



COMMUNICATION, LETTRES
ET SCIENCES DU LANGAGE

Revue scientifique étudiante en ligne • pages.usherbrooke.ca/clsl

Volume 4, no 1
Juillet 2010



UNIVERSITÉ DE
SHERBROOKE

Département des lettres et communications

Communication, lettres et sciences du langage a été mise sur pied par le Département des lettres et communications de l'Université de Sherbrooke, grâce à une aide financière de démarrage du Service de la recherche et de la création.

*Tous droits réservés © 2010, Communication, lettres et sciences du langage.
ISSN 1718-5882*

Mot de l'équipe éditoriale

Ce 4^e numéro de Communication, lettres et sciences du langage semble avoir adopté la thématique de l'énonciation et du discours, tant celle-ci se diffuse à travers les articles proposés au-delà du seul secteur de la communication. Ce dernier propose trois articles. Suzy Canivenc analyse les discours de deux entreprises du domaine des nouvelles technologies de l'information et de la communication. Elle montre que ce qui apparaît comme une démocratisation des relations employeurs-employés en rejoue les modalités et modifie les formes d'exercice du pouvoir. Fred Hailon examine la remédiation sujet-locuteur/société/idéologie, lorsque le sujet est journaliste. À travers des extraits de quatre quotidiens français, il met en évidence la façon dont les propos journalistiques ont retravaillé le discours politique au moment des élections présidentielles de 2002, dans un contexte de montée des thèses sécuritaires. Quant à Layal Merhy, elle questionne le phénomène de vulgarisation scientifique dans les médias, qui tend à mettre en œuvre une stratégie discursive jouant sur la séduction et l'émotivité au détriment parfois de la rigueur et de la précision.

Cinq articles composent le secteur des lettres. Valéria Pery Borissov examine la position d'Andrei Makine dans le champ littéraire russe en regard des théories bourdieusiennes. Après avoir présenté cet auteur qui vit en France et écrit en français, elle avance que ce sont les spécificités de l'écriture de Makine qui sont responsables de sa non-reconnaissance dans le champ littéraire russe. Nedjma de Kateb Yacine s'impose dès sa parution en 1956 comme le roman fondateur de la littérature algérienne moderne. Roman complexe où se multiplient les voix narratives, où la chronologie est discontinue, il peut parfois « déconcer[ter] [...] le lecteur européen » comme le précisait l'avertissement des éditeurs à sa sortie. Fatima Zohra Chiali réfléchit sur la question de la réalité et du réel en lien avec le mythe fondateur au cœur de cette œuvre. « Expression d'une subjectivité librement personnelle, solitaire et pleinement ancré dans sa contemporanéité », le lyrisme de la fin du xix^e siècle va s'élargir jusqu'à l'universel, comme le rappelle l'article de Sylvain Dournel. Il s'intéresse à l'expression du lyrisme chez le poète Saint-John Perse et en montre la modernité.

Deux articles allient littérature et musique, celui d'Elena Daniela Grigorescu et celui de Nataliya Lenina. Le premier remonte aux origines de la création de l'opéra, genre qui allie poésie et musique, et interprète la *Daphné* de Richard Strauss comme une œuvre autoréférentielle en s'appuyant sur les sources, la composition et le traitement musical de la fable par le compositeur. Le second analyse l'évolution de *Don Juan* au théâtre chez Molière et Pouchkine et à l'opéra chez Mozart. Par l'étude des procédés performatifs, de la gestuelle et de l'image musicale, l'auteure montre la tension entre deux figures du personnage : l'amoureux et le séducteur.

Enfin, en linguistique, la contribution de Wacław Pascal Stankiewicz clôture ce numéro. À partir de l'incipit de *La lézarde* d'Édouard Glissant, il étudie les modalités de perception dans cet extrait et le processus d'actualisation qui en résulte. Il privilégie trois axes : celui de la description, celui de l'évidence objective et celui du personnage, « centre » du récit.

Table des matières

Volume 4, n° 1, juillet 2010

Communication

<i>La communication au cœur des nouvelles formes et modalités d'exercice du pouvoir en entreprise</i> Suzy Canivenc.....	4
<i>Le discours journalistique dans la communication politique, un phénomène de remédiation dialogique</i> Fred Hailon	17
<i>La vulgarisation dans les médias : sciences et émotions</i> Layal Merhy.....	29

Lettres

<i>La position paradoxale d'Andrei Makine dans le champ littéraire russe</i> Valeria Pery Borissov.....	42
<i>La réécriture du mythe (À travers l'analyse des discours mythiques dans Nedjma de Kateb Yacine)</i> Fatima Zohra Chiali.....	52
<i>Saint-John Perse : un lyrisme du devenir</i> Sylvain Dournel.....	65
<i>Perspectives métadiscursives dans l'opéra Daphné de Richard Strauss</i> Elena Daniela Grigorescu.....	76
<i>Don Juan à travers trois siècles : séducteur ou amoureux?(Molière, Da Ponte/Mozart et Pouchkine)</i> Nataliya Lenina.....	84

Sciences du langage

<i>Étude d'un incipit romanesque : La Lézarde d'Édouard Glissant (1958)</i> Waclaw Pascal Stankiewicz.....	100
---	-----

La communication au cœur des nouvelles formes et modalités d'exercice du pouvoir en entreprise¹

Suzy Canivenc

Université Européenne de Bretagne – Rennes 2

Résumé

Les discours qui entourent la société de l'information et le management contemporain se conjuguent aujourd'hui harmonieusement pour annoncer l'avènement de nouvelles formes organisationnelles démocratiques et humaines.

À contresens de ces discours enchantés, cet article s'interroge sur cette reconnaissance - aussi subite qu'inattendue - de la place centrale du travailleur dans l'entreprise, ses formes concrètes et ses enjeux.

À travers l'analyse des discours et des pratiques de deux entreprises du secteur des nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC), caractéristiques de la société de l'information, nous soulignerons l'ambivalence de cette reconnaissance que nous interpréterons non pas dans une perspective démocratique et émancipatrice, mais comme symptomatique de nouvelles formes de pouvoir où la communication occupe une place centrale. Communication institutionnelle et interpersonnelle participent ainsi à l'extension de la rationalisation du monde vécu aux domaines symboliques et subjectifs pour atteindre l'homme au travail dans ce qu'il a de plus humain.

Mots clés : société de l'information; entreprises NTIC; communication institutionnelle; communication interpersonnelle; pratiques de gestion de ressources humaines; gestion du symbolique; gestion du subjectif

1. Introduction

Les organisations contemporaines connaîtraient actuellement un bouleversement majeur avec l'avènement de la société « de l'information » (dite également société « de la communication » ou encore, plus récemment, « du savoir »).

Ce nouveau régime technico-socioéconomique offre en effet la promesse d'une « altérité politique radicale » (Unesco, 2005) marquant « le dépassement des vieux "clivages" » (Neveu, 2006, p. 35) entre « ceux qui produisent et ceux qui gèrent la société [...] entre ceux qui ont le

¹ Cet article a été rédigé sous la supervision de Christian Le Moëne, professeur à l'Université européenne de Bretagne – Rennes 2

monopole de la pensée et ceux qui en sont toujours exclus » (Lojkine, 1992, p. 9). S'esquisse ainsi une « société plus "égalitaire", plus "démocratique" et plus "prospère" » (Breton et Proulx, 2002, p. 312) où le travailleur n'est plus considéré comme le rouage d'une machine taylorienne, mais comme un acteur libre et autonome.

Information, communication et savoir se présentent dès lors comme des facteurs clés dans l'émergence de nouvelles formes organisationnelles plus humaines et démocratiques.

Dans une perspective similaire, de nouveaux discours sur l'entreprise émergent à partir des années 1990 bouleversant la conception traditionnelle du travailleur, qui doit désormais faire preuve de nouvelles qualités : autonomie, esprit d'initiative, compétences relationnelles et aptitudes à communiquer, à coopérer et à travailler en équipe, à s'adapter à des situations changeantes et à s'impliquer dans son travail, etc. Nécessitant une nouvelle « génération d'ouvriers intelligents, en opposition à ceux auxquels Taylor demandait de ne pas penser » (De Beer, 1995, p. 109), le travail s'éloigne du labeur abêtissant et presque mécanique qu'il incarnait à l'époque industrielle pour accorder une place centrale au salarié dans ce qu'il a de plus humain.

Ces nouvelles conceptions de travail génèrent une véritable révolution dans les rapports hiérarchiques. Face à des salariés hautement qualifiés, autonomes et responsables, l'encadrant n'a en effet plus pour rôle de contrôler, de surveiller ni de punir, mais de soutenir, d'animer et de concilier.

L'entreprise se voit donc enfin en passe de quitter définitivement le terrain conceptuel qui l'a fait naître, celui de l'organisation scientifique du travail (OST) initiée par Taylor à l'époque industrielle, pour se mettre au diapason de la société de l'information et de sa promesse d'une société plus égalitaire et démocratique.

Cette reconnaissance aussi soudaine qu'inattendue du travailleur au sein de l'entreprise soulève maintes questions : est-elle réellement le signe d'une démocratisation des entreprises et d'une émancipation des travailleurs ? Comment se traduit-elle en pratique ? Ces discours humanistes résistent-ils à l'épreuve des faits ?

Des questions auxquelles cet article souhaite se confronter à travers l'étude de deux entreprises caractéristiques de la « société de l'information » du fait de leur activité centrée sur les NTIC : l'agence d'une société de services en ingénierie informatique (SSII) et un éditeur de logiciels. Pour respecter l'anonymat de ces deux entreprises, nous baptiserons la première SI et la seconde, Log.

La procédure d'enquête qui a guidé cette recherche s'inspire du champ de la communication organisationnelle prenant place au sein des sciences de l'information et de la communication (SIC). Les observations et entretiens menés dans le cadre de cette étude ont donc accordé une place centrale aux thématiques informationnelles et communicationnelles : communication institutionnelle, réunions, activités communicationnelles durant le travail, rapports interhiérarchiques et relations internes, etc. Des variables qui sont ici appréhendées comme des « indices » (Taylor, 1998), des traces des phénomènes organisationnels qui nous renseignent sur les mécanismes de coordination, les pratiques de coopération, le droit de regard et d'expression

de chacun selon les différents domaines de l'entreprise et finalement l'organisation du travail, la structuration hiérarchique de l'entreprise et les enjeux de pouvoir qui s'y dessinent.

Ces études ont débuté par une période d'immersion d'un mois dans les locaux de ces deux entreprises, suivies par la suite durant un an. Les entretiens réalisés mobilisèrent un échantillon large et représentatif de l'ensemble des membres. À Log (composée de treize membres), dix personnes réparties dans les trois pôles de l'entreprise (technique, commercial et administratif) furent interrogées - dirigeant et directeur technique compris. À SI (composée de onze membres), sept personnes ont été interviewées - soit le directeur d'agence et six ingénieurs.

Par le biais de ces deux exemples, cet article cherche à éclairer la forme que prend la reconnaissance des « travailleurs du savoir » dans ces deux entreprises tout en s'interrogeant sur les enjeux de cette reconnaissance.

Nous tenterons de montrer l'ambivalence des pratiques émergeant actuellement dans les entreprises contemporaines, que nous interpréterons non dans une perspective démocratique et émancipatrice mais comme symptomatiques de nouvelles formes et modalités d'exercice du pouvoir où la communication occupe une place centrale.

2. Des entreprises plus humaines et démocratiques

2.1 *La communication institutionnelle : les récits d'entreprise*

L'analyse conjointe de ces deux entreprises nous permet d'accéder aux deux types de récits d'entreprise identifiés par Nicole D'Almeida (2001) :

- « les récits de la maisonnée », récits d'entreprises particulières « destinés à un public principalement interne qu'ils ont pour mission de souder » (D'Almeida, 2001, p. 97). Tel est le type de récit que nous étudierons à travers les discours tenus par l'entreprise SI sur ses sites Internet et intranet, dans ses communiqués de presse ainsi que sur une vidéo publiée sur Internet pour sa campagne de recrutement;
- « les récits de l'engagement » qui « mettent en scène des valeurs universelles renvoyant à une identité universelle, à l'humanité et au bien commun » (D'Almeida, 2001, p. 98). Nous étudierons ici les discours d'un groupement de dirigeants d'entreprise (que nous nommerons GDE), auquel appartient l'entreprise Log, en nous appuyant sur les multiples ouvrages, rapports et revues de ce mouvement.

Si la portée de ces deux discours diffère (l'un est à visée interne, l'autre, à prétention universelle), ils sont cependant très similaires dans leur contenu : tous deux prétendent réconcilier l'économique et l'humain en accordant une place centrale aux travailleurs, désormais considérés comme des acteurs autonomes et responsables dont l'entreprise doit favoriser l'épanouissement.

1.1.1. Des entreprises « humaines »

Le mouvement GDE a en effet pour objectif de « replacer l'homme au cœur de l'économie » et de faire « reconnaître que ce sont les hommes qui sont l'essentiel de l'entreprise » (documentation interne DGE). Comme l'explique le dirigeant de Log qui appartient à ce mouvement « "l'économie au service de l'homme", bon, c'est une grande phrase, mais ça veut dire que la place de l'individu est très importante : l'individu donne de la valeur à l'entreprise, et

l'entreprise doit rendre un certain nombre de choses à l'individu ». Le GDE souhaite de la sorte offrir « la définition d'une entreprise qui sera, parce que compétitive sur le plan humain, plus compétitive également sur le plan économique par rapport aux systèmes d'organisation traditionnels ». Là où ékonomisme et humanisme sont traditionnellement opposés, ils deviennent ici non seulement conciliables mais interdépendants.

Pour l'entreprise SI également, la réconciliation harmonieuse de l'économique et de l'humain est une valeur clé, comme l'explique le directeur des opérations dans une vidéo : « notre vision aujourd'hui est de concilier l'économique et l'humain ». Un pari réussi en regard du témoignage de deux salariés filmés dont l'un affirme « l'importance de la dimension humaine au sein de [leur] entreprise » et l'autre se félicite d'avoir trouvé « dans les valeurs [de SI] réconciliant l'économique et l'humain toutes les conditions réunies pour élaborer et réussir [son] projet professionnel ».

1.1.2. Des acteurs « autonomes et responsables »

Pour les entrepreneurs du GDE, l'individu au travail doit être considéré comme « un décideur et un leader », un « acteur et [un] auteur ». Chaque salarié devient par conséquent un « co-entrepreneur ». Dans cette perspective, tous les dirigeants de ce mouvement « s'efforcent d'accorder la plus large autonomie et responsabilisation à leurs collaborateurs ».

Cette conception se retrouve également dans les discours de SI. La directrice des ressources humaines de cette entreprise explique par conséquent dans un communiqué de presse, vouloir « bâtir une équipe [...] concernée et impliquée dans le projet d'entreprise ». La responsabilité est donc une compétence primordiale dans cette entreprise, comme le souligne la responsable du recrutement sur une vidéo : « c'est avant tout la responsabilité et l'esprit de service qui sont essentiels pour rejoindre nos équipes ».

1.1.3. Des travailleurs « épanouis »

L'épanouissement et le développement personnel sont également des thématiques centrales de ces deux discours.

Au GDE tout d'abord, cet épanouissement passe avant tout par la formation. Celle-ci ne se limite cependant pas à l'acquisition de compétences techniques. En effet, pour le GDE, « éduquer c'est former des "hommes acteurs", non des "producteurs consommateurs" ». La formation doit ici s'envisager « sous toutes ses formes » et « reconnaître que les hommes ne se réduisent pas à leur seule dimension économique ».

À SI également, la formation et l'évolution des « collaborateurs » occupent une place centrale qui relève de la « responsabilité » de la Direction.

Plus tournés vers l'intérieur de l'entreprise, les discours de SI mettent particulièrement l'accent sur la « bonne ambiance » qui règne dans cette « boîte pas comme les autres », ce dont plusieurs salariés se félicitent dans leurs témoignages.

2.2 La communication interpersonnelle : les pratiques de direction managériales

Parallèlement à ces discours, les gestionnaires et dirigeants de ces deux entreprises semblent expérimenter des pratiques inédites réellement propices au développement de formes organisationnelles plus humaines et démocratiques en privilégiant le dialogue et la proximité.

1.1.4. Le dialogue

Les cadres et dirigeants de ces deux entreprises se revendiquent explicitement d'une gestion « démocratique » consistant à solliciter la parole des ingénieurs avant d'arrêter leurs décisions. Le dialogue est donc à la base de leurs pratiques de gestion des ressources humaines visant à créer une relation de confiance avec les travailleurs, qui semblent être considérés comme de véritables « collaborateurs ».

Comme l'explique le directeur de SI : « je commence toujours par en parler au collaborateur avant de proposer quoi que ce soit au client [...] il n'y a rien de coercitif dans ma façon de manager ». Ce que confirme l'un des ingénieurs : « il n'impose jamais par la force et n'hésite pas à dialoguer et à solliciter l'avis de chacun... il manage bien son équipe ».

Le directeur technique de Log est lui aussi apprécié des ingénieurs pour sa capacité à « temporiser le client, il lui dit "non, ça, faut que je voie d'abord avec mes ingénieurs" ». Il explique ainsi ne pas être « très dirigiste, préfère[r] échanger avec [les ingénieurs] pour qu'ensemble [ils trouvent] la meilleure solution aux problèmes ».

Le dirigeant de cette entreprise semble avoir opté pour les mêmes pratiques, comme en témoigne une salariée : « c'est quelqu'un avec qui on peut échanger et discuter [...] on peut dire ce qu'on a à dire assez facilement, il ne crée pas de "bulle", il a une facilité d'accès, c'est quelque chose d'important ».

1.1.5. La proximité

Les cadres et dirigeants de ces deux entreprises entretiennent également une forte proximité relationnelle avec les travailleurs. Cette proximité se traduit de multiples façons : tutoiement réciproque, emploi des prénoms, humour, proximité générationnelle, passe-temps communs (sport, jeux vidéo), tenues décontractées similaires, relations amicales extraprofessionnelles.

Ces pratiques sont en décalage complet avec l'image traditionnelle de la hiérarchie et ont beaucoup surpris un jeune stagiaire de Log : « moi qui viens de sortir de la fac, on n'a pas forcément l'habitude de s'adresser à une personne plus haute hiérarchiquement en la tutoyant... au début ça fait un peu bizarre, et puis après ça change complètement la relation ».

Un des ingénieurs de SI dit ainsi que son directeur « est [leur] responsable et en même temps c'est un copain aussi ».

Dans une perspective très similaire, l'un des ingénieurs de Log estime que le directeur technique est leur « responsable, mais il ne cherche pas à établir de relations hiérarchiques ». Cet ingénieur dit également ne « pas spécialement » ressentir de barrière hiérarchique avec son dirigeant, qui est d'ailleurs très apprécié pour ses qualités humaines : « il a un côté humain qu'est très

intéressant... à ce niveau de responsabilité ça court pas les rues », « il a de vraies qualités humaines », « c'est vraiment quelqu'un de gentil qui fait vraiment attention à nous ».

La communication institutionnelle de ces deux entreprises et la communication interpersonnelle dont font usage leurs dirigeants offrent ainsi l'image d'organisations « humaines », harmonieuses et conviviales où les travailleurs semblent réellement reconnus et respectés en tant qu'acteurs. Une analyse plus poussée de ce type de management et de l'organisation du travail donne cependant à voir l'aspect paradoxal de ces discours et de ces pratiques.

3. L'ambivalence des nouvelles formes organisationnelles et leurs enjeux

3.1 Des pratiques manipulatoires?

À priori, ce « style de management » semble en grande partie lié à la personnalité des cadres et dirigeants de ces deux entreprises qui se disent attentifs au facteur humain. Ils reconnaissent cependant facilement la visée manipulatoire de leurs pratiques.

Le directeur de SI explique en effet que l'écoute qu'il accorde à ses ingénieurs correspond tout autant à une « conviction personnelle » qu'à « quelque chose d'intéressé » : « je suis incapable de gérer autrement mais c'est aussi un facteur de *plus value* ».

De son côté, le directeur technique de Log explique que le consensus qu'il recherche à instaurer avec ses ingénieurs est en réalité « faussé par la façon dont [il] présente les choses » : « Ce n'est pas très sain, mais c'est ma façon de faire. Avant une quelconque annonce à une personne, j'essaie de demander "et qu'est-ce que tu penserais si..." et donc j'essaie de plus en plus de le convaincre que c'est vraiment la bonne voie ».

Une visée manipulatoire qui n'échappe d'ailleurs pas à ses ingénieurs : « il a une grande force de persuasion qui le met en porte-à-faux en orientant les réponses à son avantage », « c'est un fin manipulateur », « il dit toujours que c'est pour toi qu'il le fait, mais globalement y'a toujours une arrière-pensée derrière. »

On semble ici retrouver trait pour trait les propos d'Olivier Sabouraud (2000, p. 56) qui remarque que « la notion de pouvoir, le rapport dominant-dominé paraissent éludés » mais qui note qu'en réalité « la participation envisagée n'est acceptable que dans la mesure où les dirigeants réussissent à orienter l'augmentation de l'autorité des subordonnés dans le sens de leurs objectifs fondamentaux ». De même, Valérie Brunel (2004, p. 124) constate que « les méthodes d'influence répondent à de nouvelles contraintes organisationnelles qui bannissent l'ordre et l'autorité comme étant contre-productives, et leur préfèrent une relation fondée sur l'alliance interpersonnelle ».

Loin d'amorcer l'émancipation des travailleurs, ces pratiques de gestion de ressources humaines jouant du dialogue, de la confiance et de la proximité visent bien plus une « soumission librement consentie » (De Gaulejac, 2005). Elles accompagnent moins un mouvement de démocratisation que le développement des techniques de coercition qui se font désormais plus « douces ».

3.2 Des pratiques contradictoires

Par ailleurs, ces pratiques de gestion basées sur le dialogue, la confiance et la proximité sont combinées à d'autres pratiques totalement opposées. Par conséquent, malgré leurs prétentions « démocratiques », les encadrants et dirigeants de ces deux entreprises continuent d'user largement de pratiques directives.

En réunion tout d'abord, où le leadership de type « laisser-faire » qui règne dans l'*open space* où sont regroupés les ingénieurs laisse place à un leadership bien plus directif : les salariés écoutent dans une attitude passive et n'ont accès à la parole que sur incitation du hiérarchique. Cette parole est par ailleurs limitée en durée et en contenu (des temps très courts qui n'abordent que les questions techniques).

Ce leadership bicéphale, oscillant entre laxisme et directivité, illustre parfaitement la persistance d'une division claire entre :

- les activités techniques, qui prennent place dans l'*open space* où sont réunis les ingénieurs et où les managers et dirigeants n'interfèrent presque pas. Ici, les ingénieurs sont bien considérés comme des acteurs autonomes et responsables;
- les domaines plus stratégiques, abordés lors des réunions, où les cadres et dirigeants gardent un fort pouvoir décisionnel et où les ingénieurs sont maintenus dans une relation de subordination classique.

On constate donc la persistance d'une forte distinction entre les tâches d'exécution et celles de conception, calque de la distinction hiérarchique entre dirigeants et dirigés qui se maintient malgré les relations de proximité qu'entretiennent désormais ces deux catégories et les discours révolutionnaires qui accompagnent les évolutions socio-organisationnelles actuelles.

L'autonomie prétendument accordée aux « travailleurs du savoir » se révèle donc très réduite. Elle se limite principalement aux domaines techniques telle la réalisation des projets assignés en amont par la hiérarchie et reste fortement cadrée par les exigences des clients. Les travailleurs sont en revanche toujours exclus des questionnements stratégiques.

Cette « autonomie » doit donc ici être comprise dans sa conception managériale comme la capacité de faire face à l'aléa dans le domaine technique pour assurer la continuité de la production et non dans son acceptation littérale originelle consistant à « se donner soi-même ses lois » (Castoriadis, 1990), ce qui nécessiterait d'associer les travailleurs à la définition des finalités et des objectifs de l'entreprise.

Certes, l'autonomie ici accordée éloigne le salarié de la contrainte d'obéissance traditionnelle et lui ouvre un espace de création personnel. Cette création doit cependant s'effectuer dans le cadre et dans le sens d'objectifs décidés par d'autres. C'est donc finalement « une très forte intériorisation des normes et non pas une distance ou une liberté par rapport à ces règles » (Bellier, 2002, p. 13) qui est attendue des travailleurs.

Par ailleurs, l'autonomie accordée est limitée par les exigences des clients, notamment en termes de délais, auxquels les ingénieurs de ces deux entreprises sont directement confrontés. Nombreux sont ceux qui se plaignent de leurs exigences de plus en plus élevées qui « réclament des choses

qui sont pas faisables dans les délais » et « demandent plus que ce qu'on est physiquement capable de faire ».

Le développement d'une « culture client » au sein des équipes de production semble ainsi « transférer aux clients une partie du contrôle exercé dans les années 60 par la hiérarchie » (Boltanski et Chiapello, 1999, p. 126). De cette manière, non seulement la contrainte s'« intériorise » chez les travailleurs, mais elle est également « externalisée » de l'entreprise.

C'est ainsi moins l'organisation du travail qui change que la forme des rapports à la hiérarchie et à l'entreprise, sous le coup de nouvelles pratiques de management et de discours institutionnels qui viennent « euphémiser » ces rapports et les pacifier sans pour autant changer leur nature profonde.

En conséquence, si la différenciation hiérarchique et le pouvoir qui lui est associé persistent, ils ne se manifestent plus de la même manière dans les entreprises contemporaines. Une mutation au sein de laquelle la communication occupe une place centrale.

4. Les nouvelles formes et modalités d'exercice du pouvoir

4.1 *Communication institutionnelle et gestion symbolique*

On constate de nombreuses distorsions des discours aux pratiques, qui pourraient faire apparaître les récits d'entreprise comme mensongers. Cependant, l'objectif de ces récits ne semble pas tant d'enjoliver la réalité que de construire un autre type de réalité.

Les discours institutionnels ont pour objectif de « jouer sur le terrain des représentations » (Loneux, 2007, p. 86-87) afin d'imposer une image harmonieuse et pacifiée du monde de l'entreprise et de la figure hiérarchique qui, en réalité, restent inchangés dans leurs fondements. L'ambition est de créer de toutes pièces une « culture d'entreprise » à partir de valeurs censées favoriser l'adhésion et l'implication des travailleurs dans l'organisation.

La notion anthropologique de « culture » subit en somme une véritable distorsion dans son acceptation directoriale en passant de l'ordre du spontané à celui du construit. Là où « la production de sens » (Sainsaulieu, 1990) devrait être le résultat d'une coconstruction, elle est en réalité fabriquée et imposée selon une démarche très codifiée excluant toute négociation.

Une distorsion parfaitement illustrée par les témoignages des ingénieurs de SI, fustigeant la culture artificielle mise en scène dans les récits de leur entreprise en opposition totale avec la réalité quotidienne qu'ils vivent. L'un d'eux manifeste son « désintérêt total de toutes les valeurs énoncées au niveau groupe » : « je n'y vois souvent qu'une vaste hypocrisie du patron, qui ne semble s'intéresser qu'à l'aspect économique ». La « culture » affichée par la Direction s'apparente pour eux à un « discours de communicants » qui « vivent dans un monde merveilleux bercé par la pub », un discours « creux, mais dans l'air du temps ».

De même, à Log, un nombre important de salariés s'interrogent sur la portée des valeurs du GDE. Certains y adhèrent mais les trouvent peu réalistes : « je trouve [ça] très bien, mais je me demande si c'est pas un doux rêve ». D'autres soulignent l'aspect contraignant de ces

valeurs : « il faudrait être con pour pas être d'accord [...] On ne peut qu'adhérer à des valeurs "humanistes" du type de celles prônées par le [GDE] ». D'autres, enfin, les jugent clairement hypocrites : « je trouve ça vachement démagogique », « je trouve que c'est clairement faux-cul de dire "l'homme au centre de l'entreprise" ».

Ainsi conçue « mécaniquement de haut en bas » dans une perspective instrumentale, la « culture d'entreprise » a toute vocation à « dégénérer en un autre outil de gestion » (Sievers, 1990, p. 359) subordonnant la dimension symbolique de l'organisation aux objectifs stratégiques des dirigeants. Ce phénomène a notamment été analysé par Stéphane Olivesi (2006) et dénommé la « gestion rationalisée du symbolique ». On le retrouve également dans les travaux de Bernard Floris (2000) sous l'expression de « traitement rationnel de la gestion des relations symboliques ».

Les dimensions purement humaines qui ont trait au symbolique sont donc reconnues comme une variable clé des phénomènes organisationnels dans les entreprises contemporaines, mais ceci pour être appréhendées dans une perspective « logistique » (Gardère et Gramaccia, 2003), « rationaliste, finalisée et déductive » (Crozier, 1991).

Cette reconnaissance ne fait donc que traduire l'extension du domaine de la gestion, du rationnel, du calculable, du programmable qui ne cesse d'étendre son emprise.

Cette reconnaissance entraîne également une certaine « confusion entre les registres de l'entreprise, du travail, la sphère professionnelle et le registre de la vie privée, de convictions personnelles, des valeurs individuelles, politiques, culturelles » (Loneux, 2007, p. 27). Cette « dislocation » (Le Moëne, 2004) des frontières vise deux objectifs principaux :

- renforcer la légitimité de l'entreprise en l'institutionnalisant. D'« organisation artéfactuelle », ordre construit rassemblant des ressources autour d'un projet à dimension économique, l'entreprise devient « organisation institutionnelle », ordre naturalisé doté d'une puissante raison sociale (au sens propre) et à dimension sociopolitique;
- contaminer l'espace public en l'économisant. Il s'agit ici de « généraliser l'application des normes professionnelles et marchandes à l'ensemble de la société » (Loneux, 2007, p. 112) qui désormais « fondent les normes politiques de la sphère démocratique » (Le Moëne, 1995, p. 56).

4.2 Communication interpersonnelle et gestion des subjectivités

Les pratiques de gestion actuelles jouant de la proximité et du dialogue renvoient quant à elles à une intrusion et une instrumentalisation de la psychologie en entreprise qui « tend à transformer la subjectivité en objet de gestion » et à « faire de l'élément humain et de ses affects une ressource gérable » (Brunel, 2004, p. 86-87).

Ici encore, l'objectif n'est pas tant de reconnaître la pleine place de la subjectivité, des affects et des émotions, que de les instrumentaliser au service des objectifs de l'organisation : « il s'agit alors d'aseptiser les élans physiques et affectifs, de les utiliser au service des buts de l'entreprise » (Fay, 2004, p. 89).

Cette idée se retrouve sous divers vocables dans de nombreuses analyses consacrées aux nouvelles formes organisationnelles : « mobilisation du désir » chez Vincent De Gaulejac (2005),

« management de la subjectivité » chez Bernard Floris (1996), « domination affective » chez Eugène Enriquez (1997), « psychologisation du pouvoir » chez Evelyne Jardin (2005), « capitalisme émotionnel » chez Eva Illouz (2006), « économie des affects » ou encore « économie du sensible » chez Maurizio Lazzarato (2004).

Cette reconnaissance des dimensions subjectives du travailleur ne fait donc qu'une fois de plus traduire l'extension du domaine de la gestion visant une « instrumentalisation des hommes dans ce qu'ils ont de proprement humain » (Boltanski et Chiapello 1999, p. 152).

Ce phénomène traduit également un brouillage des frontières, entre les sphères professionnelles et privées cette fois-ci, parfaitement illustré par le témoignage d'un salarié de Log s'interrogeant sur la proximité de son dirigeant : « il mélange trop les choses, il met trop de sensibilité dans son approche, trop d'affect [...]. J'ai l'impression qu'il joue trop sur les émotions [...] j'ai l'impression d'une manipulation quelque part, je trouve pas ça très sain ».

Ici encore, l'objectif est double :

- rendre plus attirante l'entreprise en l'apparentant à un lieu privé où l'affectif et le désir ont toute leur place;
- contaminer l'espace privé où désormais « la vie émotionnelle obéit à la logique des relations et des échanges économiques » (Illouz 2006, p. 18).

4.3 Des discours et pratiques critiquées

Comme nous l'avons évoqué au cours de ce texte, ces discours et pratiques sont parfois très critiqués par les salariés, dont certains semblent totalement conscients des effets manipulateurs dont ils sont porteurs. Ils sont en effet nombreux à fustiger les discours institutionnels pour les valeurs démagogiques et irréalistes qu'ils portent. Certains critiquent aussi l'évolution des rapports hiérarchiques qui jouent désormais de la proximité, brouillant les frontières instituées entre espace public et espace privé. Beaucoup se méfient de ces évolutions qui ne modifient en rien leur statut d'« exécutant » et qui sont souvent appréhendées comme des formes de manipulation plus subtiles.

Mais le plus étonnant est que ces pratiques se voient également critiquées par les dirigeants et managers eux-mêmes, pointant leur inefficacité ou les non-dits qu'elles engendrent.

Le directeur de SI craint en effet le désavantage concurrentiel que pourrait entraîner son « style de management » :

Les indicateurs qui devraient me guider dans mes prises de décision devraient être des indicateurs de gestion pure et dure... je suis un faible en termes de management : face à des « méchants » je ne ferais pas le poids, car ils prendront des décisions, quitte à s'aliéner leurs propres collaborateurs, qui seront sur le marché à un moment plus efficace... moi je ne peux pas faire ça à mes collaborateurs.

De son côté, le directeur technique de Log regrette les difficultés hiérarchiques qu'engendre sa proximité relationnelle : « je connais beaucoup de personnes à l'extérieur du travail, ça c'est un peu bâtarde comme relation [...] quand ça va bien c'est idéal, quand ça va mal et que tu as une critique à exprimer c'est extrêmement délicat ». Ces propos rejoignent ici parfaitement les constats opérés par Jean-Pierre Le Goff (2000, p. 92-93) sur les cadres dont certains se montrent

« fort critiques à l'égard de nouvelles tendances modernes du management qui valorisent certaines formes de rapprochement et de familiarité entre les membres du personnel [...] Une trop grande familiarité peut introduire la confusion des genres entre le travail et le privé, aboutir à des situations où les choses qui doivent être dites clairement ne le sont plus ».

5. Conclusion

Moins qu'une reconnaissance du travailleur dans les organisations contemporaines, ces entreprises nous donnent plutôt à voir l'extension du domaine de l'instrumentalisation, de la rationalisation du monde vécu, comme dirait Jürgen Habermas à la suite de Max Weber.

La communication, tant dans son versant institutionnel qu'interpersonnel, occupe une place centrale dans cette évolution. Récits institutionnels et relations interpersonnelles interhiérarchiques sont en effet des leviers fondamentaux, permettant à l'entreprise de puiser dans les environnements publics et privés qui lui sont extérieurs et, de cette manière, d'étendre son emprise aux dimensions symboliques et subjectives.

La communication se révèle donc bien un enjeu clé des sociétés contemporaines, qui hésitent entre plusieurs appellations : « de l'information », « de la communication », « du savoir », « de la connaissance »... Ces qualificatifs sont en effet largement symbiotiques. Quoi qu'il en soit, ces différents facteurs semblent moins alimenter un mouvement de démocratisation comme le sous-entendent les discours techniques, économiques, sociaux et politiques qui l'entourent que le développement des techniques coercitives. Comme le résume bien Eric Fay (2004, p. 16) : « de l'atelier taylorisé à l'entreprise moderne, nous passons d'une parole proscrite à une parole enrôlée au service des fins de l'organisation ».

On ne peut dès lors que regretter la conception réductrice avec laquelle est appréhendée la communication d'entreprise, qui reste désespérément unidirectionnelle dans les domaines stratégiques et qui (mal)traite le symbole comme un signe. La conception mécaniste et technicienne issue des années 1940 continue en effet d'imprégner fortement la communication d'entreprise (dans son versant tant fonctionnel que symbolique) au détriment d'un véritable changement paradigmatique. Nombreux sont les auteurs qui arrivent à ce constat, tel Bernard Floris (1996, p. 217-218-219) selon qui « la communication humaine est conçue comme une circulation universelle de données et non comme un problème de relations sociales symboliques ou culturelles dans une organisation. [...] Comme toujours dans la logique productiviste, la rationalisation instrumentale a primé ».

Loin d'encourager le pessimisme, ces constats ne peuvent que souligner tout l'intérêt à développer une approche communicationnelle des entreprises, et ce, dans un double objectif :

- promouvoir une approche plus complexe de la communication en entreprise, capable de se soustraire des conceptions instrumentales et réductionnistes traditionnelles;
- mettre en lumière les phénomènes de pouvoir auxquels la communication participe, un programme de recherche notamment promu par Stéphane Olivesi (2006).

6. Bibliographie

- BELLIER, Sandra. (2002). « Les fourberies de l'autonomie », *Le Monde Initiatives*, n°13, novembre, p. 12-13.
- BOLTANSKI, Luc, CHIAPELLO, Eve. (1999). *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 843 p.
- BRETON, Philippe, PROULX, Serge. (2002). *L'explosion de la communication, à l'aube du XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 389 p.
- BRUNEL, Valérie. (2004). *Les managers de l'âme. Le développement personnel en entreprise, nouvelle pratique de pouvoir ?*, Paris, La Découverte, 191 p.
- CASTORIADIS, Cornélius. (1990). *Les carrefours du labyrinthe III : le monde morcelé*, Paris, Éditions du Seuil, 348 p.
- CROZIER, Michel. (1991). *L'entreprise à l'écoute, apprendre le management post-industriel*, Paris, InterEditions, 217 p.
- D'ALMEIDA, Nicole. (2001). *Les promesses de la communication*, Paris, Presses Universitaires de France, 264 p.
- DE BEER, Anne. (1995). « L'informatique, prédatrice d'emplois ? », *Le travail au XXI^e siècle, mutation de l'économie et de la société à l'ère des autoroutes de l'information*, sous la direction de Anne De Beer et al., Paris, Dunod, p. 79-113.
- DE GAULEJAC, Vincent. (2005). *La société malade de la gestion, idéologie gestionnaire, pouvoir managérial et harcèlement social*, Paris, Éditions du Seuil, 275 pages
- DELEUZE, Gilles. (2004). *Foucault*, Paris, Éditions de minuit, 141 p.
- ENRIQUEZ, Eugène. (1997). *Les jeux du pouvoir et du désir dans l'entreprise*, Paris, Desclée Brouwer, 409 p.
- FAY, Eric. (2004). *Information, parole et délibération ; l'entreprise et la question de l'homme*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université de Laval, 231 p.
- FLORIS, Bernard. (2000). « La gestion symbolique, entre ingénierie et manipulation », *Sciences de la société*, n°50-51, mai-octobre, 2000, p. 173-196.
- FLORIS, Bernard. (1996). *La communication managériale, la modernisation symbolique des entreprises*, Grenoble, Presse Universitaires de Grenoble, 272 p.
- GARDERE, Elizabeth, GRAMACCIA, Gino. (2003). « Anthropologie des petits groupes », *Coexister dans les mondes organisationnels*, sous la direction d'Elizabeth Gardère et Gino Gramaccia, Paris, L'Harmattan, p. 99-142.
- ILLOUZ, Eva. (2006). *Les sentiments du capitalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 201 p.
- LAZZARATO, Maurizio. (2004). *Les révolutions du capitalisme*, Paris, Les empêcheurs de tourner en rond, 259 p.
- LE GOFF, Jean-Pierre. (2000). *Les illusions du management, pour le retour du bon sens*, Paris, La Découverte/Poche, 163 p.
- LE MOËNNE, Christian. (2004). « Quelle conception de la communication à l'heure de la dislocation spatio-temporelle des entreprises », *Science de la société*, n°62, mai, p. 209-224.
- LE MOËNNE, Christian. (1995). *Étudier les communications d'entreprises : problèmes et problématiques*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches (HDR), Université Stendhal Grenoble 3.
- LOJKINE, Jean. (1992). *La révolution informationnelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 302 p.
- LONEUX, Catherine. (2007). *L'éthique entrepreneuriale et managériale comme dispositif communicationnel: analyse des enjeux et pratiques- problématisations*, Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches (HDR), Université d'Aix Marseille 1.
- JARDIN, Evelyne. (2005). « La psychologisation du pouvoir », *Les organisations, état des savoirs*, sous la direction de Philippe Cabin et Bruno Choc, Auxerre, Éditions Sciences Humaines, p. 247-250.

- NEVEU, Erik. (2006). *Une société de communication ?* Paris, Éditions Montchrestien, 160 p.
- OLIVESI, Stéphane. (2006). *La communication au travail, une critique des nouvelles formes de pouvoir dans les entreprises*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 198 p.
- SABOURAUD, Olivier. (2000). « Avance ou recul d'une idée ? Avatars de la "démocratie industrielle" », *La démocratie dans l'entreprise : une utopie ?*, sous la direction de Patrick Guiol, Yves Lambert et Olivier Sabouraud, Condé-sur-Noireau, Corlet, p. 53-61.
- SAINSAULIEU, Renaud. (1990) « Culture, entreprise et société », *L'individu dans l'organisation, les dimensions oubliées*, sous la direction de Jean-François Chanlat, Paris, Éditions ESKA, p. 611-628.
- SIEVERS, Burkard. (1990). « La motivation, un ersatz de significations », *L'individu dans l'organisation, les dimensions oubliées*, sous la direction de Jean-François Chanlat, Paris, Éditions ESKA, p. 337-362.
- TAYLOR, James. (1998). « Une organisation n'est qu'un tissu de communication », *Cahiers de recherches en communication*, Université de Montréal.
- UNESCO, Commission Nationale Française. (2005). *La « société de l'information » : glossaire critique*, Paris, La documentation française, 164 p.

Le discours journalistique dans la communication politique, un phénomène de remédiation dialogique¹

Fred Hailon

Université de Poitiers

Résumé

Dans cet article, nous cherchons à montrer comment les représentations et les discours politiques en circulation lors des élections présidentielles françaises de 2002 ont pu être retravaillés par les discours des journalistes. Les représentations politiques sont retravaillées dans le contexte des thèses sécuritaires en France et selon les orientations idéologiques des supports de presse. Le journaliste donne « son » sens à ce qu'il représente comme autre dans son discours et peut avoir en référence une manière de penser le monde, dans notre hypothèse l'idéologie du parti d'extrême droite, le Front national. L'étude des modes de représentation de l'autre dans le discours de presse et du travail de commentaires portés dans l'énonciation permet de rendre compte de la valeur de la circulation des dires entre supports. Les supports construisent par cet autre représenté à commenter leur image de discours argumenté en dialogue.

Mots clés : représentations sociales et politiques, énonciation de discours, commentaires méta-énonciatifs, discours journalistique, faits d'hétérogénéité, effets de sens, idéologie.

1. Introduction

Cet article porte sur l'emploi et sur la valeur de certains faits de langue en discours dans différents supports de la presse française. Il aborde la remédiation dans le rapport tripartite sujet(-locuteur)/société/idéologie. La remédiation, par une approche énonciative, traite de la mise en fonctionnement d'un objet social (la langue) par le sujet de discours dans le contexte des thèses sécuritaires en France. Il s'agit du locuteur-journaliste dans notre cas.

Le corpus se compose de quatre titres de la presse quotidienne française : *Présent*, *Le Figaro*, *Le Monde* et *La Nouvelle République du Centre-ouest* (NR). *Présent* est un journal d'extrême droite, il est proche du parti politique le Front National (FN). *Le Monde* est un journal dit de « centre-gauche ». *Le Figaro* est le support de la droite républicaine. *La NR* est un journal régional. Ce corpus est homogène temporellement (la campagne présidentielle de 2002 en France), thématiquement (l'insécurité) et discursivement (le discours journalistique). Il est

¹ Cet article a été rédigé sous la supervision de Catherine Rannoux, professeur des universités à Reims.

hétérogène quant à son lectorat (militants, hommes du monde socio-politique, décideurs, citoyens de droit commun)². Nous voulions à travers les supports *Présent* et *NR*, et ce qu'ils créent de dissemblances (supports nationaux/support régional, presse militante d'information/presses populaires d'information), une représentation plus large du champ journalistique que celle que nous trouvons généralement dans les études linguistiques. Cette « ouverture » aux genres journalistiques était propice pour nous aider à comprendre comment une idéologie telle que celle du FN pouvait circuler entre supports. Nous avons cherché à savoir ainsi à travers ce corpus comment l'idéologie du FN pouvait pénétrer de bout en bout chacun des supports, du plus proche politiquement avec *Présent* au plus éloigné *a priori* avec *La NR*.

Avant de devenir un sujet de campagne électorale, c'est-à-dire un sujet de politique générale, le thème de l'insécurité était défendu par le Front National. Dans le discours frontiste, l'immigration est la cause des problèmes de la société française. Ainsi, c'est de manière spécifique à chaque support de presse que le discours journalistique modalise des faits d'altérité pour leur donner sens dans le discours citant. Celui-ci se réalise en fonction de l'idéologie du support (Marnette 2004, p. 62) et peut avoir en surplomb une idéologie constituante, dans notre hypothèse celle du FN. Nous sommes dans l'allusion idéologique telle que Sophie Moirand l'a relevée (2004, p. 385). Nous définissons l'idéologie comme un système d'idées, comme un système de représentations et concevons qu'il puisse y avoir, à côté du « caractère relativement stable » de l'idée politique en tant qu'elle s'impose socialement et communément, un « aspect flexible, dynamique, changeant, contextualisé et subjectif » de cette idée (Van Dijk 2006, p. 56-57).

