'anaphorisant), jouant sur l'**élasticité du discours**: ainsi, pour revenir au texte de *Germinal*, l'on remarquera que la phrase "C'était Maheu qui souffrait le plus" résume tout le paragraphe qu'elle introduit. Sans compter la mise en œuvre de toutes les figures de rhétorique, particulièrement le jeu des tropes, etc.

Nous avons également en vue, ici, tout ce qui a trait à l'argumentation et à l'exploitation, faites par d'aucuns, des "**connecteurs**" (explicites ou sous-jacents) dans le discours. Plus largement, nous situerions ici toutes les innombrables procédures de **rhétorique** qui, elles aussi, ne sont compréhensibles que dans le cadre de la manipulation énonciative. Naturellement, il va de soi que ce jeu de la manipulation se retrouve non seulement entre les actants de l'énonciation, mais aussi, par débrayage, entre ceux

⁵ Voir J. Courtés, *Du Lisible au visible*, De Boeck-Université, Bruxelles, 1995, pp.155-158.

de l'énoncé, dans la mesure où le schéma des structures énonciatives peut être projeté, au moins fictivement, à l'intérieur du discours énoncé.

Bien entendu, tout ce jeu énonciatif peut faire appel – sur le plan cognitif – à la mise en œuvre du système des modalités véridictoires, et faire appel à ces différentes positions cognitives (sur lesquelles portera ensuite le croire) que sont le /vrai/ (= ce qui est et qui paraît), le /faux/ (= ce qui n'est pas et ne paraît pas), le /secret/ (= ce qui est et qui ne paraît pas), l'illusoire (= ce qui paraît mais qui n'est pas). L'énonciation en effet peut être comme une sorte de "cache-cache" entre l'énonciateur et l'énonciataire, comme il advient, par exemple dans le roman policier.

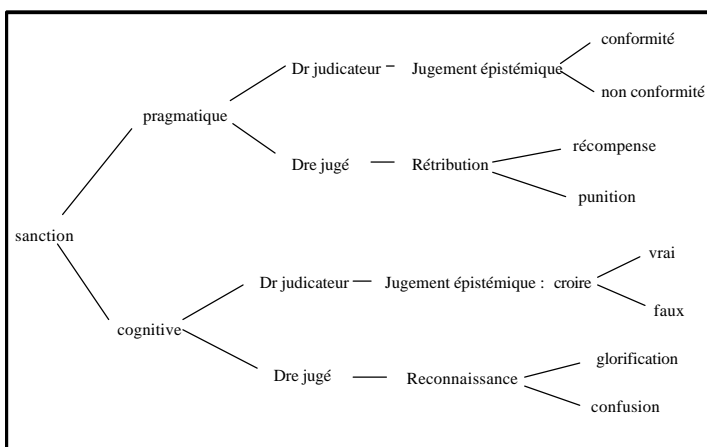
Naturellement, l'actant observateur (sujet d'énonciation), dans notre texte de *Germinal*, est construit, disions-nous plus haut par le texte, et il va de soi que les marques "énonciatives" n'ont rien à voir avec la "réalité"; il s'agit d'un simple simulacre qui peut faire croire l'énonciataire-lecteur à une non-clôture du texte sur lui-même: nous sommes seulement ici dans le cadre de l'"illusion énonciative", ce que confirme bien cette œuvre présentée comme un "roman".

Toujours en ce qui concerne le jeu de la manipulation dans l'énonciation, il faudrait prendre en compte – comme nous l'avons fait précédemment de manière fort sélective – non seulement le plan du contenu, mais également celui de l'expression.

Ainsi, par exemple, dans l'écrit, il est des points d'interrogation, d'exclamation, de suspension, etc. qui ne concernent nullement les actants de l'énoncé, seulement ceux de l'énonciation. Et nous ne parlerons pas, entre autres de la disposition en chapitres, en paragraphes, de la mise en pages, du recours à des illustrations visuelles, du choix du papier, de la graisse et du choix des types de caractères, de l'utilisation de l'italique, du souligné, de l'emploi des guillemets: toutes données graphiques que l'énonciateur propose à l'interprétation de l'énonciataire, indépendamment ou parallèlement à l'histoire racontée.

2. 2. Le jeu de la sanction dans l'énonciation

Rappelons tout d'abord le schéma (incomplet, on le verra plus loin) dont nous sommes parti jadis pour analyser la sanction dans le cadre des récits simples (tel le conte merveilleux): sans être présenté de cette manière, il était déjà sous-jacent à la présentation que nous avons faite de la sanction dans notre *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991.



A la différence des récits, relativement simples, qui jouent en premier sur la sanction pragmatique, puis, éventuellement, sur la dimension cognitive, l'énonciation, elle, se situe semble-t-il – eu égard à notre schéma – uniquement au plan cognitif. Si la **manipulation** énonciative revient de droit à l'énonciateur, la **sanction**, elle, concerne plus directement l'énonciataire qui occupe alors la fonction de destinataire judicateur.

Comme le rappelle notre schéma, toute sanction, on le sait, présuppose non seulement deux actants (un sujet sanctionnant: le destinataire judicateur qui est ici l'énonciataire, et un sujet sanctionné: le destinataire jugé qui correspond, en l'occurrence, à l'énonciateur) mais aussi un contrat (ou système de valeurs) en

fonction duquel un jugement épistémique appréciatif peut être porté.

La **sanction cognitive** dont il sera ici question met en jeu non seulement les modalités véridictoires mais également les modalités épistémiques qui les surdéterminent. Face à un objet sémiotique se pose en premier la question de savoir si celui qui se présente comme énonciateur est bien par exemple le vrai, le faux, l'illusoire ou le secret: pensons par exemple aux faussaires, aux falsificateurs qui proposent des objets sémiotiques qu'ils n'ont pas construits eux-mêmes; signalons aussi, en matière littéraire, la question des pseudonymes, etc. De même, les tromperies, les attributions erronées, les pastiches ou les plagats en matière d'œuvres d'art sont-elles monnaie courante.

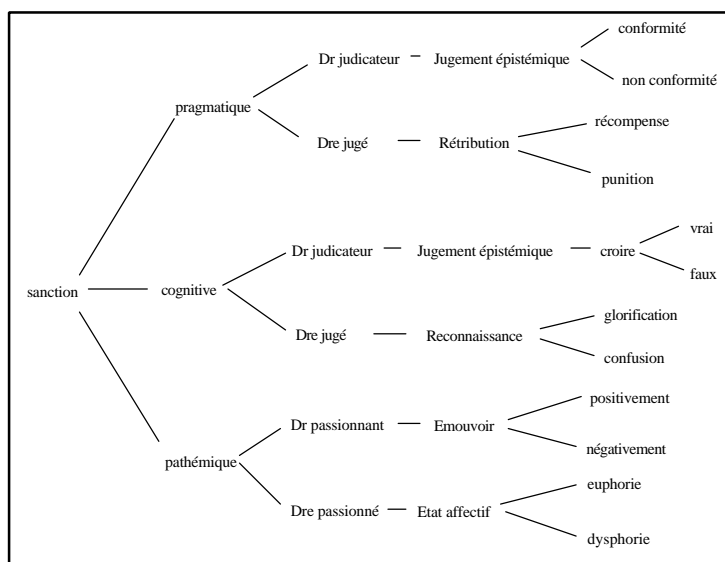
Dans tous les cas, ces modalisations véridictoires sont surdéterminées par les modalisations épistémiques et doivent donc être assumées par l'énonciataire: celui-ci est ainsi contraint – au niveau de son croire – de choisir la position véridictoire qui lui semble s'imposer, mais rien ne permet d'affirmer, *a priori*, qu'il ne se trompe pas, qu'il n'est pas, par exemple, victime d'une illusion.

Cela dit, le schéma de la sanction d'où nous sommes parti (il a été conçu à une époque où ne se posait guère, en sémiotique, le problème des passions, des états d'âme, etc.) est incomplet dans la mesure où il ne mentionne même pas la **dimension pathémique**. Et pourtant celle-ci est fort importante, par exemple dans le cas où l'on dit quelque chose de flatteur à quelqu'un, ou au contraire des paroles qui lui "font de la peine". En l'occurrence, l'énonciataire entend, venant de l'énonciateur, un énoncé pouvant (ou étant destiné) à le mettre en valeur ou à l'affecter et, pour lui, bien entendu, le "dit" (*a priori* "objectif") est indissociable du "ressenti" (généralement reconnu comme proprement "subjectif").

Tel est également le cas de l'"ironie", mais aussi de presque toutes les situations conversationnelles dans lesquelles il y a toujours – et nécessairement – une pathémique (fût-elle neutre, de l'ordre donc de l'indifférence) qui joue sur une plus ou moins

grande euphorie ou dysphorie dans les rapports intersubjectifs que médiatisent les objets-propos échangés.

Il faudrait un tableau du genre suivant, complétant le précédent et susceptible de s'appliquer non seulement à l'énonciation (avec la sanction cognitive et pathémique) mais aussi à l'énoncé si tant est qu'on puisse le dissocier de l'instance énonçante: il est beaucoup de récits "objectivés" (ou débrayés par rapport à l'instance énonciative) qui jouent en fait sur les trois dimensions retenues (pragmatique, cognitive et pathémique):



Le domaine esthétique, par exemple, joue sur la dimension cognitive, mais aussi, sinon plus, sur la dimension pathémique, l'objet (alors en position de "destinateur passionnant"), provoquant la sanction passionnelle (et pas seulement cognitive) de l'énonciataire (= "destinataire passionné"), qui aboutit alors à l'adhésion ou au rejet (voire à l'indifférence) – du point de vue des "états d'âme" – de ce qui lui est proposé.

À ce propos, l'on serait peut-être tenté de ne voir dans l'énonciation que l'une et/ou l'autre des deux dimensions cognitive

et pathémique. À vrai dire, il ne faut pas exclure l'aspect "pragmatique" qu'inclut notre schéma. On sait, d'une part, comme nous l'avons écrit ailleurs⁶, que la structure de l'énonciation est tout à fait comparable à celle de l'énoncé, à cette nuance près que celle-ci est hiérarchiquement sous la dépendance de celle-là.

D'un autre côté, et plus encore, il va de soi que le cognitif et/ou le pathémique portent nécessairement – et en définitive (même s'il y a différents niveaux hiérarchisés possibles) – sur un objet donné (situé au plus bas de l'échelle, mais dans l'ordre pragmatique).

Ainsi l'hyper-savoir peut porter sur un métasavoir, et ce dernier sur un savoir: il n'empêche qu'au terme de cette hiérarchisation cognitive, il faut bien qu'existe un objet "**pragmatique**" à partir duquel peuvent s'échafauder des organisations cognitives se surdéterminant les unes les autres.

De même, le pathémique est au moins une réaction (de l'ordre des passions ou des états d'âme) à une action cognitive et/ou pragmatique déterminée. Ainsi, dans le domaine esthétique, que nous évoquions à l'instant, il est clair que c'est la vue d'un tableau ou d'une oeuvre d'art (en tant qu'objet pragmatique) qui déclenche chez l'énonciataire telle ou telle réaction, positive, négative ou neutre. Bien entendu, il peut y avoir une chaîne de réactions, portant les unes sur les autres, mais le point de départ est nécessairement de l'ordre de l'action.

La sanction, en effet, n'a de sens que si elle porte sur quelque chose, qu'il s'agisse d'une action ou d'un état⁷: qu'elle soit cognitive ou pathémique, elle présuppose – quelle que soit la hiérarchisation des niveaux intermédiaires, relevant de la même dimension – une donnée de base d'ordre finalement "pragmatique". Ainsi la perception visuelle d'un tableau donné peut

⁶ In *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*, Hachette, Paris, 1989, pp.79-80.

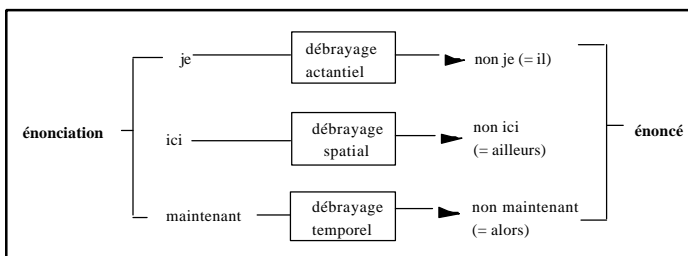
⁷ Nous avons ainsi montré ailleurs [in "Sentiments d'estime et de mésestime: du lexique à la sémantique", in *Degrés, revue de synthèse à orientation sémiologique* (Bruxelles), n° 37, 1984, d1-d15] que la sanction pouvait porter aussi bien sur la performance d'un sujet que sur sa compétence.

susciter en moi un sentiment déterminé, mais encore faut-il qu'existe, sur le plan pragmatique de la perception visuelle, cette peinture.

3. Le simulacre de l'énonciation en sciences du langage

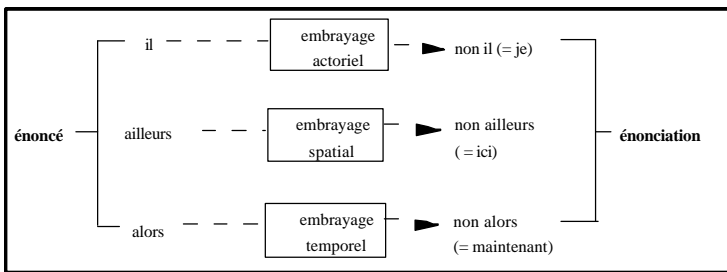
La thèse que nous avons soutenue précédemment prévoit que les actants de l'énonciation (énonciateur vs énonciataire) sont des instances qui ne sont pas directement repérables dans l'objet sémiotique examiné, mais qu'on peut les reconstruire à partir des traces laissées dans l'énoncé.

Jusqu'ici, en effet, et fidèle en cela à l'enseignement linguistique le plus assuré, nous avons conçu l'instance de l'énonciation comme le syncrétisme du *Je-Ici-Maintenant*. Une fois ceci posé, il suffisait de considérer l'acte de l'énonciation d'abord sous forme de débrayage, procédure consistant à nier l'*ego, hic et nunc* (constituant de manière syncrétique l'instance fondatrice de la production du sens), pour faire surgir l'énoncé. Compte tenu des propositions d'un E. Benveniste, nous obtenions ainsi le schéma suivant:



A cette procédure de débrayage (largement illustrée, par exemple aussi bien dans notre *Sémantique de l'énoncé*, Hachette, 1989 que dans notre *Analyse sémiotique du discours*, Hachette, 1991 ou dans *Du lisible au visible*, De Boeck-Université, 1995), censée assurer le passage de l'instance de l'énonciation à celle de l'énoncé, répondait, en sens inverse, une opération dite d'em-brayage qui viserait le retour à l'instance de l'énonciation.

À vrai dire, comme nous l'avons noté ailleurs (dans nos trois ouvrages précités, entre autres) un retour complet est absolument impossible: si l'on revenait, en effet, à l'instance de l'énonciation, l'énoncé – par le fait même – ne pourrait que disparaître du fait que précisément celui-ci n'existe que par la négation de l'instance de l'énonciation. Cela dit, un embrayage partiel – à vrai dire de l'ordre du simulacre – est possible: il correspond alors au moins à l'amorce d'un retour, et présuppose, évidemment, un débrayage préalable. Tel serait alors le dispositif suivant (où le pointillé n'indique qu'une direction):



Un exemple d'embrayage temporel énonciatif nous est donné par le "jusqu'à ce jour" (semblant correspondre au moment même de l'écriture) qui termine la péripécie suivante, extraite de l'Évangile de Mathieu. Pour la compréhension du passage, il faut se rappeler qu'il fait directement suite à l'épisode du tombeau vide dans les Évangiles: les femmes, qui n'ont pas trouvé le cadavre de Jésus là où il avait été déposé, ont rencontré un ange leur annonçant la résurrection de leur maître, et elles vont porter cette nouvelle aux autres disciples:

Comme elles étaient en chemin voici que quelques hommes de la garde vinrent à la ville informer les grands prêtres de tout ce qui était arrivé. Ceux-ci, après s'être rassemblés avec les anciens et avoir tenu conseil, donnèrent aux soldats une bonne somme d'argent, avec cette consigne: "Vous direz ceci: 'Ses disciples sont venus de nuit et

l'ont dérobé pendant que nous dormions'. Et si l'affaire vient aux oreilles du gouverneur, c'est nous qui l'apaiserons, et nous ferons en sorte que vous ne soyez pas inquiétés". Ils prirent l'argent et se conformèrent à la leçon qu'on leur avait apprise. Ce récit s'est propagé chez les Juifs jusqu'à *ce jour*. (Mt, 28/11-15; traduction de la T.O.B.).

Pour l'embranchement spatial et actoriel, faisons seulement appel au texte si connu de "La chèvre de M. Seguin" (A. Daudet, *Lettres de mon moulin*), récit publié en 1866 et composé à l'intention d'un certain P. Gringoire, poète à Paris. Une fois l'histoire terminée ("Alors le loup se jeta sur la petite chèvre et la mangea"), le narrateur s'adresse au narrataire "P. Gringoire" dont rien ne nous assure qu'il n'est pas imaginé pour les besoins de la cause (en fait, il a exercé son art au tout début du XVI^e siècle):

Adieu ! Gringoire ! l'histoire que tu as entendue n'est pas un conte de mon invention. Si jamais, tu viens en *Provence*...

Il est clair ici, dans le texte d'A. Daudet, que rien ne nous autorise à affirmer que la "Provence" dont il est question est bien le lieu réel de l'énonciation (ce pourrait être Toulouse, Strasbourg ou Paris). On peut très bien imaginer que l'instance de l'énonciation – telle qu'elle est concrètement repérable dans un énoncé donné – soit, en fait, le fruit de tout un jeu énonciatif: une sorte de manipulation cognitive, dans laquelle les traces apparentes de l'énonciation ne seraient pas de l'ordre du /vrai/ (= ce qui est et qui paraît), mais de l'/illusoire/ (ce qui paraît mais qui n'est pas) comme nous l'avons rappelé plus haut.

Comme on le sait, cette double opération de débranchement/embrayage peut être fictivement projetée à l'intérieur même de l'énoncé, donnant lieu alors au rapport narrateur/narrataire ou interlocuteur/interlocutaire (dans le cas du dialogue); c'est dire que nos deux procédures de débranchement et d'embrayage sont

susceptibles, elles aussi, d'être exploitées non seulement au plan de l'énonciation, mais aussi à celui de l'énoncé.

Nous distinguerions alors soigneusement le **débrayage énonciatif** – le seul que nous ayons présentement en vue – du **débrayage énoncif** grâce auquel, par exemple, un acteur de roman se met à raconter à un autre personnage une histoire donnée: cette "histoire" est de l'ordre du *il* et s'oppose, de ce fait, à ce *je* qu'est alors, fictivement et momentanément, ledit acteur, et à ce *tu* qui est son interlocuteur.

Un tel débrayage énoncif actoriel caractérise, par exemple le dialogue par lequel les actants de la narration se trouvent dotés, pour un temps, d'une compétence linguistique analogue – mais alors sous forme de simulacre – à celle, "réelle" (?), du sujet énonçant. *Les Mille et une nuits* nous offrent ainsi non seulement, comme il est fort courant dans la plupart des récits ou discours, des débrayages énoncifs de premier niveau, mais aussi des débrayages énoncifs de 2°, 3°...n niveaux: l'on a ainsi une construction en abîme, avec la possibilité d'inclure des récits dans le récit initial.

En sens inverse, l'embrayage énoncif – pouvant, lui aussi entrer dans un jeu de récursivité – est celui qui, dans le cadre d'un dialogue inscrit dans le récit, permet de revenir un peu vers cette instance énonciative fictive que sont, par exemple nos deux acteurs de roman. Ainsi en va-t-il dans tous les dialogues qui figurent dans *La baba-jaga* (conte que nous avons étudié dans *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, 1991, 1997, 2001) et dont nous citons seulement le premier:

L'homme dit: "Chaumière ! Chaumière, tourne *ton* dos vers la forêt et *ta* face vers *moi* !

Nous avons ici un **embrayage énoncif actoriel** explicite, qui joue sur le rapport je/tu, ce "je" et ce "tu" renvoyant manifestement à des actants de l'énoncé: l'"homme" et la "chaumière".

Laissons maintenant de côté ces débrayages/embrayages énoncifs, qui permettent de rendre compte, en partie seulement

(pas de leur position, par exemple, dans le déroulement textuel), du jeu des dialogues dans les récits, et revenons à la problématique de ce que nous avons pu appeler précédemment l'"énonciation proprement dite".

Nous avons opté plus haut pour l'exclusion du "**réfèrent**". Or, on remarquera que nos points de départ en matière énonciative se situent précisément dans l'ordre du réfèrent. En reconnaissant en effet que l'énoncé ne prend forme qu'à partir de la négation de l'instance de l'énonciation (*ego, hic et nunc*), nous considérons implicitement cette dernière instance comme relevant du monde "réel" et c'est à partir d'elle que nous pouvons composer un récit dont rien ne pourra nous dire ensuite s'il est ou réel ou imaginaire.

Il est frappant de constater, en effet, que tous les linguistes travaillant sur l'énonciation adoptent, sans nécessairement l'explicitier, cette même position théorique qui semble prendre appui sur le "réfèrent", sur la "réalité" énonciative, même si, en fait, c'est l'acte de référence (et non le réfèrent comme tel) qui les intéresse. Certes, il en est qui sont plus explicites sur ce point (E. Benveniste ou, plus près de nous, C. Kerbrat-Orecchioni dans un de ses derniers livres (*L'énonciation*, Armand Colin, 1997). Mais tel n'est pas toujours le cas, loin de là.

Cette option – dont témoigne par exemple les travaux de C. Vandeloise (sur "l'espace en français" qui a tout de même recours à des dessins, comme si la langue ne suffisait pas) ou ceux de D. Maingueneau (sur "l'approche de l'énonciation en linguistique française") – pour la prise en compte de l'"extra-linguistique" a certes beaucoup d'avantages, surtout dans la mesure où elle ne clôture pas le champ linguistique et, plus largement, sémiotique: à partir de là, en effet, il devient possible de s'ouvrir vers d'autres disciplines (= la quasi totalité des sciences dites "humaines") qui, elles aussi, sont intéressées au plus haut point par la signification, mais évidemment sous d'autres aspects, eu égard au niveau de pertinence qu'elles ont retenu; nous pensons par exemple à la construction d'une "**socio-sémiotique**" tout à fait possible.

Cela dit, l'inconvénient de (sembler) réintroduire – clairement ou subrepticement – le référent dans l'énonciation sémiotique, c'est que l'on est alors conduit, de proche en proche, à marginaliser, voire à éliminer le principe d'immanence, d'autonomie du langage, faisant ainsi entrer par la fenêtre ce que l'on avait soigneusement chassé par la porte, au moins dans la perspective où le postulat premier – dans la théorie du langage – est l'opposition entre signifiant et signifié, entre forme de l'expression et forme du contenu.

L'inconvénient est tel qu'il risque de dissoudre presque entièrement les "sciences du langage" dans une anthropologie générale (comme le montre un peu C. Kerbrat-Orecchioni dans *L'énonciation* lors de sa "reformulation du schéma de la communication de R. Jakobson").

On comprend bien néanmoins que le recours au référent se fasse précisément sur l'un des maillons les plus faibles de la théorie linguistique et/ou sémiotique, car ce qui est finalement en jeu c'est l'exclusion du sujet "réel" (l'"auteur", par exemple), perçue aujourd'hui, au moins par certains, comme une anomalie, pire, comme une aberration épistémologique. N'avons-nous pas déclaré nous-mêmes plus haut – précisément à propos de l'ancien ouvrage de C. Kerbrat-Orecchioni (*L'énonciation de la subjectivité dans le langage*) – que la subjectivité est entièrement co-extensive au langage?

Tout en excluant le référent, nous ne retirerons pas pour autant cette proposition que nous avons largement soulignée dans *Du lisible au visible* (p. 258-262) en montrant que l'observateur n'est pas dissociable de la chose observée, que le sémioticien ne saurait se détacher de l'objet qu'il analyse. Dans cette perspective, l'on pourrait affirmer qu'il n'y a pas finalement d'écart entre l'énonciation et l'énoncé, qu'énonciation et énoncé sont pratiquement superposables (sinon imbriqués l'un dans l'autre) même s'ils se situent à deux niveaux hiérarchiques différents, l'énonciation surdéterminant l'énoncé.

Dans la formulation la plus courante des sémioticiens ou des linguistes, il est clair que l'instance originante (*ego, hic et nunc*)

paraît souvent relever du "réel", qu'elle correspond à un sujet d'énonciation donné (l'"auteur"), doté de coordonnées spatio-temporelles précises. Ensuite, comme nous l'avons rappelé, la négation de cette instance – appelée débrayage – permet à l'énonciateur de construire un énoncé (de l'ordre du "réel" ou de l'imaginaire, peu importe) à l'intention de son énonciataire. Un fois entré dans l'énoncé, l'on peut prévoir des débrayages (et des embrayages) de 2°, 3°, 4°,... n. niveau.

Pour sortir de l'impasse, notre proposition serait la suivante. Dans le dispositif jusqu'ici présenté, rien ne serait changé (la recherche des "traces" de l'énonciation, par exemple, serait évidemment maintenue), à cette différence près toutefois que les procédures de débrayage ou d'embrayage de 1° degré (correspondant à l'aller-retour entre énonciation et énoncé) relèveraient peut-être, elles aussi, tout comme celles qui sont situées – sur des paliers différents – à l'intérieur de l'énoncé, d'un simple simulacre énonciatif.

Recourir à la notion – fondamentale en sémiotique – de "**simulacre**", c'est reconnaître que nous ne pouvons jamais appréhender qu'un /paraître/ (de l'ordre de la /manifestation/), et non l'/être/ correspondant qui est toujours hors de portée de l'analyse (du fait qu'il relève strictement de l'immanence/), à l'horizon de sa quête.

Précisons, au passage, que le terme de "simulacre" – que nous reprenons à E. Landowski – doit être expurgé de la connotation de "fausseté" qu'il a dans le langage courant: il est à interpréter comme une construction sémiotique, comme un dispositif ou un modèle, d'ordre mental, et que ce qui le caractérise en premier est le fait qu'il n'a précisément aucun caractère référentiel.

Revenons un instant à notre extrait de *Germinal*, plus haut très succinctement examiné. Nous savons – d'un point de vue extralinguistique, il est vrai – qu'il s'agit d'une roman, d'une fiction et que, du même coup, l'instance *ego, hic et nunc* de l'énonciation – telle que nous en avons relevé la "trace" – n'est

évidemment qu'un simple simulacre, qu'elle n'a aucun point d'ancrage dans la "réalité". Il s'agit seulement, nous l'avons dit, eu égard à un point zéro, de la mise en place de points de vue différents qui n'ont pour but que de donner à ce texte l'impression d'une illusion référentielle forte. (N'a-t-on point qualifié souvent E. Zola d'écrivain "réaliste" ?).

En d'autres termes, et pour reprendre la position de J. Fontanille mentionnée plus haut, dire que l'énonciation peut se réduire finalement, sémiotiquement parlant et ce dans beaucoup de cas, à une question de points de vue, c'est recourir en fait à la création d'une distanciation par rapport à un point-zéro présupposé, tant sur le plan actoriel ("il"), que sur les coordonnées spatiales ("ailleurs") et temporelles ("ailleurs"). Ce qui voudrait dire, à la limite, que l'instance ego, *hic et nunc* n'aurait pas besoin d'être convoquée, en tant qu'elle aurait un contenu sémantique précis, bien au contraire.

Rien ne nous oblige, en effet à attribuer à l'instance ego, *hic et nunc* une existence "réelle", un statut proprement ontologique: elle peut être considérée seulement tout au plus comme le fruit d'une élaboration déductive, basée sur l'étude de textes, de discours (verbaux ou non verbaux). Car ce qui caractérise le "simulacre" c'est au moins le fait qu'une disjonction fondamentale, et irréversible, est reconnue entre l'énonciateur et l'énoncé: d'un point de vue proprement ontologique (ou philosophique), il est évident que, une fois l'énoncé produit, rien ne permet de remonter à sa "source", son "origine réelle" étant "perdue définitivement" comme il advient en informatique.

Par où nous nous écartons de la célèbre proposition d'un E. Benveniste, qui, prenant alors – au moins implicitement – appui sur la réalité, affirmait sans hésitation aucune: "Est 'ego' qui dit 'ego'" (in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 260); on notera d'ailleurs – et ce n'est pas un hasard – que cette phrase s'inscrit dans l'article "De la subjectivité dans le langage" (paru en 1958 dans le *Journal de Psychologie* et non dans une revue de linguistique). De notre point de vue, nous substituerions volontiers au "est" de cette affirmation un simple "paraît", ce qui

nous éviterait d'avoir à nous prononcer sur l'univers existentiel réel, éventuellement en jeu: "Paraît 'ego' qui dit 'ego'".

Les conséquences de ce choix théorique – posé ici à titre d'hypothèse – sont évidentes et fort importantes. Il est clair, par exemple, que nous pourrions écarter là, en sémiotique, l'intrusion, toujours possible, de l'ontologie (comme il advient par exemple dans la définition du "figuratif"). De ce point de vue, l'énonciation serait alors pour nous – à l'intérieur de l'énoncé – comme une des formes possibles de l'organisation du discours, sans recours à aucun point d'ancrage dans la "réalité".

Enfin, parmi d'autres avantages, nous soulignerions alors au moins la possibilité d'une meilleure délimitation de la sémiotique proprement dite, son autonomie par rapport à d'autres approches en sciences du langage. Ainsi la linguistique, mais aussi et surtout la théorie des actes de langage et, plus généralement, la pragmatique peuvent étudier – et c'est tout à fait leur droit – les liens qui existent entre le langage et la réalité et avoir, de ce fait, de l'énonciation une conception autre, tout aussi pertinente: mais on ne se situerait plus alors dans le domaine propre de la sémiotique.

Dans notre option pour une énonciation spécifiquement **sémiotique**, précisons que l'"illusion énonciative" ne serait pas seulement liée à l'embrayage (comme nous l'affirmions, avec A.J. Greimas, dans le premier tome de *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1979, 1993, 1997, 2001), mais qu'elle concernerait aussi bien – pourquoi pas? – la procédure de "débrayage de premier degré", qui, jusqu'ici, semblait prendre appui, au point de départ, sur le monde "réel".

Ceci n'exclut pas, naturellement, que l'on conçoive ce débrayage dit de premier degré comme s'opérant à partir d'une instance logiquement présupposée (incluant même le simulacre de la "situation de communication" chère à un E.Landowski), sans qu'il soit nécessaire de se prononcer sur son statut au plan de la vérité.

Naturellement, présumer l'absence d'un réel "débrayage de premier degré" est pour le moins paradoxal. Et pourtant, quel n'est pas, par exemple, l'écrivain qui – une fois son livre publié –

se sent détaché de l'œuvre qu'il a produite (et que parfois il reniera): certes – mais alors il faut se situer dans une perspective de type ontologique – il pourra souligner le lien qui le rattache à son ouvrage, ne serait-ce que, socialement parlant, par le nom d'auteur; juridiquement et économiquement par les "droits d'auteur", etc. Une chose est, en cet exemple, l'acte d'écriture, autre chose le texte imprimé (où, si l'auteur est censé se reconnaître, c'est pour des raisons autres que strictement sémiotiques).

Certes, à propos de cette illustration, on pourra toujours rétorquer que l'"illusion énonciative" – en faveur de laquelle nous militons – se situe plutôt au niveau de l'embranchement. En fait, même dans ce cas, le "débranchement premier" n'échappe pas, lui aussi, à l'illusion énonciative: le syncrétisme de l'*ego, hic et nunc* est toujours présumé de manière proprement fictive (selon le /paraître/ donc) comme un point de départ originel, originant, sans que l'on puisse se prononcer – sémiotiquement parlant – sur l'/être/ ("réel") qui serait ainsi à la source. La position de l'énonciateur (comme celle de l'énonciataire), rappelons-le, est toujours une pure construction du discours (ou, plus largement, de l'objet sémiotique), dont la "vérité" ne relève pas de notre discipline.

Il va de soi – mais il est bon de la souligner en conclusion – que notre position, qui écarte ainsi l'ontologie au profit de la sémiotique, paraît tout à fait contraire à la grande tradition aristotélicienne (avec laquelle elle a néanmoins quelques points communs⁸). Et s'il est vrai que d'aucuns sont d'accord pour affirmer que l'exclusion du référent dans l'approche linguistique et, plus largement, sémiotique, va de soi, voire pour trouver que cette problématique est aujourd'hui dépassée, il n'en reste pas moins que la tentation reste grande – sous une forme ou une autre – de se raccrocher, au moins implicitement, au "réel", à la "vérité".