Aussi, pour cette étude, nous observerons comment le discours des sujets-locuteurs de presse fait travailler la valeur des altérités représentées. En nous appuyant sur le modèle de Jacqueline Authier-Revuz, nous analyserons des rapports de force des relations sociales qui sont autant de rapports langagiers (Bakhtine 1977, p. 39). Nous le ferons à travers la mise en fonctionnement de l'autre social dans l'énonciation individualisée prenant en compte les commentaires portés par le locuteur. Ces « jeux » et rapports de langage participent d'une réactualisation des représentations dans les discours. Nous en percevrons la dynamique dans le contexte sécuritaire national et électoral, notamment avec la reformulation d'identités personnelles et nationales en entité sécuritaire, puis à travers le traitement d'un slogan de campagne en circulation : l'impunité zéro.

² Précisément, les protagonistes de la situation de communication sont tous des personnes du champ social français : hommes politiques, ministres, acteurs sociaux, citoyens, étrangers vivant en France... personnes physiques, hommes et femmes. Ce sont aussi des personnes morales : gouvernement, services publics, institutions sociales, corps de l'État (police, justice...). Les destinataires sont des lecteurs francophones, principalement français. Les lecteurs (ou destinataires) de *Présent*, qui tire à plus de 10 000 exemplaires par jour en moyenne, sont majoritairement des militants ou sympathisants d'extrême droite. Les lecteurs du *Figaro*, dont le tirage s'élève à 320 000 exemplaires par jour en moyenne, sont, pour le plus grand nombre, considérés « de droite », principalement des acteurs de la vie sociale, politique et culturelle, tandis que les lecteurs de *La Nouvelle République* (250 000 exemplaires par jour en moyenne) sont indifférenciés politiquement, ceci du fait du ton peu politique, souvent des comptes rendus de l'Agence française de presse, et du peu de place des pages politiques dans la pagination totale, de deux à trois pages sur une cinquantaine en moyenne. Les lecteurs du *Monde* avec 360 000 exemplaires par jour en moyenne sont aussi des hommes et des femmes du monde politique tout autant que du monde culturel et socio-économique. Ce journal du soir est la référence, bien qu'écornée ces dernières années, de la presse française.

2. La presse, un espace dialogique de réévaluation

2.1 Une méthode d'enquête basée sur les théories de la méta-énonciation

Le modèle de Jacqueline Authier-Revuz (1978, 1995, 2000, 2004) s'inscrit dans le dialogisme bakhtinien et l'interdiscours de Michel Pêcheux (1975), et dans la théorie lacanienne d'un sujet « effet de langage » : le sujet est construit par le langage qu'il énonce et qui l'énonce, mais aussi le langage restitue un certain ordre symbolique. Ce modèle nourri de ces perspectives théoriques repose sur le rapport entre une hétérogénéité montrée (HM) et une hétérogénéité constitutive (HC) hors de représentation. L'HC n'est accessible au sujet parlant qu'à partir de l'HM dans les discours, c'est-à-dire à partir de traces (guillemets, surlignage, italique, gras et crochets) ou d'indices d'un autre foncier. Les indices renvoient à l'allusion chez Authier-Revuz.

Dans ce modèle, les formes de discours rapporté (DR) sont considérées comme des HM. Elles font partie d'un plus grand ensemble que sont les représentations de discours autres (RDA) dans lequel on trouve le discours direct (DD), le discours indirect (DI), le discours direct libre (DDL), le discours indirect libre (DIL), les modalisations autonymiques (MA) interdiscursives (1995, 2004) et les modalisations autonymiques (MA) interdiscursives allusives (2000). Les MA allusives sont des emprunts non balisés et non guillemetés. Elles sont interprétables en fonction de la culture de l'allocutaire. Cette altérité est non délimitée lorsqu'il s'agit aussi de DI, de DDL, de DIL. Au contraire, la RDA circonscrit l'altérité dans le dire lorsqu'il s'agit de DD et de certaines MA. L'altérité y est segmentée, guillemetée.

Sur le plan théorique, la modalisation autonymique (MA) qui cumule usage et mention est le lieu où l'énonciateur tient compte de l'autre qui marque son langage, « autre » dans lequel on trouve l'autre interlocuteur, le langage des autres, l'autre mot pour la chose, l'autre mot sous le mot. Ces altérités (ou hétérogénéités) correspondent à quatre types de modalisations énonciatives : interlocutive, interdiscursive, des mots à eux-mêmes et du mot à la chose (Authier-Revuz 1995). Ici, nous distinguons les MA qui sont de nature dialogique (MA interlocutive et MA interdiscursive) de celles qui sont non-dialogiques (MA « mots-choses » de l'écart dans la nomination et MA de l'équivoque à travers les jeux de mots et de sens). Dans le cas des MA « mots-choses », se joue le non-un constitutif, irréductible du rapport entre la langue et le monde. Dans certains cas de MA balisées, mais sans glose, les valeurs de non-coïncidence peuvent se cumuler.

2.2 L'efficiencia de la réévaluation en discours

Précisément, notre perspective est de comprendre comment et à partir de quoi chaque support de presse « travaille » la valeur des altérités dans son discours. Dans notre cas, nous ne considérons pas l'altérité sous le seul angle d'un rapport de discours à discours, ce que pourrait être la relation interdiscursive d'un discours autre comme représenté ou rapporté. Ce rapport renvoie à la circulation discursive selon la définition de Laurence Rosier (2004, p. 65). Pour nous, ces faits qui peuvent être autre chose que des altérités discursives ouvrent sur l'ensemble des champs de non-coïncidence établis par J. Authier-Revuz (1995, 2004), notamment sur le champ de l'écart entre le mot et la chose, ce que nous avons précisé ci-dessus. L'énonciateur y fait dans ce cas un retour sur ses propres mots. La circulation des dires peut se réaliser à partir des marques de discours, de guillemets notamment, et non uniquement dans l'effacement énonciatif si l'on s'en tient à L. Rosier (2004). L'effacement énonciatif n'est pas selon nous la condition de la circulation des discours.

Nous considérons ainsi que c'est par le commentaire dans l'énonciation qu'il est possible de comprendre le sens des altérités en chaque discours ainsi que la réaction politico-sémantique en chacun d'eux. Dans notre corpus, ce commentaire est souvent absent – c'est le cas des modalisations autonymiques (MA), balisées, mais sans glose –, il est à restituer par le lecteur, dans la réception (Authier-Revuz 1995, p. 136). Nous sommes en présence de faits d'altérité pour lesquels le sens du message représenté est « re-joué » discursivement par le message citant. Il est réengagé pour ce que les locuteurs-journalistes ont à dire de ce qui circule par et dans leur discours. Les altérités y sont réévaluées par chaque commentaire de la circulation des représentations qui sont possiblement celles du FN. Nous parlons pour cela plus spécifiquement de remédiation. La remédiation dialogique impose de passer par l'autre – cet autre par lequel le sujet parlant cherche à donner « son » sens (Pêcheux 1975, p. 197) – pour faire valoir son point de vue « vrai » sur les choses.

À travers les faits d'altérité dans les discours, nous cherchons à rendre compte de la nature discursive du « déjà-dit » lorsqu'elle semble en premier lieu s'imposer. L'analyse des altérités s'effectue sur les bases du « déjà-dit » stéréotypique et des manières de dire d'une communauté d'énonciateurs (voir les développements analytiques ci-dessous). Sur ce point, il nous semble nécessaire de savoir précisément qui parle et pour quelle représentation du réel. Nous effectuons ce travail par l'interprétation des modalisations aglosiques. Ceci nous renverra aux effets de sens par rapport au « déjà-dit » des discours ainsi qu'à certaines attributions communes des supports. Ces attributions peuvent nous permettre d'établir un état des représentations dans l'adéquation ou l'inadéquation du mot à la réalité qu'il nomme (Authier-Revuz 1995, p. 510-517). Dans notre hypothèse, ces représentations peuvent renvoyer à celles du FN selon l'une ou l'autre des modalités, comme dire adéquat ou comme « pas assez » du dire. Nous observerons en cela des altérités éprouvées idéologiquement agissant comme support d'argumentation. Ces altérités peuvent être des vecteurs idéologiques à partir d'indices de dires autres dans les discours.

2.3 Des exemples de remédiation discursive sécuritaire

La mise en fonctionnement de l'énonciation, c'est-à-dire dans notre cas l'instanciation d'une représentation dans le contexte sécuritaire, permet une construction particulière de la réalité sociale par le discours. C'est à travers un positionnement spécifique pour ce qu'ils ont à dire des représentations autres que les locuteurs-journalistes réagissent et cherchent à réévaluer leurs dires. Citons par exemple deux extraits des articles du journal d'extrême droite *Présent* qui traitent de la délinquance et de désordre social :

(1) La délinquance des "jeunes" [surtitre]

Un symptôme des "dysfonctionnements de notre civilisation" ? Non : de leurs mœurs [titre] [*notre* est souligné dans la version originale du texte]

Notre société ne leur plaît pas ? Notre civilisation ne leur convient pas ? C'est bien dommage. Mais il va bien falloir qu'ils s'y fassent. En se pliant aux règles communautaires françaises s'ils sont de "nationalité française". Ou en dégageant vite fait bien fait s'ils sont étrangers ou s'ils ne veulent pas (ou plus) être français. [je souligne *nationalité française*] (*Présent*, samedi 23 février 2002),

(2) Les bandes ethniques souhaitent une "bonne année" à la France... [titre]

Un policier blessé à Strasbourg. Des voitures incendiées partout en France. Des

affrontements dans les zones de non-droit. Un état de guerre [sous-tire]
Des dizaines de jeunes "Français" embrigadés dans les réseaux islamistes. Une
poignée de terroristes (1) démasqués et arrêtés. / (1) Une poignée de démasqués
et combien de "dormants" qui n'attendent que d'être "réveillés" ? [je souligne]
(*Présent*, jeudi 3 janvier 2002).

En 1, « nationalité française » peut être une MA d'emprunt du « déjà-dit » (Authier-Revuz 1995, p. 481) : interprétativement, *ce qu'on dit communément « nationalité française »*. Elle peut être aussi une MA interdiscursive d'une « communauté d'énonciateurs » (Authier-Revuz 1995, p. 275) : interprétativement, « *nationalité française* », *comme ils (les « jeunes ») le prétendent*. « Nationalité française » peut être aussi interprétativement une MA mots-choses du défaut de la nomination du type *si on peut dire X'* (Authier-Revuz 1995, p. 632). Le mot *nationalité française* ne convient pas pour ceux, les « jeunes » (en titre), qui ne respectent pas les *règles communautaires françaises* (dans le texte). Une circulation des manières de dire s'établit à travers l'ambiguïté énonciative entre doxa et « jeunes », ces derniers pouvant alors sembler parler comme parle la doxa. Par cette circulation, le locuteur s'inscrit comme contradicteur. Les mots des « jeunes », à l'image de ceux de la doxa, ne suffisent pas à dire le réel. Pour le locuteur de *Présent*, la modalisation de « nationalité française » fait écho à une manière de dire autre qu'il récuse. Le passage par la désignation de l'autre que le locuteur auto commente dans son dire permet à celui-ci de refuser en les pointant les représentations existantes, ceci pour d'autres idéologiquement plus convenables, les siennes. Il permet au locuteur de « jouer » du sens de la désignation, ici par antithèse. « Nationalité française » ne peut pas convenir aux « jeunes » (entre guillemets) délinquants. Nous revenons sur « jeunes » ci-dessous.

En 2, le commentaire et l'auto-commentaire portés dans l'énonciation de « Français » conduisent aussi à un défaut de la nomination. Le locuteur se défie de ce qui reçoit une définition administrative, ces individus comme détenteurs d'une carte d'identité nationale qui semblent si peu « Français ». Le détournement identitaire et communautaire, c'est-à-dire par identification idéologique, s'effectue ici par la substitution d'une désignation pour une autre (« Français »/étrangers, terroristes), et d'une représentation pour une autre (identité/altérité nationale, homogénéité/hétérogénéité identitaire). Ce détournement a pour fin de créer une réalité partisane. Le déplacement identitaire et sécuritaire se fait par l'argument de rétorsion qui consiste à se placer sur le terrain discursif de l'adversaire pour mieux le combattre avec ses mots (Taguieff 1986, p. 97). Les mots se retournent ainsi contre celui qui est censé les employer et qui du coup s'en trouve dépossédé.

Par ailleurs, citons cet extrait du *Figaro* qui crée la polémique sur la nécessité et sur l'action du ministère de la ville du gouvernement socialiste de l'époque :

(3) À quoi sert le ministère de la ville ? [titre]
Mais les voyous sont rarement convaincus par de telles contritions, qu'ils prennent pour de la faiblesse. Le maire (PC) de Sevrans (Seine-Saint-Denis) en témoigne : le week-end dernier, il a été agressé par des "jeunes" dont l'un venait de se plaindre à la mairie de ne plus bénéficier de séjours aux sports d'hiver organisés par la ville. [je souligne] (*Le Figaro*, jeudi 31 janvier 2002).

Nous observons ici la reprise anaphorique de *voyous* par « jeunes » (dans le corps du texte). Le locuteur du *Figaro* commente cette représentation et dialogue avec *Présent*, dans ce cas sous

couvert du jeu interne des discours. Ce commentaire et le dialogue entre corpus se font sur le mode de ces « jeunes » qui sont plus que les autres enclins à la délinquance pour un amalgame de l'insécurité (*voyous*) et de l'immigration (« *jeunes* »). Dans ce contexte, « jeunes » est euphémique. Il peut être traduit par d'autres termes plus adéquats, celui que les représentations du FN imposent : il s'agit d'immigrés délinquants. Selon Bruno Maurer qui a mis au jour la resémantisation de « jeunes », « les guillemets [de « jeunes »] sont l'indication d'une citation, de l'importation d'un terme dont l'origine est ailleurs, en d'autres discours, dans les discours des Autres » (Maurer 1998, p. 131). Cette euphémisation fonctionne par connivence, « comme une sorte de mot de passe, dans un espace discursif qui est celui du consensus, du *vous m'avez compris* » (Maurer 1998, p. 139). Les représentations radicales frontistes peuvent ainsi persister et circuler.

L'appui du discours du *Figaro* à un « déjà-dit » en circulation est aussi remarquable dans cet extrait de l'article des samedi 17 et dimanche 18 novembre 2001 :

(4) Sécurité Les réponses du gouvernement aux violences urbaines et scolaires [surtitre]
De la poudre aux yeux contre la délinquance [titre]
Après la mort accidentelle de quatre "jeunes" de la ville - déjà condamnés par la justice pour trois d'entre eux - qui tentaient d'échapper à un contrôle de police, des émeutes ont eu lieu : voitures incendiées, commissariat pris d'assaut. [je souligne].

Cet article fait écho à l'article du *Figaro* du lundi 15 octobre 2001 :

(5) Haute-Savoie La mort accidentelle de quatre jeunes à bord d'une voiture provoque l'attaque du commissariat [surtitre]
Scènes d'émeute à Thonon-les-Bains [titre] [je souligne].

En 5, *jeunes* est utilisé sans guillemets dans le segment *la mort accidentelle de quatre jeunes*, contrairement à l'extrait en 4 où « *jeunes* » est modalisé à propos des mêmes faits et des mêmes personnes pour parler *a priori* des mêmes choses.

En 5, l'article évoque un fait divers en Haute-Savoie à l'origine d'un soulèvement populaire. Dans cet article, le locuteur donne les noms des quatre jeunes personnes mortes accidentellement : Stéphane, Hocine, Abdel Ila et Saïda, et commente : (5) « Tous semblent avoir été tués sur le coup. On saura plus tard qu'ils résidaient dans la banlieue de Thonon et que l'un d'eux avait un passé judiciaire. »

L'article en 4 concerne le même fait divers. Il traite de la « *sécurité* » (en surtitre). Le fait divers initial illustre le propos sur la délinquance, d'où sans doute l'apparition de guillemets. À ce titre, par comparaison, en 4 le locuteur-scripteur spécifie que trois des quatre individus et non un (en 5) ont déjà été condamnés par la justice, ce qui semble justifier en cela l'étiquette de « jeunes » pour immigrés délinquants. Le stéréotype raciste du FN paraît ainsi s'imposer par le fait que ces « jeunes » ne sont pas n'importe quels jeunes dès lors qu'il s'agit d'insécurité. Le discours en 4 s'est rechargé sémantiquement par rapport à celui en 5. Il s'est rechargé dans l'interdiscours et dans le sens des représentations du FN, d'où un phénomène de réévaluation sociale. Ainsi, nous avons une réappropriation et une réinterprétation de la représentation de l'autre pour un autre point de vue

à défendre, comme ici à propos de la sécurité en 4. Celui-ci est idéologiquement réévalué. Il change de sens, touche et modifie l'identité sociale des personnes, l'entité de la jeunesse (*jeunes* en usage en 5) se modifiant en entité sécuritaire (« jeunes » en 4). La remédiation en 4 s'effectue selon les représentations sécuritaires en cours par rapport à une représentation constituante, celle du FN.

À travers la modalisation de « jeunes », les thèses frontistes deviennent l'évidence. Elles s'imposent aux locuteurs du *Figaro* qui les actualisent. Leurs valeurs sociales sont pertinentes pour la réalité nationale.

3. L'actualisation des représentations en circulation : le cas de « impunité zéro »

3.1 L'historique d'un slogan de campagne

Jacques Chirac s'est emparé publiquement du concept de tolérance zéro, lors de son intervention télévisée du 14 juillet 2001. Ce concept vise à réprimer tout manquement à l'ordre social. Il a été instauré à New-York à la fin des années 80 par l'ancien maire de la ville, Rudolph Giuliani. Il pose qu'on encourage des infractions beaucoup plus graves à la loi dès lors qu'on laisse les petits délits impunis.

Dans son intervention publique du 14 juillet 2001, Jacques Chirac déclare : « *Toute agression, tout délit doit être sanctionné* ». Le 19 février 2002, pour sa première sortie de campagne, le président-candidat réactualise l'idée d'une répression maximale en prônant l'impunité zéro, se détachant du même coup d'une partie de son attaché lexical américaine. Cette première déclaration se déroule à Garges-lès-Gonesse, dans la banlieue nord de Paris. Elle inscrira la campagne présidentielle dans l'insécurité : à New-York, la « tolérance zéro », en France, l'« impunité zéro ». Certains conseillers de Chirac jugèrent ce changement lexical « plus présentable ».

De son côté, Jean-Marie Le Pen, le leader de l'extrême droite française, s'est politiquement saisi du concept en provenance des États-Unis à la fin des années 90. Il continuera de parler de tolérance zéro notamment pendant la campagne présidentielle :

(6) Il faut une politique carcérale de construction urgente de prisons, pour accroître la capacité d'accueil des établissements pénitentiaires, et donc se donner les moyens de la tolérance zéro. [...]

Je m'engage, par une politique de fermeté et de volonté, fondée sur la tolérance zéro, à restaurer l'ordre et la loi et à organiser un référendum sur le rétablissement de la peine de mort pour les crimes les plus graves.

(Discours de J.-M. Le Pen du dimanche 23 septembre 2001, 21^e Fête de Bleu-Blanc-Rouge, pages 12, ligne 33, sur www.frontnational.com).

3.2 La réévaluation dialogique de « impunité zéro »

Nous pouvons observer dans nos articles de presse, tout d'abord dans l'article de *Présent* du mercredi 20 février 2002, la circulation de ce slogan de campagne. Nous pouvons en comprendre la valeur en discours dans cet extrait :

(7) Les trucs de l'inspecteur gadget [surtitre]
Chirac sort de son chapeau un "plan d'ensemble contre l'insécurité" [titre]
On en tremble déjà dans les cités ethniques... [sous-titre]
Jacques Chirac en campagne endosse la panoplie du parfait petit sécuritaire. A
grands coups de déclarations fracassantes, de promesses d' "impunité zéro" et
de grand plan révolutionnaire contre l'insécurité. Les banlieues en frémissent
d'avance. [je souligne].

Le discours du locuteur de *Présent* évoque le discours de campagne du candidat Chirac. Le locuteur le fait en cherchant à porter atteinte à la parole chiraquienne : *trucs de l'inspecteur gadget* en surtitre. Il met ironiquement en scène le dire de Chirac en plaçant ce qu'il devrait hypothétiquement être, politiquement un *grand plan révolutionnaire contre l'insécurité*, face à ce qu'il semble réellement déclencher : tremblement et frémissement (*on en tremble...* en sous-titre). Il s'appuie sur la manière de dire de l'autre pour mieux le retourner et déconsidérer le programme politique du président-candidat : l'*impunité zéro* ne fait peur à personne surtout pas à ceux qui devraient se sentir concernés par de telles déclarations : « les banlieues comme cités ethniques. C'est la tolérance zéro qu'il faut, cette conception demande de prendre en compte l'insécurité et l'immigration (nous soulignons) ». Ainsi, le dire chiraquien est montré comme autre parce qu'il est propre à porter le commentaire du locuteur citant, c'est-à-dire ici le retournement polémique du support extrémiste (Honoré 1986, Taguieff 1986).

La déclaration de Chirac dans *Présent* a des équivalents dans *Le Monde* et dans *La NR*. Les articles sont datés du même jour :

(8) M. Chirac décrit une France gagnée par "la peur" et préconise la création d'un ministère de la sécurité [titre]
A Garges-lès-Gonesse, le président candidat a tracé, mardi 19 février, les axes de son programme de lutte contre "la montée de la violence" et prôné l'application du principe d' "impunité zéro" [chapeau introductif]
Affirmant : "il n'y a pas de fatalité à l'insécurité et à la transgression de la loi", M. Chirac a notamment préconisé l'application, en France, d'un principe d' "impunité zéro" qu'il a résumé en ces termes : "Aucune infraction, aussi légère soit-elle, ne doit plus être laissée sans réponse", suggérant "une réponse adaptée, proportionnée à la faute, juste, mais certaine, immédiate et dissuasive". [je souligne] (*Le Monde*, mercredi 20 février 2002),

(9) Sécurité : le plan Chirac [titre]
Jacques Chirac est entré en campagne sur le thème de la sécurité en présentant un plan "global" de lutte contre la délinquance, posant le principe de "l'impunité zéro" [chapeau introductif]
Ces mesures contribueront à atteindre "l'impunité zéro" afin qu' "*aucune infraction, si légère soit-elle*", ne soit laissée sans une réponse immédiate, dissuasive et proportionnée à la faute, a-t-il dit. [je souligne] (*La NR*, mercredi 20 février 2002).

Dans ces deux extraits, les locuteurs-journalistes rapportent le même discours. La circulation s'établit ici vraisemblablement à partir d'un communiqué de campagne. Ce rapport du discours de campagne au discours de presse se fait sur le même mode de la reformulation-traduction avec monstration de discours autre. On trouve ainsi la modalisation de « impunité zéro » dans le

chapeau introductif des deux articles. Le dire de Chirac y est introduit par *le principe de* en usage dans le texte. *Principe de* a remplacé *promesses de* dans *Présent* ci-dessus. Le discours change selon le point de vue à défendre.

Dans *La NR* et *Le Monde*, contrairement à *Présent*, le mot autre (*impunité zéro*) semble adapté à la réalité qu'il nomme, la *montée de la violence*, la lutte contre la délinquance. Ces cas correspondent à une circulation des représentations sécuritaires. En n'explicitant pas leur désaccord avec la façon de nommer de l'autre comme le fait *Présent* avec *promesses* par exemple, mais en la répercutant ainsi par transcription, les journalistes semblent actualiser les représentations sécuritaires. Cependant dans *Le Monde*, l'enregistrement de la représentation chiraquienne dans le « ça va de soi » du discours est mis en balance avec la modalisation de « *la peur* » (dans le titre). Le journaliste met ainsi à distance dans son énonciation cette façon de dire du président Chirac. Nous notons aussi dans ce sens les modalisations de « *montée de la violence* » dans le chapeau introductif, de (une France) « *menacée* », de « *montée de l'insécurité* » et de « *vaincre la peur* » dans le corps du texte, au début de l'article : interprétativement, « *menacée* », « *montée de l'insécurité* »..., *c'est lui qui le dit*. Le journaliste ne peut laisser dire Chirac sans que cela vienne « heurter » son discours. Nous constatons par contraste que dans le titre en 8 le segment *préconise la création d'un ministère de la sécurité* n'est pas modalisé, contrairement à « *la peur* ». Dans ce cas précis, l'allusion aux mots de Chirac ne porte pas à conséquence. Nous retrouvons ce même phénomène plus loin dans le texte avec : (8) « C'est dans cet esprit que devraient, selon le président-candidat, être élaborées "deux grandes lois de programmation", respectivement consacrées aux "*forces de sécurité*" et à la justice. [je souligne] »

« *Forces de sécurité* » est montré comme autre alors que *justice* ne l'est pas. On pouvait parler avant de *forces de l'ordre* ou de *forces de police*, ces expressions existaient jusqu'alors de manière transparente dans la communication. La monstration du dire de l'autre correspond ici à une nouvelle lexicologie, qui elle-même renvoie à un renouveau politique. L'expression *forces de sécurité* semble marquer un tournant idéologique et renvoie à la manière de dire sécuritaire actuelle. À titre de comparaison, dans l'article du *Figaro* du mardi 19 février 2002, en 11, le journaliste ne montre aucun signe de réaction. Il rapporte le dire chiraquien sans pointer d'« étrangetés » : « Sécurité : le plan de Chirac (titre) / le parlement serait saisi très rapidement - dans les deux mois - de deux lois de programmation sur cinq ans, l'une pour les forces de sécurité, l'autre pour la justice (dans le texte) ». *Deux lois de programmation* et *forces de sécurité* sont en usage, tout comme *justice*. La sensibilité énonciative et politique du journaliste n'est pas affectée. Nous avons une possible ambivalence entre des mots allusifs et des mots pris en charge par le discours du locuteur-journaliste, les deux modalités de dire semblant se confondre. La valeur du dire chiraquien dans le support de droite s'impose comme acquise. Elle n'est pas « retravaillée » par l'énonciation citant et paraît convenir au journaliste. Il n'y a pas ici de phénomènes de réévaluation. Nous ne sommes pas dans un processus de remédiation.

Dans *La NR*, en 9, le journaliste montre aussi des signes de rejet des représentations sécuritaires chiraquiennes. Cet article est un catalogue des propositions du candidat-président. Le journaliste y évoque en contre-point la réplique du ministre de l'Intérieur de l'époque Daniel Vaillant : (9) « Sans attendre, le ministre de l'intérieur Daniel Vaillant a répliqué au président-candidat, lui

reprochant d'avoir "*utilisé la méthode du copié-collé*" pour faire des propositions directement inspirées, selon lui, des mesures appliquées par le gouvernement. »

Ici, « *utilisé la méthode du copié-collé* » vient critiquer et argumenter du manque d'originalité du programme chiraquien. L'altérité paraît porteuse des intentions critiques du locuteur. Elle en porte la valeur. Là aussi, l'argumentation se réalise par l'autre dans l'énonciation du discours du journaliste. L'aspect dialogique des guillemets y a plutôt pour fonction de mettre en relief le segment emprunté, contrairement à ce que nous avons observé en 8 ci-dessus pour *Le Monde* où il s'agit de tenir à distance le dire chiraquien.

Ces articles de *Présent*, du *Monde* et de *La NR* ont, comme pendant, dans *Le Figaro*, ces passages :

(10) Présidentielle Le chef de l'État doit aujourd'hui annoncer plusieurs mesures fortes qu'il entend mettre très rapidement en œuvre s'il est réélu [surtitre]

Chirac décrète la mobilisation générale contre l'insécurité [titre]

Le volet répressif du programme chiraquien se résume en une expression que certains au PS, utilisent aussi mais avec mille précautions de langage : "l'impunité zéro". [je souligne] (*Le Figaro*, mardi 19 février 2002) ;

(11) Le président-candidat doit annoncer aujourd'hui les mesures qu'il prendrait s'il était réélu [surtitre]

Sécurité : le plan de Chirac [titre]

Le président candidat est favorable à une répression accrue, il prône "l'impunité zéro" – une expression que le PS emploie avec la plus grande prudence - tout en mettant l'accent sur la prévention. [je souligne] (*Le Figaro*, mardi 19 février 2002).

Tout d'abord, soulignons que ces articles du *Figaro* en 10 et en 11 sont datés du mardi 19 février, date à laquelle s'est tenue l'intervention du candidat Chirac. Les articles des autres supports sont datés du 20. Par rapport au *Monde* précédemment, en 8, le journaliste du *Figaro* ne porte pas de réserves aux propositions chiraquiennes. Il en « assoit » l'efficacité et la pertinence. Il s'agit pour le support de droite de présenter les mesures fortes de Chirac, et non plus de douter de la réalité politiquement véhiculée et instaurée (« *la peur* » pour *Le Monde*). De même, en 10, le dire du président-candidat (« l'impunité zéro ») peut avoir pour commentaire un dire qui met en scène un contradictoire : *une expression que certains au PS utilisent aussi mais avec mille précautions de langage* (en 10) ; *une expression que le PS emploie avec la plus grande prudence* (en 11). Ainsi, il y a la mise en évidence par le discours journalistique d'une circulation sans que la source apparaisse de manière explicite, mais qui est propre à être elle-même commentée dans l'énonciation. Il y aurait une circulation des représentations sécuritaires que le locuteur présente aussi comme celles du PS, le détour par le PS semblant à la fois légitimer Chirac et discréditer le parti socialiste. Pour le locuteur du *Figaro*, la représentation sécuritaire de « impunité zéro » renvoie à la répression (*répression accrue* dans le texte) et à la prévention, ce qui pour lui semble faire défaut au parti de gauche (le PS). Nous avons en 10 et en 11 – comme dans *Présent* en 7 ci-dessus - l'opposition duelle, partisane où l'altérité représentée vient discréditer la représentation politique de l'autre, par ailleurs adversaire politique.

4. Pour conclure

L'observation et l'interprétation des modalisations autonymiques du corpus dont les représentations de discours autres permettent de comprendre comment l'idéologie définit les frontières et construit les « territoires » discursifs. La représentation de l'autre dans les discours se fait selon l'idée qu'a le locuteur-journaliste de ce qui circule par et dans son discours. Le discours des locuteurs-journalistes fait travailler la valeur des altérités représentées. Il leur donne idéologiquement sens en les « re-signifiant ». Le sens des mots est réengagé discursivement. Les commentaires dans l'énonciation donnent au discours une image de discours argumenté, ceux-ci pouvant procéder de la réticence des représentations chiraquiennes en circulation dans le cas du *Monde* par exemple en 8 et de *La NR* en 9, mais ils peuvent aussi aller dans le sens des représentations sécuritaires en visant le PS (*Le Figaro* en 10 et 11). Ces représentations peuvent être frontistes avec *Présent* en 1, 2, 3 et 7 et *Le Figaro* possiblement en 4. Mais aussi l'absence de commentaire peut être signifiante. L'autre, le point de vue autre, la réalité autre peut être naturalisée, prise en charge par les discours et participer ainsi de l'évidence politique (en 11 avec *forces de sécurité*).

La répétition des dires d'un locuteur à un autre, pointe, en chacun des supports, cet autre commun par lequel la réévaluation peut opérer et s'inscrire, et pour lequel les manières de le dire peuvent se ressembler, se rassembler, mais aussi à travers lequel les opinions peuvent différer et s'exprimer. Cette répétition permet aux différentes sensibilités politiques de se réaliser en argumentant par l'autre son point de vue sur les choses. L'objet énonciatif modalisé est en phase de circulation et/ou de réactualisation, de remédiation. Il est recontextualisé et ainsi à même de porter sa réévaluation pour des effets sur le vrai ou le faux des représentations discursivement engagées. Le rapport de représentations que le locuteur fait « jouer » dans son dire existe dans l'opposition des désignations du mot pour son monde à défendre. Ici, les altérités désignatives et implicites dans les discours posent la mise en présence et en opposition de forces idéologiques.

5. Bibliographie

- AMOSSY, Ruth. (2008). *L'argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, Coll. « Cours », 275 p.
- ARENDT, Hannah. (1995). *Qu'est-ce que la politique?*, Paris, Seuil, Coll. « Points/Essais », 216 p.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. (2004). « La représentation du discours autre : un champ multiplement hétérogène », *Le discours rapporté dans tous ses états*, sous la direction de Laurence Rosier, Sophie Marnette et Juan-Manuel Lopez Munoz, Paris, L'Harmattan, p. 35-53.
- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. (2000). « Deux mots pour une chose : trajets de non-coïncidence », *Répétition, altération reformulatio*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Presses universitaires Franc-Comtoises, p. 37-61.
- Authier-Revuz, Jacqueline. (1995). *Ces mots qui ne vont pas de soi (Boucles réflexives et non-coïncidences du dire)*, Paris, Larousse, Coll. « Sciences du langage », 869 p.
- AUTHIER, Jacqueline. (1978). « Les formes du discours rapportées », *DRLAV*, n° 17, p. 1-78.
- BAKTINE, Mikhail. (1977) *Le marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, Coll. « Sens commun », 235 p.
- BONNAFOUS, Simone et Pierre FIALA. (1986) « Marques et fonctions du texte de l'autre dans la presse de droite et d'extrême droite (1973-1982) », *Mots*, n° 12, Lyon, p. 43-63.
- HAILON, Fred. (2009). « Sens autre(s) de faits d'altérité dans la presse », *Mémoires de la société Néophilologique d'Helsinki*, sous la direction d'Eva Havu, n° LXXVIII, p. 277-287.
- HAILON, Fred. (2010) « Resémantisation de faits d'altérité des corpus de presse français », *Actes du colloque de l'AFLS « les voix du français : usages et représentations »*, sous la direction de Michaël Abecassis, Peter Lang, Oxford, p. 321-332.
- HAILON, Fred. (2010). « Effet de politisation du texte journalistique », *Actes du colloque « Le texte : modèles, méthodes, perspectives »*, sous la direction de Florea Ligia Stela, volume « Directions actuelles en linguistique du texte », section 4 « Types de texte et genres de discours », Casa Cartii de Stiinta, Cluj, (à paraître).
- HONORE, Jean-Pierre. (1989). « La "hiérarchie" des sentiments. Description et mise en scène du Français et de l'immigré dans le discours du Front national », *Mots*, n° 12, p. 129-157.
- MARNETTE, Sophie. (2004). « L'effacement énonciatif dans la presse contemporaine », *Langages*, n° 156, p. 51-64.
- MAURER, Bruno. (1998). « Qui sont les "jeunes"? L'utilisation du dialogisme dans Présent », *L'autre en discours*, sous la direction de Paul Siblot, Montpellier, p. 127-141.
- MOIRAND, Sophie. (2008). *Les discours de la presse quotidienne. Observer, analyser, comprendre*, Paris, PUF, Coll. « Linguistique nouvelle », 180 p.
- MOIRAND, Sophie. (2004). « La circulation interdiscursive comme lieu de construction de domaines de mémoire sur les médias », *Le discours rapporté dans tous ses états*, sous la direction de Laurence Rosier, Sophie Marnette et Juan-Manuel Lopez Munoz, L'Harmattan, Paris, p. 373-385.
- MUHLMANN, Géraldine. (2004). *Du journalisme en démocratie*, Paris, Payot, Coll. « Critique de la politique », 446 p.
- PECHEUX, Michel. (1975). *Les vérités de La Palice*, Paris, Maspéro, Coll. « Théorie », 279 p.
- ROSIER, Laurence. (2004). « La circulation des discours à la lumière de l'effacement énonciatif : l'exemple du discours puriste sur la langue », *Langages*, n° 156, p. 65-78.
- TAGUIEFF, Pierre-André. (1986). « L'identité nationale saisie par les logiques de racisation. Aspects, figures et problèmes du racisme différentialiste », *Mots*, n° 12, p. 91-128.
- VAN DIJK, Teun. (2006). « Politique, idéologie et discours », *Semen*, n° 21, sur semen.revues.org/document1970.html, p. 1-24.

La vulgarisation dans les médias : sciences et émotions¹

Layal Merhy

Université Stendhal – Grenoble 3

Résumé

Cet article met en lumière les interactions émotivocognitives dans le discours de vulgarisation scientifique véhiculé par les médias écrits. Notre objectif est d'analyser les pathèmes discursifs qui modulent le texte et de démontrer que les émotions y sont largement impliquées dans le but de séduire le public cible et de faciliter l'accès à la connaissance scientifique.

Mots-clés : vulgarisation médicale, pathémisation, réception, stratégies discursives, contrat de communication.

1. Introduction

À partir de différentes études discutant les interactions entre émotion, cognition et langage – nous citons à titre d'exemple les travaux de Catherine Kerbrat-Orecchioni (2000), de Patrick Charaudeau (1994) et de Pierre Laszlo (1993) – nous nous proposons d'observer l'interaction émotivocognitive dans le discours de vulgarisation médicale médiatisé, employé essentiellement à des fins informatives, et nous prenons en considération les différentes visées de ce discours, qu'elles soient politiques, écologiques ou industrielles.

Dans la présente étude sont aussi abordés les effets supposés de ladite interaction sur l'instance réceptrice et les finalités de la pathémisation² discursive employée dans ce discours à la fois scientifique et médiatique. Notre objectif est de montrer que l'émotion est mise en relief par des procédés discursifs et que le lexique émotif prend la relève quant à la terminologie et aux concepts scientifiques, surtout si le public cible est profane ou moyennement avisé.

2. La vulgarisation, outil de transmission des sciences

La vulgarisation scientifique a longtemps été perçue de deux manières traditionnelles. D'abord, une conception cognitive de la notion de vulgarisation faisait d'elle un équivalent de popularisation et de simplification : simplification d'un contenu spécialisé abstrait à un niveau

1 Cet article a été rédigé sous la direction de la professeure Rita Mazen de l'Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3.

2 Selon C. Plantin (1999), les pathèmes seraient « des énoncés contenant des traits argumentatifs émotionnels ». Ces énoncés seraient des « arguments pour une émotion » ; ils ne contiennent pas de termes appartenant au champ lexical des émotions, mais ils sont destinés à produire la persuasion en émouvant les récepteurs. Les pathèmes ainsi définis, la pathémisation serait l'usage d'une rhétorique qui recourt à la mobilisation des émotions pour persuader.

concret en adéquation avec les connaissances générales d'un public profane. L'autre point de vue, linguistique, présentait la vulgarisation comme une traduction des registres techniques codés en registres généraux (Laszlo 1993, Jacobi et Schiele 1988, Mortureux 1987).

Avant de nous positionner, nous soulignons quelques approches qui divergent ou convergent au sujet de la vulgarisation. P. Laszlo (1993) a fait « l'éloge d'une forme de communication qui peut atteindre l'art ». De son côté, A. Labarthe (1966, p. 61) a avancé, dans un jugement de valeur, que « bien vulgariser, c'est ennoblir l'esprit des autres ». Ce jugement envisage la vulgarisation comme une solution qui pourrait rapprocher sciences et sociétés. Par ailleurs, J. Pradal (1968, p. 16) présente la vulgarisation comme une nécessité culturelle : « Il existe, sur le plan du langage et de l'expérience, un fossé profond entre l'homme de science dans sa spécialité et le grand public, et cette séparation est pleine de dangers pour notre civilisation et la science elle-même ». Dans le même sens, S. Hamel (1980, p. 3), cité par D. Jacobi (1988, p. 18), fait la réflexion suivante sur le rôle des médiateurs : « La culture scientifique d'une société dépend en grande partie de ses intermédiaires qui font le lien entre les chercheurs et le public », réflexion contredite par nombre de spécialistes, dont Jacobi et Schiele (1988).

Néanmoins, nombreux sont les chercheurs qui insistent sur les imperfections de l'opération vulgarisatrice. P. Roqueplo (1974) constate que la vulgarisation ne peut mener à une véritable appropriation des connaissances; elle en est « incapable ». Des obstacles d'ordre épistémologique, pédagogique et sociopolitique s'y opposent : le public récepteur ne peut pas vérifier les propos de l'informateur, la communication est unilatérale et, donc, l'informateur-médiateur ne peut pas savoir si le message est correctement interprété par l'instance réceptrice. Finalement, le savoir est retenu par les plus puissants, qui tiennent à garder leur place dans la hiérarchie sociale et empêchent la divulgation totale des connaissances. D. Jacobi et B. Schiele (1988, p. 14), à leur tour, entament une comparaison entre discours scientifique et discours vulgarisé, réduisant la vulgarisation à « une pratique inscrite dans le champ social, agie par les acteurs sociaux et surdéterminée par leurs enjeux », alors que la science « se produit dans et par une abondante production théorique et critique ». Ils assurent que la vulgarisation est « incapable » de diffuser le savoir. Elle naturalise le savoir objectif et produit « un discours-spectacle » sur la science. Et ce discours-spectacle ne rapproche guère le grand public des scientifiques : l'écart est maintenu et le vulgarisateur produit « un effet de vitrine ». B. Jurdant (1973, p. 16), lui, affirme que le discours scientifique a une validité universelle « par défaut », ce qui fait que ce discours peut être assumé par tous. Ainsi, la vulgarisation serait une forme discursive qui permettrait la réalisation de cette possibilité. Aussi, il a remarqué que la vulgarisation accentue les disparités culturelles et sociales, puisque dans une mise en scène de la science, le médiateur dissimule, en même temps qu'il montre, ce qui fait obstacle à l'acquisition du savoir. Par conséquent, la vulgarisation apparaît comme le moyen par lequel la vérité objective se trouve « détournée » au profit du maintien de deux classes sociales dominante et dominée.

La notion de vulgarisation ne se limite pas à ces quelques définitions statiques qui décrivent l'opération vulgarisatrice, traduisante, exemplificatrice, etc. Pourtant, nous nous interrogeons : la vulgarisation réussit-elle à établir la communication entre scientifiques et grand public? Comment garantit-elle le transfert de connaissances? Pour répondre, nous observons la vulgarisation à la lumière du contrat de communication tel que présenté par P. Charaudeau

(1994). En même temps, nous partons de la théorie, avancée par Y. Jeanneret (1994), selon laquelle l'interprétation de la notion de vulgarisation change en accord avec l'idéologie de chaque époque historique.

3. Le contrat de communication : protagonistes et finalités

« Le contrat de communication est l'ensemble de conditions dans lesquelles se réalise un [quelconque] acte de communication » (Charaudeau, Maingueneau 2002, p. 138). Ce contrat permet aux partenaires de la communication de s'identifier simultanément et de reconnaître leurs rôles respectifs; il leur permet aussi de découvrir la finalité et l'intentionnalité de cet acte ainsi que les contraintes et les circonstances matérielles dans lesquelles il se réalise. Ainsi, le contrat de communication met à la disposition des partenaires « un espace dans lequel les sujets peuvent user de stratégies discursives pour tenter d'influencer l'autre » (Charaudeau 1994, p. 8).

Pour plus de précision, nous passons en revue le « cadre de contraintes discursives » – qui s'applique, entre autres, au discours médical vulgarisé – afin de pouvoir étudier, par la suite, les stratégies discursives impliquées dans l'acte de communication.

3.1 Les protagonistes du contrat de vulgarisation : producteurs et récepteurs

Nous résumons en quelques mots le rôle du vulgarisateur dans le processus de transmission des connaissances. Ce médiateur – journaliste ou scientifique – facilite les contacts entre sciences et sociétés, réduit les incompréhensions et subvient aux besoins culturels des non-scientifiques. Il ne s'adresse pas à un récepteur totalement anonyme : il se fait une image globale des attentes et de la formation de son public. Cette représentation détermine en partie le choix des thèmes traités et des stratégies discursives mises en œuvre : le vulgarisateur discerne les informations dignes d'être présentées au public et utilise des procédés qui facilitent leur compréhension. Mais parvient-il à assurer la transmission des connaissances scientifiques et à maintenir le jeu de réception médiatique?

A. Moles et J. Oulif (1967) soutiennent que les médias « prétendent » contribuer à la culture de l'ensemble de la société et que les « créateurs » restent inaccessibles au grand public, qui a d'autres préoccupations et qui ne possède pas la « gymnastique intellectuelle » nécessaire au processus d'appropriation du savoir. De son côté, Y. Jeanneret (1994, p. 62) considère que « le discours de vulgarisation feint d'éclairer, mais ne propose que des mystifications logiques grâce à des procédés rhétoriques ». Après avoir conduit une série d'études sur les sciences médiatisées, L. Boltanski et P. Maldidier (1969) ont constaté que les connaissances scientifiques assimilables et accessibles proposées par les revues de culture moyenne créent un « phénomène de fausse reconnaissance culturelle ». Le public qui croit accéder à la culture savante ne s'approprie, en fait, qu'une culture « en simili » qui a une allure scientifique, mais dont le contenu serait imprécis.

Par contre, A. Labarthe (1966, p. 61) fait passer le métier de journaliste d'information scientifique au premier rang des activités fondamentales des nations. L'actualité scientifique évolue en vitesse et le besoin d'être informé devient prioritaire. « On en sait déjà trop pour tolérer en soi des plages d'ignorance. Mais on n'en sait pas assez pour accepter que d'autres bénéficient égoïstement des immenses pouvoirs que donne la connaissance pour les combats de la vie. »

Ainsi, la vulgarisation, étant une nécessité, perd « la mauvaise renommée qui souvent lui fut attribuée ».

Toutefois, nous ne pouvons pas trancher. Le vulgarisateur n'est pas le seul responsable du processus de transmission et la vulgarisation ne peut être mise en doute tant que la notion de réception n'a pas été abordée. Nous savons que la vulgarisation trouve sa raison d'être dans les difficultés – d'ordre langagier – qu'éprouvent les non-spécialistes relativement à un domaine de spécialité. Mais résoudre le problème de compréhension serait-il suffisant pour satisfaire les attentes du lecteur? Pousserait-il ce dernier à s'intéresser au contenu d'un discours de vulgarisation?

De tous les acteurs impliqués dans le contrat de communication et de diffusion de l'information scientifique, le grand public est l'élément le plus perturbant et aussi le plus important. Nous entendons par « grand public » l'ensemble complexe des récepteurs qui ne partagent pas nécessairement les mêmes attitudes, connaissances ou préférences, mais qui ont tous un domaine d'intérêt commun : les sciences. Cependant, la question du public reste un défi délicat que les vulgarisateurs œuvrent à surmonter, surtout s'il est, comme le considère S. Hall (1994), à la fois récepteur et source de message. Les attentes du public se modulent sur celles des vulgarisateurs. Le public cherche à se qualifier culturellement pour assurer son ascension sociale (Jacobi et Schiele 1988, p. 31). L'intérêt du public pour la science peut être interprété de cette manière, ce qui remet en cause la thèse selon laquelle l'intérêt dérive d'un besoin de connaître, intensifié par le progrès scientifique.

M. Camirand et M. T. Bournival (1989) présentent le public sous trois groupes répartis selon une simple théorie pédagogique : les émotifs, les sensitifs et les cognitifs. Les émotifs accordent leur attention aux sentiments, ils cherchent à faire le lien avec leur quotidien, les sensitifs s'intéressent au côté concret et pratique de l'information, alors que les cognitifs cherchent à approfondir leurs connaissances, essaient de lier les informations nouvelles aux connaissances déjà acquises. Les auteures précisent que ces catégories ne sont pas absolues, étant donné que l'intellect, les sens et les émotions alimentent en harmonie nos facultés de compréhension ou d'apprentissage. D. Jacobi et B. Schiele (1988) pensent que, « contrairement au cliché très répandu », la vulgarisation « ne s'adresse qu'à certaines catégories de lecteurs ». Pour eux, le public intéressé par la vulgarisation scientifique n'est pas complètement profane et son intérêt s'instaure « dans une perspective professionnelle ou culturelle largement dominée par la science et la technique ».

Repris par B. Labasse dans son rapport à la Commission Européenne (1999), L. Berlinguet se tourne vers la catégorie de gens, majoritaire selon lui, qui s'intéresse peu à la science et qu'il faut atteindre par l'intermédiaire des médias de masse. Il précise que les médiateurs doivent procurer le divertissement avant tout autre objectif de transmission d'information et s'interroge sur un moyen bénéfique et réussi pour atteindre l'ensemble des récepteurs. Ceci nous mène à considérer les mobiles de l'intérêt de ces récepteurs : ils sont en quête de transparence, ils expriment des craintes basées sur des questions de survie réelles (environnement, santé, etc.) ou sur des fantasmes liés à l'ignorance. Donc, pour eux, ce qui importe, c'est le côté pratique des sciences. Dans cette perspective, les théories complexes n'ont aucun intérêt et les récepteurs peuvent se contenter des principes généraux qu'ils peuvent expérimenter et qui leur sont utiles dans leur vie quotidienne; la cognition n'est qu'un outil mis au service de leur existence. Mais rappelons que

cognition et émotion se tiennent côte à côte dans le processus de transmission de la connaissance et font partie des finalités du contrat de communication en général et de la vulgarisation en particulier.

3.2 Les finalités du contrat de vulgarisation scientifique

P. Charaudeau (1994) a bien déterminé les deux visées de la communication médiatique : la « visée d'information » et la « visée de captation ». Ces visées s'appliquent parfaitement au discours de vulgarisation scientifique qui, d'une part établit la communication entre deux communautés distinctes et, d'autre part emprunte des moyens de communication accessibles au grand public. L'instance productrice rapporte à l'instance réceptrice, dans un cadre simplifié, des événements qui se sont produits dans un lieu et un temps déterminés. En même temps, elle cherche à atteindre le plus grand nombre de récepteurs et à créer chez eux le désir de savoir et de s'informer. Cette deuxième visée pourra rapprocher les deux instances du contrat et résoudre le problème de la distance établie entre elles par des « effets de contacts », qui ne sont que les stratégies discursives de séduction abordées par P. Laszlo (1993). Ces stratégies, selon P. Charaudeau (1994, p. 13), « chercheront à atteindre l'affect du sujet-cible, en lui faisant ressentir des émotions, voire des pulsions inconscientes, toutes choses qui se trouvent aux antipodes de la rationalité qui sous-tendrait la visée d'information ». Par conséquent, le contrat de vulgarisation subit deux contraintes, celle de « faire-savoir » et celle de « faire-ressentir ». Mais comment le discours de vulgarisation fait-il face à cette situation doublement contraignante?

Revenons aux caractéristiques de l'opération vulgarisatrice. Comme le souligne D. Jacobi :

Il n'y a pas d'un côté un discours scientifique source, discours incompréhensible par le public moyen et de l'autre un discours second, reformulation et paraphrase du premier destiné au plus grand nombre, mais un continuum dans lequel les scripteurs, leurs textes et leurs diverses intentions se mêlent intimement. (1986, p. 22)

Toutefois, la distinction entre les deux communautés, scientifique et non scientifique, est le seul indice sociologique et discursif qui puisse aider à déterminer les conditions de production, de diffusion et de réception d'un discours au contenu scientifique. En fait, le problème de communication, qui apparaît lorsque le grand public se heurte à la langue des spécialistes, pourrait être réglé par une prise en considération des différences culturelles et scientifiques des deux instances et de la distance qui existe entre elles et qui produit une rupture dans l'intercompréhension. (J. Authier, 1982) Ainsi, dès que le médiateur est amené à vulgariser, il se trouve dans un contexte de communication scientifique régi par les besoins du public qui lui permet d'adopter des stratégies de rédaction ou d'exposition différentes de celles des publications primaires. Dans un discours scientifique spécialisé, les langages naturel, formel et graphique se complètent, et le résultat n'est décodé que par des spécialistes. Le vulgarisateur s'efforcera de mettre en discours, en langage naturel, ce qui est en langages formel et graphique. Il est responsable de la transmission du savoir; sa diffusion ne suffit pas. Pour ce faire, il insère la subjectivité dans le discours spécialisé, il interagit, il choisit le ton, la forme et les termes qui facilitent la transmission à son destinataire, il doit rendre la science plus accessible. Cette accessibilité est travaillée à travers une rhétorique qui recourt à des images, des explications, des parallélismes avec la vie réelle, etc. L'information est mise en scène avec, à la base, des critères

sociodiscursifs susceptibles de « toucher » le récepteur. Ce dernier se forme une opinion ou évalue les faits rapportés en fonction de ce qu'il ressent au moment où il reçoit l'information.

H. Moucannas (2007, p. 61) traduit parfaitement notre point de vue en avançant que « le D.V.S. [discours de vulgarisation scientifique] est censé surtout capter pour informer ». Et pour capter, le vulgarisateur doit trouver le moyen d'intéresser le public et de lui présenter l'essentiel en peu de temps. P. Laszlo (1993) désigne différentes caractéristiques pour séduire le public. Il s'agit notamment de l'honnêteté du propos, de la simplicité de la présentation et de la terminologie, de la communication d'un enthousiasme et de l'absence de paternalisme. Par ailleurs, l'implication de certains champs scientifiques dans les problèmes de société aurait un effet séducteur qui atteint le public et l'incite à chercher l'information. (J.C. Beacco 2000)

Dans le même sens, Y. Jeanneret (1994) décèle trois domaines servis par la vulgarisation : les domaines politique, écologique et industriel. La vulgarisation œuvre pour la démocratie de la connaissance, elle aide à la préservation et à la maîtrise de l'environnement par l'appropriation de la connaissance et, finalement, elle participe à l'aboutissement des projets industriels par la circulation de cette même connaissance. Nous précisons que les médias, servis par chacun des domaines précités, bénéficient aussi des avantages de la vulgarisation. En effet, P. Fayard (1993) a mené une étude qui porte sur une vingtaine de quotidiens nationaux des principaux pays d'Europe, et il a remarqué que la plupart des quotidiens qui ont créé un supplément scientifique ont connu une hausse dans leur chiffre de vente le jour de la parution de ce supplément.

Ce succès peut être attribué à l'instance médiatique qui, selon P. Charaudeau (1994), use des « stratégies de dramatisation » et arrive à éveiller l'intérêt du public : elle choisit des thèmes « porteurs d'émotion », fait preuve de « crédibilité » par les détails et la précision et facilite « l'accès à l'information » par un langage simple, clair et compréhensible.

4. La pathémisation discursive : émotion et cognition

Les interactions entre émotion et cognition ont été abordées par différents auteurs et philosophes (Platon, Descartes) qui ont envisagé l'intelligence des émotions et leur lien étroit avec les jugements de valeur. Dans l'analyse qui suit, nous regardons de près quelques éléments de l'interaction émotivo-cognitive dans le discours de vulgarisation qui véhicule les connaissances et incite à réagir. Nous précisons que, dans la présente étude, nous désignons par *émotions* « les états constitutifs de la vie affective » (J. Cosnier 1994, p. 161).

Depuis quelque temps, l'interaction entre émotion et cognition occupe une place importante en psychologie des émotions (N. Blanc, 2006). N. Frijda (2001 p. 38) soutient une approche fonctionnaliste des émotions : il soulève la question du lien entre émotion et motivation, il assure que les émotions peuvent orienter la pensée et porter l'individu à « agir sans se soucier des conséquences » et il affirme que la pensée est influencée par les émotions « de diverses façons, suscitant ou réfrénant l'élaboration cognitive, créant et fixant des croyances, déterminant l'acceptation ou le rejet d'information ». L'évaluation et l'interprétation d'un événement seraient des facteurs déclencheurs d'émotions, et cela s'explique par une « confrontation des dispositions affectives et cognitives » de l'individu concerné. Cela nous mène à penser au caractère décisif des émotions : « elles sont capables d'altérer et de déformer l'évaluation cognitive qui les a déclenchées » (J. Elster, 1995 p. 41). Par ailleurs, pour décoder un message, le récepteur se livre à

un calcul interprétatif selon lequel il adhère aux idées du producteur ou les rejette, et ce calcul, d'ordre cognitif, est profondément marqué par l'histoire émotionnelle de ce destinataire, ses croyances, ses humeurs et ses besoins. En effet, A. Syssau (2006) a distingué trois étapes dans le mécanisme de l'émotion. Au premier abord, l'évaluation du message, lors de laquelle le sujet mesure la pertinence de l'objet émotif. Ensuite, relativement à la préparation à l'action, le sujet arrête toute action moins pertinente, à ses yeux, que l'objet émotif : il est capté. Enfin, le sujet réagit à l'égard de l'objet émotif, il forme une opinion qui entraîne une prise de position. De son côté, C. Plantin (2003, p. 99) définit l'émotion comme « une perturbation et une restructuration des états physiologiques ou psychologiques internes, de leurs liens ou de leurs répercussions sur l'état cognitif et comportemental du sujet ému ».

Mais quel effet exercent ces perturbations sur la transmission des informations? Le récepteur votera-t-il pour son informateur? Est-il persuadé de sa crédibilité? Est-il convaincu par les arguments avancés? L'instance productrice veillera à tout mettre en ordre. Du moins, elle essaiera de cerner la question et présentera une information minutieusement choisie, revêtue de tous les atouts mis à sa disposition, dans le but d'assurer son rôle séducteur. À savoir, elle usera de sa « fonction émotive », définie par R. Jakobson (1963), reprise par C. Plantin (2003), comme la « centration du message sur le destinataire », qui dégage une certaine émotion vraie ou feinte dans le but de mobiliser les affects du destinataire et de provoquer chez lui une réaction à l'égard des propos tenus. Cette mobilisation, selon P. Breton (2000, p. 79), aurait pour objectif de conditionner les récepteurs afin qu'ils acceptent le message sans discussion. Cette instance compte sur la tendance du lecteur à croire ce qui le touche du point de vue sentimental et à adhérer au discours qui se caractérise par des valeurs émotionnelles similaires aux siennes. C. Plantin (2003) décrit la fonction émotive comme suit : le locuteur se met dans l'état émotionnel qu'il souhaite transmettre, il présente un événement émouvant et il l'amplifie par des outils cognitivo-linguistiques qui peuvent « véhiculer une émotion même si les acteurs [...] n'en explicitent aucune ».

À partir de ce cadre définitoire, nous passons à l'observation des aspects cognitifs et émotifs dans le discours de vulgarisation scientifique, notamment dans le discours médical médiatisé. D'une part, ce genre de discours est tenu d'être crédible, lisible et à teneur scientifique. Le public, ne disposant d'aucun moyen de vérification, se réfère à l'informateur pour ce qui est de la véracité de l'information diffusée. L'informateur, lui, prouve l'authenticité de ses propos en recourant au discours premier; l'amplification des faits pour un effet de séduction ne peut être hyperbolique. La complexité des concepts et de la terminologie exige la clarté et la simplicité, ce qui oblige le médiateur à satisfaire certains critères de lisibilité et à user de toutes les stratégies de simplification, de reformulation et d'illustration associées à une rhétorique qui rend accessible ce qui ne l'est pas. D'autre part, pour que le récepteur entreprenne la lecture, s'accroche au texte et poursuive son activité, son intérêt doit être suscité, et ensuite maintenu. Or les aspects cognitifs ne suffisent pas pour capter un lecteur qui, comme nous l'avons déjà souligné, ne s'intéresse qu'au côté pratique de la science. Il prête plus d'attention aux arguments qui vont dans le sens de ses attentes ou de ses opinions. Donc, sa réception des informations devient forcément subjective. Ainsi, ses émotions font partie du processus de compréhension, elles surgissent au fil de la lecture et elles peuvent être provoquées par le contenu de l'information, les stratégies discursives ou encore le degré de sensibilité du lecteur. Dans ce sens, H. Mucannas (2007, p. 65) souligne que l'usage des émotions joue « un rôle dramatique dans le maintien de l'intérêt du lecteur, autrement

dit, dans le maintien du contact entre le lecteur et le texte ». Dans le même contexte, N. Blanc (2006 p. 125) explique que lors de la lecture d'un texte, « l'état émotionnel du lecteur rend certaines informations plus saillantes que d'autres ». C'est pourquoi ces informations sont plus accessibles, plus faciles à comprendre, à récupérer et à mémoriser.

5. Application dans l'espace des stratégies discursives

Dans le cadre de cette présentation, nous ne doutons pas de la présence des pathèmes discursifs dans le discours médical médiatisé ni des stratégies de lisibilité et de crédibilité, sachant que ces stratégies ont été traitées par différents auteurs. En fait, nous tâchons de mettre en relief l'interaction émotivo-cognitive qui garantit la communication entre le producteur et le récepteur. Nous nous basons sur la conception de C. Chabrol (2000), selon laquelle toutes les dimensions de la rhétorique sont concernées dans « la réalisation de l'intention pathémique » : le choix des arguments, l'ordre d'exposition, le choix des termes et des figures, etc. Aussi, nous observons l'interaction dans le champ explicatif, l'explication étant abordée selon la « représentation spontanée » de S. Moirand (2000, p. 56), conçue comme « une reformulation à visée didactique de termes spécialisés [...], à partir d'hypothèses que l'on a sur les questions que se posent les destinataires ». Et nous tirons nos conclusions à partir d'un ensemble d'articles parus entre 2005 et 2008 dans la revue mensuelle de vulgarisation *Science et vie*, qui vise un lectorat à initier, sachant que la lecture de cette revue nécessite une certaine connaissance de base en sciences. Notre choix a été motivé par la diffusion importante, et donc l'influence potentielle de cette revue, qui a subi depuis sa création, en 1913, de nombreux remaniements structurels et visuels. Pourtant, l'organisation de son contenu reflète encore ce que M. de Pracontal (1984) appelait « la stratégie de répartition et de diversification des contenus ».

Dans le cadre de notre travail, nous nous intéressons en particulier aux rubriques « fondamental » et « explorations », et à deux sous-parties de la rubrique « actualités » intitulées « en direct des labos » et « santé », qui traitent, entre autres, des sciences médicales. Ces sciences interagissent avec des faits de société et créent un espace discursif où se rencontrent producteurs, médiateurs et récepteurs. Elles sont représentées dans les médias écrits sous deux formes différentes, mais parallèles : d'un côté, elles détiennent un pouvoir de contrôle social dont dépendent la santé et la sécurité des citoyens. D'un autre côté, elles subissent les critiques des journalistes qui socialisent les informations et orientent l'attention des lecteurs vers les conséquences de ces sciences. Tous les articles que nous avons étudiés appartiennent aux domaines de la génétique et de l'hérédité. D'abord, la génétique est suffisamment sophistiquée et complexe, ce qui complique sa transmission. Les objets du savoir (l'ADN, l'ARN, les gènes, les protéines, etc.) sont absolument invisibles et les indices qui révèlent ces objets sont totalement incompréhensibles aux non-biologistes. En plus, ce domaine a su intéresser le grand public par sa matière (l'être humain, le vivant) et par la polémique autour des manipulations génétiques et des biotechnologies.

Les articles se présentent, en général, en tant que discours explicatifs : ils posent des questions dans l'intention d'obtenir des explications.

- *Quels gènes? / Démonstration?* (2005, n° 1051, p. 91, 92)
- *Qu'est-ce qu'un OGM? / Quel est leur intérêt?* (2007, n° hors série 238, p.132)
- *Les hormones? / Son mécanisme?* (2008, n° 1095, p. 79, 81)

À première vue, tous les titres affichent une rhétorique bien conçue afin de choquer, de surprendre ou de faire rire le lecteur, qui dessine déjà une représentation mentale des objets du discours. Des *OGM qui s'invitent à table* (2007, n° 238, p.132), des *chirurgiens moléculaires qui réparent les gènes* (2008, n° 1092, p. 44) ou des *câlins qui ont un effet génétique!* (2005, n° 1051, p. 90), des titres qui plongent le lecteur dans une ambiance de perplexité, de curiosité et d'imagination. La pathémisation commence déjà!

Passons à la structure des textes. Ce sont principalement des récits qui racontent une révélation d'une certaine étude, le voyage de substances microscopiques dans le génome humain dans le but de traquer les mutations délétères, les enjeux du danger qui guette le système reproducteur humain, etc. Et ces récits suivent éventuellement le schéma narratif traditionnel (orientation, complication, action, résolution et résultat). La narration est privilégiée pour illustrer les notions et pour capter l'attention du lecteur de façon à maintenir son éveil à un niveau adapté. En effet, selon D. Martins (1993, p. 91), qui reprend W.F. Brewer et E.H. Lichtenstein (1982), la structure discursive adoptée et les événements décrits dans un récit ne sont pas toujours parallèles; ceci serait à l'origine des réponses émotionnelles, de la curiosité, etc.

Les auteurs recourent à une stratégie qui consiste à assurer la continuité de la figure et la discontinuité du fond. Ils font appel essentiellement à deux procédés linguistiques : la substitution par des expressions coréférentielles et l'usage des adverbes temporels.

Les indices temporels indiquent la transition, donc la discontinuité, et participent à la structuration globale des textes. Ils permettent une sorte d'indexation des événements décrits.

- *Alors que l'on trouvait plus de 150 millions de spermatozoïdes dans un millilitre de sperme en 1950, nous en sommes aujourd'hui à environ 60, voire 40 dans certaines régions de l'Allemagne récemment étudiées.* (2008, n° 1095, p. 78)
- *Au début des années 50 [...] Cinquante ans plus tard [...] Depuis 1998...* (2005, n° 1051, p. 90)
- *Certes, depuis 20 ans [...] Pour l'heure [...] Dans les années à venir...* (2008, n° 1092, p. 44)

Les expressions coréférentielles ne se contentent pas de relier les phrases au discours antérieur, mais participent aussi à la continuité de la représentation du thème principal du récit. Nous illustrons nos propos par un repérage d'expressions coréférentielles, qui représentent le thème principal d'une enquête sur le dérèglement hormonal et la chute de la fertilité : la folie du système reproducteur humain.

- *Dérèglement de nos hormones, l'appareil reproducteur humain [...] en train de devenir fou, les indices [...] s'allument comme autant de signaux d'alarme, la qualité du sperme est en chute libre, il frappe une femme sur huit, diverses pathologies de l'appareil reproducteur, un fait [...] inquiétant : quelque chose sème le chaos dans notre système reproducteur, une « main invisible » qui [...] n'est pas celle de la génétique, une dérive radicale, une suspicion extraordinairement forte, la pollution chimique dérèglerait nos hormones, Erreur!, déverrouiller les serrures situées dans nos cellules, perturbateurs endocriniens incriminés dans les troubles de la reproduction, un tel capharnaüm, un nouveau scandale sanitaire...* (2008, n° 1095, p. 76)

À partir de ces expressions, nous pouvons supposer les effets du texte sur le lecteur. Il assiste à une mise en scène spectaculaire, à un drame qui menace son existence, d'autant plus que l'article pose le problème, mais ne présente pas de solution qui pourrait arrêter le phénomène. En conclusion, l'auteur conseille d'agir rapidement « en assumant les lacunes de nos connaissances ». Par ailleurs, seules les expressions soulignées relèvent du langage scientifique, le reste vise la mobilisation des émotions, il intensifie le mystère (dérèglement incurable), entraîne le lecteur et aggrave la situation. Déduction : le nombre d'objets scientifiques désignés au fil des textes est faible (excepté pour les termes-pivots qui font objet de substitution). Cette omission du langage scientifique s'applique aussi aux définitions qui se glissent dans les textes. Prenons deux exemples :

- *Un organisme génétiquement modifié est un organisme vivant (plante, animal, bactérie) dont le génome a été enrichi d'un (ou plusieurs) gène(s) lui conférant de nouvelles propriétés.* (2007, n° 238, p. 133)
- *Guillaume est atteint de mucoviscidose, une maladie génétique qui, chez lui, induit des troubles digestifs et le contraint à prendre 19 comprimés par jour.* (2008, n° 1092, p. 46)

Observons la première définition. Malgré l'usage des termes scientifiques que nous soulignons, cette définition ne révèle pas une connaissance nouvelle. La dénomination que nous connaissons (OGM) nous renseigne déjà sur la nature de l'objet (organisme) et sur la nature de la modification (génétiquement), ce qui implique évidemment de nouvelles propriétés appliquées au génome. La raison du camouflage de la fonction d'un OGM serait peut-être sa nocivité ou encore une stratégie que l'auteur adopte pour intensifier le mystère, pour capter le lecteur.

Dans la deuxième définition, l'auteur a omis de signaler que la mucoviscidose est une maladie chronique mortelle. Il a réduit les symptômes à des troubles digestifs, alors que la maladie touche aussi les voies respiratoires, et il suggère au lecteur que cette maladie peut être guérie avec des comprimés. Cependant, son article concerne la thérapie génique. Par cette stratégie, l'auteur tente de créer la confusion, il capte le récepteur qui essaie de lier une maladie qui paraît curable à une thérapie innovatrice de première importance.

Toutefois, nous ne pouvons nier qu'au sein de toutes les stratégies de séduction réside une opération cognitive qui rend compte des objets scientifiques étudiés. Ainsi, évaluations, critiques et éloges se font en fonction des contenus cognitifs des textes.

Qu'en est-il des acteurs de la communication?

Les désignations ne sont pas particulièrement significatives : « les médecins », « les chercheurs », « les spécialistes », « l'équipe du Dr », « le Dr », le pronom impersonnel « on », etc.

Il est pourtant important d'observer la manière que choisissent les médias pour présenter ces personnages à partir d'entretiens et de résultats d'études publiés. Les spécialistes nous semblent incertains et inquiets; ils doutent de leurs capacités, des techniques utilisées et des résultats prévus. Ce doute est entretenu tout au long du texte, maintenant la curiosité du lecteur et l'incitant à lire davantage dans une quête de la connaissance et en attente d'une réponse.

- *Leurs succès se comptent sur les doigts d'une main.* (2008, n° 1092, p. 46)
- *(...) l'équipe médicale pour qui le protocole n'avait rien d'une partie de plaisir.* (p. 48)

- *La réponse se niche quelque part dans les gènes.* (2005, n° 230, p. 66)
« (...) nos techniques ne sont pas suffisamment sensibles (...) », explique le Dr. (p. 69)
« Mais même en utilisant cette technique, on atteint 96-97 % de réussite, jamais 100 % », déplore le Dr. (p. 71)
- *Il existe « une suspicion extraordinaire forte », selon les termes du Dr* (2008, n° 1095, p. 78)
« L'on ne peut que s'inquiéter... », note un des spécialistes (p. 82)
L'inquiétude est si grande dans la communauté scientifique (p. 82)

Nous avons aussi pu repérer des expressions qui évoquent l'image des scientifiques vainqueurs et détenteurs d'informations précieuses. Mais nous avouons que l'intensité des images valorisantes est relativement faible par rapport au caractère craintif et douteux exprimé dans les textes.

- *Les médecins étudient un matériel précieux.* (2005, n° 230, p. 66)
- *Le XX^e siècle fut à la gloire du tout ADN.* (2005, n° 230, p. 54)
- *(...) est l'un des premiers à mettre en évidence...* (2005, n° 1051, p. 90)
C'est l'incroyable révélation d'une étude canadienne (p. 90)
- *(...) est un premier pas dans la bonne direction* (2008, n° 1095, p. 83)

Quant au récepteur, nous supposons qu'il succombe aux émotions, qu'il subit leurs effets et rentre dans le jeu médiatique. Le message est centré sur lui, et il s'accroche au texte.

Ainsi, nous avons pu démontrer que, dans un contexte médiatique, la connaissance scientifique n'est pas l'objet principal de la communication. L'information scientifique n'est pas transmise avec l'objectivité que le journaliste est tenu de montrer : l'auteur et les scientifiques se positionnent et influencent le lecteur, qui s'identifie à eux. L'émotion déclenchée par la mise en scène de l'article suscite l'intérêt cognitif et émotionnel du lecteur et garantit la transmission partielle des connaissances scientifiques, puisque nous savons qu'une connaissance ne peut être acquise dès la première explication. Et si le récepteur comprend et retient une partie des informations, c'est grâce aux relations entretenues entre émotion et cognition, grâce à l'interaction qu'on peut décrire et expliciter dans les discours à visée persuasive dans lesquels les stratégies de pathémisation se mettent au service de la manipulation.

6. Conclusion

Nous rappelons que la fonction première des médias est de transmettre l'information scientifique. Cependant, des glissements discursifs mènent les lecteurs vers d'autres terrains où l'information est construite, détournée ou manipulée par l'auteur journaliste ou spécialiste. Ceci risque de menacer l'authenticité des discours scientifiques publiés dans les médias, qui se transforment en plateforme d'exposition. De son côté, le public comprend les stratégies adoptées par les médias, entre dans le jeu d'échanges médiatiques – un moyen de consolider son appartenance sociale – et se méfie de la désinformation, c'est-à-dire de la diffusion des informations incorrectes ou tronquées dans le but de masquer la vérité, dans un contexte où on pourrait douter de la réalité d'un fait donné (Breton 2000, p. 66). Toutefois, les stratégies de séduction et de manipulation sont si nombreuses et efficaces qu'il est difficile de les repérer toutes, surtout lorsque la mobilisation des affects pousse le public à accepter la prétendue intention médiatique sans poser de questions.

7. Bibliographie

- AUTHIER, Jacqueline. (1982). « La mise en scène de la communication dans des discours de vulgarisation scientifique », *Langue française*, n° 53, p. 34-47.
- BEACCO, Jean-Claude. (2000). « Écritures de la science dans les médias », *Les carnets du CEDISCOR*, n° 6, p. 15-24.
- BLANC, Nathalie. (2006). *Émotion et cognition – Quand l’émotion parle à la cognition*, Paris, In Press, coll. Concept-psy, 218 p.
- BOLTANSKI, Luc et Pascale MALDIDIER. (1969). *La vulgarisation scientifique et ses agents*, Paris, Association Marcel Bloch, 166 p.
- BOURNIVAL, Marie-Thérèse et Monique CAMIRAND. (1989). *Animer dans un contexte d’exposition. Guide de formation*. Montréal, Paroles en jeu, 113 p.
- BRETON, Philippe. (2000). *La parole manipulée*, Paris, La Découverte, 220 p.
- CHABROL, Claude. (2000). « De l’impression des personnes à l’expression communicationnelle des émotions », *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, p. 105-124.
- CHARAUDEAU, Patrick. (1994). « Le contrat de communication de l’information médiatique », *Le français dans le monde*, n° spécial, p. 8-19.
- CHARAUDEAU, Patrick et Dominique MAIGUENEAU. (2002). *Dictionnaire d’analyse du discours*, Paris, Seuil, 661 p.
- COSNIER, Jacques. (1994). *Psychologie des émotions et des sentiments*, Paris, Retz, coll. «Psychologie dynamique», 175 p.
- ELSTER, Jon. (1995). « Rationalité, émotions et normes sociales », *La couleur des pensées*, Paris, EHESS, p. 33-64.
- FAYARD, Pierre. (1993) *Sciences aux quotidiens : L’information scientifique et technique dans les quotidiens nationaux européens*, Nice, Z’Editions, 140 p.
- FRIJDA, Nico Henri. (2001) « Passions : l’émotion comme motivation », *Actes du colloque Émotions, interactions et développement*, Grenoble, Lidilem, 260 p.
- HALL, Stuart. (1994). « Codage/Décodage », *Réseaux*, n° 68, p. 59-71.
- JACOBI, Daniel. (1986). *Diffusion et vulgarisation, Itinéraires du texte scientifique*, Paris, les Belles Lettres, 182 p.
- JACOBI, Daniel et Bernard SCHIELE. (1988). *Vulgariser la Science – Le procès de l’ignorance*, Seyssel, Champ Vallon coll. « Milieux », 284 p.
- JEANNERET, Yves. (1994). *Écrire la science. Formes et enjeux de la vulgarisation*, Paris, PUF, coll. « Science, histoire et société », 1994, 398 p.
- JURDANT, Baudouin. (1973). *Les problèmes théoriques de la vulgarisation scientifique*, Strasbourg, Université Louis Pasteur, thèse de doctorat en psychologie, 273 p.
- KERBRAT-ORECHHIONI, Catherine. (2000). « Quelle place pour les émotions dans la linguistique du XX^e siècle? Remarques et aperçus », *Les émotions dans les interactions*, Lyon, PUL, p. 33-76.
- LABARTHE, André. (1966). « Grandeurs et servitudes de la vulgarisation », *Science et Vie*, n° 586.
- LABASSE, Bertrand. (1999). *La médiation des connaissances scientifiques*, rapport à la direction générale XII de la Commission Européenne, 101 p.
- LASZLO, Pierre. (1993). *La vulgarisation scientifique*, Paris, PUF, coll. «Que sais-je?», 127 p.
- MOLES, Abraham A. et Jean OULIF. (1967). « Le troisième homme, Vulgarisation scientifique et radio », *Diogène*, n° 58, p. 29-40.

- MORTUREUX, Marie-Françoise. (1987). « Traduction et vulgarisation scientifique : un transfert de problématique? », *Discoss*, n° 3, p. 7-21.
- MOUCANNAS, Hoda. (2007). « Pathos et vulgarisation, De l'usage et de la traduction des émotions dans le discours de vulgarisation scientifique », *Cahiers de la MRS*, n° 49, p. 55-78.
- PLANTIN, Christian. (2003). « Structures verbales de l'émotion parlée et de la parole émue », *Les émotions – cognition, langage et développement*, Liège, Mardaga, p. 97-130.
- PRACONTAL (de), Michel. (1984). « Science et vie, derrière le miroir », *BBF*, Paris, n°6, p. 492-505.
- PRADAL, Jean. (1968). *La vulgarisation des sciences par l'écrit : Méthodes et moyens utilisés dans les Etats membres du C.C.C.*, Strasbourg, Conseil de la coopération culturelle, 110 p.
- ROQUEPLO, Philippe. (1974). *Le partage du savoir, science, culture, vulgarisation*, Paris, Seuil, 254 p.
- SYSSAU, Arielle. (2006). « Émotion et cognition », *Émotion et cognition – Quand l'émotion parle à la cognition*, coll. «Concept-psy», Paris, In Press, p. 11-68.

La position paradoxale d'Andrei Makine dans le champ littéraire russe¹

Valéria Pery Borissov

Université Bar Ilan d'Israël

Résumé

Cet article traite de la position paradoxale d'Andrei Makine, écrivain français d'origine russe, dans l'espace littéraire russe. Ses œuvres sont, pour la plupart, absentes de cet espace, mais elles sont présentes dans le métadiscours russe de la critique littéraire, des médias et des universitaires. En me basant sur la théorie du champ littéraire élaborée par Pierre Bourdieu et Jacques Dubois, je commencerai par l'étude de l'état du champ littéraire russe d'aujourd'hui; cette étude comprendra, d'une part, la présentation de cet univers dans l'œuvre de Makine et, d'autre part, cette même présentation dans les analyses sociologiques. Je passerai ensuite à l'analyse détaillée du discours sur l'œuvre de Makine dans ce champ et à celle de la spécificité de cette œuvre. Cette démarche a pour fin de démontrer le rôle primordial que jouent les instances dominantes du champ littéraire dans le « non-succès » actuel de Makine auprès du lecteur russe.

Mots-clés : champ littéraire, Makine, positionnement, Russie, légitimation, auteur

1. Introduction

Andrei Makine, écrivain d'origine russe, vit à Paris et écrit ses œuvres (dont la plus grande partie est consacrée à des thématiques russes) en français². Après son départ de Russie, il n'est retourné dans son pays natal que deux fois (son premier retour étant clandestin); les éditeurs russes ne le publient pas; le lecteur russe ne le connaît pas. Pourtant, les critiques littéraires russes en parlent,

¹ Cet article a été rédigé sous la supervision de Prof. Roselyne Koren et de Dr. Galia Yanoshevsky de l'Université Bar Ilan (Israël).

² Lauréat du prix Goncourt et du prix Médicis, Andrei Makine est un écrivain français renommé. Il est accepté par des institutions du champ littéraire français et il jouit d'une grande popularité auprès du public français. Il serait sans doute intéressant d'étudier les raisons d'un tel succès chez un écrivain d'origine russe écrivant en français dans le champ littéraire français. Quoiqu'il ne me soit pas possible de réaliser une telle recherche dans le cadre du présent article, je me permets ici de proposer quelques hypothèses basées sur mes connaissances des spécificités du champ littéraire français, d'une part, et sur mes lectures des travaux critiques consacrés à l'œuvre de Makine, d'autre part. D'abord, à la suite de Mirjam Tautz (2007), il me semble que l'origine étrangère de Makine peut être considérée comme l'un des critères déterminants de sa réussite auprès de l'auditoire français. On peut aussi, au moins partiellement, attribuer le succès de Makine au fait qu'il fait l'éloge de la francité et confirme la supériorité culturelle française (Wanner, 2002). Finalement, Brunn La Chance (1999) souligne l'importance de la pratique intertextuelle, qui « est très clairement au service d'une inscription du texte et de l'auteur au sein du champ littéraire français ».

les journalistes évoquent son œuvre dans les journaux quotidiens et des citations de ses œuvres se retrouvent dans les travaux académiques. De plus, le champ littéraire russe est représenté dans certaines œuvres makinienues, surtout dans *La vie d'un homme inconnu*, son dernier roman. Situation paradoxale, donc, où un écrivain matériellement absent est néanmoins présent dans le champ littéraire russe grâce au discours critique. Il me semble donc intéressant d'examiner, dans cet article, la position paradoxale de Makine dans le champ littéraire russe où, reprenant la terminologie de Bourdieu citée par Jacques Dubois (1983, pp. 39-47), il est, d'une part, quasiment absent du champ de grande production (car ses œuvres ne sont ni traduites, ni publiées en russe) et, d'autre part, constamment présent dans celui de la production restreinte³ : on en parle dans les médias et les milieux académiques.

Il me semble donc qu'il faut chercher les explications de ce paradoxe à deux niveaux différents, qui sont pourtant liés l'un à l'autre : la situation dans le champ littéraire russe d'aujourd'hui et la spécificité de l'écriture makinienne. Ainsi, dans la première partie de cet article, j'étudierai la situation du champ littéraire russe contemporain. Cette étude suivra deux voies distinctes : premièrement, il s'agira de la lecture critique des travaux de chercheurs et d'analystes qui s'intéressent à cette problématique et, ensuite, j'analyserai la description de ce champ dans le dernier roman d'Andrei Makine, *La vie d'un homme inconnu* (2009). La deuxième partie sera consacrée à l'analyse du discours sur l'œuvre de Makine dans la presse russe et à la spécificité de cette œuvre.

2. Le champ littéraire russe d'aujourd'hui : caractéristiques et tendances

Dans son ouvrage fondamental, Bourdieu (1992) propose trois niveaux d'analyse de la réalité sociale dont les deux premiers peuvent s'avérer révélateurs lorsqu'on les applique au corpus : le premier niveau consiste en l'analyse de la position du champ littéraire au sein du champ du pouvoir; le deuxième porte sur la structure interne du champ littéraire qui fonctionne et change selon ses propres lois (Bourdieu 1992, p. 298). Je vais donc rendre compte de ces deux dimensions.

2.1 Le champ littéraire dans le champ du pouvoir

L'époque qui suit la désagrégation de l'Union Soviétique (du début des années 90 jusqu'à nos jours) se caractérise par la séparation de l'État et de la sphère culturelle en général et, donc, de l'État et du champ littéraire en particulier. Si, jusque-là, la création et la diffusion de la plupart des productions littéraires ont été soumises au contrôle de l'État (y compris les subventions des éditions et des revues littéraires de même que la formation de programmes éducatifs), dès lors, les institutions et les agents du champ littéraire deviennent de plus en plus autonomes : d'une part, la censure ne pèse plus, mais d'autre part, les subsides cessent. Cette « crise accélère le passage d'une production de culture à une production de profit » (Dubois 1983, p. 85), ce qui produit le changement du schéma de production et de circulation qui régit le champ littéraire : « l'économie anti-«économique» de l'art pur [...], fondée sur la reconnaissance et sur la dénégation de l'«économique» (du «commercial») » a cédé place à « la logique «économique» des industries

³Dubois note que le champ de grande production fonctionne selon le schéma économique « où priment la fabrication des produits, la recherche de leur rentabilité et l'échange commercial », tandis que le champ de production restreinte suit le schéma institutionnel et met « l'accent sur la valeur symbolique des biens mis en circulation ».

littéraires et artistiques qui, faisant du commerce des biens culturels un commerce comme les autres, confèrent la priorité à la diffusion, au succès immédiat et temporaire [...], et se contentent de s'ajuster à la demande préexistante de la clientèle » (Bourdieu 1992, p. 202). Plusieurs conséquences en résultent. D'abord, le changement du statut des « grandes » revues littéraires qui, à l'époque soviétique, ont représenté une des instances importantes de la consécration des écrivains, surtout étrangers. Beaucoup de romans qui ont tout d'abord été publiés dans ces revues ont été lus par un large public, car la publication dans une telle revue résultait, dans le passé, d'une grande diffusion. Aujourd'hui, ces revues font plutôt partie du champ de la production restreinte: leurs tirages ont considérablement diminué et, avec eux, leur public (Dubine 2003, p. 136; Menzel 2003, p. 145 – 153). Vu cette situation, l'œuvre publiée dans une revue littéraire peut facilement rester inaperçue non seulement aux yeux du public, mais surtout à ceux des grands éditeurs. Je tiens à souligner ce point, car un seul roman de Makine traduit en russe est sorti dans une revue littéraire auparavant très populaire et à un tout petit tirage aujourd'hui (ce point sera discuté plus largement dans la deuxième partie de l'article). Le deuxième point à souligner est la soumission des productions littéraires à la demande préexistante qui est définie, en grande partie, par le contexte social, avec ses caractéristiques spécifiques. Les facteurs qui me paraissent importants sont les suivants : l'isolationnisme de plus en plus fort des masses, la xénophobie de la population russe vis-à-vis des pays de l'Est qui, à partir du début des années 80, s'aggrave sans cesse, l'éloignement d'une grande partie de la population de la « culture de l'Est » et la renaissance du traditionalisme (Dubine 2009), ainsi que le rejet du passé soviétique. Une telle situation dans les champs du pouvoir et du social influe sur le fonctionnement du champ littéraire dont il sera question dans les paragraphes suivants.

2.2 Les instances⁴ de consécration et de légitimation du champ littéraire russe

Quelles sont les instances de consécration dans le champ littéraire russe d'aujourd'hui? La réponse à cette question contribuera à l'interprétation de la position paradoxale de Makine dans ce champ. Étant donné le primat du schéma commercial, il faut d'abord citer des 'grandes' maisons d'édition qui s'orientent vers un large public et qui utilisent grandement la publicité et les relations publiques pour promouvoir leurs productions. Le choix des auteurs et des ouvrages est donc dicté par « les lois du marché et par la recherche de la rentabilité des investissements » (Dubois 1983, p. 41) ainsi que par les goûts préexistants et socialement hiérarchisés du public, qui préfère des genres dits populaires comme le polar, le roman sentimental, la fantaisie soit des thèmes didactiques, historiques et exotiques (Dubine 2003, p. 138). De plus, il faut mentionner les journaux quotidiens et les hebdomadaires qui se sont transformés en de vrais agents de la promotion des œuvres littéraires. Grâce aux grands tirages, ils accèdent à un important nombre de lecteurs et sont donc susceptibles de participer à la formation des goûts et de conditionner le succès ou l'échec de telle ou telle œuvre. Ces institutions fonctionnent toutes deux selon le schéma économique et sont dominées par le champ social auquel est soumis le « système des possibilités (conceptuelles, stylistiques, etc.) » qui définit « ce qu'il est possible de penser ou de faire à un moment donné dans un champ déterminé » (Bourdieu 1992, p. 290). Par conséquent, intéressés au succès immédiat et conformes à leurs homologues dans le champ de consommation décrit plus haut, ces institutions et leurs agents soutiennent plus facilement la consécration des

⁴ J'utilise cette notion dans le sens que lui accorde Jacques Dubois (1983, p. 82), à savoir « un rouage institutionnel remplissant une fonction spécifique dans l'élaboration, la définition ou la légitimation d'une œuvre ».

auteurs (Russes ou étrangers) qui abordent les problématiques obligées dans les formes d'expression agréées⁵.

Il est à souligner que les « grandes » revues littéraires comme *Inostrannaya literatura*, *Znamya*, *Novyj mir*, *NLO*, occupent une position faible dans le champ littéraire russe contemporain. En fonctionnant selon la logique de l'art pur, elles ne peuvent pas contribuer à la légitimation et à la consécration de leurs auteurs. Elles s'adressent à un groupe relativement restreint d'intellectuels qui représentent aussi leurs homologues dans le champ social. Ces revues ne possèdent pas (et peut-être ne veulent pas) de stratégies qui leur auraient permis de renverser la situation et d'accéder à un public plus large.

La situation ci-dessus est problématisée par Andrei Makine lui-même dans son dernier roman, *La vie d'un homme inconnu*. Un extrait analysé ci-dessous est particulièrement significatif : je trouve qu'il existe une corrélation étonnante entre les analyses sociologiques et les réalités présentées à travers le récit de Makine.

2.3 « La vérité qui pousse le lecteur à sortir son porte-monnaie⁶ » : le champ littéraire russe dans l'œuvre de Makine

Ivan Choutov, le protagoniste de *La vie d'un homme inconnu*, est un « écrivain à audience modeste » (Makine 2009, p. 24) d'origine russe qui vit à Paris; il entreprend, à un certain moment, un voyage à Saint-Pétersbourg, sa ville natale. Il s'y installe chez son ancien amour, une femme riche au moment de sa visite, qui fait semblant de ne pas se rappeler leur amour⁷. Lors de cette visite, Choutov initie un dialogue avec Vlad, fils de son hôtesse, un jeune homme qui « s'occupe de la pub pour la maison d'édition » (Makine 2009, p. 64). C'est à travers ce dialogue entre les personnages, un des procédés caractéristiques de l'écriture romanesque, que se dessine l'image du champ littéraire russe. Cette image, représentation littéraire des tensions et des incompatibilités qui existent entre les différents agents du champ, rappelle autant les conclusions sociologiques étudiées dans les paragraphes précédents qu'elle pourrait être considérée comme une analyse scientifique si elle n'était pas séparée d'une telle analyse par la forme sous laquelle elle se livre et se masque à la fois.

Vlad, homme d'affaires qui « vend les livres comme il vendrait des aspirateurs » (Makine 2009, p. 96), dévoile devant Choutov les principes du travail de sa maison d'édition. Ces principes font penser au schéma 'économique' du fonctionnement du champ littéraire décrit par Dubois et selon lequel des industries littéraires « tendent vers l'élaboration d'une littérature moyenne apte à satisfaire l'intérêt du public le plus large, toujours pour des motifs de rentabilité » (Dubois 1983, p. 41). De plus, l'image qui surgit des paroles de Vlad évoque fortement les analyses du champ littéraire russe contemporain proposées par des sociologues. Vlad parle « une langue que Choutov n'a jamais entendue en Russie » et qu'il y croyait inexistante, à savoir « étude du

⁵ L'absence de l'un ou l'autre de ces éléments peut mener au rejet de l'auteur ou au freinage de la publication de ses œuvres. Je pense ici au cas de Khaled Hosseini, auteur reconnu des best-sellers dont le premier roman n'a été publié en russe qu'en 2007. Les raisons de ce retard semblent être le lieu géographique et l'époque du roman en question – l'Afghanistan des années 80.