⁸ Voir, par exemple, J. Courtés, *Sémantique de l'énoncé: applications pratiques*, Hachette, Paris, 1989, p. 222.

N'en prenons pour preuve, par exemple, que les travaux – exemplaires par ailleurs eu égard à leur problématique spécifique – de chercheurs sémioticiens de haut niveau, qui forçaient l'admiration d'A. J. Greimas en même temps qu'ils le poussaient – comme tous les Anciens de son Séminaire s'en souviennent – à émettre quelques réserves du fait qu'il ne se sentait pas le droit de prendre position en matière philosophique (ce qu'il fit pourtant dans son avant-dernier ouvrage); l'on a vu d'ailleurs, lors de la publication de *Lire Greimas* (PULIM, 1997), dirigé par E. Landowski, que les philosophes sollicités pour cet ouvrage se sont tous désistés, au profit de sémioticiens en renom ou d'esthéticiens de qualité (qui pouvaient exprimer leur propre point de vue par rapport à l'avant-dernier ouvrage de A.J. Greimas: *De l'imperfection*).

Il est vrai – et il faut bien le reconnaître – que l'approche sémiotique, *volens nolens*, ne peut s'effectuer qu'en référence à un "horizon ontique" présupposé: le /paraître/, sur lequel elle travaille, ne semblant pouvoir s'ouvrir, à un moment ou à un autre, que sur l'/être/ correspondant: mais cet /être/, toujours en attente d'être saisi, reste néanmoins hors de portée, du point de vue du chercheur, du sémioticien quel qu'il soit.

Car, pour celui-ci – dans le travail d'analyse qu'il effectue – l'"horizon ontique" est par définition toujours hors d'atteinte, même s'il reste nécessairement présupposé pour la construction de modèles, d'organisations mentales des plus sophistiquées. À ce propos, il ne faudrait pas confondre le Greimas du dictionnaire avec le Greimas de *L'imperfection* dans la mesure où le premier joue à fond la carte d'une sémiotique stricte, "pure et dure", alors que le second clôt pour ainsi dire son œuvre d'un point de vue philosophique; n'oublions pas néanmoins au passage que toute l'œuvre d'A.J. Greimas s'inscrit entre le *Dictionnaire de l'Ancien Français* et le *Dictionnaire du Moyen Français*: il est vrai que le langage relève sans doute de l'un et l'autre point de vue, sémiotique et philosophique.

Certes, et nous l'avons largement souligné, l'existence sémiotique semble relever d'abord uniquement d'un simple

simulacre sensible: ce qui ne nous empêche pas – au terme du parcours – de faire un saut, eu égard à la **phénoménologie** d'un Merleau-Ponty (dont on sait toute l'importance dans l'œuvre d'A.J. Greimas), de passer du "sensible" à l'"intelligible". Cela dit, l'"intelligible" – de nature mentale – peut relever du seul imaginaire (qui n'exclut pas la cohérence, loin de là !): rien ne nous oblige à rattacher le simulacre sémiotique, *via* l'intelligible, à une quelconque ontologie.

Cela dit, il va de soi que d'autres prises de position sont possibles, qui réintègrent, plus ou moins partiellement, le "réel" dans l'analyse de l'énonciation, y voyant là un paramètre essentiel à l'analyse: tel est le cas d'un tout autre type d'approche, celui de la **pragmatique** dont nous parlions en termes d'ailleurs tout à fait positifs, et qui pourrait prendre en charge le problème de l'énonciation, non plus, comme en sémiotique proprement dite – dans le champ des systèmes de représentation – mais bien plutôt dans le domaine de la "réalité", du "vécu", dont nous reconnaissons volontiers qu'il constitue, dans son ordre, un véritable "langage".

J.-M. Klinkenberg, dans son dernier ouvrage⁹, considère, il est vrai, la pragmatique comme "la quatrième partie de la sémiotique", ce que conteste un peu notre présent propos: de son point de vue, il est évident que la sémiotique greimassienne ne relèverait alors que "d'un code rigide et coercitif", tandis que "la pragmatique est la partie de la sémiotique qui voit le signe comme acte".

À notre lecteur de juger si, en définitive, nous n'avons pas pris qu'en compte – dans le présent chapitre – le fait que l'on peut considérer l'énonciation pas du tout comme un "acte" (relevant du "réel"), mais uniquement, comme "acte sémiotique". Bien entendu, cette distinction de points de vue n'exclut pas leur **complémentarité**: il serait souhaitable, par exemple, que notre

⁹ In *Précis de sémiotique générale*, De Boeck-Université, Bruxelles, 1996, pp. 237-238.

approche sémiotique de l'énonciation soit complétée par une analyse pragmatique.

En tout cas, il est évident que, méthodologiquement parlant, un dilemme s'impose. Ou bien l'on adopte le point de vue d'une clôture complète (selon le principe d'immanence) de l'objet sémiotique étudié, et alors les marques énonciatives peuvent être une pure construction selon le /paraître/, sans répondant aucun au niveau de l'/être/: la question de la "vérité" est alors écartée au profit de celle de la "véridiction", et ce n'est pas A.J. Greimas qui nous contredirait aujourd'hui sur ce point qu'il considérait comme essentiel pour l'autonomie de la sémiotique.

Ou bien l'on accepte que l'objet sémiotique est ouvert sur le monde, qu'il a quelque chose à voir avec la réalité (point de vue de la pragmatique anglo-américaine), et alors il faut présupposer un contrat fiduciaire de nature métasémiotique entre l'énonciateur et l'énonciataire: par exemple dans le cas d'un ouvrage donné qui peut indifféremment être sous-titré "nouvelle" ou "reportage".

Naturellement, il reste une position "neutre" (ne-uter) qui ne se prononcerait pas et qui ferait par exemple – selon une expression coutumière d'A. J. Greimas – "comme si" aucune option sur ce point n'était déterminante pour l'analyse proprement dite: c'est peut-être cette perspective que nous avons pu nous-même implicitement adopter dans toutes les descriptions sémiotiques réalisées comme dans celles que nous allons proposer dans des travaux à paraître.

Autrement dit, notre point de vue – qui milite, *a priori*, en faveur du principe d'immanence du langage – exclut en fait, dans la pratique, une sémiotique "pure et dure", qui s'en tiendrait, en l'occurrence, à une clôture hermétique du discours, de l'objet sémiotique: il suffit de se reporter à notre livre *Du lisible au visible* (op.cit) qui dépasse la clôture du texte pour faire appel par exemple au contexte littéraire, historique, etc.

Nous pensons en effet que la sémiotique – même si elle est autonome – ne saurait se suffire à elle-même: elle se doit de s'allier à d'autres disciplines plus ou moins voisines, et c'est d'un bon œil que nous verrions se profiler des problématiques de

recherche telles que "Sémiotique et sciences cognitives", "Sémiotique et pragmatique", "Sémiotique et psychologie", "Sémiotique et sciences sociales", etc. ou des sujets tels que "Argumentation et narrativité", "Rhétorique et sémantique", "Sémantique et didactique", "Sémiotique et pathologie du langage", "Sémiotique et psycholinguistique", etc.

Ici s'ouvre donc tout un grand domaine de recherches pluridisciplinaires qui, s'appuyant sur la "signification primaire" – évoquée plus haut et seul objet de la sémiotique – ne peut que s'ouvrir aux "significations secondes"; sur cette distinction et sur la complémentarité de ces deux types de signification, nous avons attiré naguère l'attention des chercheurs¹⁰: voilà un "paradigme" qui est aujourd'hui tout à fait à la mode.

Pour clore ces quelques remarques, nous voudrions signaler enfin une piste de recherche complémentaire, rendue possible par l'ouverture – toujours un peu relative – de l'énoncé sur ses conditions de production, conditions que l'énonciataire ne saurait totalement ignorer pour la compréhension de l'énoncé (même s'il se situe au seul niveau de la "signification primaire") qui lui est proposé: ce que nous avons démontré concrètement dans notre ouvrage *Du lisible au visible* auquel nous venons de faire allusion.

On peut, en effet, se demander si l'objet analysé par le sémioticien ne pourrait pas avoir, le cas échéant, un effet rétroactif sur l'instance de l'énonciation: n'est-ce pas ce qui se passe par exemple dans l'étude des conversations avec les problèmes d'ajustement que posent les "tours de parole": le "dit" d'un des deux partenaires va modifier par contre coup celui de l'autre. En ce cas-là, la perception de l'énonciataire provoquera souvent une réaction de l'énonciateur et l'amènera corrélativement à modifier l'énoncé.

Plus généralement, nous affirmerions volontiers que le mouvement qui va de l'énonciateur vers l'énonciataire peut également

¹⁰ In *Analyse sémiotique du discours: de l'énoncé à l'énonciation*, Hachette, Paris, 1991, pp. 60-61.

s'effectuer en sens inverse: l'objet servirait alors d'espace d'interaction, il serait le prétexte à un va-et-vient – peut-être sans fin – entre production et interprétation, ou *vice versa*, sans que jamais le sens soit fixé une fois pour toutes¹¹. D'ailleurs, déjà dans le seul domaine esthétique par exemple, on sait bien qu'il y a au moins une double orientation possible entre le "sujet" et l'"objet", sans que l'un des deux pôles puisse se prévaloir contre l'autre.

¹¹ Pour l'étude d'analyses concrètes en matière d'énonciation, on se reportera ici très utilement tant à notre *Sémantique de l'énoncé* (Hachette, Paris, 1989) où se trouve analysé un passage du roman de J. Kessel, *Le lion*, qu'à notre *Analyse sémiotique: de l'énoncé à l'énonciation* (Hachette, Paris, 1991, 1997, 2001) qui inclut une description du fonctionnement énonciatif à propos d'une approche très détaillée d'une nouvelle de G. de Maupassant: *Une vendetta*, et à notre dernier ouvrage *La sémiotique du langage* (Nathan-Université, Paris, coll. 128, 2003).

De l'intertextualité dans la presse francophone en Roumanie

- Etude de cas -

Sanda-Maria ARDELEANU

Ioana-Crina COROI

Université de Suceava

Abstract: Studying the media output, discourse, texts, expressions and gestures, from different viewpoints (cultural studies, linguistics, discourse analysis, pragmatics, semantics, semiotics, etc.) means drawing both on our theoretical knowledge and on our experience as readers, which, more than often, appears to be leading our professional life behind the media. A proper understanding of media discourse implies a thorough investigation of the variety and complexity of its text types and discourse genres, as well as of their intricate connexions and mutual influence. In the first part of the paper, we analyse the relationship between media and political discourse, with a special emphasis on the part that media play nowadays in political campaigns; in the second part, having as a starting point the francophone magazine *Regard*, we suggest that media discourse about media can be an interesting form of intertextuality.

Keywords: linguistics, discourse analysis, media, text, political discourse.

I. Pour introduire

En 2005, Anne Claire Gignoux notait: «[...] sous un terme très général, sans doute trop général, se rassemblent des pratiques d'écriture et des pratiques critiques diverses, qui toutes enrichissent notre compréhension des textes et de leur littéarité, voire celle des mécanismes du langage» (p.6). Le référent de son discours était un concept très moderne, celui d'«intertextualité», dont la polysémie peut le rendre parfois inopérant si l'on se limite à chercher un seul enjeu dans la pratique discursive.

Notre démarche analytique vise à illustrer la liaison intertextuelle qui existe entre la production et la réception des textes appartenant à la politique et au médiatique, tout en affirmant les rapports qui existent entre l'auteur et le récepteur d'un texte. À ce sens, on pourrait dire que le discours politique de la campagne présidentielle de 2009, en Roumaine, représente un moment privilégié à débattre et à proliférer le discours public construit dans des conditions de grande tension sociale. Le paroxysme des informations et des messages réside dans un *imaginaire discursif* qui apparaît dans les médias et qui offre aux locuteurs la possibilité de se constituer comme en véritables marqueurs sociaux.

La réalité discursive – perçue dans le fonctionnement dynamique des structures et des interactions – et les réalités extérieures et institutionnelles sont liées aux réalités socio-psycho-linguistiques propres aux locuteurs et aux projections qu'ils opèrent sur la langue ou sur leur *imaginaire linguistique* (cf. Ardeleanu, 2006).

À présent, les médias constituent le principal support utilisé dans la communication publique de la campagne électorale. Le discours politique proposé à la société toute entière est présenté par des médias qui, hélas, n'arrivent pas à construire une position neutre dans leurs modalités d'énoncer les messages politiques. De ce point de vue, si le politicien d'antan évitait de faire son apparition à la télé, de nos jours, à tout risque de «manipuler le manipulateur», de «détourner le message», de changer le sens d'un imaginaire linguistique qui fait référence à la relation directe qui existe entre l'énoncé et son émetteur, la presse et la télévision sont devenues des instruments *sine qua non* pour l'espace politique (*ibidem*).

II. Discours médiatique et discours politique

L'analyse du discours médiatique se heurte toujours aux mêmes problèmes: l'éclectisme, la diversité et la densité de la production discursive des médias. Une seule journée de «récolte» médiatique peut offrir un immense corpus de textes et de discours

difficilement à ordonner et, surtout, difficilement à interpréter selon un seul schéma conceptuel. L’étude de la dynamique des productions médiatiques – énoncés, textes, discours, manifestations posturo-mimo-gestuelles – de différentes perspectives (linguistiques, discursives, pragmatiques, sémiotiques, sémantiques, socioculturelles) impose une démarche assez complexe, axée sur des événements ancrés dans les réalités immédiates, liés à toute une série d’éléments cognitifs qui persistent dans la mémoire individuelle et/ou collective d’une certaine communauté.

Sans doute, l’espace et le discours médiatiques ont acquis progressivement des pouvoirs informationnels et manipulateurs que le récepteur perçoit souvent d’une manière directe, ayant une durée d’influence assez grande sur le contexte de déroulement des activités à caractère politique. Mais, au-delà de la simple définition du concept de *discours politique*, s’étend une large perspective sur toute la sphère de la politique, sphère dans laquelle on peut identifier des sens et des symboles construits en diachronie et qui s’insèrent dans différents types d’analyse discursive.

Gheorghe-Ilie Fârte [2005: 103] considère que «la politique vise toutes les actions d’organisation et de gouvernement d’une société humaine, actions qui ont pour finalité l’établissement, le maintien ou la modification de l’ordre social» [n.t.]. À partir de cette perspective, «la politique suppose, entre autres, une diversité d’opinions et de stratégies, la détermination des valeurs, l’établissement des objectifs, la gouvernance sociale, l’aspiration au pouvoir, le conflit d’intérêts, le choix des moyens idéaux pour résoudre des objectifs définitifs et implique la persuasion, la négociation et les mécanismes de décantation d’une décision finale» [M. Arsith, 2005: 12, n.t.].

À son tour, Jacques Gerstlé [2002: 23] soutient que «la communication est impliquée dans chacun de tous ces processus et son contribution dans l’activité politique est omniprésente, soit qu’il s’agit de la socialisation et de la participation, de l’élaboration de l’agenda, de la mobilisation ou de la négociation». Tous ces points de vue élaborés pour coaguler les éléments définitifs de cette réalité sociale omniprésente conduisent vers une

première conclusion: la politique est «un univers des discours et de la communication intertextuelle» (cf. Ardeleanu, 2002).

Les schémas d'interprétation du discours politique sont mis en évidence par la façon dont les acteurs sociaux deviennent des représentants de certaines catégories sociales et par la façon dont la situation de communication suscite de nouvelles adhésions à certaines idéologies (l'idéologie comme système de normes, d'idées, de croyances et d'attitudes partagées par une collectivité, à travers laquelle on soutient un modèle d'interrelation sociale et qui a pour but de justifier un modèle comportemental que les adhérents cherchent à adopter, à maintenir et à promouvoir). En tant qu'image du monde, fondée sur des idées, des croyances, des valeurs et des attentes promues dans un contexte socio-culturel bien marqué, elle peut avoir un certain impact et un grand effet sur les collectivités.

Comme étude de cas particulier, on peut considérer que le discours politique pour les présidentielles de 2009, en Roumanie, extrait son identité des productions discursives qui apparaissent dans la presse écrite et télévisuelle et détermine l'apparition des contextes discursifs spécifiques où les manifestations textuelles font souvent appel à différentes formes de communication (paratextuelle, intratextuelle, métatextuelle).

III. De la presse... dans la presse

La fondation «Francofonia» de Bucarest édite le magazine francophone *Regard*, une importante et élégante publication dont quelques articles constitueront le support sur lequel nous allons appuyer notre investigation intertextuelle, d'un point de vue particulier, *i.e. la linguistique militante*. *Regard* est animé par un comité de rédaction constitué exclusivement de journalistes et d'hommes de culture français (Laurent Couderc, Patrick Gelin, Didier Varlot), par un secrétaire de rédaction franco-roumain (Catalina Singatin-Cindea-Spiridon) et par une compétente équipe de collaborateurs (Mircea Toma, Daniela Coman, Matei Martin, Nicolas Don, etc.). Rédigée en français, cette publication se pro-

pose d'offrir une autre perspective, fondée sur des documents authentiques de la meilleure qualité, sur les réalités roumaines contemporaines en tant que partie intégrante et dynamique des réalités de l'espace francophone actuel.

Chaque numéro de la prestigieuse revue met en discussion un ample dossier thématique, à un sujet traité sous différents angles, de la perspective des valeurs mobilisées par le mouvement francophone, telles: la variété et la diversité culturelle, la tolérance et les valeurs communes. Le dossier thématique du numéro 49 de la revue *Regard*, sur lequel notre attention est tombée pour illustrer nos démarches d'investigation de l'intertextualité dans le discours médiatique, est dédié aux réalités de la presse roumaine. Le thème est construit autour du syntagme «Les médias mis au jour» ou, de notre point de vue, «la manière dont les médias roumains sont perçus lors de la campagne présidentielle».

Notre étude est focalisée sur certains aspects de la textualité, connus sous les dénominations de «paratextualité» et d'«intertextualité», comme série d'éléments spécifiques pour accompagner et présenter un texte proprement-dit (*i.e.* les titres, les sous-titres, les marques de segmentation textuelle, les préfaces, les citations etc.). En même temps, on pourrait y ajouter aussi la segmentation des contenus en rubriques, l'investigation linguistique que nous réalisons s'arrêtant seulement «à la une» ou au dossier thématique intitulé «Les médias mis au jour».

L'éditorial de la revue que nous considérons en tant qu'élément d'introduction au texte du dossier thématique, donc un premier élément d'intertextualité et de paratextualité par rapport aux autres textes, est intitulé «Pour une bonne presse», étant signé par Laurent Coudrec. En fait, il s'agit d'un véritable texte-manifeste, expression d'une perception subjective sur les textes parus dans les journaux roumains actuels:

«Les journalistes souffrent. Ils sont traités comme des superficiels, manipulateurs, souvent comme des menteurs. Ils sont critiqués que, souvent, ils n'ont d'autre

option que d'être «au merci des intérêts «supérieurs» [...]».

Sans nier les compétences des journalistes roumains, l'éditorialiste français souligne toute une série de principes qui doivent se trouver dans le guide pratique de tout journaliste compétent et objectif: ainsi, celui-ci ne doit pas avoir seulement «une bonne écriture» mais il est obligé de «s'informer», de «chercher», d'«être proche de la réalité», etc. Sa vision sur la manière dont les journalistes sont perçus dans la société s'appuie sur des considérations d'ordre politique et sur leur appartenance à un certain groupe d'intérêt qui véhicule, sur le marché informationnel, des textes imprégnés de toutes sortes d'idées inoculées par les patrons des médias. À travers son article-manifeste, l'éditorialiste devient un militant pour la cause des journalistes roumains, une autre voix qui crie pour changer la perception collective sur les discours de la presse.

La rubrique «Rencontre» avec l'interview intitulée «La population n'a pas d'influence sur les élus» peut être parcourue à travers la signification des citations dont le rôle est aussi de marquer un découpage textuel bien déterminé:

«Selon moi, la meilleure solution pour le pays est un régime avec un exécutif unitaire de type américain»;

«Il est difficile à imaginer le fait qu'un citoyen américain ou français accepterait à voter un certain candidat pour obtenir un poulet»;

«Gigi Becali, député européen, est un homme du XIXe siècle plongé au milieu d'un groupe de personnes du XXe siècle»;

«Je ne crois pas que les Roumains soient plus passifs, plus végétatifs que d'autres peuples».

Au-delà de son caractère intertextuel, ce type de rubrique joue aussi le rôle de paratextualité par rapport au dossier thématique du numéro soumis à notre analyse discursive globale, tout en anticipant des sujets, des genres journalistiques et, pourquoi pas, des acteurs sociaux et politiques créés par la presse.

Dans „À la une” – „Les médias mis au jour”, tous les types de presse sont mis à l’attention du journaliste: la presse écrite, radiophonique et télévisuelle. Les titres, les sous-titres, les citations d’autorité, les éléments sémantiques de découpage textuel conduisent vers une conclusion évidente de l’investigation, créant une certaine aura thématique. Ainsi, pendant le déroulement de la campagne électorale, le fonctionnement de la presse roumaine dépend en quelque sorte de nouvelles méthodes de gestion de l’information et il semble être placé dans un nouveau contexte de l’acte de (des)informer d’une façon manipulatrice, de la corruption génératrice de fausses attitudes, du manque de la liberté réelle, de la jeunesse et de la fragilité de la démocratie. Ainsi, il y a des titres tels:

«La presse a été négligée», «La presse s’inquiète», «Le capital étranger très présent», «La télévision roumaine est comme une adolescente», «Les médias sont partout mais, en fait, ils n’existent pas», «La presse n’éduque pas».

L’intérêt de notre analyse est canalisé vers l’orientation argumentative et persuasive des éléments textuels qui découvrent aux lecteurs une certaine intention, une interprétation auctoriale ou éditoriale dont la force et la valeur orientent la lecture globale.

Il faut y mentionner que ces éléments construisent leurs sens seulement par rapport au texte, qui, selon les perspectives théoriques de Gérard Genette, est axé sur une forme de relations textuelles caractérisées par:

- *l’intertextualité* ou la présence d’un texte dans un autre texte (les interviews, les citations – «La Télévision roumaine est comme une adolescente», «L’opinion d’un rédacteur en chef»);
- *l’hypertextualité* ou la relation entre plusieurs textes («Les confessions des journalistes», «Les opinions des lecteurs»);

- *l'architextualité* ou l'appartenance générique à un texte (le texte de type confession ou le texte de type chronique: «La chronique de Mircea Toma», «La chronique de Nicolas Don», etc.) ;

- *la métatextualité* ou le commentaire d'un texte par un autre texte (les commentaires, les explications, la critique textuelle / discursive:

«On a perdu le sens média, il n'existe plus de reportages, il n'y a plus d'analyses, on est passé à un «youtube»-isation de la presse»; «La télévision véhicule de «nouvelles valeurs» qui participent au phénomène d'aculturalisation qui se produit de la périphérie vers le centre»; «L'Eglise et la presse»; «Les journaux et les télévision survivent grâce à leurs patrons, desservant leurs intérêts au détriment du public»).

Ayant pour mission de rendre compte de l'actualité sociale, économique et culturelle en Roumaine, le magazine francophone *Regard* de Bucarest participe ainsi à la (re)construction d'une nouvelle perspective de l'espace roumain dans le mental collectif francophone et, en même temps, opère avec des réalités immédiates qui consacrent une certaine légitimité à des catégories sociales directement impliquées dans l'évolution et la dynamique de toute la société roumaine.

IV. Pour faire le point

Les médias, en tant que principale source d'information politique, ont un impact considérable sur la décision de la population qui vote. Par conséquent, la modalité de réflexion de la campagne électorale dans les médias offre des indications socio-culturelles et historiques visant le degré de démocratisation de toute la société, en général, et, du processus électoral, en particulier.

Les stratégies de communication électorale ne se résument plus à la simple utilisation des ressources discursives classiques, mais elles font recours constamment à des ressources d'image

véhiculées par le biais des médias. Tout discours électoral a un impact décisif sur la population si, dans sa construction langagière, sont utilisées des idées, des arguments, des thèmes d'intérêt collectif, éléments présentés d'une manière directe, persuasive, voire violente du point de vue linguistique.

La relation d'interdépendance qui se crée entre les éléments du discours et ceux de l'image a fait apparaître une forte tendance vers l'utilisation des techniques de promotion, spécifiques pour le marketing électoral. En fait, une campagne efficace implique toujours une adaptation concrète des stratégies discursives au contexte électoral, exigences ayant la capacité de se plier sur les demandes du récepteur qui transforme le projet de gouvernement dans une proposition réalisée conformément aux traits socio-démographiques et aux caractères des personnes visées.

La télévision et la presse écrite, comme moyens de communication moderne qui constituent la principale ressource de visibilité dans la campagne électorale ont mis en évidence l'importance accordée aux ressources discursives et à l'image, parfois même au détriment des ressources idéologiques. En plus, par le biais du pouvoir politique, les candidats sont devenus progressivement des ressources utilisées par les médias qui ont réussi à stimuler l'appétence et la consommation d'émissions à caractère électoral à travers lesquelles (s')imposent d'avantage les différentes techniques de communication intertextuelle.

En réalité, les événements médiatiques constituent la scène d'une rhétorique électorale qui met en relief l'amplification de la tendance d'individualisation, au sens que les politiques discursives visent à promouvoir un certain locuteur, à personnalité distincte, et seulement sur un deuxième plan, les valeurs idéologiques invoquées. En dépit de toutes ces réalités langagières, il est évident que les éléments idéologiques restent encore bien nombreux et possèdent la capacité de réduire la distance psychologique entre l'émetteur et le récepteur, tout en facilitant l'identification de l'électorat à un certain candidat, par le recours aux symboles et aux mythes politiques, en tant qu'éléments de la zone affective de la population, puisque les messages électoraux

axés sur les émotions de la population sont plus accessibles et, implicitement, beaucoup plus persuasifs.

Bibliographie

- Ardeleanu, Sanda-Maria, „De l'éphémère du discours politique”, in *ANADISS*, no. 1, Editura Universitatii Suceava, 2006.
- Ardeleanu, Sanda-Maria, Coroi, Ioana-Crina, *Analyse du discours. Éléments de théorie et pratique sur la discursivité*, Editura Universitatii Suceava, 2002.
- Arsith, Mirela, *Semiotica discursului politic*, Editura Stefan Lupascu, Iasi, 2005.
- Beciu, Camelia, *Politica discursiva. Practici politice într-o campanie electorala*, Editura Polirom, Iasi, 2000.
- Charaudeau, Patrick, *Le discours politique. Les masques du pouvoir*, Librairie Vuibert, Paris, 2005.
- Fârte, Gheorghe-Ilie, „Comunicarea politica: aspecte generale si ipostaze actuale”, în *Argumentum*, no. 3, 2004/2005.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.
- Gerstlé, Jacques, *Comunicarea politica*, Editura Institutul European, Iasi, 2002.
- Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses Edition Marketing, Paris, 2005.
- Salavastru, Constantin, *Discursul puterii. Încercare de retorica aplicata*, Editura Institutul European, Iasi, 1999.
- Regard*, no. 42 / 15 octobre-15 décembre 2009.

L'agrammaticalité dans la structure du zeugma, ses fonctions sémantico-pragmatiques

Anna BONDARENCO

Université d'Etat, République de Moldova

Abstract: The zeugma is traditionally referred to the figures of language as a way of writing and this study aims to define the nature of the grounds to accept the zeugma and interpret it as a particular figure of thought, whose source is the association of mental representations existing in the consciousness of the poet or those places in his imagination at the time of poetic creation.

Keywords: language, text, zeugma, poetic creation, figure.

Le zeugma est traditionnellement rapporté aux figures de langue comme manière d'écrire. Etant situé dans les études de la Rhétorique, il avait été pratiqué par des rhéteurs grecs et ensuite par des Latins. Dans la vision des rhéteurs grecs et des stylisticiens contemporains, cette manière d'écrire était définie comme «*connexion, lien, assemblage, joug*» [1, p. 483; 4]. Il est certain qu'il s'agit d'un lien pas ordinaire, voire irraisonnée des mots ou d'un écart aux normes grammaticales. C'est pour cette raison qu'on pose le problème de la normativité de structuration syntaxique des phrases, de leur cohérence syntaxique et par conséquent de l'expression logique du scripteur.

Les rhéteurs grecs définissent cette figure de style comme une construction par laquelle on mettait en relation deux sujets avec un seul attribut:

L'air était plein d'encens et les prés de verdure (V. Hugo).

Le prédicat *était plein* a deux sujets *l'air* et *les prés*, mais la liaison syntagmatique entre ces deux termes et leur prédicat est marquée uniquement entre le premier sujet et son attribut. Le zeugma est représenté par la proposition elliptique *et les prés de verdure* dans laquelle le prédicat est omis pour des raisons de nature syntaxique ainsi que pour des raisons qui tiennent des spécificités de structuration poétique du vers. Si on avait répété le prédicat *était plein*, on aurait assuré l'attribution explicite de la qualité au deuxième objet *les prés*, mais cette explicitation n'aurait pas répondu aux normes de création poétique, au rythme du vers, elle aurait été même redondante au niveau et de la compréhension.

La proposition elliptique *les prés de verdure*, liée à la première par le connecteur *et*, est suffisante par sa structure pour que le destinataire fasse une implication et identifie la présence implicite du prédicat. Cette implication est possible car la conjonction *et* explicite l'identité du prédicat pour les deux sujets et c'est par ce signifiant qu'on actualise tant la jonction des deux propositions que l'attribution de la qualité à l'objet *les prés*.

P. Fontanier, en rapportant le zeugme aux figures non-tropes, considère que le Zeugme, l'Ellipse, l'Anacoluthie font partie de la sous-classe des figures de construction par sous-entente. Pour distinguer les figures tropes et les figures non-tropes, le stylisticien conseille de nous assurer si ces figures sont des beautés ou des défauts. Dans la suite de ses réflexions, le stylisticien dit: «...pour vous en bien assurer, ne les examinez pas seulement en elles-mêmes, examinez-les encore relativement au sujet, relativement au style et au genre d'écrire où elles se trouvent employées» [1, p.481]. Ce sont une partie des conditions qui permettent de définir les significations nouvelles attribuées par le scripteur aux erreurs de grammaire ou aux connexions illogiques des mots qui les explicitent.

Le mot «zeugma» avait été repris par les Latins dans la définition rhétorique: *construction d’un terme avec plusieurs déterminants dont un seul convient*. Cette forme d’exploitation du zeugma était utile et fréquemment pratiquée dans la versification latine afin de répondre aux conditions de la prosodie et de la concision. A part ceci, nous considérons que derrière cette manière de dire se cachent des motifs de nature subjective, répondant à la fonction poétique des vers.

Nombre de rhétoriciens contemporains l’acceptent aussi, mais, chez certains, on trouve la graphie moins tonique de «zeugme». Dans les travaux de stylistique, on constate que les deux mots *zeugma* et *zeugme* cohabitent depuis le XVII-ième siècle. On note l’emploi assez récent du mot «attelage», qui est probablement la traduction métaphorique du «zeugme» grec (joug), les deux ensembles faisant double emploi.

Pour M. Aquien et G. Molinier le zeugme «...en *rhétorique désigne une figure par laquelle on associe dans une même construction syntaxique deux éléments alors qu’ils diffèrent par leur nature grammaticale*» [4, p.739]. Ces auteurs distinguent le zeugma syntaxique et le zeugma sémantique.

Dans la vision d’Henri Morier, le zeugme a pour synonyme le nom «attelage»; l’auteur analyse le zeugme morphologique (faute de genre, de nombre) et le zeugme syntaxique, cette figure peut affecter les catégories grammaticales citées, la syntaxe des compléments ou des propositions. Le stylisticien s’attaque aux grammaires dogmatiques, aux logiciens qui exigent «*qu’on doit donner à chaque verbe le complément qui lui convient*» ou «*que les compléments similaires fussent de même nature syntaxique*». Selon les logiciens, il est incorrect d’écrire *Il aimait la nature et à se promener*, parce que le même verbe *aimer* a pour compléments un nom et un infinitif [5, p.1249].