⁶ Makine 2009, p. 95.

⁷ Je ne retiens ici que la partie du récit qui concerne mon analyse. Pourtant, je tiens à noter que ce roman aborde aussi d'autres problématiques intéressantes comme, à titre d'exemples, le retour de l'exil, la réflexion sur le positionnement de l'écrivain dans le champ littéraire français, les intertextes et autres.

marché », « promotion d'un livre », « doper les ventes », « définir "le créneau générationnel" », « le seul critère de la vérité est le résultat pratique. Et dans l'édition, le résultat c'est le nombre de ventes », etc. Le jeune homme explique à son interlocuteur que l'époque où on a publié des « poètes aux petits tirages » est déjà révolue, que « la grande littérature » n'intéresse personne et que « si des livres de merde se vendent, c'est qu'on en a besoin » (Makine 2009, pp. 93-97). Les productions qui paraissent dans sa maison d'édition illustrent les propos de Vlad. Par exemple, le grand nombre de titres, comme *Tatiana ou la Dompteuse du feu*, *Déborah et l'Alchimiste du plaisir* et *Bella, une femme sans tabou*, témoignent de la popularité des romans sentimentaux ou, selon les mots de Vlad, des « romans pour femmes » qui ont un public « assez large : des lectrices de trente à cinquante ans, "pas très intellectuelles" [...] et, très minoritaires, des hommes "un peu coincés sur le sexe" qui liront ces livres en cachette » (Makine 2009, p. 93). Les polars qui mêlent les crimes avec le sexe et dans lesquels les personnages historiques sont traités avec une liberté sans frontières : « Nicolas II coiffé de l'auréole d'un saint nouvellement promu, Staline et, en arrière-plan, une silhouette féminine, un gangster qui, d'un canon de son pistolet, écarte le col d'un chemisier sur des seins très roses, démesurés », accèdent à la « rupture de stock » (Makine 2009, p. 95-96). Vlad ne cache pas le fait qu'il utilise largement la publicité pour augmenter les ventes de ces ouvrages : si le « but » du roman intitulé *Les Forces occultes de la Révolution* est de faire peur, il « compose la pub » qui renforcera cet effet : « C'était un moine russe qui prie devant une icône et autour de lui dans un sabbat de démons » (Makine 2009, p. 95). Il a aussi recours aux émissions télévisées pour créer un scandale autour de tel ou tel roman et ainsi augmenter ses ventes : « ... cette *Bella sans tabou*. Ça parle d'un bordel fréquenté par la pègre moscovite. Eh bien, pour le lancement, à la télévision, on a rassemblé cinq prostituées qui ont confirmé tout ce que l'auteur racontait... » (Makine 2009, p. 95-96).

Tout au long de ce dialogue, Choutov reste « perplexe », « songeur », dérouté, il ne réussit pas à « sortir de sa torpeur ». Il ne cesse de retourner mentalement dans le passé, à l'époque qui n'existe plus et où, il s'en souvient, « on éditait pas mal de poètes. Les tirages n'étaient pas énormes mais il y avait [...] une vraie ferveur chez nous qui lisions ces livres imprimés sur un papier souvent très médiocre. La poésie c'était notre Bible à nous... » (Makine 2009, pp. 93-97). Il semble donc qu'à travers les interlocuteurs engagés dans ce dialogue, Makine évoque un schéma social homologue, à savoir l'opposition entre l'art pur représenté par les « grandes » revues littéraires ou par la poésie, et associé à la figure de Choutov et le commerce de l'art représenté par de grandes maisons d'édition et associé à la figure de Vlad. Cette homologie s'impose d'autant plus que Choutov se trouve dans une position faible, marginale, il n'accepte pas la réalité qui l'entoure et ne s'y intègre pas. De son côté, Vlad maîtrise la situation, il s'oriente dans le monde littéraire et social russe, il possède le capital matériel; bref, il apparaît comme le détenteur de la position dominante. Ainsi, à travers l'élaboration d'un récit romanesque, l'auteur se livre en fait simultanément à la représentation de l'espace social important qu'est le champ littéraire russe à l'époque postsoviétique.

La situation actuelle dans le champ littéraire russe telle que je l'ai analysée ci-dessus renvoie au contexte dans lequel se produit le positionnement d'Andrei Makine. La connaissance de ce contexte me permettra de mieux comprendre les raisons de la position paradoxale de cet auteur dans ce champ.

3. Le positionnement possible (ou impossible?) de Makine dans le champ littéraire russe actuel

Dans le champ littéraire contemporain, « le discours sur l'œuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'œuvre, de son sens et de sa valeur » (Bourdieu 1992, p. 242). Cette idée de Bourdieu s'avère révélatrice dans le contexte de cette étude parce qu'elle permet de supposer que le discours dont il s'agira ici, et non seulement l'œuvre poétique elle-même, a contribué à la gestation de la position paradoxale de Makine dans le champ littéraire russe.

3.1 *Le discours sur l'œuvre de Makine dans la presse russe*

En 1996, l'une des grandes revues littéraires russes, *Inostrannaya literatura* (1996, n° 12), publie la traduction du quatrième roman d'Andreï Makine, *Le testament français*. Cette publication est précédée d'un article critique dans *Novyj mir*, revue concurrente, qui, en annonçant la publication à venir, fournit des évaluations très négatives de l'œuvre (Zlobina 1996). L'auteur de cet article, qui appuie ses jugements sur la lecture de la traduction⁸, prévoit que le livre de Makine « décevra » le lecteur russe, car il s'agit d'un style « kitsch typique présenté sans ironie, dans la tonalité éloquente et pathétique. La simple combinaison des stéréotypes comme ours brun, de la couleur locale exotique, des lieux communs et des pseudoconfidences crée une image artificielle que seuls les étrangers prendront pour argent comptant » (Zlobina 1996, p. 2, je traduis). Cet article sert aussi de préface à la version électronique de la traduction en question sur les sites des bibliothèques électroniques russes (comme bibliothèques électroniques WebReading ou Librusek). Ainsi, il incite le lecteur à un jugement négatif ou même au refus de la lecture du roman.

L'article en question inaugure une série de publications consacrées à Makine et à son œuvre parmi lesquelles on trouve des articles journalistiques très négatifs et souvent faiblement argumentés (Paramonov 2001). On y trouve aussi des textes positifs qui tentent de rendre compte du « non-succès » makinien dans le champ littéraire russe (Starobinetz 2007) et des reportages informatifs aux apparences neutres qui traitent de l'existence de « l'un des plus célèbres écrivains de l'Est » sans proposer une analyse des valeurs esthétiques de ses œuvres (Kalmykov 1998, Khabarov 2003). On y trouve, enfin, les entretiens avec l'auteur lui-même et leurs traductions (Kovalenko 2008, Vaksberg 2003). Je veux m'arrêter sur une de ces publications, rédigée par Tatyana Tolstaya (1998), romancière et essayiste russe très connue et publiée d'abord dans l'une des « grandes » revues littéraires, puis, en 2002, dans le recueil d'essais de Tolstaya. L'article en question me paraît doublement significatif : d'une part, il est rédigé par un écrivain reconnu, c'est-à-dire par un agent dominant du champ littéraire et, d'autre part, il reflète la situation des champs social et culturel décrite dans la première partie de cet article, à savoir la xénophobie de la population russe, la quête des sources russes et le rejet du passé soviétique.

⁸ Je tiens à noter (même si ni l'aspect linguistique, ni la traduction ne sont abordés directement dans l'article présent) que la traduction du *Testament français*, qualifié par Makine de médiocre, est analysée en détail par certains linguistes russes qui signalent un nombre important de fautes et d'incompatibilités avec la version originale. Ainsi, Baleevskikh (2003) indique l'omission de passages entiers dans la traduction russe, la traduction mot à mot de certains passages qui perdent ainsi leur sens dans la langue de traduction et les traductions inexacts et incorrectes de certains mots et locutions. De plus, les métaphores figées et les clichés français traduits mot à mot en russe ont perdu tout leur sens. Pour une analyse détaillée et des exemples concrets, voir l'étude mentionnée ci-dessus ainsi que la thèse de doctorat de Baleevskikh K.V. (2002) consacrée à l'analyse linguistique de l'écriture bilingue de Makine.

De son propre aveu, Tatyana Tolstaya, une des romancières les plus consacrées du champ littéraire russe contemporain, tire ses connaissances concernant Makine des articles critiques parus dans la presse française, anglaise et américaine et, concernant son œuvre, de la traduction russe du *Testament français* que j'ai déjà mentionnée. Tout en étant consciente des limites instaurées par cette situation, elle rappelle à l'occasion certaines erreurs de la traduction. Pourtant, ses reproches s'adressent plus à Makine et à sa vocation littéraire qu'aux traducteurs. Son article, critiquant violemment le fond et la forme du roman⁹, est plein d'ironie et de jugements négatifs. Elle accuse Makine de faire semblant d'être français, d'écrire pour les Français et non pas pour ses anciens compatriotes : « Un Russe n'écrit pas pour les Russes de telle manière, c'est un Russe qui écrit pour les Français » (Tolstaya 1998, p. 13, je traduis). Elle revient plusieurs fois sur l'idée que le texte de Makine est plein de stéréotypes (Sibérie, sexe russe, steppe, etc.) introduits pour attirer le lecteur français et ne représentant pas la réalité « réelle » russe. En reconnaissant le *Testament français* comme un « bon » roman, Tolstaya insiste sur l'impossibilité d'une telle écriture dans l'espace littéraire russe du vingtième siècle : trop lente, trop sérieuse, sans humour, sans surprises, trop esthétisante, pleine de banalités, de clichés et de métaphores usées. L'auteur suppose même que la « fuite » de Makine en France et dans l'écriture en langue française a été provoquée par son incapacité à s'exprimer en russe « comme il faut ». Elle fait aussi l'hypothèse qu'en tant qu'écrivain russe, Makine n'aurait aucune chance de recevoir un prix littéraire quelconque. Elle lui reproche sa francité, son abandon de la sphère littéraire russe au profit des étrangers auxquels il s'adresse et qui le célèbrent; ceci ferait de lui un traître, un « métis des mots », un « hybride culturel », une « chimère linguistique », un « basilic littéraire » (Tolstaya 1998, p. 15, je traduis).

3.2 Les spécificités de l'écriture makinienne comme facteur de son « non-succès » dans le champ littéraire russe

Il me semble que Tatyana Tolstaya de même que d'autres critiques qui ne voient dans l'œuvre de Makine que les stéréotypes et les clichés de la vie russe décrite en français, ne prennent pas en considération la spécificité de son écriture, démontrée par Maria Rubins, chercheur d'origine russe qui vit et travaille à l'étranger. Son éloignement géographique de même que ses compétences de chercheur lui permettent de comprendre cette spécificité qu'elle analyse, notamment, dans un article publié en russe dans une revue littéraire *NLO* (Rubins 2004). Dans cet article, Rubins note, à propos de l'œuvre makinienne, que « la prose dont la fonction référentielle est affaiblie au profit de la fonction poétique s'adonne difficilement à la traduction dans les langues étrangères. [...] Le fait que les romans de Makine soient consacrés à la Russie rend leur traduction en russe encore plus difficile. Plus la traduction est exacte, plus le sentiment d'artifice et de préméditation est grand – notamment à cause de la dépendance stylistique et lexicale qu'entretiendra la traduction avec la version originale » (Rubins 2004, p. 4, je traduis). Cette analyse expose les difficultés qu'éprouve le lecteur russe relativement à la traduction erronée du roman makinien. Cette traduction mot à mot des réalités russes décrites en français brise « la ligne associative et l'automatisme de perception » (Rubins 2004, p. 4, je traduis) et empêche ainsi l'appréhension adéquate de l'œuvre.

De plus, le conservatisme (au sens positif du terme) de Makine, son attachement à la rhétorique des classiques le différencie de la plupart des représentants de la littérature russe d'aujourd'hui, qui se caractérisent par « les tendances postmodernistes, la passion pour les formes parodiques,

⁹ Je ne vais pas entrer dans les détails de la critique du fond (sujet, idées, personnages), qui n'est pas pertinente pour mon propos.

les expérimentations linguistiques incessantes » (Rubins 2004, p. 15, je traduis). On peut supposer que les thématiques abordées dans l'œuvre de Makine et mises en forme différemment (ou, inversement, d'autres thématiques présentées dans le style caractéristique de cet auteur) lui auraient permis de trouver son public¹⁰.

Ainsi, l'analyse du discours autour de l'œuvre de Makine dans le champ littéraire russe montre que l'auteur se situe « aux antipodes de la production » (Bourdieu 1992, p. 94) acceptée dans le champ littéraire russe d'aujourd'hui. En se libérant des pressions extérieures à ce champ (grâce au déplacement dans le champ français), il détruit aussi les relations de parenté possibles avec les groupes existants, leurs intérêts et leurs manières de penser. Ce positionnement peut expliquer, apparemment, l'absence d'intérêt pour l'œuvre de Makine de la part des institutions de consécration telles que les maisons d'édition. De plus, Makine diffère de beaucoup d'écrivains exilés russes qui, après l'émigration, continuent à écrire en russe et s'adressent ainsi au public de leur ancienne patrie. En tant qu'auteur d'origine russe écrivant en français, il n'a pas d'homologue dans le champ de consommation russe et, donc, il n'a pas de public russe.

4. En guise de conclusion...

Je voudrais recourir, au moment de conclure, à la notion de *lisibilité* conceptualisée par Dubois (1983). Cette notion permet de prendre en considération le rôle joué par des instances dominantes du champ littéraire (éditeurs, libraires, critiques) qui « participent [...] à la lecture, au moins par des stratégies d'orientation et de reconnaissance » (Dubois 1983, p. 121). Ces instances, j'ai tenté de le démontrer, définissent la position marginale de Makine dans le champ littéraire russe. Je suppose donc qu'il n'a pas encore trouvé son public dans le champ de grande production, car son œuvre ne correspond pas aux « représentations de la littérature et de la culture sur lesquelles l'individu (le lecteur russe) prend appui » et qui apparaissent comme des codes pour l'usager à travers lesquels « passent les luttes pour la définition du légitime et la détention du pouvoir symbolique » (Dubois 1983, 127). Sa présence dans le métadiscours littéraire russe n'est cependant pas à négliger et on peut supposer que le changement de normes évaluatives dans le champ littéraire russe pourra aboutir au changement de la position de Makine dans ce champ.

¹⁰ Je pense ici, à titre d'exemple, à l'œuvre de Vassili Aksenov, écrivain exilé qui a vécu à l'étranger et a continué à écrire en russe et dont les thématiques sont proches de celles de Makine. Son langage se rapproche toutefois souvent de celui des cercles *glamour* russes, si populaires en Russie contemporaine (voir, par exemple, l'un des derniers romans d'Aksenov *Moskva-kva-kva*). Je pense aussi au cas de Boris Akunin, romancier très connu qui, dans ses romans « historico-détectives », tente de se rapprocher de la langue des classiques russes des XVIII^e – XIX^e siècles.

5. Bibliographie

- BALEEVSKIKH, K.V. (2002). *Yazyk kak eksplikaciya kul'turnogo opyta pisatelya-biligva (A. Makine)*, thèse de doctorat, Yaroslavl', 229 p.
- BALEEVSKIKH, K.V. (2003). « Skhodstvo i razlichie russkoj i francuzskoj stilevykh tradicij v perevode romana Andrey Makina *Francuzskoe zaveschanie* », *Vestnik VGU*, [En ligne], n°1, p. 88–93, <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/lingvo/2003/01/baleevskyh.pdf> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- BIBLIOTHEQUE ELECTRONIQUE. *Librusek*, [En ligne], <http://lib.rus.ec/b/141766> (Page consultée le 28 décembre 2009).
- BIBLIOTHEQUE ELECTRONIQUE. *WebReading*, [En ligne], http://webreading.by/prose/prose_contemporary/andrey-makin-francuzskoe-zaveschanie.html (Page consultée le 28 décembre 2009).
- BOURDIEU, Pierre. (1992). *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 480 p.
- DUBINE, Vladimir. (2003). « Mezhdru kanonom i aktual'nost'yu, skandalom i modoj: literatura i izdatel'skoe delo v Rossii v izmenivshemsya social'nom prostranstve », *Neprikosnovennyj zapas*, [En ligne], n° 4 (30), p. 136–144, <http://magazines.russ.ru/nz/2003/4/dubin.html> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- DUBINE, Vladimir. (2009). « O slovesnosti i kommercii segodnya. Zametki sociologa », *Inostrannaya literatura*, [En ligne], n° 7, <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/du10.html> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- DUBOIS, Jacques (1983). *L'institution de la littérature: introduction à une sociologie*, Coll. "Dossiers Média", Paris, Nathan, 188 p.
- KALMYKOV, Mikhail. (1998). « Kraski mira: Prestuplenie Olgi Arbelinoj », *Gazeta Kultura*, [En ligne], n° 8 (7119), le 5 mars 1998, http://www.kultura-portal.ru/tree_new/cultpaper/article.jsp?number=11&crubric_id=100423&rubric_id=209&pub_id=146705 (Page consultée le 10 septembre 2009).
- KHABAROV, Georgij. (2003). « Smes' francuzskogo s krasnoyarskim », *Sovershenno sekretno*, [En ligne], n° 7 (170), juillet 2003, <http://www.sovsekretno.ru/magazines/article/1046> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- KOVALENKO, Yuri. (2008). « Russkij Goncourt », *Ogonek*, [En ligne], n° 21 (5047), mai 2008, <http://www.ogoniok.com/5047/32/> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- LA CHANCE, Brunn. (1999). « Intertextualité française et construction d'identité dans *Le Testament français* d'Andrei Makine », *Études de lettres*, n° 2, p. 201–210.
- MAKINE, Andrei. (1995). *Le testament français*, Paris, Mercure de France, 342 p.
- MAKINE, Andrei. (2001). « Probit'sya k chuzhoj dushe » (trad. du français de Vaksberg, Arkadij), *Literaturnaya gazeta*, [En ligne], n° 13 (5828), mars 2001, http://www.lgz.ru/archives/html_arch/lg132001/polit/art11.htm (Page consultée le 10 septembre 2009).
- MAKINE, Andrei. (2009). *La vie d'un homme inconnu*, Paris, Seuil, 293 p.
- MENZEL, Birgit. (2003). « Blick durch ein deutsches Teleskop. Russische Literaturkritik im Wandel », *Osteuropa*, n° 9-10, p. 1295-1306; russ. *Neprikosnovennyj zapas*, [En ligne], 2003, n° 4 (30), p. 145-153, <http://magazines.russ.ru/nz/2003/4/ment.html> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- PARAMONOV, Boris. (2001). *Russkie voprosy: Tatyana Tolstaya vne kseroksa*, [En ligne], Radio-Svoboda, 2001, émission de radio (en transcription), <http://archive.svoboda.org/programs/RQ/2001/RQ.80.asp> (Page consultée le 11 septembre 2009).
- RUBINS, Maria. (2004). « La prose franco-russe d'Andrei Makine », *NLO*, [En ligne], n° 66, <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/66/rub16.html> (Page consultée le 10 septembre 2009).

- STAROBINETZ, Anna. (2007). « Nevidimye v Rossii », *Russkij reporter*, [En ligne], n° 2 (2), le 31 mai 2007, http://www.rusrep.ru/2007/02/nevidimye_v_rossii/ (Page consultée le 10 septembre 2009).
- TAUTZ, Mirjam, (2007). « La migration comme critère dans la réception de Milan Kundera et Andrei Makine par la presse française », *La littérature française contemporaine. Contact de culture et créativité*, sous la direction de Mathis-Moser Ursula et Birgit Mertz-Baumgartner, Tübingen, Gunter Narr, p. 73–88.
- TOLSTAYA, Tatyana. (1998). « Russkij chelovek na rendez-vous », *Znamya*, [En ligne], n° 6, <http://magazines.russ.ru/znamia/1998/6/tolst.html> (Page consultée le 10 septembre 2009).
- WANNER, Adrian. (2002). « Gained in translation : Andrei Makine's novel *Le Testament français* », *Literary Imagination*, n° 4(1), p. 111–126.
- ZLOBINA, Maya. (1996). « V poiskah utrachennyh mgnovenij », *Novyj Mir*, [En ligne], n° 10, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/10/sarkn.html (Page consultée le 10 septembre 2009).

La réécriture du mythe (À travers l'analyse des discours mythiques dans *Nedjma* de Kateb Yacine)

Fatima Zohra Chiali
Université d'Oran
Université de Franche-Comté¹

Résumé

C'est en considérant le texte *Nedjma* (Kateb Yacine, 1956), à la fois comme objet clos et ouvert, que j'envisage de découvrir la littérarité à travers la masse des procédés mythiques réécrits sur la surface du texte. Mon regard s'attachera – pour reprendre une expression de Thomas Aron – à voir comment nous lisons un texte quand nous le lisons comme littéraire (Aron 1984, p. 47).

La méthode esquissée posera la problématique de la réalité et du réel en relation avec le mythe; non pas parce que le mythe est plus proche de la vraie réalité, mais parce qu'il agit sur elle. L'idéal serait d'avancer en direction de ces choses mises entre parenthèses dans *Nedjma* et de voir par quels procédés fictionnels leur intégration est rendue inhérente.

Mots clés : Kateb Yacine, mythe fondateur, *Nedjma*, procédé fictionnel, Maghreb.

1. Introduction

C'est la généalogie qui aurait assuré depuis toujours un seuil minimal de narrativité aux mythes. Et si les mythes anciens sont considérés comme des mythes fondateurs, ceux de l'origine, il faudra reconnaître qu'il existe des mythes littéraires qui mettent en scène des personnages fascinants, vivant des expériences métaphysiques ou théurgiques sans généalogie au sens premier du terme (Faust, Don Juan, César, etc.).

Philippe Sellier, dans un article publié en 1984 dans *Littérature* « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », explique, après avoir défini le mythe comme un récit fondateur, que lorsqu'on passe du mythe au mythe littéraire certaines caractéristiques disparaissent, à savoir :

- le mythe littéraire ne fonde ni n'instaure rien;
- les textes qui l'illustrent sont en principe signés;
- le mythe littéraire n'est pas tenu pour vrai.

Il est important de faire la distinction entre ces faits qu'on mythifie – au sens de légende – et le mythe tel que Eliade et les spécialistes de l'imaginaire le définissent et que la littérature explore

¹ L'auteure prépare une thèse en littérature sous la direction de Jean-Marie Viprey, professeur en littérature à l'université de Franche-Comté.

et réécrit : « Le mythe raconte une histoire sacrée : il relate un événement qui a lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des commencements. » (Eliade, 1978).

Le mythe Keblout raconte l'histoire d'un ancêtre nommé Keblout dont les origines se perdent vers l'Anatolie qui, selon Jacqueline Arnaud, est un nom à désinence turco-albanaise (Arnaud 1986, p. 71). Résistant d'origine turque gagné à la cause des montagnards, le réfractaire serait à rapprocher d'Abdelkader. Mais d'autres origines font remonter Keblout de l'Aurès, et son nom du berbère chaoui. L'itinéraire de la tribu est marqué par la venue d'Espagne, avec la tribu arabe des Beni Hilal, envahisseurs du XI^e siècle, chassés d'Égypte par le Fatimide, qui pénétra le Maghreb par le Sud tunisien, Kairouan et les Hauts plateaux de l'Est algérien. Ces nomades chameliers se mêlèrent aux nomades berbères zénata, et les arabisèrent, d'où le caractère inextricable des origines des peuples de cette région, fusion des éléments arabe et berbère. Passés en Espagne, les Beni Hilal furent refoulés par la reconquête au Maghreb. La tribu constitue un lieu de passage entre le Moyen-Orient, l'Espagne, le Maroc, l'Algérie, la Tunisie, le Maghreb du nomadisme et celui des Arabes et des Berbères (Arnaud 1986, p. 78).

Mais le récit romanesque de *Nedjma* livre une version contraire du mythe Keblout : les Kebloutis furent des Tolbas, étudiants errants, musiciens et poètes. Le périple de la tribu s'approche en outre de celui des Almoravides, grands nomades marocains dont l'origine se perd dans le nomadisme mauritanien. Zineb, la magicienne, entre en connivence avec Nedjma, la femme sauvage (Arnaud, 1986, p. 81).

Dans toutes les versions auxquelles il se réfère de manière éclectique, Kateb présente Keblout comme un exilé, un étranger dans la région où il est venu s'installer avec sa famille. L'histoire de la tribu de Keblout raconte la dispersion, l'expression « Corde Cassée » signifiera la rupture, la guerre et l'éclatement des tribus. Ces filiations multiples et contradictoires s'érigent symboliquement contre tout discours « mono-généalogique » (Derrida, 1991).

C'est ainsi qu'à travers *Nedjma*, on assiste à une réécriture synchrétique de plusieurs mythes grecs, maghrébins et arabo-musulmans. De par leur mise en scène, l'Histoire est passablement oubliée. Les dates et les événements s'y rapportant n'ont qu'une valeur indicative. Seule la mémoire du mythe demeure, fonctionnant comme une machine à remonter le temps; l'écriture l'utilise comme mode de construction fait de gommage et de réécriture. La mémoire du texte laissera inévitablement des franges d'opacité, son réfléchissement n'offre pas une image globale, mais fragmentée à mesure que le travail de reconstitution, mené par le lecteur, tente de combler ses lacunes et ses oublis.

J'envisage dans cet article d'étudier les discours feuilletés des quatre principaux narrateurs qui, comme les photos de Galton, se superposent pour constituer un discours romanesque laissant entrevoir l'identité des motifs mythiques et leurs différentes articulations. L'objectif final est de mettre en rapport la forme romanesque et la forme du mythe; en d'autres termes, de voir comment le discours mythique façonne l'histoire romanesque.

2. La répétition et le mythe de l'éternel retour

L'écriture littéraire intègre le mythe dans un espace romanesque de façon à lui conférer une valeur sociale apte à interpeller le lecteur et à lui transmettre une histoire héritée des ancêtres. Le

lecteur se trouve d'emblée concerné par une histoire qui lui est inconnue, mais que sa conception de l'inconscient collectif oblige à accepter comme un événement du passé. Le mythe de Keblout, archétype de l'éternel retour, serait une sorte de justificatif de toutes les guerres que l'Algérie a dû mener contre ses différents colonisateurs.

Dans *Nedjma*, l'événement historique se justifie par le simple fait qu'il est perçu comme tel, c'est-à-dire vécu antérieurement par d'autres et ayant un archétype qui lui octroie sens et valeur. Grâce à cette vision, des peuples entiers ont pu tolérer, des siècles durant, de longues guerres sans jamais désespérer. L'éternel retour serait le garant d'un renouveau qui, selon Camille Dumoulié et d'après une lecture de Nietzsche, annule l'opposition de la mort et de la vie, de l'être et du devenir, ouvre la voie d'une nouvelle immortalité. Mais dans cet effort, la pensée est confrontée à sa propre limite et vouée au risque de l'effondrement (Dumoulié, 1988).

Un deuxième mythe se profile, dérivé du premier. Il s'agit du mythe de la conception : « espace maternel », dirait Charles Bonn. Cet espace est celui de la grotte qui est « [...] dans tous les sens du mot, ce "puits de l'être" où tendent pour Bachelard, nos rêveries vers l'enfance. Elle est l'espace d'un temps qui n'est plus daté. Elle est "antécédente d'être", elle est espace maternel par excellence » (Bonn 1974, p. 53-54).

Ce mythe se trouve décrit à travers l'épisode du rapt : « La Française ravie fut conduite dans les bois, jusqu'à une grotte où vivent aujourd'hui les réprouvés de Constantine; c'est dans cette grotte que fut découvert le cadavre de mon père [...] » (Kateb 1956, p. 101).

Une fois intégrés dans le récit, ces deux mythes coexistent avec la dimension historique (réalité Historique); leurs discours se mêlent au point où on ne peut plus distinguer entre la réalité (H)istorique et celle suggérée par le mythe :

[...]: Lamoricière succédant aux Turcs, après les dix ans de siège, et les représailles du 8 mai, dix ans après Benbadis et le Congrès Musulman, et Rachid enfin, dix ans après la révocation puis l'assassinat de son père, respirant à nouveau l'odeur du rocher, l'essence des cèdres qu'il pressentait derrière la vitre avant même de discerner le premier contrefort. (Kateb 1956, p. 153)

La réalité historique se trouve façonnée par les procédés d'une écriture romanesque qui utilise le mythe comme un moyen de présenter l'(H)istoire. C'est dans le mélange de ces plans que le texte construit sa propre réalité où différents protagonistes – le roman – prennent en charge sa narration. Celle-ci ne renvoie du passé qu'une image fragmentée et inachevée. En réactualisant les différents récits, les protagonistes aspirent à reconstituer l'histoire ancienne afin de pouvoir assumer le présent. C'est ainsi que Si Mokhtar délivre le schéma matriciel, coquille creuse, renvoyant le bruissement d'un passé tumultueux que chacun, en fonction de son vécu, va réinterpréter dans la réalité présente de l'œuvre. L'écriture romanesque instaure un jeu d'écho entre les différentes histoires, en tentant de recréer les liens par l'illusion identitaire.

Miroir brisé, l'écriture romanesque, dans *Nedjma*, recompose indéfiniment par un jeu de reflets fragmentaires une réalité explosée. Cependant, loin de retrouver une image d'identité, ce réassemblage redessine inéluctablement la tragédie primitive.

Ce miroitement crée des jeux de dédoublement où différents discours mythiques, appréhensions concomitantes et antagonistes d'une même réalité, se trouvent confrontés au centre d'un roman qui établit entre eux des liens symétriques soulignant à la fois leur incompatibilité et leur complémentarité. Ainsi, l'activité littéraire explore les mythes et les rêves liés à la genèse du monde; *Nedjma* est expression de cet élan qui propulse le scripteur dans le tourbillon d'une quête à rebours, retour aux origines vers une antériorité mythique vouée nécessairement à l'échec. Elle se contentera de remonter jusqu'aux causes de l'aliénation et permettra de reconstituer – d'assumer peut-être – l'Histoire. En faisant resurgir à la surface des séquences mythiques puisées dans l'inconscient collectif, les réactualisant au présent, le scripteur instaure entre ces deux images (vertiges fantasmatiques du passé révolu et de la situation présente) un semblant de continuité par le biais de l'illusion, et ce, dans le but de retrouver au-delà des apparences une unité mythique. L'écriture aide la conscience à revivre le souvenir de « la scène primitive » (La scène primitive telle qu'elle se trouve réinterprétée par la tradition arabo-musulmane décrit l'exclusion d'Adam et Ève du paradis céleste. Tous deux ont succombé à la tentation du diable qui leur a offert le fruit interdit de l'éternité) qui fut à l'origine de l'exclusion du paradis originel. Cependant, cette réactualisation du souvenir échoue à résorber la dualité fondamentale, ne sachant que réactiver la blessure. On peut dire que *Nedjma* se situe entre un dé-passé et un pas encore. Pour redonner forme au chaos, le scripteur puise dans le passé diverses images référentielles d'identités susceptibles de servir de modèle au puzzle présent. Et, de fait, le tissu romanesque est un véritable patchwork de mythes.

À côté du colonial et du tribal qui exercent sur le roman une sorte de codification, on peut mettre en évidence aussi le recours à une mythologie historique mise en scène à travers Lakhdar et Nedjma : le premier est un militant-nationaliste voulant se substituer à Jugurtha et Abdelkader (héros de différentes tentatives d'unification maghrébine); tandis que Nedjma, l'héroïne chimérique qui polarise le jeu d'identité/rivalité, symbolise, comme la fameuse Hélène de Troie (Schmidt 1992, p. 141), l'ambiguïté des origines. Autour d'elle se forme l'histoire d'un désir pluriel que chacun dévoile à sa manière sans jamais pouvoir l'assumer.

Rappelons qu'Hélène est la fille de Léda et a eu pour pères Zeus et Tyndare. Elle incarne par là-même l'ambiguïté des origines. Elle est par ailleurs la sœur des jumeaux Castor et Pollux. On retrouve chez Kateb, lié à Nedjma, le mystère des origines instaurant autour de celle-ci un jeu de doubles. On retrouve en elle une bicolore fondamentale : elle est tout à la fois le sosie de Suzy et la sœur amante du nègre du Nadhor. Si toute petite Nedjma est très brune, presque noire, le halo rougeoyant de sa chevelure fauve enserrée de soie pourpre lui donne la même ferveur qu'à toutes les étrangères de l'œuvre.

L'écriture devient donc un mode d'appréhension d'une réalité complexe; la distribution de la parole rend bien compte, au cœur du texte, de la construction prismatique d'une histoire collective qui ne peut s'annoncer que par bribes. La somme de ces fragments épars est une tentative de reconstituer l'identité autour de Nedjma. Celle-ci n'offre qu'un temps illusoire où se reproduit inlassablement la fatalité du sang et du mythe. Les métamorphoses de la femme-forme témoignent des perspectives différentes de chacun des protagonistes qui gravitent autour de Nedjma. Elle se retrouve au cœur de leurs discours disparates, toujours différente et toujours semblable de par son ambivalence même.

3. La dichotomie tribu/colonie

Dans la partie médiane du roman, se dresse la silhouette de Keblout, le référent ancestral que Kateb place en face de la figure coloniale. Le motif ancestral naît d'une structure historique précise : celle de la décolonisation. Cette démarche – ainsi que le remarque Arnaud (Arnaud, 1967) – est liée à un processus socio-historique : le nationalisme veut faire face à la colonisation, figure d'oppression. Le colonisé va tenter de retrouver dans l'image ancestrale une illusion d'authenticité; il veut reconquérir une humanité antérieure à la civilisation humaniste de l'Autre (le colonisateur) qui le nie dans sa qualité humaine.

Cependant, la référence ancestrale est insuffisante. Si elle génère, dans un premier temps, l'énergie libératrice pour faire exploser le monde colonial, elle n'épargne pas pour autant le colonisé qui, au cœur de la déflagration, répercute le traumatisme révolutionnaire. Cette démarche hallucinatoire est dangereuse, puisqu'elle ne renvoie qu'à une image déformée du présent et enferme l'identité dans le solipsisme originel. Pour renaître au présent, il faut assumer la tragédie. Et ce n'est pas fortuit que dans *Nedjma*, roman où se trouve une quête de l'identité, la mythique ancestrale constitue le point focal d'un livre articulé d'un double mouvement de régression vers une antériorité et une projection révolutionnaire au présent. Le motif ancestral n'est pas folklorisation du texte, mais participe à la genèse romanesque. On retiendra l'idée que le colonialisme sert de prétexte à l'écriture romanesque afin que celle-ci puisse justifier la réécriture du mythe des origines, seul fil capable de se renouer avec sa propre histoire : « Tu dois songer à la destinée de ce pays d'où nous venons » (Kateb 1956, p. 128-129). Par le retour aux origines, Kateb tenterait la réconciliation de l'individu avec son passé et, à travers celui-ci, avec lui-même

4. L'argument romanesque

L'histoire de l'étrangère (rappelons l'épisode du meurtre de l'étrangère qui fut à l'origine de l'exclusion des descendants Kebloutis de leur terre) fonctionne comme une légende tribale. Chaque membre du groupe reprend le récit de l'Éden perdu; cette nostalgie des origines entraîne l'idéalisation du passé, perçu comme revers de la réalité présente. Il réapparaît tel un fantasme compensatoire qui naît au moment de l'exclusion; ainsi, la légende s'identifie au drame universel pour proposer une nouvelle version du mythe de la Création. La légende raconte que le cadavre d'une Française aurait été retrouvé dans l'espace tribal des Kebloutis, injustement accusés de l'avoir violée puis assassinée. Les Kebloutis ont été chassés de leurs terres. On retrouve ici le schéma classique de l'homme chassé du paradis à la suite d'une union illicite endogame. La femme devient l'argument servant à remembrer l'espace romanesque comme un pôle autour duquel s'exerce la rivalité des deux groupes. Le colon qui convoite la terre ancestrale accuse l'autochtone d'avoir séduit la femme étrangère.

Cette spirale creuse la triangulation originelle : resserrage progressif autour du nœud dramatique, elle s'inverse au point focal en une remontée au réel, dynamique de la vie à la mort, du collectif à l'individuel, de l'idéalisation à la culpabilité – et inversement – jusqu'à l'anéantissement final.

La tragédie naît de l'enchevêtrement complexe de cinq relations triangulaires dont certaines se nouent deux à deux :

- celle de la généalogie brisée (père dévoyé/parâtre assassin/mère abandonnée) et celle de l'intrusion étrangère (la Française rivale de la mère, Marguerite et son père le commandant)
- celle de la lutte politique (ancêtres/militants/peuple incarné par le chœur) et celle de l'amour impossible (Nedjma/Mère/Marguerite)
- enfin, la triple interprétation d'une mort tantôt subie, tantôt souhaitée ou encore sublimée dans le sacrifice.

L'affrontement du Même et de l'Autre, de la victime et de son bourreau – « corps écrasé à la conscience de la force qui l'écrase en un triomphe général » (p. 7) – prend alors, dans cette sédimentation tragique, les dimensions d'un drame cosmique.

L'osmose mythique des deux éléments symbiotiques qui formait l'ancienne ambivalence éclate, pour construire avec l'Autre une triangulation fatale – le monde tribal, le monde colonial et l'étrangère – qui raconte la naissance d'une histoire d'aliénation où la transgression exogamique suspectée est à l'origine d'une remise en question de la paternité des lieux. Le cercle tribal qui était fondé sur une relation binaire, duelle et incestueuse éclate à son tour sous la pression du drame adultérin sous-tendu par un schéma ternaire. L'argument romanesque va naître d'un double meurtre autour de la Française : le meurtre fratricide de Si Mokhtar a pour corollaire celui de l'étranger commis par Mourad. Tous deux annoncent deux types de récits : l'un, l'origine de la dispersion du clan; l'autre, l'origine brouillée de Nedjma, la perte du sang. Ces deux récits, en dépit de leur articulation symétrique, restent incompatibles; c'est alors que l'écriture romanesque va intervenir en essayant de réarticuler à l'intérieur de la fiction les histoires originelles de Si Mokhtar et de Rachid. Kateb va conjuguer les deux constellations culturelles dans le récit où les quatre protagonistes gravitent deux à deux autour de Nedjma. Cette dernière est issue d'une union illicite entre une Française et un Keblouti. Sa naissance forme l'argument romanesque aux différents récits mythiques.

Les deux récits initiatiques rapportés par Si Mokhtar lors de l'odyssée mythique qui l'entraîne en compagnie de Rachid vers La Mecque mettent en place la dramaturgie du roman : acteur dans le premier récit, il est le narrateur du second.

La codification des récits mythiques des Kebloutis se compose de la tragédie originelle – celle du meurtre de la Française – et de sa transformation en une histoire romanesque où il est question de rapt au clair de lune. Tandis qu'il ré-encode cette histoire sur le mode mythique, il se substitue au récit de l'ambivalence originelle celle de l'aliénation fatale. C'est ainsi que l'affaire du meurtre, que la mémoire collective tentait de gommer du récit de la dispersion clanique, réapparaît ici comme motif principal. La Française tuée jadis dans l'espace tribal est bien vivante; plus encore, elle va être enlevée puis ravie par quatre Kebloutis. Au terme de ce rapt, elle enfantera Nedjma, dans l'espace clos et sombre de la grotte. Si Mokhtar articule ce récit sur le mode ternaire en inversant les données originelles pour souligner la culpabilité des Kebloutis dans l'histoire. La mère de Nedjma semble avoir une triple origine, tout à la fois française, andalouse et juive; elle est enlevée à trois reprises, d'abord par Si Ahmed, hobereau bônois qui la conduit dans une ville d'eau, ensuite par le puritain, enfin par Si Mokhtar et le père de Rachid. Ses deux derniers ravisseurs vont l'entraîner dans la grotte, antre matriciel de la tribu où se reforme la

triangulation fatale dont la double conséquence est le meurtre fratricide signifiant la fin du monde ancien tandis qu'est conçue Nedjma, fruit de la transgression endogame.

Le cercle tribal est brisé par ses propres enfants. L'éclatement devient dès lors une réalité inévitable. Le meurtre du père de Rachid réduit le groupe au nombre de trois. Le quatuor mythique ne peut plus se reformer, emprisonnant les trois autres personnages dans le drame passé. Leur fuite avec l'étrangère les a séparés de leur descendance propre, et les liens de filiation qui les reliaient à l'ancêtre clanique se sont substitués à ceux de la paternité qui les unissent à Nedjma, incarnation présente de la faute passée. C'est Rachid qui reconstituera les confidences de Si Mokhtar et qui décrit ainsi l'héroïne :

Nedjma dont les hommes devaient se disputer la paternité comme si sa mère française dans un oubli sans vergogne ou pour n'avoir pas à choisir entre quatre mâles deux par deux n'avait même pas départagé les deux derniers la condamnant à ce destin de fleur irrespirable... (Kateb 1956, p. 179)

Tout comme sa mère, Nedjma, la réplique de l'insatiable Française trois fois enlevée, va être, elle aussi, enlevée à trois reprises (Mourad tente de l'entraîner vers la ville, Rachid et Si Mokhtar l'entraînent au Nadhor, et enfin, le nègre la leur enlève). Ogresse qui mourut de faim après avoir dévoré ses trois frères (Kateb 1956, p. 180), elle représente au présent la situation passée : autour d'elle gravitent les quatre cousins incestueux. Nedjma, étoile de sang, jaillit du meurtre pour empêcher la vengeance; elle symbolise tous les termes de la rupture dans le temps et dans le sang. C'est ainsi qu'elle forme une triangulation qui fonctionne au passé (les Kebloutis se disputent sa paternité) et au présent (ils se disputent son amour). La rivalité va même opposer Si Mokhtar (figure du passé) et Rachid (figure du présent). En effet, autour de Nedjma se noue une double quête de paternité : Si Mokhtar tente de recréer un présent dont il est probablement l'auteur, alors que Rachid veut retrouver dans la consanguinité clanique l'origine d'une identité. Ils n'y parviennent pas, et dans l'ambiguïté des relations du Nadhor se reproduit la triangulation fatale : le désir incestueux qui se noue autour de la « bâtarde » opposera pour toujours Rachid à Si Mokhtar. En fait, la version des événements que donne Si Mokhtar n'est qu'une vérité tronquée puisqu'il cachera au fils de sa victime sa propre responsabilité dans le drame originel. C'est justement cette omission que l'écriture romanesque tâchera de combler :

Lui, le plus vieux des trois pères qui avait attendu plus de vingt ans sans dire que Nedjma était probablement sa fille, sans dire comment il avait quitté dans la grotte son complice, le proche parent, l'un des deux autres mâles, celui dont le sang versé ne coulait plus qu'en Rachid, ce complice, son rival [...]. (Kateb 1956, p. 179)

5. La part du rêve dans le mythe

Rachid semble être le seul personnage qui accédera aux terres ancestrales. Cendrillon du présent, Nedjma apparaît à Rachid comme l'héroïne chimérique incarnant tous les rêves de l'enfance; la rencontre de la femme est une plongée dans un temps utopique aux couleurs fastes du paradis perdu.

L'aventure de Rachid a des dimensions fantastiques qui rappellent celles du conte et de la légende. Dans l'inconnue, Rachid retrouve l'ascendante idéale, celle qui personnifie la ville de

son enfance et concilie l'Ancien Monde et le nouveau. Cette coïncidence illusoire de deux mondes incompatibles dans la seule atmosphère de la clinique, détermine une quête idéalisée de l'ambivalence ancienne : « Pauvre jeune homme épris d'illusion » (Kateb 1956, p.180). En poursuivant une chimère, Rachid entreprend un retour aux sources, plongé dans le temps de l'indivision, figuré dans la fiction par cet itinéraire à rebours vers l'espace anachronique du Nadhor. L'écriture romanesque, qui révélait sa fonction destructrice avec Mourad, essaie ici de reproduire le schéma originel : elle se replie en fait dans le chaos informel. Après avoir regagné le fondouk, comme enfouies dans les profondeurs d'une deuxième grotte, les paroles que communique Rachid à l'écrivain public sont inaudibles et ne peuvent permettre d'élucider le présent :

Rachid n'entendait plus sa voix; [...], s'embrouillant se débrouillant au hasard, sans faire ouf, avec une étourdissante facilité qui l'entraînait au-delà bien qu'il poursuivait l'une sur l'autre des rêveries chaotiques dont la substance enfuie n'affluait pas avec les paroles, mais les impulsait, les imprégnait, leur donnait couleur et forme. (Kateb 1956, p. 163-164)

L'innocence ne se retrouve plus que dans l'oubli de l'histoire. Chevalier errant en proie aux délires oniriques, l'itinéraire de Rachid est sous-tendu par la quête amoureuse platonique d'une femme idéale tout à la fois vierge et féconde, fée qui a les traits de la mère originelle. Au cœur de la fiction, Rachid est mis en scène lui aussi comme orphelin, dont le père, mort prématurément, l'abandonne dans le cercle clos d'un univers féminin où quatre fées se penchent sur son berceau. Au centre de cet univers, il occupe la place du père défunt sans avoir eu à convoiter sa place. La seule image est celle de la mère Aïcha, c'est en elle que se produit l'identification. Cependant, cette relation fusionnelle est mise en échec par l'assimilation de Rachid dans l'école étrangère qui est vécue comme un sevrage réel. En effet, très jeune, Rachid est déjà partagé entre deux figures maternelles : « À 10 ans, il était en adoration devant deux idoles : la mère qu'il ne voulait pas croire veuve et l'institutrice, madame Clément, qu'il ne voulait pas croire mariée » (Kateb 1956, p. 157).