Les exemples de zeugma qu’on cite dans les travaux de stylistique présentent dans leur majorité des écarts par rapport à la normativité grammaticale. Il est naturel que chaque faute de grammaire entraîne une espèce d’anomalie de raisonnement, c’est

pour cette raison que le zeugma est examiné au niveau de la signification et des sens.

Cette manière figurative d'écrire nous a incitée à définir les motifs pour lesquels, les poètes en particulier, recourent à cette expression figurée. Il devrait y avoir des motifs de nature psychique, se rapportant aux profondeurs neurophysiologiques du poète qui alimentent son imaginaire, le conscient et le subconscient, ces derniers livrant un produit psychique qui le détermine de dire sur son papier à sa manière et non pas d'une autre.

L'interprète du vers ne dispose pas d'outils et même de faculté qui lui permettent de lire dans les profondeurs neurophysiologiques du poète, c'est pourquoi il ne lui reste que la combinaison des signes et le produit de cette combinaison, ce dernier servant de matériau pour déchiffrer les sens. Il est vrai que le lieu commun d'un interprète et du poète vient aider le premier. C'est ce terrain du zeugma qui reste peu examiné dans les études linguistiques et se présente comme une lacune dans l'identification des motifs de l'écart grammatical et de sens pour définir leurs fonctions sémantiques et pragmatiques.

Nous n'avons pas fait de distinction entre le zeugma de grammaire et le zeugma de sens, car les structures qualifiées comme incorrectes au niveau grammatical devraient avoir une explication au niveau des significations que leur assigne l'auteur du discours.

C'est pour cette raison que l'étude a pour objectif la définition de la nature des motifs qui permettent d'accepter le zeugma et de l'interpréter comme figure particulière de pensée, ayant pour source l'association des représentations mentales existantes dans la conscience du poète ou de celles qui se produisent dans son imaginaire au moment de la création poétique. Il se peut que, dans des instants de ce genre, la raison, l'esprit et l'âme ou le subjectif soient en accord, car le subjectif, dans la majorité des cas, s'appuie sur la matière psychique produite par la raison. Les actes mentaux, générant cette manière d'écrire, restent insaisissables même pour l'auteur. L'image que construit l'imaginaire du poète ou celle que lui offre son subconscient est alimentée par les

représentations mentales existantes dans son cerveau, ces dernières étant construites suite à l'observation d'un fragment de la réalité.

Le zeugma peut être entendu comme manière d'écrire et de dire aussi, parce qu'avant d'écrire on le dit et ce dit se situe dans notre langage intérieur pour être ensuite verbalisé par la forme écrite.

Les modes d'écrire au moyen du zeugma, les types de sa construction morphosyntaxique sont différents:

- l'union de deux compléments d'objet ou de deux circonstants ne s'accordant pas entre eux sémantiquement, parce qu'ils auraient dû être régis par des verbes différents;
- un verbe régissant des compléments qui ne s'accordent pas en nombre;
- la combinaison de deux substantifs s'accordant avec plusieurs déterminants, dont l'un ne s'accorde pas avec les déterminants de l'autre;
- un seul verbe régissant deux subordonnées fonctionnellement différentes;
- un verbe régissant un complément d'objet et une subordonnée complétive etc.

Comme les écarts à la norme grammaticale sont tantôt de nature morphologique, tantôt de nature syntaxique, nous nous sommes fixé pour objectifs les problèmes suivants:

- examiner les spécificités morphologiques et syntaxiques des écarts à la norme grammaticale dans la structure du zeugma;
- définir le sens ou les sens de l'agrammaticalité dans la structure de cette figure de langue, de l'attelage des signifiants inacceptable, au premier abord;
- tenter d'identifier les motifs pour lesquels le scripteur attribue un caractère agrammatical ou d'incohérence logique aux structures actualisant le zeugma;
- analyser le rôle des relations textuelles dans l'identification des sens impliqués par le zeugma et son rôle dans la progression du texte poétique;

- déterminer les fonctions sémantico-pragmatiques de l’agrammaticalité et de l’union des noms désignant des choses non associables pour un locuteur.

Une des constructions du zeugma est celle dans laquelle un verbe régit un complément d’objet et une subordonnée complétive:

Elle lui a demandé de faire ses valises et qu’il parte immédiatement (A. Musset).

Le verbe *demander* régit tant le complément d’objet direct à construction indirecte *de faire ses valises* que le deuxième complément de même nature, mais sous la forme d’une subordonnée complétive. C’est cette différence de structure syntaxique du complément d’objet qui représente l’écart à la norme grammaticale. L’identité de valence du verbe, régissant les deux compléments, aurait dû déterminer tant l’identité de leur nature syntaxique que de leur forme syntaxique. C’est pour cette raison qu’on aurait pu construire la phrase de la façon suivante: *Elle lui a demandé qu’il fasse ses valises et qu’il parte immédiatement*, ou *Elle lui a demandé de faire ses valises et de partir immédiatement*, néanmoins, l’identité de la forme syntaxique des deux compléments n’est pas respectée.

La différence de forme syntaxique du complément d’objet dans la phrase de départ a des motifs de nature logique et de nature communicative. Le motif logique réside dans le besoin langagier du locuteur d’exprimer l’identité du destinataire du verbe de l’acte verbal *demander* et de l’agent des actions *faire ses valises* et de *partir immédiatement*. Le référent identique de la personne, étant désigné par le pronom *lui* et par le déterminatif *ses* dans la structure de la principale, par le pronom personnel *il* dans la structure de la subordonnée, entraîne une ambiguïté. Elle est créée par la locution verbale *faire ses valises*, car on pourrait dire qu’il s’agit d’actants identiques ou d’actants différents dans *faire ses valises* et *partir*: *Elle a demandé à une personne qu’elle fasse les valises d’une autre personne et que cette dernière parte*. Seules les relations contextuelles permettent d’y reconnaître

l’identité de la personne désignée par les pronoms *lui, il* et par le déterminatif *ses* dans la structure de la phrase.

Par conséquent, l’identité référentielle de la personne explicite la différence de sa désignation morphologique. On remarque en ce cas-ci l’importance du rapport d’interdétermination entre la catégorie de l’identité et des différences dans l’agrammaticalité [9, 10]. Seule la situation d’énonciation de cette phrase constitue le critère déterminant dans la définition des motifs de cette déviation à la norme grammaticale.

Au niveau communicatif, le locuteur a pour objectif de transmettre l’intention du locuteur d’intensifier son ordre, son ton impératif au moyen du subjonctif *qu’il parte* et non pas au moyen d’un infinitif précédé de la préposition *de*. L’ordre est marqué par le verbe *demander*, par le syntagme *de faire ses valises* ainsi que par la subordonnée comportant un subjonctif, ce dernier exprime l’impérativité, un degré d’intensité plus haut que les deux autres formes de sa désignation. Le qualificatif *immédiatement* de l’action *partir* ajoute aussi à son tour un sème d’intensification à l’ordre désigné par le subjonctif.

Une autre structure du zeugma grammatical est l’attachement de deux compléments d’objet dont la forme syntaxique est différente:

– *Ah ! Savez-vous le crime et qui vous a trahie?* (Racine, *Iphigénie*)

Il est certain que l’actualisation de l’aptitude combinatoire du verbe *savoir* au moyen du complément d’objet direct, exprimé par le lexème *le crime*, conditionne l’emploi d’un autre complément qui ait la même forme morphologique et non pas celle d’une subordonnée: – *Savez-vous le crime et votre traître ?* C’est la structure à laquelle s’attendait le lecteur, mais le locuteur le dit autrement. S’il avait construit la phrase en utilisant le déictique *celui* – *Savez-vous le crime et celui qui vous a trahie ?*, il aurait comblé le vide d’un nom d’être. La corrélation substitutive de la locution pronominale *celui qui* avec un nom animé aurait répondu aux normes de connexion syntaxique entre le verbe et son complément.

Le motif de cet attachement syntaxique de deux compléments d’objet, selon les interprètes de ce vers, se distinguant dans leur structure syntaxique, s’explique par l’état psychologique du personnage; nous ajouterions que cet état est déterminé par la nature de la situation d’énonciation dans laquelle se trouvent les interlocuteurs. Dans des situations de ce genre, l’émotionnel prend le dessus sur le rationnel, le respect des normes grammaticales tenant évidemment du rationnel.

Dans d’autres structures syntaxiques du zeugma, deux compléments d’objet direct sont désignés au niveau morphologique par des parties de discours différentes:

J’ai dit mon retour à Cambourg et comment je fus accueilli par mon père. (Chateaubriand, *Mémoires d’outre tombe*).

Le premier complément d’objet est désigné par un substantif, tandis que le deuxième, étant rattaché au premier complément par le jonctif *et*, est désigné par l’adverbe de manière *comment* à valeur qualificative indéterminée, hyperonyme interrogatif des adverbes de manière à valeur qualificative déterminée. La fonction sémantique du connecteur *et* est importante pour la nature morphologique du deuxième complément, il détermine la nature nominale de ce terme de proposition et en même temps sa fonction syntaxique. L’adverbe *comment* en fonction de complément d’objet direct, fonction attribuée avant tout par le verbe *dire*, avec tous les autres constituants participe à la construction de la deuxième unité prédicative de la phrase.

Selon les normes grammaticales, le locuteur aurait dû construire la phrase en remplaçant l’adverbe *comment* par l’hyperonyme nominal *la manière* et en tenant compte des spécificités de rection du verbe *accueillir* de la deuxième proposition coordonnée:

J’ai dit mon retour à Cambourg et la manière dont je fus accueilli par mon père.

A notre avis, ce genre d’expression grammaticale assez fréquent dans notre expression s’explique par l’inattention, dans certaines situations d’énonciation, du locuteur à l’équivalence lexicale entre les adverbes interrogatifs du type *quand*, *pourquoi*,

comment, où et les noms: *le temps, la cause, le motif, la manière, la façon*. Dans d’autres situations d’énonciation, cette manière de dire s’explique par ce que les locuteurs ne connaissent pas ce type d’équivalence lexicale entre les adverbes cités et les noms hyperonymes des entités citées; il s’agit, en effet, des compétences linguistiques du locuteur.

M. Aquien et G. Molinié citent le phénomène de disjonction syntaxique propre au zeugma [4]:

Et ils mangèrent des pommes bien vieillies de terre.
(Mallarmé).

Le locuteur disjoint le mot composé *pomme de terre* en produisant un effet comique par la mise en relation alogique et par suite d’incohérence syntaxique de la combinaison *pommes bien vieillies de terre*. L’alogisme de la construction s’explique par ce que le complément *de terre* devrait être qualifié comme complément d’agent du participe passé *vieilli, -e*: *la terre aurait dû vieillir les pommes de terre*. Il est certain qu’il s’agit d’une idée irraisonnable et c’est ce sens qui suscite le rire chez le lecteur.

Par conséquent, les formes multiples de structuration des expressions du zeugma sont aussi exploitées pour des fins comiques.

Henri Morier qualifie comme faute grossière et évidente les phrases du type [5]:

Une fois par terre, les tilburys vont vous passer sur le corps.
(Stendhal, *Le Rouge et le Noir*)

Il s’agit de la scène où Norbert parle à Julien des dangers de la circulation. En règle générale, la construction d’entrée, *une fois par terre*, aurait dû commencer par l’objet de la localisation *la personne* du locatif *par terre*: *la personne, une fois par terre...*, ou *lorsqu’on est par terre...* L’objet de la localisation implicite de la construction *une fois par terre* est désigné par le pronom *vous*, c’est l’emploi de ce pronom et les relations qu’il établit avec les autres constituants qui rendent la construction *les tilburys vont vous passer sur le corps* comme logiquement et syntaxiquement inacceptable. Nous supposons que le subconscient a eu son rôle dans la structuration de cette phrase, il s’agit du danger que

présente la circulation dans la rue, cette idée prend le dessus, elle devient dominante en déplaçant la cohérence logique sur le deuxième plan.

Les formes de manifestation de violation des normes de connexion syntaxique sont fréquentes et différentes. Il importe que l’on tienne compte des spécificités de la situation d’énonciation, des relations interpersonnelles entre les locuteurs, du registre de la langue. Les exemples de violation des normes grammaticales sont surtout fréquents dans le langage familier:

Moi, mes souliers ont beaucoup voyagé.

Ce qui alourdit la structure de cette phrase, c’est l’absence de connexion logique entre le pronom personnel tonique *moi* et le substantif *mes souliers*. Le locuteur aurait pu dire: *Moi et mes souliers, nous avons beaucoup voyagé*. La phrase émise pourrait être qualifiée comme expression familière dans une situation où les interlocuteurs se connaissent et peuvent se permettre de dire de cette façon, il s’agit, finalement, d’une situation d’énonciation qui se rapporte au registre familier de la langue où les normes grammaticales ne sont pas à chaque fois respectées.

Nous avons pris pour principe de base dans l’interprétation du zeugma de sens la thèse de M. Riffatterre, selon laquelle la représentation littéraire ou la mimésis est chaque fois menacée par les trois signes de l’obliquité sémantique; cette dernière pourrait être produite de trois façons distinctes: *par déplacement, distorsion et création du sens*. Dans le déplacement, se produit le glissement du sens d’un mot à l’autre «... *et le mot en «vaut un autre, comme cela se produit dans la métaphore et la métonymie»*»; dans la distorsion, le linguiste voit de l’ambiguïté, contradiction ou non-sens, tandis que dans la création «...*l’espace textuel agit en tant que principe organisationnel produisant des signes à partir d’éléments linguistiques qui autrement seraient dépourvus de sens (par exemple, la symétrie, la rime ou des équivalences sémantiques entre des éléments rendus homologues par leur position dans une strophe)*» [8, p.12].

L’analyse faite sur une série d’exemples permet d’affirmer que toutes ces trois formes de manifestation de l’obliquité sémantique sont propres au zeugma.

On pourrait démontrer le rôle de la rime dans l’espace textuel en tant que principe organisationnel dans la production des sens sur l’exemple d’un vers de G. Apollinaire:

Lorsqu’à la cave sa main serve

Porte la viande de conserve,

On peut sans fouler la méninge

Dire: l’homme descend du singe. (G. Apollinaire, *Le singe*)

Dans le premier vers, il s’agit d’un emploi immotivé au niveau grammatical du présent du subjonctif: *Lorsqu’à la cave sa main serve*. Les motifs de cet emploi tiendraient de la symétrie des deux premiers vers, du besoin de faire rimer les vers.

En nous appuyant sur les techniques de la sémantique interprétative, sur les implications appliquées par C. Kerbrat-Orecchioni [2] dans la définition des sens implicites, nous essayons d’identifier les sens créés par leur glissement, par l’ambiguïté ou les non-sens, enfin de compte par la création poétique, ceci, à notre avis, permet de définir l’intention de l’énonciateur et par la suite les effets pragmatiques de cette figure de style.

Comme le déplacement du sens d’un mot à l’autre, propre au zeugma, est conditionné par les besoins et les normes non normalisées de la création poétique, par la suite, il tient aussi du problème de la métaphore. C’est pourquoi nous appliquons aussi les thèses de P. Ricoeur sur la métaphore et la sémantique du discours, qualifiée par le philosophe comme étude clé. Selon le philosophe, l’étude de la métaphore se résume à l’opposition irréductible de la théorie de la métaphore-énoncé et de la théorie de la métaphore-mot [7, p. 8]. Il examine ces problèmes en s’appuyant sur la théorie de la signification de P. Grice qui distingue entre *la signification de l’énoncé, la signification de l’énonciation, et la signification de l’énonciateur* [7, p.93]. Il est évident que dans l’analyse du zeugma de sens, il importe de prendre en compte ces trois types de signification, actualisées par le poète surtout dans *l’agrammaticalité* de l’énoncé. Les nouveaux sens,

créés par le poète par l’attribution des nouvelles significations aux mots, devraient être qualifiés comme des significations de l’énonciateur et de l’énonciation ou du discours, car c’est un produit psychique et ensuite un verbal non commun du poète.

Le zeugma est surtout propre au langage poétique car il permet d’associer des choses associables et le plus souvent non associables. Dans cette manière d’écrire, le destinataire ou l’interprète, comme nous l’avons vu ci-dessus, remarque une faute de nature morpho-syntaxique ou un écart stylistique, ces derniers entraînant des pièges et même des difficultés dans l’interprétation de l’énoncé. L’interprète ou le lecteur des textes de ce genre est curieux d’identifier les motifs des erreurs grammaticales, les raisons restant à la source de la production des combinaisons de mots incompatibles, dont l’un acquiert la signification d’un autre ou des significations qu’il faudrait définir dans la structure conceptuelle du mot.

Le zeugma persiste dans des phrases qui se caractérisent, comme nous l’avons constaté, par une diversité de structure dont l’une est celle où un seul verbe régit deux compléments d’objet ou deux compléments circonstanciels du même type, deux sujets dont le deuxième terme de proposition est incorrectement rattaché au verbe:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Et nos amours

Faut-il qu’il m’en souvienne

La joie venait toujours après la peine (G. Apollinaire, *Le pont Mirabeau*).

L’erreur grammaticale consiste en ce que le verbe *couler* s’accorde avec un seul sujet et ne s’accorde pas avec le sujet *nos amours*, quoique l’accord soit demandé pas seulement par le pluriel du nom en fonction de sujet, mais aussi par la fonction jonctive du connecteur de coordination *et* qui l’implique.

En parlant de ce phénomène M. Riffaterre considère que «*La représentation littéraire peut simplement être altérée de manière sensible et persistante en s’écartant de la vraisemblance ou de ce*

que peut aussi être gauchie par une grammaire ou un lexique... ce que j’appellerai agrammaticalité» [8, p.12].

La réponse la plus simple serait celle que le nom *amour* ne pourrait pas être sémantiquement «attelé» au verbe *couler*, car au niveau logique on ne pourrait pas attribuer la propriété *couler* à l’objet abstrait *amour*: *les amours d’une personne ne peuvent pas couler comme l’eau*. Néanmoins, il y a, à notre avis, d’autres motifs qui acceptent cette faute du poète: ils tiennent de la fonction poétique du vers, des particularités psychologiques et psychiques du poète, de son imaginaire qui lui permettent de voir un phénomène naturel à sa façon et de faire glisser ou se déplacer la signification d’un mot à un autre.

Le vers cité suppose la phrase comparative suivante: *les amours coulent comme coule l’eau de la Seine*. La structure de la principale, étant grammaticalement acceptable, reste inacceptable au niveau logique. Néanmoins, cette inacceptabilité devient acceptable si l’on prend en compte la genèse de la construction du vers, résidant dans la propriété de l’eau de *couler* et ainsi de *passer* à travers le temps ou de marquer de façon particulière tant l’écoulement du temps que le caractère passager de nos amours. Le caractère passager du temps, c’est une de ses caractéristiques inhérentes, définie comme entité insaisissable et invisible qui devient visible grâce à l’observation de l’eau de la Seine qui coule en créant l’image réelle de l’écoulement du temps.

Il est évident que l’écriture agrammaticale crée des difficultés au lecteur dans le décodage des sens mis dans des structures de ce genre; elle demande de la part de l’interprète des opérations mentales différentes que celles que pose l’écriture grammaticale. Le scripteur fait appel non uniquement à ses compétences linguistiques et celles littéraires, il demande à l’interprète qu’il applique ses savoirs universels et les savoirs de décodage des sens dans un texte à signification oblique. La lecture et l’interprétation oblique impliquent la prise en compte des relations intertextuelles du vers pour parvenir à déchiffrer l’intentionnalité du locuteur.

Avant de recourir aux relations contextuelles afin d’identifier les significations actualisées par l’agrammaticalité dont on parle, nous avons essayé de définir les représentations mentales que crée cet écart stylistique dans l’imaginaire du destinataire, c’est-à-dire les images que génèrent dans notre conscience les deux vers *Sous le pont Mirabeau coule la Seine et nos amours*.

Ce sont les représentations mentales du poète qui déterminent la multitude d’interprétations sémantiques qu’on pourrait apporter à cet écart de sens et de grammaire; elles se forment dans notre imaginaire, suite à l’analyse intérieure ou pour mieux dire, suite au dialogue intérieur de l’interprète avec le poète ou du scripteur avec son lecteur qui s’interroge et cherche à trouver la réponse à cet écart grammatical. En voici quelques-unes de ces représentations mentales dont la première devrait être celle réelle, parce que c’est le réel qui sert de point de départ et de source d’alimentation de notre imaginaire:

– Le poète ou un autre individu se trouve sur le pont Mirabeau et observe la Seine couler; il remarque la continuité et la linéarité de l’écoulement de l’eau qui passe auprès de lui s’en allant et disparaissant; les propriétés de *continuité* et de *linéarité* ainsi que la propriété de *couler* de l’eau se présentent comme déterminantes, comme un fonds sur lequel le poète crée de nouvelles images;

– En fixant les yeux sur un volume d’eau de la Seine, il remarque qu’elle s’éloigne et l’abandonne. La disparition de l’eau provoque chez le poète le sentiment de nostalgie. Quoique d’autres vagues d’eau remplacent le premier volume d’eau disparue, le sentiment de nostalgie ne quitte pas l’observateur; pour quelques moments, il ne prend pas conscience du motif de cette nostalgie; elle est causée par l’association que son cerveau avait déjà inconsciemment faite entre l’écoulement de l’eau et l’écoulement du temps. En effet, à la source de l’association entre l’eau et le temps, qui s’écoulent, reste la catégorie du mouvement et par la suite du changement propre à l’eau et au temps;

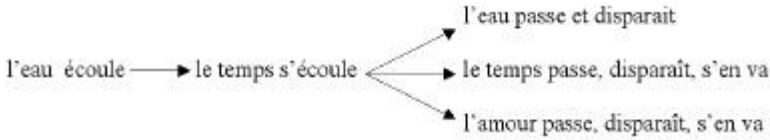
– L’écoulement de l’eau s’associe dans son esprit au temps qui passe sans *s’arrêter* pour lui parler, pour arrêter la disparition d’un sentiment qui le rend nostalgique;

– Le caractère passager de l’eau et du temps entraîne la formation d’une autre association, celle entre le caractère passager du temps et de l’amour, conclusion qui lui vient, suite à une expérience de la vie.

Finalement, suite à ces images, le poète s’aperçoit d’une compatibilité entre *l’eau* et *l’amour*, compatibilité qui s’appuie sur les propriétés de mouvement, continuité et de linéarité de l’eau et du temps, du changement dans le temps de l’eau et de l’amour et de la force modificatrice du temps, de son pouvoir sur les deux entités, l’une de nature concrète et l’autre de nature abstraite. Par conséquent, il s’agit de l’association d’une chose concrète et d’une chose abstraite. Il s’avère que les plus révélatrices, les plus parlantes et poétiques images sont celles créées par l’union du concret et de l’abstrait. Cette association permet au poète de prédiquer implicitement la propriété de *couler* à la chose abstraite *amour* et de produire chez le lecteur les mêmes représentations mentales.

L’agrammaticalité est envisagée comme outil de construction chez le destinataire des associations nouvelles, ces dernières ayant pour appui la corrélation des ensembles corrélatifs dont les constituants sont de nature différente: *l’eau – le temps*; *le temps – l’amour*; *l’eau – le temps – l’amour*; *l’eau – le temps – l’amour – l’espace*. La présentation de la structure de ces types de corrélations démontre le processus de leur complexification. La deuxième classe de corrélations est celle entre les propriétés de ces entités: *couler – s’écouler*; *passer – disparaître*; *disparaître – s’en aller*.

Le troisième type de corrélations se crée entre une chose concrète et des choses abstraites accompagnées de leurs propriétés naturelles ou de celles assignées par l’auteur:



La corrélation et l'interaction des systèmes notionnels expriment l'interaction entre différentes représentations mentales, la relation entre l'image réelle et celles irréelles que se forme le poète.

Par l'écoulement et le changement de lieu par l'eau, par le caractère passager de l'eau, le poète actualise une autre propriété de l'amour, celle de changer de place et par la suite d'être *changeable* et non pas *constant*. L'exploitation consciente ou inconsciente par l'auteur de ces propriétés propres à des objets différents, *l'eau*, *le temps* et *l'amour* est déterminée par l'interaction des catégories de l'espace et du temps: l'eau change de lieu à travers le temps, l'amour change aussi de siège à travers les temps qu'il vit. Rapporté à une seule personne, comme l'eût fait le poète dans son langage intérieur, l'amour perd assez souvent la propriété d'être continu, car avec la fuite du temps l'amour s'en va aussi. Néanmoins, on a besoin de la continuité de l'amour pour assurer l'avenir et par suite l'existence du genre humain.

Par conséquent, le caractère passager de l'eau de la Seine est identique aux amours d'une personne, étant aussi passagers. L'identité de la propriété de *changeable* de l'eau et de l'amour a servi aussi de motif de l'association des deux entités incompatibles, à première vue, ayant pour finalité une création poétique nouvelle.

A notre avis, la genèse de la construction du zeugma dans le vers d'Apollinaire a pour appui aussi des motifs de nature phonique, nous avons en vue la phonation intérieure du vers, entendue uniquement par le poète. Il s'agit de la similitude entre *couler* et *s'écouler* ou d'une musicalisation du langage: *l'eau coule*, *le temps s'écoule*.

Finalement, l'intention du poète était de constater sous une forme poétique particulière le caractère passager de nos amours

comme vérité, immortalisée dans le proverbe: *Tout passe, tout casse*. A cette fin, il n’a pas accepté la transparence de la forme, mais l’expression figurale, assez souvent individuelle.

Le décodage de l’intention de l’auteur dans l’agrammaticalité de son écriture demande de la part de l’interprète de se déplacer dans les profondeurs des actes psychiques du poète pour définir les motifs qui assurent l’association des choses incompatibles. Cette association a toujours une explication, elle réside dans l’identité des propriétés par lesquelles se caractérisent les choses ou par de nouvelles propriétés que le locuteur leur attribue.

Quelquefois le poète lui-même ne se rend pas compte des motifs qui le poussent à dire de cette façon ou d’une autre, car, en ce cas-ci, c’est le subconscient qui lui offre une psychomatière formée autrefois, mais répondant à ces besoins associatifs et ensuite aux besoins langagiers. Ces facteurs déterminent l’interprète d’accepter le droit du poète à l’imaginaire, à la liberté dans son expression, en effet au non-bornage de la faculté du cerveau et de l’esprit, de l’imaginaire de produire pour créer dans la structure conceptuelle du mot, car celle qui est acceptée au niveau du système de la langue ne répond pas au besoin d’expression du poète, il n’y trouve pas la signification qui aurait assuré son intention. Dans ce cadre d’idée, N. Laurent considère qu’on recourt à l’expression figurée «...pour pallier l’incapacité de la langue à dénoter certains faits de l’expérience» [3, p. 36]. Le poète crée chez son lecteur des images inattendues, inacceptables au premier abord, provoquant des sensations tout à fait nouvelles et demandant de la part de l’interprète une activité psychique plus intense que celle du décodage des sens dans une création grammaticalement correcte.

Finalement, l’agrammaticalité s’avère être *grammaticalité poétique* sous la plume du poète, elle fait émerger, de cette façon, des profondeurs neurophysiologiques du poète une identité de propriétés de deux choses, un produit d’une analyse profonde du psychique du poète. Elle répond au besoin du poète de rajuster la forme grammaticale du signe linguistique à son intention pour demander à son lecteur de la définir. L’identification de l’inten-

tion du poète, celle de constater le caractère passager de l’amour constitue une évidence de la rencontre du poète et du lecteur dans le lieu commun de leur expérience, du degré de connaissance des deux objets afin de parvenir à une compréhension et acceptation adéquate de la manifestation ordinaire de l’amour.

Dans les dictionnaires de rhétorique cet exemple de zeugma est qualifié comme exemple de déviance à la norme grammaticale, il est certain que cet écart apparaît aussi comme incohérence logique. Néanmoins, l’analyse faite démontre qu’il s’agit en effet d’une logique poétique. Nous avons interprété cet exemple d’agrammaticalité sans avoir lu la suite de la poésie, c’est ensuite que nous l’avons lue. En effet, le poète explicite son intention dans les vers qui suivent et qui confirment nos présuppositions sur l’erreur grammaticale:

*Vienne la nuit sonne l’heure
Les jours s’en vont je demeure
L’amour s’en va comme cette eau courante
L’Amour s’en va
Comme la vie est lente.*

Il est certain que le vers *L’amour s’en va comme cette eau courante* vient expliciter le sens principal du vers *Sous le pont Mirabeau coule la Seine et nos amours*, qu’on a transformé en phrase: *Nos amours coulent comme coule la Seine*. La propriété de *couler de l’eau*, cette fois-ci est désignée par l’adjectif verbal *courante*. L’emploi des trois mots à valeur temporelle, *la nuit*, *l’heure*, *les jours*, ensuite du quatrième lexème temporel *les semaines* et en fin de compte de l’hyperonyme, *le temps* confirme la présupposition, selon laquelle l’association est bâtie sur les propriétés inhérentes identiques de *l’eau*, *du temps* et de *l’amour*.

Dans les vers cités, le caractère passager du temps et de l’amour est explicité par le verbe *s’en aller*, répété trois fois. La dernière intention du poète était celle de nous rappeler l’impossibilité de faire revenir le temps passé, y compris les amours:

*Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé*

*Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine*

Les occurrences de zeugma sémantique sont considérables, parce que l’assortiment du concret et de l’abstrait est fréquemment exploité par les poètes, c’est cet assemblage de choses qui répond au besoin de l’imaginaire du poète de créer des images inédites, assez souvent individuelles et, par la suite, uniques. Cette modalité d’assortir des mots produit assez souvent au niveau connotatif une métaphore, qui selon P. Ricoeur, est envisagée «...comme modalité déviante de dénomination» [7, p. 88]. En examinant la théorie de l’énoncé métaphorique, le philosophe constate: «*Le sens métaphorique appartient à l’énoncé métaphorique, mais il est construit dans le texte et par le texte minimal...*» [7, p. 87].

Voici un texte minimal dans lequel figure le zeugma de sens:

*Oh ! Combien de marins, combien de capitaines
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,
Dans ce morne horizon se sont évanouis !...
Seules, durant ces nuits où l’orage est vainqueur,
Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,
Parlent encore de vous en remuant la cendre
De leur foyer et de leur cœur.* (V. Hugo, *Oceano nox*)

Le poète produit des effets sur le lecteur par l’union de l’abstrait et du concret dans la phrase: *les veuves remuaient la cendre de leur foyer et de leur cœur*. Ce qui constitue un désaccord sémantique c’est la relation sémantique entre les noms *la cendre* et *le cœur*, créant le syntagme nominal à valeur métaphorique, *la cendre du cœur*. La structure de ce syntagme n’est pas complète, car le verbe *remuer* fait aussi partie de sa structure syntaxique. Le caractère intègre de la construction *remuer la cendre du cœur* au niveau linguistique est déterminé par la cohésion entre les éléments de la construction mentale créée chez le poète et ensuite chez le lecteur.

L’auteur s’est servi d’une association entre deux constructions mentales, celle de *remuer la cendre du foyer* et *remuer la*

cencre du cœur des veuves. La signification directe du premier groupe de mots, dépourvu de valeur connotative, sert d'outil d'interprétation de la valeur sémantique de la déviation métaphorique: *remuer la cencre du cœur*. Le constituant *remuer* du premier syntagme, rattaché au syntagme *la cencre du cœur*, acquérant une valeur métaphorique, contribue à produire une image des plus émouvantes en affirmant qu'on pourrait aussi *remuer la cencre du cœur des veuves*.

Toutefois, l'élément qui sert de repère dans l'identification des sens et de l'intention du poète de représenter une réalité imaginaire, un état localisé dans le cœur des veuves, c'est le lexème *la cencre*; il sert de mot clé pour décoder la signification des vers cités. Suite à la contemplation du fragment de la réalité *remuer la cencre du foyer*, le poète nous fait transcender la représentation mentale formée, en nous situant ou plus précisément en situant notre esprit dans le monde des nouvelles représentations formées sur des représentations ordinaires et en cherchant la source de la création de cette image dans ce premier niveau des représentations.

A part ceci, on pourrait dire que le mot *le foyer* appelle le mot *le cœur*, parce que le premier ainsi que le deuxième localisent *la chaleur* au sens concret et *la chaleur* au sens abstrait, en effet le sentiment d'amour. C'est le cas du déplacement de sens du mot où le vocable *le cœur* vaut le sens du mot *foyer*, car le cœur c'est le lieu dans lequel l'amour trouve son abri ou l'espace où il est localisé dans les termes logiques, il est porteur de ce sentiment. C'est à la fois une contradiction de sens, car le sens de *la cencre du foyer* exclut le sens de *la cencre du cœur*. Sans qu'il il y ait une connexion logique entre eux, l'auteur trouve tout de même des similitudes entre *le foyer* et *le cœur*, d'une part, et entre *la cencre du foyer* et *la cencre du cœur*, d'autre part.

La perception du lecteur de cette dernière image crée une idée d'un cœur qui regrette un amour défunt. Dans ce produit psychique, le verbe *remuer* s'approprie un rôle déterminant dans l'attribution de la valeur métaphorique à la construction *remuer la cencre du cœur des veuves*. Par cette manière de dire, le poète

aurait voulu transmettre le message selon lequel les veuves, en parlant, remuaient de vieux souvenirs pour remonter aux temps passés afin d’y trouver les sentiments d’autrefois, pour faire revivre encore et encore une fois les moments heureux qu’elles avaient vécu avec leurs maris disparus, mais ce qui en était resté ce n’était que des cendres, des restes de l’amour. Le temps avait fait son travail, son oeuvre. Finalement, c’était un sentiment de nostalgie pour les temps passés, de douleur des veuves.

La construction du zeugma de sens sur la jonction de deux termes, dont l’un est concret et l’autre abstrait, comme spécificité de structuration du zeugma, est constatée par Michèle Aquien et Georges Molinié; ils citent l’exemple de V. Hugo de *Booz endormi* [4]:

Vêtu de probité candide et de lin blanc.

Selon ces lexicographes, le deuxième terme *lin blanc* vient compléter le premier. Nous dirions que ce qui a permis au poète d’associer *la probité* et *le lin* c’est la propriété de *blanc* du *lin*, cette dernière est impliquée par les sèmes *d’honnêteté*, *de pureté*, comme éléments constitutifs de la valeur conceptuelle du nom *la probité*. Les propriétés citées sont comportées, à leur tour, par la qualité *candide*, cette dernière impliquant les qualités: *pur*, *franc*, *innocent*.

La corrélation entre le nom *probité* et les qualités *candide*, *blanc*, permet d’identifier, à notre avis, la source de la genèse du vers et de l’association des choses, se présentant et étant qualifiées comme non associables, mais s’avérant être associables. La qualité de *pureté*, *d’honnêteté* pourrait être envisagée comme fondatrice du vers, servant de point de départ pour l’association d’une chose abstraite et de l’autre concrète. Seul l’imaginaire d’un génie a pu entrevoir une compatibilité entre ce genre de choses pour une association de ce genre au niveau logique et une combinaison de mots au niveau syntaxique.

Nous considérons que les critères de cet assortiment résident dans la persistance des sèmes communs ou identiques qu’on découvre dans la structure sémantique des deux constituants, construisant le zeugma sémantique.

Conclusions

Le zeugma se caractérise par un nombre considérable de déviations grammaticales; elles se font sentir surtout au niveau de la cohérence syntaxique, cette dernière étant motivée et remplacée par une cohérence psychologique. La dernière a pour source les produits de nature psychique qui se forment dans l’imaginaire du poète; ils conditionnent la manière de dire, de créer du poète afin de nous faire voir les choses, quelle que soit leur nature, dans une interaction et dans une relation. Si différents que soient les choses, les fragments situationnels ou événementiels de la vie, l’esprit du poète trouve toujours des similitudes pour les associer et créer des images poétiques inédites qui ne cessent pas d’exercer sur nous une influence modificatrice, de créer, de générer en nous autres, les destinataires, des états inconnus jusqu’ici.

A part ceci, l’expression figurale du scripteur, et non pas l’expression transparente, stéréotypée, contribue à l’enrichissement de la valeur conceptuelle du mot par l’assignation des nouvelles significations, parce que les significations existantes attestent l’incapacité du signe de répondre au besoin langagier du poète.

C’est à ce moment qu’on prend conscience que, ce qui était qualifié comme erreur, devient beauté. Pour la savourer, il faudrait en quelque mesure se déplacer dans le monde des représentations mentales du poète pour les voir non pas avec l’organe physique, mais avec les yeux du cœur et de notre esprit. C’est dans des moments de ce genre qu’on pourrait ressentir la différence et à la fois le rapprochement du cerveau et de l’esprit. Il s’agit de la recreation du monde imaginaire du poète pour ressentir à fond son dit. En commettant des erreurs de connexion syntaxique et par la suite de cohérence logique, le poète pose ainsi des problèmes devant l’interprète.

La structure du zeugma présente un désaccord sémantique ou une incohérence syntaxique et logique dont les sens sont identifiés au moyen de l’analyse du produit de la perception visuelle et ensuite de l’imaginaire du poète.

CLINS: dérives et mimétisme en littérature française

J. L. CORNILLE

Université du Cap, Afrique du Sud

Abstract: This theoretical piece is based on the hypothesis that, if a text is to be read as a literary work, it must invariably contain, even minimally, some elements borrowed from other texts already belonging to the literary canon. These often subliminal traces can in no way be seen as mere theft: canonical texts encourage this effort since their very survival depends on it. Intertextuality is thus no longer seen as a subversion of existing codes, but rather as a conservative tool of repetition through hybridization.

Keywords: hypotext, hypogram, mimetism, intertextuality, French literature.

J'ai toujours pensé que les écrivains appartenait à une petite société à ce point secrète qu'ils n'en connaissaient pas l'existence et qu'ils ignoraient en faire partie eux-mêmes. Je me disais qu'on n'entrait dans une telle société qu'à certaines conditions, qu'une sorte de mot de passe devait en gouverner l'accès: des petits signes, des clins, difficilement perceptibles à l'œil nu, au moyen desquels les auteurs communiquaient entre eux et se reconnaissaient mutuellement et que les lecteurs, sans nécessairement les apercevoir, reconnaissaient à leur tour inconsciemment, en passant insensiblement des sommets du sublime aux tréfonds subliminaux. Mais sans doute vaudrait-il mieux

avancer que ce sont les textes qui communiquent entre eux, puisqu'un écrivain n'est somme toute qu'un nom, c'est-à-dire matière verbale encore. C'est à l'aide de textes que les écrivains se font un nom. Quel est donc leur secret de fabrication si bien gardé? C'est, en apparence, tout simple. On ne fait de la littérature nouvelle qu'avec de la littérature déjà faite. Et j'ajouterai: on ne fabrique de la littérature en langue française qu'avec de la littérature française. Cette formulation n'a rien de tautologique. Ce que j'entends par là, c'est qu'aucun texte français n'est reconnu comme littéraire s'il ne comporte pas certains signes qui le désignent comme tel, et qui sont constitués d'autant d'échos venus de textes littéraires antérieurs: l'écriture n'est en somme qu'une forme extrême de la lecture, c'est une lecture active, poussée jusqu'au bout, par-delà ses limites et qui peut aller jusqu'à réactiver l'ensemble des choses lues. Je ne connais pas un texte littéraire qui ne procède ainsi: tous, pour peu qu'on en gratte la surface, finissent par s'ouvrir sur un autre, choisi avec soin, récrit en cachette et recouvert avec minutie.

Il s'agit donc d'actualiser au sein de son texte des bribes de textes antérieurs, produits sous d'autres noms, en prenant soin toutefois d'habilement les travestir; mais ce n'est pas pour autant une question de style: le style vient en second et désigne l'ensemble des déviations mises en œuvre lors de la transcription par définition infidèle d'un texte d'autrui. C'est une question d'histoire, plutôt: il faut une trace du passé, un indice de continuité par rapport à la discontinuité que signale tout nouveau livre afin que la littérature ne meure, mais demeure, pérenne. Cette présence à première vue insaisissable se manifeste néanmoins de façon tout à fait matérielle, par un jeu subtil d'allusions élusives et quelquefois illusoire, de réverbérations à la surface du texte qu'il est parfaitement possible de détecter à condition d'en aller chercher les traces souterrainement: surgit alors une seconde surface du texte, faite de gisements verbaux, de nappes de sens, de plaques de mots glissant les unes sur les autres. Et alors que les œuvres, manuscrites ou imprimées, nous parviennent sous une forme fixe, cette relative stabilité est trompeuse: car sans cesse des mouve-

ments se produisent dans l'entrechoc des textes, des glissements dont la diversité des lectures que nous pouvons en faire ne donne qu'un sentiment approximatif. Une toute autre histoire de la littérature pourrait se dégager d'une telle conception qui privilégierait le mouvement au lieu de la juxtaposition d'ensembles immobiles et refermés sur eux-mêmes.

Le problème est relativement simple: comment, avec des mots, faire de la littérature? La solution l'est tout autant: il suffit de reprendre les mots des autres en les mélangeant à ses propres mots. On est dans un dialogue constant, fait de bribes absolument hétérogènes, prises dans un enchaînement ininterrompu. Étrangement, cette règle d'écriture, comme celle des anagrammes dont Saussure a suivi la prolifération dans la poésie latine, n'est nulle part écrite, attestée par personne: aucun art poétique ne l'a jamais formulée. Elle est pourtant à la base de notre entière littérature moderne. On écrit une œuvre en mettant en face de celle-ci une autre qu'on rend méconnaissable, et qui ne devient décelable qu'au prix de déchiffrements complexes auxquels seul un lecteur averti, c'est-à-dire alerté, soupçonneux et méfiant, songera à se livrer. Cette intertextualité généralisée, ce flux intertextuel, sans cesse en mouvement, constitue un phénomène reconnu sans l'être vraiment, puisque nul n'a songé jusqu'ici d'en pousser la logique jusqu'au bout. En m'intéressant depuis près de trente ans aux littératures du 19 et 20^e siècle, j'avoue avoir été attiré avant tout vers ces textes qui signalaient d'une façon ou d'une autre une rupture par rapport au canon: caractère révolutionnaire ou mouvementé des textes de Rimbaud, de Céline, de Jarry, de Bataille, etc. Or aujourd'hui je me rends compte que par-delà leur geste iconoclaste, ces auteurs étaient de puissants transmetteurs, et que l'une de leurs pratiques perçue comme résolument subversive, celle de l'intertextualité, au lieu d'apparaître comme un facteur de rupture, manifeste paradoxalement un besoin de survie absolument conservateur. Dans le souci de réécriture, me frappe à présent le besoin de continuité qui s'y exprime. Étrangement, les textes les plus en rupture étaient aussi les plus soucieux de l'antériorité dont ils héritaient. Sans doute, cette antériorité, ils la mettaient à

mal: mais, en dépit de ces déviations et de ces malversations, ils n'en exprimaient pas moins le constant souci de la répétition et de la reprise.

Qu'est-ce donc qu'écrire sous influence ? Le terme d'influence a été balayé de l'horizon critique français avec l'introduction de la notion d'intertextualité, au début des années soixante-dix. L'influence était par nature floue, par définition insaisissable, alors qu'avec la notion forgée par J. Kristeva, l'on parlait à la recherche de traces signifiantes tout à fait matérielles. Étrangement, au moment où le concept d'influence disparaissait tout bonnement en France, un critique américain assez insolite, Harold Bloom, le réintroduisait dans le domaine anglo-saxon, avec la publication en 1973 de *The anxiety of influence*.¹ Bloom a toujours insisté sur le fait que son approche n'avait rien en commun avec l'étude traditionnelle des sources, qui se limite à une question de style en traquant d'éventuels échos verbaux: jamais d'ailleurs il ne lui arrive de donner des exemples textuels. Car il ne s'agit pour lui ni d'une simple transmission textuelle, ni de l'angoisse stylistique que celle-ci peut générer dans la personne de tel ou tel auteur. A ses yeux, l'angoisse de l'influence est avant tout une appréhension défensive du texte d'autrui, une défense psychique contre lui. «Mal vu, mal dit», écrivait Beckett; il faudrait y ajouter: mal lu, mal récrit. Un texte est toujours la mauvaise lecture, la lecture erronée, fautive ou incomplète, d'un texte précédent, au milieu d'une littérature qui se caractérise par un état de révisionnisme permanent, une lutte constante contre le douloureux sentiment d'être en retard. Nous avons donc, en notre qualité de lecteurs professionnels, au moins ceci en commun avec l'auteur: nous lisons, et à partir de cette lecture, nous faisons encore du texte, aussi affaibli qu'en soit la teneur littéraire: à notre tour, nous donnons de l'œuvre une lecture partielle, fautive, du seul fait que nous venons après ce dont nous parlons: d'où cette génération infinie d'interprétations qui se succèdent, et dont

¹ Harold Bloom, *The anxiety of influence, A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

on ne peut jamais dire que l'une est plus vraie que l'autre, mais seulement que l'une s'avère plus forte.

En lisant, nous cherchons trop souvent à savoir, à des degrés divers de complexité, ce que signifie un texte, alors que celui-ci ne peut signifier quoi que ce soit qu'en creusant sa différence par rapport à d'autres textes. En nous limitant à l'ouvrage qui est sous nos yeux, nous nous leurrerons donc doublement: une première fois en intervenant en retard par rapport au texte que nous interprétons comme si nous coïncidions pourtant avec lui dans l'acte de lecture; une seconde fois en omettant de considérer que ce même texte intervient à son tour en retard par rapport à d'autres. Le sens n'est jamais produit qu'entre deux œuvres, dans leur différence, dit Bloom: il est cette différence. S'il en est ainsi, c'est parce que tout texte est lui-même déjà la relecture défailante d'un autre texte qui le précède. Le plus simple acte de lecture fonctionne déjà selon ces paramètres. Qui lit, non seulement lit vers autrui, mais lit dans son sens, lit vers soi, donc interprète le texte en s'éloignant du sens de celui-ci; en même temps, il lit en relation avec tout ce qu'il a lu, ce qui à son tour infléchit sa lecture. S'il est vrai, comme le soutient Bloom, que le sens d'un poème réside dans un autre poème, il ne faut jamais lire un texte en le refermant sur lui-même, mais toujours en l'exposant à la lumière d'un autre. Interpréter une œuvre de façon satisfaisante, complète, en donner une interprétation forte, en d'autres mots, revient dès lors à interpréter l'interprétation que celui-ci donne d'une autre œuvre.

Cela fait plusieurs années que je procède moi-même sous l'influence de ces propositions, alors que je n'ai lu Bloom qu'assez récemment, et de façon fautive, il va sans dire, en donnant des propos que je lui prête une interprétation qui s'écarte de ce que Bloom a lui-même voulu dire. Bloom, par exemple, se méfie de toute trace matérielle qui trahirait de telles influences dans le texte, alors qu'il m'a toujours semblé qu'il n'y a pas de refoulement sans retour de refoulé: toute écriture est parsemée d'empreintes qui révèlent les emprunts divers dont elle est constituée; sous la déviation, les traces de l'original nécessairement subsistent. Bloom, pour sa part, n'a d'oreille que pour

les figures de style; les tropes, à ses yeux, sont une erreur volontaire, une exagération, une surenchère, un écart délibéré par rapport au sens littéral. C'est ce qu'il appelle, d'un terme lucrétien, le «clinamen»: un écart ou une déviation qui favorise paradoxalement la rencontre. Clin, clinique, être enclin, s'incliner, l'inclinaison, l'inclination: voilà une série qui semble bien s'enchaîner. L'inclination dit l'admiration, spontanée, naturelle d'un auteur pour un autre. L'œuvre débutante commence par s'incliner, par se soumettre, en se courbant par crainte ou par respect, par déférence: dans le pire des cas, elle peut même jusqu'à s'avouer vaincue, incapable de s'éloigner de son modèle. Dans des cas plus heureux, elle multiplie les clins, les allusions à l'œuvre qu'elle ingère, digère et régurgite sous une forme différente. Pour rendre compte de telles opérations, une approche critique ne saurait suffire, il faudrait une approche qui puisse opérer de façon oblique, en infléchissant son cours: une approche «clinique», en somme, soucieuse non pas de diagnostiquer le mal dont souffrirait une œuvre, mais recherchant plutôt ses traits de santé, ses signes de vitalité et d'adaptation.

Aujourd'hui, selon certains, c'est la littérature entière qui serait en péril: d'autres, avant cela, avaient déjà évoqué sa mort. Si on en a tant parlé, c'est sans doute en raison de l'énorme poids du passé qui devenait de plus en plus lourd à porter à mesure qu'on avançait dans le temps et générait dans les esprits créateurs le sentiment que tout était déjà dit, que plus rien n'était à créer. Mais s'il peut y avoir mort, c'est donc qu'il y a eu vie. On dirait bien que la littérature, l'un des produits les plus sophistiqués du cerveau humain, qui est lui-même le produit le plus complexe dans l'évolution du vivant, fonctionne dans le but de se perpétuer par transmission plus ou moins fidèle, tout en favorisant de légères variations, très exactement comme cela se passe pour les organismes vivants. Les divers produits du cerveau, que ce soient de géniales idées ou de simples formulations, n'ont qu'une «volonté», si je puis m'exprimer de la sorte en renvoyant à ce que Richard Dawkins (à la fin de *The selfish gene*) appelle des

«memes»²: celle de se propager et d'assurer ainsi leur survie, très exactement comme le «veulent» nos gènes, qui cherchent à se prolonger en s'offrant au mécanisme du recopiage ou de la réplication qui fonctionne également par mimétisme. Les messages que nous émettons ont tendance aussi à se propager, ils sont doués d'une propension au dédoublement, à la réplication, au recopiage qui est censée assurer leur survie. Il en va de même en littérature, sauf à dire que les mutations y sont plus nombreuses, les petites différences semblant l'emporter au milieu de l'énorme répétition.

Un auteur n'est, de ce point de vue non-humain, qu'un simple véhicule: l'hôte d'une pensée virale qui transite par lui afin de se continuer tout en mutant. On comprendra dans ce sens le goût de l'immortalité inculqué aux auteurs: ils ont l'impression de léguer quelque chose qui leur est propre, alors que ce n'est là qu'une ruse de la pensée, qui seule peut se targuer d'être éternelle à force de transiter d'un auteur à l'autre. Si l'on a donc beaucoup parlé ces dernières décennies de la mort de la littérature, et plus récemment de la mort de la littérature française, il convient peut-être aussi de se demander ce qu'en est-il de sa vie ? Qu'en est-il de la vie de la littérature ? Par exemple de la littérature produite en français ? Une profonde tendance conservatrice règne à travers le monde de la littérature. Loin de conduire à une répétition stérile, cette volonté de rester dans la tradition s'accompagne de changements dont les causes apparentes peuvent être multiples: il arrive que la transmission connaisse des ratés, et que l'imagination soit invitée à remplir les lacunes, ou qu'un auteur cite de mémoire, de façon approximative, à partir d'un trou de mémoire. L'essentiel de ces variations sont néanmoins le produit d'un travail stylistique précis.

L'apport principal de Bloom est d'avoir insisté sur la nature profondément conflictuelle des relations entre textes: l'influence cesse d'être vue comme un processus bénin de transmission; tout comme dans le domaine du vivant, ce processus est au contraire

² Richard Dawkins, *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford, 1976.

d'une rare violence, même si celle-ci demeure toute symbolique: on tend à éliminer l'autre afin d'assurer sa propre permanence. Si la littérature est transmission d'elle-même, cette transmission ne s'opère donc pas sans heurts. Elle est tout sauf idyllique, et même profondément darwinienne. Seules, en effet, sont transmises les œuvres les plus fortes, ces œuvres qui se sont battues plus que d'autres pour survivre et qui finissent par s'imposer au détriment de celles qu'elles vouent ainsi à disparaître. Et se battre plus fort, cela signifie récrire avec plus de liberté les œuvres du passé. *Le procès-verbal* de Le Clézio ne serait pas un texte littéraire s'il n'était en même temps la réactualisation partielle de passages de *L'Etranger* de Camus ou des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. *Le Mur* de Sartre ne peut s'afficher comme texte littéraire que parce qu'il revivifie des séquences entières prises à *La Condition humaine* de Malraux. Céline n'est rien sans Proust; Cendrars n'existerait pas sans Apollinaire. Pas de *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* non plus sans référence à Julien Sorel de Stendhal, etc.³

Plus paradoxalement encore, il me semble aussi que les textes cités coopèrent activement à cette entreprise de réécriture en s'offrant à la citation, en invitant au geste de recyclage: c'est même la condition principale de leur survie. Non contents d'être lus, ces textes veulent encore être réécrits, tant il est vrai que le désir le plus profond d'une œuvre est non pas d'être lue, mais encore de servir d'embrasseur à la production d'œuvres nouvelles: produit d'une influence, elle cherche à influencer à son tour d'autres produits. Il est donc important de concevoir que cette relation entre textes n'évolue pas en sens unique: le mot d'influence dit bien cela, quelque chose flue vers ce qui en subit les effets. Il ne s'agit donc pas simplement de l'action d'un texte postérieur sur un texte qui le précède. Le texte antérieur cherche lui-même à être repris; il aspire à la citation future de soi, il la

³ Voir à ce sujet certains de mes ouvrages, en particulier *Apollinaire et Cie*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000; *Bataille conservateur*, L'Harmattan, Paris, 2004; *Nauséographie de Sartre*, L'Harmattan, Paris, 2007; *Plagiat et créativité*, Rodopi, Amsterdam, 2008.

sollicite même, sa survie en dépend. Tout texte est ainsi animé d'une volonté de transmission. Plus que la lecture, la réécriture d'un texte par un autre est l'un des mécanismes les plus efficaces pour assurer sa survie. On pourrait même parler d'une véritable alliance ou de pacte entre textes successifs: tu définis ta voix propre en t'écartant de la mienne sans totalement effacer les traces de mon intervention, qui est elle-même le produit d'un pacte analogue avec un texte précédent. Chaque auteur se trouve en définitive élu par ce qu'il a lu; il dispose à cet effet d'une batterie de noms, d'une liste d'auteurs favoris qu'il nous livre sans trop d'hésitation: les précurseurs qu'il se reconnaît et dans lesquels il se reconnaît lui-même – livres endormis que leur lecture réveille. Mais parmi ceux-ci, il en est toujours un qui est plus fortement sollicité que d'autres, avec lequel l'auteur a de plus profondes attaches et qu'il ne saurait révéler au risque de mettre en péril son projet intime. Ne jamais révéler ses sources: cette parole de journaliste est aussi parole d'auteur. Aucun auteur n'avouera l'origine véritable de son dire, ne révélera le livre à partir duquel il s'est mis à écrire. Il avouera plutôt d'autres sources, de moindre importance, n'ébruiera que ces documents-là qui font écran à la relation primordiale: la multiplication de couches intertextuelles perceptibles, offertes à la vue, cache souvent des sources plus profondes, tout à fait inavouables, et dont il n'est possible de s'extraire qu'en faisant précisément ce qu'on appelle des extraits.

Il n'y a du reste rien de mécanique dans une telle transmission secrète. Au contraire, elle se produit dans des conditions d'intense fébrilité intellectuelle et s'accompagne de tout un investissement psychique, profondément imprégné d'émotions: une espèce de transe s'empare de l'auteur occupé d'en transcrire un autre et de le gauchir en le rapportant à soi. Un peu du glorieux texte de l'autre lui parvient: le voici de ce seul fait initié, accepté par le texte avec lequel il entre en dialogue. Sartre évoquait à ce propos l'existence d'un véritable «collège spirituel», dont lui-même a d'ailleurs fini par faire partie, en dépit de son animosité et de sa profonde aversion à l'égard de ce club des grands morts.

D'un point de vue humain, en effet, cette transmission se faisant à travers des personnes, passant par des individus appelés auteurs, met en branle tout un processus psychique, appelé «angoisse de l'influence». Ce qui est transmis n'est autre que cette angoisse elle-même, qui a fini par recouvrir ce qu'on entend par littérature. Ce processus de transmission, on l'a dit, est cependant loin de se passer sans heurts. Du seul fait qu'il s'incarne dans des personnes, tout un processus psychologique est enclenché, fait de luttes et de combats, de rivalités: c'est la manière qu'ont les vivants de se propager, ce qu'on appelle la survie du plus fort. C'est ce qui paraît le plus attirant dans la théorie de Bloom: cet appel au darwinisme, à la loi des plus forts. Il y a des textes forts et des textes faibles, selon que la réponse à d'autres textes y est forte ou faible (c'est-à-dire sans écarts). Il y a aussi des lectures plus fortes que d'autres. Le plagiat pur et simple est, de ce point de vue, l'acceptation de la défaite que nous inflige l'autre et s'apparente ainsi aux stéréotypes, à variation nulle.

Pourtant, Bloom envisage également le processus de transmission selon un angle non encore investi par les angoisses du sujet parlant. Lorsqu'il affirme qu'un poème n'existe que dans sa relation à un autre, il précise bien qu'il s'agit de la relation entre deux poèmes, non pas entre deux poètes. Ce n'est pas la même chose de considérer un texte du point de vue de son auteur, ou du point de vue d'un autre texte. Cette relation, ajoute-t-il de façon pour le moins énigmatique, peut très bien s'établir sans que l'auteur connaisse le poème que son propre texte récrit. Ainsi donc, il peut y avoir relation entre deux textes, indépendamment du vouloir de l'auteur, et même à son insu: derrière son dos. Voilà qui défie l'imagination. Comment un texte peut-il se propager, infiltrer d'autres textes sans l'ingérence d'une conscience centralisatrice. Bloom à aucun moment ne s'en explique: cela a l'air d'un moment irrationnel dans sa façon de penser. Il n'invoque même pas le concept d'inconscient, qui pourrait pourtant le sortir d'affaire, en faisant office de *deus ex machina*. Non, il faut imaginer que les textes prolifèrent tous seuls, par bribes, ou du moins qu'ils sont animés d'une «volonté», ou disons plutôt d'une inclinaison à

proliférer par bribes, à se dédoubler, en passant d'un site à un autre.

Un texte inclinerait donc «naturellement» vers un autre, enclin à le reprendre tout en s'en écartant: c'est le sens que Lucrèce, dans sa théorie des atomes, donne au mot «clinamen» que Bloom reprend à son compte. Ce qui rapporte un texte indivisible à un autre relève de ce que Lucrèce appelle l'inclinaison à se rencontrer: c'est un mouvement, une tendance non pas externe au texte, mais qui l'habite de l'intérieur, au contraire, qui lui est inhérent, autrement dit. Un tropisme. Le choc qui en résulte entre textes peut être aussi bien répulsif et stérile qu'attractif et combinatoire: n'importe quel texte n'entre pas en composition avec n'importe quel autre. Mais lorsque l'attraction se produit, le texte antérieur ensemence en quelque sorte celui qui le percute. Un peu de son ADN mentale passe ailleurs, témoignant de sa lecture ou de sa saisie, non par l'auteur, mais par son texte. La reprise fragmentaire, éclatée, du texte antérieur se fait alors de façon inéluctable, quand bien même l'auteur n'a jamais lu celui-ci. Ce cas extrême, où la rencontre des textes se fait à l'insu de l'auteur, n'est pas nécessairement le plus fréquent: et, sans doute, les auteurs les plus forts sont précisément ceux qui s'adonnent d'autant plus librement à la réécriture qu'ils ont été amenés, par un travail soutenu, à prendre toute la mesure de telles opérations inscrites au sein même de la langue. Ce sont les poètes les plus forts qui font de la tradition la lecture la plus erronée ou la plus libre. Ce sont eux aussi qu'il convient de lire avec le plus de liberté.

Encore une fois, si l'intertextualité est à ce point incontournable, c'est que les œuvres, comme animées d'une volonté d'être copiées, se prêtent elles-mêmes à cet exercice de réécriture. La raison pour laquelle les textes antérieurs subsistent dans les textes postérieurs de la façon que j'ai décrite, c'est que les textes s'offrent d'eux-mêmes à la réécriture, ils sont profondément animés par cette tendance qui les pousse à s'ouvrir à d'autres textes à venir. Tout texte comporte cette demande de réécriture, qui assure sa survie mieux que ne pourrait le faire une simple lecture. Il ne

suffit pas à un auteur d'être lu, il lui faut encore être récrit: car la lecture est un acte évanescent, sans cesse à recommencer, alors que la réécriture est le marquage d'une trace manifeste ou latente qui survit. En récrivant tel ou tel passage de telle ou telle œuvre, un auteur réaliserait à vrai dire le secret souhait de tout texte qui est d'être prolongé (y compris du sien, qu'il ouvre ainsi à son tour à une possible réécriture).

Je propose dès lors de considérer les textes non plus du point de vue du sujet qui les produit ou les reçoit, mais du point de vue des mots, des phrases et des pensées qu'ils contiennent. J'appellerai donc «littérature» l'ensemble des textes qui, grâce à un processus de sélection culturelle, survivent au cerveau qui les a produits, en se transmettant à d'autres cerveaux: c'est l'ensemble de ce qui est voué à survivre par-delà la mort de l'auteur. Parmi les raisons qu'un auteur peut avancer pour défendre son écriture, on compte souvent ce besoin qu'il appelle espoir de laisser quelque chose après sa mort: un legs, un héritage dont la transmission ne diffère guère de la façon dont les gènes les plus forts survivent en se transmettant aux générations suivantes. L'humain arrive en effet à s'approcher de l'immortalité par deux voies différentes: en se reproduisant et en transmettant ses gènes, dans un processus qui bientôt les dilue fortement; en laissant aux générations futures les traces de ses pensées, à leur tour vouées à une progressive dilution. Mais ce n'est bien sûr pas l'auteur lui-même qui survit, ni même son cerveau: ce sont ses textes, l'ensemble de ses mots, parmi lesquels il faut compter son nom. L'investissement psychique de la part des sujets parlants est donc secondaire: il vient se greffer sur une tendance inscrite dans la langue elle-même, qui exploite en quelque sorte les diverses modalités dont les sujets parlants s'investissent psychiquement dans le processus de transmission. Le nom d'un auteur agit comme une plateforme centralisatrice qui renvoie au fonctionnement d'un certain cerveau, tel que l'ont parasité un certain nombre d'idées: l'auteur, en d'autres mots, n'est que l'hôte, le véhicule sur lequel se sont greffées ces idées, elles-mêmes venues de l'imitation et de la mutation d'autres pensées. Il y a un

Métis dans tout Mimétisme: un mi-métissage, un métissage à demi dans toute imitation: une hybridation mineure, une légère altération. Au départ il y a donc l'imitation, le strict mimétisme qu'on peut retrouver intact dans l'acte de citer. Telle formule saute d'un cerveau à l'autre sans déformation aucune, sinon minimale: ce sont les «memes» dont parle Richard Dawkins. Chaque nouvelle formule agit d'abord comme un bruit parasite qui se propage dans le cerveau et s'y incruste, prêt à être communiqué avec succès à d'autres cerveaux, par simple réplique. Une œuvre sans cesse réimprimée est de cet ordre: les grands classiques sont immuablement transmis, même s'ils sont différemment reçus. Certaines formules ont une grande longévité; d'autres meurent assez rapidement. Certaines sont particulièrement fécondes, et se propagent aisément, là où d'autres s'épuisent assez vite. Enfin, certaines sont rapportées fidèlement, alors que d'autres se corrompent ou se modifient au cours de leur transmission, ou sont éliminées par d'autres, rivales.

Je voudrais, en guise de conclusion, revenir brièvement sur une autre théorie, en remettant en question l'aporie à laquelle elle semble avoir mené. J'ai évoqué plus haut l'analogie entre cette façon moderne qu'ont les textes littéraires de procéder par hypotextes et l'apparition d'anagrammes dans la poésie latine. Que se passe-t-il dans l'anagrammatisation telle que Saussure la découvre?⁴ Un mot central ou mot-thème au sein d'un poème trouve à se diffracter sur le plan sonore, en se répétant de façon quasiment imperceptible. Remarquons que nous nous situons ici sur le plan le plus étroit, en nous occupant d'unités minimales du sens: car bien qu'il s'agisse de phonèmes, le sens est impliqué en raison du rapport qui lie ces phonèmes au mot-thème. Pour Saussure, il s'agit d'une méthode de composition, ni plus ni moins: sa conviction première est que les poètes latins composaient leurs vers en partant d'un mot-thème (le plus souvent le nom d'une divinité, d'un empereur, ou même d'un auteur) dont

⁴ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

les phonèmes devaient être réutilisés, en étant redistribués d'une certaine façon dans les vers suivants. Soit le nom de la déesse «Vénus» comme mot-thème: les divers phonèmes ou syllabes de son nom grec (A/ph/ro/di/te) se retrouveront dans les vers qui l'environnent, amalgamés à d'autres phonèmes au sein d'autres mots. Devant la surabondance du phénomène, Saussure finit par être pris d'un doute: et si tout cela n'était qu'hallucination, un simple effet du hasard, une illusion induite par le nombre restreint des phonèmes à disposition du poète ? On sait que, dans l'incapacité de vérifier le bien-fondé de son hypothèse, il décida d'abandonner ses recherches. Etrangement, ce sont les mêmes objections qu'on retrouvera face à la prolifération d'hypotextes. On dira que ces répétitions partielles sont dues au hasard, qu'elles relèvent d'un simple calcul de probabilité: c'est leur surabondance même qui jetterait le doute sur le phénomène. On objectera par exemple que ces nappes intertextuelles détectées sous les œuvres ne sont qu'une projection de la part d'un lecteur aveuglé par des répétitions à ce point fragmentées qu'elles deviennent aléatoires.