L'enfant connaît sa première expérience de la déchirure; pour lui, le monde maternel n'est plus qu'un lieu de désertion et de tristesse. Et c'est au moment où Rachid déserte le monde maternel qu'intervient Si Mokhtar, l'autre figure fantasmatique du père recherché. Si Mokhtar annonce la perte des liens.

Dès son intervention, Rachid va d'exclusion en désertion : délogé de la medersa libre dans laquelle Si Mokhtar l'avait fait rentrer, chassé de la droguerie, il doit se séparer définitivement de sa mère qu'il confie à des parents. Une fois ce dernier lien rompu s'amorce alors une vie en rupture de bans, d'errance en errance; Rachid s'apprête à l'exil quand Si Mokhtar provoque la rencontre de la clinique, apparition fantasmatique d'une jeune femme (Nedjma) qu'il poursuivra de ville en ville. Ne pouvant recréer les liens du sang, Si Mokhtar crée une complicité avec Rachid en lui confiant, bribe par bribe lors de l'odyssée vers La Mecque, le passé tumultueux des pères dont Nedjma est la matérialisation imprévue, scotomisant l'histoire du mort de la grotte qui aurait pu rompre l'amitié naissante qui le liait au fils de sa victime. Si Mokhtar initie Rachid au secret tribal :

Je ne pouvais te parler là bas, dit Si Mokhtar, sur les lieux du désastre. Ici, entre l'Égypte et l'Arabie, les pères de Keblout sont passés, ballottés comme nous sur la mer au lendemain d'une défaite... (Kateb 1956, p. 129)

Ce récit fragmenté plonge Rachid dans l'énigme paternelle tout en le privant du projet de vengeance qui seul lui aurait permis de reprendre place dans la filiation. L'histoire de Keblout en elle-même, trace ultime du passé perdu, porte la marque de la rupture puisque l'évocation du premier Keblout, l'ancêtre clanique, est rendue ambivalente par les événements consécutifs à la conquête française. Le Nadhor n'est plus la terre matricielle de la tribu, mais un refuge d'insoumis qui a conduit sa tribu à sa propre dispersion. Ainsi, la remontée vers un temps mémorial ne fait que le bilan de la perte. Les révélations de Si Mokhtar à Rachid donnent les différentes ruptures dans le temps et font de Rachid l'héritier d'un présent de désertion et de tristesse, d'un monde éclaté d'où il est constamment exclu.

Ces différentes ruptures dans le temps sont superposables et parallèles. Si Mokhtar les relie en une même histoire qu'il va tenter d'abolir pour retrouver le temps mythique de la chaude consanguinité et de l'indivision. Responsable des fautes du passé, il va tenter de représenter un passé mythique vierge de toute erreur. Les liens du sang peuvent être renoués à condition de ramener Nedjma à la tribu. Il s'agit d'annuler l'histoire pour retrouver un destin dont Si Mokhtar revendique la paternité : « Mais, sache-le, dit-il à Rachid à propos de Nedjma, jamais tu ne l'épouserai » (Kateb 1956, p. 129). Rachid va rassembler les révélations que Si Mokhtar lui a faites en un délire fiévreux axé autour de la rencontre avec Nedjma dans la clinique. L'espace de la clinique devient un lieu médiateur entre deux temps où le projet de Si Mokhtar devient le rêve de Rachid.

Dans cet endroit étrange, où Nedjma est tout à la fois l'inconnue et la parente fille d'une famille qui est aussi la sienne, Rachid est face au passé dont Si Mokhtar vient de lui soumettre la première figure. L'histoire de la grotte se lit en filigrane de la rencontre de la clinique où Si Mokhtar recrée une filiation dans le temps en assurant cette médiation artificielle. Dans la confusion des temps, la réalité est identifiée à l'histoire qui, présent disparu, engendre un rêve nostalgique que Rachid, sous l'emprise de la fièvre et du haschich, restitue en un délire onirique : « Il faut dire que nous étions tous les trois enfin dans la période de repos que nous avons toujours souhaité, depuis des années de perpétuel exil [...] » (Kateb 1956, p. 135).

En fait, le délire ne restitue qu'une vision cathartique de toutes les transgressions. Même le lien ambigu qui unissait le trio dans une innocence précaire va être rompu par le rêve de Rachid. La vision idyllique d'une terre féconde fertilisée par le soleil, maquis originel où Nedjma retrouve par le biais du chaudron séculaire une pureté mythique, est détruite par l'arrivée de l'intrus, le nègre. Le discours de Rachid confond rêves, souvenirs et désirs; en effet, ce dernier rival presque imaginaire détruit l'harmonie de l'instant et la fragile symbiose qui se réalisait entre les différents éléments restituant à la terre une fertilité mythique. Au même moment, il rend sa purification et sa possession impossibles. Tout un jeu de rivalités se crée alors autour de Nedjma; et le rêve se dédouble pour donner sous sa triple perspective le réseau d'antagonismes qui se tissent autour de l'héroïne opposant Rachid au nègre démon, seul garant de l'inceste social, le nègre à Si Mokhtar qu'il prend pour un vieux libertin venu de la ville pour profaner la terre ancestrale et, enfin, Si Mokhtar à Rachid qui a trahi ses recommandations. Finalement, c'est la transgression imaginaire de Rachid au Nadhor qui restitue l'histoire : Rachid abandonne à son insu Nedjma; dépossédé

d'elle et de sa vengeance par le nègre, il se retrouve exclu de la terre ancestrale sans jamais pouvoir y revenir un jour. Un schéma ambivalent sous-tend toute la scène : celui de l'inceste, que corrobore le double châtiment infligé à Si Mokhtar, le coup de fusil castrateur et mortel du nègre qui punit l'alliance adultérine, et le crime fratricide. Tous trois ont profané la grotte, antre matriciel de l'intégrité tribale, volant à Rachid sa vengeance.

La scène du Nadhor synthétise ainsi toutes les transgressions endogames et exogames. L'inceste n'annule pas la faute inscrite dans le temps, mais en forme une autre : Rachid reproduit la faute du père dans des conditions presque similaires. Sa transgression se situe à la confluence du destin et de l'histoire : c'est la même faute qui se perpétue indéfiniment dans le temps.

Le retour aux sources ne peut annuler la faute inscrite dans le temps. Les délires oniriques de Rachid ainsi que l'expérience de remémorisation consacrent l'irréversibilité du temps et la culpabilité de l'identité. Mais Rachid refuse d'accepter ce déterminisme. C'est ainsi que le bain de Nedjma devait la laver de la faute. Il ne peut accepter la métamorphose de la femme qui lui échappe alors même qu'elle est en train de se purifier. Et le rêve d'enfermer Nedjma dans une pureté mythique trahit la volonté de Rachid d'arrêter un temps qui porte en germe la faute :

Nedjma, cache-toi dans ta robe, dans ton chaudron oui dans ta chambre et prends patience, attends que je mette en déroute jusqu'au dernier rival, que je sois hors d'atteinte, que l'adversité n'ait plus de secret... (Kateb 1956, p. 139)

Encore une fois, la recherche d'une unité mythique n'aboutit qu'à une hallucination spéculaire que trahit la duplication de la distribution scénique : au couple Si Mokhtar/Rachid s'opposent le vieux messenger et le nègre. Ces derniers réalisent les fantasmes d'identité du faux père et de l'orphelin. Le vieux messenger n'a jamais quitté la terre ancestrale, le nègre possède Nedjma et venge le père. En fait, la scène du Nadhor est en quelque sorte la chambre noire du roman; le lieu qui opère l'inversion du temps rendue sensible par la métamorphose de Nedjma. La jeune femme aux cheveux flamboyants devient la femme amnésique voilée de noir qui voyage sous la garde du nègre de Constantine à Bône, de Bône à Constantine. Ces va-et-vient tentent de combler l'antagonisme que l'histoire a créé entre les deux cités rivales, Cirta pour Constantine et Hippone pour Bône. Vouloir renaître dans le mythe est, pour Rachid, une tentative vaine et un échec sans précédent : Si Mokhtar mort, Nedjma enlevée, il est aussi définitivement chassé du paradis originel. Incapable de recréer le lien incestueux, Rachid n'a pu que se reconnaître dans la faute passée en la réitérant; le mythe de l'unité originelle s'est converti au Nadhor en destin fatal, l'identification ne se fait que dans la faute reproduite dans le temps. Et loin de supprimer la faute en créant un lien avec le père, il la reconstitue et rejoint le père dans une identité coupable.

6. L'expérience démystificatrice de Mustapha

Avec l'intrusion d'un quatrième personnage, Mustapha, la narration s'affirme dans toute sa complexité. Commissionnaire délégué par l'écrivain pour prendre en charge les fardeaux de Nedjma, Mustapha est également le transcripteur de son propre vécu. Ses écrits synthétisent tous les termes/thèmes du roman; cependant, ils ne se constituent pas en une histoire autonome et chronologiquement linéaire, ils fonctionnent plutôt comme une réflexion sur les trois discours sur l'origine, interprétés par Mourad, Lakhdar et Rachid. Il y a d'abord les carnets, qui font le bilan du passé romanesque et de l'origine fatale de Nedjma. Ensuite, les rédactions réalisent un retour

aux sources de l'acculturation; c'est alors qu'on évoque les enjeux de l'assimilation. Enfin, avec le journal, c'est l'ambiguïté d'une épopée, qui se révèle tout à la fois tragique et satirique, qui mesure la tension entre l'action et l'histoire. Ce discours autobiographique n'est pas indépendant : il reproduit en négatif les trois étapes de l'individuation plurielle, qui attribue à chacune une nouvelle dimension de la blessure d'identité. Délégué de l'écrivain, son histoire s'inscrit en contrepoint des différentes histoires mythiques mises en œuvre. L'affirmation d'identité se fait dans le refus des contraintes aliénantes du passé et souhaite s'intégrer au présent. Clochardisé au même titre que les autres protagonistes, il ne poursuivra cependant pas les mêmes rêves qu'eux : refusant les modèles préétablis dans lesquels se morfondent les autres, il affronte délibérément la ville aliénée : « ses yeux reflètent l'audace et l'insouciance des grands immeubles » (Kateb 1956, p. 64).

À l'inverse des orphelins qui tentent de refoetaliser leur présent aliéné dans une antériorité mythique, Mustapha accepte son histoire et celle de Nedjma dans leur réalité actuelle. Auteur de son propre vécu, Mustapha émerge dans le roman en même temps que Nedjma. Le désir de la femme n'est pas antérieur à sa rencontre; il ne se bâtit pas comme pour Rachid à partir d'un passé, d'un présent perdu. Le temps a repris ses droits. À l'horloge de la clinique qui ne savait qu'indiquer les heures fatales midi/minuit, temps de la gloire et de la chute en une circularité mythique, s'est substitué l'horloge de la gare sur laquelle se lisent les arrivées et les départs. L'épisode de la clinique est un jeu de désir réciproque basé sur le principe d'altérité, leur mise en rapport est une sorte de confrontation de deux mondes où chacun représente pour l'autre l'aventure : « Ni lui, ni elle ne savent qui ils sont; cette distante rencontre a la vanité d'un défi » (Kateb 1956, p. 179). La quête d'identité que les trois autres personnages tentaient d'atteindre dans leur rapport à Nedjma est ici véritablement une conquête d'altérité. Les barrières sociales qui interdisent toute alliance nourrissent le rêve d'altérité, possibilité d'une nouvelle histoire. Aux tentatives d'enlèvement romanesque de Nedjma vers un ailleurs mythique, s'oppose la démarche de Mustapha qui ramène Nedjma à Beauséjour. Mustapha veut démystifier le thème de l'île édénique; l'Atlantide dont rêvait Rachid, verger naturel, n'est plus à présent que cette villa délabrée. Mustapha fuit l'îlot de terre au cœur de la ville où le souvenir abandonne Nedjma à ses fantasmes romanesques.

Enfin, les écrits de Mustapha établissent dans le roman tout un jeu de relations fondé sur la réversion : l'histoire romanesque de Mourad, le récit mythique de Rachid et l'épopée de Lakhdar sont reconstitués dans leur globalité en une nouvelle version, celle que Mustapha propose. Ses écrits mettent en rapport la légende tribale et le roman familial afin de dresser le bilan d'une même histoire qui, au passé comme au présent, se répète fatidiquement. Ils englobent de longues réminiscences sans cesse interrompues, les confidences de Mourad reprenant les délires de Rachid, lequel rapportait les révélations de Si Mokhtar, etc.

À toutes ces histoires fragmentaires transmises, à ce cumul de mémoire lacunaire dont Rachid, sphinx moderne, ne savait que poser les données sans pouvoir les déchiffrer, Mustapha oppose le bilan démystificateur d'une écriture qui clôt le cycle des répétitions fatidiques.

7. La forme romanesque et le mythe

Par le jeu de symétrie qui s'instaure dans le roman entre les différents épisodes, se reproduit à l'infini un dessin de l'inévitable étoile : Nedjma. Celle-ci tisse un réseau de relations et donne son nom au roman. Tout à la fois Même et Autre, Nedjma est au centre de rêves multiples. Tous les itinéraires sont fondés sur une rencontre avec cette inconnue sur qui se projettent les fantasmes d'identité des différents protagonistes, conjonction illusoire tout à la fois avec soi et avec l'autre qui se transforme en une nouvelle disjonction réitérée. Les jeunes protagonistes descendant de l'ancêtre commun vont subir une triple perte : Nedjma va être mariée à Kamel (le frère époux), enlevée par le nègre, tandis que Mustapha, étranger au cercle des cousins paternels, se révèle être le rival imprévu de Lakhdar et de Mourad. Il sera à son tour condamné à devenir un héros tragique. Des uns aux autres, l'identité se fait dans la perte de Nedjma en qui se projetait le désir d'être. Le destin commun est ainsi fondé tantôt sur l'absence des liens, tantôt sur l'échec de l'alliance. Il est question dès lors de saisir comment l'écriture romanesque crée une illusion d'optique qui donne à ces différents discours une continuité apparente. Cette pseudocontinuité est établie par un cinquième personnage, le narrateur anonyme, qui médiatise ces différentes tragédies en un discours littéraire. Celui-ci s'articule autour de Nedjma et gravite en un mouvement circulaire qui ramène, au terme de l'itinéraire romanesque, au point de départ, rotation dans le temps, réminiscence qui permet à l'histoire de naître et d'assumer une situation subie.

Le récit acquiert cet aspect cyclique, il s'ouvre et s'achève sur des scènes strictement identiques qui créent un effet de symétrie entre les deux points extrêmes du texte : « Je n'ai pas de carte d'identité », dit Lakhdar à la première page, et l'écho de ce constat tragique retentit au point final de Nedjma. Cette répétition d'absence d'identité semble vouloir sanctionner un roman agité par le désir d'être, ce qui amène à s'interroger sur la nature même de ce désir à travers la forme du roman et de son fonctionnement. Nedjma se retrouve emprisonnée dans un métarécit (Dällenbach, 1977) qui agence différents discours et recompose une histoire en un cercle de paroles. En effet, ces différents discours reforment un circuit de la parole qui allie des notions contradictoires d'identité et de complémentarité; c'est par cette réconciliation de la parole que les quatre protagonistes retrouvent une unité à l'intérieur du récit. Ces mêmes personnages qui n'avaient pas d'identité véritable, fragments épars d'une unité perdue, retrouvent – grâce à la forme romanesque qui reconstitue leur histoire en une combinatoire nouvelle – une illusion de continuité.

8. Conclusion

Tandis que le regard du romancier englobe les discours dans une circularité romanesque, ceux-ci recomposent sur le mode mythique une individuation plurielle qui fait naître l'histoire dans un ordre dispersé. À ces plans jumelés du discours romanesque coïncide intimement l'avènement de la forme romanesque Nedjma. Celle-ci fait du romancier un être double : comme le fondateur, il est tout à la fois acteur et auteur de son propre monde. Par le mythe, Kateb laisse entrevoir – au-delà des contraintes aliénantes du présent – l'histoire d'un groupe reproduite ici avec toutes ses contradictions. La conclusion de cet itinéraire à rebours révèle qu'il faut nécessairement faire mourir le mythe pour pouvoir faire renaître l'histoire : fantasme d'un temps retrouvé. Il faut dès lors assumer une histoire faite de colonisations successives : l'Algérie toujours vierge après chaque viol dont rêve Rachid n'est qu'un mirage qu'il faut sacrifier pour pouvoir enfin assumer la réalité.

9. Bibliographie

- ALBOUY Pierre. (1969). *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Éditions Colin, 340 p.
- ARON, Thomas. (1984). « Un essai de mise au point » dans *Littérature et littérarité*, Paris, Annales de l'Université de Besançon, Belles Lettres, 140 p.
- BARTHES, Roland. (1978). *Leçon*, Paris, Seuil, 45 p.
- BARTHES, Roland. (1970). *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 247 p.
- BONN, Charles. (1974). *La littérature algérienne de langue française et ses lectures*, Naaman « Imaginaire et discours d'idée », Ottawa, 252 p.
- BORGÉS, Jean-Louis. (1993). « Parabole de Cervantes » dans *L'auteur et autres textes*, Paris, Gallimard, Coll. « l'Imaginaire », 185 p.
- BOYER, Régis. (1992). *Anthropologie du Sacré*, Paris, Menta, 60 p.
- CHIALI Fatima-Zohra. (2004). "Le mythe et le mythe littéraire", *Le Maghreb Littéraire*, Volume 7, N°14, Edition la Source, Toronto, Canada, 19-47p.
- DÄLLENBACH, Lucien. (1977). *Le temps*, Paris, Seuil, 248 p.
- DUMOULIÉ, Camille. (1988). « L'Eternel Retour : la "Grande Pensée" de Nietzsche » dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Rocher, 1504 p.
- DURAND, Gilbert. (1961). *Le décor mythique de la Chartreuse de parme*, Paris, Corti, 250 p.
- ELIADE, Mircea. (1978). *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, Coll. « Idées », 251 p.
- GENETTE, Gérard. (1985). « L'autre du même » dans *corps 15 Répétition et variation*, Paris, revue P.U.F, 1985, 154 p.
- GENETTE, Gérard. (1982). *Palimpsestes la littérature au second degré*, Paris, Seuil, Coll. « Poétique », 470 p.
- JOLLES, André. (1972). *Formes simples*, Paris, Seuil, 114 p.
- LOTMAN, Iouri. (1990). *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 176 p.
- MIGUET-OLLAGNIER Marie. (1997). *Métamorphoses du mythe*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Paris, Les Belles lettres, 263 p.
- SCHMIDT Joël. (1992). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 210 p.
- TODOROV, Tzvetan. (1981) *Mikhaïl Bakhtine., Le principe dialogique*, Paris, Seuil, 318 p.
- VERNANT, Jean-Pierre. (1986). « Le mythe au réfléchi » dans *Le Temps de la réflexion*, Paris, Gallimard, 408 p.

Saint-John Perse : un lyrisme du devenir¹

Sylvain Dournel

Université Paris IV-Sorbonne (ED « Concept et langage »)

Résumé

Effective depuis le premier romantisme, la fusion du lyrisme et de la poésie a libéré le genre des carcans traditionnels, décuplant les possibles du sujet lyrique dans sa représentation comme dans les modalités de sa présence textuelle. Chez Saint-John Perse, la pratique du masque, dans son acception de révélateur bien plus que de cache, innerve le poème d'une présence plurielle, protéiforme, organique, qui dilue le « je » lyrique dans une multiplicité d'instances perceptives; autant de voix, de figures et de postures en charge de dire le regard du poète sur le monde, mais aussi, en filigrane, de révéler son intériorité. Par le truchement de ces relais lyriques et en accord avec la haute mission dont le poète l'investit, la parole poétique rejoint ici les aspirations de toute une modernité, tendue entre réaffirmation d'un sujet personnel et quête d'universalité.

Mots clés : Saint-John Perse, masques, lyrisme, sujet lyrique, musicalité, louange, impersonnalité

1. Introduction²

Suivant la dynamique générale de l'évolution des genres, le lyrisme trouve sa voie, ou plutôt ses voix, par le jeu d'affranchissements successifs. Longtemps confiné dans une antiquité hiératique où l'authenticité tend à céder le pas aux codifications formelles, il s'affirme au XIX^e siècle comme l'expression d'une subjectivité librement personnelle, solitaire et pleinement ancrée dans sa contemporanéité. Il s'agit de laisser chanter, pour des poètes comme Victor Hugo ou Charles Baudelaire, *Les Voix intérieures* (Hugo 1964, p. 916) de *Mon cœur mis à nu* (Baudelaire 1975, p. 676) avant que les contours du « moi » n'éclatent avec Rimbaud, Verlaine et bien sûr Mallarmé, pour épouser ceux de l'humanité entière. La lyrique moderne accroît ses pouvoirs, élargit son champ d'investigation jusqu'au vertige et incarne surtout l'énergie créatrice à l'œuvre dans le poème, au final, l'enthousiasme poétique tel que le concevaient déjà les premiers romantiques. Genre instable, mouvant, il n'en demeure pas moins la marque d'un regard singulier, celui du poète, et le vecteur privilégié de son être au monde.

Dès lors, « qu'attendre encore en faveur du lyrisme qui m'intéresse seul? » s'interroge Saint-John Perse dans une lettre à son ami Claudel datée du 1^{er} août 1949 (OC p. 1014). Ainsi formulée de

¹ Nous tenons à remercier Mme Joëlle Gardes-Tamine, professeure à l'université Paris IV-Sorbonne, pour ses suggestions et sa relecture avisée.

² Les citations de Saint-John Perse sont toutes extraites de ses *Œuvres complètes* (Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972). Nous abrégons désormais en OC.

manière définitive et lapidaire, la question, à forte valeur assertive, semble a priori marquée du sceau de l'évidence tant l'héritage poétique entrelace celui du genre; les termes de « lyrique » et « lyrisme », massivement utilisés par la critique, travaillés par l'histoire et les théoriciens successifs de la littérature, ne réfèrent pourtant qu'à une réalité dangereusement fuyante et labile, entre anachronisme et quiproquo.

Nourri de sujets élevés traités sur un ton noble et sublime, le lyrisme en poésie, tel qu'il est défini par les canons de la tradition pindarique, ne peut que séduire l'auteur des *Cinq grandes odes* et le jeune traducteur de certaines des *Pythiques*. Même si, victime de ses excès, le genre est marginalisé dans la *Poétique* d'Aristote, l'authenticité de son inspiration, la force de ses images et sa capacité à dire la nature humaine l'ont lentement érigé en idéal, accordé en cela aux promotions de la poésie et du poète. Les romantiques opéreront, une fois consommée la désunion progressive du poétique et de la poésie et à la faveur de ses affranchissements formels et thématiques, sa fusion avec le lyrisme dont la poésie devient obsessionnellement le synonyme, à tel point que D. Combe (1989) parle dans *Poésie et récit* d'un impérialisme lyrique conquis au détriment de l'épique ou du narratif.

2. La lyre persienne

Au regard de cette acception large et souvent problématique, la musique, prise comme trait définitoire originel du lyrisme, représente sans doute un ancrage fort de cet intérêt exclusif de Saint-John Perse. Orphée, figure éponyme et emblématique du sujet lyrique, a illustré la puissance d'une parole chantante capable de pacifier les monstres infernaux, mais aussi de recomposer harmonieusement le monde. Ce pouvoir séducteur de la langue vocalisée inaugure les effrangements permanents entre les deux arts, une consubstantialité sans cesse réaffirmée qui fait de la poésie un chant, et du lyrisme, l'essence même de l'expression poétique. C'est d'ailleurs à cette idéalité d'une écriture faite musique, dans une optique mallarméenne, que s'agrippe Perse dans les moments de doute ou de « crise philosophique », lorsqu'il s'interroge sur la possibilité d'un lyrisme authentique : « [...] si le lyrisme même n'est qu'un mode de joie envers soi, et comme un intime prétexte, sûrement faut-il qu'il se résolve enfin dans l'inertie de l'énoncé ou de la proposition, comme la musique, toute virtuelle, dans le thème déjà » (OC 1909, p. 665).

Dès lors, on ne saurait s'étonner de la prégnance du motif musical dans sa poésie, et ce, dès le titre des poèmes qui déclinent chacun cet atavisme : « Chanson du Présomptif », « Chanté par celle qui fut là », « Chant pour un équinoxe » ou encore « Nocturne ». L'invocation, les litanies et la prière d'*Anabase* vont également dans ce sens en rappelant sa parenté avec l'ode pindarique, ode triomphale même avec *Amers* dont Gabrielle Clerc a démontré le caractère hymnique appuyé. Nouvel Orphée, le poète appose alors sur son visage le masque, récurrent dans l'œuvre et rejoignant ceux de la tragédie, de « Chanteur du plus beau chant » (*Amers*, OC 1953-1956, p. 260) ou de « Maître du chant » (*Vents*, OC 1945, p. 195), qui orchestre les strophes et le chœur à mesure qu'il prend le pouls du monde et de ses forces élémentaires. Du cri, qui au moins depuis Rimbaud est aussi musique, au silence, ici allégorisé en Silencieux, les poèmes répercutent « ce battement rythmique que [s]a main haute imprime » (*Discours de Stockholm*, OC 1960, p. 446), sur un tempo battu notamment par les répétitions et les redondances.

Retour des mêmes, mais pas à l'identique, le ballet des masques du poète participe de cette poésie de l'itération et du refrain; l'Étranger, le Narrateur, le Conteur ou le masque ultime du Poète

scandent l'œuvre de leur présence récurrente et chaque fois renouvelée, telle une basse ou une percussion obsédante martelant un thème lui-même changeant. Et c'est dans ce rythme imprimé, qui est le lyrique de la langue en poésie et dont les masques sont porteurs, que s'origine une part importante de la linéarité de l'œuvre. La ligne nécessairement brisée du sens et de l'herméneutique, source de discontinu, trouve dans le rythme et la prosodie, source de continu, une force unificatrice qui se veut à la fois ligne mélodique, eurythmie fondatrice du poème et signature stylistique du poète : « Et cette musique, qui n'est point proprement "musique" de musicien [...] ouvre à la phrase qu'elle porte une dimension nouvelle de l'espace poétique, assurant plus intimement au songe la fusion du thème et du poète. » (OC 1963, p. 524)

Si elle sonorise la langue et lui offre une condition particulière de musicalité, la richesse du lyrisme formel, loin d'être une fonction ornementale, lui permet, ainsi qu'à son complice le lecteur, de prendre, aux sens propre et figuré, la mesure du monde et de muer la page en paysage audible. Relevant de fonctions antérieures mêmes au langage, la musique constitue un en deçà qui sous-tend le poème, mais ne saurait être, aux yeux de Saint-John Perse, l'objet d'une assimilation facile et totale à la poésie, qui « d'aucune fête musicale ne saurait se contenter » (OC 1960, p. 445) et ne peut « échapper un instant à sa loi propre : qui est le thème "intelligible" » (OC 1910, p. 675); l'en-allée mélodique et rythmique n'est donc pas abdication du sens, la lyre et le luth resteront avant tout les instruments de la mise en vibration, à travers son chant, du sujet et de son « nœud rythmique » (« Toute âme est un nœud rythmique », Mallarmé 2003, p. 212).

3. Le « je » est ailleurs

Plutôt que de considérer le lyrisme comme une catégorie générique, partition discutable et stérile si elle se réduit à une question d'appartenance ou d'émancipation, nous l'envisagerons désormais en tant que mode particulier d'énonciation, déplaçant ainsi l'accent du genre vers la voix qui le porte, d'autant qu'« avec Rimbaud la poésie a cessé d'être un genre littéraire » (Char 1983, p. 731) pour mieux épouser ses valeurs existentielles; le rapport du sujet à son acte poétique ainsi que les modalités de son inscription dans le poème sont bien au cœur de la problématique lyrique.

Et si la poésie n'importe à Saint-John Perse que par son lyrisme, c'est peut-être aussi et surtout par le caractère éminemment personnel de son inspiration, affinité en apparence paradoxale pour celui qui aime à s'avancer masqué. La topique lyrique, qui assigne au sujet une position centrale et fait de la poésie le lieu de son effusion, a placé la relation du poète à son poème sous le signe de la transparence référentielle, et la définition hégélienne ne laisse aucun doute quant à l'identification de celui qui écrit « je » : « Ce qui donne en effet à la poésie lyrique sa forme et son contenu, ce ne sont ni la collectivité objective ou l'action individuelle, mais le sujet lui-même en tant que sujet » (Hegel 1965, p. 268), en l'occurrence « le sujet poétique concret, autrement dit le poète » (Hegel 1965, p. 287). Mode privilégié d'introspection, émanation intimiste d'un « je » à la voix spontanée, la parole lyrique comme expression d'une subjectivité singulière se nourrit donc, selon la célèbre citation de Lamartine, des « fibres mêmes du cœur de l'homme, touchées et émues par les innombrables frissons de l'âme et de la nature » (Lamartine 1922, p. 357).

Certaines des pièces les plus personnelles de Perse peuvent aisément s'inscrire dans le sillage creusé par cette définition et s'apparentent à leur manière aux paradigmes devenus traditionnels. À l'orée de l'œuvre, *Éloges* convoque les bonheurs insulaires de l'enfance et un lyrisme du

souvenir, sentimentalisé par la distance et la nostalgie des évocations; au sein de territoires légués par sa mémoire et son histoire d'homme, le poète s'avance à visage découvert et le « je » inaugurant le recueil, fermement assigné, scelle ostensiblement sa coïncidence avec l'homme privé.

C'est pourtant dans cet espace de la confiance et du dévoilement que se profilent et s'élaborent les premiers masques du poète, comme autant de pierres d'attente pour les poèmes à venir. Le Silencieux, le Dépouillé, le Songeur et déjà le Conteur prennent place dans cet espace poétique en création à mesure que le poète investit ses réminiscences. *Neiges*, composé dans la tourmente de l'exil new-yorkais et dédié à la mère du poète, laisse entrevoir la sphère intime de celui qui souffre des « neiges prodigues de l'absence » (OC 1944, p. 160); selon le même schéma « l'errant » et « l'homme mi-nu », lointain écho dans l'œuvre du Dépouillé ou du héros éponyme d'« Images à Crusoé », attestent la présence discrète de ces figures allégoriques aux endroits mêmes où la transparence semble de mise.

La filiation lyrique telle que l'envisage Saint-John Perse, et telle qu'elle se donne à lire par le truchement des masques, se désancre donc volontiers des *topoi* du genre, tournant le dos à ce lyrisme égocentré, dénoncé par la plupart des avant-gardes du XX^e siècle et encarcanné dans une subjectivité close, étroitement circonscrite. Il s'agit de « substituer à une poésie du cœur (réduisant celui-ci à l'état d'organe plaintif et de pompe à larmes) une poésie *cardiaque*, du pouls et de la crise, du battement et de la syncope » (Maulpoix 2000, p. 424), autrement dit une poésie désengluée des affres de ce « je » que les romantiques avaient aimé confondre avec la personne du poète.

« Pour moi, j'ai retiré mes pieds » (OC 1908, p. 47). L'expression créole, répétée par l'enfant de la fin d'*Éloges*, reflète symboliquement le statut particulier du Je-Origine dans la lyrique persienne, où toute relation avec le moi autobiographique se verra brouillée ou gommée. C'est dans cet écart du sujet à lui-même que réside le fameux *lyriches ich* des théories littéraires allemandes, qui ont posé de manière systématique la question de son opposition avec le sujet empirique du poète. La déliaison progressive dans l'œuvre des « je » biographique, scripteur et lyrique atteste que le poète, « face invisible de l'homme » (OC 1965, p. 457), est bien la source locutoire, sujet lyrique arraché à sa biographie pour s'ouvrir au mouvement du monde et dont la « voix tout bas reconnue [...] garde, hors du temps, cette capacité à être autre sans cesser d'être elle-même. » (OC 1963, p. 513)

La question de la sincérité du poète, autre topique lyrique sous-tendue par la spontanéité du chant cordial, a souvent été soumise à examen par la critique persienne, traquant Saint-John Perse dans les plis biographiques d'Alexis Léger. En bâtissant le mythe d'une intimité à la hauteur de ses poèmes, en érigeant patiemment la statue altière de « l'homme au masque d'or », le poète a certes lui-même multiplié les porosités et d'une certaine manière justifié l'étude biographiste dont il a été l'objet. Mais la poésie, dont l'acte de naissance induit un écart parfois considérable du sujet à lui-même, émiette la figure autobiographique, distend les liens qui l'unissent au « je » du créateur – n'est-il pas « l'Étranger » au poème ? – et ne retisse pas sa continuité d'homme. La parole profonde dont le poème se fait l'écho doit « se garder, comme d'un éclat monstrueux d'indécence ou de vulgarité de ne rien dire d'essentiel » (OC 1909, p. 668), et donc de personnel; le choix initial du pseudonyme dit la distance assumée de soi à soi et la caducité d'une problématique sans fondement, que marginalisaient déjà les leçons du *Contre Sainte-Beuve*...

En déstabilisant la subjectivité traditionnelle, le lyrisme moderne n'a donc cessé, dès la poésie post-baudelairienne, d'alimenter la controverse référentielle dans le texte poétique, en témoignent le « moi » difficilement localisable d'un Laforgue ou la position radicale de Mallarmé qui réduit le poète à la non-élocution. Le « je », ainsi préservé de tout narcissisme littéraire et de tout solipsisme, se met au service de la poésie et la sert d'autant mieux qu'il n'est plus cantonné à l'expérience d'un moi intime, mais travaillé, clivé par ce qui n'est plus le moi et le déborde. Ce désajointement du « je » et du moi, qui le fragilise et met en péril sa stabilité, ouvre à la poésie un infini d'autres possibles qu'Yves Vadé définit en ces termes :

Le sujet lyrique, je l'ai dit, se situe ailleurs. Il ne parle pas du même lieu que celui où vit l'auteur. Celui-ci est enserré, comme chacun, dans un réseau familial, social, national, il est célibataire ou père de famille, il a un savoir limité, un champ de perception restreint. Le sujet du texte lyrique réussit à déplacer ces limites. Il modifie les frontières, il annexe quelques territoires. Il fait bouger les bornes de la finitude. (Vadé 1996, p. 88)

Sa fonction se voit donc profondément renouvelée. Avant même d'en être l'énonciateur, le sujet lyrique est le réceptacle de ce qu'il écoute et voit, le destinataire à qui tout est perceptible. Les rôles s'inversent : il devient le véhicule du poème, son « milieu », sorte d'hypermnésique ou de polybiographe qui aura en charge de réciter le monde. Lieu de transition et de passage d'une parole traversante, le « je » lyrique moderne, au prix d'une déprise fondamentale, s'érige ainsi en porte-voix d'une pluralité, délestant ses prérogatives de première personne pour se muer selon l'expression de Maulpoix en « quatrième personne du singulier » (Maulpoix 2001, p. 147). Cette transparence acquise du sujet, afin de ne pas altérer le message transmis, n'est d'ailleurs pas sans rappeler la *translatio imperii* telle que la conçoit la tradition gréco-latine; Saint-John Perse, définissant la puissance du classicisme claudélien, encense celui qui sait faire resurgir « ces grandes voix sévères qui ne sont pas souvent réentendues, ni souvent conviées » (OC 1955, p. 483).

Le recours aux masques, précoce dans l'œuvre, nous l'avons vu, s'inscrit pleinement dans cette « modernité »; leur multiplicité témoigne de la diffraction du sujet lyrique et certains portent dans leur nom même, l'Écouteur ou le Récitant pour ne citer qu'eux, les marques de ses attributions nouvelles. La fréquence de leurs apparitions, loin d'éluder le « je », lui offre une condition inédite de développement et d'existence, réaffirmant que « le sens n'est pas seulement dans l'articulation ou la désarticulation des figures, mais dans l'émergence d'un être nouveau, d'un nouveau sujet. » (Bonnefoy 2007, p. 8). À l'image de celui de Léon-Paul Fargue, le « je » persien, « avide de présence et non d'absence mallarméenne » (OC 1963, p. 517), dirige le poème dès ses premiers versets, omniprésent sous sa forme pronominal ou déterminante, phagocytant parfois le « tu » et le « nous ». Les masques du poète, avatars et prolongements organiques du sujet lyrique, innervent le poème en son nom, fondant à ce titre sa lyricité.

Des œuvres de jeunesse à celles du « grand âge », les masques soulignent les reliefs d'un moi mouvant, rappelant activement que le lyrique, en vertu des cordes qui font la lyre, est originellement un homme de tension, lieu de la coexistence, parfois de l'affrontement, des contraires. Conformément à un autre *topos* lyrique, celui de l'élection, « l'Appelé » n'est pas tour à tour Silencieux et Conteur, Officiant et Cavalier, Prince et Mendiant, mais bien le tout qu'ils

incarnent dans une unité émaillée d'antagonismes. « Moi n'est qu'une position d'équilibre » (postface à *Plume*, 1949, p. 663) soutient Michaux; les masques du poète seront ici les balanciers d'un « je » funambule, replié dans « l'amitié de [s]es genoux » (*Éloges*, OC 1908, p. 52) ou tendu vers « les grands espaces libres où se propage le divin » (OC 1965, p. 454). Ce mouvement duel, respiratoire, entre stases et élans lyriques, de déploiement du « moi » vers le monde, et de repli vers son propre centre dessine les lignes tensives de l'œuvre, lignes d'autant moins définitives qu'elles peuvent tout entières passer pour un rêve tant elles paraissent placées sous l'autorité du songe, dès le « Songeur aux joues sales » d'*Éloges*. La galerie de figures qui la peuple pourrait alors être considérée comme une sorte de rêvoir, à l'image de « la chambre aux porcelaines » de Segalen, vaste espace imaginaire à l'intérieur duquel se déploie l'univers du poète. Saint-John Perse, pour qui la puissance du « songe vrai » (OC 1955, p. 483) n'a rien d'oxymorique et égale celle de la science, y poursuit sa quête, assisté d'auxiliaires qui accordent ses contraires et chantent ses intriorités.

4. Un lyrisme impersonnel

Nous avons souligné la disjonction fondamentale des sujets empirique et lyrique ainsi que l'omniprésence protéiforme de ce dernier; il serait néanmoins réducteur de lui attribuer une préséance toute personnelle tant la poétique persienne, emboîtant le pas de la création contemporaine, tend à s'affranchir de cette incidence et de l'exigüité de son cadre. T. S. Eliot, sans doute le plus grand promoteur de l'impersonnel dans la tradition anglophone, y voit un trait définitoire de l'émotion artistique, garant de son intensité et véhicule de sa puissance. Dans *Critique et clinique*, Gilles Deleuze va plus loin et oppose la vie comprise en termes personnels, vouée au repli, au figement, à la finitude, à celle où l'impersonnel fait primer la création; de cette expérience, l'écrivain « revient les yeux rouges, les tympan percés » (Deleuze 1993, p. 14) et surtout se situe sur un versant actif dans sa rencontre avec le lecteur.

Ces positions parfois extrêmes trouvent pourtant leur origine dans une certaine lyrique traditionnelle qui déjà conçoit une source poétique distincte de son auteur et porte, en germe, la notion d'impersonnalité : « Loin de tirer son autorité du génie du poète, la poésie est, malgré l'existence du poète, une sorte de parole sans auteur, elle n'a pas de locuteur, elle est ce qui "se dit". » (Veyne 1983, p. 74) S'il libère l'écriture des plis de l'identité, « l'empiègement » dit Bonnefoy, ce retrait du locuteur problématise l'assignation de la parole et ne peut s'effectuer sans la remise en cause du « je »; celui-ci n'est plus cette instance rassurante, gardienne du sens et de la cohésion textuelle, mais un pronom en partage dont l'incertitude référentielle participe du déploiement lyrique.

Mises à part les pièces liminaires déjà évoquées, seuls *Chronique*, œuvre du « grand âge » au lyrisme plus traditionnel, et « Chanté par celle qui fut là » où domine le sentiment amoureux, semblent privilégier un aspect référentiel qui fait exception aux principes de distance et d'impersonnalité. Dans une étude portant sur « Récitation à l'éloge d'une reine », poème transitoire de ce point de vue, Joëlle Gardes-Tamine a démontré l'effacement progressif du sujet et de son inscription dans l'énoncé, sur le triple plan de la subjectivité déictique, modale-aspectuelle et rhétorique, inaugurant ce « lyrisme impersonnel » qui préside à l'énonciation des poèmes dès *Anabase*. Ce mouvement de dépersonnalisation, qui tend à fondre le « je » dans une référentialité sans assise durablement établie, culminera avec *Vents* dont la « parole de vivant », révélée par une conscience, s'indéfinit en celle de « vivants ».

Le lyrisme impersonnel de Saint-John Perse ne saurait pour autant se superposer totalement avec le concept d'impersonnalité développé par Nietzsche dans la *Naissance de la tragédie*, qui vise à objectiver le rapport de la création au réel, une objectivation acquise par la suppression supposée – fantasmée? – du prisme que constitue le sujet personnel. S'il souligne son apparente absence et fait du poète l'Étranger au poème, le décentrement de la parole lyrique chez Perse instaure néanmoins un impersonnel intime puisque fruit de l'imaginaire, ce qui ne l'évide pas totalement de sa présence; le poème reste l'histoire d'un regard, la marque singulière d'une subjectivité, même si ses modalités d'inscription diffèrent.

Plusieurs chemins d'écriture ont été tracés, depuis le « je est un autre » rimbaldien jusqu'à l'impersonnel mallarméen, inaugurant deux types majeurs de poésie, celle du sujet et celle de l'évènement; au sein de ce qui s'apparente à une politique de l'impersonnel, le recours aux masques, qui active ce mouvement de désindividuation, introduirait-il un moyen de les conjointre?

Le recouvrement, le voile, liés à la figure du masque, représentent l'opérateur d'accès le plus élémentaire à l'impersonnel; la modernité a multiplié les déplacements, les travestissements du sujet lyrique et par là même, les positions qu'il est susceptible d'occuper. Le « je » s'émancipe alors du sujet direct de l'énonciation et fait l'objet d'un processus figural. Il est Olympio, porte-parole d'Hugo, le *Desdichado* nervalien ou encore « Le mauvais vitrier » de la section *Spleen et idéal*, à tel point que la figuration en Autre, sa « semblance » dirait Michel Deguy, apparaît désormais comme un trait presque familier du poète. À « cet homme cousu de plusieurs », qui a « beaucoup plus que lui en lui » (Maulpoix 2008, p. 151), la polyphonie, instrument fondamental du lyrisme impersonnel, offre la possibilité d'un lieu articulatoire où pourront s'établir ses incarnations plurielles. Platon, au livre III de sa *République*, voyait en ces mêmes représentants les discriminants qui distinguaient la poésie lyrique des genres mimétiques.

La pratique persienne des masques tend à généraliser ce procédé au point de constituer, selon l'heureuse formule de Dominique Rabaté, un véritable « tourniquet lyrique » (2001, p. 75), tant leur nombre croît au fil des poèmes, diluant de manière entropique le « je » dans la multiplicité de ces instances perceptives. Il s'agit pour le poète, « à la poursuite, sur les sables, de [s]on âme numide » (*Exil*, OC 1943, p.126), d'en étendre les contours, de prolonger ces terminaisons à même d'éprouver le réel et son divers, au sens segalenien du terme. Ce mouvement d'extension n'est pas sans complexifier la saisie de ce sujet singulier : « La complexité des déplacements énonciatifs est donc au cœur du lyrisme; la poésie moderne a fait de la fragmentation de ces voix le champ même de son travail. » (Rabaté 2001, p. 75) Ces « déplacements » retracent la sinuosité du parcours de Saint-John Perse et cette « fragmentation », paradoxalement gage de fidélité à lui-même, n'occulte pas ses qualités idiosyncrasiques; bien au contraire, les masques, à lire comme autant d'échos de son monde intérieur, permettent d'en « élargir les rives à de nouvelles crues » (OC 1909, p. 474).

Ainsi dédoublé ou pluralisé, le sujet s'ouvre de nouvelles façons d'être au monde, qui disent son mépris du statisme, sa soif inextinguible d'autre chose, mais révèlent aussi ses divisions. L'enfant, au « corps sans ombre » (« Pour fêter une enfance », OC 1907, p. 23) indivisé, redeviendra symboliquement « l'homme libre de son ombre » (« Dédicace » d'*Amers*, OC 1953-1956, p. 387) au terme de son cheminement et de l'œuvre. L'impersonnalité offre ainsi au « je »

persien la possibilité d'une ouverture salvatrice; la distance induite gomme les limites trop évidentes d'un sujet individuel, questionne sa propre formulation et permet l'émission, par la voix des masques qui la colportent, d'une parole en éclat, à la fois une et universelle.