De fait, on n'a jamais pu expliquer de façon satisfaisante cette invraisemblable prolifération d'hypogrammes. On dirait bien que la répétition à l'intérieur d'un même poème de certaines consonnes et voyelles est générée en quelque sorte indépendamment de la volonté du poète. Mais ne dirait-on pas aussi que la même chose se produit au niveau intertextuel, lorsque sont répétés des fragments textuels, non plus à l'échelle réduite des phonèmes ou des syllabes, mais au niveau d'unités supérieures, telles que mots, phrases ou passages entiers. Sans doute objectera-t-on que ces répétitions fragmentaires dont parle Saussure se font à l'intérieur d'un même texte, et qu'aucun rapport de transmission ne se produit: mais c'est oublier que c'est une façon de transmettre le nom (sans rien dire de la transmission du procédé) que d'en répéter à court intervalle les sons. Cette analogie entre la prolifération vertigineuse d'hypogrammes dans la poésie latine et le pullulement non moins surprenant d'hypotextes dans la littérature française moderne dénote plus qu'une simple simila-

rité entre procédés: elle repose, à mon sens, sur une profonde identité des phénomènes. Lorsque Saussure dit du mot-thème qu'il «offre sa substance à une invention interprétative, qui le fait survivre dans un écho prolongé», ses paroles pourraient aussi bien convenir à la définition de l'hypotexte. On peut en dériver qu'un même fonctionnement affecte des unités de sens supérieures, distribuées non plus à l'intérieur d'un même poème, mais d'un poème à un autre, au sein d'un ensemble plus vaste, appelé par exemple «œuvres d'un même auteur», ou encore «œuvres d'auteurs différents appartenant au même canon», etc. A leur base, anagrammaticalité, autotextualité et intertextualité sont des phénomènes identiques en ce qu'ils témoignent d'une même tendance inhérente aux mots comme aux idées qu'ils véhiculent: de perdurer, et à cette fin, de se répéter, fût-ce sur un mode légèrement différent – même si, à la différence des phénomènes d'intertextualité, l'anagramme, telle que Saussure en suit le surgissement en poésie latine, est essentiellement tautologique, aucune information supplémentaire n'étant apportée par la répétition fragmentée du nom. C'est aussi que les anagrammes se déroulent au sein d'un même texte – le besoin d'une différenciation ne se faisant ressentir qu'à partir du moment où l'on se met à répéter hors de ses propres mots.

Le progressif ahurissement de Saussure, à mesure qu'il découvre de plus en plus d'anagrammes dans les poèmes latins – ce qui le mène à mettre en doute le phénomène de la récurrence phonique ou de l'attribuer au seul hasard –, est en rapport direct avec sa conviction inébranlable qu'il faut en accréditer les poètes latins, qui pratiqueraient sciemment, mais sans jamais l'avouer, cette redistribution phonique. Saussure a beau s'étonner grandement de toute absence d'allusion au procédé, celui-ci n'en est pas moins indubitablement présent: s'il n'est pas nommé, c'est tout simplement qu'avant de constituer une préoccupation du poète, il est une tendance inhérente à la langue, profondément inscrite en elle. La poésie en langue latine est marquée par une propension à se propager au moyen de répétitions partielles dans le seul but de durer. Les sons se rapportant à certains noms choyés ou mots-

thèmes, ont tendance à se répéter dans l'espoir de survivre en se transmettant par bribes. Que ce phénomène d'anagrammatisation généralisée ait été au départ intimement lié aux noms de divinités, ensuite d'empereurs et même d'auteurs, souligne bien qu'il s'agit de transmission et de survie: les noms de dieux, d'empereurs et d'auteurs survivent en se dédoublant dans des séquences verbales réalisées ultérieurement. La répétition sonore partielle de noms d'auteurs que l'on peut retrouver dans les phénomènes d'inter-textualité moderne, participe de ce même mouvement de pérennisation de leur influence. Ce jeu souterrain est devenu pour tout auteur français une condition de sa propre créativité, au point qu'aujourd'hui il n'est pas de texte en français qui puisse se dire littéraire s'il ne s'est pas adonné, d'une façon ou d'une autre, à la reprise partielle de textes canoniques.

Si la paraphrase d'un mot ou d'un texte existant est une préoccupation constante de la littérature, c'est parce qu'il n'est pas d'autre façon de faire durer un texte. Soit un mot-thème dans un poème: les fragments sonores dont il se compose vont en quelque sorte «naturellement» se répéter dans le but de prolonger le mot – sans compter que le procédé lui-même se transmet en même temps, en sautant d'un texte à l'autre. Si l'anagramme est bien une «imitation de mots», il l'est toujours de façon décomposée, exactement comme il en ira dans la réécriture moderne de passages. Cette reprise ne s'opère pas nécessairement dans le même ordre, toutes les variations et permutations entre séquences étant permises, exactement comme cela se produit dans le scénario freudien du rêve. En apparence, ces déformations sont nombreuses: mais toujours elles préservent les traits constituants de la formule originelle qu'elles soumettent à variation. La question sur la nature cachée du phénomène qui inquiétait tant Saussure ne se pose pas dans le cas de l'hypotextualité: on comprend aisément qu'un auteur soucieux de signer son œuvre de son seul nom hésite quelque peu à faire connaître ses sources secrètes. Mais il faut bien se dire que tout texte qui chercherait à se tenir volontairement éloigné d'un autre texte, n'en actualiserait pas moins d'autres qu'il ne soupçonne même pas. Devant la

nature intensément citationnelle de l'écriture, le véritable travail de l'écrivain consistera à transformer suffisamment l'hypotexte élu pour qu'il devienne méconnaissable. Car c'est le travail des grands textes littéraires de choisir eux-mêmes leurs hypotextes, d'en maîtriser l'apparition sournoise sous leurs propres mots, d'en dévier donc, plutôt que de se laisser simplement envahir par eux.

S'il est probable que certains auteurs aient eu pleinement conscience de ce mouvement dans la langue et qu'ils aient cherché à en faire usage, ils n'auraient alors rien fait d'autre qu'exploiter une tendance inscrite dans la langue elle-même – «surfant» à la surface d'une vague propice dans la grande mare linguistique. Le problème de Saussure est qu'il n'avait à sa disposition que cette seule alternative: ou bien les poètes étaient conscients de cette activité, ou bien elle relevait, au contraire, du plus grand hasard. A aucun moment il n'envisage cette possibilité d'une tendance inhérente à la langue. Bloom, dans ce sens, va plus loin que Saussure. Il ne dit pas exactement que l'auteur réécrit à son insu, seulement que cela est possible, que cela peut arriver: l'inclination éventuelle d'un auteur pour telle œuvre est subordonnée à la tendance à la prolifération inhérente à cette même œuvre. Le saut que nous effectuons ici entre phonèmes et textes, en passant aussi allègrement d'une théorie à l'autre, n'a rien d'illégitime. Il faut rappeler que les recherches de Saussure sur l'anagramme proviennent de considérations préalables sur les rapports entre faits historiques et légendes: et plus particulièrement sur les modifications apportées par la légende quand elle répète des faits d'histoire. En outre, avant de parler de mots-thèmes, Saussure avait songé d'en parler comme de «textes» et décrit l'hypogramme comme l'«imitation d'un mot» – tout comme l'hypotexte renvoie à l'imitation d'un texte. La conclusion qu'on peut en tirer est d'ordre mémétique: il existe dans la langue, comme produit de l'activité du cerveau, une tendance à se prolonger tout en se diffractant, à se répéter en se morcelant. La littérature est essentiellement bricolage, au sens où l'entendait Lévi-Strauss, puisqu'on invente à partir d'éléments préexistants. Aucune création n'intervient donc, mais simplement une habile

redistribution: le poème n'est que le déploiement maximal d'une série de sons et suppose dès lors, comme Starobinski, éditeur des travaux de Saussure sur les anagrammes, le souligne, une explication des faits textuels non pas par l'imagination ou la création (une faculté psychique génératrice), mais par leurs antécédents verbaux. En vous faisant part de ces hypothèses, et de ce que j'ai pu en dériver, je n'ai nullement songé à convaincre, mais à influencer seulement, c'est-à-dire à prolonger quelque peu l'existence de théories datées toutes des années 70 dont j'ai moi-même subi l'influence malheureusement encore trop reconnaissable.

Bibliographie

- Bloom, Harold, *The anxiety of influence, A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.
- Cornille, J. L., *Apollinaire et Cie*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000.
- Cornille, J. L., *Bataille conservateur*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Cornille, J. L., *Nauséographie de Sartre*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Cornille, J. L., *Plagiat et créativité*, Rodopi, Amsterdam, 2008.
- Dawkins, Richard, *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford, 1976.
- Starobinski, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

CLINS: dérives et mimétisme en littérature française

J. L. CORNILLE

Université du Cap, Afrique du Sud

Abstract: This theoretical piece is based on the hypothesis that, if a text is to be read as a literary work, it must invariably contain, even minimally, some elements borrowed from other texts already belonging to the literary canon. These often subliminal traces can in no way be seen as mere theft: canonical texts encourage this effort since their very survival depends on it. Intertextuality is thus no longer seen as a subversion of existing codes, but rather as a conservative tool of repetition through hybridization.

Keywords: hypotext, hypogram, mimetism, intertextuality, French literature.

J'ai toujours pensé que les écrivains appartenait à une petite société à ce point secrète qu'ils n'en connaissaient pas l'existence et qu'ils ignoraient en faire partie eux-mêmes. Je me disais qu'on n'entrait dans une telle société qu'à certaines conditions, qu'une sorte de mot de passe devait en gouverner l'accès: des petits signes, des clins, difficilement perceptibles à l'œil nu, au moyen desquels les auteurs communiquaient entre eux et se reconnaissaient mutuellement et que les lecteurs, sans nécessairement les apercevoir, reconnaissaient à leur tour inconsciemment, en passant insensiblement des sommets du sublime aux tréfonds subliminaux. Mais sans doute vaudrait-il mieux

avancer que ce sont les textes qui communiquent entre eux, puisqu'un écrivain n'est somme toute qu'un nom, c'est-à-dire matière verbale encore. C'est à l'aide de textes que les écrivains se font un nom. Quel est donc leur secret de fabrication si bien gardé? C'est, en apparence, tout simple. On ne fait de la littérature nouvelle qu'avec de la littérature déjà faite. Et j'ajouterai: on ne fabrique de la littérature en langue française qu'avec de la littérature française. Cette formulation n'a rien de tautologique. Ce que j'entends par là, c'est qu'aucun texte français n'est reconnu comme littéraire s'il ne comporte pas certains signes qui le désignent comme tel, et qui sont constitués d'autant d'échos venus de textes littéraires antérieurs: l'écriture n'est en somme qu'une forme extrême de la lecture, c'est une lecture active, poussée jusqu'au bout, par-delà ses limites et qui peut aller jusqu'à réactiver l'ensemble des choses lues. Je ne connais pas un texte littéraire qui ne procède ainsi: tous, pour peu qu'on en gratte la surface, finissent par s'ouvrir sur un autre, choisi avec soin, récrit en cachette et recouvert avec minutie.

Il s'agit donc d'actualiser au sein de son texte des bribes de textes antérieurs, produits sous d'autres noms, en prenant soin toutefois d'habilement les travestir; mais ce n'est pas pour autant une question de style: le style vient en second et désigne l'ensemble des déviations mises en œuvre lors de la transcription par définition infidèle d'un texte d'autrui. C'est une question d'histoire, plutôt: il faut une trace du passé, un indice de continuité par rapport à la discontinuité que signale tout nouveau livre afin que la littérature ne meure, mais demeure, pérenne. Cette présence à première vue insaisissable se manifeste néanmoins de façon tout à fait matérielle, par un jeu subtil d'allusions élusives et quelquefois illusoire, de réverbérations à la surface du texte qu'il est parfaitement possible de détecter à condition d'en aller chercher les traces souterrainement: surgit alors une seconde surface du texte, faite de gisements verbaux, de nappes de sens, de plaques de mots glissant les unes sur les autres. Et alors que les œuvres, manuscrites ou imprimées, nous parviennent sous une forme fixe, cette relative stabilité est trompeuse: car sans cesse des mouve-

ments se produisent dans l'entrechoc des textes, des glissements dont la diversité des lectures que nous pouvons en faire ne donne qu'un sentiment approximatif. Une toute autre histoire de la littérature pourrait se dégager d'une telle conception qui privilégierait le mouvement au lieu de la juxtaposition d'ensembles immobiles et refermés sur eux-mêmes.

Le problème est relativement simple: comment, avec des mots, faire de la littérature? La solution l'est tout autant: il suffit de reprendre les mots des autres en les mélangeant à ses propres mots. On est dans un dialogue constant, fait de bribes absolument hétérogènes, prises dans un enchaînement ininterrompu. Étrangement, cette règle d'écriture, comme celle des anagrammes dont Saussure a suivi la prolifération dans la poésie latine, n'est nulle part écrite, attestée par personne: aucun art poétique ne l'a jamais formulée. Elle est pourtant à la base de notre entière littérature moderne. On écrit une œuvre en mettant en face de celle-ci une autre qu'on rend méconnaissable, et qui ne devient décelable qu'au prix de déchiffrements complexes auxquels seul un lecteur averti, c'est-à-dire alerté, soupçonneux et méfiant, songera à se livrer. Cette intertextualité généralisée, ce flux intertextuel, sans cesse en mouvement, constitue un phénomène reconnu sans l'être vraiment, puisque nul n'a songé jusqu'ici d'en pousser la logique jusqu'au bout. En m'intéressant depuis près de trente ans aux littératures du 19 et 20^e siècle, j'avoue avoir été attiré avant tout vers ces textes qui signalaient d'une façon ou d'une autre une rupture par rapport au canon: caractère révolutionnaire ou mouvementé des textes de Rimbaud, de Céline, de Jarry, de Bataille, etc. Or aujourd'hui je me rends compte que par-delà leur geste iconoclaste, ces auteurs étaient de puissants transmetteurs, et que l'une de leurs pratiques perçue comme résolument subversive, celle de l'intertextualité, au lieu d'apparaître comme un facteur de rupture, manifeste paradoxalement un besoin de survie absolument conservateur. Dans le souci de réécriture, me frappe à présent le besoin de continuité qui s'y exprime. Étrangement, les textes les plus en rupture étaient aussi les plus soucieux de l'antériorité dont ils héritaient. Sans doute, cette antériorité, ils la mettaient à

mal: mais, en dépit de ces déviations et de ces malversations, ils n'en exprimaient pas moins le constant souci de la répétition et de la reprise.

Qu'est-ce donc qu'écrire sous influence ? Le terme d'influence a été balayé de l'horizon critique français avec l'introduction de la notion d'intertextualité, au début des années soixante-dix. L'influence était par nature floue, par définition insaisissable, alors qu'avec la notion forgée par J. Kristeva, l'on parlait à la recherche de traces signifiantes tout à fait matérielles. Étrangement, au moment où le concept d'influence disparaissait tout bonnement en France, un critique américain assez insolite, Harold Bloom, le réintroduisait dans le domaine anglo-saxon, avec la publication en 1973 de *The anxiety of influence*.¹ Bloom a toujours insisté sur le fait que son approche n'avait rien en commun avec l'étude traditionnelle des sources, qui se limite à une question de style en traquant d'éventuels échos verbaux: jamais d'ailleurs il ne lui arrive de donner des exemples textuels. Car il ne s'agit pour lui ni d'une simple transmission textuelle, ni de l'angoisse stylistique que celle-ci peut générer dans la personne de tel ou tel auteur. A ses yeux, l'angoisse de l'influence est avant tout une appréhension défensive du texte d'autrui, une défense psychique contre lui. «Mal vu, mal dit», écrivait Beckett; il faudrait y ajouter: mal lu, mal récrit. Un texte est toujours la mauvaise lecture, la lecture erronée, fautive ou incomplète, d'un texte précédent, au milieu d'une littérature qui se caractérise par un état de révisionnisme permanent, une lutte constante contre le douloureux sentiment d'être en retard. Nous avons donc, en notre qualité de lecteurs professionnels, au moins ceci en commun avec l'auteur: nous lisons, et à partir de cette lecture, nous faisons encore du texte, aussi affaibli qu'en soit la teneur littéraire: à notre tour, nous donnons de l'œuvre une lecture partielle, fautive, du seul fait que nous venons après ce dont nous parlons: d'où cette génération infinie d'interprétations qui se succèdent, et dont

¹ Harold Bloom, *The anxiety of influence, A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.

on ne peut jamais dire que l'une est plus vraie que l'autre, mais seulement que l'une s'avère plus forte.

En lisant, nous cherchons trop souvent à savoir, à des degrés divers de complexité, ce que signifie un texte, alors que celui-ci ne peut signifier quoi que ce soit qu'en creusant sa différence par rapport à d'autres textes. En nous limitant à l'ouvrage qui est sous nos yeux, nous nous leurrerons donc doublement: une première fois en intervenant en retard par rapport au texte que nous interprétons comme si nous coïncidions pourtant avec lui dans l'acte de lecture; une seconde fois en omettant de considérer que ce même texte intervient à son tour en retard par rapport à d'autres. Le sens n'est jamais produit qu'entre deux œuvres, dans leur différence, dit Bloom: il est cette différence. S'il en est ainsi, c'est parce que tout texte est lui-même déjà la relecture défailante d'un autre texte qui le précède. Le plus simple acte de lecture fonctionne déjà selon ces paramètres. Qui lit, non seulement lit vers autrui, mais lit dans son sens, lit vers soi, donc interprète le texte en s'éloignant du sens de celui-ci; en même temps, il lit en relation avec tout ce qu'il a lu, ce qui à son tour infléchit sa lecture. S'il est vrai, comme le soutient Bloom, que le sens d'un poème réside dans un autre poème, il ne faut jamais lire un texte en le refermant sur lui-même, mais toujours en l'exposant à la lumière d'un autre. Interpréter une œuvre de façon satisfaisante, complète, en donner une interprétation forte, en d'autres mots, revient dès lors à interpréter l'interprétation que celui-ci donne d'une autre œuvre.

Cela fait plusieurs années que je procède moi-même sous l'influence de ces propositions, alors que je n'ai lu Bloom qu'assez récemment, et de façon fautive, il va sans dire, en donnant des propos que je lui prête une interprétation qui s'écarte de ce que Bloom a lui-même voulu dire. Bloom, par exemple, se méfie de toute trace matérielle qui trahirait de telles influences dans le texte, alors qu'il m'a toujours semblé qu'il n'y a pas de refoulement sans retour de refoulé: toute écriture est parsemée d'empreintes qui révèlent les emprunts divers dont elle est constituée; sous la déviation, les traces de l'original nécessairement subsistent. Bloom, pour sa part, n'a d'oreille que pour

les figures de style; les tropes, à ses yeux, sont une erreur volontaire, une exagération, une surenchère, un écart délibéré par rapport au sens littéral. C'est ce qu'il appelle, d'un terme lucrétien, le «clinamen»: un écart ou une déviation qui favorise paradoxalement la rencontre. Clin, clinique, être enclin, s'incliner, l'inclinaison, l'inclination: voilà une série qui semble bien s'enchaîner. L'inclination dit l'admiration, spontanée, naturelle d'un auteur pour un autre. L'œuvre débutante commence par s'incliner, par se soumettre, en se courbant par crainte ou par respect, par déférence: dans le pire des cas, elle peut même jusqu'à s'avouer vaincue, incapable de s'éloigner de son modèle. Dans des cas plus heureux, elle multiplie les clins, les allusions à l'œuvre qu'elle ingère, digère et régurgite sous une forme différente. Pour rendre compte de telles opérations, une approche critique ne saurait suffire, il faudrait une approche qui puisse opérer de façon oblique, en infléchissant son cours: une approche «clinique», en somme, soucieuse non pas de diagnostiquer le mal dont souffrirait une œuvre, mais recherchant plutôt ses traits de santé, ses signes de vitalité et d'adaptation.

Aujourd'hui, selon certains, c'est la littérature entière qui serait en péril: d'autres, avant cela, avaient déjà évoqué sa mort. Si on en a tant parlé, c'est sans doute en raison de l'énorme poids du passé qui devenait de plus en plus lourd à porter à mesure qu'on avançait dans le temps et générait dans les esprits créateurs le sentiment que tout était déjà dit, que plus rien n'était à créer. Mais s'il peut y avoir mort, c'est donc qu'il y a eu vie. On dirait bien que la littérature, l'un des produits les plus sophistiqués du cerveau humain, qui est lui-même le produit le plus complexe dans l'évolution du vivant, fonctionne dans le but de se perpétuer par transmission plus ou moins fidèle, tout en favorisant de légères variations, très exactement comme cela se passe pour les organismes vivants. Les divers produits du cerveau, que ce soient de géniales idées ou de simples formulations, n'ont qu'une «volonté», si je puis m'exprimer de la sorte en renvoyant à ce que Richard Dawkins (à la fin de *The selfish gene*) appelle des

«memes»²: celle de se propager et d'assurer ainsi leur survie, très exactement comme le «veulent» nos gènes, qui cherchent à se prolonger en s'offrant au mécanisme du recopiage ou de la réplication qui fonctionne également par mimétisme. Les messages que nous émettons ont tendance aussi à se propager, ils sont doués d'une propension au dédoublement, à la réplication, au recopiage qui est censée assurer leur survie. Il en va de même en littérature, sauf à dire que les mutations y sont plus nombreuses, les petites différences semblant l'emporter au milieu de l'énorme répétition.

Un auteur n'est, de ce point de vue non-humain, qu'un simple véhicule: l'hôte d'une pensée virale qui transite par lui afin de se continuer tout en mutant. On comprendra dans ce sens le goût de l'immortalité inculqué aux auteurs: ils ont l'impression de léguer quelque chose qui leur est propre, alors que ce n'est là qu'une ruse de la pensée, qui seule peut se targuer d'être éternelle à force de transiter d'un auteur à l'autre. Si l'on a donc beaucoup parlé ces dernières décennies de la mort de la littérature, et plus récemment de la mort de la littérature française, il convient peut-être aussi de se demander ce qu'en est-il de sa vie ? Qu'en est-il de la vie de la littérature ? Par exemple de la littérature produite en français ? Une profonde tendance conservatrice règne à travers le monde de la littérature. Loin de conduire à une répétition stérile, cette volonté de rester dans la tradition s'accompagne de changements dont les causes apparentes peuvent être multiples: il arrive que la transmission connaisse des ratés, et que l'imagination soit invitée à remplir les lacunes, ou qu'un auteur cite de mémoire, de façon approximative, à partir d'un trou de mémoire. L'essentiel de ces variations sont néanmoins le produit d'un travail stylistique précis.

L'apport principal de Bloom est d'avoir insisté sur la nature profondément conflictuelle des relations entre textes: l'influence cesse d'être vue comme un processus bénin de transmission; tout comme dans le domaine du vivant, ce processus est au contraire

² Richard Dawkins, *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford, 1976.

d'une rare violence, même si celle-ci demeure toute symbolique: on tend à éliminer l'autre afin d'assurer sa propre permanence. Si la littérature est transmission d'elle-même, cette transmission ne s'opère donc pas sans heurts. Elle est tout sauf idyllique, et même profondément darwinienne. Seules, en effet, sont transmises les œuvres les plus fortes, ces œuvres qui se sont battues plus que d'autres pour survivre et qui finissent par s'imposer au détriment de celles qu'elles vouent ainsi à disparaître. Et se battre plus fort, cela signifie récrire avec plus de liberté les œuvres du passé. *Le procès-verbal* de Le Clézio ne serait pas un texte littéraire s'il n'était en même temps la réactualisation partielle de passages de *L'Étranger* de Camus ou des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. *Le Mur* de Sartre ne peut s'afficher comme texte littéraire que parce qu'il revivifie des séquences entières prises à *La Condition humaine* de Malraux. Céline n'est rien sans Proust; Cendrars n'existerait pas sans Apollinaire. Pas de *Légende de Saint-Julien l'Hospitalier* non plus sans référence à Julien Sorel de Stendhal, etc.³

Plus paradoxalement encore, il me semble aussi que les textes cités coopèrent activement à cette entreprise de réécriture en s'offrant à la citation, en invitant au geste de recyclage: c'est même la condition principale de leur survie. Non contents d'être lus, ces textes veulent encore être réécrits, tant il est vrai que le désir le plus profond d'une œuvre est non pas d'être lue, mais encore de servir d'embrasseur à la production d'œuvres nouvelles: produit d'une influence, elle cherche à influencer à son tour d'autres produits. Il est donc important de concevoir que cette relation entre textes n'évolue pas en sens unique: le mot d'influence dit bien cela, quelque chose flue vers ce qui en subit les effets. Il ne s'agit donc pas simplement de l'action d'un texte postérieur sur un texte qui le précède. Le texte antérieur cherche lui-même à être repris; il aspire à la citation future de soi, il la

³ Voir à ce sujet certains de mes ouvrages, en particulier *Apollinaire et Cie*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000; *Bataille conservateur*, L'Harmattan, Paris, 2004; *Nauséographie de Sartre*, L'Harmattan, Paris, 2007; *Plagiat et créativité*, Rodopi, Amsterdam, 2008.

sollicite même, sa survie en dépend. Tout texte est ainsi animé d'une volonté de transmission. Plus que la lecture, la réécriture d'un texte par un autre est l'un des mécanismes les plus efficaces pour assurer sa survie. On pourrait même parler d'une véritable alliance ou de pacte entre textes successifs: tu définis ta voix propre en t'écartant de la mienne sans totalement effacer les traces de mon intervention, qui est elle-même le produit d'un pacte analogue avec un texte précédent. Chaque auteur se trouve en définitive élu par ce qu'il a lu; il dispose à cet effet d'une batterie de noms, d'une liste d'auteurs favoris qu'il nous livre sans trop d'hésitation: les précurseurs qu'il se reconnaît et dans lesquels il se reconnaît lui-même – livres endormis que leur lecture réveille. Mais parmi ceux-ci, il en est toujours un qui est plus fortement sollicité que d'autres, avec lequel l'auteur a de plus profondes attaches et qu'il ne saurait révéler au risque de mettre en péril son projet intime. Ne jamais révéler ses sources: cette parole de journaliste est aussi parole d'auteur. Aucun auteur n'avouera l'origine véritable de son dire, ne révélera le livre à partir duquel il s'est mis à écrire. Il avouera plutôt d'autres sources, de moindre importance, n'ébruiera que ces documents-là qui font écran à la relation primordiale: la multiplication de couches intertextuelles perceptibles, offertes à la vue, cache souvent des sources plus profondes, tout à fait inavouables, et dont il n'est possible de s'extraire qu'en faisant précisément ce qu'on appelle des extraits.

Il n'y a du reste rien de mécanique dans une telle transmission secrète. Au contraire, elle se produit dans des conditions d'intense fébrilité intellectuelle et s'accompagne de tout un investissement psychique, profondément imprégné d'émotions: une espèce de transe s'empare de l'auteur occupé d'en transcrire un autre et de le gauchir en le rapportant à soi. Un peu du glorieux texte de l'autre lui parvient: le voici de ce seul fait initié, accepté par le texte avec lequel il entre en dialogue. Sartre évoquait à ce propos l'existence d'un véritable «collège spirituel», dont lui-même a d'ailleurs fini par faire partie, en dépit de son animosité et de sa profonde aversion à l'égard de ce club des grands morts.

D'un point de vue humain, en effet, cette transmission se faisant à travers des personnes, passant par des individus appelés auteurs, met en branle tout un processus psychique, appelé «angoisse de l'influence». Ce qui est transmis n'est autre que cette angoisse elle-même, qui a fini par recouvrir ce qu'on entend par littérature. Ce processus de transmission, on l'a dit, est cependant loin de se passer sans heurts. Du seul fait qu'il s'incarne dans des personnes, tout un processus psychologique est enclenché, fait de luttes et de combats, de rivalités: c'est la manière qu'ont les vivants de se propager, ce qu'on appelle la survie du plus fort. C'est ce qui paraît le plus attirant dans la théorie de Bloom: cet appel au darwinisme, à la loi des plus forts. Il y a des textes forts et des textes faibles, selon que la réponse à d'autres textes y est forte ou faible (c'est-à-dire sans écarts). Il y a aussi des lectures plus fortes que d'autres. Le plagiat pur et simple est, de ce point de vue, l'acceptation de la défaite que nous inflige l'autre et s'apparente ainsi aux stéréotypes, à variation nulle.

Pourtant, Bloom envisage également le processus de transmission selon un angle non encore investi par les angoisses du sujet parlant. Lorsqu'il affirme qu'un poème n'existe que dans sa relation à un autre, il précise bien qu'il s'agit de la relation entre deux poèmes, non pas entre deux poètes. Ce n'est pas la même chose de considérer un texte du point de vue de son auteur, ou du point de vue d'un autre texte. Cette relation, ajoute-t-il de façon pour le moins énigmatique, peut très bien s'établir sans que l'auteur connaisse le poème que son propre texte récrit. Ainsi donc, il peut y avoir relation entre deux textes, indépendamment du vouloir de l'auteur, et même à son insu: derrière son dos. Voilà qui défie l'imagination. Comment un texte peut-il se propager, infiltrer d'autres textes sans l'ingérence d'une conscience centralisatrice. Bloom à aucun moment ne s'en explique: cela a l'air d'un moment irrationnel dans sa façon de penser. Il n'invoque même pas le concept d'inconscient, qui pourrait pourtant le sortir d'affaire, en faisant office de *deus ex machina*. Non, il faut imaginer que les textes prolifèrent tous seuls, par bribes, ou du moins qu'ils sont animés d'une «volonté», ou disons plutôt d'une inclinaison à

proliférer par bribes, à se dédoubler, en passant d'un site à un autre.

Un texte inclinerait donc «naturellement» vers un autre, enclin à le reprendre tout en s'en écartant: c'est le sens que Lucrèce, dans sa théorie des atomes, donne au mot «clinamen» que Bloom reprend à son compte. Ce qui rapporte un texte indivisible à un autre relève de ce que Lucrèce appelle l'inclinaison à se rencontrer: c'est un mouvement, une tendance non pas externe au texte, mais qui l'habite de l'intérieur, au contraire, qui lui est inhérent, autrement dit. Un tropisme. Le choc qui en résulte entre textes peut être aussi bien répulsif et stérile qu'attractif et combinatoire: n'importe quel texte n'entre pas en composition avec n'importe quel autre. Mais lorsque l'attraction se produit, le texte antérieur ensemece en quelque sorte celui qui le percute. Un peu de son ADN mentale passe ailleurs, témoignant de sa lecture ou de sa saisie, non par l'auteur, mais par son texte. La reprise fragmentaire, éclatée, du texte antérieur se fait alors de façon inéluctable, quand bien même l'auteur n'a jamais lu celui-ci. Ce cas extrême, où la rencontre des textes se fait à l'insu de l'auteur, n'est pas nécessairement le plus fréquent: et, sans doute, les auteurs les plus forts sont précisément ceux qui s'adonnent d'autant plus librement à la réécriture qu'ils ont été amenés, par un travail soutenu, à prendre toute la mesure de telles opérations inscrites au sein même de la langue. Ce sont les poètes les plus forts qui font de la tradition la lecture la plus erronée ou la plus libre. Ce sont eux aussi qu'il convient de lire avec le plus de liberté.

Encore une fois, si l'intertextualité est à ce point incontournable, c'est que les œuvres, comme animées d'une volonté d'être copiées, se prêtent elles-mêmes à cet exercice de réécriture. La raison pour laquelle les textes antérieurs subsistent dans les textes postérieurs de la façon que j'ai décrite, c'est que les textes s'offrent d'eux-mêmes à la réécriture, ils sont profondément animés par cette tendance qui les pousse à s'ouvrir à d'autres textes à venir. Tout texte comporte cette demande de réécriture, qui assure sa survie mieux que ne pourrait le faire une simple lecture. Il ne

suffit pas à un auteur d'être lu, il lui faut encore être récrit: car la lecture est un acte évanescent, sans cesse à recommencer, alors que la réécriture est le marquage d'une trace manifeste ou latente qui survit. En récrivant tel ou tel passage de telle ou telle œuvre, un auteur réaliserait à vrai dire le secret souhait de tout texte qui est d'être prolongé (y compris du sien, qu'il ouvre ainsi à son tour à une possible réécriture).