5. Le « haut lyrisme »

Ce « goût de l'humain dans l'œuvre écrite, et de l'universel dans l'œuvre individuelle » (OC 1909, p. 473) demeure aux yeux de Saint-John Perse l'étalon de sa valeur littéraire, ce qu'il goûte chez les « grands aînés » et autres « hommes de sa race ». Le sujet empirique ne pourrait y prétendre, tant il est cerné de bornes identitaires, que l'écriture ne peut que souligner. La liberté vertigineuse offerte par le masque autorise quant à elle tous les dépassements, à commencer par celui de l'être singulier, dont il devient une forme stylisée, ancrée dans une voix qu'elle prolonge, rappelant ce fonds commun que la poésie fait affleurer, « un dehors dont nous sommes emplis au plus immédiat de nous-mêmes » (Bonnefoy 2008, p. 94). Pour manifester cet idéal poétique, les masques se doivent donc, jusque dans leurs noms, de n'être que des épures affranchies de la circonstance spatiotemporelle. Le Voyageur, le Sage, le Conquérant, le Scribe, tous sont des figures intemporelles, frappées de la majuscule hypostasiant et invariablement actualisées par un article défini qui les pose dans l'immédiateté de leur existence, sans autre référent ou champ de représentation que ceux attribués par la mémoire collective. Même ou surtout la figure tutélaire du Poète, masque le plus transparent, reste peu incarné, à peine silhouetté, visage énigmatique dont ni les sentiments personnels ni la destinée ne transparaissent; il est réduit à une fonction, une combinaison de signes d'où surgit le sens.

La tentative de mise au jour d'un universel tend par conséquent, pour les figures majeures qui traversent la poésie persienne, à l'allégorie. Les figurations plus discrètes du poète ne fissurent pas son mystère et poursuivent ce mouvement d'universalisation : il est tout simplement « l'homme », « homme sans visage » et « de peu de nom », mais, le détail compte, à la fois « chargé de mémoire » et « sur la chaussée des hommes de son temps » (OC 1945, p. 229). La raison d'être de cet « homme de tous » (OC 1965, p. 455), en accord avec la haute mission dont Perse l'investit, induit la fusion de sa voix dans celle de la communauté humaine, comme un juste retour : « Si sincère est cette voix humaine, ou si simplement prise dans l'universel, qu'elle semble vouloir se châtier elle-même, ou s'humilier, pour nous mieux faire entendre, derrière elle, une autre voix qu'elle prolonge et qui toujours témoigne de l'aïnesse du poète » (OC 1963, p. 515). Dans une perspective hégélienne, c'est bien par ce particulier d'une présence allégorique, masquée et désindividuée, que s'opère l'accès à l'universel.

À l'image du lyrisme claudélien, ce « haut lyrisme », comme le qualifie Dominique Rabaté, congédie les thématiques traditionnelles du genre; « Majesté de la rose, nous ne sommes point de tes fervents » assure le poète de *Nocturne*, revendiquant un lyrisme sauvage, de l'ailleurs et de l'ascèse : « Roses canines et ronces noires peuplent pour nous les rives du naufrage » (OC 1972, p.1395). En porte-à-faux des acceptions courantes de la notion, largement héritées de la vulgate romantique et discriminants récurrents dans les procès intentés à la poésie, le lyrisme de Saint-John Perse se définit ainsi lui-même comme atypique.

Sa dimension la plus manifeste et sans doute la plus révélée, celle de l'éloge et de la louange, ne le voue pas davantage au consensus. L'approbation du monde tel qu'il se dessine à la charnière du siècle, alors que « le monstre [...] rode au corral de sa gloire » (*Vents*, OC 1945, p. 222), peut

paraître provocatrice sous la plume d'un humaniste dont l'intimité même a été dramatiquement bouleversée. D'autant que cette disposition laudative, insolemment proclamée par le poète d'*Anabase*, soutenant que « c'est là le train du monde, et je n'ai que du bien à en dire » (OC, 1924, p. 98), sera assumée jusqu'aux poèmes du « grand âge », à l'extrémité de l'œuvre : « Ceux qui furent au monde n'en disent point l'usure ni la cendre. » (*Chronique*, OC 1959, p. 399) Cet éloge, généralisé à presque tous les poèmes de Perse, ne saurait résulter d'un optimisme naïf à la *Candide*, encore moins d'un lyrisme béatement sélectif; il est l'expression d'une posture volontaire et tendue, un choix éthique auquel le poète ne dérogera pas. Il est le célébrant de ce qui est, puisant au fondement du poétique la libération d'une parole fervente, dans « l'estime » et la confiance en un *hic et nunc*. « Mode de joie envers soi » (OC 1909, p. 665) et faculté à apothéoser le monde, ce lyrisme participe également de la construction du sujet-poète. Si le monde loué et sa connivence avec l'homme important, le ton de l'éloge instille une forme de sortie de soi : « J'aime bien l'éloge pour l'éloge. Cela commande au départ un certain ton, appelle une certaine hauteur, oblige à se situer un peu au-delà de soi-même » (OC 1972, p. 1088).

En matérialisant cet autre, pluriel nous l'avons dit, qu'incarne le poète, les masques autorisent cette hauteur de vue qui préside à la création du poème. À l'image du Shaman de *Vents*, ils orientent leur regard vers le haut, le vectorisent, en accord avec le principe actif du lyrisme selon Novalis : l'élévation constante du « je » au-delà de l'étroitesse de son « moi ». Comme les Cavaliers parvenus au sommet des mesas dans le même poème, la position surplombante, acquise au prix de l'ascèse, permet dans un mouvement inverse cette altitude, vision panoramique du monde qui légitime l'autorité de la parole lyrique : « Nous assemblons, de haut, tout ce grand fait terrestre », « [e]t nous voici plus haut que songe sur les coraux du Siècle -- notre chant. » (*Chronique*, OC 1959, p. 399) Cette allure ascendante, modulée par la souplesse et l'ampleur du verset, modifie profondément, on le voit, l'horizon du poème qui se veut désormais célébration de l'accord avec l'être et le monde; soulevé au-delà de lui-même et prolongé de ses masques, le sujet lyrique renoue ainsi avec l'esprit apollinien d'une poésie ascensionnelle.

6. Conclusion

Le lyrisme de Saint-John Perse se dote ainsi d'une résonance toute particulière dans le concert moderne, un écho dont le recours aux masques est l'un des adjuvants majeurs. *A contrario* de la crise du sujet qu'ont connue la poésie et le roman modernes, ils attestent leur omniprésence dès l'orée de l'œuvre et prodiguent un grain, une tessiture à sa voix tout en impulsant le rythme de son chant. Mais loin de la diction de « l'émoi central » que stigmatise Barthes, cette représentation plurielle réaffirme avec force son éclatement ainsi que celui de l'univocité du « moi ». Puisque l'« on n'est pas seul dans sa peau » (Michaux 1998, p. 663), les masques auront pour charge de déployer le potentiel de figures d'un « je » désormais pris pour objet, distance salutaire dans le processus de réappropriation du monde qui fonde la parole lyrique. Conséquence de cette élimination du sujet, l'impersonnalité devient alors paradoxalement le moyen de son avènement; la littérature

[...] ne se pose qu'en découvrant sous les apparentes personnes la puissance d'un impersonnel qui n'est nullement une généralité, mais une singularité au plus haut point [...]. Ce ne sont pas les deux premières personnes qui servent de condition à l'énonciation littéraire; la littérature ne commence que lorsque

naît en nous une troisième personne qui nous dessinait du pouvoir de dire “Je” .
(Deleuze 1993, p. 13).

Histoire d’un regard, le poème se double de celle d’une genèse graduelle et indirecte. Lieux transitoires de cette parole et de sa charge émotionnelle, les masques du poète peuvent ainsi être considérés comme les relais lyriques d’un sujet caméléon dont ils configurent la constitution, toujours en devenir dans le poème. À ce titre, ils incarnent sans doute ce que Perse « peut attendre encore du lyrisme » : une exploration ouverte du monde, une expérience féconde du dehors, mais dont le « je », passant d’une instance perceptive à une autre, reste le centre.

7. Bibliographie

- ARISTOTE, *Poétique*. (1997). Les Belles Lettres, édition bilingue, Poche, Paris, 141 p.
- BAUDELAIRE, Charles. (1975). *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1605 p.
- BONNEFOY, Yves. (avril 2008). « Grand entretien », *Le Magazine Littéraire*, n° 474, p. 92-96.
- CADUC, Éveline (1993). *Index de l'œuvre poétique de Saint-John Perse*, Paris, Honoré Champion, 269 p.
- CAMELIN Colette et Joëlle GARDES-TAMINE. (2002). *La « rhétorique profonde » profonde de Saint-John Perse*, Paris, Champion, 241 p.
- CLERC, Gabrielle. (1990). *Saint-John Perse ou de la poésie comme un acte sacré*, les Éditions de la Baconnière, Boudry-Neufchâtel (Suisse), 221 p.
- CHAR, René. (1983). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1364 p.
- COMBE, Dominique. (1989). *Poésie et récit. Une rhétorique des genres*, Paris, Corti, 201 p.
- DELEUZE, Gilles. (1993). *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 187 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle. (1996). *Saint-John Perse ou la stratégie de la seiche*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 104 p.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. (1965). *Esthétique, La Poésie*, t.II, B, « La poésie lyrique », Paris, Aubier-Montaigne, 350 p.
- HUGO, Victor. (1964). *Œuvres poétiques I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1744 p.
- LALLIER, François (2007). *La voix antérieure. Baudelaire, Poe, Mallarmé, Rimbaud*, Bruxelles, La lettre volée, Coll. « Essais », 157 p.
- LAMARTINE, Alphonse de. (1922). *Méditations poétiques*, Paris, Hachette, 376 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. (2003). *Crise de vers, Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1907 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel. (2000). *Du lyrisme*, Paris, Corti, 442 p.
- MICHAUX, Henri. (1998). *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1430 p.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1949) *Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, 238 p.
- RABATÉ, Dominique. (2001) *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 162 p.
- RABATÉ, Dominique, SERMET Joëlle (de) et VADÉ Yves (dir.). (1996). *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 301 p.
- PERSE, Saint-John. (1972). *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1424 p.
- VEYNE, Paul. (1983). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ?*, Seuil, Paris, 168 p.

Perspectives métadiscursives dans l'opéra *Daphné* de Richard Strauss¹

Elena Daniela Grigorescu

University of Western Ontario

Résumé

Cet article propose une interprétation de l'opéra *Daphné* de Richard Strauss comme œuvre autoréférentielle, considérant la fable de Daphné comme mythe de la création artistique. Si dans les premiers opéras inspirés par le mythe en question cette dimension demeure implicite, la *Daphné* de Strauss lui attribue une portée plus manifeste. En examinant les sources, la composition et le traitement musical du mythe, cet article met en évidence un niveau de cohérence de l'œuvre qui se greffe sur le drame psychologique : celui des éléments métadiscursifs.

Mots clés : opéra, *Daphné*, mythe de la création, métadiscours, autoréférentialité, Richard Strauss

1. Introduction

L'épisode de la transformation de la nymphe Daphné en laurier, raconté par Ovide dans le premier livre des *Métamorphoses*, a servi de sujet, de la fin du XVI^e siècle à nos jours, à de très nombreux opéras. Il s'est même trouvé, en Italie comme en Allemagne, aux origines de ce genre artistique, le plus synthétique qui soit. Jacopo Peri en Italie (1597-1598) et Heinrich Schütz à Dresde (1627) s'emploient à mettre en musique le poème dramatique *Dafne* d'Ottavio Rinucci écrit en 1594 à Florence, et considéré comme le premier livret d'opéra. Le même poème a inspiré un musicien comme Marco de Gagliano dont l'opéra *Dafne* (1607) a remporté un réel succès. Dans son étude sur *La Fable de Daphné*, Yves F.-A. Giraud affirme : « L'histoire de la *Dafne* de Rinucci est étroitement liée à la naissance de l'opéra » (Giraud 1969, p. 47). Dès lors, ne serait-il pas opportun de s'interroger sur les circonstances qui se trouvent à l'origine de cet état de fait ? Autrement dit, quelle est la signification de ce mythe dans le contexte de la naissance de l'opéra ?

Il est important de rappeler que Rinucci et Peri ont collaboré, dans les années qui ont suivi, à la création de deux autres opéras, *Euridice* et *Orphée*. Le début de l'opéra est ainsi lié à des sujets mythologiques qui ne sont peut-être pas sans rapport avec toute une réflexion autour du genre qui est en train de se constituer. Ayant au centre les figures d'Apollon et d'Orphée, symboles d'une certaine unité reliant poésie et musique, l'opéra, à ses débuts, semble répondre à la nécessité d'un

¹ Cet article a été rédigé sous la supervision du professeur Anthony Purdy (University of Western Ontario).

discours sur ses propres lois. C'est justement vers la détermination de cette unité musique/texte que tend l'opéra à son stade embryonnaire.

La même problématique apparaît au ^{XX}^e siècle chez Richard Strauss, qui s'interroge à son tour sur la forme de l'opéra et sur l'art en général. Transposée dans l'ordre de la création, cette pensée se retrouve dans des opéras dont on a souvent souligné le caractère métadiscursif : *Ariadne auf Naxos*, *Intermezzo*, *Daphné*, *Capriccio*. « Allégorie de l'art », ainsi que la désignent certains commentateurs, la *Daphné* de Strauss reprend l'épisode mythologique de Daphné et d'Apollon et le transforme dans le sens d'une quête de l'œuvre d'art idéale. Or c'est justement le sujet de ce travail, qui propose l'analyse de cet opéra du point de vue métatextuel.

2. Daphné dans l'histoire de l'opéra

L'émergence de l'opéra dans l'Italie de la fin du ^{XVI}^e siècle se produit dans un effort d'adapter les mythes anciens à un traitement musical et scénique. S'appuyant sur l'épisode raconté par Ovide dans ses *Métamorphoses*, la *Dafne* de Peri et Rinucci conserve fidèlement l'intrigue, dont on reconnaît les principaux moments : le combat pythique, le défi d'Apollon à Cupidon, la poursuite de Daphné, sa métamorphose en laurier, puis le discours final d'Apollon.

L'opéra de Rinucci et Peri s'ouvre sur un prologue prononcé par Ovide lui-même, qui se présente et annonce l'argument de la pièce. Mais, lors des remaniements apportés à la fable, Rinucci compose de nouveaux prologues, dont les personnages sont Apollon et la Musique. Ce détail acquiert alors une importance spéciale, car il semble orienter la discussion dans un sens autoréflexif. Par le biais de cette observation, on débouche sur toute une réflexion autour du nouveau genre puisque, « avec la *Dafne* de Rinucci, on s'[engage] résolument dans la voie préalablement définie » (Giraud 1969, p. 410). Il s'agit, plus précisément, des théories de la Camerata Florentine (fin du ^{XVI}^e siècle), un salon d'artistes de nuance surtout musicale, mais ouvert à toutes les formes d'expression artistique, et qui compte parmi ses membres les créateurs de *Dafne*.

Musicalement, il est question d'une réaction contre la polyphonie et le style madrigalesque. Auparavant, le discours parlé était reproduit par le chant psalmodié du chœur ou bien par l'utilisation du contrepont. Mais le texte était souvent incompréhensible, les voix ne chantant pas nécessairement les mêmes paroles en même temps, et toute représentation scénique était exclue par la présence statique du chœur. Giulio Caccini, musicien professionnel et chanteur, en étudiant longuement les rapports de la parole au chant et de l'expression dramatique à la musique, crée le *style récitatif*, « il recitativo secco », qui deviendra l'instrument de l'art nouveau. À la différence des formes complexes de style madrigalesque, qui ne tiennent pas compte des paroles, le récitatif repose sur la musique naturelle de la parole, sur les inflexions de la voix et ses modulations instinctives. Se substituant aux anciennes formes de reproduction du discours, le style récitatif serait un « *cantar senza canto* », une manière de parler en musique. Énoncés pour la première fois par Caccini dans *Nuove musiche* (1601), ces principes sont repris en 1608 par les créateurs de *Dafne* dans la préface d'*Euridice*, le deuxième opéra des compositeurs florentins. On possédait à la fois l'instrument – le « *recitativo secco* » – et le genre – le drame récitatif –, l'ancêtre de l'opéra moderne.

La présence du mythe de Daphné aux origines de l'opéra est donc liée à tout un contexte qui semble avoir favorisé le choix de cet épisode mythologique. En effet, ce choix permet d'exploiter

l'image d'Apollon par l'intermédiaire duquel « la poésie s'accorde à la musique », comme le dit Apollon lui-même dans l'épisode de la poursuite, raconté par Ovide. Du reste, le rôle de Daphné est extrêmement réduit, celle-ci apparaissant uniquement dans une scène pour dire vingt-deux vers. Le caractère explicatif d'*Euridice* est encore plus prégnant, le texte dramatique étant même accompagné d'une préface. Le prologue de *Dafne* peut acquérir lui aussi une dimension métatextuelle d'autant plus que dans d'autres prologues composés par Rinucci pour le même opéra, le texte est prononcé non plus par Ovide, mais par Apollon ou par la Musique. Malheureusement, ces nouveaux prologues se sont perdus, tout comme la partition de *Dafne*.

De la même manière que le texte d'Ovide, qui rattache pour la première fois au mythe l'épisode du combat pythique, la *Dafne* de Rinucci et Peri commence avec l'évocation de la victoire d'Apollon et le défi de Cupidon. Respectant scrupuleusement le canevas d'Ovide, Rinucci introduit pourtant dans son livret un dialogue inexistant dans les *Métamorphoses* entre Cupidon et Venus, dialogue présent dans nombre de pièces de théâtre de l'époque. Un autre moment qui marque une certaine distance par rapport au texte ovidien est l'apparition d'un messager qui annonce la métamorphose de Daphné sans donner d'explications supplémentaires. Cette option n'est probablement qu'une solution de compromis pour éviter la difficulté d'une métamorphose à réaliser sur la scène.

Lui aussi représentant de la Camerata Florentine, Marco da Gagliano compose en 1607 un opéra *Dafne* en collaboration avec Rinucci. Celui-ci s'accorde à remanier son livret initial pour une nouvelle adaptation musicale et scénique, les modifications étant peu significatives du point de vue du traitement du mythe. Aux environs de 1640, Pier Francesco Cavalli reprend le thème de Daphné dans un opéra d'après le livret de Giovanni Francesco Busenello, *Gli Amori d'Apollon et di Dafne*. Ce qui caractérise cet opéra, c'est la place très restreinte réservée à l'histoire de Daphné au milieu d'une intrigue beaucoup plus complexe. C'est avec cet opéra typiquement baroque dans sa conception et dans sa structure que commence la décadence du mythe, qui se dissout dans des intrigues privilégiant le spectacle.

Une reviviscence du mythe se produit au XVIII^e siècle avec des cantates qui résument la légende pour n'en retenir que le conflit central. Sont à retenir deux cantates apparentées et contemporaines : celle d'André Campra (1708) et celle de Haendel (1708), qui reviennent sur le récit ovidien. Le XIX^e siècle donne quelques opéras de moindre importance et qui passent inaperçus.

3. La *Daphné* de Strauss

Au XX^e siècle, la légende de Daphné resurgit en opéra à la suite des efforts de Richard Strauss qui, sur un livret du poète autrichien Joseph Gregor, compose un opéra en un acte, achevé en 1937 et représenté en 1938 à Dresde. Œuvre de vieillesse, la *Daphné* de Strauss survient après d'autres opéras à sujet mythologique comme *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), *Ariadne auf Naxos* (1912), auxquels s'ajoute *L'amour de Danaé* (1952) composé après la *Daphné*. La prédilection de Strauss pour des sujets mythologiques ne devrait point surprendre car, comme le montrent aussi certains exégètes, « l'esthétique de Strauss regarde plus en arrière que vers avant » (Chauviré 1991, p. 11). Néanmoins, il ne s'agit pas chez le compositeur allemand d'un rapport dogmatique au mythe : ses sujets manifestent un caractère plutôt éclectique. Chez lui, le mythe est fortement dramatisé; il cherche à créer des conflits, des personnages et des situations

dramatiques sur des bases mythiques. C'est ce qui l'oppose à un créateur comme Wagner, dont l'esthétique s'appuie sur des formes mythiques essentialisées. « Le naturel contre le pathos wagnérien, contre les images figées et certaines conventions ridicules, tel était l'idéal recherché par Strauss » (Banoun 2000, p. 88). Intéressé par la cohérence du drame, Strauss exige de la part de ses librettistes des personnages « en chair et en os », d'où la primauté accordée aux dialogues. C'est ce qui déclenche toute une série de reproches à l'adresse de Gregor, le librettiste de *Daphné*, dont le style lui paraît trop poétique, « du faux Wagner », dit-il. Si on a pu identifier dans *Salomé* et dans *Elektra* un certain traitement naturaliste et expressionniste du mythe, les exégètes n'ont pas hésité à invoquer le style baroque du *Chevalier à la rose* et même le postmodernisme avant la lettre des opéras mythologiques écrits plus tard, notamment *Ariadne auf Naxos*, *Daphné* ou *L'amour de Danaé*. Œuvres hybrides, hésitant entre le comique et le sérieux, ces dernières se caractérisent par le recours à la citation et à l'autocitation, au pastiche, au mélange des styles, des genres, du grand opéra, de la revue musicale et de la *Commedia dell'Arte*. Tous ces exemples suffisent pour donner une image des rapports complexes qu'entretient Strauss avec le mythe, et de la distance qu'il entend maintenir dans le travail du mythe.

Dans cette perspective, une interprétation autoréférentielle de l'opéra *Daphné* semble tout à fait plausible, d'autant plus qu'il fait partie de la dernière période de la création de Strauss, marquée par une tendance contemplative, une réflexion autour du genre auquel il a consacré toute sa vie. « Il est significatif de voir », constate Yves Giraud, « que l'opéra contemporain est encore pénétré du vieux mythe, ce mythe même qui fut à l'origine du genre trois cents ans plus tôt » (Giraud 1969, p. 489). Mais la *Daphné* de Strauss semble se revendiquer plutôt d'une ancienne version grecque du mythe, la version laconienne, signalée principalement dans la *Description de la Grèce* de Pausanias, chez Parthénios de Nicée ou encore dans les *Bucoliques* de Virgile et dans certaines scolies de l'*Illiade*. C'est à cette version que le librettiste de Strauss semble emprunter l'intrigue et l'atmosphère générale. En ce qui concerne les sources d'inspiration qui ont contribué au choix du sujet de l'opéra, Joseph Gregor relate dans son livre dédié à Strauss : « Mes yeux tombèrent par hasard sur la lithographie de Théodore Chassériau, intitulée *Apollon et Daphné*, mais qui est pourtant aussi loin que possible de la tragédie bucolique telle que nous la voyons aujourd'hui sur la scène » (Gregor 1942, p. 278). Quant à Strauss, il a été attiré par le *Printemps* de Botticelli dans lequel il retrouvait « la naïveté idéale de la silhouette de Daphné » (Gregor 1942, p. 279), et à partir duquel il imaginera le costume de Daphné de la première représentation. Cependant, pour ce qui est de la construction de l'intrigue, Gregor et Strauss décident de placer l'action dans la Grèce Antique : « [...] Strauss me déclara qu'il penchait décidément pour la Grèce archaïque, vers laquelle d'ailleurs j'avais tendu après avoir vu la lithographie romantique en question » (Gregor 1942, p. 279). Il faut dire que cela n'était pas dû au hasard, et qu'à l'époque de Strauss, vers les années 1920, se manifestait, dans maints projets architecturaux et scéniques auxquels le compositeur participait, un retour au classicisme de Weimar et à l'hellénisme. Toute une esthétique de restauration se développe en même temps que les avant-gardes et en réplique à leur modernité. De cette perspective, le retour à une Grèce idéale et harmonieuse, proche de la nature, pourrait être interprété comme un refuge devant les tendances modernes de l'art.

Les personnages qui soutiennent l'intrigue sont : Daphné et Apollon, Leucippe, jeune berger amoureux de Daphné, Pénéée, père de Daphné et Gaïa, mère de Daphné. L'action se place à la tombée de la nuit près de la demeure de Pénéée, au bord du fleuve du même nom. À l'arrière-plan, l'Olympe. On prépare la fête de Dionysos. Daphné est triste de voir finir le jour le plus long,

puisqu'elle n'aime que le soleil et la nature. Elle finit par enlacer l'arbre qu'elle aime lorsque surgit Leucippe, le compagnon de jeu de Daphné dans son enfance. Mais si Leucippe adore Daphné, celle-ci n'a jamais vu en lui qu'un ami ou un frère. Sentant en lui l'influence de Dionysos, Leucippe embrasse Daphné, qui se dégage de son étreinte. Entre en scène la mère de Daphné, Gaïa, qui vient rappeler Daphné à l'ordre : même si elle n'aime pas la fête qui va avoir lieu, elle doit se préparer pour s'y rendre. Mais Daphné refuse de se laisser parer pour la fête et s'enfuit. Deux servantes proposent un stratagème à Leucippe pour lui permettre d'approcher Daphné : elles le parent des habits destinés à Daphné. Arrive Pénée, qui déplore que les dieux aient quitté la terre et restent confinés sur l'Olympe. Il annonce le retour de certains d'entre eux, notamment celui d'Apollon. C'est alors qu'apparaît un inconnu, sous le déguisement d'un berger; la prophétie de Pénée semble bien s'être réalisée. Aussi invite-t-il Daphné à souhaiter l'hospitalité à cet hôte tardif; elle est étonnement émue par cet étranger qui paraît connaître son amour pour la nature et le soleil. Dans un grand duo, Daphné tombe dans les bras d'Apollon, qui l'embrasse. Cependant, Daphné sent que ce baiser n'est pas uniquement celui d'un frère; elle s'enfuit. Durant la danse rituelle, Leucippe déguisé invite Daphné à se joindre aux danseuses. Jaloux, Apollon met un terme à la fête et ordonne à Leucippe d'ôter son déguisement. Celui-ci déclare ses sentiments pour Daphné, et lui demande de le suivre. Daphné se sent alors trompée par ses deux prétendants. Apollon ayant révélé qui il est, et Leucippe l'ayant aussitôt maudit, il le blesse mortellement d'une flèche. Apollon, comprenant qu'il a péché contre sa nature divine en voulant conquérir Daphné et en tuant un mortel par amour pour elle, demande à Zeus la grâce de pouvoir aimer celle-ci, non sous sa forme humaine, mais en la transformant en laurier, réalisant ainsi le vœu le plus cher de la jeune fille : appartenir entièrement à la nature, tout en étant la prêtresse d'Apollon. (Cf. l'annexe « Résumé de l'opéra », Banoun ; 2000).

On constate que par rapport aux premiers opéras inspirés du récit ovidien, la *Daphné* de Strauss remonte à une version du mythe antérieure aux *Métamorphoses* d'où l'absence de l'épisode du combat pythique, tout comme l'absence de Cupidon. La présence de Leucippe, personnage inexistant chez Ovide, s'explique par le recours à la version grecque évoquée, qui raconte l'histoire de l'amour de Leucippe pour Daphné et son stratagème pour la conquérir : le déguisement. Chez Strauss, tout comme dans la version laconienne, la métamorphose finale se réalise par l'intermédiaire de Jupiter (Zeus), et non pas grâce à Pénée comme chez Ovide. Cette version du mythe aurait pu présenter pour le compositeur allemand les éléments nécessaires pour la création d'un conflit dramatique intense s'appuyant sur une base psychologique. Dans la fable relatée par Pausanias, Daphné était la fille du roi de Sparte Amyclas et de Diomède. Daphné, favorite de Diane et vouée à cette déesse, va chasser dans les forêts d'Elée, au bord de l'Eurotas, et elle y est aperçue par le jeune prince Leucippe, fils du roi Oenomaus de Pise, qui s'éprend d'elle. Mais, connaissant l'aversion de la jeune fille pour l'amour, il se déguise en femme afin de l'approcher. Apollon, également amoureux de Daphné, dévoile, par jalousie, le déguisement de Leucippe, qui est mis à mort par les compagnes de la princesse. Apollon poursuit alors celle-ci, jusqu'au moment où Jupiter la transforme en laurier à la prière de Daphné.

C'est justement l'intrusion de cette dimension humaine qui aurait pu intéresser Strauss, celle-ci lui permettant de construire une intrigue avec des personnages « en chair et en os ». On ne saurait donc s'étonner si, afin de conférer plus de cohérence à l'ensemble, il s'efforce d'attribuer à ses personnages une profondeur psychologique, souvent sur des coordonnées psychanalytiques. Il écrit ainsi à Stefan Zweig, son ancien collaborateur, à propos de la première version du livret de Gregor : « Il y manque un intéressant conflit psychologique » (Strauss et Zweig 1994, p. 203).

Voici pour ce qui est du personnage de Gaïa, introduit par le librettiste Gregor, uniquement pour des raisons de typologie vocale : « Je tiens à mentionner », écrit-il à Strauss, le 6 janvier 1936, « que j'ai introduit Gaïa parce qu'il n'y a pas de voix grave féminine » (Banoun 2000, p. 146), ce qui confère à ce rôle un côté conventionnel et fortuit. Mais, comme le montre aussi Bernard Banoun, « cela gênait Strauss, qui demanda à Gregor une nouvelle apparition de Gaïa, dans un duo avec Daphné soulignant que le retour de la jeune fille à la terre (par les racines de l'arbre) est aussi un retour vers le monde maternel » (Banoun 2000, p. 146). La même idée apparaît sous la plume de Stefan Zweig qui, dans une lettre adressée à Gregor, écrit :

« Si Daphné, à la fin, est métamorphosée en arbre par Jupiter, cela ne doit pas être un miracle subit, fortuit et arbitraire; au contraire, il serait plus beau et plus logique que Jupiter exaucât par là un désir inconscient de Daphné et dont le spectateur aurait auparavant déjà vaguement pris conscience » (Strauss et Zweig 1994, p. 236).

À cette série de significations, le compositeur ajoute une autre qui va dans le sens d'une quête de l'œuvre d'art idéale. Le point de vue psychologique est ainsi doublé d'un point de vue esthétique : « Daphné ne pourrait-elle pas représenter la personnification humaine de la nature elle-même, touchée par les deux divinités, Apollon et Dionysos, les éléments contrastants de l'art? Elle en a la prémonition, mais ne peut pas les appréhender entièrement; ce n'est qu'à travers la mort qu'elle devient un symbole de l'œuvre de l'art éternelle. Elle peut ressusciter sous la forme parfaite du laurier » (Kennedy 2001, p. 433). C'est cette même interprétation que propose Bernard Banoun dans son livre sur l'opéra de Strauss, lorsqu'il analyse *Daphné* comme « allégorie de l'art ». Possible mythe de la création, chez Strauss comme chez les premiers compositeurs, le mythe de Daphné acquiert une dimension esthétique :

« Il ne s'agit pas ici d'une interprétation possible de l'opéra de Strauss, mais d'une volonté délibérée du compositeur. À côté du mythe d'Orphée, qui traite du pouvoir de la poésie et du chant sur le mal, le temps et la mort, l'autre mythe aux origines de l'histoire de l'opéra est également allégorie de l'art. Implicitement au départ, explicitement chez Strauss, la métamorphose de la jeune fille en laurier illustre la victoire de l'art sur le temps et l'histoire, l'assomption et l'éternité par la beauté » (Banoun 2000, p. 173).

La coprésence dans l'intrigue même de l'opéra des éléments apollinien et dionysiaque relèvent de cette dimension esthétique. D'ailleurs, Strauss s'est proposé de reprendre dans son opéra l'opposition établie par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Le dionysiaque renvoie à l'ivresse, aux pulsions et à l'inconscient, tandis que l'apollinien exalte l'élément harmonieux, le calme. On se rappelle que pour Nietzsche, la musique est essentiellement dionysiaque, tandis que l'apollinien trouve son expression la plus pure dans la sculpture.

Sur le plan de l'intrigue, cette opposition apparaît dès le début de l'opéra par l'intrusion d'Apollon déguisé en berger dans une fête vouée à Dionysos. Musicalement, ce parallélisme est explicitement mis en lumière dès les premières mesures de l'ouverture, où aux instruments à vent et à la mélodie s'opposent les percussions et les rythmes sauvages de la fête dionysiaque. Dans le même sens s'inscrit la répartition des voix et leur accompagnement orchestral. Tandis que d'Apollon, Strauss exige une voix de *Heldentenor* wagnérien, la partition de Daphné demande plutôt un soprano lyrique, une voix nuancée et légère dans le registre aigu, un timbre pénétrant se confondant avec celui du violon qui l'accompagne la plupart du temps. Cet antagonisme constitue l'axe autour duquel s'organise l'ensemble de l'opéra, l'apollinien comme élément

constant étant représenté par Daphné, non par Apollon, qui essaie de séduire celle-ci. Voici, dans ce sens, le témoignage de Strauss lui-même :

« Apollon pêche contre sa propre nature divine en s'approchant de Daphné avec des sentiments dionysiaques; Daphné ressent cette infidélité à sa nature dans le baiser que le dieu lui donne et repousse ce dieu impur, être de nature et d'instinct [...] Après cette aventure, et avant de retourner vers son char solaire, Apollon doit donc lui aussi accomplir sa purification : le sommet dramatique de cette purification est le meurtre de Leucippe, par lequel il tue l'élément dionysiaque qui est *en lui-même* » (Banoun 2000, p. 475).

La purification totale d'Apollon, le retour à l'ordre apollonien s'accomplit dans le geste final de demander à Zeus de transformer Daphné en laurier. Or cette option du compositeur se détache nettement de l'approche d'Ovide, chez qui Daphné est métamorphosée par son père pour la délivrer d'Apollon. Mais on a vu que l'intervention de Zeus apparaissait dans la version laconienne du mythe sans pour autant savoir si c'était à la demande d'Apollon. La décision de Strauss s'explique pleinement sans doute à l'intérieur de sa logique, qui exige la purification d'Apollon. En tuant Leucippe, sorte d'*alter ego* d'Apollon, et en renonçant à Daphné, celui-ci refoule ses instincts dionysiaques.

Transformée en laurier, Daphné est en quelque sorte la création d'Apollon, résultat des instincts sublimés de celui-ci. Rendue à la nature sous forme d'arbre, statuaire, Daphné est désormais intégrée à l'ordre apollonien. Chez Strauss, le mythe de Daphné se présente ainsi comme le mythe de Pygmalion à l'inverse. Le créateur suit la voie opposée, du dionysiaque vers l'apollonien. Le geste d'Apollon contient la même gratuité de l'acte artistique; il signifie l'option pour l'art classique et retrouve dans ce moment de fixation le mythe de Méduse, un autre mythe de la création artistique. Quoique fasciné par Wagner, Strauss se considérait comme le continuateur de la tradition classique. Cette hésitation est très visible d'ailleurs à travers sa trajectoire musicale; ses premiers opéras, d'inspiration wagnérienne (*Salomé* et *Elektra*), sont suivis du grand succès remporté par un opéra d'expression mozartienne, *Le Chevalier à la rose*. Le penchant mozartien est d'essence plutôt apollinienne, tandis que l'influence de Wagner a plutôt affaire aux appels dionysiaques. Pour ce qui est de *Daphné*, cet opéra représente la symbiose des deux impulsions antagoniques, l'ambivalence étant prégnante si l'on se rapporte au personnage d'Apollon, par exemple, qui incarne les deux tendances. Si l'on ose extrapoler, Apollon serait, en dernier instant, Strauss lui-même, déchiré entre le classicisme d'origine mozartienne et le modernisme de Wagner. À en croire Michael Kennedy, le compositeur aurait attribué à cet opéra une portée autobiographique implicite, considérant le rôle de Pénée, le père de Daphné, « comme un nouvel autoportrait musical » (Kennedy 2001, p. 433). Cette projection du compositeur serait uniquement une identification dans l'idée de création : Pénée créateur biologique de Daphné. Personnage sans consistance à l'intérieur de l'intrigue, Pénée ne pourrait donc représenter Strauss que de façon conventionnelle, le vrai créateur de Daphné étant en réalité Apollon. S'il y a une projection de l'auteur, c'est l'image d'Apollon qu'il faut avoir en tête à travers l'image conventionnelle de Pénée. Cette hypothèse vient soutenir elle aussi l'interprétation de la *Daphné* de Richard Strauss comme opéra autoréférentiel, une approche du mythe du point de vue esthétique que les commentateurs de la création du compositeur allemand n'ont d'ailleurs pas manqué de souligner. Néanmoins, par rapport aux premiers opéras inspirés

par le mythe en question, où cette dimension est plutôt implicite, la *Daphné* de Strauss lui attribue une portée manifeste.

4. Bibliographie

Discographie :

Daphné, Tragédie bucolique en un acte de Joseph Gregor, musique de Richard Strauss, Opus 82, Lucia Popp (Daphné), Reiner Goldberg (Apollon), Ortrun Wenkel (Gaïa), Kurt Moll (Pénéée), Peter Schreiner (Leucippe), Chœur et Orchestre de la Radio Bavaroise, Bernard Haitink (Chef d'orchestre), EMI/DDD 300.35, 1982.

Bibliographie critique :

BANOUN, Bernard. (2000). *L'opéra selon Richard Strauss*, Paris, Fayard, 577 p.

BROSSE, Jacques. (1993). *Mythologie des arbres*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 493 p.

CHAUVIRE, Christiane. (1991). *Hofmannsthal et la métamorphose*, Paris, Éditions de l'éclat, 79 p.

GIRAUD, Yves F.- A. (1969). *La fable de Daphné*, Genève, Librairie Droz, 576 p.

GOLEA, Antoine. (1965). *Richard Strauss*, Paris, Flammarion, 286 p.

GREGOR, Joseph. (1942). *Un Maître de l'opéra. Richard Strauss*, Paris, Mercure de France, 318 p.

JAMEUX, Dominique. (1971). *Richard Strauss*, Paris, Seuil, 185 p.

KENNEDY, Michael. (2001). *Richard Strauss : l'homme, le musicien, l'énigme*, Paris, Fayard, 616 p.

NIETZSCHE, Friedrich. (2000). *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », vol.1.

ORREY, Leslie et Rodney MILNES. (1991). *Histoire de l'opéra*, Paris, Thames & Hudson, 252 p.

OVIDE. (2001). *Les Métamorphoses*, traduit du latin, présenté et annoté par Danièle Robert, Paris, Actes Sud, 700 p.

ROLLAND, Romain. (1951). *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, fragments de journal*, Paris, Éditions Albin Michel, 243 p.

ROLLAND, Romain. (1895). *Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, Paris, Ernest Thorin.

ROSTAND, Claude. (1964). *Richard Strauss*, Paris, Éditions Seghers, 189 p.

STRAUSS, Richard et Stefan ZWEIG. (1994). *Correspondance 1931-1936*, Paris, Flammarion, 254 p.

TUBEUF, André. (1980). *Richard Strauss ou Le Voyageur et son ombre*, Paris, Éditions Albin Michel, 194 p.

Don Juan à travers trois siècles : séducteur ou amoureux?

(Molière, Da Ponte/Mozart et Pouchkine)¹

Nataliya Lenina

Université de Toronto

Résumé

L'amour et la séduction sont deux notions qui, bien que liées, se manifestent comme deux pôles antagonistes. Si l'amour s'inscrit sous le signe de la vie, la séduction, elle, s'inscrit tout entière sous le signe de la destruction et de la mort : son paradigme se dessine d'une manière manifeste dans l'œuvre de Molière, ainsi que dans le libretto de Lorenzo Da Ponte. L'image d'un Don Juan libertin, athée et éternel séducteur, tel qu'on le voit chez Molière ou chez Da Ponte, contraste de façon saisissante avec celle du personnage de Don Juan dans la tragédie de Pouchkine : ce dernier tombe amoureux, au sein même d'un processus de séduction et se rachète devant les cieux grâce à son grand amour. Ainsi, à trois siècles différents correspondent trois personnages différents.

L'analyse que nous nous proposons d'effectuer portera principalement sur l'identité du personnage de Don Juan. Une étude des énoncés performatifs et de la gestuelle qui leur sert de support, ainsi que quelques lectures de l'image musicale au service de l'image textuelle (la fonction *mimétique* de la musique) se trouveront au centre de l'article. Nous nous appuierons non seulement sur des exemples tirés des textes littéraires, mais aussi sur ceux tirés de leurs représentations : Molière dans la mise en scène de Daniel Mesguich; le *Don Giovanni* de Mozart/Da Ponte dans la réalisation cinématographique de Joseph Losey; et Pouchkine dans la représentation théâtrale filmée de Mikhaïl Shveitser, accompagnée par la célèbre musique d'Alfred Schnittke.

Mots clés : Don Juan, identité du personnage, Molière, Da Ponte, Pouchkine, séduction, amour, art de plaire, simulacre, rhétorique de gestes expressifs et d'images (verbales et musicales) théâtralité, énoncé performatif

¹ Cet article a été écrit à partir de la dissertation rédigée sous la supervision de M. Gilles Declercq, Université de la Sorbonne Nouvelle.

1. *Thánatos* (la Mort) et l'Amour, couple inséparable qui chemine vers l'éternité, vers Dieu, contre la Séduction, une solitaire qui dirige tout et tous vers la mort

La loi de la séduction est d'abord celle d'un échange rituel ininterrompu, d'une surenchère où les jeux ne sont jamais faits, de qui séduit et de qui est séduit, pour la raison que la ligne de partage qui définirait la victoire de l'un, la défaite de l'autre, est illisible – et qu'il n'y a pas de limite à ce défi à l'autre d'être plus séduit encore, ou d'aimer plus que je l'aime, sinon la mort.

J. Baudrillard, *De la séduction*

L'amour et la séduction sont deux notions qui, bien que liées, se manifestent comme deux pôles antagonistes. Si l'amour s'inscrit sous le signe de la vie, la séduction, elle, s'inscrit tout entière sous le signe de la mort et de la destruction. L'amour vit de la répétition créative, de ces mille façons de dire « je t'aime » qui le nourrissent. C'est un véritable travail qui s'effectue avant tout sur soi et non pas sur l'objet d'amour. Dans l'amour, on se retrouve, puisque ce sentiment dirige vers la vérité. Tandis que la puissance de la séduction est telle qu'elle entraîne facilement un *autre* « dans le jeu [...] des apparences » (Baudrillard 1979, p. 20) pour le détourner de sa vérité. Le simulacre, dans ce jeu, « n'est pas ce qui cache la vérité, mais ce qui cache l'absence de vérité » (Baudrillard 2004, p. 25). Dans l'ouvrage *De la séduction*, Jean Baudrillard analyse en détail ce phénomène complexe qu'est la séduction en le comparant souvent à l'amour et au pouvoir. L'auteur conclut que la « souveraineté de la séduction est sans commune mesure avec la détention du pouvoir politique ou sexuel » (Baudrillard 1979, p. 19). Il écrit en ce sens :

Puissance immanente de la séduction de tout ôter à sa vérité et de le faire rentrer dans le jeu, dans le jeu pur des apparences, et là de déjouer en un tournemain tous les systèmes de sens et de pouvoir : faire tourner les apparences sur elles-mêmes, faire jouer le corps comme apparence, et non comme profondeur de désir – or toutes les apparences sont réversibles – à ce seul niveau les systèmes sont fragiles et vulnérables – le sens n'est vulnérable qu'au sortilège. Aveuglement invraisemblable de renier cette seule puissance égale et supérieure à toutes les autres, puisqu'elle les renverse toutes par le simple jeu de la *stratégie des apparences*. (Baudrillard 1979, p. 20)

Or, malgré cette « puissance immanente » de la « stratégie des apparences », le point final de tout processus de séduction est un échec, ce que démontre précisément le personnage de Don Juan tant chez Molière et Da Ponte que chez Pouchkine. Le simple passage d'une femme à une autre rapproche le séducteur de la mort. Le sens des victoires « amoureuses » s'efface par leur multiplicité. C'est ainsi que $(1 + n)$ est égal à zéro, égal au vide ou à l'absence de sens : « les yeux qui séduisent n'ont pas de sens, ils s'épuisent dans le regard » (Baudrillard 1979, p. 107) :

[D]ès l'instant où je dis “deux” [écrit un personnage de Vladimir Nabokov dans ce que nous considérons comme l'une des plus belles lettres de séparation de la littérature], je commence à compter, et il n'y a pas de fin. Il n'y a qu'un

nombre de réel : un. Et l'amour, à ce qu'il semble, est ce qui manifeste le mieux cette vérité. (Nabokov 1962, p. 170-171)

2. Un « épouseur à toutes mains » ou « *manus interrupta* » : Molière/Mesguich et Da Ponte/Mozart/Losey

La scène de la séduction des paysannes dans le *Dom Juan* de Molière (acte II, scène 2) où nous pouvons observer, comme disait Marcel Proust, « cet éternel donjuanisme qui entre deux femmes de rien fait croire à chacune que ce n'est qu'elle qu'on aime sérieusement » (Proust 1992, p. 92), illustre à merveille le paradigme de la séduction. Le choix entre les paysannes est insoluble pour Don Juan. Les femmes sont tout à fait interchangeables pour le séducteur et ce fait est bien souligné dans la mise en scène de Daniel Mesguich où les deux paysannes sont presque identiques : habillées, coiffées et maquillées de la même manière, elles ressemblent à des poupées de mauvais goût, à des objets kitsch. En un mot, comme le remarque pertinemment le personnage de Sganarelle, chaque nouvelle femme n'est qu'une « autre pièce nouvelle » (Molière 1998, p. 80). La personnalité de l'autre intéresse Don Juan seulement dans la mesure où elle arrive à « titiller » ses sens; le sentiment de culpabilité lui est étranger. En jonglant avec les masques et en faisant des promesses en cascade qui ne seront pas tenues, Don Juan s'amuse bien sûr à jouer ce rôle de séducteur beau et victorieux ou, si l'on préfère, d'« Alexandre le Grand des alcôves féminines ». Quant à ses promesses²¹, elles ne sont que des énoncés performatifs échappant à la dichotomie « vrai » ou « faux ». Leur répétition éternelle use le sens. Pourtant, « paradoxalement, l'inachèvement même [des] promesses rend possible [leur] recommencement [...] » (Felman 1980, p. 53). Les propos de séducteur ne sont qu'une « performance » dans le cadre de l'espace de la simulation, qui rend l'objet visé incertain et où il est difficile de distinguer le vrai du simulacre. Certes, les compliments exagérés que le Don prodigue ne sont pas purs mensonges; ils relèvent plutôt de la fabulation, car la séduction est liée étroitement, comme nous l'avons déjà mentionné, au monde de la fiction et de l'artifice. Or, le comble du jeu est l'acceptation de ces règles par l'objet même de la séduction. En effet, les paysannes acceptent volontiers les règles du jeu, consciemment ou inconsciemment : leur vif intérêt pour Don Juan, leur attitude de « prêtes à être consommées » fait alors naître une sorte de connivence entre tous les partenaires²². Cette connivence résulte-t-elle du libre arbitre? L'état amoureux des deux jeunes filles, est-ce le choix imposé par les images illusoire archétypales d'un amour lyrique idéalisé ou par l'instinct de séduire?