Je propose dès lors de considérer les textes non plus du point de vue du sujet qui les produit ou les reçoit, mais du point de vue des mots, des phrases et des pensées qu'ils contiennent. J'appellerai donc «littérature» l'ensemble des textes qui, grâce à un processus de sélection culturelle, survivent au cerveau qui les a produits, en se transmettant à d'autres cerveaux: c'est l'ensemble de ce qui est voué à survivre par-delà la mort de l'auteur. Parmi les raisons qu'un auteur peut avancer pour défendre son écriture, on compte souvent ce besoin qu'il appelle espoir de laisser quelque chose après sa mort: un legs, un héritage dont la transmission ne diffère guère de la façon dont les gènes les plus forts survivent en se transmettant aux générations suivantes. L'humain arrive en effet à s'approcher de l'immortalité par deux voies différentes: en se reproduisant et en transmettant ses gènes, dans un processus qui bientôt les dilue fortement; en laissant aux générations futures les traces de ses pensées, à leur tour vouées à une progressive dilution. Mais ce n'est bien sûr pas l'auteur lui-même qui survit, ni même son cerveau: ce sont ses textes, l'ensemble de ses mots, parmi lesquels il faut compter son nom. L'investissement psychique de la part des sujets parlants est donc secondaire: il vient se greffer sur une tendance inscrite dans la langue elle-même, qui exploite en quelque sorte les diverses modalités dont les sujets parlants s'investissent psychiquement dans le processus de transmission. Le nom d'un auteur agit comme une plateforme centralisatrice qui renvoie au fonctionnement d'un certain cerveau, tel que l'ont parasité un certain nombre d'idées: l'auteur, en d'autres mots, n'est que l'hôte, le véhicule sur lequel se sont greffées ces idées, elles-mêmes venues de l'imitation et de la mutation d'autres pensées. Il y a un

Métis dans tout Mimétisme: un mi-métissage, un métissage à demi dans toute imitation: une hybridation mineure, une légère altération. Au départ il y a donc l'imitation, le strict mimétisme qu'on peut retrouver intact dans l'acte de citer. Telle formule saute d'un cerveau à l'autre sans déformation aucune, sinon minimale: ce sont les «memes» dont parle Richard Dawkins. Chaque nouvelle formule agit d'abord comme un bruit parasite qui se propage dans le cerveau et s'y incruste, prêt à être communiqué avec succès à d'autres cerveaux, par simple réplique. Une œuvre sans cesse réimprimée est de cet ordre: les grands classiques sont immuablement transmis, même s'ils sont différemment reçus. Certaines formules ont une grande longévité; d'autres meurent assez rapidement. Certaines sont particulièrement fécondes, et se propagent aisément, là où d'autres s'épuisent assez vite. Enfin, certaines sont rapportées fidèlement, alors que d'autres se corrompent ou se modifient au cours de leur transmission, ou sont éliminées par d'autres, rivales.

Je voudrais, en guise de conclusion, revenir brièvement sur une autre théorie, en remettant en question l'aporie à laquelle elle semble avoir mené. J'ai évoqué plus haut l'analogie entre cette façon moderne qu'ont les textes littéraires de procéder par hypotextes et l'apparition d'anagrammes dans la poésie latine. Que se passe-t-il dans l'anagrammatisation telle que Saussure la découvre?⁴ Un mot central ou mot-thème au sein d'un poème trouve à se diffracter sur le plan sonore, en se répétant de façon quasiment imperceptible. Remarquons que nous nous situons ici sur le plan le plus étroit, en nous occupant d'unités minimales du sens: car bien qu'il s'agisse de phonèmes, le sens est impliqué en raison du rapport qui lie ces phonèmes au mot-thème. Pour Saussure, il s'agit d'une méthode de composition, ni plus ni moins: sa conviction première est que les poètes latins composaient leurs vers en partant d'un mot-thème (le plus souvent le nom d'une divinité, d'un empereur, ou même d'un auteur) dont

⁴ Jean Starobinski, *Les mots sous les mots, Les anagrammes de Ferdinand Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

les phonèmes devaient être réutilisés, en étant redistribués d'une certaine façon dans les vers suivants. Soit le nom de la déesse «Vénus» comme mot-thème: les divers phonèmes ou syllabes de son nom grec (A/ph/ro/di/te) se retrouveront dans les vers qui l'environnent, amalgamés à d'autres phonèmes au sein d'autres mots. Devant la surabondance du phénomène, Saussure finit par être pris d'un doute: et si tout cela n'était qu'hallucination, un simple effet du hasard, une illusion induite par le nombre restreint des phonèmes à disposition du poète ? On sait que, dans l'incapacité de vérifier le bien-fondé de son hypothèse, il décida d'abandonner ses recherches. Etrangement, ce sont les mêmes objections qu'on retrouvera face à la prolifération d'hypotextes. On dira que ces répétitions partielles sont dues au hasard, qu'elles relèvent d'un simple calcul de probabilité: c'est leur surabondance même qui jetterait le doute sur le phénomène. On objectera par exemple que ces nappes intertextuelles détectées sous les œuvres ne sont qu'une projection de la part d'un lecteur aveuglé par des répétitions à ce point fragmentées qu'elles deviennent aléatoires.

De fait, on n'a jamais pu expliquer de façon satisfaisante cette invraisemblable prolifération d'hypogrammes. On dirait bien que la répétition à l'intérieur d'un même poème de certaines consonnes et voyelles est générée en quelque sorte indépendamment de la volonté du poète. Mais ne dirait-on pas aussi que la même chose se produit au niveau intertextuel, lorsque sont répétés des fragments textuels, non plus à l'échelle réduite des phonèmes ou des syllabes, mais au niveau d'unités supérieures, telles que mots, phrases ou passages entiers. Sans doute objecterai-t-on que ces répétitions fragmentaires dont parle Saussure se font à l'intérieur d'un même texte, et qu'aucun rapport de transmission ne se produit: mais c'est oublier que c'est une façon de transmettre le nom (sans rien dire de la transmission du procédé) que d'en répéter à court intervalle les sons. Cette analogie entre la prolifération vertigineuse d'hypogrammes dans la poésie latine et le pullulement non moins surprenant d'hypotextes dans la littérature française moderne dénote plus qu'une simple simila-

rité entre procédés: elle repose, à mon sens, sur une profonde identité des phénomènes. Lorsque Saussure dit du mot-thème qu'il «offre sa substance à une invention interprétative, qui le fait survivre dans un écho prolongé», ses paroles pourraient aussi bien convenir à la définition de l'hypotexte. On peut en dériver qu'un même fonctionnement affecte des unités de sens supérieures, distribuées non plus à l'intérieur d'un même poème, mais d'un poème à un autre, au sein d'un ensemble plus vaste, appelé par exemple «œuvres d'un même auteur», ou encore «œuvres d'auteurs différents appartenant au même canon», etc. A leur base, anagrammaticalité, autotextualité et intertextualité sont des phénomènes identiques en ce qu'ils témoignent d'une même tendance inhérente aux mots comme aux idées qu'ils véhiculent: de perdurer, et à cette fin, de se répéter, fût-ce sur un mode légèrement différent – même si, à la différence des phénomènes d'intertextualité, l'anagramme, telle que Saussure en suit le surgissement en poésie latine, est essentiellement tautologique, aucune information supplémentaire n'étant apportée par la répétition fragmentée du nom. C'est aussi que les anagrammes se déroulent au sein d'un même texte – le besoin d'une différenciation ne se faisant ressentir qu'à partir du moment où l'on se met à répéter hors de ses propres mots.

Le progressif ahurissement de Saussure, à mesure qu'il découvre de plus en plus d'anagrammes dans les poèmes latins – ce qui le mène à mettre en doute le phénomène de la récurrence phonique ou de l'attribuer au seul hasard –, est en rapport direct avec sa conviction inébranlable qu'il faut en accréditer les poètes latins, qui pratiqueraient sciemment, mais sans jamais l'avouer, cette redistribution phonique. Saussure a beau s'étonner grandement de toute absence d'allusion au procédé, celui-ci n'en est pas moins indubitablement présent: s'il n'est pas nommé, c'est tout simplement qu'avant de constituer une préoccupation du poète, il est une tendance inhérente à la langue, profondément inscrite en elle. La poésie en langue latine est marquée par une propension à se propager au moyen de répétitions partielles dans le seul but de durer. Les sons se rapportant à certains noms choyés ou mots-

thèmes, ont tendance à se répéter dans l'espoir de survivre en se transmettant par bribes. Que ce phénomène d'anagrammatisation généralisée ait été au départ intimement lié aux noms de divinités, ensuite d'empereurs et même d'auteurs, souligne bien qu'il s'agit de transmission et de survie: les noms de dieux, d'empereurs et d'auteurs survivent en se dédoublant dans des séquences verbales réalisées ultérieurement. La répétition sonore partielle de noms d'auteurs que l'on peut retrouver dans les phénomènes d'inter-textualité moderne, participe de ce même mouvement de pérennisation de leur influence. Ce jeu souterrain est devenu pour tout auteur français une condition de sa propre créativité, au point qu'aujourd'hui il n'est pas de texte en français qui puisse se dire littéraire s'il ne s'est pas adonné, d'une façon ou d'une autre, à la reprise partielle de textes canoniques.

Si la paraphrase d'un mot ou d'un texte existant est une préoccupation constante de la littérature, c'est parce qu'il n'est pas d'autre façon de faire durer un texte. Soit un mot-thème dans un poème: les fragments sonores dont il se compose vont en quelque sorte «naturellement» se répéter dans le but de prolonger le mot – sans compter que le procédé lui-même se transmet en même temps, en sautant d'un texte à l'autre. Si l'anagramme est bien une «imitation de mots», il l'est toujours de façon décomposée, exactement comme il en ira dans la réécriture moderne de passages. Cette reprise ne s'opère pas nécessairement dans le même ordre, toutes les variations et permutations entre séquences étant permises, exactement comme cela se produit dans le scénario freudien du rêve. En apparence, ces déformations sont nombreuses: mais toujours elles préservent les traits constituants de la formule originelle qu'elles soumettent à variation. La question sur la nature cachée du phénomène qui inquiétait tant Saussure ne se pose pas dans le cas de l'hypotextualité: on comprend aisément qu'un auteur soucieux de signer son œuvre de son seul nom hésite quelque peu à faire connaître ses sources secrètes. Mais il faut bien se dire que tout texte qui chercherait à se tenir volontairement éloigné d'un autre texte, n'en actualiserait pas moins d'autres qu'il ne soupçonne même pas. Devant la

nature intensément citationnelle de l'écriture, le véritable travail de l'écrivain consistera à transformer suffisamment l'hypotexte élu pour qu'il devienne méconnaissable. Car c'est le travail des grands textes littéraires de choisir eux-mêmes leurs hypotextes, d'en maîtriser l'apparition sournoise sous leurs propres mots, d'en dévier donc, plutôt que de se laisser simplement envahir par eux.

S'il est probable que certains auteurs aient eu pleinement conscience de ce mouvement dans la langue et qu'ils aient cherché à en faire usage, ils n'auraient alors rien fait d'autre qu'exploiter une tendance inscrite dans la langue elle-même – «surfant» à la surface d'une vague propice dans la grande mare linguistique. Le problème de Saussure est qu'il n'avait à sa disposition que cette seule alternative: ou bien les poètes étaient conscients de cette activité, ou bien elle relevait, au contraire, du plus grand hasard. A aucun moment il n'envisage cette possibilité d'une tendance inhérente à la langue. Bloom, dans ce sens, va plus loin que Saussure. Il ne dit pas exactement que l'auteur réécrit à son insu, seulement que cela est possible, que cela peut arriver: l'inclination éventuelle d'un auteur pour telle œuvre est subordonnée à la tendance à la prolifération inhérente à cette même œuvre. Le saut que nous effectuons ici entre phonèmes et textes, en passant aussi allègrement d'une théorie à l'autre, n'a rien d'illégitime. Il faut rappeler que les recherches de Saussure sur l'anagramme proviennent de considérations préalables sur les rapports entre faits historiques et légendes: et plus particulièrement sur les modifications apportées par la légende quand elle répète des faits d'histoire. En outre, avant de parler de mots-thèmes, Saussure avait songé d'en parler comme de «textes» et décrit l'hypogramme comme l'«imitation d'un mot» – tout comme l'hypotexte renvoie à l'imitation d'un texte. La conclusion qu'on peut en tirer est d'ordre mémétique: il existe dans la langue, comme produit de l'activité du cerveau, une tendance à se prolonger tout en se diffractant, à se répéter en se morcelant. La littérature est essentiellement bricolage, au sens où l'entendait Lévi-Strauss, puisqu'on invente à partir d'éléments préexistants. Aucune création n'intervient donc, mais simplement une habile

redistribution: le poème n'est que le déploiement maximal d'une série de sons et suppose dès lors, comme Starobinski, éditeur des travaux de Saussure sur les anagrammes, le souligne, une explication des faits textuels non pas par l'imagination ou la création (une faculté psychique génératrice), mais par leurs antécédents verbaux. En vous faisant part de ces hypothèses, et de ce que j'ai pu en dériver, je n'ai nullement songé à convaincre, mais à influencer seulement, c'est-à-dire à prolonger quelque peu l'existence de théories datées toutes des années 70 dont j'ai moi-même subi l'influence malheureusement encore trop reconnaissable.

Bibliographie

- Bloom, Harold, *The anxiety of influence, A theory of poetry*, Oxford University Press, New York, 1973.
- Cornille, J. L., *Apollinaire et Cie*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, 2000.
- Cornille, J. L., *Bataille conservateur*, L'Harmattan, Paris, 2004.
- Cornille, J. L., *Nauséographie de Sartre*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Cornille, J. L., *Plagiat et créativité*, Rodopi, Amsterdam, 2008.
- Dawkins, Richard, *The selfish gene*, Oxford University Press, Oxford, 1976.
- Starobinski, Jean, *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand Saussure*, Gallimard, Paris, 1971.

Procédés de création du lexique argotique dans les textes de rap au Sénégal: dérivation sémantique et emprunts

Mamadou DRAMÉ

Université Cheik Anta Diop de Dakar, Sénégal

Abstract: The language used in rap lyrics reveals several processes involving the slang. However, it is not the cryptic dimension that is emphasized the lyrics, but the playful nature and the issue of identity. In this paper, we attempt to highlight the process of creation of this lexicon with a particular emphasis on the derivation and semantic loans. Thus, we shall analyse the function of artistic devices such as the metaphor, the metonymy, the synecdoche or the loans, underlining the linguistic interactions between Wolof, French and English and the part they play in transmitting the rap message.

Keywords: Rap, slang, metaphor, metonymy, loans.

Introduction

L'argot est un langage dont la visée cryptologique demeure la caractéristique la plus saillante. Il est aussi vu comme une langue verte, crue, réservée à des gens dont les activités ne sont pas très licites (Pierre Guiraud, 1982). Mais aussi, il se signale par une créativité extraordinaire qui fait que tous les jours de nouveaux mots émergent pour conserver l'identité du groupe concerné (Jean Pierre Goudailler, 1991). Pour montrer cette richesse, nous avons investi le rap sénégalais qui est un «gisement argotifère» (Marc Sourdot, 1990).

Les procédés de création du lexique argotique répondent à plusieurs critères qui dépendent des besoins d'expressivité dévolus aux mots et expressions particulières. Ainsi les syntagmes qui, dans notre corpus, peuvent être rangés dans cette catégorie lexicale, ont-ils révélé avoir plusieurs origines linguistiques, se trouvant insérés de telle sorte qu'il est presque impossible de déterminer avec exactitude s'ils relèvent de l'emprunt ou du code switching. Les langues qui participent à la création de l'argot sont essentiellement le français, le wolof, et les autres langues africaines, mais nous avons aussi le lexique propre à des catégories sociales et des classes d'âge africain.

1. Les changements sémantiques

Toutes les langues et variétés de langues présentes dans notre corpus sont concernées par les changements sémantiques. Ces changements répondent à des motivations culturelles, idéologiques et identitaires différentes. Nous insisterons davantage sur la métaphore, la métonymie et la périphrase puisque le lexique argotique repose essentiellement sur les images.

1.1. La métaphore

La métaphore repose essentiellement sur un transfert de sens par suite d'une analyse entre deux objets. Il s'agit en effet d'une comparaison dans laquelle on a supprimé le mot ou l'expression établissant le rapport de comparaison.

Bernard Dupriez¹ précise que:

“C'est le plus élaboré des tropes (...) car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une interprétation. Plus loin, il précise qu'à l'usage les métaphores perdent leur pouvoir, invoquant de plus en plus immédiatement

¹ Dupriez Bernard (1984), *Gradu: le procès des littéraires*, UGE, collection 10/18, Paris, p. 283.

leur thème jusqu'à perdre leur sens propre et devenir clichés"².

C'est en ce sens que la métaphore devient intéressante dans le processus de création du lexique argotique.

Certains mots ont perdu leur sens premier et ont pris un nouveau sens même si, dans le parler ordinaire, la signification originale reste présente. C'est le cas de cette séquence.

makk sama – rakk sam (Daara J., "*Identité*", *Xalima*, 1996)
(*mon grand frère, mon petit frère*).

Ici, il y a une inversion grammaticalement inhabituelle en wolof qui pourrait introduire volonté de subversion du langage. Cette expression «*Sama rakk*», le fait qu'elle montre une certaine hiérarchie dans le groupe, établit des rapports d'amitié et de fraternité qui lient les membres de la communauté hip hop. Finalement, c'est l'expression d'un rapport d'égalité.

Man baadolo bi nu saanima ci naay bi,
Ngakoy nakantek ay rebelle (Rapadio, "*Life in da j
ungle*", *Soldaaru Mbedd*, 1998).

(*Si tu es issu d'un milieu modeste,
On t'envoie sur le champ te battre contre des rebelles*).

– *Baadolo*: homme libre, paysan, par extension citoyen ordinaire.

– *Naay*: forêt dense.

C'est une séquence qui comporte deux métaphores: la première (*naay*) est utilisée pour désigner le champ de bataille situé en Casamance dans cette chanson (la partie Sud du pays est géographiquement caractérisée par la densité de son paysage et les arbres longs et touffus). Voilà qui laisse entrevoir les difficultés et dans les dangers auxquels le soldat est censé être confronté.

² *Idem*, p. 287.

Une métaphore apparaît également dans les exemples où l'on souligne le code switching. Nous y reviendrons en évoquant l'alternance codique.

1.2. La métonymie et la synecdoque

Ce sont des procédés par lesquels on exprime une idée par un terme désignant une autre idée qui lui est proche par une relation logique. Cette relation peut être pour la métonymie, un rapport de cause à effet, de contenant à contenu, du signe pour la chose, de l'objet propre pour la personne, du physique pour le moral, de l'instrument pour la personne qui l'utilise, ou vice versa. Pour Bernard Dupriez «la métonymie est un trope qui permet de désigner quelque chose par le nom d'un autre élément de même ensemble, en vertu d'une relation suffisamment nette¹».

Toujours selon cet auteur, la synecdoque qui est une variante de la métonymie est un trope qui permet de désigner quelque chose par un terme dont le sens inclut celui du terme propre ou est inclus par lui-même².

La relation qui unit les deux éléments peut être la partie pour le tout, la matière pour l'objet, le genre pour l'espèce, l'abstrait pour le concret, un nom commun pour un nom propre, etc. ou vice versa. C'est ce que l'on comprend dans les expressions comprenant le nom «*Djolof*». Ce substantif est le nom d'un ancien royaume du Sénégal historique au XV-ème siècle. C'était le royaume le plus vaste qui, à une période, avait réussi à soumettre tous les autres royaumes du Sénégal. Et à une époque, les historiens parlaient d'empire du Djolof. Ce sont les anciens royaumes situés autour du Djolof qui forment aujourd'hui presque l'ensemble du territoire du Sénégal.

1.3. La périphrase

La périphrase consiste à utiliser une phrase ou une proposition pour désigner, en expliquant par un mot ou une idée. Elle

¹ Dupriez B., *op. cit.*, p. 290.

² *Idem*, p. 440.

permet de désigner une personne ou une chose par ses attributs ou ses qualités. Bernard Dupiez précise que les périphrases peuvent être mythologiques, allusives, descriptives, définitoires. Elles peuvent être entendues dans certains arts poétiques. Ainsi par le Rapadio (groupe de rap dakarois), le mbalax (musique moderne populaire sénégalaise qui laisse une large part aux percussions) est désigné par le vocable «*musique bu amul coono*» (*musique qui ne nécessite aucun effort*). Donc pour eux, c'est une musique qui ne demande aucun effort dans sa conception. Mais ce jugement doit être lu non en fonction des mélodies utilisées dans le mbalax mais plutôt en fonction des textes jugés creux par les rappeurs.

Ce sont essentiellement sur ces aspects (métaphores, métonymie et périphrases) que nous nous arrêterons dans un premier temps pour analyser les glissements sémantiques. Ceux-ci sont lisibles si l'on prend en charge les séquences livrées dans une seule langue, mais les glissements s'insèrent également dans des expressions contenant plusieurs langues et font penser au code switching dans l'argot.

Aussi cette alternance est-elle presque exclusivement interphrastique. Chaque fois qu'une langue est utilisée, il devient ainsi possible de relever au sein de la séquence la présence de plusieurs emprunts et néologismes. Ce sont ces emprunts et néologismes qui, pour la plupart, constituent l'obstacle linguistique et font de ce langage un langage argotique.

C'est autour de ces emprunts et néologismes que tournera l'étude de l'organisation lexicale. Pour analyser ces cas particuliers, nous prendrons toujours une langue de référence à partir de laquelle nous tenterons de mettre en évidence les éléments intrus. Cette précision est importante dans la mesure où il y a plusieurs langues en présence dans les séquences qui forment notre corpus. Nous nous rapporterons essentiellement au wolof.

2. Les emprunts

2.1. Les emprunts au français

Les mots français que l'on trouve glissés dans le wolof remplissent souvent une fonction métonymique quand il s'agit de

substantif. On remplace la chose désignée, on suggère par la matière qui a servi à sa fabrication.

Gisal bo toxo tabac sax nune gisal tuxna boon.

(Daara J, «Jenguman», *Xalima*)

(Même quand tu prends une cigarette, on dit regarde il fume du chanvre indien).

On voit ici que le nom «cigarette» est remplacé par «tabac», la matière qui a servi à sa fabrication. Dans d'autres circonstances, le substantif a une valeur métaphorique.

Jabar dang koy mën wala

Dang koy meet.

Xaral ba mën ko nga sog ko def fils. (Pacotille, «Mët wala mën», *Ennemi public N°1*)

(Le mariage, faut-il en avoir les moyens ?

Il faut en avoir les possibilités

Attends de pouvoir le faire, pour le faire, fils).

«En avoir la capacité» doit être entendu ici comme être assez responsable sur le plan moral, physique, économique pour pouvoir gérer une famille. Cet usage du lien de parenté filiale marqué par le substantif «fils» entre dans le cadre des rapports de fraternité et de solidarité existant entre les membres d'un groupe ou simplement du mouvement hip hop. On se nomme mutuellement «fils» sans qu'il y ait une quelconque relation de hiérarchie sous-entendue.

Il est aussi possible de souligner des métaphores dans des séquences où l'on a utilisé un vocabulaire spécialisé.

Jaxare tribord bâbord. Daara J: “*Bkoor*“, *Xalima*.

(En détresse tribord bâbord)

L'utilisation du vocabulaire maritime sert à marquer l'ampleur de la désolation qui s'empare du paysan, confronté qu'il est à la sécheresse et à ses conséquences.

Les emprunts au français dans la construction de séquences en wolof ne se limitent pas seulement aux substantifs. On peut

ainsi noter des verbes ou des mots relevant d'une autre catégorie grammaticale qui ont été utilisés pour jouer le rôle d'un verbe.

Naata krik la armée di engager ?

Natta commando la armée bi di libérer

Nu saani seni béret

Revolter texaw ci mbedd bi di agresser. (Rapadio, «Live in da jungle», *Soldaaaru mbedd*)

(Combien de recrues sont engagées par l'armée ?

Combien de commandos sont démobilisés

Ils jettent leur béret

Se révoltent et sortent dans la rue pour agresser)

Ma xoy len samay rimes nuy trembler (Pacotille, *Enmi public N°1*).

(Je laisse entrevoir mes rimes et les voici qui tremblent).

Binu la koy may may, elle avait seulement vingt et un ans

Legi boko xole yaakaar ne jurom benn fukki atam mëtna.

Magetna déjà, seyoul ludul trois ans

Am ngen sept dom

Nu muy def, day nef

Doko yérem.

Guddi gune yangi ci kawam

Trois ans ngay tirer subba ak ngon

Melne ku yor lacrymogène, bazooka mba gun (Pacotille, «*Dangakoy mat wala*», *Ennemi Public N°1*, 1998)

(Quand tu l'épousais,

Elle avait seulement vingt et un ans,

Maintenant on croirait qu'elle a plus de soixante ans

Elle est déjà vieille

Alors que vous n'êtes mariés que depuis 3 ans

Et vous avez déjà sept enfants.

Comment faire ? Elle a beaucoup d'enfants.

Tu n'as aucune pitié pour elle,

Chaque nuit tu es sur elle,

Trois ans que tu tires matin et soir comme quelqu'un qui

tient les lacrymogènes, un bazooka ou une arme à poing)

Ici on a une troncation de l'expression argotique française «tirer un coup» qui signifie: «avoir des relations sexuelles».

Des expressions peu classiques peuvent également être soulignées:

Bunula engager sa papa da fa di gradé

Bodé badolo regglel say con...

Nenna ngi ci armée bi ndax bras long

Ay domu personnages de l'Etat

moy dugg ci armée bi ndax Certificat de bonne conduite.

(Rapadio, «*Life in da jungle*», Sooldaaru mbedd, 1998)

(On n'engage que les fils de gradés

Si tu es pauvre va te faire voir ailleurs

Certains vont dans l'armée à la faveur des bras longs

Ce sont souvent des enfants des personnages de l'Etat

Qui entrent pour un certificat de bonne conduite).

«Bras long» doit être compris ici comme des appuis hautement placés dans l'appareil d'État ou dans l'armée et qui donnent un coup de pouce aux candidats.

2.2. Les emprunts à l'anglais

C'est certainement le groupe le plus important dans la mesure où l'anglais n'offre pas le même degré de lisibilité et de compréhension que le français au Sénégal. C'est un état de fait qui peut se comprendre du fait que le Sénégal est un pays francophone et le rap est originaire des Etats-Unis d'Amérique. De ce fait, l'usage de termes appartenant à une langue étrangère, souvent mal connue de la plupart des interlocuteurs, entre facilement dans une perspective cryptique. Il faut souligner que les premiers textes de rap chantés au Sénégal ont été écrits en anglais. Les mots empruntés à l'anglais que l'on retrouve dans le corpus sont pour la plupart des mots techniques appartenant à la termi-

nologie musicale. Ils permettent ainsi aux rappeurs de prêcher la vision qu'ils se font du rap.

Waxis naïni Pacotille duggu ci bi free style. (Pacotille, «*Génération sacrifiée*», *Ah siim*,) [fri stil]

(Wakhis maini (arabe)

Pacotille qui entre dans ce style libre (improvisation)

P. Frois woote free style (idem) [fri stail]

(P. Frois vous invite à poser votre voix sur cet air improvisé.)

Samay lyrics daflay dugg di melni xal (Daara J., «*Free style*», *Xalima*)

(Mes paroles pénètrent en toi comme des charbons ardents).

Sound lumu nice nice, promoteurs yi cool ko (Rapadio, «*Rapadio*», *Soldaaru mbeed*)

(Aussi belle que soit la musique, les promoteurs s'en fichent).

Faut que nga am respect ci rimes yiñiy fèsal

*(...) dañuy bind bacc (...) (Rapadio, «*Rapadio*», *Soldaaru mbeed*)*

(Il faut que tu aies du respect pour les rimes que nous faisons (...). Nous écrivons et chantons).

A travers des termes tels que «free style» (qu'on peut décliner de deux manières [fri stil] ou [fri stail]), «lyrics», «sound» et «rimes» [raimz], est mise en évidence la terminologie de la création des mélodies et des textes. Même si ici nous n'avons soulevé que des substantifs, il faut noter que ce n'est pas la seule catégorie grammaticale considérée. Les substantifs peuvent quelquefois jouer le rôle d'un verbe dans certaines séquences.

Li du programmation

Dañuko sampler» (Pacotille, «*Pacostyle*», *Ennemi public n °1*)

*(ceci n'est pas de la programmation)
on l'a samplé)*

dañuko sample
aux (w) subst.(ang) + (é) = désinence du participe passé
en français.

Le «sample» est un procédé d'échantillonnage musical obtenu grâce à l'informatique qui permet d'avoir des sons à l'infini. Il permet de programmer des sons pour former la musique sur laquelle le rappeur est invité à débiter son texte. Ici on note qu'il y a le mot «sample» qui joue le rôle de participe passé. Cela a été obtenu grâce à la désinence verbale «é» qui est celle du participe passé en français. Ceci est un procédé qui allie le français, le wolof et l'anglais. Les rappeurs jouent sur l'ambivalence de sens du terme «lyrics». Ainsi il peut désigner quelquefois les vers déclarés mais en d'autres circonstances la musique rap en entier.

L'anglais permet ainsi d'évoquer les rappeurs hommes / femmes ou hommes / hommes. En général, les hommes comme les femmes sont désignés sous ces termes:

Yeah boy jajëf
Fils xamga wargama mere
Ndax binga muje call mala diggon bind
Waye xamnga rek digante bi xawna bari ay col col.
(Rapadio, «Mala digon bind», *Soldaaru mbedd*).

*(Yeah ! Salut
Fils je sais tu dois sûrement m'en vouloir
Parce que la dernière fois que tu as appelé, je t'avais
promis de t'écrire
Mais tu sais par la suite il y eu beaucoup de difficultés).*

Eh yaw baby
Tell me where are you go? (Pacotille, «Mbindane»,
Ennemi Public n°1).
(*Eh toi baby*)

dis moi où vas-tu ?)

Goor gu la chek gisne, gisne
Xale bi miss la (Daara J., «Systa», *Xalima*)
(*Tout homme qui te regarde*
voit que tu es une fille charmante).

Les hommes comme les garçons sont désignés sous le vocable «*boy*» ou «*mister*». Cette désignation traduit affinité plus ou moins revendiquée. Ainsi «*boy*» est-il plus marqué familièrement que «*mister*» qui sous-entend une certaine distance entre le locuteur et son interlocuteur. De la même manière, cette marque apparaît dans l'appellation de la gente féminine. De ce fait, tout dépend du respect accordé à l'interlocuteur d'où «*miss*» et plus familier et moins respectueux que «*lady*».

Dans le processus d'élaboration de l'argot, l'emploi du superlatif revêt des marques particulières, et cette figure se manifeste par la répétition de l'adjectif qualificatif.

Sound lu mu nice nice
Promoteur yi cool ko, (Daara J., *Xalima*, «Systa»)
(*Aussi jolie que soit la chanson*
Les promoteurs s'en balancent.)

Sound lu mu nice nice
nom + aux + adj.

Ce sont ces adjectifs qui sont employés comme des verbes.
Promoteur «yi» cool ko.

Il y a aussi des noms qu'on emploie comme des adjectifs.
Yagga gis de tax na ma crise [*kraiz*] Rapadio, «*life in da jungle*», *Soldaaru mbedd*)
(*j'ai tellement l'habitude de voir la mort que j'en suis*
devenu débile).

Il faut noter que l'anglais n'est pas conjugué seulement avec le wolof, il apparaît aussi dans les séquences dites en français.