Une complicité galante étonnante entre les trois personnages dans la scène de la séduction des paysannes (dans le texte de Molière et dans la mise en scène de Mesguich) fait penser au « féminin insoluble » de Jean Baudrillard :

Le masculin est certain, le féminin est insoluble. Or cette proposition concernant le féminin, que la distinction même de l'authentique et de l'artifice y soit sans fondement, est étrangement aussi celle qui définit l'espace de la simulation : là non plus il n'y a pas de distinction possible entre le réel et les

²¹ Il faut admettre que les verbes performatifs (comme « promettre », « inviter », etc.) sont inséparables de tout discours séducteur, comme de tout discours passionnel.

²² La réplique de Charlotte l'atteste bien : « Monsieur, je ne sais comment faire quand vous parlez, ce que vous dites me fait aise, et j'aurais toutes les envies du monde de vous croire ». (Molière 1998, p. 81)

modèles, il n'est d'autre réel que celui sécrété par les modèles de simulation, comme il n'est d'autre féminité que celle des apparences. La simulation elle aussi est insoluble. Cette coïncidence étrange renvoie le féminin à son ambiguïté : il est en même temps un constat radical de simulation, et la seule possibilité de passer au-delà de la simulation – dans la séduction précisément. (Baudrillard 1979, p. 23)

Dans l'opéra de Mozart, nous retrouvons un mécanisme de séduction analogue à celui présenté dans la pièce de Molière. Ce mécanisme se manifeste, par exemple, dans la scène de la séduction de la paysanne Zerline, pendant laquelle on entend l'air de *Là ci darem la mano*, probablement le plus célèbre de tout l'opéra. Ici, au travail littéraire de Da Ponte, s'ajoute l'art musical de Mozart. Par toute sa beauté sensuelle, la musique tantôt imite la parole et le geste (une sorte de *mimésis*), tantôt les contredit, soulignant ainsi les artifices et les pièges du processus de séduction. Voilà pourquoi on peut parler d'une véritable rhétorique des images musicales.

La scène en question commence par un solo de Don Juan dans un *récitatif sec* (c'est-à-dire accompagné seulement du clavecin) qui permet d'introduire et de faire évoluer le dialogue entre les deux personnages. On voit que les phrases « cajoleuses s'enroulent [exactement] comme le bras du tentateur autour des épaules de la jeune femme²³ » (Barraud 1972, p. 20). Au premier abord, la jeune femme repousse les avances de Don Juan. Cependant, elle reprend pour lui répondre, quoique timidement, la même phrase, le même air que lui chantait le séducteur. À ce moment-là, elle est sur le point d'être prise au piège, sa voix se resserre, tremble un peu, ce qui semble traduire une certaine hésitation²⁴. Tous ces propos introductifs débouchent sur la mélodie de *Là ci darem la mano*. La parole et la musique sont alors en parfaite harmonie : « les courbes du récit se font caressantes, tendrement insistantes et flatteuses », comme l'écrit Henry Barraud dans sa brillante étude consacrée à l'opéra de Mozart (Barraud 1972, p. 20). La voix du violoncelle enrobe en quelque sorte toute la mélodie. Puis, petit à petit, nous entendons l'alternance de paroles des personnages qui se transforme en beau duo chanté, en vrai dialogue. Le chant de Zerline et de Don Juan est en parfait accord et on entend leurs voix unies s'élancer dans un accès de joie de vivre. Au premier regard, cette joie semble être exempte de tout sentiment de péché (le soi-disant *innocente amore*) : la victime est naturellement charmée. Or, l'enchantement réussi demeure en suspens. Cette main offerte par Don Juan et acceptée par Zerline n'est rien de plus qu'une « *manus interrupta* » (Baudot 1997, p. 9) : nous sommes loin d'une célébration immédiate du désir sexuel ou du plaisir charnel. Et cela est bien explicable, car Don Juan souhaite beaucoup plus jouer et entraîner son gibier dans le jeu que de jouir immédiatement. Comme le remarque judicieusement Baudrillard, la séduction « brise la référence du sexe » et se présente non pas comme un simple espace de désir, mais comme un espace de « jeu et de défi » :

²³ À comparer : « Ces yeux adorables, ces lèvres si fraîches... », « ces jolis doigts blancs qui sentent si bon : Il me semble toucher de la crème et respirer des roses » (Da Ponte 1979, 451). Comparons ces extraits du libretto aux répliques de Don Juan – tout à fait identiques – chez Molière : « Ouvrez vos yeux entièrement ah, qu'ils sont beaux ! Que je voie un peu vos dents, je vous prie, ah, qu'elles sont amoureuses ! et ces lèvres appétissantes ! » (Molière 1998, 80)

²⁴ « ZERLINE : J'ai envie, et je n'ai pas envie... Le cœur me tremble un peu... Heureuse, c'est vrai, je le serai : Mais il peut me tromper encore ». (Da Ponte 1979, p. 453)

C'est ce qui transparaît dans le jeu le plus banal de la séduction : je me dérobe, tu ne me feras pas jouir, c'est moi qui te ferai jouir, et qui te déroberai ta jouissance. *Jeu mouvant*, dont il est faux de supposer qu'il n'est que stratégie sexuelle. Stratégie de déplacement bien plutôt (*se-ducere* : amener à l'écart, détourner de sa voie), de détournement de la vérité du sexe : *jouer n'est pas jouir*. (Baudrillard 1979, p. 38) (C'est nous qui soulignons.)

Au contraire, le désir sexuel a un but bien circonscrit, « proche et banal : la jouissance, forme immédiate d'accomplissement du désir » (Baudrillard 1979, p. 39). Il y a des limites physiques à l'assouvissement du désir sexuel. Tandis que la séduction représente une soif insatiable qui s'oppose à la production, au sexe, elle « déflore » les âmes en se servant de ses artifices innombrables, hors de la loi naturelle.

Il est frappant de voir comment Zerline, elle aussi séductrice et manipulatrice potentielle, emprunte à Don Juan ses procédés pour reconquérir la confiance de son fiancé, Masetto. Les rapports entre les signes auditifs et les signes verbaux mettent bien en évidence toute la ruse de Zerline. Comme son séducteur, elle commence par un récitatif. Elle joue la faible femme avec une soumission ostentatoire qui ne nous trompe point, en tant que spectateurs, mais qui leurre évidemment Masetto. Elle veut convaincre le fiancé de son innocence et, pour atteindre ce but, elle reprend presque le même air que lui chantait Don Juan : la structure musicale est la même et le thème cajoleur est le même aussi. Pourtant, nous remarquons la contradiction, la distance (voulue, sans aucun doute) entre la musique et le texte. L'enjeu est mis non pas sur les échos musicaux qui miment la flatterie séductrice verbale, mais sur la « monstration » de l'abîme entre le trompe-l'œil langagier et les gestes qui trahissent la pensée de l'héroïne. Elle chante « *Batti, batti, o bel Mazetto, / La tua povera Zerlina* » (Da Ponte 1979, p. 478), tout en étant consciente du fait que son fiancé ne la frappera pas. La musique même relève du registre de la séduction et de la tendresse, à l'image du langage du corps et du visage de l'héroïne, et la faiblesse du féminin est au service de la séduction. Ainsi, nous avons affaire au *pathos* – à la fois langagier, gestuel et musical – dont la vocation est d'émouvoir et de convaincre autrui et, à la rigueur, de le séduire.

3. Don Juan au XIX^e siècle : Alexandre Pouchkine, *Le Convive de pierre* / Mikhaïl Shveitser :

Quittons maintenant les XVII^e et XVIII^e siècles pour aborder la pièce de Pouchkine *Le Convive de pierre* (Pouchkine 1830, p. 169-199), qui fait partie du cycle connu sous le titre « Des petites tragédies ». Pour la première fois de l'histoire littéraire, Don Juan quitte ici le genre de la comédie pour entrer dans celui de la tragédie. Notre but sera de tenter de répondre à deux questions, à savoir si nous pouvons parler du Don Juan de Pouchkine comme d'un séducteur et dans quelle mesure le processus de séduction est présent dans la tragédie. Dans ce contexte, nous essaierons également de broser le portrait du héros, qui contraste vivement avec celui du Don Juan du mythe classique tel que nous l'avons vu dans l'œuvre de Molière ou dans le libretto de Da Ponte.

Contrairement à Tirso de Molina, Molière et Da Ponte, qui font une présentation dite unilatérale de la personnalité de Don Juan, Pouchkine met en scène un personnage complexe, ambigu et profond, et ce, dès le début de la pièce. En chantant les louanges des femmes de l'Andalousie, il

fait des remarques²⁵ permettant de voir en son héros une personnalité fort différente de l'image presque diabolique du libertin athée²⁶, « un épouseur à toutes mains » (Molière 1998, p. 63), que nous avons rencontré dans les œuvres précédentes. De plus, chez Pouchkine, le personnage évolue au fil de la pièce; son portrait doit être révisé et reconstruit au fur et à mesure de la lecture. Tout comme les héros de la tragédie classique, Don Juan ne semble en fait ni totalement coupable, ni tout à fait innocent.

3.1 « Qui je suis? Un homme sans nom... »

Pouchkine ouvre sa pièce par un portrait de Don Juan peint selon la *doxa* (conformément à l'opinion publique) par Don Carlos, le frère du Commandeur tué par Don Juan (« Don Carlos : Ton Don Juan est un impie et une canaille ». (Pouchkine 2002, p. 176) Le même portrait est esquissé par le personnage de moine : « le débauché, le malhonnête, l'impie Don Juan ». (Pouchkine 2002, p. 172) Et c'est bien ainsi, au reste, que le jugeait Donna Anna : cavalier cynique, séducteur méchant et criminel²⁷. Un autre profil (plus proche de ceux des héros romantiques du XIX^e siècle) est brossé par l'une de ses amantes, Laure, qui le décrit comme un « fidèle ami », un « volage amant » (Pouchkine 2002, p. 176), un poète et un musicien.

Il est évident que, dès l'instant où Don Juan voit Donna Anna pour la première fois, il est fasciné par elle; la séduire est alors un défi qu'il lance à son destin. Banni de l'Espagne à la suite du duel avec le Commandeur, le héros conçoit un projet qui pourrait lui coûter la vie. Son intrépidité est-elle le résultat de ses quêtes intérieures, de son insatisfaction face à sa vie vide de sens, ou bien la simple manifestation de son instinct de séducteur professionnel? Ou peut-être est-ce le bonheur et l'amour que cherche sa « conscience fatiguée »? (Pouchkine 2002, p. 194)

L'histoire commence par un paradigme classique de la séduction qui implique un déséquilibre du rapport de force. Au tout début, le séducteur est toujours représenté comme un élément faible. Ainsi, Don Juan est banni par le roi, sa vie est en danger en Espagne et c'est lui qui est fasciné, ébloui par la beauté de Donna Anna²⁸, d'où vient sa souffrance. Tandis que le personnage de Donna Anna pourrait refléter, du moins au départ, le « pouvoir » : c'est une veuve riche, jeune, vertueuse et belle, et l'opinion publique est évidemment de son côté.

Le Don Juan de Pouchkine suit-il alors un sentier battu par ses prédécesseurs? Il semblerait, de prime abord, que le mécanisme de la séduction soit en train de se mettre en œuvre. En outre, il

²⁵ Ces propos font penser que son attitude envers les femmes n'est pas celle d'un séducteur professionnel, aveuglé par la débauche : « DON JUAN : Au commencement elles me plaisaient pour leurs yeux bleus, et pour leur blancheur, et pour leur modestie – mais surtout pour leur nouveauté; mais, Dieu merci, j'ai vite deviné – j'ai vu que c'est un péché même de les fréquenter : elles n'ont pas de vie, ce sont toutes des poupées de cire; et les nôtres! » (170); ou bien un autre extrait où Don Juan se souvient d'une de ses ex-amantes : « Pauvre Inez ! Elle n'est plus déjà ! Comme je l'aimais! [...] En elle il y avait peu de beauté réelle. Les yeux, les yeux seuls, et puis le regard... depuis je n'ai jamais rencontré un pareil regard. [...] [S]on mari était un grossier vaurien – je l'ai su trop tard... Pauvre Inez!... » (Pouchkine 2002, p. 170-171)

²⁶ « Libertinage », selon *Dictionnaire de L'Académie française* (1^{re} édition, 1694), est « l'état d'une personne qui tesmoigne peu de respect pour les choses de la Religion. [...] Il se prend quelquefois pour Debauche & mauvaise conduite ». (p. 645)

²⁷ « DONNA ANNA : Oh, je le sais, Don Juan est éloquent, je l'ai entendu dire; c'est un tentateur rusé. Vous êtes, dit-on, un impie corrupteur, vous êtes un véritable démon ». (Pouchkine 2002, p. 194)

²⁸ « LE MOINE : [U]n saint même ne saurait ne pas reconnaître sa merveilleuse beauté ». (Pouchkine 2002, p. 173)

paraît possible d'établir un parallèle entre le discours que tient Don Juan et les tirades du fameux hypocrite et séducteur Tartuffe adressées à Elmire (Molière 2004, p. 207). Don Juan commence par les préliminaires susceptibles de capter l'attention de Donna Anna, mais sans oublier de s'adapter aux circonstances et à la nature de son interlocutrice. On peut parler ici de ce que l'on appelle l'*aptum*, c'est-à-dire d'une nécessaire conformité du style à la personne à laquelle on s'adresse et au sujet traité. N'est-ce pas un subterfuge habile que d'entamer une conversation avec Donna Anna en lui demandant pardon²⁹? Le héros compte sur la délicatesse d'âme de Donna Anna et, en effet, il ne se trompe pas : en se présentant humblement, il se trouve tout de suite dans une situation favorable. D'une part, l'*aptum* implique l'idée de l'artifice : même si le discours fait penser à la spontanéité, cette spontanéité est bien délibérée et feinte. D'autre part, on voit en Don Juan plutôt un amoureux transi qu'un séducteur calculateur, même si son but original n'était probablement qu'une pure séduction. Observons son aparté avant le premier entretien avec Donna Anna : « Par quoi commencerai-je? se demande-t-il. "Oserai-je..." ou non : "Señora..." bah! ce qui me viendra à l'esprit, je le dirai, sans préparation, en improvisateur de la chanson d'amour... » (Pouchkine 2002, p. 182) Il est évident que le personnage, comme un véritable héros romantique, s'inquiète d'entamer sa chanson d'amour :

Don Juan : Moi, *prier* avec vous, Donna Anna! Je ne suis pas digne d'une pareille destinée. Je n'oserais pas répéter de mes lèvres impures votre *sainte prière*; de loin seulement, je vous regarde avec *vénération*, quand, vous baissant lentement, vous répandez vos boucles noires sur le marbre blanc, et l'idée me vient qu'un *ange* a visité *mystérieusement* ce tombeau. Alors, dans mon cœur troublé, je ne trouve pas de *prières*. J'admire en silence, et je me dis : heureux celui dont le marbre froid est échauffé de son *haleine céleste* et arrosé des larmes de son amour. (Pouchkine 2002, p. 183) (C'est nous qui soulignons.)

Ainsi, introduit par la demande de pardon, le dialogue continue par la tirade de Don Juan où l'on trouve une figure de la rhétorique classique, l'hypotypose :

L'*Hypotypose*, [écrit Fontanier dans *Les Figures du discours*,] peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, *une image, un tableau, ou même une scène vivante*. Quelquefois elle ne consiste qu'en un seul trait [...]. Quelquefois ce sont plusieurs *traits*, mais réunis dans un *cadre* étroit, et à-peu-près dans une seule phrase [...]. Quelquefois aussi c'est dans une suite de phrases, une suite d'*Hypotyposes*, d'où résulte un *tableau* plus ou moins grand et plus ou moins *composé*. (Fontanier 1977, p. 390-391) (C'est nous qui soulignons)

En décrivant les visites de Donna Anna au tombeau de son mari, Don Juan *peint* justement un vrai tableau vivant qui se distingue de la simple description d'un souvenir par la vivacité de l'image. Sémantiquement, les verbes employés par le personnage ont une valeur itérative au passé (le personnage observait régulièrement ce « rituel » de jeune veuve³⁰), mais,

²⁹ « Je dois vous demander pardon, señora. Peut-être, je vous empêche d'épancher librement votre douleur ». (Pouchkine 2002, p. 182)

³⁰ « DON JUAN : [...] [J]e me suis caché ici en humble ermite – et je vois tous les jours ma charmante veuve [...] » (Pouchkine 2002, p. 182)

grammaticalement, le passé est actualisé par les marques formelles du temps présent. Le passé « redevient » ainsi le présent. Il est transformé en présent dit dynamique qui vivifie et « métaphorise » les choses sous les yeux des spectateurs. Cependant, il faut distinguer dans ce tableau plusieurs mouvements. Au premier stade, le spectateur voit des détails que l'énonciateur (Don Juan, en l'occurrence) met en scène. En passant au deuxième stade, on commence déjà à percevoir un tableau vivant, comme dans un film. Ensuite, frappé par cette image, on se dirige vers l'événement animé. Cela se passe comme si nous, en tant que spectateurs, entrons dans le tableau en « volant » du présent dit réel au passé virtuel, mais dynamisé. Comme l'écrit le père Pavel Florensky,

Le temps peut réellement être instantané et s'écouler du futur vers le passé, des conséquences vers les causes, téléologiques, et c'est ce qui se produit quand notre vie passe du visible à l'invisible, du réel à l'imaginaire. (Florensky 1992, p. 122)

Et, enfin, lorsque la parole épuise le sujet, c'est une image figée qui demeure. Arrêtons donc notre regard sur l'extrait tiré de Pouchkine précédemment (Pouchkine 2002, p. 183). On se trouve au sein d'un discours galant qui fait appel au vocabulaire religieux (souligné par nous dans les citations précédentes). Le vocabulaire de la théologie au service de l'amour est un point commun entre la déclaration d'amour de Don Juan et celle de Tartuffe. Par ailleurs, les deux discours s'inscrivent dans le registre du genre *épidictique*, dont la finalité est « l'éloge ou le blâme³¹ ». Fondé sur le critère du beau, le genre épidictique alterne adroitement avec le genre *judiciaire* qui vise soit l'accusation, soit la défense et dont « le critère est le juste ». (Pouchkine 2002, p. 183) Flatter et prodiguer des louanges y sont des éléments incontournables. Bien sûr, les personnages non seulement se jugent et se condamnent eux-mêmes (Don Juan : « Je ne suis pas digne », « Je n'oserais pas répéter de mes lèvres impures votre sainte prière », « ma voix pécheresse³² » (Pouchkine 2002, p. 183), mais ils soumettent aussi l'objet de leur amour à ce jugement. Par exemple, Don Juan admire Donna Anna qui, comme un « ange³³ » (dans le texte, c'est une métaphore *in absentia*), apparaît auprès du tombeau de son mari pour y prier et se « baissant lentement [elle] répan[d] [ses] boucles noires sur le marbre blanc ». (Pouchkine 2002, p. 183) Nous ne pouvons nous empêcher d'admirer et de regarder, conjointement avec Don Juan, cette image émouvante qui ne manque pas de théâtralité. Le jeu des lumières et la technique du clair-obscur, procédés typiques de l'hypotypose, ajoutent des effets plastiques à la description de cette scène vue à travers les yeux de Don Juan : la blancheur du marbre et le noir des boucles de l'héroïne amplifient l'effet d'animation de l'image. N'oublions pas que l'amplification, « source de toute parole sur la beauté » (Declercq 1992, p. 116), cherche tout ensemble à émouvoir, à étonner l'interlocuteur et à le convaincre de la véracité des propos énoncés. Le discours de Don Juan, marqué grandement par le *pathos* (« [e]nthousiasme, [...] véhémence naturelle qui touche et qui émeut » [Boileau 1966, p. 349]) et par l'*ethos* (représentation de soi dont le but est de

³¹ Voir l'article « Rhétorique » dans le *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et de Jean-Marie Schaeffer (Paris, Éditions du Seuil, 1995).

³² Remarquons que Tartuffe se présente devant Elmire aussi comme son « esclave indigne ». (Molière 2004, p. 110)

³³ Dans la tirade de Tartuffe on retrouve des comparaisons identiques : « parfaite créature » (Molière 2004, p. 109); « vos célestes appas », etc. (Molière 2004, p. 110)

plaire³⁴), oscille déjà entre le discours d'un séducteur et celui d'un amoureux, dans un régime d'intermittence.

Au demeurant, ne convient-il pas de rappeler l'importance que joue le regard dans de pareilles scènes? La notion de « vision », de regard, est inhérente à l'hypotypose, ce qui implique le besoin d'avoir un public capable d'émettre un jugement. En l'occurrence, il s'agit du schéma ternaire suivant, construit autour du regard. Premièrement, c'est Donna Anna qui contemple cette image animée où elle joue le personnage principal. Don Juan, à ce moment-là, ne joue encore que le rôle d'un guetteur (le « il » passif qui observe). Deuxièmement, il y a le regard du lecteur ou du spectateur (surtout, lorsque nous parlons de la mise en scène du texte). Et enfin, c'est Don Juan lui-même qui, en engendrant ces belles images, se grise et se séduit de son « pinceau délicat ». (Boileau 1966, p. 169) Ainsi, ce procédé puissant de la « persuasion sensible » (Declercq 1995, p. 85), *hypotypose*, que nous trouvons au début de la scène 3, s'intègre-t-il naturellement aux préliminaires amoureux du Don Juan de Pouchkine et influence-t-il les intrigues à venir.

3.2 *Je ne suis pas cet autre que j'étais, ni celui que vous pensez...*

Le premier échange entre Don Juan et Donna Anna, atteint-il son but? Peut-être. Du moins l'héroïne est-elle étonnée par ce discours ambigu qu'elle qualifie tout de suite d'« étrange » (« Donna Anna : Quel discours – étrange!³⁵ ») (Pouchkine 2002, p. 183). Un discours interprétatif, susceptible de capter d'emblée l'attention d'un interlocuteur, a la vocation d'être séduisant par sa forme et déroutant par son contenu. Comme le remarque Boileau dans sa *Satire douzième sur l'équivoque*, l'homme conduit par l'équivoque est « loin du vrai jour » (Boileau 1966, p. 93). Imposant l'ambiguïté par son discours, Don Juan se décharge donc de la responsabilité de l'interprétation, et c'est au « décrypteur » qu'appartient le déchiffrement de ce discours, ce qui représente un jeu d'artifices interminable. En effet, les propos de Don Juan ne sortent-ils pas de l'expérience ordinaire d'une jeune veuve? On voit alors l'héroïne déstabilisée, troublée : ses paroles se terminent par une anacoluthie qui peut signifier qu'un déséquilibre s'instaure dans son état d'âme : est-ce la rupture avec soi? Avec l'habituel? Bien plus, le dialogue entre Don Juan et Donna Anna marque une rupture non seulement langagière, mais aussi sémantique. Leur conversation se déroule à la manière de celle de Phèdre et d'Hippolyte chez Racine (le discours séducteur de Phèdre). Les répliques naïves de Donna Anna et d'Hippolyte violent les règles de l'implicite et celles du code galant. Un tel aveuglement pousse par conséquent les personnages à remplacer l'implicite par l'explicite (mis en italique par nous) :

Hippolyte : Dieux! qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous / Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux?

Phèdre : Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire, / Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire?

Hippolyte : Madame, pardonnez; j'avoue, en rougissant, / Que j'accusais à tort un discours innocent. Ma honte ne peut plus soutenir votre vue; / Et je vais...

Phèdre : *Ah cruel! tu m'as trop entendue! Je t'en dis assez pour te tirer*

³⁴ Voir *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer 1995, p. 170.

³⁵ La réplique identique d'Elmire : « La déclaration est tout à fait galante, / Mais elle est, à vrai dire, un peu bien surprenante ». (Molière 2004, p. 109)

d'erreur. / Et bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur : / J'aime. (Racine 2004, p. 80-81) (C'est nous qui soulignons.)

Don Juan : Quoi? Que je suis un ermite indigne? Que ma voix pécheresse ne doit pas en ce lieu retentir si haut?

Donna Anna : *Il m'a paru. – Je n'ai pas bien compris.*

Don Juan : *Ah, je vois : vous avez tout deviné, tout!*

Donna Anna : *Qu'ai-je deviné?*

Don Juan : *C'est vrai, je ne suis pas moine... À vos pieds j'implore votre pardon* ». (Pouchkine 2002, p. 183-184) (C'est nous qui soulignons.)

À ce moment-là, Don Juan ne retire son masque de moine qu'afin d'en mettre un autre, celui d'un certain Don Diego de Calvado. (Pouchkine 2002, p. 186) N'est-ce pas là un exemple de ce « double théâtre » bien familier aux lecteurs de Molière? En tout état de cause, la question se pose à savoir s'il s'agit alors d'un vrai théâtre de la séduction – les travestissements, le déguisement, la dissimulation sont le propre du donjuanisme de Molière et de Da Ponte – ou bien d'un mensonge qui cherche la vérité. La scène 3 ne fournit pas la réponse à cette question. D'un côté, nous nous sentons au sein d'un processus de séduction, mais certaines paroles du héros ébranlent notre certitude :

Donna Anna : Et il y a déjà longtemps que vous m'aimez?

Don Juan : Longtemps ou non, je ne sais pas moi-même, mais c'est alors seulement que j'ai su quel prix donner à notre vie momentanée, c'est alors seulement que j'ai compris ce que signifie le mot bonheur. (Pouchkine 2002, p. 185)

Notons que Don Juan ne ment pas. Il n'essaie pas, par exemple, d'inventer l'histoire d'un amour qui le tourmente depuis longtemps, histoire à laquelle, d'habitude, sont sensibles les femmes. Pour le moment, la seule chose que l'on puisse constater, c'est que Donna Anna semble touchée par ces paroles passionnées : ne consent-elle pas à recevoir Don Juan chez elle? C'est justement à ce moment qu'un hiatus commence à se creuser entre elle et le monde.

Remarquons qu'en général, les propos qu'adresse Don Juan à Donna Anna durant les scènes 3 et 4 relèvent toujours du pathétique, comme en témoignent le choix des mots recherchés et les interpellations constantes ainsi que la présence des modalités exclamatives et interrogatives. Observons par exemple cet extrait, plein de *pathos*, où Don Juan, par le biais d'une *anaphore*³⁶, fait des variations sur la remarque de Donna Anna, « vous avez perdu l'esprit », variations qui ne sont pas seulement le signe de la virtuosité élocutoire d'un amoureux, mais une réponse fine à un reproche latent de l'héroïne. On considère cette réponse d'autant plus fine qu'elle est donnée dans le cadre d'une approche apophantique. Cette approche de raisonnement dit négatif, que des Pères-théologiens de l'Église chrétienne des premiers siècles mettent en pratique, se présente comme une « voie d'ascension » pendant laquelle,

³⁶ « Un segment de discours est dit *anaphorique* lorsqu'il fait allusion à un autre segment, bien déterminé, du même discours, sans lequel on ne saurait lui donner une interprétation (même simplement littérale) ». Voir l'article « Anaphore » dans le *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, sous la dir. d'Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer 1995, p. 548.

en procédant par négations, on s'élève à partir des degrés inférieurs de l'être jusqu'à ses sommets, en écartant progressivement tout ce qui peut être connu, afin de s'approcher de l'Inconnu [...]. (Lossky 2008, p. 23)

En effet, pour se définir en tant qu'individu, Don Juan recourt à la négation et au conditionnel passé, c'est-à-dire qu'il s'oppose à ce qu'il n'est pas :

Donna Anna : Qu'exigez-vous?

Don Juan : La mort! [...]

Donna Anna : Vous avez perdu l'esprit.

Don Juan : Désirer la mort, Donna Anna, serait un signe de folie? *Si j'étais un insensé, j'aurais désiré la vie, j'aurais eu l'espérance d'émouvoir votre cœur d'un tendre amour; si j'étais un insensé, j'aurais passé des nuits entières sous votre balcon, troublé votre sommeil de mes sérénades; je ne me serais pas caché* - au contraire, partout *j'aurais tâché d'être remarqué* par vous; *si j'étais insensé, je n'aurais pas souffert* en silence... (Pouchkine 2002, p. 184-185) (C'est nous qui soulignons.)

Afin de répondre plus précisément aux questions posées au début de cette étude, passons à la scène 4. Il s'agit de la conversation entre Don Juan et Donna Anna avant leur mort – et la mort même des personnages est révélatrice. À son rendez-vous avec Donna Anna, Don Juan arrive régénéré, métamorphosé, et il énonce encore une fois son bonheur³⁷. Il a repensé sa vie, et depuis le moment où il a vu Donna Anna, il se sent « complètement transformé », et « pour la première fois, devant [la vertu] [ses] genoux tremblants fléchissent avec humilité » (Pouchkine 2002, p. 194).

3.3 *Je suis celui que je suis parce que je t'aime : une construction identitaire par amour?*

La tension dramatique atteint son paroxysme dans la scène finale. Don Juan, voulant être aimé pour lui-même, retire son masque de Don Diego et, par cet acte, il cesse à nos yeux d'être ce fameux libertin d'autrefois; il n'est plus qu'un amoureux. Rien ne peut faire penser que c'est « un acte réfléchi, une ruse » (Pouchkine 2002, p. 195); c'est l'amour même qui a dû l'exiger³⁸ :

Don Juan : Qu'auriez-vous fait, si vous aviez rencontré Don Juan?

Donna Anna : J'aurais enfoncé un poignard dans le cœur du scélérat.

Don Juan : *Donna Anna, où est ton poignard? Voici ma poitrine.*

Donna Anna : Diego! Qu'avez-vous?

Don Juan : *Je ne suis pas Diego – je suis Juan.*

Donna Anna : Ô Dieu! Non, ça ne peut pas être, je n'y crois pas.

Don Juan : *Je suis Don Juan.*

Donna Anna : Ce n'est pas vrai.

³⁷ « DON JUAN : Cher Leporello! Je suis *heureux!* – Demain, le soir, un peu plus tard... » Mon Leporello, demain, prépare... Je suis *heureux comme un enfant!* [...] Elle m'a fixé un rendez-vous, un rendez-vous! [...] Je suis *heureux!* Je suis prêt à chanter, j'aimerais embrasser le monde entier ». (Pouchkine 2002, p. 187) (C'est nous qui soulignons.)

³⁸ « Si j'avais voulu vous tromper, vous aurais-je avoué, vous aurais-je dit ce nom que vous ne pouvez pas même entendre? » (Pouchkine 2002, p. 195)

Don Juan : J'ai tué ton époux, je ne le regrette pas – et je n'ai pas de repentir.
Donna Anna : Qu'est-ce que j'entends? Non, non, ça ne peut pas être.
Don Juan : *Je suis Don Juan et je t'aime.* (Pouchkine 2002, p. 193) (C'est nous qui soulignons)

Ce passage constitue à nos yeux le nœud central, porteur du sens de toute la pièce. Ici, nous ne pouvons plus parler ni de séduction ni d'art d'« avoir l'air ». Il s'agit plus exactement du dévoilement audacieux de l'identité qui ne pourrait qu'empêcher la conquête du cœur de Donna Anna : les masques tombent, et ce, à jamais. L'énoncé « Je suis Don Juan et je t'aime » se voit comme une vraie construction identitaire, comme un baptême par l'amour. Le personnage revendique son nom seulement par le fait d'aimer : en l'occurrence, « Je suis Don Juan » implique « je t'aime » et réciproquement, « je t'aime » implique « je suis Don Juan ».

Contrairement au personnage de Pouchkine, le Don Juan de Tirso de Molina, à l'instar de celui de Da Ponte, n'arrive pas à se nommer. Rappelons, par exemple, les premiers mots prononcés par Don Giovanni à Donna Anna dans l'opéra de Mozart « Femme folle, c'est en vain que tu cries; / Qui je suis, tu ne le sauras pas » (Da Ponte 1979, p. 413), et il le dit parce qu'en effet il ne le sait pas lui-même. Prenons aussi le dialogue de Don Juan avec Isabela – au tout début de la comédie de Tirso de Molina, où, à la question « Qui donc êtes-vous? », il répond assez clairement : « Qui je suis? Un homme sans nom... » (Tirso de Molina 1979, p. 132). Cependant, le Don Juan de Pouchkine en se dissimulant d'abord sous le nom de Don Diego, se définit comme « un malheureux, la victime d'une passion désespérée » et puis, à la fin de la pièce, comme « Don Juan qui aime » et qui connaît dorénavant la signification du mot « bonheur ».

Le dévoilement du vrai nom du héros n'a pas repoussé l'héroïne. De plus, c'est juste après la révélation et l'affirmation « Je suis Don Juan et je t'aime » que les amoureux – permettons-nous de les appeler ainsi désormais – emploient le pronom « tu » (comme le fait la Phèdre de Racine). En outre, Donna Anna manifeste son inquiétude à propos de la vie de Don Juan :

Donna Anna : Mais comment allez-vous sortir d'ici, imprudent!
Don Juan : Et vous vous inquiétez de la vie du pauvre Juan! Eh bien, il n'y a pas de haine dans ton âme céleste, Donna Anna?
Donna Anna : *Ah, si j'avais pu vous haïr!* (Pouchkine 2002, p. 195)

Il est évident que « si j'avais pu vous haïr » n'est qu'une litote; son sens, sans aucun doute, s'approche du verbe « aimer ». Le soupir de Donna Anna est identique à l'aveu de la Chimène du *Cid*, lorsqu'elle dit à Rodrigue : « Va, je ne te hais point », voulant dire en réalité, comme on le sait, « Je t'aime »³⁹. Bien plus, il nous semble que Donna Anna, à son tour, connaît pour la première fois dans sa vie un véritable amour.

³⁹ Observons ces énoncés :

1. *J'aime Don Juan.* 2. *Je hais Don Juan.*
3. *Je n'aime pas Don Juan.* 4. *Je ne hais pas Don Juan.*

Remarquons qu'il y a une certaine dissymétrie entre les antonymes « aimer » et « haïr » : la négativation d'« aimer » permet d'atteindre (ou presque) le sens de son antonyme, mais, l'« abîme » sémantique entre « ne pas haïr » et « aimer » semble être beaucoup plus profond. Par conséquent, on peut dire qu'en employant une expression plus faible, Donna Anna donne plus de force à son énoncé et comble un décalage à la fois entre les verbes « aimer » et « ne pas haïr » et entre le réel et le désiré.

Il paraît intéressant d'examiner le passage mentionné ci-dessus (Pouchkine 2002, p. 193) dans le cadre de la théorie des énoncés performatifs. Ce célèbre « Donna Anna, où est ton poignard? Voici ma poitrine » de Don Juan nous renvoie encore une fois au texte racinien de *Phèdre*, et plus précisément, à la fin de la scène de la tentative de séduction, qui se termine par le même geste relevant du caractère performatif de la parole :

Venge-toi, punis-moi d'un odieux amour : / Digne fils du héros qui t'a donné le jour, / Délivre l'univers d'un monstre qui t'irrite. La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte! / Crois-moi, ce monstre affreux ne doit point t'échapper; / *Voilà mon cœur : c'est là que ta main doit frapper.* (Racine 2004, p. 82) (C'est nous qui soulignons.)

Bien évidemment, ce texte porté à la scène se traduit non seulement par des signes verbaux « matérialisés » par la voix (*phoné*) de l'acteur, mais aussi par une gestuelle qui, en quelque sorte, soutient la parole, comme si le langage ne suffisait pas. C'est comme si le spectateur avait besoin d'un support auxiliaire pour croire en l'acte de parole. Dans la mise en scène du *Convive de pierre* de Pouchkine, on constate que la voix des acteurs, la prosodie, ainsi que la gestuelle (le poignard que Don Juan dirige vers son cœur) embrassent tout l'univers du spectacle en mettant en valeur le sens de la parole. La force de la parole est telle qu'elle rapproche les énoncés verbaux (« Je suis Don Juan », suivi de « Je suis Don Juan et je t'aime ») des énoncés performatifs. Nous pourrions percevoir ces derniers également comme un signe de l'achèvement des quêtes terrestres du héros, comme la reconquête de son identité perdue⁴⁰. Les énoncés performatifs du personnage ne sont-ils pas pour le lecteur un témoignage du changement de réalité? En s'autodéterminant ainsi, grâce à son amour, Don Juan se réalise en tant que personne. L'amour l'éloigne du diabolique et le réoriente vers Dieu. Ainsi, il paraît légitime de penser qu'ici, Pouchkine a conduit le personnage aux limites extrêmes de son rôle.

3.4 « *Là nous nous donnerons la main, / Là tu me diras "oui" »* »

Les changements intérieurs qu'a subis Don Juan sont l'indication la plus flagrante que devant nous se trouve un amoureux et non pas un simple séducteur. La métamorphose que connaît Don Juan (« co-naissance » et « re-naissance⁴¹ ») est en effet tout simplement impensable dans le cadre du processus de séduction. D'habitude, la notion d'identité échappe au séducteur, car au fil de ses « batailles », au fur et à mesure qu'il s'écarte du naturel et s'approche de l'artificiel (« simulation enchantée », selon Baudrillard), la profondeur de la personnalité s'estompe et il ne reste qu'une façade. Le Don Juan de Pouchkine suit une trajectoire opposée, et, en cela, se distingue fondamentalement de l'image traditionnelle du Don Juan mythique.

Considérons pour finir l'*excipit* de la pièce, pétri de signes symboliques :

La Statue : Donne-moi ta *main*.

⁴⁰ Cet extrait de la pièce fait penser aussi à la fin de l'Évangile selon saint Jean, où Jésus demande trois fois de suite à Simon-Pierre : « Simon, fils de Jean, m'aimes-tu plus que ceux-ci? » et saint Pierre répond aussi trois fois : « Seigneur, tu sais tout, tu sais que je t'aime ». Et, comme preuve de son pardon : Jésus lui répond : « Pais mes brebis ». Dans le même ordre d'idées, on peut percevoir ce double « Je suis Don Juan » suivi de « Je suis Don Juan et je t'aime ».

⁴¹ Il apprend ce qu'est l'amour; il commence à se connaître lui-même; il est régénéré.

Don Juan : La voici... oh, *sa main de pierre* me presse trop fort! Quitte-moi, laisse, laisse ma *main* – je péris – *c’est fini*, ô *Donna Anna*! (Pouchkine 2002, p. 197) (C’est nous qui soulignons)

Ici, le mot « main » apparaît plusieurs fois. Par ses multiples occurrences, cet élément met en évidence l’importance des motifs communs à la pièce de Molière, à celle de Pouchkine et à l’opéra de Mozart. Dans les trois œuvres, c’est par le serrement de la main avec la statue vengeresse (geste incarnant le performatif de la promesse), que la mort entre dans le corps de Don Juan. Or, si chez Mozart et Molière nous voyons en la mort du héros la vengeance céleste, chez Pouchkine, le Commandeur n’est point l’agent des cieux, mais plutôt, un mari fâché. Par ailleurs, dans la tragédie de Pouchkine, nous trouvons une deuxième connotation au signe « main » : l’union dans l’amour. C’est surtout la mise en scène de Mikhaïl Shveïtser, accompagnée par la musique d’Alfred Schnittke, qui met en valeur la signification de ce dernier geste éminemment symbolique de Don Juan. Pour témoigner de cette union d’amour avec Donna Anna, juste avant de pousser le dernier soupir, il tend la main (avec beaucoup d’effort) en direction de la femme de sa vie et touche son corps inanimé. Le dernier mot de Don Juan mourant est pareillement éloquent – c’est le nom de Donna Anna. Ce nom représente le cri d’amour transfigurateur et rédempteur, au seuil de l’éternité, d’un homme pour la dernière femme qu’il a connu dans sa vie et pour son seul amour⁴². C’est exactement à cet instant-là que ce bel air que nous entendons dans l’opéra de Mozart « *Là ci darem la mano, / Là mi dirai di sì* » (« Là nous nous donnerons la main, / Là tu me diras ”oui” ») (Da Ponte 1979, p. 453) aurait pu prendre tout son sens.

4. Conclusion

Ainsi, chez Pouchkine, se dessine le personnage d’un Don Juan presque repent⁴³, qui tombe amoureux et qui semble connaître une évolution sentimentale au sein même d’un processus de séduction. Aussi faut-il croire qu’il se rachète devant les cieux, grâce à ce grand amour. Son image contraste vivement avec celle du Don Juan libertin et athée, négateur de tout sentiment durable de Da Ponte ou Mozart et surtout, avec la figure presque diabolique du Don Juan de Molière.

⁴² Nous ne pouvons en aucun cas parler ici de la feinte de l’amour : avec la mort on ne badine pas!

⁴³ « DON JUAN : Ô Donna Anna, la renommée n’a peut-être pas tout à fait tort; de nombreux péchés pèsent, sans doute, sur ma conscience fatiguée. Ainsi, j’ai longtemps été l’élève docile de la débauche, mais, depuis le moment où je vous ai vue, je me suis complètement transformé. En vous aimant, j’aime la vertu et, pour la première fois, devant elle mes genoux tremblants fléchissent avec humilité » (Pouchkine 2002, p. 194); DON JUAN : « [...] J’eusse mérité la mort, peut-être. » (Pouchkine 2002, p. 191) Don Juan ne se sent-il pas coupable? Son passé ne pèse-t-il pas douloureusement sur sa vie?

5. Bibliographie

Ouvrages étudiés

- Da PONTE, Lorenzo. (1979). « Don Giovanni » dans *Don Juan, mythe littéraire et musical* (recueil de textes), présentation de Jean Massin, Paris, Stock, Coll. « Musique », 726 p.
- MOLIERE, Jean-Baptiste Poquelin, dit. (1998). *Dom Juan*, Paris, Flammarion, Coll. « GF Flammarion », 210 p.
- POUCHKINE, Alexandre. (2002). *Le Convive de pierre*, dans *Théâtre complet*, présentation et traduction revue par Wladimir Troubetzkoy, Paris, Flammarion, Coll. « GF Flammarion », p. 169-199.

Ouvrages et articles cités ou consultés

- BARRAUD, Henry. (1972). *Les Cinq Grands Opéras*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. « Seuil Musiques », 301 p.
- BAUDOT, Alain. (1997). « Temps et Histoire dans le *Don Giovanni* de Mozart », notes pour une conférence, Conférences magistrales / Professorial Lecture Series, Toronto, Collège universitaire Glendon, Université York, avril 1997, 24 p.
- BAUDRILLARD, Jean. (1979). *De la séduction*, Paris, Éditions Galilée, 246 p.
- . (2004). *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*, Paris, Éditions Galilée, 181 p.
- BOILEAU, Nicolas. (1966). *Le Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours*, traduit du grec de Longin dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 333-402.
- . (1966). « Chant III », dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 169.
- CASSIN, Barbara. (1995). « Rhétorique et fiction » (partie III) dans *L'Effet sophistique*, Paris, Gallimard coll. « Essais », 693 p.
- DECLERCQ, Gilles. (1992). *L'Art d'argumenter : structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Éditions Universitaires 282 p.
- . « À l'école de Quintilien : l'hypotypose dans les tragédies de Racine », *Revue de littératures françaises et comparée*, n° 5, novembre 1995, p. 73-98.
- FELMAN, Shoshana. (1980). *Le Scandale du corps parlant*, Paris, Éditions du Seuil, 218 p.
- FONTANIER, Pierre. (1977). *Les Figure du discours*, introduction par Gérard Genette, Paris, Flammarion, 505 p.
- FLORENSKY, Paul (Père). 1992. *L'Iconostase*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, [Moscou, © 1972], 121-211 p.
- LOSSKY, Vladimir. (2008) ([© 1944]). *Essai sur la théologie mystique de l'Église d'Orient*, Paris, Éditions du CERF, 264 p.
- LOUVEL, Liliane. (1998). *L'Œil du texte*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 381 p.
- MOLINA, Tirso de. (1979). *Le Trompeur de Séville et le Convive de pierre*, dans Jean Massin (éd.), *Don Juan, mythe littéraire et musical* (recueil de textes), Paris, Stock, Coll. « Musique », 726 p.
- NABOKOV, Vladimir. (2001) ([© 1962]). *La Vraie Vie de Sebastien Knight*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio » 1081, 309 p.
- PROUST, Marcel. (1992) ([© 1987]). *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Éditions Gallimard, 484 p.
- RACINE, Jean. (2004). *Phèdre*, Paris, Larousse, Coll. « Petits classiques », 207 p.
- REICHLER, Claude (1979). *La Diabolie : la séduction, la renardie, l'écriture*, Paris, Éditions de Minuit, 226 p.

Dictionnaires consultés

Dictionnaire de Don Juan (sous la direction de Pierre BRUNEL). (1999). Paris, Éditions Robert Laffont, 1020 p.

Dictionnaire de l'Académie française, première édition, 1694 (as part of the Dictionnaire de l'Académie Française Database Project directed by R. Wooldridge & I. Leroy-Turcan, the ARTFL Project and The University of Chicago) :

<http://www.lib.uchicago.edu/myaccess.library.utoronto.ca/efts/ARTFL/projects/dicos/ACADEMIE/PREMIERE/>

Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage (sous la direction d'Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER), Éditions du Seuil (1995), Paris, 170 p.

Documents audiovisuels

SHVEITSER, Mikhail (réal.). *Des petites tragédies*, Moscou, 1979, VCD, 228 min.

LOSEY, Joseph (réal.). *Don Giovanni*, 1979, DVD.

MESGUICH, Daniel (réal.). *Don Juan*, 1996 (filmé en 2004), DVD.

Étude d'un incipit romanesque : *La Lézarde* d'Édouard Glissant (1958)¹

Waclaw Pascal Stankiewicz

Université de Paris IV – Sorbonne

Résumé

Nous proposons une étude précise des procédés d'actualisation du discours narratif fictionnel dans le court passage d'ouverture d'un roman francophone de facture classique en posant la question de l'objectivité et de la subjectivité dans la représentation mimétique des données d'un monde sensible prédéterminé par l'auteur dans la construction référentielle. Par ce biais médiatique, nous entrons dans la mouvance textuelle, la « deixis narrative », par laquelle se vérifient – dans un cadre d'analyse méthodologique critique jouxtant le débat narratologique actuel – les outils d'une linguistique praxématique. Nous privilégions trois axes de réflexion : la notion de description, au sens littéraire comme au sens linguistique du terme (terminologie de Jean-Claude Milner), recourant à une taxinomie de la pragmatique; la notion d'évidence de l'objet qui, par son pouvoir d'autonomie dans le texte, entre en concurrence avec l'auteur-narrateur; la notion de personnage, « centre » du récit.

Mots clés : discours narratif, fiction, Édouard Glissant, linguistique praxématique, deixis narrative

1. Introduction

Notre article se présente comme une analyse des dix premières propositions de l'incipit du premier roman de Glissant, que l'on pourrait qualifier de « traditionnel » selon la définition même du mimétisme réaliste, d'un point de vue formel : son autoréférentialité (Molinié 1986, p. 182-183) s'y affiche de plein droit au nom du « vraisemblable et du nécessaire » (Aristote 1980, p. 65). Il nous donne à lire, mais aussi à voir et peut-être à écouter une sorte de spectacle plausible du monde. La mimésis est un « spectacle » à elle seule : relation de lecture et de parole, action, réalisation (Aristote 1980, p. 33, 39, Gefen 2003). Que l'incipit de *La Lézarde* soit conventionnel permet *a fortiori* de proposer des éléments méthodologiques d'analyse des lignes strictement inaugurales d'un roman donné dans une version définitive. Quelles sont les capacités de résistance de l'instance narrative, de sa voix et de son point de vue? Quelles sont, dans une approche relativement praxématique (Détrie *et al.*, 2001), les « façons » (Aristote 1980, p. 38-39 et 160-161, Note 1) dont la fiction littéraire romanesque modalise dans son « texte » la perception du monde (« formes » plutôt que « figures ») et modélise ainsi, *in fine*, un univers (intra-)diégétique? La problématique va au-delà de la question de la référentialité, d'une matière

¹ Cet article a été rédigé sous la supervision du professeur Jean-Louis Backès de l'Université Paris IV- Sorbonne.

déjà très riche, pour entrer au cœur même de la mouvance du texte, c'est-à-dire de l'espace organisé et, au moins partiellement, déictisé macrostructurellement par le jeu instanciel et les procédés d'actualisation du discours qui portent le message et établissent le rapport de l'homme au monde dans la fiction littéraire. C'est ce que nous appelons la « deixis narrative », comme un des moyens de la *mimésis* narrative et de la performativité du discours littéraire. D'où l'importance de la vision (Aristote 1980, p. 38-39 et p. 278-279, Note 2), de l'espace représenté considéré comme une « présentation », sans rupture du triangle sémiotique peircien cependant (Rey-Debove 1979, p. 130), cadre démonstratoire de la réalité décrite, le lecteur-narrataire devenant spectateur, voire acteur, en tout cas fortement engagé dans la relation actancielle de ce qu'il regarde, et non plus de ce qu'il lit.

Nous développerons les trois points suivants : d'abord, la notion de description au sens littéraire comme linguistique du terme (terminologie de Jean-Claude Milner), recourant à une taxinomie de la pragmatique (deixis et anaphore, référence mémorielle, autonomie et saturation référentielles, présent du phénomène); puis la notion d'évidence de l'objet qui, par son pouvoir d'autonomie dans le texte, entre en concurrence avec l'auteur-narrateur. En effet, Glissant a déjà délégué une première fois son point de vue à son protagoniste, Thaël, et donc, d'une certaine façon, sa voix, mais plutôt sa perception; enfin, nous verrons la notion de personnage à propos duquel il faut se demander s'il est toujours « centre » du récit, en dehors du phénomène puissant de la perception.

Thaël quitta sa maison, et le soleil baignait déjà la rosée du matin mariée aux points de rouille du toit. Première chaleur du premier jour! Devant l'homme, l'allée de pierres continue vers l'argile du sentier; un flamboyant à cette place élève sa masse rouge, c'est comme l'argile de l'espace, le lieu où les rêves épars dans l'air se sont enfin rencontrés. Thaël marcha loin de l'allée, s'arracha de la splendeur de l'arbre. Résolument il s'enfonça dans la boue, et accompagna le soleil. (Glissant 1958, p. 11).

[proposition narrative] 1 : Thaël quitta sa maison,
pn 2 : et le soleil baignait déjà la rosée du matin mariée aux points de rouille du toit.
pn 3 : Première chaleur du premier jour!
pn 4 : Devant l'homme, l'allée de pierres continue vers l'argile du sentier;
pn 5 : un flamboyant à cette place élève sa masse rouge,
pn 6 : c'est comme l'argile de l'espace, le lieu où les rêves épars dans l'air se sont enfin rencontrés.
pn 7 : Thaël marcha loin de l'allée,
pn 8 : s'arracha de la splendeur de l'arbre.
pn 9 : Résolument il s'enfonça dans la boue,
pn 10 : et accompagna le soleil.]

2. La description du référent fictif

2.1 *Le narrateur effacé*

2.1.1 L'histoire racontée

Le narrateur « effacé » reste un sujet capital dans la théorie littéraire. Il est consécuteur à toute une réflexion sur le degré « zéro » de l'écriture à partir des années cinquante qui suppose une méthode d'investigation (comment définir ce degré?) et une finalité romanesque (comment ce degré est-il utilisé par les romanciers?). L'incipit romanesque de *La Lézarde* est de type traditionnel – c'est-à-dire écrit majoritairement à la troisième personne et au passé (passé simple / imparfait) –, mimétique de la réalité qu'il semble vouloir représenter, décrire : de fait, le présent descriptif entre très vite dans le champ visuel du lecteur-narrataire, concurrençant ainsi le présent de vérité générale. L'incipit ne marque pas le système de l'antériorité chronologique à l'ouverture, ou du moins très peu (cf. l'adverbe « déjà » en proposition narrative 2), comme c'est le cas dans bon nombre de romans réalistes. Il propose donc un point « T 0 » de l'histoire qui commence comme repère absolu, lui-même obtenu par opération de translation temporelle à partir de situations originelles d'énonciation et d'action ancrées dans l'expérience auctoriale. Même si ce début ne formule pas de clôture présentative comme « ce jour-là », celle-ci reste implicite. Nous obtenons vraisemblablement ce qu'Émile Benveniste entendait par « histoire » dans la théorie de la communication verbale (Benveniste 1966, p. 238).

2.1.2 Le phénomène

Dans l'esthétique romanesque réaliste, la reproduction fidèle du réel dévoue l'autorité à l'objet – non au sujet –, objet qui reste problématique (réfèrent-décor, objets-personnages, phéno-événements, voire phéno-syntaxe), mais qui, dès lors, a accès à l'autonomie référentielle et existentielle. Il n'y a que de cette façon qu'un phénomène peut « se raconter » tout seul (Benveniste 1966, p. 241). Le paradoxe de la fiction repose sur une contradiction dans les termes — représentation fictive supposant, présupposant la réalité « objective » du réel suscitée par le narrateur, alors qu'elle ne peut être, encore plus que dans l'expérience ordinaire, que projection de l'esprit soumise à des effets de filtre, à l'écran de la perception subjective et à sa transmission médiatisée par une conscience scriptrice (Détrie *et al.* 2001, p. 298-300). Ce paradoxe en entraîne un autre : si la représentation du monde est plutôt de l'ordre de la présentation auctoriale, il doit être possible, en trouvant des critères d'objectivité dans la fiction, c'est-à-dire dans les actes de médiation qu'elle véhicule en actualisant le discours narratif, de remonter à un « ce » originel, de retrouver l'espace déictisé par l'auteur-narrateur, même de façon involontaire ou inconsciente, ou réécrite par une autre main, ce qui n'est d'ailleurs pas le cas pour notre extrait.

2.1.3 L'effacement du narrateur

L'effacement du pôle narratorial se produit par investissement du narrataire, qui construit le monde à la place du narrateur, par l'autonomie référentielle et existentielle des objets décrits, ces objets pouvant être aussi des personnages. Les différents partages effectués effacent toutefois alors la « quête » elle-même d'un narrateur effacé, par la tentative de résolution des paradoxes, le pôle émetteur de la communication verbale liée à l'exercice de l'énonciation ayant été finalement retrouvé par le jeu interlocutionnaire lui-même instauré et, en principe, maintenu avec le pôle récepteur.

2.2 La description

2.2.1 Le terme de « description »

Le terme de « description » reçoit une acception traditionnelle à partir des écrivains réalistes et naturalistes du XIX^e siècle. En sémantique, Jean-Claude Milner a introduit les notions de « description définie » et de « description non définie » pour désigner des syntagmes nominaux introduits par « le » ou « un ». L'expression référentielle forme alors un bloc compact inentamable du point de vue de la saturation. Elle est pourvue d'un sens et d'une autonomie, contrairement aux expressions référentielles indexicales (*je / tu / ici / maintenant*), déictiques (*ce* + nom) et anaphoriques (*il / elle* en particulier, mais aussi « *ce* + nom »). Elle relève de la signification lexicale ou, justement, « descriptive », alors que les autres expressions ont besoin d'une procédure, relevant dans ce cas de la signification procédurale. Cette analyse contribue largement à définir un degré zéro d'écriture littérale et « objective » et même, phénoménologique, procédant par actant et procès : « le soleil baignait [...] la rosée du matin » (pn 2), soit : **il* baigne *elle*, *il* la baigne; « l'allée de pierres continue vers l'argile du sentier » (pn 4), soit : **elle* continue vers *il*, *elle* continue vers *lui*; « un flamboyant [...] élève sa masse rouge » (pn 5), soit : **il* élève *elle*, *il* l'élève. Ces phrases sont constatatives, non résolutes. Elles montrent que la narration (pour laquelle le problème du bouclage sémantique des expressions référentielles se pose au récepteur) est par essence descriptive, - comme est descriptif le langage lui-même (Moeschler et Reboul 1994, p. 53), - et qu'elle peut décrire sur de très courts segments textuels.

Ces phrases entrent toutefois en contact avec, essentiellement, une proposition nominale actant-procès : « Première chaleur (du premier jour) » (pn 3), à modalité exclamative; une proposition incluant une expression référentielle enclavée dans un syntagme nominal circonstanciel de lieu et normalement dépourvue de signification lexicale (« à *cette* place »², pn 5), que cette expression soit déictique ou anaphorique; une structure comparative (« comme ») introduite par le présentatif « c'est (le lieu) », et processive-résolutive (« [...] où les rêves [...] se sont [...] rencontrés ») dans la sixième microproposition narrative; enfin des formules appréciatives dans la deuxième proposition (« déjà », « mariée aux points de rouille ») comme dans les huitième et neuvième propositions (« splendeur », « résolument »).

2.2.2 Limitations du degré littéral et objectif de l'énoncé narratif

Ce que nous appelons le degré littéral et objectif de l'énoncé narratif n'existe donc pas absolument. En témoigne la présence de nombreux « marqueurs de la subjectivité » dans des énoncés très littéraux. Et pourtant, l'univers de la fiction nous intéresse par le caractère opaque qui se dessine dans l'utilisation de certains termes renvoyant à des réalités du monde sensible, « objectivées » par le regard, et s'offrant en entités distinctes et apparemment autonomes : « le soleil » (deux occurrences), « la rosée », « l'allée » (deux occurrences), « l'argile », « l'arbre », « la boue »³.

Notre recherche s'appuie fondamentalement sur ce type d'expressions. Le référent se donne-t-il tout seul? S'autoréférence-t-il? Est-il objectif à partir de l'objectalité que l'esprit veut bien lui

² Nous mettons en italique.

³ Nous mettons en italique.

conférer dans l'espace? Comment assure-t-il sa propre saturation? Le mimétisme littéraire, auquel il ne faut sans doute pas rester obstinément rivé, invite à considérer de très près les termes qui créent le caractère absolu du récit, cette impression que le référent « se raconte tout seul » (c'est ici l'« événement »), à travers l'étude de l'auxiliarisation des noms par l'article défini / indéfini, de la pronominalisation et de l'emploi des temps, problèmes auxquels viendront logiquement s'ajouter les cas de la deixis (Détrie *et al.* 2001, p. 72-73) et de l'anaphore en contexte fictionnel romanesque. Et la deixis en complément paradoxal, si l'on peut dire, de l'objectivité. Il va sans dire que c'est l'économie même de toute une syntaxe qu'il faut considérer dans la langue en discours, dans le processus de référentialité qui engage fortement le sujet parlant et pensant. Toutefois, nous devons rester concentrés sur ce qui est proprement objectif dans le langage de la fiction pour demeurer proches de l'« effet de réel », de l'illusion réaliste proprement dite.

2.2.3 Qui voit, qui perçoit?

Dans les quatre cas recensés, on voit, au sens même où, d'abord, on « perçoit », avant qu'une quelconque opération de référenciation s'impose, — « on », c'est-à-dire à la fois l'auteur-narrateur-énonciateur, le lecteur-narrataire-récepteur et le personnage « central », lui-même possible émetteur et destinataire de paroles comme de pensées, et situé à la jonction de courants de conscience qui appartiennent à deux visions surplombantes : celle du narrateur et celle du narrataire. Le jeu instanciel est prépondérant dans l'économie du texte de fiction romanesque d'obédience réaliste, comme est important le référent spatio-temporel lui-même, le *chronotope*, même si celui-ci n'est pas objectivement marqué par des dates dessinant un horizon d'attente focalisant « zéro » ou omniscient (le traditionnel point de vue « par en dessus »); ce sont, en effet, les expressions référentielles définies qui se chargent de le faire.

Le point de vue « omniscient » est quasi immédiatement fonctionnel : « Thaël quitta sa maison » (pn 1). Le point de vue narratif choisi met, normalement, le lecteur en position de non-interactivité. La micro-pn 1 constitue le « posé » du narrateur (N) : N « pose » ou « affirme » (Ducrot et Schaeffer 1995, p. 543-544) que P (son personnage) commence à agir (remarquons la valeur inchoative du passé simple dans « quitta ») dans l'histoire en cours et dans le référent-décor. Mais le narrataire (N') « présuppose » que ce commencement peut se faire. Son rôle est d'abord de se livrer à un exercice de présupposition majeure de feinte et de croyance dans l'univers de la fiction suscité par le narrateur, alors que ce dernier lui propose sa feintise. Par cette fonction, la position de non-participation dans l'établissement du point de vue « omniscient » est déjà contestée. Mais ce rôle, pleinement accepté, fait provisoirement disparaître la personne du narrateur, de même que la « position » micropropositionnelle marquant un degré « zéro » de la narration, littéral et objectif, en quelque sorte. C'est ainsi que l'on peut obtenir la formule, demeurée célèbre, de Benveniste : « Personne ne parle ici; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (Benveniste 1966, p. 241). Il faut ajouter ici une remarque sur la temporalité : par opération de translation, en vertu même de la « fluence du temps » (Détrie *et al.* 2001, p. 125), N a posé son référent subjectif et objectif tout à la fois à un temps du passé, mais le phénomène en soi se produit normalement au présent de l'indicatif. Ce même présent « reposé » par N', retranslaté, assure l'objectivité référentielle du phéno-fait et de sa phéno-vision dans la phéno-syntaxe.

3. L'évidence objective

3.1 Le problème du « il »

3.1.1 « Il » descriptif

Les quatre dernières propositions anaphorisent fidèlement la première par la reprise du nom propre « Thaël », puis pronominalement par « il » alors que, dans les six premières propositions, il y a comme une rupture dans le processus par des formules de commentaires narratoriels (cf. l'exclamation « du premier jour! » dans la pn 3 qui, d'ailleurs, « ouvre » l'incipit au lieu de le refermer sur une formule conventionnelle et clôturante de récit). Elles présentent un ordre actant-procès du même type que celui des propositions 1, 2, 4 et 5. Le nom propre (NP), toujours selon Milner, est doté d'une autonomie référentielle. Il ne fonctionne pas autrement, dans ce cas, que comme une « description » définie, comme le montre l'anaphore infidèle de la proposition 4 (« (devant) l'homme »⁴). Le NP est par essence, donc, descriptif, mais son degré « zéro » de la description n'autorise-t-il pas, non seulement une substitution par « il », ce qui est tout à fait possible dans le cadre de l'anaphore pronominale (cf. pn 9 : « il s'enfonça [...] »⁵), mais encore une véritable objectivité référentielle? Sans aller jusqu'à parler d'auto-donation référentielle, on remarque que l'entité désignée se charge d'une forte puissance actancielle, communicable au pronom « il » anaphorique, qui relèverait dans ce cas aussi de la signification descriptive, et non plus procédurale — à condition toutefois d'avoir en tête des débuts d'incipit ou de séquence qui en révèlent la possibilité, c'est-à-dire des débuts où « il » est descriptif, se charge d'une valeur forte dans sa référence sans antécédent. C'est le cas dans certaines ouvertures narratives mimétiques héritées du roman béhavioriste américain, en focalisation « externe », comme au début de certaines nouvelles d'Ernest Hemingway, en tête encore des *Tropismes* de Nathalie Sarraute — « Ils semblaient sourdre de partout [...] » — (Sarraute 1957, 11), de romans de Marguerite Duras, ou en tête d'une séquence narrative, comme dans certains passages de *Sartoris* de William Faulkner.

3.1.2 « Il » objectif

Si « il » ou « elle » peut avoir une valeur forte en emploi intradiscursif romanesque de façon « abrupte », comment n'en auraient-ils pas une aussi dans le corps même du texte, tout phénomène de présupposition narrative mis à part? Et par là même, ce phénomène rétroactif et concessif (Ducrot et Schaeffer 1995, p. 382), non nouveau, force l'évidence de l'objet; c'est en cela qu'il se renouvelle selon nous. De façon paradoxale, il va nous amener à un pôle opposé à celui de l'objectivité, c'est-à-dire à la subjectivité repérable dans une deixis large, elle-même intégrant une réflexion sur la porosité des frontières entre deixis et anaphore et le cas particulier de la *Deixis am Phantasma*, la « deixis à objet imaginaire » de Bülher (Détrie *et al.* 2001, p. 72-75). Les pronoms « il » ou « elle » utilisés initialement sont, par cette analyse, propres à objectiver le réel suscité. Le parcours, dans la production langagière comme dans l'interprétation que l'on peut en faire, ne se fait pas sans médiation. Selon Benveniste, ces pronoms ne sont pas aptes à désigner une « personne », mais l'absence n'est plus pertinente dans des énoncés oraux commençant par la troisième personne « il(s) » / « elle(s) ». Si « la non-personne est donc la position de toute nomination praxémique » (Détrie *et al.* 2001, p. 241), nous ne devons pas

⁴ Nous mettons en italique.

⁵ Nous mettons en italique.

oublier la véritable consistance donnée aux pronoms de troisième personne dans et par le roman au XX^e siècle. « Il » est un outil, il médiatise déjà en ce sens le discours, il médiatise doublement le discours narratif en ce qu'il n'assure plus la « position » requise et qu'il pose la question de sa représentation dans le « déjà » représenté. Le terme « représentation » est lui-même fortement polysémique. Il n'est plus possible dans ce cas de parler d'autonomie référentielle du « il » saturant seul son référent et servant de critère d'objectivité dans la reconnaissance immédiate de l'objet référencé. Mais la mémoire du narrataire reste grandement sollicitée, et c'est encore à la force mentale de ce dernier qu'il faut recourir pour doter NP, non plus seulement d'une autonomie référentielle, mais encore d'un pouvoir existentiel. C'est donc le sujet qui concède à l'objet son autonomie, son « objectivité ». Cette conception peut paraître déjà ancienne, mais, ce qui est nouveau, c'est l'isolement d'une « forme » de résistance, la résistance même que l'on a cherchée sans doute dans le récit (Gefen 2003, p. 229-230). Le pronom « il », associé objectivement au NP, l'article défini « le » plus qu' « un », mais pas sans rapport avec lui, en rapport avec « ce » déictique, le présent du phénomène associé, quant à lui, à l'énonciation, nous paraissent être des formes tangibles de l'objectivité référentielle, c'est-à-dire de l'évidence objective, pour laquelle il faut encore parler de présentification. Celle-ci s'établit à partir du repérage indicial du nombre considérable de « présenteurs » dans le texte de fiction romanesque en général, *a fortiori* une fois bien considérée l'opération de déictisation du discours narratif qui va provoquer inmanquablement un nivellement des valeurs en emploi (deixis narrative) : la *Deixis am Phantasma*, si elle est applicable à la totalité du phénomène de la fiction, ne peut que renforcer cette probabilité.

3.1.3 Les choix syntaxiques

La syntaxe régule aussi les « choix » narratoriaux. Notre incipit en propose de nombreux exemples : « *sa maison* »⁶ (= *la maison *de lui*), « *la rosée du matin* »⁷, « *aux points de rouille* » (= *à les points de rouille), « *l'allée de pierres* », « *l'argile du sentier* »⁸, etc. Dans ces cas, c'est essentiellement la complémentation par un GN qui limite l'utilisation de l'adjectif possessif ou de l'article défini. Il faut donc considérer chaque cas où le « phénomène » se passe, et l'analyser en rapport avec l'instance appréhendante et en ayant en tête que, « pour la praxématique, la fiction est une expansion du principe fondamental d'autonomie du linguistique, qui fait de tout énoncé une mise en spectacle du réel » (Détrie *et al.* 2001, p. 123). Cela oblige, par conséquent, à une analyse de type topogénétique. Nous ne savons pas si la fiction littéraire doit se réduire à un seul principe d'« expansion ». Le texte de fiction romanesque (T f) nous paraît infiniment complexe et, de ce point de vue, passionnant à étudier, mais aussi déroutant. Ce qui est sûr, c'est que notre deixis « narrative » voudrait, en respect des règles de la syntaxe qui insère des procédés actualisants, bien cerner la mouvance textuelle, interroger ce point de rencontre particulier du sujet et de l'objet qui s'incarne principalement dans le personnage, mais pas seulement, qui n'est plus « centre » du récit en tant que tel, sans considération du pouvoir perceptif des autres participants à l'action dramatique, soit l'auteur-narrateur et le lecteur-narrataire. Sans considération non plus de la force de l'« objet »-signe, ce qui a rapport vraisemblablement à l'iconicité (Deixis 2005, p. 177) : « Car le discours en acte transforme les icônes en instances [...] les instances sont en attente d'énonciation. Par là se trouve récupérée la présence subjective, avec ses composantes sensibles et émotionnelles » (Deixis 2005, p. 180).

⁶ Nous mettons en italique.

⁷ Nous mettons en italique.

⁸ Nous mettons en italique.

3.2 Présentification

3.2.1 Définition

Nous évoluons donc dans des cas où la notion de description est justifiée par l'emploi des expressions référentielles : « le + N », « un + N », « NP » et « il » par hypothèse, dans un texte lui-même descriptif, même si la dominante est narrative, ce qui est un peu normal, vu le dynamisme de l'ouverture, assez attendu lui aussi. L'objectivité présente dans ces termes efface la personne du narrateur-sujet. Le narrataire prend la relève, en reconnaissant des objets décrits littéralement et, donc, objectifs en ce sens. Au passage, on pourrait critiquer la méthode de Milner, car si « ce (+ N) » est dépourvu d'autonomie référentielle dans la deixis, sans procédure d'ostension saturant l'espace en donnant une « signification » à l'expression, inversement, que peut signifier « le » tout seul dans la description, c'est-à-dire sans accompagnement de nom, « ce » n'étant généralement jamais lui-même utilisé sans un nom? Les deux opérations sont différentes certes, si l'on considère qu'en linguistique LE + N est un déterminant de la finitude, alors que CE + N est un déictique; les deux expressions n'ont pas les mêmes statuts et propriétés et la question que nous posons n'a plus de sens, mais, d'un autre côté, on ne voit pas très bien pourquoi « ce » ne pourrait pas, lui aussi, décrire à l'instar de « le », *a fortiori* dans la mesure où il apparaît dans un T f qui en permet l'interprétation. On voit là poindre un nivellement des valeurs des articles de la désignation, de la quantification, de la démonstration et des pronoms processuels ou instructionnels en emploi dans le texte de fiction romanesque, utilisés donc pour « un objet autre » (Mallarmé 1897, p. 281), qui serait ici la littérature et, en particulier, le texte de fiction romanesque, mais qui lancent ou relancent la réflexion sur le plan de l'oral, le nivellement en question conférant au T f une dimension objective certaine, un caractère d'évidence qui sied à l'objet ainsi présenté, plutôt que représenté, objectivement présentifié.

3.2.2 Délégation du point de vue

Enfin, le narrateur a rapidement délégué son propre point de vue à son personnage qui efface la personne du premier et revendique sa personne propre, raison de plus d'accorder une valeur existentielle essentielle au pronom « il ». De fait, à partir de la proposition 4 (« devant l'homme [...] »), et même déjà des propositions 2 et 3, voire 1, on peut se demander si le personnage P (Thaël) n'est pas le seul objet-sujet percevant, centre de sa propre perception référentielle (c'est donc lui qui « écrit » le texte!) exprimée en focalisation ou « point de vue » interne.

4. Le personnage, « centre » perceptif du récit

4.1 Actantialité du texte de fiction romanesque

4.1.1 Positionnement du point de vue narratif (PDV)

Les expressions référentielles définies et indéfinies ne signifient pas de la même façon. Le réel fictionnel est divers, éventuellement foisonnant et riche. Le narrateur dispose, présente ses objets textuels, eux-mêmes divers et variés. Dans la proposition 1, nous voyons l'objet « maison » présenté de la manière suivante : adjectif possessif réfléchi « sa » + substantif « maison » représentant l'objet du référent réel transposé dans la fiction. Le « sa » est anaphorique de « Thaël » par inférence du narrataire à partir de la reconnaissance de l'identité éventuelle du premier et de sa capacité, en tant que sujet grammatical « apparent » (Riegel *et al.* 2004, p. 448), mais aussi sujet-actant (Détrie *et al.* 2001, p. 12-13) {s} dans la proposition narrative, à détenir

un bien {o}, soit (o) = « objet du monde » (Perret 1994, p. 15) = **la maison de lui (-même)*. C'est la *propriété* de P qui impose une valeur de (o) en Ré (référentialité), en même temps qu'un point de vue est assignable au narrataire, en plus de celui du narrateur et du personnage (de fait, la deixis narrative nous paraît aller au-delà de la simple prédication d'énoncé narratif. (Rabatel 1998, p. 9, 55) : « *le soleil* », « *la rosée* », *« *les points de rouille de le toit* »⁹ sont divers pans du réel objectivé par *n* regards en instance narrative. C'est particulièrement le cas lorsque, au début d'un roman écrit de façon « oblique » en *il*, la démarche de N' se complique d'une induction référentielle à partir du « posé » de N (*« *Il quitta sa maison* », point de vue « externe ») alors que, dans le cas le plus ordinaire de la description (pn 1), il ne fait tout au plus qu'affiner l'éventualité existentielle du personnage : qui est Thaël, qu'est-ce que « cette » maison?

L'inférence de N' est demandée aussi dans la temporalité du texte, qu'il s'agisse de la reconnaissance d'une situation originelle supposée, exprimée phénoménologiquement au présent : **Il quitte sa maison, il la quitte*. [Le phéno-événement est, par nature, à un degré « zéro » d'événementialité : le narrateur disparaît bel et bien au profit du « fait » lui-même et de sa relation objective. Il y a toutefois relation au sens de « narration » comme au sens d'« échange » de communication verbale (interlocution) entre N et N']. Ou qu'il s'agisse encore, dans la deuxième proposition, avec l'appréciation temporelle adverbiale « déjà », du repérage d'une situation légèrement antérieure au début proprement dit de l'action qui va se dérouler : l'éclat du soleil précède l'entrée de P sur la scène de l'énonciation « narrative ». On voit de nouveau l'intérêt porté par N à son référent-décor impliqué dans l'action en tant qu'objet pré-existential. La valeur descriptive de l'imparfait de « baignait », opposée à la valeur inchoative de l'action de P dans le verbe « quitta », marque ce point de jonction existentielle. La troisième proposition la confirmera : référence pure, sans temporalité marquée dans la nominalisation dépourvue de l'article qui subsume la présence de la « voix », en-tout-cas du « point de vue » du narrateur, mais aussi de « sa » voix. C'est aussi une montée de l'affect de P, une découverte sensorielle de N' qui navigue en terrain connu désormais, dans le caractère absolu du récit. Il est amené à considérer trois points de vue dans le jeu instanciel qui se dessine devant lui (« devant l'homme », c'est d'abord **devant moi*, lecteur-narrataire, qui appréhende le monde de la fiction, qui me situe *devant lui*) et qui met en présence, dans la communication verbale narrative : N, P et lui-même, N'. Les pôles E (émetteur) et R (récepteur) sont ainsi à interroger dans le cadre de la reconnaissance des objets référencés. Il faudrait reprendre chaque groupe nominal de type LE + N, pour voir s'il est susceptible d'une substitution par un autre mode opératoire de l'actualisation, en fonction de l'objet lui-même, du sujet dans la « topogénèse » et de la régulation syntaxique qui limite les possibilités de la déicticité objective dans le cotexte narratif.

4.1.2 Mouvance textuelle

En tout état de cause, aussi périlleux que puisse paraître cet exercice, c'est bien là que se trouve, selon nous, la deixis narrative, la mouvance textuelle du T f. C'est affaire d'appréhension des phénomènes dans l'intra-discours de fiction romanesque. Par exemple, outre « *sa maison* »¹⁰, le narrataire doit reconnaître « *le soleil* »¹¹ : GN prédéterminé par un article défini en repérage « objectif » de la représentation fictionnelle (Perret 1994, p. 21-23), il est aussi un objet unique en

⁹ Nous mettons en italique.

¹⁰ Nous mettons en italique.

¹¹ Nous mettons en italique.

son genre, d'où en définitive son emploi « objectif » par *le*. Cet objet est connaissable pour et par P et pour et par N', tandis que le GN de la proposition 1 n'était connaissable que pour et par N', P n'ayant normalement pas besoin de reconnaître l'objet en question, le connaissant déjà. Mais il peut, également, tourner un dernier regard vers lui. Il s'exerce donc néanmoins un jeu concurrentiel entre P et N'. P n'a pas à présupposer sa propre existence, ni celle de sa maison, mais, le narrateur lui ayant délimité un terrain d'élection existentiel dans lequel il pourra évoluer, il peut commencer à utiliser au moins son point de vue dans le jeu de reconnaissance des objets (pré)construits par N, mais construits par N'. Ensuite, « l'allée de pierres », c'est **cette* allée que je peux voir, moi personnage, mais aussi *moi, lecteur*, continuant vers *cette* argile du sentier, ou *ce* sentier argileux. « Un flamboyant » prend maintenant valeur déictique : *ce* flamboyant qui est là « devant » moi, lecteur-spectateur, comme devant moi personnage-spectateur, mais déjà moi, auteur-spectateur assurant ma fonction de « commentaire », à partir d'un référent que je connais bien puisque, de toute façon, qu'il soit réel ou non (« vrai » ou pas), je l'invente et en revendique l'autorité. En tant qu'énonciateur-narrateur, l'auteur peut « quantifier » son (o) : « *un flamboyant* »¹², l'extrayant ainsi du réel qu'il suscite et provoque pour le spectateur-lecteur. C'est une opération de régulation syntaxique qui oblige à un choix en topos 2 « *in fieri* », où l'« image de réalité » « émerge » quasi identiquement en expression définie ou non définie (Détrie *et al.* 2001, p. 360). De ce point de vue, c'est la même chose. La réalité évoquée n'est donc ni objective, ni subjective, mais, le sujet passant de la perception première à la réalisation de la langue en discours, elle prend cette forme-là précisément que lui autorise l'économie de la syntaxe en question dans la relation objective-subjective instaurée entre (o) et (s) : « Le discours – en ce qu'il nous dit aussi de l'homme cognitif – s'avère une négociation sans cesse renouvelée entre un sujet et son réel » (Détrie *et al.* 2001, p. 56). Le narrateur impose son choix au narrataire qui ne peut pas exprimer totalement son point de vue. Il interprète l'énoncé. Mais il est normalement en position de regardant, et tient sa place dans la topogénèse en tant que lecteur. Le personnage P n'étant pas doté de parole à cet endroit, comment exprime-t-il son point de vue? Il est collecteur, lui aussi, du réel.

Peut-on parler d'uniformisation du choix des articles d'après des perceptions hétérogènes, c'est-à-dire ici, différentes sans être opposées, comme centrées vers le même objet? En tout cas, cette unification, si elle existe, autorise un passage de l'anaphore infidèle, voire franchement résumante « à cette place », à une deixis directe du regard instanciable : c'est « *cette* » place précisément que moi, narrateur, je *montre* à mon narrataire. Le passage s'effectue grâce à une grande sollicitation de la « mémoire immédiate » du destinataire :

L'anaphore entretient par conséquent un rapport avec la cognition, ce qui explique que certains linguistes pensent qu'il s'agit non d'un phénomène textuel, mais bien plus sûrement d'un phénomène mémoriel (cognitif). Cette analyse, connue sous l'appellation d'approche mémorielle, ne prend pas en compte de critère textuel : l'anaphore est considérée comme un processus indiquant un référent déjà manifeste dans la mémoire discursive immédiate (Détrie *et al.* 2001, p. 31).

¹² Nous mettons en italique.

Cette situation entraîne un clivage structurel qui déictise aussi le discours narratif : la pn 6, « c'est comme l'argile de l'espace, le lieu où [...] »¹³, établit un rapport analogique (« comme »). L'article défini est utilisé : « le lieu »¹⁴. Il paraît étonnamment présent aux yeux mêmes du lecteur. Le rapport du concret et de l'abstrait autorise « auto-Ré » (objectivité référentielle) : le décor est doté d'autonomie, voire d'autorité : « l'allée de pierres *continue* vers », *« le flamboyant *élève la* masse rouge *de lui-même* », « les rêves *se sont* [...] *rencontrés* »¹⁵. L'autonomie, plutôt que l'autoréférence ou l'autoréférenciation, se fait en dehors du processus de personnification (cf. « mariée » dans la pn 2). Les verbes sont d'action, marquant l'effort du sujet-objet-actant. Et l'effort du narrataire est lui aussi demandé. Il faut donc commencer par lui.

4.2 Actualisation

4.2.1 Temps opératif

L'incipit romanesque de *La Lézarde*, de facture classique, nous montre à quel point dans le T f nous avons affaire à du temps « opératif » : « Temps occupé par les opérations d'actualisation et permettant ces opérations » (Détrie *et al.* 2001, p. 343). La proposition 3 en est un bon exemple. C'est d'ailleurs l'épine dorsale du texte : « Première chaleur du premier jour ». Le « jour » est celui qui initie le récit. Il n'est pas clôturé : « Première chaleur **de le* premier jour ». L'opération est d'ordre syntaxique pour le deuxième segment complément adnominal (« du premier jour »), mais « le temps opératif a été représenté comme saisi au tout début [...] de la topogénèse (absence de déterminant) » (Détrie *et al.* p. 344). On doit reconnaître toutefois que l'adjectif numéral ordinal prédétermine le nom « chaleur ». Il le « quantifie » (Perret 1994, p. 32). Mais le narrateur nous plonge tout de suite au cœur de l'affect, de la sensation originelle : la chaleur « du » soleil est sentie, ressentie par N, N' et P. Cette saisie est « immédiate », instantanée, l'« image de réalité » reste *in posse*. Mais c'est pourtant là le pouvoir existentiel des êtres et des choses de la fiction qui « émerge » dans le jeu inter-connectif entre le réel et l'imaginaire, entendu au sens très large du terme : capacité à mettre en mémoire, à inventer et réinventer, plus simplement à « recueill[ir], traite[r] et communique[r] l'information apportée par le monde » (Détrie *et al.* 2001, p. 55).

4.2.2 Iconicité

Comment l'être humain traite-t-il les informations sensorielles qui lui viennent au monde pour les rendre en discours? [...] Il y a [...] une véritable iconicité entre la syntaxe et les contenus spatio-temporels : « en linguistique praxématique, le dire est toujours lié au faire, la parole à la praxis »¹⁶ (Détrie *et al.* 2001, p. 56).

À partir d'une instance première de l'énonciation, l'émetteur-narrateur déploie l'espace déictique pour son personnage et son narrataire : « devant l'homme », mais, d'abord, « devant » N' : « Thaël quitta sa maison ». P et N' sont placés devant des réels de référence, des réels référencés par N pour eux, mais appréhendés aussi par eux et les saisissant. Nous voilà replongés au cœur de la deixis narrative : comment se fait le passage du référent-objet au référent-personnage et au

¹³ Nous mettons en italique.

¹⁴ Nous mettons en italique.

¹⁵ Nous mettons en italique.

¹⁶ Entre guillemets dans le texte.

« narrataire » qui est aussi une réalité « linguistique » à partir du moment où il n'y a pas de coupure dans la communication verbale, même si elle reste « indirecte », puisque construite dans et par la fiction? Le réel « extralinguistique » n'existe plus en praxématique : « La praxématique récuse la dichotomie entre données linguistiques et extralinguistiques : ces données sont liées dans nos représentations linguistiques » (Détrie *et al.* 2001, p. 56). Il n'y a pas de « réel » ni de « réalité » en dehors de la « logosphère » (Détrie *et al.* 2001, p. 173, 292, 293-294) :

Dans la communication à visée fictionnelle, l'action représentée ne tient pas lieu du passé et n'enrichit pas directement l'expérience des sujets communicants, mais leur propose une expérimentation : la confrontation expérimentale de leur savoir et de leurs valeurs à d'autres modèles possibles de structuration du temps, de relation entre les actants, d'identité narrative. Cette autonomie seconde envers le réel permet fréquemment aux producteurs et aux récepteurs de fiction de porter au discours des pans du vécu que leur conscience ou leur inconscient ne parviennent pas à assumer littéralement (Détrie *et al.* p. 123).

Le « propre de la fiction » pourrait bien, dans ce cas, résider dans la « suspen[sion] » « relative » « [de] la validité praxique de l'énoncé » (Détrie *et al.* 2001, p. 122), ce que nous appelons aussi la présupposition narrative majeure de feinte. Les énoncés descriptifs de la fiction sont moins, pour nous, des actes d'assertion « feints », dans l'optique searlienne, que des actes de « médiation ». Tous les « *media* » narratifs, en amont comme en aval de l'histoire racontée grâce aux outils du langage, constitueront l'ensemble des « critères spécifiques de la fiction » (Ducrot et Schaeffer 1995, p. 382). Là n'est donc plus à chercher dans l'énoncé lui-même, ni véritablement dans le pôle récepteur du message véhiculé dans la fiction, mais dans la macro-structure sémantique du récit, dans ce qu'il a à nous « dire » en tout et pour tout. Après quoi la réalité fictionnelle peut commencer à nous « parler » : « Thaël marcha *loin* de l'allée [...] »¹⁷ L'énonciateur ne perd pas sa « fonction de régie », étant le premier, en tant que concepteur de l'univers diégétique, en saisie des phénomènes linguistiques.

5. Conclusion

Étudier les modalités de la perception dans le texte de fiction romanesque, c'est entrer de plain-pied dans le processus de l'actualisation. Les outils du langage dans l'analyse textuelle de la fiction modélisent un univers par des formes plutôt que par des figures qui mettent en tension la notion de « singularité » présente dans la stylistique structurale. Délibérément, nous nous tournons vers une analyse stylistique praxématique « qui met en relation la production textuelle, le genre du discours, le sujet producteur, le coénonciateur, le réel, qu'il s'agisse des conditions matérielles de production et de réception ou de la référenciation effectuée » (Détrie *et al.* 2001, p. 324). Cette analyse permet de résoudre la problématique romanesque sans la réduire. Elle maintient tous les possibles interprétatifs, elle laisse à l'œuvre son originalité analysable en littérature française et comparée. Il n'existe toutefois pas de littérarité sans « grille du langage », la « logosphère » (Détrie *et al.* p. 187). Celle-ci étant le centre « névralgique » de la praxématique, nous devons pouvoir la considérer sans perdre de vue le littéraire.

¹⁷ Nous mettons en italique.

Nous pouvons ainsi dire que la modalisation de la perception « devant » et « dans » le monde sensible de la fiction s'effectue par la transmission de sensations permettant la compréhension, effort qui n'est plus purement intellectuel, qui n'est plus non plus uniquement de l'ordre du « mathésique », mais du déictique, et qui engage la « cognition ». Le lecteur-spectateur est invité à entrer dans la perception du sujet percevant (Détrie *et al.* 2001, p. 238-239) qui, d'un point de vue topologique, « constitutivement hétérogène ne peut donner naissance qu'à des discours marqués d'hétérogénéité, où plusieurs voix, plusieurs points de vue entrent en contact » (Détrie *et al.* p. 326). Il va sans dire que la notion de point de vue, inter-trans-générique, doit être élargie et définie bien au-delà de la focalisation genettienne.

6. Lexique

auto-Ré : objectivité référentielle

E = émetteur

GN = groupe nominal

N = narrateur

N' = narrataire

NP = nom propre

o = objet du monde

P = personnage

PDV = point de vue narratif (*in* Rabatel 1998)

Pn = (micro-)proposition narrative

R = récepteur

Ré = référent, référentialité

s = sujet(-actant)

T f = texte de fiction romanesque

T 0 = temps des événements racontés

7. Bibliographie

7.1 Ouvrages théoriques

- ARISTOTE. (1980). *Poétique*, trad. J. Lallot et R. Dupont-Roc, Paris, Seuil, 478 p.
- BARTHES, Roland. (1953). *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 192 p.
- (1964). *Essais critiques*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 290 p.
- (1978). *Leçon*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 64 p.
- (1984). *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 446 p.
- BENVENISTE, Émile. (1966). *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 358 p.
- Deixis (*Regards multidisciplinaires sur la*). 2005. Actes du colloque de Tartu, novembre 2004 : « De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa », Tartu University Press, 2 vol., 514 p.
- DÉTRIE, Catherine, Paul SIBLOT et Bertrand VERINE. (2001). *Termes et Concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Honoré Champion, 416 p.
- DUCROT, Oswald et Jean-Marie SCHAEFFER. (1995). *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Essais », 832 p.
- GEFEN, Alexandre. (2003). *La Mimésis*, Paris, Flammarion, Coll. GF « Corpus-Lettres », 256 p.
- MILNER, Jean-Claude. (1994). « Deixis et anaphore » dans *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique* sous la direction de Jacques Moeschler et Anne Reboul, Paris, Seuil, p. 349-372.
- MOESCHLER, Jacques et Anne REBOUL. (1994). *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*. Paris, Seuil, 584 p.
- MOLINIÉ, Georges. (1986). *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U. F., 222 p.
- PERRET, Michèle. (1994). *L'Énonciation en grammaire du texte*, Paris, Nathan, Coll. « Université-Lettres 128 », 128 p.
- RABATEL, Alain. (1998). *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 206 p.
- REY-DEBOVE, Josette. (1979). *Sémiotique*, Paris, P. U. F., Coll. « Lexique », 160 p.
- RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL. (2004). *Grammaire méthodique du français*, Paris, P.U. F., Coll. « Quadriges / Manuels », 648 p.
- STANKIEWICZ, Waclaw Pascal. (2005). « La Deixis narrative dans l'ouverture de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo », in *Deixis*, Tartu, p. 241-257.
- (2006). *Médiations narratives : actualisation et métamorphoses du réel et de l'écriture dans « Sartoris » de William Faulkner*. Genèse et traductions, « Thèse à la carte », ANRT Diffusion, 406 p. www.anrtheses.com/fr

7.2 Œuvres littéraires

- FAULKNER, William. (1929). *Sartoris*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 480 p.
- GLISSANT, Édouard. (1958). *La Lézarde*, Paris, Seuil, Coll. « Points-Roman », 280 p.
- MALLARMÉ, Stéphane. (1897). « Le Mystère dans les lettres » in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, Coll. « Poésie », 528 p.
- SARRAUTE, Nathalie. (1957). *Tropismes*, Paris, Éditions de Minuit, 144 p.