Tuggal dafa bari ay wicked way
Yu la mana teggilo sa yoon.
Natta ño demo jangi delusi loxoy néen
claquer sen life ndax dañu boggone dund lenen (Rapadio,
«wala digon bind», *Soldaaru mbedd*)

*(En Europe, il y a beaucoup de choses
qui peuvent te détourner de ton chemin.
Combien qui étaient partis étudié sont revenus les mains
vides, qui ont raté leur vie parce qu'ils voulaient autre
chose).*

Fan wer ci ay at,
Ma nekk di dund dundu domi adama
May sukurat, ndax xol bu boon di ma fàat
Fan wer ci ay ét lo nekk militaire
Commando armée de terre
Lepp ma def ko ci ay guerre
life bepp galère. (Rapadio, «life in du jungle», *Soldaaru
Mbedd*)

*(Trente ans que je mène la vie d'un homme qui agonise
à cause d'une rancœur qui risque de me tuer.
Trente ans que je suis militaire
Un commando de l'armée de terre
Que je passe tout mon temps à faire la guerre.
A vivre toutes sortes de galères).
life bepp galère v(angl.) det.(w) nom (fran).*

Ce phénomène est plus apparent dans le second exemple où on voit que le substantif anglais «life» joue le rôle d'un verbe. Ici, il est associé à un déterminant wolof et un nom français, le tout inséré dans une séquence dans laquelle le wolof domine largement.

Par contre, même si on a la même configuration que dans le premier exemple, il faut souligner que celui-ci est plutôt une expression qui renvoie à une locution figée. La même séquence est retrouvée chez Pacotille avec une légère modification.

Fight sen life (Pacotille, “*Mbidaane*”, *Ennemi public n°1*)
V(ang), det(w), nom (ang).

Les rappers éprouvent toujours le besoin de dater leur production par rapport à une période, un événement ou tout simplement en donnant la date (l’année) de publication de la production. Pour ce faire, il leur arrive d’utiliser l’anglais.

Rapadio two thousands one (Rapadio, “*Soldaaru mbedd*”,
Soldaaru mbedd)
(*Rapadio an deux mille un*)

Maraxba year two thousands
L’an 2000 aksi nak bumaxam
Ñu sobu ci benen millenium (Rapadio, “*Soldaaru*
mbedd”, *Soldaaru mbedd*)

Bienvenue l’année deux mille
L’an 2000 est arrivé avec ses bouleversements
Et nous entrons dans un nouveau millénaire).

Pacotille, nextallu two thousands (Pacotille, “*Matt wallu*
mën”, *Ennemi public n°1*.)
(*Pacotille en cette fin de l’année deux mille*).

Dans le système de datation, plusieurs autres stratégies sont mises à condition. Dans les séquences entièrement faites en français, on note la présence d’expressions et de mots anglais souvent ce sont des mots qui appartiennent au champ lexical de la musique.

Mes *lyrics* sont des versets mystiques
Qui se nourrissent de l’essence coranique
Pour anéantir les fables sataniques
Le diable panique (Daraa J., «God versus devil»,
Xalima)

Je réclame respect pour les dames
Big up! tous les *man* qui *love* pour la femme

La flamme du charme désarme
Et tranche comme une lame. (Daara J., “Systa”, Xalima)

Le *bad business* et un foudroyant venin
Traitement inhumain infligé à des humains
Dans un monde atteint de la folie du déclin
J’ai chanté le mur de Berlin j’en suis témoins
Donc lyrics saints ou un riddim saint
Prêchant comme un saint. (Daara J., «*Microphone soldier*», Xalima).

3. Conclusion

L’exploitation de la structure lexicale et syntaxique du langage argotique employé dans le texte de rap a permis de voir la variété des origines du lexique du langage employé par les rappeurs. Ainsi cette variété a-t-elle emprunté à beaucoup de langues parmi lesquelles l’anglais et le français. Par ailleurs, les mots empruntés sont utilisés de sorte à leur faire perdre la nature grammaticale voulue, et ceci en fonction des besoins d’expressions. De cette façon, il y a création d’un lexique hydrique à la lisière entre le cryptique et le non cryptique, mais qui met en avant la dimension identitaire qui fait de ce langage le langage d’une communauté, d’une génération qui cherche à se démarquer. C’est aussi la révélation d’une volonté de s’affirmer en contre-pouvoir en tant de reprendre ce qu’on n’a pas par le pouvoir langage la place qui doit être la leur mais qu’on leur a refusée.

Bibliographie

- AUZANNEAU, Michelle (2001), «Identités africaines: le rap comme lieu d’expression», in *Cahiers d’études africaines*, vol. XLI, 163/164, pp. 711-734.
- BENGA, N’diougua Adrien (1998), *L’air de la ville rend libre, musique urbaine et modernité métisse: des groupes de musique des années 1950 aux posses des années 1990*, Saint-Louis, Dakar, UCAD, FLSH, NP paru en anglais sous BENGA, Ndiougua Adrien (2002), *The Air of the City Makes Free. Urban Music Bands from the 1950s to the 1990s in Senegal*, in PALMBERG, Mai & KIRKEGAARD, Annemette (dir.), *Playing with*

- Identities in Contemporary Music in Africa*, Nordisk Afrikainstitutet, Uppsala, pp.75-85.
- BOUCHER, Manuel (1998), *Rap expression des lascars; Significations et enjeux du rap dans la société française*, L'Harmattan, Paris.
- COLIN, Jean Paul (1999), *Dictionnaire de l'argot français et de ses origines* (préfacé par Alphonse BOUDARD), Editions Larousse, Paris.
- DES JEUX, A. (1991), *Le sens de l'autre. Stratégies et cultures en situation interculturelle*, L'Harmattan, Paris.
- DRAME, Mamadou, *Analyse linguistique et sociolinguistique de l'argot contenu dans les textes de rap au Sénégal* (thèse de troisième cycle), UCAD, Dakar, 2004.
- GEIGER, Denise François & Goudailler, Jean Pierre (1989), *Langue française: Parlures Argotiques*, n° 90, Editions Larousse, Paris.
- GOUDAILLIER, J.-P. (2002), «De l'argot traditionnel au français contemporain des cités», in *La Linguistique*, 1/2002, n°38, PUF, Paris, pp. 5 et 24.
- GUIRAUD, Pierre (1982), *L'Argot*, Collection «Que-sais-je», PUF, Paris.
- GUMPERZ, J.J. (1982), *Discourse strategies*, Cambridge University Press.
- GUMPERZ, J.J. (1989), *Sociolinguistique interactive: une approche interprétative*, L'Harmattan, Paris.
- LABOV, William (1976), *Sociolinguistique*, Editions de Minuit, Paris.
- LAPASSADE, Georges & Rousselot Philippe (1996), *Le rap ou la fureur de dire*, Loris Talmart, Paris.
- SOURDOT, Marc (1998), «Argot, jargon, jargot», in *Langue française: Parlures argotiques Langage*, n° 90 (sous la direction de Denise François-Geiger et Jean Pierre Goudailler).
- SOURDOT, Marc (2002), «L'argotologie, entre forme et fonction», in *La linguistique*, n° 38, PUF, Paris.

DISCOGRAPHIE ET CASSETTES

- DAARA J, *Xalima*, Globe Sony Music (1998).
- PACOTILLE, *Fuye Kma*, Deyman Prod (2000).
- PEE FROISS, *Ah Siim!* (2000).
- PEE FROISS, *Ça va péter*, Africa Fête (2000).
- Politicien* (compilation), Fitna Production (2000).
- POSITIVE BLACK SOUL, *Daw Thiow*, Africa Fête (1996).
- POSITIVE BLACK SOUL, *New York – Paris – Dakar*, Africa Fête (1998).
- POSITIVE BLACK SOUL, *Révolution 2000*, East West (2000).
- RAP' ADIO, *Ku Weet Xam Sa Bop*, (1998).
- RAP' ADIO, *Soldaaru Mbedd*, KSF (2001).
- XUMAN & BIBSON, *Frères ennemis*, Talla Diagne (2000).

Les jeux et les enjeux de la mise en abyme

Médéa KINTSURACHVILI

Université d'Etat Ivané Djavakhichvili de Tbilissi, Géorgie

Abstract: In this paper we intend to analyse the functioning of “mise en abyme” or heraldic construction in verbal and non-verbal system of signs, particularly in literary texts and in painting. The “mise en abyme” is discussed as one of the forms of intertextuality. According to the classification of Lucien Dallenbach, literary texts are characterised by the simple type of repetition. It is used to develop a sense perspective of the text and gives us the possibility of its interpreting in manifold ways. The non-verbal system of signs is characterized by the highest quality of repetition. The spectator uses it to observe him/her/self as if he/she were a different person. Thus, we shall present the united picture of “mise en abyme” in different systems of signs in an attempt at systematisation of this phenomenon.

Keywords: mise en abyme, intertextuality, language, text, repetition.

Cet article propose d’aborder le thème de la mise en abyme et montrer comment ce procédé structurel très singulier fonctionne au niveau de signes verbaux ainsi que non verbaux.

Le mot *abîme*, apparu dans le français du XII^e siècle, provient du latin *abyssus* (sans fond), devenu *abysmus*, ensuite *abismus*. Il désigne un gouffre très profond, un précipice (sens premier).

En héraldique, l’abyme est la partie centrale de l’écu (support matériel du blason). Ainsi, lorsqu’un écu est représenté à l’intérieur de l’écu principal (vraisemblablement dans la partie

centrale), dit-on qu'il est *mis en abyme*. On peut voir un exemple de ce procédé sur les armes du duc de Bourgogne Jean sans Peur.

L'expression composée «mise en abyme» apparaît sous forme verbale chez André Gide qui écrit en 1893 dans son *Journal*: «J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre par comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à mettre le second en «abyme»» (Gide, A.: 1948).

Ce qui intéresse André Gide quand il effectue cette comparaison, c'est l'image de l'écu accueillant en son centre la représentation miniaturisée d'elle-même.

Ainsi la mise en abyme désigne la relation de similitude qu'entretient tout élément, tout fragment avec l'œuvre qui l'inclut, principe souvent décrit de façon imagée comme un *effet de miroir*. Cet *emboîtement* s'apparente à une *autocitation*.

La théorie la plus intéressante l'a proposée Lucien Dallenbach qui développe le concept métafictionnel et va jusqu'à la *mise en abyme*, ce qui nous a donné la définition la plus précise et la plus détaillée de ce phénomène intertextuel. Selon Dallenbach, les énoncés réflexifs métadiégétiques se distinguent des métarécits «en ce qu'ils ne visent pas à s'émanciper de la tutelle narrative du récit premier» (Dallenbach, L.: 1977). Il estime que le concept métafictionnel correspond bien à la notion de la mise en abyme puisque cette dernière appartient à la vaste problématique de la réflexivité (*autoreprésentation, autoréférence*) et est un des outils de base de la métafiction. La distinction entre le métarécit et la mise en abyme est explicitée de la façon suivante: *le métarécit*, devenant une sorte de *pseudocitation* mise dans la bouche (ou sous la plume) d'un personnage qui, le plus souvent, mais pas nécessairement, fait partie du récit premier, aurait ainsi le statut d'un récit rapporté, mais en même temps séparé et autonome, tandis que *la mise en abyme* est un procédé consistant à insérer dans un texte un fragment qui le représente, c'est une *autoreprésentation diminutive*. Le métarécit crée un nouvel univers dans le récit primaire; la mise en abyme

créé l'univers pareil ou identique à celui du texte principal. La relation de similitude est souvent décrite de façon imagée, comme un effet de miroir. Cet emboîtement s'apparente à une autocitation (nous reviendrons au phénomène du miroir dans les textes littéraires plus bas).

Il ne faut pas confondre la mise en abyme avec le récit enchâssé – segment narratif présenté par un personnage-narrateur intradiégétique à qui le narrateur primaire cède son monopole de la parole. Tel est le cas de *Mille et une nuits* dans lequel l'histoire de Shéhérazade enchâsse les contes dans lesquels apparaît un personnage qui en racontera encore d'autres et ainsi de suite. Chacune des histoires racontées par Shéhérazade sont entièrement isolées du récit enchâssant, du fait qu'on peut raconter ces contes sans avoir recours à l'histoire-matrice, alors que la mise en abyme est intimement liée au récit principal.

Dallenbach distingue deux types de mise en abyme: *la mise en abyme de l'énoncé* et celle de *l'énonciation*. Lorsque «le récit reproduit l'histoire racontée (un extrait ou en entier), soit telle quelle, soit en la transformant (métaphoriquement par exemple), il donne lieu à une mise en abyme de l'énoncé» (Dallenbach, L.: 1977). Ce type constitue la forme la plus fréquente de mise en abyme dans laquelle un élément de la diégèse est réfléchi à un niveau inférieur (*hypo-* ou *métadiégétique*) par rapport à un niveau supérieur (ou diégétique). Cependant la possibilité de la réflexion à un niveau supérieur par rapport à un niveau inférieur doit elle aussi être prise en considération, bien que la critique l'ait négligée presque complètement.

La mise en abyme de l'énonciation réfléchit «outre la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur» (Dallenbach, L.: 1977). Dans ce cas, la mise en abyme comprend deux ou plusieurs niveaux narratifs. Une scène-clé du texte *Le Miroir qui revient* d'Alain Robbe-Grillet servira d'exemple: Corinthe essaie de raconter les circonstances mystérieuses de la mort de sa fiancée, ce qui constitue une mise en abyme *verticale* de l'énonciation parce qu'elle monte les mêmes caractéristiques que les procédés narratifs utilisés dans

l'autobiographie de Robbe-Grillet: «une des particularités du récit de Corinthe qui en rendait le déroulement quasiment impossible à suivre, était, outre sa fragmentation excessive, ses contradictions, ses manques et ses redites, le fait qu'il y mélangeait constamment les temps du passé avec de brusques passages au présent qui paraissaient pourtant concerner la même période de sa vie, et les mêmes événements».

Klaus Mayer-Minneman et Sabine Schlickers (Mayer-Minneman K., Schlickers S.: 2004) proposent une modification significative de la typologie de Dallenbach – admettant la possibilité d'une *mise en abyme horizontale* à la différence de l'aspect *vertical* de ce procédé chez Dallenbach.

Dans la *mise en abyme horizontale de l'énoncé*: «l'ordre temporel du récit ne doit pas nécessairement réfléchir d'une manière chronologique les événements mis en reflet, mais il peut être également inversé, comme dans le récit «*Voyage au grain*» d'Alejo Carpentier, qui raconte la vie d'un individu, commençant par sa mort pour finir avec sa naissance».

Par rapport à la notion de *réduplication* qu'emploie Dallenbach, il nous paraît être important de souligner encore une fois le point suivant: la *réduplication* doit être entendue comme un réfléchissement analogique. En effet, ce qui dans un récit apparaît comme réfléchi ne l'est que sous forme d'analogie ou de similitude. Le réfléchissement partiel ou complet de l'énonciation ou de l'énoncé n'est pas un dédoublement par identité, mais une réduplication par ressemblance.

Donc, Dallenbach distingue trois types de réflexion:

1. réduplication simple;
2. réduplication à l'infini;
3. réduplication répétée ou spacieuse.

Il combine ces types avec trois degrés d'analogie:

1. similitude;
2. mimétisme;
3. identité.

Le degré d'analogie se rapporte à la relation entre la mise en abyme et l'objet qu'elle réfléchit.

1) Le type *simple* présente la forme «normale» d'un fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude». Le tableau de Magritte intitulé «Ceci n'est pas une pipe» est une parfaite illustration de ce type de la mise en abyme. De manière générale, le dispositif de mise en abyme densifie la signification du tableau et en complexifie le sens: les diverses répétitions et dérivations partielles créent les jeux de miroir et de réflexion qui contrecarrent tout enchaînement linéaire de composants du sens. Dans «Ceci n'est pas une pipe», le sens circule sans fin et se voit sans cesse reconduit.



2) Dans le type à *l'infini* on retrouve un «fragment qui entretient avec l'œuvre qui l'inclut un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui... et ainsi de suite» (Dallenbach, L.: 1977). Pour expliciter ce mécanisme nous nous référons à l'article de Klaus Minneman: il s'agit du plan de l'Angleterre décrit par Borges en *Magias parciales del Quijote* (*Magie partielle du Don Quichotte*): «Imaginons qu'une portion du sol de l'Angleterre ait été parfaitement nivelée et qu'un cartographe y trace une carte d'Angleterre. L'ouvrage est parfait; il n'est pas un détail du sol de l'Angleterre, si réduit soit-il, qui ne soit enregistré sur la carte; tout s'y retrouve. Cette carte, dans ce

cas, doit contenir une carte de la carte, qui doit contenir une carte de la carte est ainsi jusqu'à l'infini»). Dans *Del rigor en la ciencia* (*De la rigueur dans la science*) Borges présente le même phénomène en invertissant la hiérarchie de l'enchâssement: le plan de l'empire est si détaillé qu'il acquiert la même grandeur que l'empire (et ne sert plus à rien). Ce qui illustre cet enchâssement à l'infini, c'est le conte *Las ruinas circulares* (Les ruines circulaires) de Borges qui prouve qu'un retour illimité peut vraiment être conçu: le protagoniste s'allonge au-dessous d'un piédestal pour rêver d'un homme, qui, lui aussi, va rêver pour créer un fils à lui, qui rêvera à son tour pour créer un fils et ainsi à l'infini. Mais à la fin du conte, le premier rêveur comprend que lui-même est le produit du rêve d'un autre, plus exactement: «il comprit que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de rêver». Cela ouvre la possibilité de supposer que le dernier rêveur mentionné est aussi le produit du rêve d'un autre et ainsi de suite. On pourrait donc conclure que le degré à l'infini ne s'étend ici pas seulement en arrière, mais aussi en avant, puisqu'il faut supposer que le dernier rêveur mentionné est, lui aussi, le produit du rêve de quelqu'un d'autre, qui, à son tour, est le produit d'un rêve et ainsi à l'infini. La formule suivante d'Héraclite éclaire le mécanisme de ce conte de Borges d'une manière très précise: «Dans la circonférence d'un cercle, le commencement et la fin se confondent» (Ricardou, J.: 1973).

3) Le troisième type de réduplication, **répétée** ou **spacieuse** est également très complexe. Il s'agit ici d'un «fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut» ou plus simplement d'un auto-enchâssement narratif. Le roman *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide fournit un exemple connu pour ce type d'auto-enchâssement narratif. Le personnage d'Edouard écrit un journal et veut écrire un roman sans sujet intitulé *Les Faux-Monnayeurs*. Divers éléments du monde fictif d'Edouard font partie du projet du roman qui constitue sur le niveau hypodiégétique un mise en abyme de la poétique en tant qu'il reflète le roman même: ''Je (Edouard) voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain

et aussi fictif qu’Athalie, que Tartuffe... Et le sujet de ce roman ?- Il n’en a pas, Edouard repartit brusquement; et c’est là le plus étonnant peut-être. Depuis plus d’un an que j’y travaille, il ne m’arrive rien que je n’y verse et que je n’y veuille faire entrer: ce que je vois, ce que je sais, tout ce que m’apprend la vie des autres et la mienne’’ (Gide, A.: 1926).

Néanmoins, l’auto-enchâssement paradoxal n’est pas parfait: 1) Edouard ne réussit pas à terminer son projet, il ne réalise pas son roman; 2) certains éléments du monde diégétique – comme le suicide de Boris – ne sont pas prévus pour être intégrés au projet du roman d’Edouard; 3) l’auteur qui intervient à la première personne, ne termine pas le roman de la manière conçue par Edouard (nous reviendront à cet exemple plus bas).

Dans la mise en abyme *spacieuse* il est parfois difficile de savoir qui est le responsable du récit, c’est-à-dire qui en est le narrateur. Les hiérarchies se renversent d’une manière paradoxale, parce que ce type de mise en abyme est presque toujours corrélatif d’une *métalepse verticale d’énonciation*. Un exemple, aussi cité par Dallenbach – or il ne mentionne pas une métalepse – se trouve dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, où la première partie est enchâssée dans la seconde dans le discours de Samson Carrasco, qui se jette à genoux en disant à Don Quichotte: «Honneur à Cid Hamlet Ben-Engeli, qui a couché par écrit l’histoire de vos grandes prouesses; et dix fois honneur au curieux éclairé qui a pris soin de la faire traduire de l’arabe en notre castillan vulgaire, pour l’amusement universel de tout le monde.»

Quant à la **portée**, Dallenbach distingue trois sortes de mises en abyme, reflétant trois formes de discordance entre l’ordre de l’histoire (diégèse) et celui du récit (narration): la mise en abyme *prospective*, qui «réfléchit avant terme l’histoire à venir; la mise en abyme *rétrospective*, qui «réfléchit après coup l’histoire accomplie»; la mise en abyme *rétro-prospective*, qui «réfléchit l’histoire en découvrant les événements antérieurs et postérieurs à son point d’encrage dans le récit» (Dallenbach, L.: 1977).

On repère un bel exemple de mise en abyme prospective dans *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* de Michel Tournier, dans lequel les cartes du tarot anticipent les événements importants du récit et reflètent le futur de la manière de l'écho.

C'est bien par une mise en abyme que commence *Vendredi ou les limbes du Pacifique* où c'est le capitaine Van Deyssel qui, utilisant les cartes du tarot, prophétise l'avenir de Robinson. Chaque carte anticipe un événement important du récit, mais de façon suffisamment énigmatique pour que la lecture constitue une sorte de déchiffrement *a posteriori* des messages codés. Le roman est donc tout entier inscrit dans le chapitre zéro, écrit en italique pour le distinguer des autres. Il souligne l'effet de dédoublement spéculaire. Construit sur une série de parallélismes, d'échos et de symétries, le roman obéit à une structure de miroir.

Avec les tarots de Marseille que Tournier utilise comme la base essentielle de la construction de la mise en abyme, Tournier nous propose une sorte de «labyrinthe» en invitant le lecteur participer à un jeu de décodage où chaque signe a une importance particulière. Aussi croyons-nous intéressant de tracer en quelques mots les indices fondamentaux fournis par ces différentes figures illustrées sur des cartes qui se succèdent selon un enchaînement logique (Tournier, M.: 1972).

En même temps, nous devons noter que les cartes ne renvoient à des chapitres précis mais marquent les phases importantes de l'action. Les cartes dont les noms sont inspirés par les planètes ou par les signes du zodiaque annoncent les grands thèmes du roman. Mais dans ce cadre se soulève une autre question. La mise en abyme ne construit pas seulement l'ouverture de «Vendredi», fonctionnant comme une sorte de foyer de convergence, le lien essentiel d'un rassemblement sous l'espace de résumé (allusion, métaphore), mais son utilisation contient sa propre contestation. L'ouverture fonctionne en effet comme une mise en abyme à double sens. Si on est attentif à l'harmonie qui s'établit entre le monde extérieur et l'intérieur du bateau où se déroule ce jeu du tarot, on constate que de singulières coïncidences sonores se créent entre les cartes du tarot, les com-

mentaires qui les accompagnent et la scène où s’accomplit le jeu. Ainsi, à partir de ce procédé particulier, Tournier arrive-t-il à mettre en relief le fait de dédoublement qui lui donne la possibilité d’écrire la fin avant le commencement.

Donc, on voit que Tournier, suivant l’un des principes caractérisant la tendance postmoderne, s’engage entièrement dans le processus de jeu qu’il entreprend avec le lecteur. Formant de son roman un véritable terrain d’accueil de diverses sources littéraires, il impose, à quiconque veuille s’orienter dans ce réseau complexe, le recours à la méthode particulière d’interprétation d’un texte qu’est la psychanalyse. Le rapport que la psychanalyse entretient avec le phénomène d’intertextualité nous permet de porter notre intérêt d’une manière plus détaillée sur l’étude de l’inconscient dont l’importance dans l’analyse du roman de Tournier est incontestablement immense.

L’exemple classique et le plus répandu est la mise en abyme rétrospective qu’on trouve dans la tragédie de Shakespeare *Hamlet*: à l’intérieur de la pièce se joue une pièce de théâtre qui dénonce l’adultère et le meurtre du père d’Hamlet (Dallenbach, L: 1977).

Dans son ouvrage sur le Nouveau Roman, Jean Ricardou propose sa typologie du procédé qu’il intitule *le récit abyme*. Pour lui la mise en abyme relève de deux fonctions principales: *la révélation et l’antithèse*.

Dans la mesure où le récit-satellite résume le grand récit qui le contient, il joue le rôle d’un révélateur. D’une part, de façon générale (répétition), d’autre part, selon des traits distincts (condensation, anticipation). La notion de répétition implique le fait que toute mise en abyme multiplie ce qu’elle imite ou bien le souligne en redisant. Par la condensation, la mise en abyme redit ce qu’elle imite autrement – le plus souvent elle met en jeu des événements plus simples, plus brefs; en cette condensation, les dispositifs répercutés ont tendance à prendre une netteté schématique. L’anticipation entend que les micro-événements que la mise en abyme recèle, précèdent les macro-événements corres-

pondants; en ce cas, la révélation risque d'être si active que tout le récit peut en être court-circuité.

Dans *L'histoire dans l'histoire*, Jean Ricardou analyse plusieurs occurrences de cette fonction révélatrice: avec *Le Voyeur*, Allain Robbe-Grillet propose une scène en abyme (un miroir faisant paraître d'une chambre sa partie soustraire au regard de l'observateur) trahissant le viol que Mathias, s'efforce de dissimuler. Dans *L'Emploi du temps* Michel Butor dispose, avec le vitrail de Caïn qui joint une pluie de sang à un immense incendie, une marque accusatrice, ou comme le déclare le narrateur: «ce signe majeur qui a organisé toute ma vie dans notre année, Bleston» (Ricardou, J.: 1978).

Ayant partagé l'avis de Dallenbach, Ricardou affirme que la mise en abyme ne redouble pas l'unité du texte, comme pourrait le faire un reflet externe. En tant que miroitement interne, elle ne peut jamais que le dédoubler. En somme, un élément ne se met jamais en abyme qu'en nouant avec le texte une relation de similitude par laquelle «il se dégage proportionnellement de son assujettissement local... La mise en abyme tend à briser l'unité métonymique du récit selon une stratification de récits métaphoriques.» (Ricardou, J.: 1973)

Inversement, le texte se donne-t-il comme morcellement en proposant une suite fragmentée de récits incertainement articulés et la mise en abyme opère, comme nous l'avons déjà remarqué, à contre-courant. Dans la mesure où elle procède par similitude et réduction, elle multiplie les ressemblances et les rassemblements. Diminués par leur dispersion, tels événements se confortent parce que la mise en abyme les répète et peuvent s'articuler parce qu'elle les rapproche. Ainsi, dans *Les Corps conducteurs* de Claude Simon, l'idée de trajectoire s'accrédite avec la séquence typique de la forêt, puis elle souligne, en sa répétition, les divers autres trajets plus violemment morcelés.

La mise en abyme tend donc à restreindre la dispersion des récits fragmentaires selon un groupement de récits métaphoriques. Tel est son rôle antithétique: l'unité, elle la divise; la dispersion, elle l'unit.

La mise en abyme *simple* est très significative dans l'ouvrage *La Modification* de Michel Butor, dans lequel le narrateur Léon Delmont, fasciné par deux grands tableaux de Panini les contemple à chaque visite au Louvre. Le premier tableau représente les vues de la Rome antique, le second celles de la Rome moderne. L'auteur souligne la symétrie des deux tableaux. Le phénomène de juxtaposition des époques crée la mise en abyme et fait penser qu'à Rome il y a plus d'une Rome: la Rome de l'antiquité et celle du christianisme moderne. En même temps, les personnages représentés dans les tableaux de Panini observent eux-mêmes d'autres tableaux, comme le fait Léon Delmont dans les galeries du Louvre. C'est-à-dire l'action du protagoniste est identique à celle représentée dans le tableau - une mise en abyme éclairante renforçant l'impression du lecteur.

La question s'impose ici de l'efficacité de la mise en abyme au niveau de la dimension référentielle de la fiction: la mise en abyme révèle certains aspects majeurs de la fiction à laquelle elle figure puisque l'aventure s'est constituée, au niveau référentiel, en obéissant à ses ordres. Bref, la mise en abyme éclaire la fiction, dans certains cas, parce qu'elle l'a engendrée à son image.

Chaque mise en abyme peut remplir, outre sa fonction symptomatique, le rôle matriciel et elle représente toujours un micro-récit inséré dans une macro-histoire, créant l'univers pareil ou identique à l'histoire-matrice

Le titre de l'ouvrage de Dallenbach sur la mise en abyme, le «Récit spéculaire» (ce qui veut dire relatif au miroir) met en évidence l'importance du miroir dans l'étude de ce procédé. Nous essayons d'explicitier ce phénomène en nous attachant à l'œuvre d'André Gide. Ses personnages sont à la recherche de leurs images à la manière de «jeu de miroirs» manifestée par la confusion du réel et des apparences.

Cette opposition sera développée dans les *Faux-monnayeurs* par le personnage d'Edouard qui écrit dans son journal: «Je commence à entrevoir ce que j'appellerais le «sujet profond» de mon livre. C'est, ce sera sans doute la rivalité du monde réel et de la représentation que nous nous en faisons. La manière dont le

monde des apparences s'impose à nous et dont nous tentons d'imposer au monde extérieur notre interprétation particulière, fait le drame de notre vie (Gide, A.: 1926).

Le sentiment de ce clivage entre les apparences du monde et le monde réel lui-même trouve un prolongement dans l'hésitation du jeune Gide entre le rêve et ce qu'il appelle une «seconde réalité». «Gide semble avoir eu tout jeune un goût ou un besoin de mystère qui le poussait à «épaissir» la réalité en lui supposant un double fond, un arrière-plan clandestin et prometteur», précise P. Masson. Ici c'est entre le réel, un autre réel et le rêve que subsiste l'hésitation. À l'occasion du récit d'une réception chez ses parents, Gide tente de s'en expliquer: «Et quand je me retrouve dans mon lit, j'ai les idées toutes brouillées et je pense, avant de sombrer dans le sommeil, confusément il y a une seconde réalité... La croyance indistincte, indéfinissable, à je ne sais d'autre, à côté du réel, du quotidien, de l'avoué, m'habita durant nombre d'années; et je ne suis pas sûr de n'en pas retrouver en moi, encore aujourd'hui, quelques restes» (Gide, A.: 1926).

Dans son journal, il explicite: «Si l'être doit trouver son reflet dans les manifestations de la réalité, paysage ou personnages, il lui faut parfois devenir à son tour le miroir de ce qu'il admire: Cette disposition des miroirs les uns en face des autres est une mise en abyme, une galerie de glaces où se cache peut-être la «seconde réalité».» (Gide, A.: 1926).

Plus concrètement, le miroir possède un pouvoir ambigu chez Gide. C'est le plus souvent un témoin, mais un témoin gênant pour celui qui s'y trouve reflété, sorte de révélateur pour le lecteur quant à l'action qui se déroule. C'est le cas dans *L'Immoraliste*, dans la scène des ciseaux dérobés où Michel observe Moktir par le biais du miroir. De même dans *Isabelle*: Isabelle «s'arrêta devant une console qui supportait un grand miroir et, pendant que la vieille fouillait dans un tiroir, s'avisant à son reflet du ruban d'émeraude qu'elle portait autour de cou, elle le détacha prestement, le roula autour de son doigt...» dit Gérard (Gide, A.: 1926).

Dans *La Symphonie pastorale*, le pasteur semble très attentif à tout ce qui pourrait peiner Gertrude en lui rappelant son infirmité. Ce n'est que dans l'adaptation cinématographique de Jean Delannoy en 1946, avec Michèle Morgan dans le rôle de Gertrude, que l'on découvre une scène plus que significative: «Gertrude parcourt une pièce en s'aidant de ses mains pour reconnaître les murs et les objets lorsqu'elle arrive devant un miroir. «Ah ! Une vitre», dit-elle. Un des enfants du pasteur esquisse une rectification: «Non ...mais le pasteur l'interrompt et confirme Gertrude dans son erreur» (Lafille, Pierre: 1977). Le miroir devient ici le rappel du regard extérieur porté ou renvoyé sur la relation de Gertrude et du Pasteur. Ce dernier éprouve d'ailleurs la même gêne que lorsque Gertrude lui demande s'il la trouve jolie. Pour lui, admirateur des âmes, le miroir – et l'exercice de la vision, en général – acquiert la substance et la signification d'un regard tiers et réprobateur.

Le miroir comme témoin gênant mais révélateur pour le lecteur peut devenir aussi l'interlocuteur visuel des personnages, l'intermédiaire le plus immédiat avec l'image qu'ils offrent d'eux-mêmes: «cette barbe me gêna... Rentré dans la chambre d'hôtel, je me regardai dans la glace et me déplus; j'avais l'air de ce que j'avais été jusqu'alors: un chartiste», dit Michel dans *L'Immoraliste*.

Le miroir est parfois une sorte d'artifice dramatique qui permet aux personnages de dialoguer en se tournant le dos, d'élaborer des jeux de regard plus complexes que s'ils se faisaient simplement face. Dans *Les Faux-monnayeurs*, par exemple, Lady Griffith discute avec Vincent:

«Elle (Lady Griffith) dit tout cela sans se retourner, tout en continuant d'arranger ses cheveux rebelles; mais Vincent rencontra son regard dans la glace.»

Enfin, de façon plus métaphysique, Edouard confère à son journal une importance essentielle puisque le réel doit y transiter pour y être reconnu, validé et accepté en tant que tel: «Le nouveau carnet de Journal, sur quoi j'écris ceci, ne quittera pas de sitôt ma poche. C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de

ce qui m’advient ne prend pour moi d’existence réelle, tant que je ne l’y vois pas reflété», dit Edouard (Gide, A.: 1926).

Donc les personnages Gidiens sont à la recherche de leur reflet en eux-mêmes, chez les autres, puis dans l’espace. Or, la réussite de cette quête n’est jamais totalement assurée. Elle aboutit à une connaissance imparfaite et oscillante de soi et du monde. Cet échec se manifeste par le décalage du monde des apparences et du réel. Les personnages peuvent devenir, à leur tour, miroir de ce qu’ils observent ou admirent, mais le rôle du miroir comme objet reste important: parfois témoin gênant ou interlocuteur privilégié pour les personnages, tantôt une sorte de révélateur pour le lecteur. Pourtant, le constat quant à cette image est plutôt décevant puisque l’on s’aperçoit que la patrie importante de l’image, son essence, doit rester cachée, dérobée aux regards pour conserver son intérêt.

Nous avons essayé d’appliquer la typologie de la mise en abyme proposée par Dallenbach à l’art pictural.

Dans la peinture, le procédé de mise en abyme consiste à incruster une image en elle-même ou, d’une manière générale, à représenter une œuvre dans une œuvre de même type.

La boîte de «vache-qui-rit» est un exemple fort connu de la mise en abyme *à l’infini*: sur la boîte de fromages, on voit une vache dont les boucles d’oreilles sont des boîtes de vache-qui-rit dans lesquelles on voit la vache elle-même, qui porte des boucles d’oreilles et ainsi à l’infini. Le même procédé on rencontre dans le fameux tableau de Salvador Dali.



Salvador Dali, dans son tableau intitulé *Visage de guerre*, joue principalement sur la mise en abyme. Une tête de mort vue en plan rapproché est située sur le fond du paysage désertique; dans sa bouche et ses orbites nous voyons l'image d'elle-même répétée jusqu'à l'infini. Notons que ce tableau a été exposé en 1941 à New York, peu avant que la France ne fût vaincue et envahie par l'armée hitlérienne. L'idée de l'infini, révélée par cette mise en abyme reprend l'idée de la mort et de la guerre qui tue sans limites sur les champs de bataille.

Le procédé du «jeu de miroirs» analysé plus haut est également utilisé dans *Les Miroirs* de Salvador Dali. Gala, assise devant la glace est «mise en abyme», Dali derrière elle est en train de peindre son reflet dans le miroir. C'est-à-dire que dans le miroir nous voyons ce que le peintre doit retracer sur la toile, ainsi que l'image du peintre lui-même.



Dans *Les Ménines* de Diego Vélasquez le procédé est utilisé de façon paradoxale: on y voit un homme peignant un autre tableau et qui nous regarde, nous, spectateurs du premier tableau.

Michel Foucault dans *Les mots et les choses* fait une analyse magistrale de ce tableau. Le spectateur découvre peu à peu que dans le fond, parmi le pan de mur couvert de portraits, l'un d'eux a un reflet étrange, qui fait penser à un miroir. Il comprend alors que le couple royal s'y reflète. Puis le regard du spectateur revient vers le devant de la scène, vers Vélasquez en train de peindre (son

pinceau vient de quitter la toile). Le regard du peintre va au-delà du cadre du tableau, il regarde le couple royal qui se trouve plus loin, à la place même du spectateur. Le peintre croise alors le regard du spectateur qui regarde le tableau, et qui, au moment même de cet échange de regards, devient lui-même, en un instant, le modèle du tableau.



On ne voit pas réellement le tableau qu'il est en train de peindre, il est à l'envers. Cela ajouté au trouble: quel est l'objet de ce tableau - le geste du peintre (qu'on ne voit pas peindre mais regarder), l'infante Marguerite à ses côtés ou les Ménines dont le nom porte le tableau? Plusieurs hypothèses sont possibles: on peut penser que le peintre peint le roi et la reine qu'on aperçoit à peine dans le miroir et qui se tiennent à la place du spectateur réel. Le vrai sujet serait donc un sujet que nous ne voyons pas. Il se retrouve dans le tableau mais par l'absurde, sur un miroir qui est en fait peint, puisqu'il est dans le tableau. C'est le signe que tout est mental dans la peinture. Le roi et la reine, ici ne sont que fonction. Ils sont finalement «accrochés» au mur. Enfin, le vrai sujet du tableau peut être le spectateur, qui concerne le regard du peintre et celui de la princesse.

Le procédé de la mise en abyme dans la peinture nous apprend que la fonction de la peinture n'est pas de copier la

nature ou les personnes, mais de parler de la peinture. Tout spectateur apparaît alors comme un voyeur, dont le rôle est ici mis en valeur. Il nous oblige de regarder soi-même comme, dans le tableau, tous les personnages se regardent.

Ainsi, l'analyse que nous avons faite a-t-elle montré que le fonctionnement de la mise en abyme, considérée comme une des formes de l'intertextualité, dans les systèmes de signes verbaux et non-verbaux, nous a permis de repérer à la suite de L. Dallenbach trois types fondamentaux du dédoublement.

1. **Le dédoublement simple** qui se manifeste sous forme «normale» d'un fragment inséré dans le texte principal. Ce sont les cas de: *La Modification* de Michel Butor, *Ce n'est pas une pipe* de René Magritte, le conte *Le Rameau d'or* et M. Tournier, *Les limbes du Pacifique*.

2. **Le dédoublement à l'infini** – un fragment qui enchâsse un autre fragment, pareil au précédent, qui enchâsse le même fragment et ainsi de suite. C'est le cas des deux miroirs situés l'un en face de l'autre, se renvoyant leurs reflets à l'infini. Dans cette perspective, la mise en abyme porte l'aspect mystificateur; S. Dali, *Le visage de guerre*.

3. **Le dédoublement spacieux**, où il s'agit d'un fragment censé inclure l'œuvre qui l'inclut. Ce sont les cas de *Trois jours chez ma mère* de François Weyergans, *Les Faux-monnayeurs* d'André Gide, *Mr Vertigo* de Paul Auster.

L'analyse a montré que tous ces types se voient applicables au système de signes verbaux ainsi qu'à celui de signes non-verbaux. Après avoir examiné le fonctionnement de la mise en abyme dans les textes littéraires, nous avons pu conclure que ce procédé sert à mettre en évidence le thème central de l'œuvre principal et suscite la multiplicité d'interprétations. Parfois, en jouant sur les frontières entre le fictif et l'authentique, elle entraîne la sensation de vertige.

L'analyse de la mise en abyme dans la peinture a montré que la fonction de la peinture n'est pas de copier la nature ou les personnages, mais de parler de la peinture. Tout spectateur apparaît alors comme un voyeur – la mise en abyme l'oblige à se

regarder soi-même comme, dans les illustrations portées, tous les personnages se regardent.

De manière générale, on peut dire que la mise en abyme densifie la signification du tableau et en complexifie le sens. Le sens circule sans fin et se voit sans cesse reconduit dans un fascinant parcours spéculaire, se donnant comme sans cesse «à saisir» plutôt que comme pouvant être circonscrit et arrêté.

D'après les exemples que nous venons d'analyser, nous pouvons conclure que le degré supérieur du dédoublement (dédoublement à l'infini) est caractéristique plutôt pour le système de signes non-verbaux, tandis que le dédoublement simple se rencontre, dans la plupart des cas dans le système de signes verbaux, surtout, dans les œuvres postmodernes.

Bibliographie

- BATTHES, Roland (1973), *Texte (théorie du)*, Encyclopaedia Universalis, Paris.
- BUTOR, Michel (1957), *La Modification*, Minuit, Paris.
- DALLENBACH, Lucien (1977), *Le Récit spéculaire*, Seuil, Paris.
- DALLENBACH, Lucien (1976), «Intertexte et autotexte. Essai sur la mise en abyme», in *Poétique*, 7, Paris.
- DUAHAMEL, Georges (1925), *Essai sur le roman*, Marcel Lesage, Paris.
- FEVRY, Sébastien (2000), *La mise en abyme filmique*, Céfal, Liège.
- FOUCAULT, Michel (1969), *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris.
- GENETTE, Gérard (1972), *Palimpsestes*, Seuil, Paris.
- GIDE, André (1948), *Journal, 1889*, Gallimard, Paris.
- GIDE, André (1926), *Les Faux-monnayeurs*, Gallimard, Paris.
- GIDE, André (1926), *Si le grain ne meurt*, Gallimard, Paris.
- JENNY, Lorent (1976), «La stratégie de la forme», in *Poétique*, 27, Paris.
- KINTSOURACHVILI, Médéa (2005), «Typologie de l'intertextualité» (en géorgien), in *Caucasien Messenger*, 13, Tbilissi.
- KRISTEVA, Julie (1967), *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*, Seuil, Paris.
- KRISTEVA, Julie (1969), *Séméiotikè, recherches pour une sémanalyse*, Seuil, Paris.
- KRISTEVA, Julie (1976), *La révolution du langage poétique*, Gallimard, Paris.
- LAFFILLE, Pierre (1977), *André Gide romancier*, Hachette, Paris.
- MEYER-MINNEMAN, Klaus; SCHLICKERS, Sabine (2004), «La mise en abyme narratologique», in *Vox Poetica*: www.vox-poetica.org/t/menabyme.html.
- RICARDOU, Jean (1978), *Nouveaux problèmes du roman*, Seuil, Paris.
- TOURNIER, Michel (1972), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris.

Le péritexte racinien – un espace foncièrement intertextuel - Etude sur la préface de la *Thébaïde* -

Nicoleta Loredana MOROSAN

Université de Suceava

Abstract: In XVII-th century France, literature, and more precisely, the drama genre, is subjected to the vision of greatness of “l’État-modèle”, becoming a means of inculcating of the majesty of the reign of Louis XIII and later on of Louis XIV, as conceived, at its beginnings, by the bishop of Richelieu. One of the means playwrights will resort to in order to convey a feeling of majesty is by resorting to the imitation of the works of the ancient writers. Mythology, Greek and Roman history will become the two seams mined by writers such as Racine or Corneille. The literary universe of the time is a highly intertextual one. Under the circumstances, the peritext plays an important part in the economy of the literary work, the reading of the playwrights’ prefaces enlightening the comprehension both of the plays, at an individual level, and of the classicism doctrine, as a whole.

This article analyses the way in which the discourse of one of the Racinian prefaces (written after the performance of the plays on stage) unfolds to the reader. In doing that, we shall examine the extent to which the intertextual elements are taken as reference points by the author, revealing his artistic creed in his attempt to defend his tragedies against their detractors.

Keywords: Intertextuality, Racine, mythology, peritext, speech acts.

1. Le «Grand Siècle» – un «Temps de Préfaces»¹

Au XVII-ème siècle, il est une pratique courante pour les auteurs de pièces de théâtre de positionner leur texte par rapport

¹ Nous reprenons ici le titre d’un ouvrage de Giovanni Dotoli paru en 1996 aux éditions Klincksieck, *Temps de Préfaces – Le débat théâtral en France de Hardy à la Querelle du «Cid»*.

aux règles de composition véhiculées par l'esthétique de l'époque, règles que le XIX^e-ème siècle allait appeler «classiques»²; et ils le font dans un discours explicatif écrit en marge de leur texte dramatique, la préface. Relevant de ce que G. Genette appelle la «périphrase» [Genette, G., 1987: 7], c'est-à-dire le texte qui entoure le texte proprement dit de l'œuvre littéraire sans pouvoir en être séparé, la préface gère le cadre communicationnel où l'écrivain s'institue en tant que destinataire direct d'un message à l'intention de son destinataire; dans l'occurrence, il s'agit des doctes et du public qui regarde les tragédies mises en scène.

La préface a une condition paradoxale. De par sa position dans l'économie d'une pièce de théâtre – après le titre mais devant le texte proprement dit de la pièce –, elle s'impose à la lecture, ce qui, dans la «théorie des faces» de Penelope Brown et Stephen Levinson (1978), revient à un acte menaçant pour la face négative du destinataire (un FTA), étant une imposition sur ses territoires – sur l'espace temporel où il gère ses actions à son gré et où, dans ce cas-ci, il se voit contraint à passer par le texte de la préface avant d'arriver au texte de la pièce préfiguré par le titre. Mais de par sa fonction dans le cadre de la même pièce, préface a une nature éclaircissante par rapport au titre qui la précède et au contenu du texte dramatique qui s'ensuit.

Composante de l'appareil autoévaluatif de l'auteur, en tant que scène validée déjà gravée dans la mémoire collective sous la forme d'un discours argumentatif pour la pièce qu'elle devance, la préface racinienne fonctionne comme un espace où l'auteur définit son credo artistique par rapport à la norme instaurée par les doctes à l'époque. Dans ses préfaces, écrites après leur représentation sur scène, Jean Racine situe ses tragédies par rapport au cadre normatif de l'époque, il y dit son allégeance, tout comme ses transgressions, et, comme dans une boucle paradoxale, ses

² L'appellation de «classique» assignée au théâtre français du XVII^e-ème siècle est une appellation exogène, qui commence à être employée au XVIII^e-ème siècle par l'*Encyclopédie* à l'égard de Boileau et Racine et qui ne sera entérinée qu'au au XIX^e-ème siècle, dans une perspective polémique» (cf. D. Bertrand, 1999: 4).

préfaces contribueront à éclaircir les vues internes sur la doctrine du «classicisme».

2. L'intertextualité dans l'inculcation de l' «Etat-modèle»

Un des traits inhérents de l'esthétique classique réside dans les règles de composition. L'institution des règles dans le champ littéraire du Grand Siècle a fait partie du projet d'Armand Jean du Plessis, cardinal de Richelieu, d'imposer une vision particulière du pouvoir centralisateur de l'Etat, à travers l'institution d'un cadre formel dont le contenu signifiant se doit de réfléchir le XVII-ème siècle politique et social. La construction de l'image que l'Etat veut donner de lui-même passera à travers l'inculcation de l'idéal d'un monde où règne le rationnel et la rigueur. Dans la vision du cardinal, cela veut dire que les sphères symboliques doivent laisser transparaître une image de grandeur du pouvoir politique.

Dans ce contexte, la littérature devient un point de repère, d'ancrage pour le modèle centralisateur de l'Etat promu par Richelieu après 1624, l'année où il prend la direction des affaires de l'Etat. C'est pour cette raison que, puisant sa matière dans le passé glorieux de Rome caractérisé par la *virtus*, ou bien dans les temps mythiques de l'humanité (des temps qui réfléchissent l'essence de la nature humaine), la création théâtrale a le rôle de susciter l'admiration des sujets du royaume français, inspirant une comparaison entre celui-ci et le prestige de l'Antiquité. Ainsi les exemples qui renforcent une mentalité unificatrice sont-ils puisés «chez les Anciens, [...] ce monde gréco-latin, latin surtout, qui avait réussi par une théorie similaire à créer un vaste empire sur le modèle de la civilisation plutôt que de la force» [Dotoli, G., 1996: 32]. La monarchie absolutiste de Louis XIV qui suit la monarchie bicéphale du temps de Louis XIII continuera le vaste plan de l'Etat-modèle envisagé par Richelieu, la création littéraire continuant à être un vaste espace intertextuel.

La rhétorique théâtrale est donc institutionnalisée, devenant donc le cadre propice à la mise en scène de la grandeur royale.

Les sujets repris à l'Antiquité (qui devient un garant de majesté), constitueront autant d'écueils pour la virtuosité en alexandrins d'un Corneille ou d'un Racine. Par conséquent, les tragédies de l'époque seront un grand espace intertextuel, exploitant des textes appartenant à Homère, Eschyle, Sophocle, Euripide – pour l'Antiquité grecque, ou à Horace, Lucrèce, Ovide, Virgile, Sénèque, Térence – pour le monde latin.

Dans un désir de légitimation littéraire, toutes les préfaces de Racine nous renvoient, à leur tour, à des thèmes traités par les auteurs anciens. Un des principes prônés par l'esthétique du temps et suivi par l'auteur est «l'imitation» des Anciens, imitation qui suppose, dans le même mouvement, la transformation et l'insufflation d'un nouveau souffle aux pièces – source. Marcher dans l'ornière des Anciens signifie aspirer à atteindre la valeur morale, pédagogique et esthétique des œuvres qui ont jalonné l'Antiquité. Ancrés au préalable dans le mental des spectateurs comme «ces formes synthétisées des figures de l'imaginaire collectif» [Corvin, M, 1995: 1269], les héros mythiques, tout comme ceux de l'histoire romaine étaient censés contribuer au travail de persuasion mené sur le spectateur, aidant à la création de l'illusion théâtrale.

3. La préface de la *Thébaïde*

Dans ce qui suit, nous allons analyser la préface en tant qu'intertexte, en nous arrêtant sur la manière dont le traitement opéré par Racine sur le sujet mythique préalablement exploité par les Anciens a été influencé par les fondements esthétiques du classicisme. Et nous découvrirons que c'est dans le péritexte que l'on voit que «toute la subtilité consistait à imiter sans imiter», car «ce qui définit la singularité des classiques, c'est ce double jeu d'une soumission transgressive aux genres antiques» [Maingueneau, D., 2004: 132]. Pour ce faire, nous allons examiner la préface de la première pièce racinienne, *La Thébaïde*, écrite en 1663 et jouée pour la première fois une année plus tard, sur la scène du Palais-Royal, par la troupe de Molière.

Le texte se déroule en deux temps, accomplissant deux macro-actes de langage: la légitimation littéraire par la mention des sources antiques et la défense contre les détracteurs de la pièce qui avaient étrillé certains choix faits dans le traitement du sujet.

Dès son début, la préface se révèle être un intertexte par la mention d'une autre pièce ayant été construite, à l'époque, avec la matière du mythe des Atrides. Il s'agit de l'*Antigone* de Rotrou, pièce écrite entre 1636 et 1637. Mais la référence au prédécesseur du même siècle n'est pas faite par l'auteur dans un but de rapprochement; bien au contraire, ce rappel est réalisé pour que la pièce racinienne marque sa différence, montrant qu'elle a su contourner les périls d'exploitation devenus défauts dans la pièce rotrouesque:

«Ce sujet avait autrefois été traité par Rotrou, sous le nom d'*Antigone*; mais il faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte. Le reste était en quelque sorte le commencement d'une autre tragédie, où l'on entrait dans des intérêts tout nouveaux; et il avait réuni en une seule pièce deux actions différentes, dont l'une sert de matière aux *Phéniciennes* d'Euripide, et l'autre à l'*Antigone* de Sophocle. Je compris que cette duplicité d'action aurait pu nuire à sa pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits.» (J. Racine, 1962: 68)

Tout en reconnaissant avoir connu le traitement fait par Rotrou du sujet mythique, Racine pose donc ses distances, au début à travers un acte d'affirmation d'une différence de construction: dans *Antigone*, les frères ennemis meurent à la fin du troisième acte. L'acte illocutionnaire assertif objectif qui nomme la différence («il faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte») se charge d'une valeur illocutionnaire de reproche à travers la conjonction adversative introductrice «mais»: «mais il faisait mourir les deux frères dès le commencement de son troisième acte». Cette remarque s'attaque,

donc, à la violation, par Rotrou, d'une des règles de la tragédie prônée par l'époque, à savoir l'unité d'action. Placer la mort des deux frères à la fin du troisième acte, c'est faire en sorte que les deux derniers actes spécifiques à une tragédie classique soient constitués d'une tout autre action, ce qui fait que la tragédie écrite vingt-six ans auparavant ne puisse pas accéder au statut de «tragédie classique». Présenter deux actions dans une tragédie, comme l'a fait Rotrou, revient à en faire deux tragédies, aspect avec lequel Racine avoue, implicitement, être en désaccord: «Le reste était en quelque sorte le commencement d'une autre tragédie, où l'on entrait dans des intérêts tout nouveaux». L'acte expressif de désapprobation est sous-entendu par l'appellation en commun des deux derniers actes de Rotrou «le reste»; or, nous connaissons l'importance que revêt au XVII^e-ème siècle la division en cinq actes de la tragédie et le rôle singulier assigné à chacun. Dans ces circonstances, l'introduction d'une nouvelle action au quatrième acte, fait de la tragédie de Rotrou une tragédie en trois actes, qui ne correspond donc pas au goût du temps. Tout en revêtant la valeur expressive de reproche, le commencement de la préface nous montre Racine en défenseur d'une des règles classiques, préfigurant par là même l'action unique qui se déploiera le long des cinq actes de la *Thébaïde*.

Nous pouvons en conclure donc que les éléments intertextuels présents dans le péritexte racinien deviennent autant de points de repères par rapport auxquels Racine assoit son credo littéraire.

Dans l'examen fait par Racine de la pièce de son prédécesseur, le fait que celui-ci ait réuni dans sa pièce deux sujets traités par deux Anciens, Euripide et Sophocle, enfreignant l'unité d'action, ne devient plus une marque de légitimation. Autrement dit, ce n'est pas en se situant tout simplement dans le champs intertextuel que l'écrivain du XVII^e-ème siècle reçoit la validation littéraire, mais en y posant ses marques par le biais d'un message personnel.

Si jusqu'à ce point, le contenu propositionnel du péritexte parlant de l'*Antigone* de Rotrou n'avait pas porté de marqueurs de

subjectivité, à part pour le connecteur discursif, à ce moment-là il procède à l'expression du désaveu explicite de Racine: «Je compris que cette duplicité d'action aurait pu nuire à sa pièce, qui d'ailleurs était remplie de quantité de beaux endroits». La critique explicite de la pièce rotrouesque est faite à travers le verbe «nuire» dont la forme au mode conditionnel, temps passé, atténué l'accomplissement de l'acte menaçant, seulement pour mieux le renforcer par la suite, par l'intermédiaire de la locution adverbiale «d'ailleurs». Sans se proposer de transformer sa préface dans un acte de blâme par rapport à la pièce de Rotrou, Racine souligne pourtant le point de faiblesse qui a assombri «la quantité de belles choses», tout en suggérant qu'il a su éviter ce péril dans la sienne.

La source qu'il reconnaît explicitement à sa *Thébaïde* est la pièce les *Phéniciennes* d'Euripide:

«Je dressai à peu près mon plan sur les *Phéniciennes* d'Euripide» (J. Racine, 1962: 68).

L'acte assertif d'assujettissement à Euripide est modalisé au moyen de la locution adverbiale «à peu près». Tout en reconnaissant son allégeance au tragique grec, Racine motive le choix qu'il a fait de ne pas s'être inspiré de Sénèque, ce qui, une nouvelle fois, est indicatif du fait que, pour un auteur classique du XVII-ème siècle, il était impérieux de se rapporter aux Anciens, fût-il pour se mettre en règles avec eux ou bien pour s'en démarquer, comme c'est le cas dans ce qui suit:

«car, pour la *Thébaïde* qui est dans Sénèque, je suis un peu de l'opinion d'Heinsius, et je tiens, comme lui, que non seulement ce n'est point une tragédie de Sénèque, mais que c'est plutôt l'ouvrage d'un déclamateur, qui ne savait ce que c'ait une tragédie.» (J. Racine, 1962: 68)

Le péritexte accomplit l'acte de rejet de l'œuvre sénéquan en prenant appui sur un docte hollandais hautement prisé en France à l'époque, Heinsius. Le ralliement à son opinion est rela-

tivisé, au début, par le syntagme «un peu», mais renforcé tout de suite après par l'acte assertif qui prend comme point de repère Heinsius: «je tiens, comme lui». L'ouvrage de Sénèque est rejeté puisque ne répondant pas aux demandes d'une tragédie.

La préface continue par la défense de Racine contre les critiques qui lui ont été faites après la représentation de la pièce:

«La catastrophe de ma pièce est peut-être un peu trop sanglante; en effet, il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin: mais c'est aussi la Thébaïde, c'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'antiquité.» (J. Racine, 1962: 68)

Tout en concédant aux détracteurs la pertinence du reproche selon lequel la pièce est «trop sanglante» puisque les faits l'avèrent «il n'y paraît presque pas un acteur qui ne meure à la fin», Racine s'en déprend, en même temps, justifiant la mort de tous les personnages à travers l'origine mythique de la famille impliquée. L'intertextualité et la mémoire collective par rapport à la famille des Atrides nantissent la défense de l'auteur, lui pourvoyant l'argument de poids qui justifie, sinon impose, un pareil dénouement. Nous pouvons donc en déduire que chez Racine les noms des personnages ne remplissent pas seulement une fonction indicative, mais aussi une d'identification, renvoyant, à eux seuls, dès la «liste des acteurs»³, avant que la pièce ne commence, à des constructions, à des faisceaux de traits psychologiques et à des paradigmes comportementaux déjà ancrés dans la mémoire des spectateurs, personnage marqué par un passé appelé par Ph. Hamon «personnage référentiel». Il est donc inhérent au nom de renseigner sur plusieurs axes de l'univers qui va se mettre en marche, déjouant «le mystère» de ce qui va advenir. Avant même que son discours ne commence à se déployer, le personnage racinien acquiert un passé que le lecteur ne saurait éluder. A ce moment-là il s'agira de découvrir quel moment de ce passé et

³ Au XVII-ème siècle, le nom donné à la liste des personnages est «liste des acteurs».

quel réseau de répondants seront actualisés par l'auteur classique, et à quel dessein.

Le macro-acte de défense compris par cette séquence décrit un trajet sinueux: la concession faite aux opposants est au début modalisée à travers l'adverbe «peut-être», pour qu'elle soit tout de suite renforcée par la locution conjonctive «en effet»; mais l'acte de défense prend le dessus, la conjonction adversative «mais» se chargeant d'accomplir le renversement de situation. L'argument qui était ce renversement, le contenu propositionnel de la défense réside dans le titre même de la pièce qui renvoie au nom de la famille bien connue des Atrides, renommée pour les incestes et les meurtres commis en son sein. Le superlatif appelé pour définir «la Thébàide» parachève le macro-acte, ne laissant pas de place pour la contradiction: «c'est-à-dire le sujet le plus tragique de l'antiquité».

La deuxième critique réfutée par l'auteur est un prolongement de la première, concernant le manque, dans sa tragédie, d'un thème considéré par les doctes comme un impératif dans la création d'une tragédie régulière, à savoir l'amour. Après avoir posé ce manque, l'auteur enchaîne, à l'intérieur de la même phrase, sur la motivation de son choix:

«L'amour, qui d'ordinaire a tant de part dans les tragédies, n'en a presque point ici; et je doute que je lui en donneasse davantage si c'était à recommencer; car il faudrait, ou que l'un des deux frères fût amoureux, ou tous les deux ensemble.» (J. Racine, 1962: 68)

La critique des détracteurs n'est pas affirmée, mais sous-entendue. La deuxième séquence de défense de la part de l'auteur commence par la réalisation d'un parallélisme entre la «règle» (ce que préconise l'esthétique du temps) et l'«exception» (sa pièce). Cette opposition est assumée pleinement par Racine à travers l'acte «je doute que» qui, dans l'occurrence, se charge en fait d'une valeur illocutoire assertive, affirmant donc que, si c'était à refaire, l'auteur suivrait le même cheminement, sans y apporter le

moindre changement. La valeur illocutoire de cette mention est en fait celle de réfutation de la critique entendue au préalable. L'assertion est modalisée, dans le sens où elle reflète un reproche, et, dans le même mouvement, la réfutation du reproche en question.

L'argument étayant la motivation réside toujours dans le caractère intertextuel des personnages:

«Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers ? [...] En un mot, je suis persuadé que les tendresses ou les jalousies des amants ne sauraient trouver que fort peu de place parmi les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs qui composent l'histoire d'Œdipe et de sa malheureuse famille.» (J. Racine, 1962: 68)

L'intertextualité est amenée et posée dans le péritexte par l'intermédiaire de l'adjectif évaluatif dans le syntagme nominal «cette fameuse haine». Faire agir sur la scène la descendance d'Œdipe n'est pas sans impliquer des données prédéterminées. Le nom, ce premier indice qui signe l'identité du personnage («réalisant le Code dans le texte, dans le même temps que ce dernier en propose l'usage» (Grivel, 1973: 134)), ancre le personnage dans la relation figée qu'il entretient avec la culture mythologique dont il participe, tout en renfermant l'ébauche du sujet où il sera impliqué et des rapports qu'il va tisser avec les autres personnages.

Le parallélisme des syntagmes nominaux renvoyant, d'une part, au thème manquant de l'amour «les tendresses ou les jalousies des amants», et, d'autre part, aux caractéristiques assignées aux personnages bien connus «les incestes, les parricides et toutes les autres horreurs», précédé par la question rhétorique «Et quelle apparence de leur donner d'autres intérêts que ceux de cette fameuse haine qui les occupait tout entiers?» se charge de la valeur illocutoire de ridiculisation de la proposition de mettre le thème de l'amour à côté de celui politique. La défense se poursuit par une affirmation nette de l'incongruité d'envisager le thème de

l'amour comme thème principal de la *Thébaïde*. «La nature des personnages oblige l'auteur à accepter, tout au plus, à «jeter l'amour sur un des seconds personnages, comme j'ai fait»; mais il ressent qu'il va à l'encontre de l'unité d'action qui veut que toutes les actions comprises par la pièce œuvrent à faire avancer l'action principale «et alors cette passion, qui devient comme étrangère au sujet, ne peut produire que de médiocres effets.» Une nouvelle fois, Racine se rallie à l'esthétique classique.

4. Conclusions

Tels que préfigurés par les éléments du péritexte, les personnages raciniens procèdent d'un espace intertextuel, étant des «personnages référentiels» (cf. Hamon). De par l'héritage dont il est doué, le nom du personnage racinien devient un signe linguistique qui se trouve dans un rapport motivé avec son référent. Par là-même, il est ressenti comme explicite, parlant, «unité narrative intégrative» (dans une approche structuraliste), à fonctionnalité double, faisant office à la fois d'indice avec un signifié implicite qui renvoie «à un caractère, à un sentiment, à une atmosphère, à une philosophie», et d'informant, «donnée pure, immédiatement signifiante», servant «à identifier, à situer dans le temps et dans l'espace» (Barthes, R., 1977: 23).

Mais d'ores et déjà, chez Racine, le personnage des tragédies ne se restreindra pas à un «sens plein et fixe, immobilisé par une culture à des rôles, des programmes, et des emplois stéréotypés» (Hamon, P., 1977: 122) auquel renverra, dans un premier temps, son nom référentiel. L'ancrage qu'il opérera ne va pas recouper toute l'«étiquette sémantique» (cf. Hamon) du profil du personnage en question, qui restera «une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture» par la «collaboration d'un effet de contexte» (Hamon, P., 1977: 126).

Ce support de conservations et de transformations qu'est le personnage relèvera d'une intention racinienne personnelle et non pas tout simplement d'un enrôlement dans le «régiment» intertextuel.

Bibliographie

Texte de référence:

Racine, Jean, 1962: «*La Thébaïde*», in *Œuvres complètes*, Seuil, Paris.

Ouvrages critiques:

Barthes, R.; Kayser, Wolfgang; Booth, Wayne; Hamon, Philippe, 1977, *Poétique du récit*, Seuil, Paris.

Bertrand, Dominique, 1999, *Lire le théâtre classique*, Dunod, Paris.

Brown, Penelope; Levinson, Stephen C., 1978, *Politeness: Some Universals in Language Usage*, Cambridge University Press.

Giovanni Dotoli, 1996, *Temps de préfaces*, Klincksieck, Paris.

Gérard Genette, 1987, *Seuils*, Seuil, Paris.

Grivel, Charles, 1973, *Production de l'intérêt romanesque*, Mouton, Paris.

Hamon, Philippe, 1983, *Le personnel du roman*, Droz, Genève.

Maingueneau, Dominique, 2004, *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*, Armand Colin, Paris.

Dictionnaire:

Corvin, Michel, 1991, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris.