

# STUDIA

## UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI

### PHILOLOGIA

# 1

---

**Editorial Office:** 3400 CLUJ-NAPOCA, Gh. Bîlașcu no.24, • Tel. 194315; int. 167

---

#### SUMAR - CONTENTS - SOMMAIRE - INHALT

##### **STUDIA LINGUISTICA ET PHILOLOGICA**

- I. BACIU, Verbes roumains dérivés d'onomatopées • Verbi romeni derivati da on omatopee ..... 3
- L. FLOREA, Sur la syntaxe des formes en - ant • On the Syntax of the Forms in *-ant*... 7
- D. ROMAN, Valeurs possibles du subjonctif avec "après que" • Possible Values for the "après que" subjunctive ..... 17
- G. BAIKA, Deux verbes d'obligation en français: "devoir" et "falloir" • Două verbe de obligație în limba franceză: *devoir* și *falloir*..... 21
- M. CHEȘCHEȘ, "La Vie de Saint Alexis". Contribution à l'histoire des mots • St. Alexis' Life ..... 27
- D. SZASZ, La temporalité, source d'effets sémantiques chez Georges Simenon • Temporality - as a Source of Semantic Effects ..... 35

##### **STUDIA LITTERARIA**

- J. GUÉRIN, Des rhinocéros et des hommes. L'engagement civique d'Eugène Ionesco • Rinoceri și oameni ..... 43
- M.-F. MONTAUBIN, Lire pour ne pas écrire. Paradoxes du roman fin-de-siècle .. 53
- Y. GOGA, L'écriture entre la contrainte et la liberté • The Act of Writing between Constraint and Liberty..... 61

L. TITIENI, Les Caractères de La Bruyère ou la littérature comme objet • Der vorliegende Beitrag setzt sich eine neue Leseweise des Werkes von La Bruyere zum Ziel .....	67
M. SURDEANU, Quand dire c'est faire, ou du mythe de l'incarnation de/par la Parole • When "dire" means "faire" or on the Myth of Incarnation of the Word through the Word .....	79
C. CIRSTOLOVEAN-MOLDOVAN, C. Lemonnier - L'homme en amour, une double lecture • C. Lemonnier - "L'Homme en amour" a double reading .....	89
M. NICIU, Le "Rôle" humain • The Human "role" .....	95
C. CIRSTOLOVEAN, La "fin-de-siècle" entre décadence et avant-garde.....	107

### LIBRI

L. S. Florea, <b>Le verbe français. Catégories, conjugaisons, constructions</b> , Bucuresti, Editura Babel, 1976 (IOAN BACIU) .....	113
F. Bratu, <b>La découverte de soi. Lecture poétique du roman proustien</b> , Iasi, Éditions de la Fondation «Chemarea», 1994 (YVONNE GOGA) .....	113

### CHRONICA

Le XVI <sup>e</sup> Congrès International des Linguistes - Paris, 20 - 25 juillet 1997 (LIGIA - STELA FLOREA) .....	115
---	-----

## VERBES ROUMAINS DÉRIVÉS D'ONOMATOPÉES

IOAN BACIU\*

**RIASSUNTO. Verbi romeni derivati da onomatopoe.** Il romeno può derivare con grande facilità numerosi verbi da onomatopoe monosillabiche con reduplicazione di tutta la sillaba o sola ripetizione della vocale (strutture vocaliche più produttive: **î...î**, **u...u**, **ă...ă**, **o...o**, ecc.). Questi verbi sono tutti della quarta coniugazione (finale -i), sono spesso creazioni effimere, presentano varianti regionali e sono una delle tre modalità di creare nuovi radicali per la derivazione (con i prestiti e le sigle).

1. En roumain il y a un nombre relativement important de ces verbes. Ils sont obtenus à partir d'une onomatopée monosyllabique qui reproduit approximativement un bruit spécifique à une circonstance par redoublement complet et ajout de la finale -i de l'infinitif (**bu** "bruit du tonnerre, d'un canon", d'où **a bubui** "gronder") ou par répétition partielle de la syllabe onomatopéique (reprise d'une consonne ou de la voyelle: **dîr**, d'où **a dîrdîi** "claquer des dents à cause du froid", etc.). Les voyelles les plus employées sont **î** (voyelle médiane fermée notée aussi par **â**), **u** [u], **ă** (une sorte de **e** muet non labialisé) et **o** qui, le plus souvent, figurent dans deux syllabes consécutives.

L'immense majorité des infinitifs ainsi obtenus se terminent en -i (quatrième conjugaison) et leur sens peut être rendu par la périphrase "produire le son X" (où X est l'onomatopée qui forme la syllabe initiale du verbe).

2. Voici maintenant les types les plus productifs:

2.1. infinitifs à structure vocalique **...î...îi**:

a) redoublement complet: **a gîgîi** "cacarder, crier, siffler", **a sîsîi** "siffler, bléser", **a şîşîi** "répéter et allonger le son ş[ʃ] pour calmer et endormir un enfant", **a fîfîi** "striduler, crisser", **a zîzîi** "zézayer, bourdonner", etc.

b) redoublement incomplet: **a (se) bîlbîi** "bégayer, balbutier", **a dîrdîi** "claquer des dents", **a filfîi** "battre des ailes, ondoyer", **a gîlgîi** "glouglouter, gargouiller", **a pîlpîi** "trembler, vaciller" (à propos des flammes), etc.

c) seule la voyelle de l'onomatopée se répète devant la caractéristique de l'infinitif: **a bîrîi** "parler vite, produire un bruit désagréable", **a (se) bîfîi** "se trémousser, s'agiter", **a bîzîi** "bourdonner, pleurnicher", **a cîrîi** "caqueter, croasser, rouspéter", **a fîsîi** "pétiller, siffler, fuser", **a fîşîi** "bruire, froufrouter", **a (se) fîfîi** "frétiller, se trémousser, avoir la bougeotte", **a gîfîi** "haleter, être à bout de souffle", **a**

---

\* Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, ROUMANIE.

**hîrîi** "grincer, grailler, râler, grogner, gronder", **a hîrşîi** "grincer, crisser, égratigner", **a hîşîi** "chasser les volailles en criant «hîş!»", **a hîţîi** (var. **a hîţîna**) "secouer, agiter", **a mîrîi** "grogner, gronder" (à propos du chien), **a mîşîi** "flaier", **a se mîţîi** "minauder", **a pîcîi** "pouffer (en fumant), grésiller, vaciller (à propos des flammes)", **a pîrîi** "pétiller, craquer, crépiter", **a pîrţîi** "péter", **a rîşcîi** "gratter, racler, fouiller", **a scîrţîi** "grincer, crépiter, craquer, ne pas bien fonctionner", **a sfîrîi** "grésiller, bourdonner", **a ţîrşîi** "traîner (ses savates)", **a vîjîi** (var. **a vîrîi**) "vrombir, siffler, mugir", **a zîrîi** (var. **a zornăi**) "tinter, cliqueter", etc.

## 2.2. infinitifs à structure vocalique ...u...ui:

a) redoublement complet: **a bubui** "gronder", **a dudui** "crépiter, trépider, vibrer", etc.

b) seule la voyelle ou la voyelle et une consonne se répètent: **a durdui** (var. de **a dudui** ci-dessus), **a durui** "rouler avec bruit", **a gurlui** "roucouler", **a hurui** "bourdonner, vrombir", **a turui** "parler vite et beaucoup, roucouler", etc.

## 2.3. infinitifs à structure vocalique ...ă...ăi:

a) redoublement complet: **a găgăi** (var. de **a gîgîi** sous 2.1., a), **a lălăi** "fredonner", etc.

b) seule la voyelle se répète: **a clămpăni** "claquer, craqueter", **a clănţăni** "claquer, cliqueter", **a hămăi** "aboyer", **a hăpăi** "avalier vite et avec bruit", **a măcăi** "cancaner", **a răpăi** "crépiter", **a răşcăi** (var. **a răşcăli**) "gratter, racler", **a trăncăni** "bavarder", **a ţacăni** "faire tic tac, cliqueter", etc.

Il y a même des verbes à trois syllabes construites sur **ă**: **a hălălăi** "faire du tapage", **a tărăgăna** (var. **a trăgăna**) "traîner", **a se bălăbăni** (var. **bălăngăni**, **bălăngăi**, **bălălăi**, **bănănăi**) "marcher en chancelant, balloter".

2.4. infinitifs à structure vocalique ..o...ă(...): **a boncăli** "mugir pendant le rut", **a fonfăi** "nasiller", **a fornăi** (var. **a fîrnîi**) "ronfler, nasiller", **a fojgăi** "grouiller", **a grohăi** "grogner" (les cochons), **a horcăi** "râler", **a mormăi** "grogner", **a moţăi** "sommoler", **a posăi** "respirer avec bruit", **a ronţăi** "grignoter", **a sforăi** "ronfler", **a torăi** (var. **a turui**) "jaser, parler beaucoup et vite", **a troscăi** "craquer", **a ţocăi** (var. **a ţocăli**) "donner des baisers bruyants", **a ţopăi** "sautiller, danser", etc.

Il y a un cas particulier assez bien représenté où entre **ă** et le **i** de l'infinitif s'intercale un **n**: **a bocăni** "frapper, marteler", **a bodogăni** "grommeler" (ici il y a deux o!), **a bombăni** "grommeler", **a cloncăni** (var. **a clonţăni**) "glousser, claqueter", **a croncăni** "croasser", **a dondăni** "grommeler", etc.

2.5. infinitifs à structure vocalique ...e...ăi: **a behăi** "bêler", **a chelfăni** "donner une volée de coups", **a plescăi** "clapper, clapoter", etc.

2.6. infinitifs à structure vocalique ...i...ăi: **a chiorăi** "gargouiller", **a chiţcăi** "pousser des cris" (à propos des souris), **a ticăi** "faire tic-tac, battre (à propos du coeur)", **a ţingăli** "tinter", etc.

2.7. infinitifs à structure vocalique ...î...ăi: **a gîngăi** "bégayer", **a zbîrnăi** (var. **a zbîrnîi**) "bourdonner, vrombir", etc.

2.8. des formations plus rares, isolées: **a cheheli** "tousser", **a gînguri** "gazouiller, roucouler", **a chioti** "pousser des cris de joie", **a foşni** "bruire, froufrouter", etc.

3. Ce qui vient d'être rapidement présenté appelle quelques commentaires:

a) le roumain présente une grande richesse lexicale pour exprimer l'univers sonore, alors que le français, par exemple, excelle dans la distinction des nuances visuelles, des couleurs. Des créations analogues à celles du roumain existent en français aussi (**glouglouter**, **froufrouter**, **zézayer**, etc.), mais en plus petit nombre. Cela pose un problème difficile pour la traduction: **a bocăni**, par exemple, évoque le bruit rendu approximativement par **boc**, alors que la traduction par **marteler** n'évoque rien d'analogue, du moins pas directement (mais par l'intermédiaire de **marteau**, instrument qui produit un bruit - lequel? - quand on s'en sert).

b) un certain nombre de verbes qui ont l'air d'appartenir à cette famille sont en réalité des emprunts ou des dérivés de mots empruntés, la plupart au vieux slave: **a clătări** (var. **a clotori**) "rincer", **a cărăbăni** "outrager, calomnier basement", **a clocoti** "bouillonner", **a hohoti** "éclater de rire ou en larmes", **a ropoti** "produire des bruits rythmiques et cadencés", **a tropoti** (var. **a tropăi**) "marcher en faisant du bruit", **a toropi** "alanguir, engourdir", etc. Qu'en slave ce soient des onomatopées ou non, en roumain ils bénéficient de l'expressivité des verbes d'origine onomatopéique grâce au rapprochement formel.

c) en effet, ces verbes sont très expressifs, souvent familiers, parfois dialectaux, rarement employés dans le langage solennel. Comme on a pu le constater par les traductions en français, parfois ils prennent des sens dérivés qui n'ont plus le sème [+ bruit], mais gagnent un trait péjoratif: **a cîrîi**, **a ٲopăi**, etc.

d) parfois ces verbes sont des formations instables, présentant des variantes régionales ou individuelles, certaines non enregistrées par les dictionnaires; il peut y avoir des créations momentanées, strictement individuelles, éphémères, qu'on comprend pourtant même si elles ne se perpétuent pas.

En fait, en roumain, les créations onomatopéiques sont à côté de l'emprunt à d'autres langues et, plus récemment, des sigles l'une des trois voies par lesquelles s'enrichit le stock de radicaux de base à partir desquels on dérive d'autres mots (en effet, à chaque verbe ci-dessus correspond au moins un substantif et, parfois, des adjectifs: **a bubui** et **bubuială**, **bubuit**, **bubuitură**, **bubuitar**, pour ne donner qu'un exemple).

## SUR LA SYNTAXE DES FORMES EN -ANT

LIGIA-STELA FLOREA <sup>1</sup>

**ABSTRACT. On the syntax of the forms in -ant.** The present participle and the gerund, though closely related forms, have well-differentiated functions in the sentence. Apart from several convergences that cause frequent hesitations in the producing and using of these forms by native and foreign speakers of French, a number of divergencies can be noted, resulting from the presence or absence of the *en* morpheme. This makes the gerund be a verbal determinative only, whereas the participle (simple or compound) can be governed by both the verb and the noun, hence its characteristic functional ambiguity.

1. Les modes non personnels sont les formes que prend le verbe lorsque, perdant ses marques de temps, nombre et personne, il n'offre plus qu'une représentation virtuelle du procès, une image du *temps in posse* (Guillaume, 1929):

- une image "tensive", nominale (infinitif);
- une image "cursive", adjectivale ou adverbiale (formes en *-ant*);
- une image "détensive", adjectivale (participe passé).

Aussi sont-ils des formes ambivalentes par excellence qui, tout en admettant (à degrés différents, selon le cas) des déterminations verbales, peuvent commuter avec des items non verbaux.

Aussi confèrent-ils au verbe une fonction essentiellement satellite, quand ils s'insèrent à l'intérieur même du SN ou du SV comme un déterminant du type adjectival (participe), substantival (infinitif) ou adverbial (gérondif).

Issus des transformations homonymes, ils servent de toute évidence à réduire une phrase constituante à un simple constituant de phrase, ne pouvant assurer de ce fait qu'une "prédication seconde", lors même que, par leur position détachée, ils se situent hors des groupes syntaxiques.

Dépourvus de valeurs temporelles et modales (à part l'infinitif dans quelques cas établis, les modes non personnels présentent des paradigmes réduits à deux formes: une forme d'accompli (composée) et une forme d'inaccompli (simple).

Outre ces variations aspectuelles, l'infinitif et les formes en *-ant* marquent l'opposition actif/passif/réfléchi/factitif, alors que le participe passé comporte des flexions de genre et de nombre qui l'assimilent presque à l'adjectif.

Avec une morphologie aussi pauvre et leur manque total d'autonomie

---

<sup>1</sup> Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

temporelle et modale, les formes verbales non personnelles soulèvent avant tout au grammairien des problèmes d'ordre syntaxique, dont deux nous semblent particulièrement incitants:

- quelle fonction assigner aux formes verbales détachées (infinitif ou participe disjoint, en construction absolue ou non);
- quelles distinctions établir, à l'usage, entre les deux formes en *-ant*, parentes et concurrentes: gérondif et participe présent?

C'est à la deuxième question que nous allons essayer de répondre par la suite.

**2.** La parenté formelle du gérondif et du participe présent dans le français actuel s'explique par leur histoire. Ils remontent en latin à deux items distincts mais apparentés: un substantif verbal (*gerundium*) qui présentait des formes casuelles, et un adjectif verbal (*participium praesens*) qui s'accordait avec le nom en cas et en nombre.

Nihil *agendo* homines male facere discunt (Cato)

En ne faisant rien, les hommes apprennent à faire le mal

Nihil *agentes* homines male facere discunt

Les hommes qui ne font rien apprennent à faire le mal

Perdant au fil du temps leurs flexions casuelles, le gérondif et le participe présent sont devenus homonymes. On les confondait couramment en ancien français, où le participe ne s'accordait plus de façon régulière et où le gérondif n'avait pas encore acquis de marque distinctive.

Jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, celui-ci pouvait s'employer sans préposition (cf. les locutions figées *chemin faisant*, *argent comptant*, *tambour battant* ou *ce disant*, *ce que voyant*, restes d'un vieil usage) ou avec des prépositions autres que *en* (cf. les locutions adverbiales *de son vivant*, *sur son séant*, *à bon escient*, *à son corps défendant*, vestiges attestant l'ancienne fonction nominale du gérondif).

L'arrêté émis par l'Académie française en 1679 dissociait nettement l'adjectif verbal (*puissant*, *excellent*) du participe présent (*pouvant*, *excellant*), l'un prenant l'accord et l'autre non, mais rapprochait du même coup ce dernier du gérondif, d'où le recours à *en* comme signe distinctif.

La limite entre les deux formes en *-ant* reste néanmoins assez lâche dans le français moderne, où, ayant des fonctions analogues, elles peuvent commuter ou coexister l'une avec l'autre.

(i) Elle revint *tremblant* sur ses jambes.(Balzac)

/en tremblant/

(ii) Ils allaient gaiement *en remontant la côte*, *bavardant* comme deux enfants.(Maupassant)

(iii) Mais, *apercevant* cette femme assise dans le grand fauteuil..., elle s'arrêta déconcertée.(Alain-Fournier)

**3.** Ces trois exemples renferment l'essentiel de ce qui nous intéresse, à savoir:

(i) Le participe présent commute avec le gérondif sans modification sensible de sens ou de fonction;

(ii) Les deux formes coexistent ayant chacune son sens et sa fonction

spécifiques;

(iii) La substitution reste possible mais elle entraîne une modification de sens.

Placé après le verbe, le participe présent assume, comme le gérondif, la fonction d'attribut second degré (EPS) et dénote une seconde hypostase du sujet (cf. le "complément d'attitude" de N.Steinberg 1972).

C'est là pour le gérondif une fonction typique, assurée par le morphème *en* qui le rattache étroitement, dans cette position, au verbe prédicatif, alors que le participe peut, dans cette même position, en être facilement disjoint.

(iv) Charlemagne suivait à demi endormi, *portant* une brassée de torsades de paille... (Druon)

En position postverbale disjointe et surtout après un participe passé, le participe présent ne cède plus facilement la place au gérondif.

En antéposition, ce remplacement est possible, mais au prix d'une variation importante de sens: *apercevant* ou *ayant aperçu* sont la réduction en surface d'une subordonnée temporelle en *dès que* + PA (*dès qu'elle eut aperçu cette femme...*) se trouvant dans un rapport de non-simultanéité avec la principale. Le gérondif *en apercevant* serait plutôt la réduction de *quand elle aperçut cette femme*, subordonnée dont la temporalité est coextensive de celle de la principale.

Enfin, il n'y a pas mieux que la coexistence des deux formes dans la même phrase pour nous permettre de saisir les principales différences de sens et de fonction qui les séparent (exemple ii).

Si le gérondif nous livre une "circonstance accompagnante" (cf.N.Steinberg 1972), où la démarche (*en remontant*) est intrinsèquement liée au trajet (*la côte*), ce dont témoigne la reformulation paraphrastique:

Ils allaient gaiement sur la route montante...

le participe disjoint apporte une caractérisation du procès et dérive sans conteste d'une séquence coordonnée désignant la seconde hypostase du sujet:

Ils allaient gaiement en remontant la côte et bavardaient comme deux enfants.

4. Cette succincte analyse nous semble montrer la part extrêmement importante qui revient au morphème *en* dans les divergences qu'on vient de signaler entre les deux formes en *-ant*.

Le morphème *en* fait du gérondif un déterminant verbal par excellence, tandis que le participe présent (simple ou composé) se trouve tantôt sous l'incidence du verbe, tantôt sous l'incidence du nom, d'où son ambiguïté fonctionnelle caractéristique.

Le morphème *en* indique qu'un procès vient s'inscrire dans les limites temporelles d'un autre procès, d'où la condition de simultanéité qui joue pour le gérondif même en antéposition au verbe prédicatif, mais qui ne joue pas pour le participe présent.

4.1. Pour ce qui est de l'incidence nominale du participe, elle fait de celui-ci un constituant du SN et lui assigne une fonction d'épithète (conjointe ou disjointe).

- (v) Belle comme une déesse *sortant* du bain...  
/qui sort du bain/  
Un amas de papiers, *s'entassant* pêle-mêle...  
/qui s'entassent pêle-mêle/  
Un homme *ayant* beaucoup *voyagé*...  
/qui a beaucoup voyagé/

La forme en *-ant* est dans cet emploi la variante contractée d'une subordonnée relative. La transformation épithète consiste à effacer le relateur et à ajouter au thème verbal, ayant perdu avec ses marques TPS sa forme prédicative, l'affixe *-ant* qui ne lui garantit plus qu'une "prédication seconde".

Cette fonction adjectivale du participe présent est tout à fait ignorée du gérondif qui, à cause du morphème *en*, se voit assigner plutôt un statut adverbial.

4.2. Mais il ne peut fournir, comme le participe présent en position postverbale (cf.exemple i) qu'un attribut second degré, appelé parfois, pour insister sur son statut adverbial, "attribut prédicatif".

Celui-ci évoque dans les deux cas une seconde hypostase du sujet (attitude, maintien, gestes, etc.), parfaitement coextensive de la première.

- (vi) Le capitaine le secoua *en riant*.(Kessel)  
/et riait/  
Des enfants se poursuivaient *en criant*.(Troyat)  
/et criaient/

A l'instar du participe présent, avec lequel il commute parfois dans cette position, le gérondif attribut se trouve en rapport d'antonymie syntaxique avec l'infinitif précédé de *sans*, qui en fournit la variante négative.

- (vii) Ils se regardaient en souriant  
Ils se regardaient sans dire un mot  
Jean sortit en claquant la porte  
Jean sortit sans fermer la porte  
Les reporters arrivaient apportant des nouvelles  
Les reporters arrivaient sans avoir rien appris

En revanche, le participe présent peut exercer aussi la fonction d'attribut de l'objet, en présence des verbes de perception:

- (viii) Je la regardais par la porte ouverte *allant et venant*... /aller et venir/  
(Cayrol)

La ville qu'il voyait *élevant* ses dômes et ses clochers dans l'air gris du matin...  
(A.France)

ou dans le contexte des verbes "situationnels":

- (ix) En rentrant, j'ai trouvé papa *lisant* son journal  
/en train de lire/

Vous m'avez surpris hier *faisant* le franc polisson. (Mérimée)

Les deux constructions font alterner de nouveau participe et infinitif: la deuxième, sans modification importante de sens, la première, en ôtant à l'action son caractère duratif, cette "note descriptive" (Cressot 1963), dont l'imparfait et la forme en *-ant* constituent l'expression grammaticale et la locution *en train de*, la variante lexicalisée.

Le premier exemple de (ix), où participe et gérondif coexistent à nouveau, illustre un phénomène particulièrement significatif pour le parallèle que nous effectuons: l'alternance des deux formes dans (viii) et (ix) induit une interprétation sémantique et syntaxique nettement différentes.

- (x) Pierre, je l'ai vu *sortant* du théâtre  
aperçu  
rencontré  
Pierre, je l'ai vu *en sortant* du théâtre  
aperçu  
rencontré

Dans un cas, c'est Pierre qui sortait du théâtre (*sortant* attribut de l'objet), dans l'autre, c'est le locuteur lui-même (*en sortant* attribut du sujet).

**4.3.** Mais il arrive que le gérondif suscite lui-même des lectures différentes en fonction des rapports sémantiques qu'il entretient avec le verbe personnel.

Soient les deux exemples suivants:

- (xi) Elle travaille *en chantant*  
Je chassais mes idées noires *en chantant*.(M.Sardou)

Le premier gérondif est visiblement la réduction en surface d'une séquence coordonnée ("et elle chante") ce qui ne semble pas être valable pour le deuxième. Par la nuance circonstancielle (moyen) qu'il acquiert dans la phrase de M.Sardou, le gérondif remonte à son étymon latin, qui était un substantif verbal.

Ridendo castigat mores  
On fustige les moeurs en riant  
C'est par le fait de rire qu'on fustige les moeurs

Cette paraphrase s'impose aussi dans notre cas: *C'est par le fait de chanter que je chassais mes idées noires*, ainsi que dans d'autres cas similaires:

- (xii) Elle avait tant d'esprit qu'elle en montrait non seulement *en parlant*, mais *en chantant*, *en riant*..(France)

Nous devons essayer d'assurer les services au meilleur coût *en modernisant* et *en optimisant*.(**L'Express**, 25-31 mai 1995).

Le détachement, souvent opéré à l'aide de l'adverbe *tout*, prête au gérondif d'autres nuances circonstancielle encore: temps ou opposition.

- (xiii) Ils s'éloignaient du port *tout en causant*  
/pendant qu'ils causaient/

*Tout en se disputant*, ils continuent à s'aimer  
/bien qu'ils se disputent/

Quoique parfaitement simultanés, les deux procès ne se trouvent plus de plain-pied, comme dans (vi), où ils étaient sous-tendus par une conjonction logique. Cette fois le gérondif introduit des faits de second plan, de véritables "circonstances accompagnantes".

En l'absence de *tout* et en antéposition au verbe personnel, la concomitance tourne à la succession immédiate: si, chronologiquement parlant, les deux procès ne se recouvrent plus tout à fait, ils se trouvent toujours dans un rapport d'inclusion logique.

Ce phénomène est dû surtout à des facteurs d'ordre syntaxique: gérondif détaché et déplacé en tête d'énoncé, position où il est concurrencé par le participe présent avec lequel il se confond de manière courante.

(xiv) *En rentrant* ce soir, j'ai trouvé la porte ouverte  
/lorsque je suis rentré/

*En rendant* les routes impraticables, l'hiver isole les habitants  
/du fait qu'il rend/

*En se dépêchant un peu*, on va pouvoir attraper le train  
/si l'on se dépêche un peu/

Le gérondif y sert de toute évidence à réduire en surface une subordonnée circonstancielle de temps, de cause ou de condition qui, sémantiquement parlant, fournit à l'assertion de la principale son domaine de validité.

**4.4.** Les emplois analogues du participe présent enfrennent systématiquement la condition de simultanéité et assez souvent aussi la règle de coréférentialité, s'inscrivant ainsi dans une construction "semi-prédicative" (Bogacki 1989) ou prédicative (nommée "absolue" par les grammairiens).

(xv) *Se baissant* avec précaution, il mit le feu à la mère.

(Alain-Fournier)

*L'heure du départ approchant*, on prépara la voiture

Elle est sortie, *sachant* pourtant la tempête imminente

Soudain, *une idée lui ayant traversé l'esprit*, il appela...(Druon)

Les subordonnées réduites en surface sont, comme dans (xiv), des circonstanciels de temps (*après qu'il se fut baissé*), de cause (*puisque l'heure approchait*), de concession (*bien qu'elle sût*) qui marquent en général une antériorité nette par rapport à la principale.

Mais le participe disjoint peut introduire aussi un fait ultérieur, cas où il dérive, comme dans (ii), d'une séquence coordonnée.

(XVI) La semaine dernière une voiture piégée explosait à Beyrouth-Oest, *tuant* plusieurs hommes du commando et *provoquant* le départ précipité de son chef vers la plaine de Bekaa. (**L'Express**, 13 déc.1990)

La construction absolue, fréquente dans le cas du participe présent, place définitivement celui-ci hors des groupes syntaxiques engagés dans une relation prédicative du premier ordre (exprimée par la co-occurrence de marques sujet-verbe).

Même si sa relation au SN sujet est une relation sémantique plutôt que grammaticale, c'est-à-dire une prédication du second ordre, le participe semble retrouver sa fonction verbale, qui est celle d'un verbe subordonné par excellence (prédicatoïde).

Aussi la construction participiale absolue est-elle interprétée par les grammairiens comme une vraie subordonnée circonstancielle. Mais l'absence du connecteur, effacé au cours de la transformation participe, rend parfois difficile, sinon impossible, la distinction entre une temporelle et une causale.

- (xvii) *Voyant son embarras*, elle adoucit sa voix  
 /quand elle vit/  
 /comme elle avait vu/  
*Le soir tombant*, le berger ramène le troupeau  
 /quand le soir tombe/  
 /puisque le soir tombe/

4.5. Ce type de construction n'est pour le gérondif qu'un emploi accidentel, vestige d'un ancien usage, taxé d'anacoluthe, donc d'emploi déviant par les grammairiens. C'est que le gérondif comporte cette fois un sujet implicite, différent de celui du verbe personnel.

- (xviii) L'appétit vient *en mangeant*  
 La fortune lui vint *en dormant*. (La Fontaine)  
 Le chemin est plus court *en passant par la forêt*  
 Son assurance lui revint *en pénétrant dans le café*. (Troyat)

Utilisés ainsi de façon courante à l'époque classique, certains gérondifs avec ou sans *en* ont donné naissance à des locutions adverbiales.

- (xix) *Financièrement parlant*, M. Grandet tenait du tigre et du boa. (Balzac)  
*En attendant*, le fleuve des heures et des jours continuait de couler. (Rolland)

Dans cet emploi, le gérondif, assez proche encore de son étymon latin, rejoint l'infinitif prépositionnel (*franchement parlant /pour parler franc*) et surtout le substantif prépositionnel (*en attendant /dans l'attente de*).

Mais les affinités avec l'infinitif apparaissent déjà dans les emplois standard du gérondif (cf. *supra* 4.3.). Voir aussi:

- (xx) C'est *en forgeant*  
 qu'on devient forgeron  
 /à force de forger/

Il en ferait ce qu'il voudrait, *en la menaçant* de sa mort. (Troyat)  
 /à condition de la menacer/

Je passe des journées délicieuses *en jetant un regard intelligent* dans le passé. (Balzac) /à jeter un regard/

Comme dans cette position adverbiale l'infinitif se fait précéder de diverses prépositions (*à, de, pour, sans, après*, etc. sauf *en*), tandis que le gérondif n'en admet qu'une seule, devenue en fait sa marque distinctive, on a parfois considéré le gérondif

comme la variante combinatoire de l'infinitif (cf. Arrivé et alii 1986).

Quant au participe présent, il ne peut se combiner qu'avec un relateur interphrastique (adverbe ou conjonction), ce qui semble suggérer une position moins dépendante à l'égard du verbe personnel que dans le cas du gérondif et révèle son incontestable vocation prédicative.

(xxi) Il a été ensuite formellement reconnu *comme étant l'officier qui commandait l'expédition*.

(**L'Express**, 13 déc.1990)

On l'a acquitté *comme n'ayant pas toute sa raison*

(*apud* Mauger 1971)

Il a été exempté du service militaire *parce que faisant partie de l'expédition* Bien qu'ayant eu la preuve de son infidélité, elle n'avait jamais cessé de l'aimer. Cette vocation prédicative du participe devient une fonction effective dans les cas où, se substituant à une relative conjointe, il assume le rôle de l'imparfait, comme dans le passage narratif ci-dessous:

(xxii) On partit enfin. Je vois cela comme si c'était hier: le vapeur *chauffant* contre le quai de Granville; mon père, effaré, *surveillant* l'embarquement de nos trois colis; ma mère, inquiète, *ayant pris* le bras de ma soeur non mariée qui semblait perdue depuis le départ de l'autre... (Maupassant, **Mon oncle Jules**)

5. Ces quelques réflexions sur la syntaxe des formes en *-ant* conduisent aux conclusions suivantes:

5.1. Si, grâce au morphème *en*, le gérondif est un déterminant verbal par excellence, le participe comporte aussi une incidence nominale, cas où il opère la réduction en surface d'une subordonnée relative.

5.2. Détaché et souvent déplacé en tête d'énoncé, le participe présent perd toute attache avec le SN sujet et ne contracte avec le SV prédicatif que des rapports essentiellement sémantiques. Même en présence d'un connecteur (cf. exemple xxi), sa position vis-à-vis du SV est celle d'un prédicatoïde plutôt que celle d'un simple constituant adverbial tel que le gérondif.

5.3. Sauf lorsqu'il s'accompagne de l'adverbe *tout*, le gérondif n'accuse plus de variations dans le français actuel, tandis que le participe présent comporte deux aspects (simple et composé) et quatre diathèses (active, passive, pronominale, factitive) qui témoignent d'un caractère verbal plus net, plus accusé que chez le gérondif. Quant au participe passé, il a perdu toutes ses catégories verbales, s'assimilant presque à l'adjectif.

5.4. Le morphème *en* du gérondif indique qu'on procès vient s'inscrire dans les limites temporelles d'un autre procès et/ou fournit à l'assertion correspondante son domaine de validité, ce qui n'est pas une condition nécessaire dans le cas du participe présent.

5.5. La condition de simultanéité est doublée chez le gérondif d'un condition de coréférentialité. Une possible entorse à cette règle (perçue actuellement comme un emploi atypique) ne va cependant pas jusqu'à permettre au gérondif d'avoir un sujet propre exprimé, différent de celui du verbe personnel, comme le participe dans sa "construction absolue".

### BIBLIOGRAPHIE

1. Arrivé, M. et alii, 1986, *La grammaire d'aujourd'hui: guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion.
2. Bogacki, K., 1989, *L'ambiguïté et le temps*, in "Acta Universitatis Wratislaviensis", 1064, "Romanica Wratislaviensia", XXX, p. 25-31.
3. Charaudeau, P., 1992, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris, Hachette.
4. Cressot, M., 1963, *Le style et ses techniques*, Paris, PUF.
5. Drasoveanu, D. D., 1988, *Propoziții contrase și propoziții abreviate (I)*, in "Cercetări de lingvistică", 1, p. 35-48.
6. Dubois, J. et Dubois-Charlier, F., 1970, *Éléments de linguistique française: syntaxe*, Paris, Larousse.
7. Florea, L. S., 1996, *EN et DANS. Syntaxe, interprétation, référence*, in "Revue roumaine de linguistique" (à paraître).
8. Grevisse, M., 1988, *Le bon usage. Grammaire française*, 12<sup>e</sup> édition (refondue par A. Goosse), Paris-Gembloux, Duculot.
9. Guillaume, G., 1929, *Temps et verbe. Théorie des modes, des aspects et des temps*, Paris, Champion.
10. Hanon, S., 1989, *La prédication seconde et les constructions absolues*, in "Travaux de linguistique", 18, p. 31-44.
11. Mauger, G., 1971, *Grammaire pratique du français d'aujourd'hui*, 4<sup>e</sup> édition, Paris, Hachette.
12. Riegel, M. et alii, 1994, *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF.
13. Steinberg, N., 1972, *Grammaire française II, Syntaxe de la phrase simple et complexe*, 4<sup>e</sup> édition, Leningrad.
14. Wagner, R. et Pinchon, J., 1991, *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette.

## VALEURS POSSIBLES DU SUBJONCTIF AVEC *APRÈS QUE*

DORINA ROMAN<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** Possible values for the "après que" subjunctive. The construction après que followed by Past Subjunctive or Past Perfect Subjunctive appeared as a mere confusion between a grammatical spelling and syntax in Old French. Then it became common in colloquial, journalistic and even standard French. A short overview of the appearance and evolution of the phenomenon since its first occurrences [cf. Joinville, XIII<sup>e</sup>] can help us understand and justify possible present-day reinterpretations.

L'emploi du subjonctif avec après que, apparu, ou plutôt, réapparu depuis peu de temps dans l'usage, s'est répandu de plus en plus dans la presse écrite surtout, dans les émissions radiodiffusées, voire chez des écrivains consacrés tels Proust, Gide, Sartre etc., bien que la grammaire traditionnelle le jugeât comme un solécisme. Certes, ce nouvel usage ne s'est pas encore nettement déclaré. La construction est encore tenue pour suspecte<sup>2</sup>. Pourtant, il serait intéressant d'observer l'évolution de cette construction qui au départ n'a été qu'une faute, admise quand même et bien fréquente dans l'ancien usage, de voir dans quelle mesure elle pourrait être admise dans les habitudes du bon usage actuel. Ce n'est pas parce que quelques journalistes ou écrivains l'emploient - sporadiquement, pour l'instant - que nous considérons utile de nous pencher sur ce sujet, mais parce que, dans certains cas, de plus en plus fréquents, l'usage actuel enrichit l'expression de nuances inexistantes dans l'ancien usage.

L'emploi du subjonctif avec *après que* continue à passer pour une faute, produite d'abord par une fausse analogie avec le passé antérieur qu'on a doté d'un circonflexe, ensuite, et sur un autre plan, avec la construction avant que + subjonctif. Intéressant à signaler, le problème se ramifie et se divise à partir d'un certain point, de sorte qu'on peut se poser la question si les confusions qui en constituent le point de départ sont toutes illogiques et à rejeter de prime abord. Il y a, certes, des énoncés qui continuent à persister dans l'erreur ancienne, mais il y en a d'autres qui ouvrent une autre perspective.

En effet, le bon usage demande l'indicatif, vu que la locution après que exprime un fait constaté, bien acquis du point de vue chronologique, avant celui qu'indique celui de la proposition principale, considéré objectivement:

*Principale*

*Subordonnée*

---

<sup>1</sup>Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, ROUMANIE

<sup>2</sup>Cf. M. Grevisse, *Le Bon Usage*, Duculot, Gembloux, 1964, p. 1052.

après

avant

**Exemple:** Le vainqueur de la course a quitté la piste *après que les journalistes lui ont demandé une interview.*

Dans l'usage courant, *après que* exige toujours un temps composé qui mette en évidence le rapport d'antériorité de la subordonnée. Schématiquement, on aura la représentation suivante:

Après que l'acteur *a joué*, le public *applaudit*.

Après que l'acteur *a eu joué*, le public *a applaudi*.

Après que l'acteur *eut joué*, le public *applaudit*.

Après que l'acteur *avait joué*, le public *avait applaudi*.

Après que l'acteur *aura joué*, le public *applaudira*.

L'action de la principale est postérieure à celle de la subordonnée:

"*.../ ce Temps qui se refabrique si bien qu'on peut encore le passer dans une ville après qu'on l'a passé dans une autre /.../*" (Proust).

"*.../quelques minutes à peine après que le pianiste avait commencé de jouer chez Mme Verdurin, tout d'un coup /.../* (Proust)

"Après que les femmes agenouillées *eurent coupé* les tiges au ras du sol, les perches soulevées sortirent de terre." (R.Bazin)

Une forme verbale très employée avec *après que* est le passé antérieur, dont la forme la plus usitée *eut quitté* (3-e pers.sg) a été confondue avec celle du p.q.p. du subjonctif, *eût quitté*. On a dit et on a écrit en raison de l'homophonie:

Ex. Après qu'elle *eût quitté* sa chambre, elle descendit dans le hall.

La présence de l'accent circonflexe ne semble pas empêcher l'homophonie, en considération de laquelle on assimile une forme à une autre, une valeur à une autre.

Par ailleurs, on rencontre également l'influence analogique- sur le plan syntaxique, cette fois - de la locution antonyme *avant que*, construite logiquement avec le subjonctif, vu que le procès est considéré comme non encore existant sur le plan de la réalité, envisagé seulement dans la pensée:

"*Avant qu'elle eût pu faire* un mouvement de retrait, il avait saisi sa main */.../*" (R. M. du Gard, *Les Thibault*)

*Principale*

*Subordonnée*

avant

après

L'emploi du subjonctif plus-que-parfait avec *après que* s'explique par l'inobservation d'une règle d'orthographe grammaticale, en l'occurrence, l'accent circonflexe que nous venons de mentionner, associée à une analogie syntaxique erronée. M. Cohen nous en fournit quelques exemples tirés de la presse<sup>3</sup> :

"Ils ont été révélés par des officiers... *après que leur avion...eut été abattu*." (passé antérieur habituel) (*Humanité*,1953)

"Paris-Presse d'hier annonçait...*après que l'Humanité eût informé* les lecteurs..." (subjonctif plus-que-parfait) (*Humanité*,1952)

On trouve chez Proust une phrase pareille, dont le verbe à la première

<sup>3</sup> M. Cohen, *Le subjonctif en français contemporain*, Paris, 1965, p. 221.

personne peut nous faire croire à un lapsus, tellement on le trouve inhabituel à cette personne:

"Albertine avait beau savoir qui étaient les Ambresac/.../, je ne la trouvai pas, *après que j'eusse salué ces jeunes filles*, plus disposée à me faire connaître ses amies." (*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Pléiade, Gallimard, 1954, p. 886)<sup>4</sup>.

Peu après Proust, on constate l'existence de quelques cas isolés de cette construction chez Gide, Giono, Sartre, Aragon, Triolet etc., et surtout dans la presse. Ce qui frappe, cette fois, c'est l'emploi de plus en plus fréquent du subjonctif passé à la place du subjonctif plus-que-parfait, même si dans la proposition principale on a un temps passé:

"Autrefois - longtemps même *après qu'elle m'ait quitté* - j'ai pensé pour Anny." (J.-P. Sartre, *La Nausée*, Poche, Gallimard, 1966, p. 17).

"En effet, *après que Pierre Gascar ait été couronné*, un déjeuner a réuni les membres du jury et tous les anciens lauréats." (E. Triolet, in *Lettres françaises*, oct. 1953, citée par Cohen).

On peut remarquer que l'inobservance de la concordance, toujours sous l'influence de la construction *avant que* suivie d'un subjonctif passé, dans les phrases où le verbe principal est à un temps passé, détermine une construction analogue avec *après que*: *eût quitté* devient *ait quitté*.

"La diplomatie soviétique/.../ s'efforçait de faire revenir les pays /.../ *avant que les Pershing aient été effectivement installés*" (*Paris Match*, janv. 1983).

"Le débarquement des passagers s'est effectué rapidement *après que l'équipe ait conduit l'appareil/.../*" (*Humanité*, 1929, in Cohen).

L'évolution de ce phénomène parcourt donc trois étapes:

*eut quitté - eût quitté - ait quitté*

Le passé antérieur est remplacé par le plus-que-parfait du subjonctif qui, à son tour, cède sa place au passé du subjonctif.

A quoi cette expansion du subjonctif passé servirait-elle sinon à rendre l'expression plus souple, plus nuancée également ? Plus souple parce qu'on a de la répugnance pour les temps surcomposés qu'on emploie habituellement avec *après que* (cf. *Après que l'acteur a eu joué...*), comme on en éprouve pour certains temps composés, tel le subjonctif plus-que-parfait, qu'on tente de bannir de la langue orale.

L'emploi de plus en plus fréquent du subjonctif passé dans les constructions de cette catégorie (cf. surtout dans les émissions radiodiffusées et dans la presse écrite), bien que choquant, vu la non concordance des temps, ne pourrait être rejeté dans sa totalité, considéré comme un simple accident langagier contraire à l'esprit de la langue française. Par exemple, cette phrase entendue à un journal télévisé (sept. 1995) offre une interprétation, sinon tout à fait nouvelle, du moins acceptable comme sens:

"Le Japon leur offre des fusées P., mais *après qu'ils aient construit* la rampe de lancement..."

---

<sup>4</sup> M. Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, paru en 1919.

Dans ce cas, *après que* avec le subjonctif passé exprime un accompli dans le futur ou plutôt une éventualité qui pourrait empêcher la réalisation de l'action. Il ne s'agit pas tout simplement d'une action antérieure accomplie, mais d'un point de vue hypothétique. Ce subjonctif passé vient à la place du futur antérieur et situe l'action dans un avenir indéterminé (*roum.* după ce vor construi sau vor fi construit; în cazul în care vor construi...)

Les temps de la principale semblent être de préférence le présent de l'indicatif, le futur, le conditionnel présent (passé), c'est-à-dire les temps qui sont à même de projeter l'action (hypothétique) dans l'avenir:

"Ce sera seulement *après que Mathilde lui ait écrit* sa déclaration d'amour/.../ qu'il exprimera le fond de sa pensée." (L. Aragon, dans *Lettres françaises*, sept.1954, cité par Cohen./.../ On aurait mieux fait de ne les exposer *qu'après qu'elles aient passé* entre les mains d'ouvriers habiles." (P. Barlatier, *Lettres françaises*, août 1950, in Cohen.)

Il est bien évident que l'analogie avec *avant que* continue à faire fonctionner ce mécanisme malgré les différences qui séparent nettement les deux locutions *après que/avant que*:

"Elle s'approcha de moi et *avant que j'aie rien pu faire*, elle m'enlaça et me donna un baiser." (B.Vian)<sup>5</sup>

"Un grand garçon /.../ récite ses poèmes - *après qu'un interprète les ait traduits*." (H. Chabrol, *Midi-Libre*, fév. 1963)

L'action exprimée avec *avant que* n'est pas encore réalisée dans la suite chronologique. Elle est à venir par rapport au sujet parlant qui ne la considère pas objectivement. A l'aide du subjonctif, celui-ci la présente comme une relation logique qui, envisagée dans sa pensée, peut s'établir dans l'avenir: (cf. supra) (B. Vian): *sans attendre* qu'il fasse un geste, elle l'enlace; *sans attendre* qu'il eût fait un geste, elle l'enlaça.

Avec *après que* suivie d'un subjonctif passé, le procès peut être envisagé de la même manière: le subjonctif soustrait l'action à la réalité et établit entre le procès principal et subordonné une antériorité logique, dans un avenir indéterminé. Dans la phrase de Chabrol, (cf. supra), on exprime l'antériorité (*après qu'un interprète les ait traduits*), mais on exprime aussi l'idée de nécessité; il s'agit de la nécessité de traduire les poèmes au préalable, ce qui justifie l'emploi du subjonctif passé à la place du futur antérieur après une proposition principale qui situe cette nécessité dans l'avenir.

Il faut donc avoir égard aux circonstances qui ont vu naître ce solécisme, le considérer dans son nouveau contexte et admettre qu'un jour, l'usage pourrait le consacrer.

---

<sup>5</sup> B. Vian, *Le danger des classiques*, in "Conteurs français du XX-e siècle", Ed. du Progrès, Moscou, 1981.

## DEUX VERBES D'OBLIGATION EN FRANÇAIS: *DEVOIR ET FALLOIR*

GABRIELLA BAIKA<sup>1</sup>

**Abstract. Two verbs of obligation in French: *devoir* et *falloir*.** The present item has as its aim drawing a parallel on semantics and syntax between two extremely frequent French verbs: *devoir* and *falloir*: not only as semi-auxiliaries, but also as full verbs, these two words present many similitudes and nevertheless some aspects that differentiate them. Starting from a brief etymological analysis, the item passes through every effect of meaning these two verbs may have in the discourse: obligation, necessity, probability etc., exemplifying every case with some structures more often used in nowadays french.

La langue française doit sa renommée, parmi d'autres facteurs, à sa richesse expressive, à la finesse et à la spécialisation de ses mots et de ses constructions spécifiques.

Un argument en plus à cette thèse pourrait être l'analyse de la réalisation en français de l'idée d'*obligation*, pour laquelle cette langue dispose d'au moins deux moyens d'expression: le verbe personnel *devoir* et le verbe impersonnel *falloir*.

Cette étude se propose de trouver, à travers la sémantique et la syntaxe, les points communs de ces deux verbes, leurs affinités, ainsi que les traits qui les différencient et qui déterminent l'option des sujets parlants pour l'un ou pour l'autre.

Avant d'entamer l'analyse que nous nous proposons de faire, une remarque s'impose dès le début: *devoir* et *falloir* sont catalogués dans les grammaires (et cette dénomination se rapporte à leur capacité de réaliser des modalités propositionnelles) comme des verbes d'"obligation" ou de "nécessité", selon le point de vue où l'on se place dans leur description. Si on les considère d'un point de vue **ontologique**, les deux verbes exprimeront le "nécessaire", tandis que si on les considère d'un point de vue **déontique**, ils exprimeront l'"obligatoire"<sup>2</sup>.

Notre recherche se poursuivra à trois niveaux fondamentaux: le niveau de l'évolution historique des verbes *devoir* et *falloir*, celui de leur sémantique et celui du type des constructions syntaxiques où ils apparaissent.

---

<sup>1</sup> Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400, Cluj-Napoca, Roumanie.

<sup>2</sup> Cf. à la taxinomie des modalités propositionnelles établie par H. Parret (1976), modalités qui contiennent les quaternes: *ontologique* (ou aléthique ou aristotelicien), *épistémique* et *déontique* (v. bibliographie).

L'apparition du verbe *devoir* dans la langue française date du XI<sup>e</sup> siècle où il avait la forme *deveir*, dérivée du latin *debere*, tandis que le verbe *falloir*, bien qu'il fût déjà présent dans la langue un siècle plus tard, avait d'autres acceptions qui se sont prolongées, d'ailleurs, dans le français d'aujourd'hui. Il se trouvait sous la forme (dérivée du latin populaire) \**faillire* (*qui a donné le verbe faillir* marquant dans le français contemporain l'imminence ratée) et *fallere* (qui avait le sens de "tromper, manquer à", v. l'expression courante "s'en falloir (il s'en faut de)").

Mais, et les historiens de la langue se sont accordés sur cette opinion, l'ancien *fallere* n'a gagné son sens de "être l'objet d'un besoin, d'une nécessité" qu'aux XIV<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècles<sup>3</sup>, quand la forme "faut", existant dans la langue dès le XIII<sup>e</sup> siècle, commence à remplacer l'ancien français "estuet"(= il est besoin).

En ce qui concerne les deux autres niveaux -sémantique et syntaxique- notre impression est qu'ils sont si entrelacés et qu'ils se déterminent si bien l'un l'autre, qu'il vaut mieux ne pas les séparer mais les considérer simultanément.

Dans cet ordre d'idées, il faut d'abord préciser que *devoir* et *falloir* sont appelés ordinairement en français des verbes "semi-auxiliaires", c'est-à-dire des verbes qui n'admettent que la construction infinitive directe, sans préposition. Mais cette classification ne doit pas être considérée comme absolue, car la classe des semi-auxiliaires est, selon l'avis de François Réquédât "loin d'être homogène par le sens ou par la construction"<sup>4</sup>. Et c'est toujours Réquédât qui remarque le fait que dans la taxinomie des semi-auxiliaires établie par Maurice Gross en 1978, on trouve *devoir* (!), *pouvoir*, *ne savoir*, mais ni *vouloir*, ni *falloir*(!), ni *savoir*.

Excepté cette observation d'ordre général, il faut mentionner que c'est bien là la première différence entre les deux verbes.

Tandis que *devoir* est, pour employer le terme de Benveniste, un "modalisant par excellence"<sup>5</sup> et n'admet qu'un infinitif direct, *falloir* est un "modalisant par occasion" et se construit tantôt avec un infinitif direct (ex. *Il faut partir*, où le verbe impersonnel fonctionne comme un coverbe), tantôt avec une proposition subordonnée (ex. *Il faut qu'on parte*, où le même verbe fonctionne comme un opérateur de phrase).

Comparons, par exemple les énoncés:

*Je dois partir* vs *Il faut que je parte*.

Formulées de cette manière, les deux propositions contiennent l'agent de l'action *partir*, mais si l'on mettait l'infinitif après **falloir** (*Il faut partir*), la phrase perdrait sa référence à un agent précis de l'action (le supposant sujet logique) et deviendrait plus générale, presque ambiguë.

Plus exactement, tandis que le verbe *partir* du premier énoncé a un sujet grâce à la nature personnelle du semi-auxiliaire *devoir*, avec qui il se construit, le même verbe

<sup>3</sup> Réquédât, F., *Les Constructions verbales avec l'infinitif*, p. 7.

<sup>4</sup> Benveniste, E., *Structure des relations d'auxiliarité*, p. 177.

<sup>5</sup> Pottier, B., *Sur la formulation des modalités en linguistique*, p. 40.

de l'énoncé *Il faut partir* doit, pour avoir son sujet logique grammaticalisé, se transformer, à cause de la nature impersonnelle du verbe *falloir*, en une subordonnée introduite par *que*: *Il faut que je parte*.

Un phénomène encore plus intéressant nous semble être la capacité du même verbe *falloir* de récupérer son sujet logique lorsqu'il se construit avec un nom et exprime donc une nécessité, un besoin. Comparons, par exemple, l'énoncé *Il faut du courage*, imprécis, très général, avec l'énoncé *Il vous faut du courage*, où le complément d'objet indirect rattrape l'idée de sujet logique (sujet grammaticalisé, d'ailleurs, dans une phrase telle *Vous avez besoin de courage*).

De par sa possibilité de se combiner avec un nom, le verbe *falloir* échappe à la classification des semi-auxiliaires et devient un verbe *significatif* ou à *sens plein*, phénomène valable aussi pour *devoir*.

Ce dernier peut se combiner à son tour avec un substantif, et perdre lui aussi sa nature de semi-auxiliaire, cas où il acquiert deux sens différents:

1. avoir à payer (une somme d'argent), à fournir (qqch. en nature) à qqn.

Ex.: *Je lui dois seize mille francs*.

2. être redevable (à qqn. ou à qqch.) de ce qu'on possède.

Ex.: *Je lui dois ma vie (ma fortune)*.

Mais comme cette situation, même si fréquente, ne pose pas de problèmes, nous préférons nous rapporter surtout aux cas où les deux verbes sont des semi-auxiliaires.

Dans cet ordre d'idées, il faut mentionner que, sémantiquement, *falloir* s'avère être moins riche que son correspondant. Car, tandis que *falloir* n'exprime que l'obligation, *devoir* bénéficie dans la langue d'une aire sémantique très large. Ses emplois sont tellement divers qu'on pourrait les répartir dans deux catégories différentes, selon qu'ils réalisent: A) une modalité propositionnelle (exprimant une affirmation proprement dite); B) une modalité illocutoire (réalisant un énoncé performatif ou un acte de langage).

A) En tant que modalité propositionnelle, *devoir* exprime:

1. le plus fréquemment l'*obligation* (interne ou externe).

Ex.: *Maman est malade, je dois aller la voir.* (obligation interne)

ou : *Je dois être à l'école à huit heures pile.* (obligation externe)

2. la *probabilité*, la *vraisemblance* ou la *supposition* (cas où *devoir* a une valeur épistémique). Nous avons énuméré tous ces trois termes parce qu'ils ont été employés par divers grammairiens à l'égard de la même situation.

Pottier, par exemple, utilise le terme de "probabilité"<sup>6</sup> (et ses exemples sont: *Il doit savoir nager*, ou *Je dois m'être mal exprimé*), tandis que, pour décrire la même valeur, Grevisse, dans *Le bon usage*, emploie le terme de "vraisemblance" (*La campagne doit être belle maintenant*) et G. Gougenheim celui de supposition<sup>7</sup>, terme

<sup>6</sup> Gougenheim, G., apud Dendale, P., p. 24.

<sup>7</sup> Florea, L., *Le verbe*, p. 144.

que nous, personnellement, considérons comme le plus juste.

Car un énoncé tel *On doit avoir froid dans un tel pays* peut être équivalu parfaitement avec des verbes qui marquent plus que la vraisemblance, plus que la probabilité, mais l'opinion personnelle qu'on se fait sur un certain aspect, un certain phénomène: "je crois, je pense, **je suppose** qu'on a froid dans un tel pays".

Parfois, cette valeur présomptive du verbe *devoir* peut même servir à des fins de politesse. Le dictionnaire *Le petit Robert* donne en ce sens un exemple courant: *Vous devez vous tromper*, formule qui représente une manière plus polie de dire: "selon moi, vous vous trompez".

### 3. l'imminence

Ex.: "Ton père doit arriver dans quelques minutes"<sup>8</sup>.

4. et comme l'imminence contient aussi l'idée de *futur*, *devoir* assume parfois cette valeur aussi.

Ex.: "Je ne crois pas qu'il doive pleuvoir." (=je crois qu'il ne pleuvra pas)<sup>9</sup>

### 5. la *prospéction assertive*

Ex.: "Je devais ne plus le revoir." (Je constate que je n'allais plus le revoir.)

**B).** Grâce à sa riche polysémie, le verbe *devoir* peut réaliser aussi des modalités illocutoires. Sur ce plan, il sert à formuler:

a) un ordre: *Tu dois finir tes leçons avant minuit.*(énoncé substituable par la formule performative "Je t'**ordonne** de finir tes leçons avant minuit.")

b) une injonction: *Tu dois me raconter tout.*("Je te **demande** de me raconter tout")

c) une prière à valeur de suggestion: *Vous devriez patienter quelques minutes.*("Je vous **prie** de patienter quelques minutes")

Toutes ces trois modalités illocutoires peuvent correspondre aussi au verbe *falloir*:

a)' Il faut que tu manges tout.

b)' Il faut partir tout de suite.

c)' Il faudrait qu'on la prévienne.

Il faut ajouter, dans l'analyse de ces exemples, que ni *falloir* ni *devoir* n'ont la capacité de réaliser des actes directs par eux-mêmes. La portée performative, même si centrée sur les deux prédicats, ne se réalise qu'à travers les autres syntagmes voués à verbaliser le contexte situationnel. Un énoncé tel *Il faut partir* ne saurait exprimer qu'une modalité propositionnelle (l'obligation), alors qu'une phrase telle *Il faut partir tout de suite*, grâce à la locution *tout de suite* qui marque l'empressement, exprime déjà une injonction (et réalise donc une modalité illocutoire).

Et qui plus est, dans les cas c) et c)', un rôle considérable revient à l'emploi du conditionnel qui, à l'encontre de l'indicatif, a un effet distanciateur qui atténue le ton

---

<sup>8</sup>Grevisse, *Le bon usage*, p. 1233.

<sup>9</sup>Pottier, B., *op. cit.*, p. 40.

trop péremptoire d'une phrase à l'indicatif.

Mais l'indicatif non plus n'épuise pas ses sources avec l'emploi du présent. Il peut disposer encore d'un autre temps, capable de réaliser des énoncés performatifs: l'imparfait.

d) (avec *devoir*) *Tu devais me prévenir au moins.*

(avec *falloir*) *Il ne fallait pas lui avouer tout.*

e) *Elle devait se renseigner avant d'agir.*

Dans de telles phrases l'imparfait de l'indicatif sert à formuler *un reproche* (d) ou *une accusation* (e), mais la qualité intrinsèque de la forme en *-ait* (qui souligne ici l'écart modal entre "ce qui aurait dû se produire et ce qui s'est produit effectivement" (L. Florea, *Le verbe*, p.145) ne saurait réaliser par elle-même ces deux effets de sens.

Dans les trois derniers exemples, la véritable force performative n'est pas due tant à l'imparfait de l'indicatif qu'au contour intonatoire qui, attaché à la signification modale des prédicats, confère aux phrases leurs valeurs de reproche ou d'accusation.

**Conclusions.** Sans avoir la prétention d'avoir analysé tous les phénomènes liés au sujet, nous espérons, au moins, en avoir trouvé les plus importants.

Mis l'un à côté de l'autre, les verbes *falloir* et *devoir* révèlent des traits communs qui se réfèrent soit à leur capacité de réaliser l'idée d'obligation ou à leur nature de semi-auxiliaire, soit à leur possibilité de se combiner aussi avec un nom (situation où ils sont des verbes *significatifs* et qui entraîne d'importantes modifications de sens).

Mais il y a aussi des traits différents, qui les séparent et qui leur confèrent, en même temps, la spécificité. Du point de vue de l'apparition dans la langue, *devoir* s'avère être de trois-quatre siècles plus ancien que *falloir*, fait qui lui a offert, peut-être, le temps de s'enrichir sémantiquement. Car les effets de sens que *devoir* peut produire sont bien plus nombreux que ceux exprimés par son correspondant.

En plus, grammaticalement, par rapport à son sujet, *falloir* ne peut être que verbe impersonnel, tandis que *devoir* est, par excellence, un verbe personnel, qui peut, à la rigueur, revêtir une forme impersonnelle (ex. *Il doit être deux heures.*)

Tous ces points atteints par le parallèle tracé entre les deux verbes relèvent de la grande capacité expressive du verbe *devoir*, très "flexible", plus riche en nuances que son correspondant *falloir*, qu'il dépasse avec chaque léger écart de l'idée d'obligation que *falloir* exprime strictement.

**BIBLIOGRAPHIE**

1. Benveniste, Emile, *Structure des relations d'auxiliarité*, in "Problèmes de linguistique générale", 2, Paris, 1974, p. 178.
2. *Dictionnaire étymologique de la langue française* par Albert Dauzat, Paris, 1938.
3. *Dictionnaire étymologique de la langue française*, par Oscar Bloch et W. von Wartburg, Paris, 1964.
4. Dictionnaire *Le petit Robert*, Paris, 1992.
5. Dendale, Patrick, "*Devoir*"épistémique, marqueur modal ou évidentiel, in "Langue Française", no. 102, 1994.
6. Florea, Ligia-Stela, *Le verbe*, Universitatea "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca, 1990.
7. Grebisse, Maurice, *Le bon usage*, 1986, Paris.
8. Gross, Maurice, *Grammaire transformationnelle du français*, Paris, 1968.
9. Parret, Herman, *La pragmatique des modalités*, in "Langue française", no. 43, 1976, p. 47-63.
10. Pottier, Bernard, *Sur la formulation des modalités en linguistique*, in "Langue française" no. 43, 1976, p. 39-46.
11. Réquédât, François, *Les constructions verbales avec l'infinitif*, Paris, 1980.

**LA VIE DE SAINT ALEXIS.**  
**CONTRIBUTION À L'HISTOIRE DES MOTS**

**MANUELA CHEȘCHEȘ\***

**ABSTRACT. St. Alexis' Life.** On the textual support of *La vie de Saint Alexis*, we suggest a study on the linguistic category of disappeared words. This large family includes several categories: words disappeared for ever, that nor the nowadays dictionaries, nor the current use record any longer; words that have survived in other grammatical classes, or with changes of meaning, of suffixes or prefixes.

A special paragraph is dedicated to some words that existed in old French language, and therefore we could find them in *La vie de Saint Alexis* (XI cent.); these words are disappeared from the contemporary French language, but they have survived in the Romanian language.

1. Tout le monde est d'accord pour conférer aux textes des puissances qui les font résister au temps. Ils deviennent de vraies mémoires de l'histoire en fixant sur le papier des moments ponctuels, des étendues ou des développements temporels. Ils tracent parfois des destinées humaines. A partir du moment où l'écriture a été inventée, la mémoire de l'histoire s'est appuyée sur des textes: témoins de la vie des hommes, des cultures déjà mortes ou survivant sous d'autres aspects, des pays, des croyances, de la civilisation humaine. Mais de la même façon que l'histoire de la civilisation matérielle est constituée de plusieurs compartiments dont l'un est nécessairement celui des matériaux de construction, l'histoire du monde implique, de par sa nature écrite, une histoire du langage: des mots qui naissent dans des circonstances bien déterminées, de la fécondité de l'évolution, des mots qui se transforment et changent d'aspect tout comme dans l'adolescent on a de la peine à reconnaître l'enfant dodu d'autrefois, des mots blessés et émoussés à force d'un usage prolongé, et enfin des mots morts, enterrés dans les pages poussiéreuses de l'histoire. Ces derniers se retirent discrètement, occupent les places les plus sombres qui puissent exister dans la réalité textuelle, là où seul l'intérêt et la passion du chercheur arrivent à fouiller. Quel est le texte qui a vu pour la dernière fois un certain mot, devenant son tombeau, c'est une tâche que nous nous réservons pour l'avenir. Parce que les textes sont autant de cathédrales abritant le lieu de repos des mots disparus.

---

\* Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, ROUMANIE.

2. Sur le support textuel de *La vie de Saint Alexis*<sup>1</sup>, nous nous proposons une étude sur la catégorie linguistique des mots disparus. Cette grande famille connaît plusieurs sous-catégories: des mots disparus à jamais, que les dictionnaires de la langue de nos jours, et donc l'usage non plus, n'enregistrent pas (un regard comparatif nous a fait déceler de tels mots disparus en français qu'on retrouve en roumain); des mots qui ont survécu dans d'autres classes grammaticales (par exemple des verbes repérables aujourd'hui sous une forme nominale), des changements de sens, de préfixes ou de suffixes.

2. 1. Le texte de *La vie de Saint Alexis* enregistre un nombre important de mots qui ne sont plus arrivés jusqu'à nos jours et que les dictionnaires ne rappellent pas même comme archaïsmes ou ayant un emploi littéraire<sup>2</sup>. Après la répartition dans des classes grammaticales, la situation est à peu près la suivante: 18 verbes, 18 substantifs, 12 adverbes, 10 adjectifs, 6 pronoms, 2 prépositions.

2. 1. 1. À commencer par la classe des verbes, l'ordre hiérarchique met en évidence le semi-auxiliaire ESTOVOIR, ayant 6 occurrences, toutes à l'indicatif présent de la troisième personne du singulier: *estuet*. Verbe impersonnel, il est attesté entre les XIe et XIIIe siècles avec le sens de "falloire, convenir". Son étymologie est douteuse.

Il est suivi de près par un autre verbe disparu: TOLDRE, avec 4 occurrences: un passé composé (*at tolut* dans le vers 108), un infinitif (*tolir* v. 355) et deux fois le subjonctif présent (*tolget* v. 505, v. 622). Attesté entre les XIe - XVIe siècles, il avait le sens de "enlever, arracher ou confisquer".

Les trois occurrences de DESSEVRER (cf. "sevrer"), (v. 332 *desseivret*, v. 585 *dessevrassent*, v. 602 *desseverent*) et les deux apparitions d'ENTERCIER (v. 121, v. 177) les détachent du reste des verbes qui ne sont employés qu'une seule fois (ce qui ne met pas en doute leur existence à l'époque). Le premier allait disparaître vers le XVe siècle, remplacé par "séparer" et le deuxième ne survit que jusqu'au XIIIe, étant déjà concurrencé par "reconnaître" (voir le vers 121 où tous les deux sont présents: "*Nel reconourent ne ne l'ont enterciet*").

Pour le reste des verbes à une seule occurrence, le premier à disparaître est le verbe FREGONDER (XIIe) remplacé par "abandonner". Le XIIIe siècle a enregistré la disparition des verbes AMANEVIR ("préparer", v. 233), MESALER ("se conduire mal", v. 234), ESCHARNIR ("injurier", v. 266), APROISMER ("s'approcher", v. 289). Jusqu'au XVe siècle survivent ENDITER ("indiquer, montrer du doigt", v. 313), MAISELER ("déchirer", v. 428), SE COMOVOIR ("s'agiter", v. 511). Pour un siècle plus tard, le *Dictionnaire d'Ancien Français* de G. d'HAUTERIVE établit la disparition des verbes GUEDREDONER (v. 277), ESCONDIRE (v. 321), CUIDIR (v. 528), supplantés par "récompenser", respectivement "se justifier" et "penser".

<sup>1</sup> *La vie de Saint Alexis*, poème du XIe siècle, texte critique de GASTON PARIS, Librairie Ancienne Edouard Champion, Editeur, Paris, 1933, (VSA).

<sup>2</sup> *Petit Larousse illustré*, Paris, 1988, (L).

D'autres formes verbales qui n'ont pas résisté sont: DOLOSER ("exprimer la douleur", v. 594), ENFONDIR ("enterrer", v. 597), ESPLENER ("expliquer", v. 350, cf. l'anglais "to explane" pour lesquels le D. A. F. ne précise pas la date de disparition.

**2. I. 2.** Suivant le même critère pour la classe des substantifs (le dernier siècle qui les atteste), l'ordre chronologique nous met en présence d'un mot qui disparaît au XIIe siècle: BRICON. Son étymologie est obscure. Il a des emplois adjectivaux et substantivaux, son sens étant celui de "fou, paresseux, lâche".

Les substantifs CINCES ("chiffon", v. 144), CONTRAIZ ("paralytique", v. 551) ont leurs dernières attestations au XIIIe siècle. Pour le XIVe siècle nous faisons mention des substantifs: DEMENTRES ("temps, délais", v. 331), UES ("usage", v. 503), MECINE ("médicament, remède", v. 522, relativisé en "médecine").

COSTRE (cas sujet de *costor*, "sacristain", v. 176) et PALASINOUS ("paralytique", v. 552) ne survivent pas au XVe siècle, tandis qu'un nombre plus important connaissent leur fin au XVIe siècle: MAISNIEDE ("ensemble de ceux qui habitent une maison", v. 263), PENE ("plume", v. 282), SACRARIE ("sanctuaire", v. 293), GEME ("pierre précieuse", v. 378), TORBES ("foule", v. 513), ORS ("sale, laid", v. 552). *Geme* a été réintroduit plus tard ("gemme") et *ors* est une forme de *ord* provenant du latin "horridus", conservé en roumain sous la forme de "urât".

**2. I. 3.** Cinq formes pronominales disparaissent entre les XIe et XVIe siècles: EL, qui était pronom neutre, mais il connaissait aussi des emplois adjectivaux ("autre chose", v. 156), NEIENT (remplacé par "rien". Le mot "néant" d'aujourd'hui a cette acception dans l'expression "réduire à néant"), TRESTUIT (v. 184, avec ses variantes flexionnaires *trestot*, *trestoz*) remplacé par "tous", ALQUANT (v. 317) remplacé par "un certain nombre" et ALQUES (v. 564) par "un peu".

**2. I. 4.** Les adjectifs se groupent en deux catégories: adjectifs proprement-dits et adjectifs d'origine verbale (anciens participes). Dans la première catégorie s'inscrivent: GRAIME (v. 110, XIIIe siècle), supplanté par "désolé", COINTES (v. 212, XVIe) supplanté par "familier", SAINTISMES (v. 268, XVe), superlatif synthétique remplacé par un superlatif analytique, FELIX (v. 500), latinisme parmi plusieurs autres dans les textes du Moyen Age. Des six participes à valeur adjectivale, une seule forme est au masculin singulier: DESVET (DESVET, "devenir fou", XVIe), le reste ont les marques du féminin singulier ou pluriel: DERAMEDES (v. 144), antonyme du verbe *ramer*, qui signifiait "garnir, parer"), MALFADUDE (v. 444, "misérable, malchanceuse"), ATEMPREDES (v. 593, "tempérer, adoucir", XVIe), REPLENIDE (613, "remplir").

**2. I. 5.** Enfin, dans la classe des mots invariables, *La vie de Saint Alexis* fait usage de 2 prépositions et de 13 adverbes qui disparaîtront à des époques diverses.

La préposition O y est particulièrement fréquente: v. 55, 77, 91, 550, 607, 608, 609 (supplantée par "apud hoc>avec"), de même que EMPOR ("pour", XVIe), v. 219, 404, 408.

Les adverbes à avenir incertain fournis par le texte du poème dont il est question recouvrent les catégories modale: NEPORUEC (XIIIe, "pourtant", v. 206, repérable aussi sous la forme PORUEC, "c'est pourquoi". Pour Poruec voir aussi infra), VELS (XIIIe, v. 448, "du moins"), EN ERMES ("vainement, v. 525, XVIe), ENSOURQUETOT (v. 553, "par dessus tout"), ATEMENT (569, "attentivement"), AVISONQUES (v. 575, "à peine"), MAR ( XIIIe, v. 437, "par malheur"), GIENS (v. 268, XIIe, "nullement") et temporelle: ILUEC (v. 82, 114, 247, 262, 271, 315, 331, 378, 568, "là"), ONC ou ONQUES, conservé en "quelconque", ("jamais", v. 160, 288, 243, 435, 536, 602), AINZ ("avant", v. 269, 299, 369 et sous la forme ENZ , v. 456, 457, XVIe), ENCUI ("aujourd'hui", v. 400, XIVE), BUER ("de bonne heure", v. 450)

**2. 2.** Cet inventaire dressé à partir du texte de *La vie de Saint Alexis* ne comprend pas les mots que le français a perdus mais qui ont survécu en roumain. Nous avons voulu mieux les mettre en évidence, c'est pourquoi nous leur avons réservé un paragraphe spécial. C'est le cas de 4 verbes, 3 substantifs et un numéral. A leur disparition totale en français correspond leur survivance en roumain, bien sûr avec des formes modelées par le passage particulier du latin au roumain.

Le numéral AMBUI (v. 23) ou sa variation formelle AMBES (v. 387) sont disparus du français mais il est attesté dès les premiers textes roumains sous la forme "AMBIDUE" ou, dans la langue contemporaine, "amândoi" et "ambii".

La classe verbale - manifestée dans le texte de *La vie de Saint Alexis* - enregistre la disparition des verbes ENFODIR (v. 597, "enfoncer, enterrer", présent en roumain sous la forme de "a înfunda" avec un déplacement de sens), ESTER (v. 187, 361, un verbe dont le sens, en français contemporain, ne peut être exprimé qu'à travers des paraphrases: "rester debout" etc, présent en roumain sous la forme de "a sta"), PREDEDE (v. 143, participe au féminin, "pillée, saccagée", l'équivalent roumain étant "prădată") et une forme très fréquente (v. 92 *remest*, v. 100 *remain*t, v. 102 *fut remese*, v. 132 *remese*, v. 137, v. 138 *remest*, v. 253 *remain*t, v. 300 *remain*t) est le verbe REMANER, "rester". La forme roumaine: "a rămâne".

Les vers 95, 96, 523, 532 attestent un substantif que le français a perdu (pas complètement): AVEIR, remplacé par "fortune, richesse". Il existe en roumain: "avere". Seule la valeur verbale de ce mot est gardée en français: "avoir". Une seule occurrence de ADJUTORIE (les formes en -ie sont fréquentes dans *La vie de Saint Alexis*, voir v. 301 *apostolies*, cas sujet) suffit d'attester son existence en ancien français. Forme remplacée par "aide", elle existe en roumain: "ajutor". Le français a renoncé à l'usage de la forme longue DAMNEDEU (v. 90, 162) pour employer la forme plus courte "Dieu" (le latin "Domine Deus", un vocatif, sans doute, s'est réduit à "Deus"). Le roumain a toujours employé "Dumnezeu". Une forme semblable au mot roumain "piept" a existé en français aussi: PIZ (*pis*, v. 427) remplacé par "poitrine".

**3.** Si le chapitre précédent avait traité de mots disparus sans trace, engloutis quelque part dans une mémoire passive de l'histoire, *La vie de Saint Alexis* offre aussi un inventaire de mots du XIe siècle qui ont perdus leurs sens pour en revêtir un autre, ou qui sont "morts" dans une classe grammaticale pour ressusciter dans une autre.

**3. 1. Corpus de mots qui ont changé de sens:**

- \* v. 218 DEGRET - DAF: "escalier"/ L: DEGRE (du latin "gradus");
- \* v. 227 FRANC - VSA: "riche"/ L: "loyal, sincère, vrai, pur";
- \* v. 248, 262, 417, 452 DEDUIRE (*deduiz, deduit*) - VSA: "mener"; DAF: "divertir, flâner"/ L: "soustraire d'une somme, tirer comme conséquence logique";
- \* v. 248 PARAGE - VSA: "égalité de naissance, de rang", " extraction", "haute naissance"/ L: "action de parer les morceaux de viande bruts", PARAGES: "espace déterminé de la mer ", expression DANS LES PARAGES DE : "dans le voisinage immédiat de";
- \* v. 251 HERBERC - DAF: "camp, tente, logis, hôtel, auberge, hospitalité"/ L: HEBERGE: "ligne à partir de laquelle un mur mitoyen entre deux bâtiments d'inégale hauteur appartient uniquement au propriétaire du bâtiment le plus élevé";
- \* v. 256 CONVERSER , v. 261, 271, 489 *converset* - DAF: "vivre avec, demeurer, fréquenter"/ L: "s'entretenir familièrement avec quelqu'un";
- \* v. 272 APARTENANZ - DAF: "parent"/ L: APPARTENANCE: "fait d'appartenir";
- \* v. 248, 348, 355, 371, 377, 386 CHARTE (*chartre*) - DAF: "lettre, papier, charte"/ L: "ancien titre concédant des franchises, des privilèges", "lois constitutionnelles d'un état, établies par concession du souverain et non par les représentants du peuple", "loi, règle fondamentale";
- \* v. 286 DEMOSTRER - DAF: "montrer"/ L: DEMONTRER: "prouver d'une manière incontestable", "témoigner par des marques extérieures";
- \* v. 289 AGREVEZ (AGREVER) - DAF: "rendre plus lourd", "augmenter", "accabler", "grever"/ L: "AGGRAVER: "rendre plus grave, plus pénible, plus dur à supporter";
- \* v. 301, 326, 352, 356, 371, 501 APOSTOLIES - DAF: "le pape"/ L: APOSTOLAT: "mission d'un apôtre", APOSTOLICITE: "conformité à la doctrine des apôtres", APOSTOLIQUE: "relatif aux apôtres, qui émane du Saint Siècle";
- \* v. 324 MENESTREL - DAF: "serviteur, artisan, poète, musicien, saltimbanque, mauvais sujet, ministre, officier de justice" (le mot "ministre" d'aujourd'hui avait le sens de "serviteur", du latin "MINISTER", tandis que "menestrel" provient du latin "ministerium"/ L: "au Moyen Age, poète musicien de basse condition et joueur d'instrument". Donc il a gardé un seul sens;
- \* v. 400 ACORER - DAF: "affliger"/ L: ECOEURER: "causer du dégoût, de la nausée", "inspirer de la répugnance, de l'indignation, du découragement";
- \* v. 417 ALIENES (conservé en anglais) - DAF: "terres étrangères", forme féminine de ALIEN: "étranger"/ L: ALIENE: "autrefois, malade mental pouvant être l'objet d'une mesure d'internement";
- \* v. 429 ACOLER - DAF: "embrasser par le cou"/ L: ACCOLADE: "action de tenir entre les bras en marque d'amitié, lors d'une remise de décoration en particulier", "signe qui réunit des mots, des lignes ou des chiffres", "arc constitué de deux courbes symétriques, alternativement convexe et concave et dont la rencontre forme un angle aigu (gothique flamboyant)", "coup du plat de l'épée donné sur l'épaule d'un chevalier au moment de sa réception", ACCOLEMENT: "action de réunir";

- \* v. 446 CORAGE - DAF: "coeur", "disposition du coeur ou de l'esprit, sentiments, volonté, pensée"/ L: COURAGE: "fermeté, énergie morale en face du danger, de la souffrance, des échecs", "ardeur mise à entreprendre une tâche";
- \* v. 447 ADOSSER - DAF: "renverser sur le dos", "abandonner"/ L: "appuyer le dos ou la face postérieure";
- \* v. 460, 477, 580 PESER (PEISET) - DAF: le sens moral et figuré était fréquent: "être pénible, causer du chagrin, du tourment"/ L: "déterminer, par comparaison avec l'unité de masse, la masse d'un objet", "mesurer un poids", "examiner attentivement, évaluer", "avoir un certain poids", "appuyer fortement", "donner l'impression d'être pénible à supporter", "importuner", "fatiguer", "exercer une pression", "avoir une importance", "influer";
- \* V. 460, 468 DEMOURER (*demorer, demouret, demorede*) - DAF: "retarder"/ L: "rester, habiter, avoir son domicile";
- \* v. 481 FAITURE - DAF: "être, créature"/ L: FACTURE (conservé en roumain: "făptură");
- \* v. 490 LOISIR (*leust*) - DAF: (verbe) "être permis"/ L: (nom masculin) "temps dont quelqu'un peut disposer en dehors de ses occupations ordinaires" (devenu donc substantif);
- \* v. 546 RECORDER - DAF: "rappeler, se rappeler, conter, réciter, répéter, instruire (cf. l'italien "ricordare")/ L: "attacher de nouveau avec une corde", "remettre des cordes à";
- \* v. 575 ABITER - DAF: "approcher"/ L: "avoir sa demeure, sa résidence en un lieu";
- \* v. 528 DESCOMBREMENT - DAF: "action de décombrer, débarras"/ L: DECOMBRES: "débris de matériaux, d'un édifice ruiné ou écroulé";
- \* v. 545 ALOEZ (ALOER) - DAF: "conseiller, approuver, placer, loger, louer", "donner ou prendre à louage", "s'attacher au service de quelqu'un"/ L: LOUER;
- \* v. 554 MALENDOUS (MALANDROS) - DAF: "malade"/ L: MALANDREUX: "qui a des malandres", MALANDRE: "noeud pourri dans les bois de construction, qui empêche leur emploi", "mal qui vient au pli du jarret des chevaux";
- \* v. 600 PLAIDIS (PLAIDIF) - DAF: "chicaneur", "avocat"/ L: hist. "assemblée judiciaire ou politique à l'époque franque", "décision ou jugement formulés par cette juridiction";
- \* v. 25, 350 TALENT - DAF: "disposition du coeur, inclination, intention, volonté, esprit, caractère"/ L: "aptitude particulière dans une activité, spécialement dans un domaine artistique et littéraire", "personne qui excelle en son genre";

### 3. 2. Mots qui survivent dans des expressions:

- \* v. 343, 428, 481 VIS - DAF: "visage, face, aspect, avis, opinion, escalier tournant"/ L: "vis-à-vis";
- \* v. 409, 484, 542 HUIS - DAF: "porte"/ L: "à huis clos", "demander le huis clos";
- \* v. 422, 502 NOISE - DAF: "bruit, tapage, querelle"/ L: "chercher noise à quelqu'un" (conservé en anglais: "the noise");
- \* v. 438, 599 MERCIT - VSA: "grâce, faveur"/ L: "demander merci", "Dieu merci", "être à la merci de quelqu'un", "sans merci";

\* v. 446 CORAGE - DAF: "coeur"/ L: "prendre son courage à deux mains" (voir le roumain "a-și lua inima în dinți");

**3. 3.** Certains changements sont la conséquence de la dérivation à l'aide des préfixes et des suffixes, ou de la composition. En voici quelques exemples tirés de *La vie de Saint Alexis*:

\* v. 195 OREZ/ L: ORAGE;

\* v. 267 LIÇON "petit lit"/ L: LIT;

\* v. 304 DESCONFORTER : "abattre en ôtant la force, le courage"/ L: RECONFORTER;

\* v. 351 GUERPIR - DAF: "abandonner, lâcher, cesser, se dessaisir de"/ L: DEGUERPIR: "quitter rapidement un lieu par force ou par crainte";

\* v. 372 ALACHER/ L: LACHER;

\* v. 394 PECHABLES/ L: PECHEUR: "misérable";

\* v. 441 LASSE (v. 449, 616 LAS)/ L: HELAS!;

\* v. 427 DEGETER/ L: REJETER;

\* v. 433 ENHAIR/ L: HAIR;

\* v. 453 JA et MAIS/ L: JAMAIS (mais aussi "Je n'en puis mais!");

\* v. 475 LASTET/ L: LASSITUDE;

\* v. 549 DEPREIER/ L: PRIER;

\* v. 574 AVIRONER/ L: ENVIRONNER;

\* v. 578 SUS/ L: DESSUS (on dit encore "sus, au voleur!");

\* v. 593 ATEMPREDES/ L: TEMPERER;

\* v. 606 DOTANCE/ L: DOUTE;

\* v. 619 TRESOBLIDER/ L: OUBLIER;

**3. 4.** Corpus de mots ayant des survivances dans d'autres classes grammaticales:

\* v. 51 ANOITIER - DAF: "se faire nuit" (dérivé de "nuit", voir le roumain "a înnopta", même type de dérivation)/ L: NUITEE: "durée du séjour dans un hôtel , généralement de midi au jour suivant à midi";

\* v. 67 REDEMST/ L: REDEMPTEUR, REDEMPTION, REDEMPTEURISTE, REMERE ("clause par laquelle on rachète"). Le verbe a été supplanté par "racheter";

\* v. 70 REVERT/ L: REVERS, REVERSAL, REVERSEMENT, REVERSER, REVERSIBILITE, REVERSIBLE, REVERSION. Le verbe "revertir" a été remplacé par "retourner";

\* v. 74 IST (ISSIR)/ L: EXIT (mot latin "il sort"), ISSU,-E, ISSUE;

\* v. 114 SEDANT/ L: SEDENTAIRE ;

\* v. 124 PROVENDIERS/ L: PROVENDE ("mélange de grains et de fourrages hachés, pour bestiaux"), déplacement de sens;

\* v. 125, 135, 140, 455, 458, 492, 519, 533, 536, 545, 610 LIEZ (LIEDE, LIEDEMENT, LEDECE, LETICIE )/ L: LIESSE;

\* v. 126 REPAIDRENT (REPAIRIER)/ L: REPAIRE (n. m. "retraite de bêtes sauvages, de malfaiteurs", cf. réfection moderne "rappatrier");

- \* v. 129 DEMENTER/ L: DEMENT,-E, DEMENCE;
- \* v. 136 MARREMENT/ L: MARRE ("en avoir marre", pop.);
- \* v. 146 JUS/ L: JUSANT (n. m. "marée descendante, reflux");
- \* v. 182, 362 VOS (VOCHIET)/ L: VOCATION;
- \* v. 187 ESTER/ L: ESTER (à l'infinifitif: "ester en justice" et les formes d'imparfait du verbe *être*);
- \* v. 204, 564, 572, 588 PODESTE (PODESTET, PAR PODESTET)/ L: PODESTAT (n. m. "premier magistrat de certaines villes d'Italie aux XIIIe et XIVe siècles);
- \* v. 218 GRABATUM/ L: GRABAT, GRABATAIRE ("se dit d'un malade qui ne quitte pas le lit");
- \* v. 228 SEMPRES/L: SEMPER VIRENS, SEMPEVIRENT,-E, SEMPERVIVUM, SEMPITERNEL,-ELLE;
- \* v. 230 AHAN/ L: AHANER, AH!;
- \* v. 231 ENDREIT (préposition)/ L: ENDROIT(n. m.);
- \* v. 259 RUEVET/ L: ROGATIONS, ROGATOIRE (cf. le roumain "a ruga", l'espagnol "rogar");
- \* v. 274 GEUT, participe passé de *gésir*, inusité aujourd'hui;
- \* v. 290 RECESSET (RECESSER)/ L: RECISSION;
- \* v. 296 SEMONDRE - DAF: "avertir" (disparu), SOMONSE/ L: SEMONCE: "avertissement mêlé de reproches, donné par un supérieur" ("mustrare");
- \* v. 336 BAILLIR/ L: BAILLI: "agent du roi qui était chargé de fonctions administratives et judiciaires";
- \* v. 428 DETRAIRE/ L: DETRACTEUR;
- \* v. 442 PORTEDURE (le patient de l'action, celui qui est porté)/ L: PORTEUR (l'agent de l'action);
- \* v. 463 VERTIR ("tourner, retourner, convertir")/ L: VERTIGE, VERTIGINEUX (cf. le roumain "a învârti");
- \* v. 480 PESMES/ L: PESSIMISME;
- \* v. 540 GRACIET (*gracier*=rendre grâces)/ L: GRACE, GRACIABLE, GRACIER ("réduire ou supprimer la peine d'un condamné");
- \* v. 562 APERTES/ L: APERTURE.

4. Contribution à la chronologie de certains mots: Le dictionnaire d'ancien français qu'on a consulté<sup>3</sup> nous a fourni quelques surprises à l'égard de la date de naissance des mots suivants: v. 110 GRAÏME: "chagrin"(XIIe-XIIIe), v. 278 AGRIEGET: "agrérer" (XIIe-XIIIe), v. 542 PORUEC : "pourtant" (XIIe-XIIIe), v. 575 ABITER "approcher" (XIIe), v. 243 MESALER "se conduire mal" (XIIe-XIIIe), v. 331 DEMENTRES "cependant" (XIIe-XIVe), v. 468 DEMOREDE "séjour" (XIIe-XIVe), v. 522 MECINÉ "remède" (XIIe-XIVe), v. 423 FORSENEDE "hors sens" (XIIe-XVIIe). Leur point commun est que le DAF les atteste tous au XIIe siècle. Mais un autre trait qui les rend solidaires est le fait qu'ils sont attestés tous dans *La vie de Saint Alexis*, poème du XIe siècle.

---

<sup>3</sup> R. Grandsaignes D'Hauterive, *Dictionnaire d'ancien français*, Librairie Larousse, Paris, (1947), (DAF).

## TEMPORALITÉ - SOURCE D'EFFETS SÉMANTIQUES CHEZ GEORGES SIMENON

DANIELA SZASZ<sup>1</sup>

**ABSTRACT. Temporality - as a source of semantic effects.** The present article is extracted from a Research Work for graduation untitled: *Temporalité et structures narratives chez Georges Simenon: l'emploi de l'Imparfait*.

The work treats one of the grammatical categories of the Verb, having especially in view the relation between the Imperfect and the others tenses of the Verb.

I choose this verbal tense because it holds a completely superior position among the other tenses in the work chosen as a practical support. The article is about the author of detective novels, Georges Simenon, who, in my opinion, brilliantly operates with this verbal tense showing the semantic effects and the most interesting values of the Imperfect, among which the "Pittoresque Imperfect" appears with considerable frequency.

In the following we are offering you an extract from the work - the chapter of practical analysis. We chose the novel *Un échec de Maigret* (1956), the introductory part.

L'Analyse du texte ci-dessous est extraite d'un mémoire de maîtrise, dont le titre résume le thème: *Temporalité et structures narratives chez Georges Simenon: l'emploi de l'Imparfait*. On y traite, donc, une des dimensions de la catégorie grammaticale des temps verbaux - la Temporalité - à travers une œuvre. Il s'agit de la création romanesque de l'écrivain belge, Georges Simenon. Novateur dans le genre du roman policier en ouvrant la voie au psychologique et à la déduction logique, au niveau linguistique, Georges Simenon fait un usage fréquent et fort original de l'Imparfait.

À partir de certaines études linguistiques, dont *Le Temps. Le Récit et le commentaire*, de Harald Weinrich et *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, de Paul Imbs nous ont semblé présenter une importance capitale, on a essayé de mettre au point les questions de nature théorique: les différents types d'Imparfait et les effets de sens résultant de l'emploi des temps.

On procède après à un transfert du niveau de la compétence au niveau de la performance (linguistique, en tout premier lieu), ce qui est en fin de compte la raison d'être de l'étude d'une langue.

---

<sup>1</sup> Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

Le fragment pris en charge inaugure le roman *Un échec de Maigret* (1956), dont on donne le résumé.

Dans une atmosphère de lourdeur et d'ennui, Maigret se lance à la recherche d'une touriste anglaise, la vieille demoiselle Muriel Britt.

Après l'introduction du personnage Ferdinand Fumal, la disparition de l'Anglaise tombe sur le second plan. Fumal est un homme important qui contrôle une bonne partie de l'industrie nationale de la boucherie.

Entre Ferdinand et Maigret s'établit soudain une aversion qui remonte à leur enfance et qui, à l'origine, vient de l'injustice que le père de Ferdinand avait faite au père de Maigret.

Dans son chemin vers la pointe de la hiérarchie sociale, Ferdinand foule aux pieds amis, proches ou associés sans discernement. De la sorte il finit par craindre sa vie que beaucoup d'ennemis désireraient couper. En recevant des lettres anonymes de menace de mort, Ferdinand vient chez Maigret demander protection, envoyé chez le commissaire par le Ministre même de l'Intérieur.

En contradiction avec Ferdinand, la secrétaire déclare avoir découvert que c'était lui-même qui s'envoyait de telles lettres.

Le premier qu'on soupçonne, Roger Gaillardin, la plus récente victime de Ferdinand, sort de la discussion après son suicide.

Maigret continue d'interroger les autres personnes qui entouraient la victime. Sa femme, devenue une épave, Émile Lentin - son beau-frère - qu'il a ruiné lui aussi, la secrétaire - objet de beaucoup de chicanes et humiliations et le fiancé de la secrétaire, le chauffeur de Fumal (Felix), le valet de chambre (Victor), tous avaient assez de raisons pour en vouloir à la vie de leur patron.

Maigret trouve la solution dans un rêve qu'il oublie le matin. Mais, à force d'intuitions et de déductions logiques, il identifie l'assassin. Malheureusement, trop tard. Il s'agit de Victor, le valet, qui réussit à s'échapper au dernier moment après avoir volé la grande somme que son patron gardait dans un coffre-fort.

Les journaux clament le double échec de la Police Judiciaire, qu'on confond avec le commissaire Maigret.

L'Anglaise sera découverte deux ans après en Australie, dans une pension de famille, dans un camp de mineurs.

Victor, l'assassin de Fumal, est attrapé plus tard. Après cinq ans, dans un cargo mixte en provenance du Panama, la police du port de Cherbourg remarque un passager à l'air douteux et possédant un faux passeport. Il sera envoyé à Paris, mais il meurt avant même d'être jugé, dans l'infirmerie de Fresnes, Maigret étant le seul à lui rendre quelques visites.

Pour mieux comprendre l'analyse linguistique du fragment pris en charge, on va le citer intégralement:

*"C'est à peine si Joseph, le garçon de bureau, fit, en grattant la porte, le bruit léger d'une souris qui trotte. Il entrouvrit l'huis sans un craquement, surgit si silencieusement dans le bureau de Maigret qu'avec son crâne chauve aurolé de cheveux blancs presque immatériels, il aurait pu jouer les fantômes.*

*Le commissaire, penché sur des dossiers, la mâchoire serrée sur le tuyau de sa pipe, ne leva pas la tête et Joseph resta immobile.*

*Il y avait huit jours que Maigret était à cran et que ses collaborateurs n'entraient dans son bureau que sur la pointe des pieds. Il n'était d'ailleurs pas le seul dans son cas à Paris, ni ailleurs en France, car on n'avait jamais vu un mois de mars si mouillé, si froid et si lugubre.*

*A onze heures du matin, dans les bureaux, régnait encore une aube d'exécution capitale; on gardait les lampes allumées en plein midi et le crépuscule commençait à trois heures. On ne pouvait plus dire qu'il pleuvait: on vivait dans le nuage même, avec de l'eau partout, des traînées sur les planchers et des gens incapables de vous dire trois mots sans se moucher.*

*Les journaux publiaient des photographies de banlieusards qui rentraient chez eux en barque dans des rues devenues autant de rivières.*

*Le matin, en arrivant, le commissaire demandait:*

*- Janvier est arrivé ?*

*- Malade.*

*- Lucas ?*

*- Sa femme a téléphoné que ...*

*Les inspecteurs y passaient les uns après les autres, parfois par fournées entières, de sorte qu'on n'avait jamais qu'un tiers des effectifs sous la main.*

*Mme Maigret, elle, n'avait pas la grippe. Elle avait mal aux dents. Toutes les nuits, en dépit du dentiste, cela la prenait vers les deux ou trois heures et elle ne fermait plus l'œil jusqu'au petit jour.*

*Elle était brave, ne se plaignait pas, ne laissait sourdre aucun gémissement.*

*C'était pis. Tout à coup, au milieu de son sommeil, Maigret se rendait compte qu'elle était éveillée. Il sentait qu'elle se retenait de geindre au point d'oser à peine respirer. Pendant un temps il ne disait rien, épiant en quelque sorte sa souffrance, puis il ne pouvait s'empêcher de grommeler:*

*- Pourquoi ne prends-tu pas un cachet ?*

*- Tu ne dormais pas ?*

*- Non. Prends un cachet.*

*- Tu sais bien qu'ils ne me font plus d'effet.*

*- Prends-en un quand même.*

*Il se levait, pieds nus, allait lui chercher la boîte, lui tendait un verre d'eau sans parvenir à lui cacher une lassitude qui tournait à la mauvaise humeur.*

*- Je te demande pardon, soupirait-elle.*

*- Ce n'est pas ta faute.*

*- Je pourrais aller coucher dans la chambre de bonne.*

*Ils en avaient une, au sixième, qui ne servait presque jamais.*

*- Laisse-moi aller dormir là-haut.*

*- Non.*

*- Demain, tu sera fatigué et tu as tant à faire !*

*Il avait plus de soucis que de vrai travail. C'était en effet le moment que la vieille Anglaise, dont les journaux étaient pleins, Mrs. Muriel Britt, avait choisi pour disparaître.*

*Il disparaît des femmes tous les jours et, le plus souvent, cela se passe discrètement, on les retrouve ou on ne les retrouve pas, cela donne tout au plus trois lignes dans les journaux.*

*Muriel Britt, elle, avait disparu en fanfare, car elle était arrivée à Paris avec cinquante-deux personnes, un plein wagon, un de ces troupeaux que les entrepreneurs de voyages rassemblent en Angleterre, aux États Unis, au Canada ou ailleurs et promènent, pour un prix dérisoire à travers Paris.*

*C'était le soir, justement, où la troupe avait fait «Paris la nuit». Un car avait emmené hommes et femmes, presque tous d'un certain âge, aux Halles, à Pigalle, rue de Lappe et aux Champs-Élysées, et les tickets donnaient droit à une consommation dans chacun des endroits visités.*

*Vers la fin, tout le monde était fort gai, il y avait beaucoup de pommettes roses et d'yeux brillants. Un petit monsieur à moustaches cirées, comptable dans la Cité, avait été perdu avant la dernière halte, mais, celui-là, on devait le retrouver le lendemain après-midi dans son lit qu'il avait discrètement regagné.*

*Pour Mrs. Britt, le cas était différent. Les journaux anglais soulignaient qu'elle n'avait aucune raison de disparaître. Elle était âgée de cinquante-huit ans. Maigre, sèche, avec le visage et le corps fatigué d'une femme qui a travaillé toute sa vie, elle tenait une pension de famille à Kilburn Lane, quelque part à l'Ouest de Londres.*

*À quoi ressemblait Kilburn Lane, Maigret l'ignorait. D'après les photographies de presse, il imaginait une maison triste, habitée par des dactylos et des petits employés qui se retrouvaient, à l'heure des repas, autour d'une table ronde.*

*Mrs. Britt était veuve. Elle avait un fils en Afrique du Sud et une fille mariée quelque part le long du canal de Suez. On soulignait que c'étaient les premières vraies vacances que la pauvre femme se fût offertes de sa vie.*

*Un voyage à Paris, bien entendu ! En groupe. À prix fixe. Elle était descendue avec les autres dans un hôtel de la gare Saint-Lazare spécialisé dans ces genres de «tours».*

*Elle avait quitté le car en même temps que se compagnons et avait regagné sa chambre. Trois témoins l'avaient entendue refermer sa porte.*

*Le lendemain, elle n'était plus là et, depuis, il était impossible de retrouver sa trace.*

*Un sergent du Yard était arrivé, l'air embarrassé, avait pris contact avec Maigret et, depuis, menait de son côté une enquête discrète.*

*Moins discrets, les journaux anglais proclamaient l'inefficacité de la police française.*

*Or, il y avait un certain nombre de détails que Maigret répugnait à livrer à la presse. D'abord que, dans la chambre de Mrs. Britt, on avait retrouvé des flacons d'alcool cachés un peu partout, sous le matelas, sous le linge d'un tiroir et même au-dessus de l'armoire à glace.*

*Ensuite que, la photographie à peine publiée par un journal du soir, l'épicier qui lui avait vendu ces bouteilles s'était présenté Quai des Orfèvres.*

*- Vous lui avez trouvé quelque chose de spécial ?*

*- Hum! ... Elle était entre deux vins ... Si l'on peut parler de vin... D'après ce qu'elle m'a acheté, elle buvait surtout du gin...*

*Est-ce que Mrs. Britt se livrait déjà à de copieuses et furtives libations dans la pension de famille de Kilburn Lane ? Les journaux anglais avaient soin de n'en rien dire.*

*Le gardien de nuit de l'hôtel avait déposé, lui aussi.*

*- Je l'ai vue redescendre sans bruit. Elle avait du vent dans les voiles et elle m'a fait des agaceries.*

*- Elle est sortie ?*

*- Oui.*

*- Dans quelle direction est-elle partie ?*

*- Je ne sais pas.*

*Un agent l'avait vue qui hésitait à entrer dans un bar de la rue d'Amsterdam.*

*C'était tout. On n'avait repêché aucun corps de la Seine. On n'avait retrouvé aucune femme coupée en morceaux dans un terrain vague.*

*Le superintendent Pike, du Yard, que Maigret connaissait bien, téléphonait de Londres chaque matin.*

*- Sorry, Maigret. Toujours aucune piste ?*

*Ça, la pluie, les vêtements humides, les parapluies qui s'égouttaient dans tous les coins et par-dessus le marché, les dents de Mme Maigret formaient un tout assez déplaisant et on sentait que le commissaire n'attendait qu'une occasion pour éclater".*

On y décèle deux plans de structure narrative (de l'acte narratif et de l'histoire narrée) et, selon leur combinatoire, on peut suivre le jeu des deux plans à trois niveaux:

(1) - **coïncidence** de la temporalité de l'acte narratif et de la temporalité de l'histoire narrée;

(2) - **non-coïncidence** des deux temporalités;

(3) - explications et commentaires de l'auteur, énonciation de vérités générales.

À côté de trois verbes dynamiques au Passé simple (temps de l'action ponctuelle, par excellence), le premier alinéa rassemble deux verbes au Présent descriptif-générique. Il suit un verbe modal au conditionnel Passé marquant l'irréel virtuel.

L'alinéa suivant est un moyen d'introduire le personnage principal (Maigret) au premier plan par l'enchaînement de deux verbes au Passé simple toujours, l'un dynamique, mais devenu statique par le tour négatif, et l'autre, d'état, par son sémantisme.

Le glissement vers le deuxième plan (de l'histoire narrée) se réalise légèrement par un alinéa-transition où une alternance de l'Imparfait de **continuité** (descriptif: "Il y avait 8 jours ..." etc) avec le Plus-que-parfait d'**antériorité** démarre un retour en arrière s'étendant sur plusieurs pages et ponctuant un à un les facteurs qui définissent

(caractérisent) l'atmosphère ou ayant même un rôle dans l'enquête policière à soupçonner, pour le moment. C'est une suite de phrases-cadre et de phrases-personnage reliées par des verbes non-dynamiques à l'Imparfait descriptif ("Maigret **était à cran** ..., ses collaborateurs **n'entraient ... que ...**"), suivis d'un Plus-que-parfait qui nous plonge catégoriquement dans le passé: "... car on **n'avait jamais vu ...**". C'est le signalement d'un des facteurs - celui du temps météorologique - avec un fort impact sur l'état d'esprit du personnage/ des personnages quand il y en a plusieurs.

Le cadre de l'action prend une forme de plus en plus nette dans des phrases-cadre (au niveau linguistique) où l'imparfait d'**habitude** a la fonction de caractériser autant l'extérieur objectif que l'univers intérieur humain qui se trouvent presque toujours en communication: "... **régnait** encore l'aube; ... le crépuscule **commençait** à trois heures. On ne pouvait plus dire qu'il pleuvait: on vivait ...". D'autres éléments viennent à l'appui du verbe, toujours afin de préciser le cadre:

- des syntagmes adverbiaux: "A onze heures du matin"

"le matin" (l'article défini est itératif)

- les sujets sont exprimés par:

- l'indéfini "on"

- des substantifs: - communs (- humain):

- "l'aube"

- "les journaux"

- communs (+ pluralité):

"les inspecteurs"

Dans ce passage, les deux types de verbes (dynamique, non-dynamique) se trouvent en nombre égal presque ("régnait une aube..."/ "les journaux **publiaient...** qui **rentraient**"); çà est là, un verbe dynamique psychologique ("on **ne pouvait plus**") ou dynamique de déclaration ("le commissaire **demandait**").

Ce cadre-là va être complété par un autre élément important. L'ennui que le mauvais temps cause au commissaire est augmenté, cette fois-ci en dehors de son bureau où les effectifs se réduisent à cause de la grippe, par la même atmosphère de maladie, en famille: la rage de dents de sa femme et les nuits blanches qu'elles font passer à Maigret. Le narrateur applique toujours l'imparfait descriptif (de continuité ou itératif) à des verbes non-dynamiques:

"Madame Maigret **n'avait pas** la grippe. Elle **avait mal** aux dents. ... cela la **prenait ... Elle était brave...** "

Des verbes de type non-dynamique, dynamique-parole, dynamique-psychologique, dynamique-mouvement, à l'imparfait d'habitude vont de pair dans la présentation d'une nuit typique pour cette période noire, présentation qui a été préfigurée par le démonstratif "CE": "**C'était pis ...**".

Les deux côtés de la vie du commissaire - familial et professionnel - sont mis dans un suggestif rapport dans une sorte de phrase synthétique ("Il **avait** plus de soucis que de vrai travail") pour qu'ensuite, les ennuis du bureau prennent le pas. C'est l'histoire de la vieille Anglaise qui sera mise en place dans un passage assez long; apparemment

importante dans l'enquête policière à venir, cette histoire constituera un autre facteur responsable de la mauvaise humeur de Maigret. Un play-back racontant les circonstances de la disparition de Mrs. Britt est réalisé par le biais du Plus-que-parfait et de l'imparfait, dont le premier est nécessaire à marquer les événements les plus lointains par rapport au moment de la narration. On garde quand-même le contact avec ce moment par les imparfaits: "**C'était** en effet ... "; "**C'était** le soir ... les tickets **donnaient droit** ...

Pour Mrs. Britt le cas **était différent**. Les journaux anglais **soulignaient** qu'elle **n'avait** ...".

Comme le Plus-que-parfait risque d'alourdir un peu la lecture, l'auteur le remplace de temps en temps par l'imparfait (forme non-dynamique): "Vers la fin, tout le monde **était gai** ... il y **avait** beaucoup de... ". En échange, on garde le Plus-que-parfait quand il s'agit de verbes dynamiques-mouvement: "Elle **était descendue** ... Elle **avait quitté** ... **avait regagné** ... . Trois témoins **l'avaient entendue**". Toujours dans ce passage, l'imparfait a le rôle de créer un pont entre le passé et le présent parce que seul l'Imparfait est apte à traduire une durée qui s'étend du passé au présent. Il s'agit là du *présent de vérité générale* répétable dans un alinéa où la rupture temporelle est évidente:

"Il disparaît ..."

"...que les entrepreneurs de voyages rassemblent...et promènent..." (dynamique-mouvement).

C'est toujours l'Imparfait qui permet de reprendre un fil narratif suspendu afin d'y glisser une digression, une note, un commentaire explicatif (voir l'histoire de l'homme qui s'était détaché de son groupe pour aller se reposer) anticipant la disparition de l'Anglaise, considérée comme un événement très important. On clôt l'affaire de cette dame par un Imparfait singulier ("pittoresque"), parce qu'il remplace en effet un Passé simple ("Le lendemain, elle **n'était plus** là..."), sur le fonds d'un Imparfait de continuité ("...et il **était impossible**..."). Ce qui nous détermine à considérer le premier comme un Imparfait "pittoresque", c'est que, dans ce cas, le verbe "être" nous semble équivaloir à un verbe perfectif du type: "apparaître" ou au syntagme "faire son apparition". Vers la même interprétation nous conduit le syntagme adverbial "le lendemain".

Et de là, on vient au présent de l'acte narratif. Une première mesure qui fait déjà partie de l'enquête policière, c'est l'apparition du sergent du Yard chargé de mener en même temps que Maigret une enquête "discrète" sur la disparition de la touriste anglaise. Dans le plan de l'écriture, cet élément de contenu est rendu par une alternance de Plus-que-parfait d'antériorité (dynamique-mouvement) et d'Imparfait (dynamique-mouvement) de continuité.

Le contraste aspectuel est caractéristique pour cette partie du fragment: après des Plus-que-parfaits de verbes perfectifs, des Imparfait "pittoresques" se déploient: "... les journaux anglais **proclamaient**..." (dynamique-mouvement).

Sur le fonds d'un Imparfait de continuité, un enchaînement de verbes au Plus-que-parfait (dynamique-mouvement) se réalise dans des phrases présentant différents éléments de l'enquête: "Or, il y **avait** un certain nombre...".

Une interrogation intervient plus loin qui semble tenir du discours indirect libre, mais qui peut passer aussi pour un commentaire de l'auteur. La deuxième interprétation nous semble plus plausible, vu la fréquence de tels passages dans l'œuvre simenonienne. Les tentatives de déterminer le lecteur à s'impliquer dans le déroulement de l'action se multiplient et c'est à l'auteur lui-même de proposer des pistes plus ou moins réalistes dont certaines s'avèrent des pièges. De sorte que nous appellerions l'Imparfait de cette interrogation illustrative (pour ce que nous venons de dire) "spéculatif": "Est-ce que M Britt **se livrait** déjà...?" Elle est suivie plus loin d'un indice qui pourrait aider à trouver une réponse: "Un agent l'**avait vue** qui **hésitait**" = hésiter

- Plus-que-parfait (dynamique-ponctuel) - et, respectivement, - Imparfait  
(de perspective), qui réalise la **simultanéité** -

L'Imparfait de clôture apparaît lorsqu'on veut marquer les articulations du texte, la fin de telle ou telle de ses parties. Il s'associe au pronom démonstratif neutre résumatif-conclusif "CE". Le caractère conclusif est renforcé par les deux Plus-que-parfaits présentant l'état final de cette première enquête: "On **n'avait retrouvé**...".

Dans l'alinéa qui suit, des Imparfaites d'habitude, soulignés par le syntagme adverbial "chaque matin", servent à nous déplacer cette fois-ci au premier plan de la narration, qu'on avait quitté au début. Cela se réalise de la même manière graduelle qu'au début du fragment quand on passait du niveau du présent de l'acte narratif au niveau du passé où avaient eu lieu les événements de l'histoire narrée:

"Le superintendant...que Maigret **connaissait** bien **téléphonait** de Londres chaque matin" (de continuité).

L'alinéa qui clôt cette vaste "introduction" du roman est récapitulatif:

"ça,... qui **s'égouttaient**..., les dents... "

Ce sont des verbes dynamiques de mouvement + dynamiques psychologiques + non-dynamiques.

L'isochronie est rétablie. On rejoint le personnage (secondaire, d'ailleurs) qu'on avait quitté, pour le retour en arrière de Joseph, et la trame narrative suit son chemin, parsemé de nombreux segments descriptifs où l'Imparfait continue de dominer.

## BIBLIOGRAPHIE

1. Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1966.
2. Giger, Itzar, Bronckart, Jean-Paul, *Le temps du polar* dans "Langue française", février 1993, p. 97.
3. Imbs, Paul, *L'Emploi des temps verbaux en français moderne*, Librairie C. Klincksieck, Paris, 1960.
4. Simenon, Georges, *Un échec de Maigret*, Collection "Tout Simenon", Tome 3, Presses de la Cité, Paris, 1988.
5. Weinrich, Harald, *Le Temps. Le Récit et le commentaire*, Seuil, Paris, 1973.

## DES RHINOCÉROS ET DES HOMMES L'ENGAGEMENT CIVIQUE D'EUGÈNE IONESCO

JEANYVES GUÉRIN<sup>1</sup>

**REZUMAT. Rinoceri și oameni.** Studiul de față, *Rinoceri și oameni*, analizează evoluția dramaturgiei ionesciene de la satira neo-naturalistă a conformismului familiei și tragicomicul absurd la reînțoarcerea **sensului**, sub forma umanismului, antidogmatismului, antitotalitarismului, anticomunismului, ca prelungire a antifascismului.

Totodată, sunt puse în evidență reabilitarea autonomiei creației culturale față de orice formă de putere, solidaritatea consecvența cu disidenții din Est și cu popoarele oprite de pretutindeni, civismul lui Eugen Ionescu înscriindu-se astfel anticipat într-o Europă reunificată.

Ionesco a au moins un point commun avec Soljénitsyne: il a longtemps caché son jeu. Les premiers et rares spectateurs de *La Cantatrice chauve* se doutaient-ils que, trente ans plus tard, son auteur serait le plus fidèle défenseur des dissidents venus du froid? L'exilé a pris son temps; c'est à quarante ans qu'il fait jouer cette "antipièce" qui le situe à l'avant-garde; puis il a géré méthodiquement sa consécration. Ce qu'on sait de sa correspondance le montre soucieux d'être reconnu et aimé. Il se sent isolé et se croit en butte aux complots des totalitaires. Il reproche ainsi à Jean Louis Barrault de ne pas le soutenir alors qu'il "affronte" les mêmes "contestataires" que son metteur en scène<sup>2</sup>.

L'affabulation réaliste de ses premières pièces a été sur le coup mal interprétée. Il est visible qu'elle n'est pas motivée par une intention de critique sociale. La satire néo-naturaliste de la famille, de ses conventions et de ses hypocrisies n'est pas le marchepied d'une attaque contre la "société bourgeoise". Le personnage n'est pas inséré ni insérable dans un collectif. La lutte des classes ne se laisse pas lire dans *La Cantatrice chauve*. *Jacques ou la soumission* n'est même pas une nouvelle version de *La Noce chez les petits bourgeois*. L'allusion finale au nazisme dans une didascalie de *La Leçon* suggère un signifié parmi d'autres, que Ionesco lui-même a écarté. Il est clair qu'il accorde plus d'importance à la nature sexuelle du pouvoir et au rapport de domination. Il aggrave son cas en tournant la notion de message en dérision dans *Les Chaises* où le vieux est passablement gâteux et l'orateur aphasique. Si les critiques de la presse dite bourgeoise réservent un meilleur accueil à ce théâtre après l'avoir ignoré ou

---

<sup>1</sup> Université de Marne la Vallée, Paris.

<sup>2</sup> Lettre à Jean-Louis Barrault (17 juin 1976).

accablé, c'est, bien sûr, parce que la bourgeoisie a découvert tous les bénéfices idéologiques qu'elle pouvait tirer de l'absurde. Pour un marxiste, l'argument est irréfutable.

Les critiques de gauche, Renée Saurel, Bernard Dort, Guy Dumur, avaient d'abord réservé à Ionesco un accueil plutôt favorable, voyant dans ses pièces une satire de la société bourgeoise. Cette satire était toujours bonne à prendre. Mais ce devait être un commencement, non une fin. Il semble que Bernard Dort ait entrepris de tirer de lui des pièces plus conformes à la nouvelle *doxa*. C'était mal le connaître. Au lieu de s'exécuter, il se cabre. Des brechtiens auxquels il adjoint malicieusement Jean-Jacques Gautier, redouté critique du *Figaro*, il fait les personnages de *L'Impromptu de l'Alma*. Bartholomeus I, II et III, entendent enseigner à Ionesco lui-même les lois de la dramaturgie. L'association polémique de deux progressistes et d'un réactionnaire signifie une rupture. N'hésitant pas à prêter aux premiers des citations de la très-progressiste revue *Théâtre populaire*, il les présente *more Moliéri* comme des sectateurs intolérants et cuistres de Brecht. Puisqu'il "n'a pas une intelligence populaire, c'est-à-dire scientifique", l'auteur doit écrire sous leur contrôle une pièce "dialectiquement" fondée sur une "situation historique". Après s'être copieusement chamaillés, les trois "docteurs" se réconcilient dès que Ionesco, rebelle à leurs leçons, tente de s'éclipser. L'intervention énergique de sa femme de ménage le sauve in extremis. Cette chipie forte en gueule ne respecte même pas la théâtrologie marxiste.

Il y a d'un côté les cuistres (ce sera, selon les époques, des critiques ou des "dramaturges"), armés d'un savoir infaillible, qui sont les gardiens de la correction idéologique, de l'autre l'auteur, innocent, irresponsable, qui doit être guidé, éclairé, pris en main. L'écrivain sait seulement qu'il sait peu de choses. La pièce pose une relation pédagogique, mieux un rapport de pouvoir. Si Bartholomeus III/Jean-Jacques Gautier ne représente que lui-même, ses deux confrères sont les porteurs d'une idéologie infaillible. La science éclaire les docteurs, les maîtres penseurs, les maîtres censeurs et les maîtres chanteurs qui, eux, peuvent légiférer, pontifier, excommunier à leur guise.

C'est sur le terrain de la culture que Ionesco a donc engagé son premier combat. Il est l'un des premiers à dénoncer la tentative de mainmise des brechtiens sur l'institution théâtrale. Il a pour cela le soutien de Jean Paulhan qui lui a offert l'hospitalité de la *Nouvelle NRF*. Par la suite, il fait de Brecht (et de Sartre) ses deux bêtes noires. "Le théâtre de Brecht est un théâtre qui achève d'installer les mythes d'une religion dominante défendue par des inquisiteurs"<sup>3</sup>. *L'Impromptu de l'Alma* pose les enjeux de la querelle brechtienne en des termes qui n'ont guère vieilli.

Pour Brecht, qui est un marxiste orthodoxe, le théâtre, et plus généralement la culture, trouve son sens par rapport à l'histoire. Ionesco refuse ce postulat qui réduit la représentation théâtrale à une pratique dialectique et didactique et place les auteurs à la remorque de l'actualité. Il défend les droits de l'imaginaire. Il y a le réel, le social; il y a

---

<sup>3</sup> E. Ionesco, *Notes et contrenotes*. Gallimard, Folio Essais, 1991, p. 314.

aussi l'irrationnel, l'inconscient, la métaphysique, tout ce qui n'est pas étatisable.

Les disciples sectaires du dramaturge allemand excluent la plus-value polysémique dont le rendement idéologique est douteux. Certes tous les grands auteurs ont pris part aux débats de leur temps, ils ont peu ou prou été aussi des propagandistes, Shakespeare et Racine en tête; ils n'ont pas été que des propagandistes. Parce que sa signification est transhistorique, *Rhinocéros* a toutes les chances de survivre aux pièces partisans d'Adamov.

Ionesco s'en prend au théâtre didactique auquel il oppose la subjectivité spontanée. L'économie dramaturgique d'une pièce à thèse est, pour lui, totalement programmée à l'avance. Or l'art est dans l'imprévisible, dans la surprise. L'idéologie n'est pas la source de l'art, l'art n'est pas réductible à l'idéologie. Le message, quand message il y a, doit émaner de l'oeuvre, non lui pré-exister. La dynamique de l'acte créateur fait éclater les déterminations préalables. "Un auteur à thèse est un faussaire (...) L'auteur à thèse ne peut être un auteur de bonne foi"<sup>4</sup>. "Le théâtre n'est pas le langage des idées. Quand il veut se faire le véhicule des idéologies, il ne peut être que leur vulgarisateur"<sup>5</sup>.

L'auteur affaiblit assurément son argument en ne distinguant pas toujours théâtre populaire, théâtre politique, théâtre didactique, théâtre à thèse, théâtre de propagande. Toutes ces formules sont, pour lui, interchangeable. Il ne cesse d'associer, comme des frères ennemis, théâtre politique et théâtre de boulevard pour leur opposer le vrai théâtre de création. Sa représentation du paysage théâtral est binaire, comme celle des brechtiens, ses bêtes noires. Elle fait bien partie de ce paysage très bipolarisé des années 1960.

Si Ionesco en est venu à privilégier l'artiste, le créateur, c'est que, comme Camus le pensait, l'art et la culture conservent les valeurs de révolte qu'écrase l'Etat issu d'une rébellion politique. Contre le dogmatisme des brechtiens, il réhabilite donc l'autonomie fragile, sans cesse menacée, mais nécessaire, de la création culturelle par rapport à tous les pouvoirs. Son combat culturel va l'amener à politiser sinon son oeuvre théâtrale, du moins ses commentaires. Il fait de la politique pour libérer la culture de la politique, ou mieux pour la soustraire au surmoi partisan que lui ont imposé quelques dogmatiques. Mais il se garde de mélanger les genres. L'ami d'Israël se garde d'écrire des pièces sionistes. Aucune de ses pièces n'est un pendant antitotalitaire de *Nekrassov*.

Ionesco donc infléchit et la thématique et l'esthétique de son théâtre. Il avait d'abord désintégré, après Jarry, la causalité, le principe de non-contradiction, les structures de l'espace et du temps, mêlé inextricablement le tragique et le comique. A partir de *Tueur sans gages*, le sens fait un retour de plus en plus manifeste dans ses pièces sous la forme d'un humanisme dont se gaussent les critiques progressistes. Face à l'Etat tout-puissant la subjectivité, l'individualité, l'intériorité ouvrent les chemins de la

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 41-42.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 57.

liberté. Quelles que soient ses insuffisances, dont il est d'ailleurs conscient, l'humanisme vaut mieux que les arrogantes idéologies qui ont conduit au totalitarisme.

*Rhinocéros* est d'un Camus qui se serait voulu solitaire plutôt que solidaire. Si cette pièce a réussi mieux que *L'Etat de siège* à dire le phénomène totalitaire, c'est sans doute parce que les convictions d'Ionesco et sa phobie des hystéries collectives puisent aux mêmes sources que sa terreur devant les phénomènes de prolifération. Les rhinocéros se multiplient, comme les chaises s'accumulent et les meubles s'amoncellent. reprocher de faire ce qu'il a reproché à Sartre et Brecht. Bérenger, dans *Tueur sans gages*, a peu à dire, mais il le dit longuement. Il prêche des convaincus. Son discours touche peu les bataillons progressistes de la société théâtrale. Il faudra attendre de longues années pour qu'il soit recevable.

Ionesco témoigne par ses articles à partir des années 1960. Bientôt académicien et chroniqueur du *Figaro*, il met sa notoriété au service de l'autre Europe. Attentif, du fait de ses origines, à la situation réelle des démocraties dites populaires, ouvert à la double influence d'*Esprit* et de la *NRF*, il n'a jamais été dupe de la schizophrénie parisiano-progressiste qui faisait du plus grand cimetière sous la lune la terre promise des offensés et des humiliés. Il a lu en leur temps les témoignages, les réflexions et les analyses des auteurs dont la filiale française de la multinationale stalinienne planifiait le lynchage intellectuel, quitte à parfois sous-traiter celui-ci aux *Temps Modernes*, quand par exemple le trouble-fête s'appelait Camus.

Il n'a pas attendu non plus les abjurateurs de la onzième heure pour soutenir la résistance, intellectuelle et spirituelle, des dissidents, pour dénoncer la détresse des peuples opprimés de l'Europe centrale et orientale voire d'autres plus lointains. Qui s'est comme lui soucie du peuple tibétain versé tout entier à la poubelle de l'histoire? "Tout cela est-il entendu?"<sup>6</sup> se demandait-il en 1967. Ses appels et rappels lui valent de solides inimitiés jusqu'à la fin des années 1970. Il se sait "à contre-courant"<sup>7</sup>, mais n'en a cure. C'est être "réactionnaire" que s'opposer à l'"idéologie triomphante"<sup>8</sup>. Peu lui importe que ses écrits désespèrent non pas Billancourt, qui n'est pas désespérable, mais les habitués des Deux Magots. "C'est presque toujours, écrit-il, le solitaire qui a raison"<sup>9</sup>.

Il y a chez cet homme timide, doux et modeste un goût du défi et, chose rare depuis la mort de Camus, un réel courage intellectuel. Il n'a pas caché sa sympathie pour Israël et surtout pour les Etats-Unis au moment où l'intelligentsia *politically correct* diabolisait ce pays. Comme le dit un personnage de *Tueur sans gages*, "penser contre son temps, c'est de l'héroïsme. Mais le dire c'est de la folie"<sup>10</sup>. Le qu'en-dira-

<sup>6</sup> E. Ionesco, *Présent passé, passé présent*. Rééd. Gallimard, coll. Idées, 1976, p. 223.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>8</sup> E. Ionesco, *Un Homme en question*. Gallimard, 1979, p. 26.

<sup>9</sup> E. Ionesco, *Antidotes*. *Op. cit.* p. 12.

<sup>10</sup> E. Ionesco, *Tueur sans gages*. *Théâtre*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 1655.

Saint-Germain-des-Prés ne le préoccupe pas. "En Roumanie, écrit-il, quand j'étais contre les nazis et les gardes de fer, je n'ai pas eu peur de passer pour un bolchévique. Et maintenant je n'ai pas peur de passer pour réactionnaire"<sup>11</sup>.

Quelques intellectuels désabusés se sont, dans les années 1970, reconvertis et ont mis sans vergogne les dissidents au service de leur stratégie médiatique. Ionesco, lui, garde le sens du concret. Ses interventions dans le débat politico-intellectuel - articles, signatures - sont des plaidoyers *pro homine* ou plutôt, nécessité faisant loi, *pro hominibus*. Sa sympathie va aux justes qui affrontent à mains nues les dictatures totalitaires, non aux doctes qui théorisent à distance respectueuse une dissidence qu'ils ont d'abord ignorée quand ils ne l'ont pas insultée. Les querelles de clercs ne l'intéressent pas.

En tant qu'écrivain et que citoyen, Ionesco se méfie des idéologies. "Systèmes, dogmes, mythes, tics, automatismes mentaux"<sup>12</sup> sont autant d'impostures dangereuses. Il y voit la rationalisation de passions, de pulsions et d'impulsions qui ne sont rien moins que généreuses. "De notre temps et de tous les temps, les religions ou les idéologies ne sont et n'ont jamais été que les alibis, les masques, les prétextes de cette volonté de meurtre, de l'instinct destructeur, d'une agressivité fondamentale, de la haine profonde que l'homme a de l'homme"<sup>13</sup>.

Pour imposer l'idéologie il faut une propagande. Dans *La Soif et la faim* il y a un "frère pédagogue, préposé aux éducations-rééducations diverses"<sup>14</sup> dont les peuples russe, chinois, cambodgien ont connu les homologues. Mais dans cette même pièce la pulsion de faim amène Tripp et Brechtoll à échanger leurs stéréotypes. C'est suggérer que l'idéologie ne touchant pas à l'essentiel, on en emprunte une, puis on la rejette au profit d'une autre. Ionesco a souvent donné l'exemple de son père. Celui-ci, autoritaire et opportuniste, a embrassé successivement toutes les idéologies les plus contradictoires, dès qu'elles étaient devenues dominantes. Il a ainsi été fasciste puis stalinien.

L'idéologie empêche aussi de penser. Elle camoufle ou falsifie la réalité, elle joue contre la liberté. Ses clichés, ses slogans, sa vulgate sont les vecteurs de l'hystérie totalitaire, parce qu'ils massifient, uniformisent les consciences. La mère Pipe vend la mèche dans *Tueur sans gages*: "si l'idéologie, dit-elle, ne colle pas avec la réalité, nous prouverons qu'elle colle et ce sera parfait. Les bons intellectuels nous appuieront"<sup>15</sup>. L'histoire montre qu'ils se bousculent pour le faire. Les adeptes de la servitude volontaire n'ont jamais manqué pour proclamer que Lyssenko était un généticien génial, Che Guevara un nouveau Christ et Soljénitsyne un fauteur de guerre et que la révolution culturelle chinoise s'est accomplie dans la joie. Le marxisme est-il l'opium ou

---

<sup>11</sup> E. Ionesco, *Antidotes*. Op. cit. p. 101.

<sup>12</sup> E. Ionesco, *La Soif et la faim*. Op. cit. p. 867.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 225.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 865.

<sup>15</sup> E. Ionesco, *Tueur sans gages*. Op. cit., p. 1652.

le LSD des intellectuels? *Grammatici certant*. Quand la mère Pipe est au pouvoir, mieux vaut ne pas se poser la question.

Si Bérenger échappe à la rhinocérite qui emporte l'irascible Jean, le digne M Papillon, le syndicaliste Botard, Dudard l'intellectuel<sup>16</sup> et même la douce Daisy, ce n'est en vertu d'aucune orthodoxie idéologique. Il ne propose aucune contre-idéologie, conscient que la contagion mimétique s'alimente aux dogmatismes qui sont interchangeables et provisoires. Il est simplement resté lui-même. Au début velléitaire et falot, le personnage s'héroïse à la fin de la pièce. Avec son "je ne capitule pas", il est le frère ou le cousin du docteur Rieux ou du zek Ivan Denissovitch dont la résistance à l'Etat totalitaire ne passe pas par la récitation de slogans.

Camus écrivait dans *L'Homme révolté*: "au temps des idéologies, il faut se mettre en règle avec le meurtre (...) L'idéologie aujourd'hui ne nie plus que les autres, seuls tricheurs. C'est alors qu'on tue"<sup>17</sup>. Hegel éprouvait une trouble fascination pour la guerre et la cruauté de l'histoire. Sartre exalte la violence historique et se fait l'apologiste du fanatisme politique. Jean Genet, pour sa part, s'érige en avocat des terroristes. Les philosophies de l'histoire légitiment le crime ou, comme le dit Ionesco, le "cassage de têtes"<sup>18</sup>

"Sur toute la planète, il n'y a que tueries en masse, rébellions, meurtres passionnels, tremblements de terre, incendies, anarchies, tyrannies"<sup>19</sup>. C'est dire que l'auteur du *Solitaire* est "naturellement pessimiste"<sup>20</sup>. Tout, pour lui, se dégrade et le pire est toujours sûr: "ça ne peut aller que de plus en plus mal"<sup>21</sup>. Quand les lendemains chantent, c'est le requiem des peuples martyrisés. Ce n'est pas le règne de la raison que laissent entrevoir les camps nazis et soviétiques. Les charniers du vingtième siècle ne peuvent se regarder fixement.

*L'Archipel du goulag* a fait voler en éclats un mythe rassurant, l'optimisme historique. Après Grenier, Camus et Cioran, Ionesco rejette catégoriquement la conception hégéliano-marxiste de l'histoire. Il semble osciller entre deux conceptions, l'une immobiliste - rien ne change, tout recommence perpétuellement - , l'autre catastrophiste - cela va de mal en pis, la barbarie étend son empire. L'événement, de toute façon, est inexplicable, qu'on le constate ou qu'on le déplore. "L'Histoire a toujours tort alors que l'on croit que l'Histoire a toujours raison"<sup>22</sup>. Elle perd tout sens, elle est éclatée, plurivoque, définitivement. Elle n'enseigne rien, puisqu'elle enseigne tout. Le mal lui est consubstantiel.

---

<sup>16</sup> Dans une lettre inédite à Jean-Louis Barrault datée du 5 octobre 1977, Ionesco identifie le personnage à Sartre.

<sup>17</sup> A. Camus, *L'Homme révolté. Essais. Op. cit.* p. 414.

<sup>18</sup> E. Ionesco, *Le Solitaire*. Gallimard, coll. Folio, 1976, p. 129.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>20</sup> E. Ionesco, *Journal en miettes*. Gallimard, coll. Idées, 1973, p. 51.

<sup>21</sup> E. Ionesco, *Notes et contrenotes*. Op. cit. p. 320.

<sup>22</sup> E. Ionesco, *Présent passé passé présent*. Op. cit..

L'opposition entre réactionnaires et progressistes s'est obscurcie au cours du XXe siècle. Seuls les idéologues de la révolution et quelques managers croient encore à l'inéluctabilité d'un progrès mesurable en statistiques et en courbes. L'histoire, pour Ionesco, sert à légitimer des Etats et leur violence. Dans *Macbett*, Candor s'exprime dans la même langue de bois que Boukharine à son procès ou qu'un personnage du *Zéro et l'infini*. "Vaincu je ne suis qu'un lâche et un traître (...) C'est l'Histoire qui a raison, objectivement. Je ne suis qu'un déchet historique (...) La logique de l'événement est la seule valable. Il ne peut y avoir d'autre raison que la raison historique"<sup>23</sup>.

Les acteurs de l'histoire, masses comme figures, s'illusionnent quand ils croient diriger le cours de celle-ci. Les ruses de la déraison historique leur échappent. "Nous ne sommes pas maîtres de ce que l'on a déclenché. Les choses se retournent contre nous. Tout ce qui se passe est le contraire de ce que vous vouliez qu'il arrivât. Régner, régner, ce sont les événements qui règnent sur l'homme, non point l'homme sur les événements"<sup>24</sup>. Tout historicisme, comme Camus l'a bien vu, est au bout du compte une idéologie du consentement, non de la révolte. C'est Engels lui-même qui écrivait en 1883: "il n'y a pas de grand mal dans l'histoire sans un progrès historique. Seul le *modus operandi* change. Que les destinées s'accomplissent"<sup>25</sup>. Les théoriciens d'une praxis rationnelle remplacent la régie providentielle de l'histoire par des déterminismes socio-économiques. Arrive ce qui doit arriver. Comme si le marxisme qui se prétend élucidation rationnelle de l'histoire avait rationalisé celle-ci et comme si les organisations et Etats marxistes avaient eux-mêmes une histoire rationnelle ...

Ionesco n'a pas besoin de rejeter le paradigme révolutionnaire, il ne l'a jamais embrassé. Il a été, avant guerre, un auteur d'avant-garde, non un militant de la révolution. Après 1945, il ne saurait apporter le moindre soutien à une praxis qui a fait de sa Roumanie natale une colonie soviétique. Les révolutions, selon lui, mettent en place des institutions plus oppressives que celles qu'elles jettent bas. Elles asservissent les créateurs et font litière de la culture. "Toutes les révolutions détruisent les bibliothèques d'Alexandrie". Conformément à la tradition des sociologues machiavéliens, il n'observe dans l'histoire que des règlements de comptes, des remue-ménage d'états-majors. Les habiles s'adaptent, se reconvertissent. Tel a été garde de fer, il se retrouve stalinien. L'esclave devient maître, il n'abolit pas la maîtrise. L'Etat révolutionnaire persécute ses adversaires, il réclame toujours plus de soumission. En dernière analyse, il se caractérise par un chef et une police.

*Le Solitaire* raconte une révolution qui d'ailleurs emprunte aux événements de mai 68. Une empoignade sanglante met aux prises deux bandes armées. "Des révolutions pour, des révolutions contre. Cela ne compte pas pourvu qu'on tue et qu'on

---

<sup>23</sup> E. Ionesco, *Macbett*. *Op. cit.* p.1060. Cf A. Koestler, *Le Zéro et l'infini*. Le livre de poche, 1965, p. 49.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 1101. Cette idée est pertinente pour la Révolution française qui a broyé successivement tous ceux qui ont entendu la diriger. Elle ne l'est pas pour la révolution russe.

<sup>25</sup> F. Engels, lettre à Danielson citée par M. Rubel, *Marx critique du marxisme*. Payot, 1972, p. 90.

fasse tuer"<sup>26</sup>. "Tout le monde s'entretue en disant que c'est pour permettre aux gens de vivre, de vivre mieux". Leur condition, loin d'être modifiée, est généralement aggravée. Et Ionesco ajoute ce mot qui pourrait être de Raymond Aron: "la révolution installe la tyrannie"<sup>27</sup> Un octobre épique débouche sur un archipel tragique. Soljénitsyne interdit toute lecture romantique de John Reed.

"On change les noms, on ne change pas les choses"<sup>28</sup>. Son utilisation magistrale de la novlangue prédispose la mère Pipe à l'exercice du pouvoir. "Nous n'allons plus persécuter, proclame l'élèveuse d'oies, mais nous punirons et nous ferons justice. Nous ne coloniserons pas les peuples, nous les occuperons pour les libérer. Nous n'exploiterons pas les hommes, nous les ferons produire"<sup>29</sup>. Les peuples soumis à la dictature communiste ont été décervelés et ont, des années durant, été exposés à une langue de bois dont les progressistes occidentaux goûtaient le charme discret.

"Les bouleversements historiques ne peuvent nous conduire que de mal en pis"<sup>30</sup>. Le dernier Ionesco va jusqu'à écrire: "la révolution se fait contre l'Etat. L'Etat institutionnalise la révolution. La révolution s'identifie à l'Etat"<sup>31</sup>. Macol sera pire que Macbett qui lui-même était pire que Duncan. Le tyran est mort. A bas le tyran, mais vive le tyran. Diodore de Sicile, cité par Grenier, faisait déjà parler une vieille femme misérable qui souhaitait longue vie au despote exécré de peur que son successeur ne soit plus sanguinaire encore.

Une réflexion sur le pouvoir traverse son oeuvre. Tout homme qui le vise est un dangereux paranoïaque. Les politiciens sont des pervers polymorphes. Ionesco est sans pitié pour les héros progressistes de l'histoire. Pour lui, Che Guevara est un psychopathe, Mao Zedong un bandit, Marx et Engels de "grands malfaiteurs de l'histoire"<sup>32</sup>. De semblables jugements faisaient encore scandale dans les années 1970, ils ont été ratifiés par les spécialistes<sup>33</sup>. On prend aujourd'hui le Che pour ce qu'il est. Les baudruches mythologiques se sont dégonflées.

"Donnez un petit peu de pouvoir à un homme et déjà tend à se développer en lui la tentation d'en abuser. Donnez lui les pleins pouvoirs et le voici tyran. Et ceci au nom des idéologies les plus généreuses apparemment"<sup>34</sup>. Nul ne gouverne innocemment. L'idée n'est pas nouvelle. Ionesco la retrouve dans le *Shakespeare notre*

---

<sup>26</sup> E. Ionesco, *Le Solitaire*. Op. cit. p. 131.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>28</sup> E. Ionesco, *Tueur sans gages*. Op. cit. p. 1650.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 520.

<sup>30</sup> E. Ionesco, *Antidotes*. Op. cit. p. 190.

<sup>31</sup> E. Ionesco, *Un Homme en question*. Op. cit. p. 175.

<sup>32</sup> E. Ionesco, *Antidotes*. Op. cit. p. 31.

<sup>33</sup> Sur Che Guevara par exemple voir J. Verdès-Leroux, *La Lune et le caudillo*. L'Arpenteur, 1989.

<sup>34</sup> E. Ionesco, *Un Homme en question*. Op. cit. p. 175.

*contemporain* de Jan Kott qui inspire sa réécriture de *Macbeth*. Le fait d'être au pouvoir est un indice de perversité. L'archiduc Duncan est "un tyran, un despote, un usurpateur, un dictateur, un mécréant, un ogre, un âne, une oie". "La preuve, poursuit Glamiss, c'est qu'il règne"<sup>35</sup>. Le nouveau prince sera haïssable et haï.

La lutte pour le pouvoir, quand on la débarrasse de ses à-côtés mythologiques, est un combat de fauves où l'idéologie a peu de part. Dans *Macbeth*, les adversaires échangent leurs discours saturés de clichés. C'est la libido (dominandi) qui pousse Macbeth. Mais il se trouve toujours de bonnes âmes pour lui donner des justifications honorables: la suivante de Lady Macbeth lui propose ainsi de proclamer qu'il entend "sauver le pays" et "construire une société meilleure"<sup>36</sup>. L'histoire a montré que les progressistes ne se montrent guère exigeants vis-à-vis de qui sait montrer patte rouge.

Ionesco a souvent exprimé, notamment dans ses écrits autobiographiques, sa détestation de toutes les autorités. Il les voit tendanciellement tyranniques, quelles qu'elles soient. "Pour moi, écrit-il, le pouvoir a toujours tort"<sup>37</sup>. Il menace l'individu, risque de porter atteinte à sa liberté et à son bonheur. "Je hais l'autorité (...) Toute autorité est arbitraire". Puis il ajoute, invoquant le souvenir de son père: "Il croyait à l'autorité. Il respectait l'Etat. il croyait à l'Etat, quel qu'il fût". Ainsi fut-il garde de fer puis stalinien. "Je n'aimais pas l'autorité, poursuit-il, je détestais l'Etat, je ne croyais pas à l'Etat, quel qu'il fût"<sup>38</sup>. Au contact, peut-être, des "nouveaux philosophes" dont il est alors proche, Ionesco durcit ses formules et va jusqu'à écrire en 1978: "L'Etat est le bouclier du crime. L'Etat pousse au crime, justifie le crime"<sup>39</sup>. Sans doute distingue-t-il mal l'Etat-providence et l'Etat totalitaire. Les formules qu'on cueille dans les articles des années 1970 et 1980 ont souvent des accents conservateurs-libéraux. Qu'ils paraissent dans *Le Figaro* suffit à expliquer cette dérive. Ceux qui en font grief à l'écrivain lui ont-ils procuré d'autres tribunes?

Son antiautoritarisme, son antidogmatisme, son antiétatisme font qu'on a parfois parlé de l'anarchisme de Ionesco. L'intéressé écrit dans *Antidotes*: "je suis né désobéissant" et "je n'aime pas les chefs"<sup>40</sup>. Si anarchisme il y a, c'est, faut-il le dire? un anarchisme individualiste, non un anarchisme collectiviste. C'est une attitude, un état d'esprit, non une doctrine. A la différence de Camus, l'auteur de *Rhinocéros* n'a jamais fréquenté les militants libertaires. L'individualiste pourrait être tenté par une indifférence égoïste ou un cynisme hautain. Sa haine viscérale de l'oppression pourtant le pousse à intervenir ponctuellement, à mettre sa notoriété au service de causes. Il

---

<sup>35</sup> E. Ionesco, *Macbeth*. *Op. cit.* p. 1044.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1079.

<sup>37</sup> E. Ionesco, *Présent passé passé présent*. *Op. cit.* p.151.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 23-24.

<sup>39</sup> E. Ionesco, *Un Homme en question*. *Op. cit.* p. 175.

<sup>40</sup> E. Ionesco, *Antidotes*. *Op. cit.* p. 76 et 115.

rejoint là encore l'auteur de *La Peste* qui se déclarait "jusqu'à nouvel ordre résistant inconditionnel à toutes les folies qu'on nous propose"<sup>41</sup>.

Comme Camus, comme le Malraux d'après 1945, Ionesco tient à inscrire son anticommunisme et son antisoviétisme dans la continuité de son antifascisme. Il ne cesse de penser au fait que les Etats communistes ont survécu plus de quarante ans au Troisième Reich et que les peuples opprimés ont été pendant la même période abandonnés à eux-mêmes.

On a souvent remarqué que sur des philosophie pessimistes ou défaitistes du devenir historique se greffaient des idéologies autoritaires. Ceux qu'on appelle "les anarchistes de droite" aspirent, on le sait, à un pouvoir fort qui purgerait la société de ses miasmes décadents. Il n'y a rien de cela chez Ionesco pour qui l'édification du bon Etat compte moins que la résistance à l'Etat. Contre un discours longtemps hégémonique il rejoint la longue tradition d'une intelligentsia critique qui, de Proudhon à Alain, se méfie de tout pouvoir, actuel ou futur.

*L'Opium des intellectuels* s'achève par un appel qui a été longtemps incompris. "Appelons de nos vœux la venue de sceptiques s'ils doivent éteindre le fanatisme"<sup>42</sup> Le citoyen contre les pouvoirs est, quand il s'appelle Ionesco, un sceptique. S'il l'est, ou s'il l'est devenu, c'est que les fanatiques étaient légion dans la société intellectuelle qu'il lui a été donné de fréquenter.

Ionesco élargit son scepticisme des pouvoirs aux sociétés dont ils sont issus. "Il n'y a pas de bonne société. Toutes les sociétés, révolutionnaires ou non, sont ratées"<sup>43</sup>. "La société, capitaliste ou socialiste, pour se maintenir, doit tuer, mentir, torturer"<sup>44</sup>. Socialisme et barbarie. Capitalisme et barbarie? La symétrie ainsi posée semble ne l'être que pour des raisons tactiques. Ionesco sait bien, et le dit à l'occasion, qu'il n'y a pas équivalence entre les démocraties occidentales et les "démocraties populaires". Si toutes les sociétés aliènent, il y en a qui suraliènent. Les appareils idéologiques d'Etat ne se trouvent que dans les sociétés soviétisées.

Comme Camus, Ionesco, au bout du compte, préfère les imparfaites sociétés de l'ouest qui pèsent moins sur l'individu et ne se préoccupent pas de régenter la création. Cela l'amène à présider le CIEL à la fin des années 1970. Au départ il y a là des intellectuels et des artistes de gauche, de droite et du centre. Au fil des années, le Comité dérive vers la droite, en quoi il est représentatif d'une intelligentsia qui a perdu et ses illusions et ses repères.

Avec son honnêteté obstinée, Ionesco a été un sage longtemps honni mais auquel l'intelligentsia française a fini par donner tardivement raison. De son vivant il a eu la joie d'être joué dans les salles d'où son oeuvre avait longtemps été exclue. Il est sans doute un des rares auteurs à inscrire son oeuvre civique dans le cadre de la grande Europe.

---

<sup>41</sup> A. Camus, *Actuelles. Essais. Op. cit.* p. 383.

<sup>42</sup> R. Aron, *L'Opium des intellectuels*. Rééd. Gallimard, 1968, p. 435.

<sup>43</sup> E. Ionesco, *Antidotes. Op. cit.* p. 103.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 289.

## LIRE POUR NE PAS ÉCRIRE PARADOXES DU ROMAN FIN-DE-SIÈCLE

MARIE-FRANÇOISE MONTAUBIN\*

**ABSTRACT.** Many of the "fin-de-siècle" novelists paradoxically claim the "death of the novel". The author analyses this apparent denial of the writing throughout the forms it generates, such as the poetics of the repetition, the pastiche and collage techniques.

### **Ecrire? Une perte consentie**

"Assis maintenant dans son cabinet de toilette, devant sa table, il songeait à créer un nouveau bouquet et il était épris de ce moment d'hésitation bien connu des écrivains, qui, après des mois de repos, s'apprêtent à recommencer une nouvelle oeuvre. Ainsi que Balzac que hantait l'impérieux besoin de noircir beaucoup de papier pour se mettre en train, des Esseintes reconnut la nécessité de se faire auparavant la main par quelques travaux sans importance."<sup>1</sup>

Singulière création que cette oeuvre faite d'arômes, d'essence éphémère et instable. Plus étrange encore sa paraphrase: des Esseintes écrit ici sa *Comédie humaine*, proposition que confirme l'ensemble du chapitre. L'esthète y est désigné sans relâche comme artiste<sup>2</sup>, plus précisément comme un écrivain qui compose son "poème", tirant toutes les ressources de la langue méconnue des parfums, sans négliger pour autant les règles de sa syntaxe<sup>3</sup>. L'épisode ne fixe pas pourtant l'instant hypothétique de la naissance d'un créateur. Le jeu rappelle en effet à des Esseintes son passé d'artiste, "cette ingénieuse, mélancolique et consolante antienne qu'il avait jadis notée"<sup>4</sup>. Mais si son geste lui restitue, pour un instant, ce statut de créateur désormais perdu, il souligne plus encore l'abîme qui sépare les deux états d'artiste et d'esthète et le caractère irrémédiable du choix du personnage. Des Esseintes, en effet, n'écrit plus, sauf à user complaisamment de la métaphore. Cette stérilité, que l'expérience des parfums réussit à définir comme une conquête, ne souffre pas de compromis. Plus significatif, cette dérive de l'écriture s'insinue dans les romans de Huysmans, lors même que les folies de l'esthète semblent lointaines. Certes, Durtal et des Hermies, les deux protagonistes de *Là-Bas*, tiennent de près à l'écriture: mais le médecin a abandonné ce qui fut pour lui

---

\* Maître de Conférences de littérature française à l'Université de Montpellier

<sup>1</sup> Huysmans, *A Rebours*, Paris, Gallimard, collection "Folio", texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, 1989, p. 220.

<sup>2</sup> *Ibid.*, o p . c i t . , p. 217 (trois fois), p. 220. Il est question par ailleurs de cet "art", p. 216, 217 (2 fois) et de son "oeuvre", p. 216, 217 (2 fois), 218, 219.

<sup>3</sup> *Ibid.*, o p . c i t . , p. 217-218.

<sup>4</sup> *Ibid.*, o p . c i t . , p. 227.

une tentation sans doute, et l'écrivain lui-même ne parvient pas, du moins dans l'espace du livre- mais c'est celui-là seul qui nous intéresse-, à mener à bien son oeuvre. Constatation que répètent les expériences des romans ultérieurs. Le roman de Huysmans dit une perte consentie de l'écriture.

On pourrait supposer qu'il s'agit là d'un hapax: la singularité n'est-elle pas la nature même de l'esthète? Il n'en est rien et l'expérience de des Esseintes apparaît au contraire emblématique de ce qu'on appelé "l'écrit de décadence", tentation du silence étrangement alliée à la pratique de l'écriture. Car l'objection s'impose, adressée par les contemporains même à l'auteur d'*A. Rebours*: "Oui, la conclusion logique de votre pessimisme est l'aspiration au néant.(...) Et pourtant, que vous consentiez à couler à vau-l'eau comme Jean Folentin, que vous invoquiez le Seigneur comme le mystique des Esseintes (...), je vous vois tenter le même effort, persévérer dans le même labeur, aboutir au même terme; *vous écrivez*, vous accumulez des oeuvres, vous construisez votre monument."<sup>5</sup>. Certes. Mais si le lecteur veut bien dépasser l'apparente contradiction, il ne peut qu'être frappé par la convergence des procédés qui prétendent engager le roman dans la voie d'une paradoxale stérilité et d'un silence parfois bavard, en une mise en scène et en oeuvre délibérées de l'impuissance créatrice. Ecrire sans écrire, tel est sans doute l'enjeu de la création décadente.

### **Lire pour ne pas écrire.**

Dans ce contexte, la tension entre "écrire" et "lire" prend une dimension essentielle. Comme la lecture tout à la fois signale chez l'esthète l'abandon de la pratique de l'écriture et le fortifie dans ce choix, de même le livre s'impose dans les romans fin-de-siècle comme un irréductible procédé de résistance à la création. Cesser d'écrire, pour se consacrer à la lecture: dans l'expérience des romanciers comme dans celle de leurs personnages, lire et écrire sont désignés moins comme deux opérations complémentaires que comme une antithèse.

La lecture tient en effet dans ces romans une place de choix, toujours ou presque explicitement désignée comme inversement proportionnelle à celle de la création. C'est parce qu'ils rapportent l'aventure d'une création en panne, manquée ou refusée, que les romans décadents se gonflent de livres. Des Esseintes n'écrit plus; mais il range sa bibliothèque, la commente, la relit. Plus explicite, le parcours du protagoniste de *Sixtine* de Gourmont. Ce "roman de la vie cérébrale" peut à plus d'un titre se lire comme l'aventure d'une conversion, les "retrouvailles" avec soi-même d'un esthète égaré dans la création. Après s'être efforcé d'écrire et s'être dispersé pour ce faire entre plusieurs genres, Hubert d'Entragues se "retrouve"<sup>6</sup> en retrouvant la lecture. Les dernières pages du roman le montrent parcourant sa librairie, la feuilletant, avant de plagier certains de ses textes, en une ultime lettre à Sixtine- cependant que, j'y reviendrai, Gourmont plagie Huysmans. Choisir la lecture, c'est refuser l'écriture.

---

<sup>5</sup> Albert P inard, *Le Radical*, 11 juillet 1884.

<sup>6</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Paris, UGE, 10/18 "Fins de siècles", 1982, p. 326-327: " si la vie m'échappe, la transcendance m'appartient(...). En te perdant, Sixtine, je me suis retrouvé".

Aussi la description des bibliothèques retient-elle l'attention. On peut en effet constater que le choix des livres double, dans une certaine mesure, ce refus de l'écriture, ce refus à tout le moins de l'écriture "littéraire". Comment expliquer sinon la place qu'occupent lexiques et dictionnaires, dont la présence est soulignée tant dans *A Rebours* que dans *Sixtine*? "Mis à part deux ou trois contempteurs de vie actuelle, un strict logicien de la critique, un rêveur extrême et absolu, un extraordinaire fondeur de phrases et tailleur d'images, quelques poètes modernes, il n'ouvrait plus guère que de vetustes théologies et des dictionnaires: il avait la manie des lexiques, outils qui lui apparaissaient en général plus intéressants que les oeuvres"<sup>7</sup>. On connaît de même l'intérêt que porte des Esseintes à exposer le *Glossarium mediae et infimae latinitatis* de du Cange, ainsi qu'un merveilleux canon d'église, qui contient, il est varié, des textes plus littéraires, puisqu'il s'agit de poèmes de Baudelaire. Il n'en reste pas moins que cette présentation témoigne d'un choix, qui n'est plus déjà celui de la littérature. Les chapitres suivants ne contredisent que partiellement ce sentiment. Certes des Esseintes parcourt à l'envi la littérature antique et la création contemporaine, les oeuvres chrétiennes et païennes. Mais c'est pour conclure à l'écrasante difficulté de la lecture. Comme il aspire à une écriture minimale, "un coulis essentiel, un sublimé d'art"<sup>8</sup>, de même il tend idéalement vers une raréfaction de la lecture: s'il n'y a pas grand chose à lire, il est encore plus difficile de relire<sup>9</sup>. La limite de la tentation est aussi atteinte, dans laquelle le livre même serait condamné par la double disparition du lecteur et de l'écrivain.

Cette tentation, toute l'oeuvre romanesque de Huysmans la poursuit, en affirmant d'un même élan l'impossibilité d'écrire et la déception que ne saurait combler la lecture. André Jayant dans *En ménage* échoue systématiquement à trouver "un livre rentrant dans l'ordre des pensées qui l'agitaient"<sup>10</sup>. Durtal découvre "cette impossibilité où on se trouve, dans un cloître, de lire un livre"<sup>11</sup>; il en va de même encore pour Jacques Marles à Lourps: "Il avait reçu quelques livres de son ami Moran, des livres préférés, odorants et aigus, mais un singulier phénomène se produisit dès qu'il tenta de les relire; ces phrases qui le captivaient à Paris se desseraient, s'effilochoaient à la campagne; enlevée de son milieu, la littérature capiteuse s'éventait; la venaison se décolorait, perdait le violet et le vert de ses suc; les périodes sanglières s'appriivoisaient et puaien le saindoux; les idées obtenues après de sévères tries, blessaient telles que de fausses notes."<sup>12</sup>. Ici Fontenay, là le cloître ou la campagne: on ne saurait croire que les circonstances seules engagent cette déception. Le livre, chez Huysmans, est par nature

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>8</sup> *A Rebours*, op. cit., p. 317.

<sup>9</sup> *Ibid.*, op. cit., p. 315.

<sup>10</sup> *En ménage*, Paris, UGE, 10/18 "Fins de siècle", 1975, p. 167-168.

<sup>11</sup> *En route*, Paris, Plon, 1935, p. 330.

<sup>12</sup> *En rade*, Paris, Gallimard, collection "Folio", édition établie et présentée par Jean Borie, p. 122.

déceptif. Seule exception: le livre objet, celui que prise le bibliophile. Mais ce n'est plus nécessairement littérature et rien n'affirme en tout état de cause qu'il soit destiné à la lecture.

**La lecture: procès de la littérature.**

Cette insuffisance suggère le plus souvent le ratage de ce qu'on appelle "littérature". En ce sens la lecture vaut moins comme substitut de l'écriture que comme garde-fou qui protège de la tentation de s'y adonner. Dans *A la recherche du temps perdu*, "roman du futur romancier"<sup>13</sup>, les retards apportés à la réalisation de la vocation s'inscrivent pour une large part dans l'expérience décevante d'une lecture qui révèle le "mensonge de la littérature"<sup>14</sup>, fournit des objections (...) contre la littérature"<sup>15</sup> et engage à la fuir.

La lecture désigne en effet contre toute attente le texte littéraire comme un lieu de mort. Hubert d'Entraques, entré par hasard à la Bibliothèque Nationale, rue de Richelieu, est frappé par "une atmosphère spéciale et qu'on ne respirait que là. Dès la porte, un petit frisson vous secouait les membres et une fois installé dans le fauteuil et à la place numérotée, on ressentait les cruelles étreintes des livres"<sup>16</sup>. Mais cette fièvre est liée à l'approche de la mort et la bibliothèque n'est autre qu'un tombeau: "il se promena le long du pourtour, regardant à droite les crânes et à gauche les livres, à gauche les livres et à droite les crânes"<sup>17</sup>. La littérature tout entière n'est autre qu'enfouissement, l'écrivain un fossoyeur: "Après les tumultueuses divagations de l'amoureux, le romancier venait, artiste ou fossoyeur, qui les recueillait, les attifait de la verbalité, comme d'un linceul aux plis chatoyants et avec des soins, du respect, de la tendresse, les couchait dans le caveau sur la porte duquel des lettres d'or disaient: LITTERATURE."<sup>18</sup> Mirbeau encore ne dit pas autre chose, lorsqu'il stigmatise "(s) une bibliothèque où les livres fermés dorment sur leurs rayons, (...) mettent de la mort sur les murs"<sup>19</sup>. La lecture, dans le roman fin-de-siècle, orchestre la mort des lettres. L'univers saturé de livres aspire à leur disparition, revendiquant ainsi sa propre mort. Mieux encore: il la représente.

---

<sup>13</sup> Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Aux éditions du Seuil, collection "Poétique", 1972, p. 237.

<sup>14</sup> *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pleiade", édition publiée sous la direction de Jean Yves Tadié, 1987-1989, t. 4, p. 433.

<sup>15</sup> *Ibid.*, o p c i t., p. 296.

<sup>16</sup> Sixtine, o p c i t., p. 211.

<sup>17</sup> *Ibid.*, loc.cit.

<sup>18</sup> *Ibid.*, o p c i t., p. 119-120.

<sup>19</sup> Octave Mirbeau, *La 628-E-8*, Paris, UGE, 10/18 "Fins de siècles", 1977, p. 40.

### **Vertiges de la mise en abyme: des livres qui se réfutent.**

Car la décadence ne se contente pas de la mort des lettres; elle la met en oeuvre, et c'est tout le paradoxe de ces textes étranges, qui semblent ne s'écrire que pour se réfuter et ne se défaire que pour mieux déclarer la fin de la littérature, dans l'affirmation d'un néant que contredit leur seule existence. Gageure que d'échapper aux lettres quand on écrit un roman, mais gageure productive. Elle ouvre à la littérature des terres jusqu'alors peu fréquentées, telle celle du récit en abyme, dont on sait l'usage démystificateur que lui prête Gide. Si le roman obéit à la fascination de l'oeuvre qui s'écrit, c'est parce qu'une oeuvre en train de se faire, peut toujours, aussi bien, se défaire: tel *Paludes* qui, à défaut de s'écrire, s'enfonce dans le marasme, pour finir et recommencer en "Polders". Le roman du roman est toujours en puissance un roman de l'anti-roman, voire un possible non-roman: "J'aime aussi que chaque livre porte en lui, mais cachée, sa propre réfutation (...). J'aime qu'il porte en lui de quoi se nier, se supprimer lui-même; qu'il soit un tout si clos qu'on ne puisse le supprimer que tout entier, qu'il ne laisse après lui pas de déchets, pas de résidus, de cendres, soit comme ces compositions chimiques (...) qu'une plus fervente étincelle va pouvoir à l'instant réduire, supprimer, au moins pour nos yeux, en une disparition volatile, un gaz subtil.-Hilarant."<sup>20</sup> De composition de parfums à la rédaction d'un roman qui, tel un parfum encore, se dissout et se volatilise: dans le roman en abyme la négation de la création se met en scène. Le procédé est risquant et périlleux. Huysmans romancier, créant Durtal dont toute l'oeuvre dénonce le roman, n'est-il pas en train d'écrire un roman par lequel il serait démontré que le roman qu'on est en train d'écrire est radicalement mauvais?"<sup>21</sup>

### **L'écriture d'un lecteur**

Mais retrouvons le lecteur. Tel le mouvement qui porte les personnages de romans de l'écriture à la lecture, telle la pratique romanesque décadente. Les romans de la seconde moitié du XIX-ème siècle apparaissent souvent comme des oeuvres de lecteur, dissimulant la part de l'écriture dans la répétition, le recopiage ou le pastiche. Le plagiat ou l'emprunt, loin de se masquer, s'exhibent, tandis que l'invention tend paradoxalement à se dissimuler. Oeuvres d'esthètes donc, en ce sens, emportées dans un vertige de l'anéantissement qui est toujours celui qui guide des Esseintes dans ses orchestrations de parfums. La lecture des romans révèle ainsi un progrès croissant dans le double sens de l'amenuisement de l'invention et de la dépossession du créateur.

### **Répétitions...**

La répétition hante le roman décadent, dont elle constitue l'une des marques les plus sûres. Des Esseintes ne fait pas autre chose qu'affirmer sans relâche, expérience après expérience les prestiges de l'artifice, en un ressassement quasi obsessionnel qui

---

<sup>20</sup> Gide, *Paludes*, "Postfaces pour la deuxième édition", Paris, Gallimard, "Bibl. de la Pleiade", texte établi, présenté et annoté par Yvonne Davet et Jean-Jacques Thierry, 1958, p. 1479.

<sup>21</sup> Max Milner, "La-bàs: l'écriture dans le roman", *Revue des Sciences humaines*, 170-171, 1978, p. 15.

trouve toute sa saveur dans la dénonciation de "cette sempiternelle radoteuse"<sup>22</sup> que serait la nature. De la même manière Gilles de Rais, esthète du XV<sup>e</sup> siècle, poursuivit l'assouvissement dans la répétition des mêmes crimes. Et Durtal de même, roman après roman, s'abîme inlassablement dans la reprise des mêmes gestes, des mêmes textes. Cette répétition fondatrice apparaît comme un principe de l'écriture huysmansienne. Le retour de Durtal, dans *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat* vaut comme signe d'un sempiternel ressassement, que traduirait encore, si l'on croit du moins Léon Bloy, la monotonie étonnante des titres, tous soumis au triomphe de la locution adverbiale.<sup>23</sup>

Mais Huysmans, à cet égard encore, doit être considéré comme emblème d'une génération. Péladan, dans le vingt et un volumes de sa *Décadence latine* n'hésite pas à se citer lui-même et l'on peut lire dans tel roman des formules bien frappées, bientôt retrouvées dans les oeuvres "magiques"<sup>24</sup>. Cette pratique du recopiage et du collage fut aussi, on le sait, celle de Jean Lorrain. Négligence, facilité, sans doute. Parfois le temps presse, la commande est là, il faut honorer, et pour cela, peut-être, puiser dans son fonds. L'explication, pourtant est insuffisante et l'on soupçonne qu'une pratique aussi répandue doit correspondre, au moins dans l'idéal, à une esthétique. Encore faut-il la fonder en raison. Ce sera chose faite avec Octave Mirbeau.

On n'a guère jusque là étudié le rôle de Mirbeau dans le champ littéraire de la France du Second Empire et de la Troisième République ni expliqué vraiment comment cet artiste voué semble-t-il à la marginalité a réussi le tour de force de se proclamer prophète de la modernité et d'arracher à ce titre l'adhésion de ses contemporains. Car enfin, rien n'était gagné d'avance pour ce chroniqueur politique aux opinions instables, pour ce romancier tourmenté, peinant à trouver l'inspiration. Sans doute, mieux que bien d'autres, sut-il saisir l'air du temps. Ce qui frappe en effet, dans son oeuvre, c'est l'étroite imbrication qu'elle révèle entre l'activité du critique et la pratique du romancier. La lecture des contemporains menée pour ses chroniques l'engage dans une réflexion esthétique qu'illustre sa création romanesque. On ne s'étonnera pas, dès lors, d'y lire le triomphe de la répétition. Roman après roman, un même procédé se développe et s'affirme, pour s'accomplir dans *les Vingt et un jours d'un neurasthénique* (1901) et *La 628-E-8* (1907), ses deux derniers romans<sup>25</sup>. Rien de neuf, en effet, dans *les Vingt et un jours*: le "roman" est tout entier composé de la reprise, à l'identique le

---

<sup>22</sup> A Rebours, op. cit., p.103.

<sup>23</sup> Léon Bloy, "J. K. Huysmans de l'Académie Goncourt", repris dans *Sur Huysmans*, Bruxelles, Éditions Complexe, "Le regard littéraire", 1986, p. 32.

<sup>24</sup> Nous n'en donnerons qu'un exemple. On lit dans *Le Vice suprême*, en 1884: "Le vrai nom de *liberté*, c'est DEVOIR; le vrai nom d'*égalité*, c'est HIERARCHIE; le vrai nom de fraternité, c'est CHARITE", formule reprise mot per mot dans *Comment on devient Mage*, en 92 et à nouveau en 94 dans *Comment on devient Ariste*.

<sup>25</sup> J'exclus ici *Dingo*, son dernier texte, achevé on le sait par son secrétaire, en sorte qu'on ne peut le considérer comme le testament romanesque de Mirbeau. Ce testament, me semble-t-il, l'auteur le livre dans *La 628-E-8*, à la fois roman et texte critique, proposition pour une poétique de la modernité.

plus souvent, de 55 croniques, publiées dans des organes différents, entre 1887 et 1901. La "création" ne réside plus dans l'invention, mais dans la seule composition. Souvenirs d'un héritage esthétique? les oeuvres de des Esseintes aussi étaient des "compositions"<sup>27</sup>. Composer, pour ne pas créer; répéter, pour ne pas inventer. Le fin mot de l'histoire est donné dans le texte suivant: pourquoi maintenir une fiction de "création", lorsqu'on sait que, fondamentalement, la littérature est morte? De ce constat, Mirbeau et ses contemporains tirent les conséquences. Puisque créer est un leurre, autant jeter le masque et avouer la vérité des lettres.

### Pastiches

L'aveu peut pourtant prendre une autre forme, plus radicale encore que celle du copié-collé, du "patchwork"<sup>27</sup> qui domine la pratique mirbellienne, celle du pastiche, qui rétablit la lecture dans toute sa force transgressive. Par le pastiche, l'auteur désigne son texte moins comme création que comme lecture: "Vide-lecture"<sup>28</sup>, commente judicieusement Bloy. La démarche se met en place chez Huysmans dès *A Rebours*. Naguère vouée à la fiction, l'oeuvre de Huysmans s'en détache dès lors doublement: le récit n'occupe guère que la portion congrue d'un texte largement consacré à la critique-est-ce écrire, que d'écrire sur? est-ce créer, que critiquer?- et le roman tout entier s'offre comme une suite de pastiches. Non content de multiplier les références ou allusions à Chateaubriand, Poe, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Les Goncourt, Flaubert, Zola, Mallarmé, "Huysmans est allé jusqu'à faire de sa propre écriture un amalgame d'autres écritures (...): en plus de poèmes en prose baudelairiens, sont également à l'oeuvre des morceaux d'articles du style "Dernière Mode" (Mallarme), des contes cruels style Barbey ou Villiers, des pastiches de Flaubert (*La Tentation de Saint-Antoine*) et de Zola (*Le Ventre de Paris* et *L'Assomoir*)"<sup>29</sup>. Comme des Esseintes se refuse à toute création, de même Huysmans, auteur d'un roman saturé de citations, références, pastiches: autant de procédés qui réduisent d'autant la part de création personnelle.

Après *A Rebours*, l'inspiration s'effrite toujours davantage, remplacée par la "compilation acharnée, la documentation furieuse"<sup>30</sup>, le "professorat cumulatif"<sup>31</sup>, dans les textes "dont l'unique objet paraît être de nous tenir au courant des lectures de leur auteur"<sup>32</sup>. La transcription de lectures diverses et le dévidage culturel servent de lien majeur entre des aouvres aussi différentes que *Là-Bas* et *En Route*, ce probable "là-haut", ou bien encore *Sainte Lydwine de Schiedam* et *L'Oblat*. La lecture se substitue à

<sup>27</sup> Le terme revient avec insistance dans le roman, p. 205, 90-91, 130, 131, 135, 187, 221.

<sup>27</sup> La formule est de Pierre Michel, "Le jardin des supplices: entre patchwork et "soubresauts d'épouvante", Cahiers d'Octave Mirbeau, n.3, 1996, p. 46.

<sup>28</sup> Léon Bloy, o p. c i t., p. 30.

<sup>29</sup> Per Buvik, "Le voyage avorté de des Esseintes", *A Rebours*, "Une goutte succulente", Paris, SEDES, 1992, p. 140.

<sup>30</sup> Léon Bloy, art. cit., p. 27.

<sup>31</sup> *Ibid.*, loc. cit.

<sup>32</sup> *Ibid.*, art. cit., p. 29.

l'écriture au point que dans *La Cathédrale*, par exemple, "Huysmans n'apporte à peu près rien de personnel!"<sup>33</sup> Vide-lecture, le roman n'est plus une création mais un dépôt. Le vertige de l'esthétisme se répercute ainsi sur l'écriture. Chantre de l'esthète, Huysmans dessine à travers son oeuvre son auto-portrait en des Esseintes, pose paradoxale qui réduit le texte à l'état d'expérimentations et l'introduit dans une dialectique complexe de réfutation interne. Que ce mouvement s'accomplisse dans les romans dits de la conversion, pour lesquels entre tous Huysmans s'abandonne au compte-rendu d'ouvrages, n'est pas sans poser problème. Cette propension à s'anéantir en tant que créateur peut tenir -et tient sans doute pour une part- à l'humilité toute nouvelle d'un converti et au désir d'une rencontre, nécessairement ineffable, avec le Créateur. Elle n'en est pas moins le développement logique de l'esthétisme promu par *A Rebours* comme valeur suprême. "Quand on en arrive, à force de rareté, à cesser tout à fait d'écrire"<sup>34</sup>, l'esthétisme peut rejoindre le mysticisme et la parole-l'écriture-prétendre au silence.

### Conclusion

Lire, pour ne pas écrire. Dans *Henriette Gerbault* de Gabriel Thyébaud, admirateur inconditionnel de Flaubert, qui ne laissa qu'un roman, inachevé qui plus est, l'écrivain en puissance ne lit même plus, s'arrêtant au titre des ouvrages qui lui parviennent: "Il le relut deux ou trois fois, sans ouvrir le volume, et savourant le regret plus profond du livre qu'il aurait pu écrire, lui aussi. Il n'enviait rien, cependant"<sup>35</sup>. Qu'envier, en effet? Le livre se ferme, la lecture s'interrompt, le mouvement s'achève. Le bibliophile se substitue au lecteur.

Lire pour pouvoir écrire sans se salir les mains. Ces romans qui ne sont plus des romans, ces oeuvres littéraires acharnées à se refuter elles-mêmes, cette poétique de la répétition, du collage et du pastiche, s'imposent comme une variation sans fin sur un type nouveau, celui de "l'écrivain qui n'écrit pas"<sup>36</sup>. Gageure difficile à relever: il s'agit tout à la fois de se refuser à la littérature tout en continuant à la pratiquer, et de se désigner en artiste en se posant en esthète. L'exercice est périlleux et suffit à rendre compte, si besoin était, des insuffisances mais aussi du caractère éphémère d'une "décadence" toute comprise dans cette définition de Bloy, merveilleuse de compréhension: écrire, en "cess(ant) tout à fait d'écrire". Et désigner ainsi la pratique de l'écriture comme unique aventure du texte. Tel le roman moderne, fondé comme expérience de lecture.

---

<sup>33</sup> Pierre Cogny, préface de *La Cathédrale*, Joué-les Tours, Christian Pirot, collection " Autour de 1900", 1992.

<sup>34</sup> Léon Bloy, art. cit., p. 38.

<sup>35</sup> Cité par Sylvie Thorel Caillaudeau, *La tentation du livre sur rien. Naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Editions Interuniversitaires, 1994, p. 556.

<sup>36</sup> *Ibid.* op. cit., p. 515.

## L'ÉCRITURE ENTRE LA CONTRAINTE ET LA LIBERTÉ

YVONNE GOGA<sup>1</sup>

**ABSTRACT. The act of writing between constraint and liberty.** Georges Perec is a post-modernist writer: as such, he feels that the diversified scientific thinking of his time, with its effects, is a threat to his writing. He finds the super intellectual exchanges a modality for the reconciliation of sciences with literature. To such a purpose he establishes a system of coercion-freedom as his esthetic principle through which the act of writing as an expression of the contemporary civilization becomes an elaborated act of culture, in opposition to any spontaneous and uncontrolled response. The aim of the study entitled *Writing between Coercion and Freedom* is to analyse this principle of the Perecquian art.

Quand, après avoir reçu en 1978 le Prix Médicis pour le livre **La vie mode d'emploi**, Georges Perec dit à propos de sa manière d'écrire:

*Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vint à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables [...]. Mon ambition d'écrivain serait de parcourir toute la littérature de mon temps sans jamais avoir le sentiment de revenir sur mes pas ou de remarquer dans mes propres traces...<sup>2</sup>,*

il dresse en fait le portrait de l'écrivain des dernières décennies de notre siècle.

Sans être un esprit combattant et contestataire à la façon des écrivains de l'avant-garde qui ont contribué à l'affirmation du modernisme, Perec se contente de reprendre les formes littéraires déjà existantes et de les soumettre au jeu de la combinatoire. À la recherche des structures nouvelles, l'art d'écrire devient chez lui **un jeu superintellectuel** qui repose sur une manière originale de concevoir la vie. On ne doit jamais regarder celle-ci comme une fête ou comme une suite de fêtes car elle n'est qu'une farce. Puisque l'écrivain doit le démontrer avec le plus de naturel possible, il lui revient la tâche de forcer le langage et de dépasser, en superintellectuel, le débat sur l'existence et le destin. Il réussit ainsi à ne pas assumer la responsabilité de la condition humaine et à traiter celle-ci de distance, par dérision, pour la rendre supportable. De ce point de vue, il continue la tradition littéraire initiée par Boris Vian et Raymond Queneau.

---

<sup>1</sup> Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

<sup>2</sup> P e r e c, Georges, *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1989, p. 10.

Envisager l'art comme un jeu superintellectuel équivaut chez Perec au plaisir d'écrire qui implique plusieurs exigences: **être toujours inspiré même là où l'on ne pourrait plus l'être** (Perec s'est imposé, par exemple, dans **Tentative de description de quelques lieux parisiens**, de décrire les mêmes lieux pendant plusieurs jours, à des heures différentes, en les observant des mêmes points fixes); **user de toutes les techniques de langage possibles** (Perec dépasse toutes les difficultés de l'écrit en ne s'arrêtant à aucune technique qui limiterait sa liberté d'expression); **cacher le difficile derrière le naturel et mêler à l'art d'écrire la critique du langage** (Perec arrive ainsi à cacher le tragique de la condition humaine derrière le plaisir du langage).

Le jeu superintellectuel perecquien est en fait le jeu de **la contrainte** et de **la liberté**. L'écrivain arrive à une telle maîtrise du langage qu'il en crée sans cesse des formes et donne l'impression de s'abandonner à la langue qu'il crée. Toute initiative semble cédée aux mots mais en fait le scripteur ne leur en laisse aucune car c'est lui l'unique responsable de la liberté créée, celui qui

*fait tourner soumission et maîtrise par rapport au langage de façon tellement réversible que ces notions (et l'imaginaire qu'elles entraînent) perdent tout sens<sup>3</sup>, selon la remarque de Claude Burgelin.*

Perec maîtrise l'art de la combinatoire à partir des lettres jusqu'aux mots, aux expressions et aux fragments de texte, tout en éprouvant le plaisir du jeu, ce qu'il reconnaît en toute lucidité, dans son dernier roman, **53 jours**, resté inachevé:

*je sais aussi qu'il existe un frisson, un vertige des anagrammes et des logoglyphes, et qu'on peut faire tout dire, par définition, aux vingt-six lettres de l'alphabet<sup>4</sup>.*

La démarche superintellectuelle perecquienne est d'une telle subtilité qu'elle laisse à peine voir la ruse du meneur de jeu. Derrière toutes les combinaisons et les jeux de mots il n'y a pas seulement un Perec qui vérifie à travers les possibilités du langage les possibilités de son intelligence d'exception pour échapper au *déjà vu* et au *déjà dit*, mais surtout un Perec qui a peur de trop se livrer et trouve le moyen de s'en esquivier, un être sensible qui se propose de n'accepter que le contrôle de la lucidité. **La contrainte** est chez lui l'unique voie qui mène à l'achèvement du livre, après d'immenses efforts. Cette conception le désigne comme un successeur de Flaubert qui a été d'ailleurs l'un de ses modèles.

La contrainte, par laquelle le texte devient production, est la condition même du texte et non pas un simple moyen d'écrire; elle témoigne du passage de l'acte cognitif au plaisir du jeu. C'est ce que l'écrivain arrive à comprendre en travaillant à l'Oulipo (Ouvroir de Littérature Potentielle) auquel il se rallie en 1966. Il y trouve le climat nécessaire à ses recherches de mettre d'accord la littérature avec les sciences.

---

<sup>3</sup> Burgelin, Claude, *Georges Perec*, Paris, Éditions du Seuil, 1988, p. 115.

<sup>4</sup> Perec, Georges, *53 Jours*, Paris, P.O.L., 1989, p. 103.

Dans **La condition postmoderne**, Jean-François Lyotard signale l'écart existant de nos jours entre *le savoir scientifique* et *le savoir narratif*<sup>5</sup> tout en remarquant qu'à l'époque postmoderne *il n'existe même pas la nostalgie du récit perdu*<sup>6</sup>. Dans sa qualité d'écrivain, Georges Perec subit directement les effets du développement du savoir scientifique et les ressent comme une menace à sa propre écriture. En publiant en 1965 **Les Choses** où il veut présenter une *Histoire des années 60* (tel que l'indique ce sous-titre du livre) il ne fait que démontrer la dissolution de toute histoire. Conscient de la direction que prend l'écriture de son temps et désireux de ne pas contribuer à la disparition du récit dont il ne cessera jamais d'avoir la nostalgie, Perec éprouve le besoin de mettre d'accord l'acte littéraire avec la science tout en sachant que cela ne devient possible que s'il commence la réconciliation des deux savoirs du côté de la science. C'est ce qui l'a fait se rallier à l'Oulipo (groupement initié en 1960 par l'écrivain Raymon Queneau et le mathématicien François Le Lionnais) qui s'est proposé de faire la recherche des qualités littéraires et scientifiques du discours en explorant les potentialités du langage avec attention portée sur le renouvellement des principes de fabrication et non pas sur la qualité du produit. En travaillant à l'Oulipo le jeune Perec réussit à se formuler les principes de base de son art, *la contrainte et la liberté*, qu'il considère être *les deux axes de tout système esthétique*<sup>7</sup>.

Ces deux principes réunis dans un *système* et appliqués à la création semblent soutenir un fait paradoxal: la *libre improvisation* dirigée. En analysant, dans l'article **La Chose**, certaines questions d'esthétique que lui soulève *le free jazz* (ou ce qu'on appelait aussi *new thing*) du point de vue du système de la contrainte et de la liberté, Perec trouve en réalité la modalité de parler de l'écriture.

*Contrainte et liberté - dit-il - définissent les deux axes de tout système esthétique. Cette figure spatiale montre assez que contrainte et liberté sont des fonctions indispensables de l'oeuvre: la contrainte n'est pas ce qui interdit la liberté, la liberté n'est pas ce qui n'est pas contrainte, au contraire, la contrainte est ce qui permet la liberté, la liberté est ce qui surgit de la contrainte.*<sup>8</sup>

Et comme, à cause du degré de la contrainte, toute distinction des genres est artificielle car tout *morceau de littérature passe par un ensemble de contraintes lexicales, syntaxiques, rhétoriques, crypto-rhétoriques*, la conclusion de Perec est ferme:

---

<sup>5</sup> Lyotard, Jean-François, *La Condition postmoderne (Rapport sur le savoir)*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1985, p. 18.

<sup>6</sup> Idem, p. 68.

<sup>7</sup> Perec, Georges, *La Chose*, article publié dans *Le Magazine littéraire*, no. 316, déc. 1993. Selon la notice de Hans Hertje, il a été daté de 1967, lorsque Georges Perec participait déjà aux séances de l'Oulipo.

<sup>8</sup> Perec, Georges, *art.cité*, p. 58.

*Il n'y a pas de système plus ou moins libre ou plus ou moins contraint, parce que contrainte et liberté constituent précisément le système; on peut, par contre, mesurer le degré d'achèvement (ou de perfectionnement si l'on préfère) d'un système à la forme du rapport contrainte-liberté, ou, en d'autres termes, au degré de subversion que ce système permet.*<sup>9</sup>

Dans la conception perecquienne il n'y a donc rien de paradoxal: l'oeuvre véritable ne doit être ni le produit du *parfaitement aléatoire* ni du *parfaitement déterminé* mais du rapport existant entre les deux. Ce n'est qu'ainsi que l'oeuvre peut constituer un *fait de culture* qui est à son tour la condition essentielle du progrès de notre civilisation contemporaine. D'une part, Perce lance dans **La Chose** le cri de désespoir d'une culture menacée par le phénomène de *la naturalisation*, d'autre part il y donne la solution qui la sauve de l'auto-destruction causée par l'excès de naturalisation: notre civilisation doit privilégier le culturel **élaboré** par rapport au **naturel** et au **spontané**. Ce que l'écrivain soutient en fait c'est l'art comme *production (assumée)* par rapport à l'art comme *création (irresponsable)*. Selon lui la crise culturelle contemporaine a ses racines dans la liberté non-contrôlée de l'improvisation qui a pour conséquence la séparation de l'esthétique de la culture. Le contenu de la crise postmoderne serait donc le fait que la culture contemporaine a volé à l'esthétique la base intellectuelle pour crier l'innovation absolue. Dans la lignée de Mallarmé-Valéry, les grands penseurs de l'écriture comme travail intellectuel, Perce est l'adversaire de *la structuration spontanée*. Pour lui toute structure esthétique est d'abord **culturelle**, et culturelle signifie chez lui *fondée sur un code de contraintes et subversions* qui ne doivent pas du tout rejeter l'héritage. À la façon dont Malraux conçoit l'oeuvre dans son *musée imaginaire*, Perce comprend l'oeuvre comme une forme née des formes existantes, mais à la différence de son prédécesseur<sup>10</sup> le rapport de la forme nouvellement créée avec les autres formes du *musée imaginaire* doit être, selon lui, établi par l'écrivain. Perce envisage ainsi un acte conscient. Dans ce contexte, **la reprise** et **la citation** constituent un choix délibéré de l'écriture ayant une fonction bien délimitée dans l'acte créateur. Elles apparaissent comme des contraintes nécessaires qui assurent la liberté de la création et constituent ainsi la garantie de l'unité de l'oeuvre qui, à cause de l'invention illimitée, serait menacée par la désintégration de sa propre forme:

*[...] la citation est donc le lieu (au sens plus rhétorique que spatial) élémentaire de l'improvisation, le chemin ou, au moins, le relais nécessaire de toute invention*<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Idem.

<sup>10</sup> Selon Malraux: "Une culture renaît quand les hommes de génie cherchent leur propre vérité, tirent du fond des siècles tout ce qui ressembla jadis à cette vérité, même s'ils ne la reconnaissent pas". *Postface des Conquérants*, Paris, Grasset, 1973, p. 312.

<sup>11</sup> Perce, Georges, *art.cité*, p. 63.

Perec n'hésite d'ailleurs jamais à mener, avec la plus grande habileté, le jeu intertextuel, en se donnant même la liberté de modifier des formes consacrées comme par exemple les titres célèbres des poèmes **Brise marine** de Mallarmé, **Booz endormi** de Victor Hugo et **Voyelles** de Rimbaud, qui, remaniés, deviennent les titres de trois madrigaux, dans le roman **La Disparition**: *Bris marin*, *Booz assoupi* et *Vocalisation*.

Souvent, par certaines modifications, l'écrivain confère à la forme déjà existante des sens nouveaux. On peut citer le cas du syntagme célèbre de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* qui se transforme, par l'intermédiaire d'Anton Voyl (**La Disparition**), dans une pensée sur les possibilités du discours: *Un discours jamais n'abolira l'hasard*. Avec la faute de rigueur, rélevant la capacité du scripteur de modifier tous les niveaux du langage, la nouvelle formulation dépasse l'inquiétude mallarméenne devant la crainte de la pratique grossière du mot qui pourrait rendre impur le discours poétique et envisage le statut même de l'écriture, dans la crise contemporaine, incapable de résoudre le problème de l'accès à la vérité.

La contrainte est pour Perec le principe de la production artistique et la condition de toute manière moderne de créer et de recevoir l'art. Si elle ouvre la voie à la liberté de l'écriture, elle assure aussi la liberté de la lecture.

*Si la contrainte représente une méthode de production, elle ne doit pas mobiliser le travail de la lecture, mais au contraire disparaître lorsque le produit est achevé, à la manière d'un échafaudage, nécessairement temporaire, et qu'on enlève lorsqu'on a ravalé la façade ou réparé le bâtiment.* remarque à ce propos Jean-François Chassay<sup>12</sup>

Trouvé à la base de l'écriture, entraînant le lecteur dans le jeu superintellectuel, le système contrainte-liberté rend à l'esthétique la base intellectuelle qui lui a été volée. Pour Perec, penseur de la condition postmoderne de la littérature, ce système est la garantie du dépassement de la crise de l'éclat du savoir. Le travail rigoureux, érudit et précis de la langue, fondé sur ce système, qui constitue le travail principal de chacun de ses livres, représente la distanciation préméditée du lettré par rapport à la condition humaine tragique, et du civilisé de nos jours par rapport aux pratiques figées des sciences. C'est le travail qui permet à la science de rencontrer la littérature.

Dans le système contrainte-liberté, Perec, écrivain lucide de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, a trouvé un moyen de mettre d'accord le trop-plein de sensibilité avec les rigueurs de la pensée scientifique.

---

<sup>12</sup> Chassay, Jean-François, *Le Jeu des coïncidences dans «La Vie mode d'emploi» de Georges Perec*, Québec, Le Castor Astral, 1992, p. 30.

## **LES CARACTERES DE LA BRUYERE OU LA LITTERATURE COMME OBJET**

**LIVIA TITIENI\***

**ZUSAMMENFASSUNG.** Der vorliegende Beitrag setzt sich eine neue Leseweise des Werkes von La Bruyere zum Ziel. "Charaktere" stellt sich dem heutigen Leser nicht nur als Ergebnis eines peinlichen und erhabenen Bestrebens zur Wirklichkeitdarstellung dar, sondern auch als Wissenschaft der Problematisierung des Schaffens selbst. Als Schrift über die Welt verweist La Bruyere natürlich auf den Referenten, aber auch auf das Werk selbst als Referenten, als Metatext, auf dessen Ebene sich eine immer gültige Literaturerfahrung abspielt.

"Je rends au public ce qu'il m'a prêté; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage: il est juste que l'ayant achevé avec toute l'attention pour la vérité dont je suis capable, et qu'il mérite de moi, je lui en fasse la restitution".<sup>1</sup>

*Les Caractères* nous appartiennent à nous, les lecteurs de La Bruyère. Le public du XVII-e siècle dérouteré par cette écriture du fragment, tantôt fulgurante, tantôt descriptive, voire répétitive en cherchait les clés, se plaisant à identifier tel ou tel personnage ou événement, s'appropriait des tours d'esprit, s'émerveillait d'une certaine rhétorique.

Cette lecture est pour nous à la fois impossible et inutile. Car, même si on essayait de reconstituer le plus fidèlement possible le sens qu'avait cette oeuvre pour les contemporains de La Bruyère, l'oeuvre ne cesserait de sonner pour nous autrement.

L'acte de lecture suppose, on ne l'a que trop dit, des composants multiples. On pourrait pratiquer une lecture poétique qui percevrait le texte dans sa qualité de matière signifiante à tous les niveaux, comme un tout cohérent dont les parties fonctionnent les unes en étroit rapport avec les autres, suivant une certaine régularité, permettant l'induction d'une grammaire du texte, sa formalisation en une mesure plus ou moins grande. Cette lecture théoriquement possible mais pratiquement illusoire est nécessairement doublée, dans l'acte de lecture même, d'une autre, en plan pragmatique, fonction d'une intertextualité dans son sens le plus large - lecture conditionnée, sinon

---

\* Université "Babeș-Bolyai". Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, ROUMANIE.

<sup>1</sup> La Bruyère, *Les Caractères*, Préface de l'auteur. Nous avons utilisé 2 éditions des *Caractères*: celle présentée par Robert Garapon, Paris, Garnier, 1962 et celle de 1980, Union Générale d'Éditions, Paris, avec la préface de Roland Barthes: *Du mythe à l'écriture* (le volume reproduit le texte de la neuvième édition 1696).

contrôlée par d'autres textes. On lit autrement *Les Caractères* après les aphorismes de Supervielle ou la poésie objectale de Ponge par exemple.

Comme acte de communication l'oeuvre ne peut se constituer en valeur qu'en tant qu'acte social. Cette valeur, quoiqu'elle puisse lui paraître accordée une fois pour toutes dans le cas des oeuvres définitivement incluses dans le patrimoine de l'humanité est en fait une valeur continuellement ré-attestée, re-validée, par une lecture innovatrice, réalisée à une autre époque. La différence d'époque, manifeste au niveau d'une lecture individuelle, par exemple Roland Barthes lisant La Bruyère, trahit en fait une différence d'épistémologie en plan collectif.

La dialectique de l'intertextualité permet, sinon oblige, malgré l'oeuvre qui reste égale à elle-même, à une lecture nouvelle, elle-même provisoire en vertu des multiples virtualités combinatoires des différents textes et de la loi de la variabilité des formes littéraires.

A une lecture unique, définitive, correspondant à une conception métaphysique et dogmatique de la fonction de la littérature et de la valeur s'oppose l'idée que l'oeuvre ne peut se réaliser, ne peut devenir de virtuelle réelle que dans l'acte d'une lecture toujours historiquement située. Cette nouvelle réflexion sur l'art trouve de nos jours sa cristallisation dans des concepts tels "lecture plurielle", "oeuvre ouverte", "théorie de la réception" etc.

Une conception de l'oeuvre littéraire, vue comme discours décentré et productif dont la fonction critique est tournée vers son propre être projette une nouvelle grille de lecture sur la création de La Bruyère. *Les Caractères* peuvent être lus comme interrogation sur l'être même de la littérature à partir du moment où ils ne se veulent pas être qu'art, création, mais également science, travail sur leur propre création.

On pourrait ainsi affirmer que l'actualité ou mieux la modernité de La Bruyère réside dans cette sorte d'innocence perdue de la conscience artistique. Car La Bruyère est avant tout cet écrivain traditionnel en lutte contre les matériaux résistants que la réalité lui offre. Mais outre l'effort pénible et sublime de "décrire", de "représenter", de "transposer" ou "d'exprimer" cette réalité, une incertitude envahit le texte, incertitude portant sur le fini, le caractère à jamais achevé de l'oeuvre, fascination et torture de la création en elle-même.

"Tout écrivain, pour écrire nettement, doit se mettre à la place de ses lecteurs, examiner son propre ouvrage comme quelque chose qui lui est nouveau, qu'il lit pour la première fois, où il n'a nulle part, et que l'auteur aurait soumis à sa critique; et se persuader ensuite qu'on n'est pas entendu seulement à cause que l'on s'entend soi-même, mais parce qu'on est en effet intelligible". (*Des ouvrages de l'esprit*, 56)

Il y a là non seulement l'éternelle exigence classique de clarté, mais aussi la substitution du lecteur/critique à l'écrivain. Une fois accepté la subjectivité de la critique, La Bruyère ajoute: "Celui qui n'a d'égard en écrivant qu'au goût de son siècle songe plus à sa personne qu'à ses écrits: il faut toujours tendre à la perfection, et alors cette justice, qui nous est quelquefois refusée par nos contemporains, la postérité sait nous la rendre". (*Des ouvrages de l'esprit*, 67)

La Bruyère aurait-il eu conscience de ce que le discours secondaire était en crise puisqu'il prônait systématiquement le retour au texte "L'étude des textes ne peut jamais être assez recommandée (...) Ayez les choses de la première main; puisez à la source; maniez, remaniez le texte (...). Les premiers commentateurs se sont trouvés dans le cas où je désire que vous soyez". (*Des ouvrages de l'esprit*, 68)

Dans le même fragment il met le lecteur en garde contre l'abus d'érudition, lui proposant une lecture fraîche, dépourvue de ce pédantisme qui a uniquement grossi au lieu d'enrichir les bibliothèques: "n'empruntez leurs lumières, s'adresse-t-il aux commentateurs, et ne suivez leurs vues qu'où les vôtres seraient plus courtes; leurs explications ne sont pas à vous et peuvent aisément vous échapper; vos observations au contraire naissent de votre esprit et y demeurent". L'imitation n'exclut point l'originalité. "Horace ou Despréaux l'a dit avant vous. Je le crois sur votre parole; mais je l'ai dit comme mien. Ne puis-je pas penser après eux une chose vraie et que d'autres encore penseront après moi?" (*Des ouvrages de l'esprit*, 69) On sait que La Bruyère y rejoint Pascal: "Qu'on ne dise pas que je n'ai rien dit de nouveau; la disposition des matières est nouvelle; quand on joue à la paume c'est une même balle dont joue l'un et l'autre, mais l'un la place mieux".<sup>2</sup>

Il y a collusion entre le texte littéraire et le texte théorique. La Bruyère associe l'acte d'écriture à une réflexion et prise de position critique.

"Il n'y a point d'ouvrage si accompli qui ne fondît tout entier au milieu de la critique, si son auteur voulait croire tous les censeurs qui ôtent chacun l'endroit qui leur plaît le moins". (*Des ouvrages de l'esprit*, 26) Mais, paradoxalement une critique acerbe ne signale pas moins un chef-d'oeuvre "Le Cid (...) est l'un des plus beaux poèmes que l'on puisse faire; et l'une des meilleurs critiques qui ait été faite sur aucun sujet est celle du Cid" (*Des ouvrages de l'esprit*, 30). On sait que La Bruyère avait au suprême degré le souci de l'expression artistique qu'il aurait aimé rendre parfaite. "Il y a de certaines choses dont la médiocrité est insupportable" (*Des ouvrages de l'esprit*, 7) et parmi ces choses il place la poésie, à côté de la musique, de la peinture et du discours public.

Si dans la Querelle qui oppose les Anciens et les Modernes l'écrivain se montre plutôt nostalgique du passé (les Modernes sont semblables à "ces enfants durs et forts d'un bon lait qu'ils ont sucé (et) qui battent leur nourrice" (*Des ouvrages de l'esprit*, 15) l'oeuvre, globalement plaide contre.

Car, à l'exemple classique cette oeuvre se construit par des efforts laborieux, conformément à une esthétique "réaliste" contre tout penchant personnel, tempéramental et contre la fascination exercée par des modèles classiques autoritaires (*Les Maximes, Les Pensées*).

Mais cette écriture qui se veut représentative sans vouloir se représenter. Car c'est une écriture qui renvoie au référent (le monde vu par l'écrivain) mais aussi à elle-même comme référent, écriture texte sur le monde et à la fois méta-texte, c'est-à-dire texte qui décrit en quelque sorte le mode de fonctionnement du texte sur le monde qui est cette écriture.

---

<sup>2</sup> Pascal, *Pensées*, éd. Brunschvucg, § 22.

On est frappé par le désir qu'a éprouvé l'auteur d'écrire une oeuvre non seulement document plus ou moins impersonnel, mais un texte poétique (poésie que la tradition réduisait à l'ornement stylistique) par son langage qui revendique sa spécificité.

Par la publication des *Caractères* en 1688, La Bruyère participe en cette fin de siècle à la dévalorisation du genre romanesque qui caractérise ce moment.

Le roman passe pour une fantaisie pernicieuse, réservée aux fainéants. L'aristocratie trouve incompatible avec son rang d'écrire des romans et des oeuvres de grande envergure, en choisissant ces "genres" marginaux (les mémoires, la lettre, les maximes ou *Les Caractères*). Elle satisfait ainsi à son désir et à son goût mondain sans participer de manière directe à la littérature.

Ce sont des textes en liberté, une sorte de contrepoint des "règles" classiques, textes peu codifiés et souples qui autorisent une écriture discontinue et capricieuse, une esthétique de la nonchalance qui s'accordait au goût mondain de la légèreté comme à l'esprit de la conversation, par la fluidité et le mélange de tons.

Entre le philosophe tel Pascal, dont il n'a pas la visée systématique, et le théologien comme Bossuet dont la réflexion ou la connaissance de soi est fondée sur une foi religieuse, La Bruyère s'appuyant sur l'expérience vécue compose un discours sur l'homme plus descriptif que prescriptif, oscillant entre la subjectivité et la tendance à la généralisation, voire à la parole oraculaire.

L'originalité de l'entreprise éclate pourtant. Alors que Pascal ou La Rochefoucauld veulent découvrir ce que l'homme est dans son for intérieur, quelle est son essence ou sa nature, La Bruyère analyse aussi le fonctionnement de la société. Il y a en lui du sociologue, de l'anthropologue, de l'essayiste. *Les Caractères* sont un livre de savoir total - une somme indirecte "qui veut embrasser tout l'homme", conception complètement étrangère à l'homme du XX-e siècle..

Premier enseignement - nous recommande Roland Barthes: il ne faut plus faire l'effort de nous identifier à La Bruyère - ce qui n'entraînerait pas non plus à nous désintéresser de lui. Nous devrions chercher ce par quoi il nous est si étroitement familier c'est-à-dire sa parole en action ou en acte qui est au fond la littérature, **affaire de langage avant tout**. Car "lorsque nous croyons avoir atteint en La Bruyère l'extrême lointain de nous mêmes (...) un personnage surgit brusquement en lui qui nous concerne au plus proche et qui est tout simplement l'écrivain".<sup>3</sup>

Pour la première fois dans le champ littéraire français La Bruyère revendique l'écriture comme métier "C'est un métier que de faire un livre, comme de faire une pendule"; et il continue: "il faut plus que de l'Esprit pour être l'auteur". (*Des Ouvrages de l'Esprit*)

Il en découle un premier paradoxe à éclairer: comment ce professionnel scrupuleux serait-il l'auteur d'un livre, qui, selon le *Mercur* galant de juin 1693 "ne peut être appelé livre que parce qu'il a une couverture et qu'il est relié comme les autres

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, Préface aux *Caractères*, *Du mythe à l'écriture*, Union Générale d'Éditions, Paris, 1980, p. 5.

livres". Une certaine critique n'y voyait qu'incohérence, émiettement et désordre; on lui reprochait le style par trop impressionniste ou pointilliste.

Mais n'était-ce pas un choix pleinement assumé que cette "parole en archipel" selon l'expression de René Char, s'accordant à l'émiettement incohérent de l'homme et du monde? Ce style coupé dont la nouveauté étonna les contemporains correspond à un parti pris esthétique: La Bruyère assume l'illusion de l'exhaustivité, de même qu'il refuse l'abstraction ou l'esprit de système, se préservant la liberté des paradoxes, des contradictions, des hésitations, des redites. Comme cet autre type de texte, **la pensée** qui affiche ouvertement sa subjectivité - le caractère affirme une vocation descriptive.

Un effort de synthèse, d'organisation apparaît selon certains critiques dans l'agencement même des textes: tel groupe de chapitres (De la Ville, De la Cour, Des Grans) conduirait au Souverain, installé au centre du livre; tel (De la Chaire, Des esprits forts) à Dieu placé au bout de la route. Ou bien l'on commencerait par l'homme "psychologique" (chapitres I à IV) pour passer ensuite à l'homme social (chapitres V à X) et terminer par l'homme "métaphysique" (chapitres XI à XVI).

Mais, la véritable unité - en est une cachée -: elle est assurée par la subjectivité créatrice. Car les remarques et les portraits sont nourris de l'expérience personnelle de La Bruyère, de ses humeurs, de sa malice, de son ironie, de ses nostalgies et de ses rêves. La position "d'étranger" de La Bruyère, une position en retrait par rapport au monde où il vit se traduira dans *Les Caractères* par un regard distancié sur toute chose et une affirmation de soi servie surtout par l'ironie; cela ne l'exclut point de l'oeuvre, perçue à la limite comme une sorte de journal intime. Une complicité subtile s'établit entre le lecteur et une conscience qui l'invite à participer plus activement à l'aventure humaine, à en déchiffrer les facettes ou les énigmes. L'impersonnalité, dont on accuse en bloc l'oeuvre des moralistes s'en trouve ainsi dépassée - "Je consens qu'on dise de moi que je n'ai pas quelquefois bien remarqué" (La Bruyère, préface des *Caractères*). La Bruyère est peut-être le premier à estimer un texte comme **objet esthétique**, à avoir assigné comme fonction au langage - la littéarité dans un siècle où écrire est avant tout verbe transitif.

La première condition de la littérature affirme Roland Barthes dans la même préface aux *Caractères* c'est "d'accomplir un langage indirect (...) de désigner le monde comme répertoire de signes dont on ne dit pas ce qu'ils signifient. Or par un second paradoxe, ajoute-t-il, le meilleur moyen d'être indirect, pour un langage, c'est de se référer le plus constamment possible aux objets et non à leurs concepts (...). *Les Caractères*, continue Roland Barthes, sont une admirable collection de substances, de lieux, d'usages, d'attitudes; l'homme y est presque constamment pris en charge par un objet ou un incident ; vêtement, démarche, langage, larmes, couleurs, fards, visages.<sup>4</sup>

Aussi la technique de La Bruyère nous apparaît-elle d'emblée différente de celle de La Rochefoucauld ou de Pascal: si *les Maximes* ou *Les Pensées* sont fondées sur l'énoncé de pures essences humaines - La Bruyère tend toujours à "masquer le concept sous le précept". Voulant énoncer que le mobile des actions modestes n'est pas

---

<sup>4</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 12.

forcément la modestie, La Bruyère affabulera en quelques mots une histoire d'appartement ou de repas: il nous présente celui qui possède un palais avec deux appartements pour les deux saisons - et qui vient coucher au Louvre dans un entresol.

Chez La Bruyère l'**art**, c'est-à-dire la technique coïncide avec l'être même de la littérature puisqu'il consiste à établir la plus grande distance possible entre l'évidence des objets et des événements par laquelle l'auteur inaugure la plupart de ses notations et l'idée qui en définitive semble rétroactivement les choisir, les arranger, les mouvoir.

Nous allons tenter d'étudier d'abord la poétique du caractère, c'est-à-dire de construire une littéralité plutôt qu'une littérarité du caractère - par des modèles de fonctionnement qui permettront de rationaliser les modes d'organisation particuliers de ces textes particuliers. Cela nous permet d'éviter le piège de l'approche référentielle, celui de confondre la hiérarchie des niveaux de fonctionnement et la hiérarchie normative (la conception du caractère comme devant être toujours au service d'instances plus profondes, satiriques, idéologiques) de même que le piège grammatical qui réserverait aux caractères des lexiques ou des temps (tel le présent gnomique) et typologique qui ferait trop étroitement coïncider le caractère avec un genre, un type ou une école littéraire particulière. Ces presupposés théoriques seront gardés tout le long de l'approche du texte de La Bruyère si nous acceptons de définir le caractère, à la fois par la convocation dans le texte d'un certain statut de lecteur et d'émetteur, donc d'un certain pacte de communication et par la mise en dominante de certaines opérations ou constructions sémiologiques très générales.

Affecté d'un signe de dévalorisation le caractère est quasi éliminé dans les opérations successives de construction d'un modèle sémantique normalisé.

Récemment son statut de texte fragmentaire semble le vouer à un poste particulier, transitoire en quelque sorte, devant ouvrir à des préoccupations plus profondes. Ses dimensions, son incomplétude, sa vocation oraculaire l'ont pratiquement parasité avec la maxime, la sentence, la pensée, l'opinion, l'anecdote, la remarque.

La référentialité mise à part - l'étude systématique des Caractères peut comporter comme critère soit celui de quantité (texte plus ou moins long ou arborescent, plus ou moins riche), soit celui d'homogénéité (texte narratif ou descriptif ou les deux à la fois).

Nous pouvons aussi voir La Bruyère comme un romancier qui se méconnaissait lui-même, vu sa capacité romanesque si l'on peut dire, c'est-à-dire son aptitude à dresser des situations dramatiques, à construire des personnages, à créer même des dialogues. A moins de faire un état des lieux pour étudier les places, les formes de la narration, et la fonction de ces éléments narratifs et on remarquerait que les éléments narratifs sont souvent envisagés sous formes de récit (récit impur dirions-nous) sans qu'il ait pourtant envisagé le récit comme une forme dominante.

Dans beaucoup de cas la narration ne s'effectue pas, on reste si l'on peut dire, aux portes de la narration puisqu'on a affaire souvent à une simple note d'appel de récit ou à des histoires désignées par un mot ou une phrase.

"On a dit de Socrate qu'il était en délire, et que c'était un fou tout plein d'esprit". (*Des Jugements*, 66)

"Voiture et Sarrasin étaient nés pour leur siècle et ils ont paru dans un temps où il semble qu'ils étaient attendus". (*De la mode*, 15)

"Je voudrais voir un homme poli, enjoué, spirituel, fût-il un Catulle ou son disciple, faire quelque comparaison avec celui qui vient de perdre huit cents pistoles en une séance". (*De la mode*, 15)

Lorsque La Bruyère imagine son arbre généalogique il mentionne un Geoffroy de La Bruyère que les chroniques "rangent au nombre des plus grands seigneurs de France qui suivirent Godefroy de Boillon à la conquête de la Terre Sainte". (*De quelques usages*, 14)

Il revient au lecteur de combler les trous avec une marge de liberté que lui confèrent les liaisons virtuelles ou l'absence totale de liaisons.

Le mode de narration est généralement le "récit" à la troisième personne. Les personnages interviennent rarement, directement pour prolonger et pour accréditer le discours du narrateur.

"Horace ou Despréaux l'a dit avant vous.

- Je crois sur votre parole; mais je l'ai dit comme mien. Ne puis-je pas penser après eux une chose vraie, et que d'autres encore penseront après moi? " (*Des Ouvrages de l'Esprit*, 69)

La distance qui sépare le narrateur de son personnage est réduite au minimum. Grâce aux scènes, le lecteur aussi est introduit dans l'intimité du personnage, pense avec lui.

"- Que dites vous? Comment? Je n'y suis pas; vous plairait-il de recommencer? (...) -Mais que répondez-vous? (...) -Qu'importe, Acis?..". (*De la société et de la conversation*, 7)

On est étonné par la variété des tons et des rythmes, par les images imprévues, assurant de subtils effets de surprise.

Si la scène est facteur de ralentissement, l'ellipse et le récit sommaire impriment au discours une dynamique qui cherche à reproduire le rythme de la pensée au sein de l'écriture. De nombreux textes traitant *Du Souverain ou de la République* finissent sur une interrogation rhétorique faisant figure de récit sommaire. La sècheresse, la brièveté, la sobriété verbale sont alors destinées à la retenue pour ne pas dire peur: c'est que l'écrit semble ne pouvoir écrire le sentir, qui se replie vite sans oser se répandre en paroles. La comparaison entre les grands et le peuple (*Des Grands*, IX) finit brutalement: "Faut-il opter? Je ne balance pas: je veux être peuple!" Dans *Des Biens de Fortune*, 58 il parle des âmes sales pour finir: "de tels gens ne sont ni parents, ni amis, ni citoyens, ni chrétiens, ni peut-être des hommes: ils ont de l'argent".

Ailleurs une forme d'introspection à la troisième personne se prête à la présentation neutre d'un personnage.

"Chrysante, homme opulent et impertinent ne veut pas être vu avec Eugène, qui est homme de mérite, mais pauvre: il croyait en être déshonoré. Eugène est pour

Chrisante dans les mêmes dispositions: ils ne courent pas risque de se heurter".(*Des Biens de Fortune*, 55)

Il y a des fragments de pensées contingentes, allusions, impressions reproduites de façon circonstanciée, évoquant pour le lecteur moderne les romans de Nathalie Sarraute. Après un parallèle terme à terme entre le souverain et le berger, La Bruyère écrit en guise de conclusion: " Que sert tant d'or à son troupeau ou contre les loups?" (*Du Souverain et de la République*, 29)

Le caractère est généralement focalisé sur le personnage, sur un milieu ou sur une relation des deux. Le narrateur prend en charge la lecture des détails, des signes, des indices, des symptômes divers de ces relations. La lisibilité joue alors volontiers de l'inclusion du particulier dans le plus général. Pour être lisible, le détail significatif d'un portrait prend sens par son rattachement à une catégorie plus générale, l'habitant englobé par l'inclusion dans l'habitat englobant, ou le trait distinctif par l'inclusion dans un stéréotype ou dans un archétype plus englobant. L'harmonie, par exemple, qu'il y a entre un personnage et son habitat peut exister entre les divers composants ("parties physiques", "qualités", etc.) du personnage, ou entre le personnage et une classe plus vaste de personnages - types. Beaucoup des incipit des portraits contiennent la référence explicite à une catégorie générale: " Il y a des gens qui... L'on voit des gens..". La Bruyère effectue pour nous l'opération taxinomique d'inclusion de l'individu dans des classes avec des renvois à des généralités, à l'instar d'un syllogisme dont la majeure implicite est ancrée dans la compétence idéologique du lecteur.<sup>5</sup>

Le personnage acquiert un statut sémantique "unitaire" par son inclusion dans des classes caractéristiques et psychologiques.

La Bruyère pratique une écriture du sociologique et du psychologique par digressions synecdochiques et métonymiques: au lieu de parler "directement" de la psychologie de X ou du caractère de X ou de la profession de X il parle de son habit, de son habitat, de ses habitudes. L'information est ainsi différée puisque tel détail est un indice qui vaut pour les événements ultérieurs du récit ou bien indice qui rappelle un événement antécédent. Ceci permet une extension du texte, une amplification purement verbale où la référentialité perd ses droits.

Plutôt que de récit mieux vaudrait parler de métaphore qui prend l'allure du récit par la présence des personnages et par la mise en place d'un espace. Si chez Pascal aucune fiction n'est développée pour elle-même, puisqu'elle est toujours mise au service de la vérité, voire du dogme, La Bruyère s'oublie dans la fiction. On y perçoit la puissance d'une vision, d'une écriture, la singularité d'un regard, non l'énergie d'une doctrine. On y perçoit toute une dynamique transformante de l'effet qui conduit le lecteur vers le but désiré. Que représente le portrait de Giton et Phédon sinon une métaphore étendue dont La Bruyère donne lui même très pertinemment la théorie lorsqu'il dit de son Ménalque (*De l'homme*, 7) que "Ceci est moins un caractère particulier qu'un recueil de faits de distraction"<sup>6</sup>, c'est-à-dire toutes les distractions

<sup>5</sup> Cf. Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, Paris, 1989, p. 108 et suiv.

<sup>6</sup> Note de La Bruyère ajoutée à la huitième édition.

énumérées ne sont pas réellement celles d'un seul homme, fût-il fictivement nommé... mais qu'il s'agit plutôt d'un lexique de la distraction dans lequel on peut choisir "selon son goût" le trait le plus significatif.

Comme dans un poème - dans ce type de récit le sens est cumulatif: l'image ultime n'annule pas celles qui l'ont précédée, elle en est riche et pleine.

Récit lyrique si l'on peut dire, différent du récit actanciel puisque sa temporalité est exclusivement enchaînée à l'énonciation, sans jeu avec un temps référentiel hors-texte. Temps du texte et temps du sujet s'élaborent l'un l'autre dans un geste simultané et indistinct.

L'anaphore, l'indice prospectif ou rétrospectif établit la cohérence entre les moments plus ou moins disjoints - rétablit des liens de cause à effet. Les portraits de Giton et de Phédon (*Des biens de fortune*, 83), affabulations en termes très concrets sur deux comportements différents finissent brutalement chacun par: il est riche. Ce sont pour la plupart des textes à forte dominante poétique où l'emportent les constructions anagrammatiques, répétitives et les parallélismes formels.

Ailleurs le portrait, au lieu d'accumuler des inclusions concordantes dans les classes elles-mêmes homogènes se construit comme hétéroclite ou comme composite. Ce sont des portraits qui jouent systématiquement de ces constructions neutralisées à domination indécidables où de nombreux modalisateurs ("mais", "pourtant", "d'abord", "ensuite", "corriger", "pécher") disposent dans le texte des espaces évaluatifs et herméneutiques brouillés, présupposés par un relativisme psychologique: la vie est diverse, les hommes sont ce qu'ils sont avec leurs contradictions et surtout leurs défauts.

Les textes jouent à effacer systématiquement les frontières entre texte narratif et texte descriptif, entre texte fictifs et textes "moraux" qui décrivent le portrait de héros "exemplaire".

Description et narration peuvent être considérées plutôt chez La Bruyère deux types structurels en interaction perpétuelle (il y a toujours du narratif dans le descriptif et réciproquement).

Au fond il s'agit toujours du langage au sens même de lexique choisi. Ainsi la description d'une petite ville se présente-t-elle comme le focalisateur local d'un lexique entretenant des liens privilégiés avec la structure narrative globale transformationnelle de l'énoncé: charmante d'aspect - cette ville abrite des gens que l'on voudrait fuir.

"J'approche d'une petite ville et je suis déjà sur une hauteur d'où je la découvre; elle est située à mi-côte, une rivière baigne ses murs (...) Je me récrie, et je dis: "Quel plaisir de vivre sous un si beau ciel et dans ce séjour si délicieux!" Je descends dans la ville où je n'ai pas couché deux nuits, que je ressemble à ceux qui l'habitent: j'en veux sortir". (*De la société et de la conversation*, 45)

La description correspondait parfaitement à la technique de La Bruyère de "faire du texte, de gagner du texte". Cette expansivité textuelle n'a rien d'étonnant pour un écrivain du XVII<sup>e</sup>-ième siècle qui rangeait la description parmi d'autres moyens (avec notamment l'étymologie) de l'amplificatio, quoique le terme reste dans le discours rhétorique un concept particulièrement vague et finit même par coïncider avec l'ensemble des procédés rhétoriques.

"L'effet" rhétorique, ou l'effet de poésie de la description, suffirait à annuler l'idée de gratuité qui hante souvent ceux qui s'en occupent.

On a affaire d'habitude à un mélange de deux ou plusieurs champs descriptifs fragmentairement évoqués. Aucun des champs descriptifs n'a besoin d'être exhaustivement décliné pour déployer toutes ses virtualités sémantiques. Quelques éléments dans tel paradigme seront choisis pour leur richesse de connotations et assureront l'économie d'un récit pourtant sans cesse latent, sous-entendu.

Le lien privilégié entre description d'une part et personnages d'autre part reproduit le rapport entre caractérisation (sujet, motif descriptif) et caractère (Sujet).

La description de personnage apparaît comme fortement thématifiée en régime classique ou néo-classique. Si les grammaires réservent à la description l'imparfait, celui-ci est, en revanche, rare dans le fragment.

S'agit-il de parler du Grand Condé caché sous le nom d'Aemile? La Bruyère fait se succéder le plus-que-parfait, le passé composé, le présent, l'imparfait aussi au point que le fragment ressemble plutôt à l'Oraison funèbre de Bossuet en l'honneur du prince. (*Du mérite peronnel*, 32)

Le fragment est défini comme une esthétique de la nonchalance ou de la fluidité, comme si la phrase se coulait d'elle-même dans les moules stéréotypés de la conversation. Or, c'est justement en raison de son caractère trop élaboré (il y a longtemps que, depuis *Voiture*, la société mondaine était rompue à la casuistique), que le caractère comporte une syntaxe allégée avec des phrases brèves, en vue d'une intelligibilité totale de la phrase pourtant quitessenciée et qui est le contraire de la phrase type de la conversation.

La tendance intensive, superlative, hyperbolique, est souvent rendue par l'accumulation des mots (verbes, substantifs, adjectifs), tout comme le dépouillement proche du sublime est exprimé par la litote, figure type du discours classique: l'éducation n'est pas inutile à l'homme, remarque l'auteur à la fin du fragment sur la politesse.

L'option pour le fragment, tout en favorisant une plus grande liberté, témoigne d'une diversification, d'un enrichissement et d'une vitalité de la forme brève, malléable à l'infini. Cela permet à une subjectivité de s'exprimer par une gamme changeante de tons: l'ironie, la mélancolie, le pessimisme, la pointe humoristique. C'est sur le plan rhétorique plutôt que sur celui du sens que le fragment s'avère être, comme on vient de le voir, un tout autonome pourvu d'un commencement et d'une fin, clos sur lui-même.

De la métaphore pure, énoncé gnomique, qui est le propre de la maxime ("Si la pauvreté est la mère des crimes, le défaut d'esprit en est le père"), à la comparaison ("La cour est comme un édifice bâti de marbre, je veux dire qu'elle est composée d'hommes fort durs mais fort polis"), à la définition - description ("Il me semble que l'esprit de politesse est une certaine attention à faire que, par nos paroles et par nos manières, les autres soient contents de nous et d'eux-mêmes), à l'allégorie - peut-être la seule façon d'écrire l'indescriptible, les "entités abstraites" ou les concepts philosophiques ("la description" de la fausse grandeur, de la guerre) et jusqu'à l'anecdote qui est au fond un récit, ce livre de fragments accomplit "l'indirect" de la

littérature dont Roland Barthes donne les deux références aujourd'hui: "l'une prosaïque, le découpage de presse - et l'autre sublime qui est la parole poétique".<sup>7</sup>

Au fond cette étonnante diversité de facettes que l'homme fait voir si on multiplie les angles de vue n'est-elle pas en fin de compte une leçon de relativité et d'universalité que *Les Caractères* donnent?

Lorsqu'il décrit Versailles, La Bruyère force notre regard à un dépaysement mental: "L'on parle d'une région où les vieillards sont gallants, polis et civils, les jeunes au contraire sans moeurs, ni politesse...Les gens du pays le nomment \*\*\*, il est à quelques quarante-huit degrés d'élévation du pôle, et à plus d'onze cents lieues de mer des Iroquois et des Hurons" (De la Cour, 74). Même relativité dans le temps: "Si le monde dure cent millions d'années, il est encore dans toute sa fraîcheur" (*Des Jugements*, 107)

Une certaine fraternité s'établit entre La Bruyère et René Char dans l'expérience même du fragment: les deux ils ont vécu le discontinu radical du langage. Car c'est au niveau du langage (et non du style), là où se déploie une certaine expérience de la littérature que La Bruyère nous touche.

Il est un mot qui se fait métaphore obsédante dans *Les Caractères: l'esprit. Des Ouvrages de l'esprit*, le premier chapitre traite - chose nouvelle - de l'institution même de la littérature qui est selon lui travail verbal sur le langage, voué à découper le monde en paroles et à le "faire signifier". C'est un métier que de faire un livre comme de faire une pendule: il faut plus que de l'esprit pour être l'auteur. (*Des ouvrages de l'esprit*, 2)

Lorsqu'il parle plus tard de ses prédécesseurs (Malherbe et Balzac) La Bruyère écrit: "l'on a mis dans le discours tout l'ordre et toute la netteté dont il est capable; cela conduit insensiblement à y mettre de l'esprit". (*Des Ouvrages de l'esprit*, 43). Cette "sorte d'ingéniosité intermédiaire entre l'intelligence et la technique" est selon Roland Barthes la littérature; "une pensée formée par les mots...; un sens issu de la forme" et il ajoute "pour La Bruyère, être écrivain c'est croire qu'en un certain sens le fond dépend de la forme et, qu'en travaillant et modifiant les structures de la forme, on finit par produire une intelligence particulière des choses, une découpe originale du réel, bref un sens nouveau".<sup>8</sup>

Avec La Bruyère s'affirme également une certaine responsabilité de l'écriture qui n'est pas seulement l'instruire de la rhétorique classique, mais comme une option personnelle qui fasse éviter les excès, la préciosité, la sècheresse, l'emphase. Cet engagement de l'écrivain dans les mots, c'est la grande expérience littéraire de La Bruyère lui-même, à laquelle nous sommes conviés de participer.

---

<sup>7</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 29.

## QUAND *DIRE* C'EST *FAIRE*, OU DU MYTHE DE L' INCARNATION DE / PAR LA PPAROLE\*

MARGARETA SURDEANU<sup>1</sup>

**ABSTRACT. When "dire" means "faire" or on the Myth of incarnation of the Word through the Word.** The present work is aiming to approach, from a modern, semantic-semiotic perspective, one of the oldest myths - the incarnation of God's Word a fact determining its extrapolation and continuity in the myth of incarnation through words. Considering the classical doctrine of Trinity subject to a re-reading mediated by consecrated theoretical, semantic and semiotic models, they but confirm the generating power of the creating word, while revealing the mechanism and the force that found it transforming it from "dire" into "faire".

Au commencement était le Verbe,  
et le Verbe était tourné vers Dieu  
et le Verbe était Dieu  
il était au commencement avec Dieu  
tout fut par lui et rien de ce qui fut  
ne fut sans lui  
en lui était la vie et la vie était  
la lumière des hommes  
et la lumière brille dans les ténèbres  
et les ténèbres ne l'ont pas comprise.

Les progrès enregistrés par les sciences linguistiques depuis un demi - siècle nous permettent d'aborder aujourd'hui le thème de l'incarnation par la parole d'un point de vue particulier et avec des moyens nouveaux, à partir notamment du mythe de l'incarnation de la Parole de Dieu et à la lumière de l'analyse sémantico - pragmatique - sémiotique.

*Au commencement, était le Logos, le Verbe, la Parole de Dieu.*

Bien avant le christianisme, les prophètes hébreux avaient déjà maintes fois annoncé un **Dabar Adonai**, une Parole du Seigneur. A leur suite, les Juifs de l'époque qui précéda la venue de Jésus - Christ avaient proclamé un **Dabar** (Parole), comme métaphore pour désigner Dieu communiquant son message.

---

\* Pparole: Parole de Dieu, le Logos;  
parole, au sens linguistique

<sup>1</sup> Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

L'islam tout entier est fondé sur le Coran, comme Parole de Dieu. Selon l'islam orthodoxe, le Coran est une "Parole divine incréée".

A lire les dictionnaires, le terme **Logos**, situé au coeur de l'Evangile de Jean, signifie parole, mot, mais aussi discours. D'autres dénnotations du terme constituent des variantes sur ces sens fondamentaux.

L'usage du même terme pour désigner la révélation ou la raison qui sous - tend un discours appartient, lui encore, à la logique du discours signifiant.

Dans la tradition théologique, le Logos nomme la deuxième Personne de la Trinité, de Dieu trine, étant la Parole unique parlée par Dieu de toute éternité. Elle contient en elle-même aussi bien la raison ultime de toutes choses que la possibilité de révélation de cette ultime raison à travers les paroles temporelles des personnes initiées, tels les prophètes.

Or, une telle conception sur la Parole divine nous conduit à comprendre le Logos de la Trinité plutôt comme discours divin, comme parole communiquée ou se communiquant. Car, le discours ne saurait être que parlé et communicatif de sens, alors que la parole peut n'être que pensée et non exprimée, ou encore, elle peut n'être qu'un enchaînement sonore sans aucun sens. Et, en tant que discours, le Logos présuppose une structure de communication impliquant des émetteurs et des récepteurs du message à transmettre. Cela donne à repenser le statut et l'identité de la Parole divine dans/de la perspective des théories de la communication.

#### *Quand Logos c'est le Discours*

Tout discours humain a deux caractéristiques principales:

- a. il se situe dans une structure externe de communication;
- b. il est fonction d'une structuration interne.

#### *Structuration externe*

Réduite à ses éléments les plus simples, la structure externe de la communication est, telle que l'ont montrée depuis Richards, Ogden, Ullmann, Benveniste et d'autres, triple. Elle implique la présence de celui qui parle, de celui à qui il est parlé, et d'un système sémiotique servant de pont entre les deux. Toutes les fois qu'un système sémiotique, en l'occurrence linguistique, est utilisé en vue de la communication, on instaure "la parole, instance de langage parlé, discours".

Or, dire avec l'évangile de Jean: "Au commencement, était le Logos, et le Logos était avec Dieu, et le Logos était Dieu" (Jean 1,1), c'est placer en Dieu une structure de discours communicatif, et dire: "Au commencement, était le Discours, et le Discours était en Dieu, et le Discours était avec Dieu".

On voit bien que l'évangile de Jean se rapporte à l'existence d'une communication intérieure à Dieu, qui se trouve notamment à la base de la communication avec la créature: "Tout fut par lui et rien de ce qui fut / ne fut sans lui."

Quant à la nature de cette communication: "en lui était la vie et la vie était / la lumière des hommes / et la lumière brille dans les ténèbres".

Le couronnement et l'aboutissement de cette relation: "Et le Verbe fut chair".

Donc, il y a **Discours de Dieu** adressé à l'homme parce que, d'abord, il y a **Discours en Dieu**, et **Discours de Dieu à Dieu**. Ce qui revient à dire que **Dieu** est, à la fois, le **Locuteur**, l'**Auditeur** et le **Discours**.

Si l'on investit ces termes de leurs contenus trinitaires les plus traditionnels, on peut dire que le Père se dit par son Fils, qui est sa Parole, son Verbe et, en même temps, son Image et Sagesse.

Ainsi, la **Divinité**, la **Source originante**, le **Vide abyssal**, caché, se fait **Parole Parlée**, **Expression Exprimée**, **Image** et **Sagesse Manifestées**. Et c'est notamment cette Expression, cette Parole, ce Dire émergeant du silence du Père qui constitue la deuxième Personne de la Trinité.

Mais le Discours, la Parole est adressée, a une destination, car l'**Expression** prend vie pour faire **Impression** sur un Destinataire.

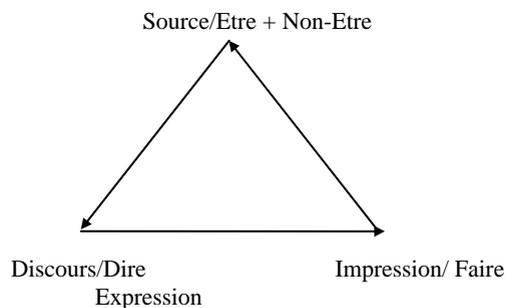
L'Evangile de Jean suggère l'**Esprit**, la troisième Personne de la Trinité, comme **Destinataire**, comme **Auditeur**, comme **Faire** du **Discours divin**. C'est l'**Esprit** l'**Impression**, la **Marque** qui s'imprime, qui devient **Faire**, lorsque la **divine Expression** est entendue et s'imprime sur la Divinité dont elle vient. Ainsi, Dieu est-il, en paraphrasant Saint Anselme, **Ce Dont On Dit**.

"Ce" désigne l'origine, la source de la lumière, le Locuteur, le Père, qui fournit, en même temps, l'élan pour parler et la substance de ce qui est dit.

"Dire" se rapporte au Discours, qui est Parole parlée, et qui, en tant que parlé, est expressif de tout ce qui peut se dire à propos de l'Etre de la Source.

"Dont" se réfère à l'Esprit, en qui la totalité de la Divinité est, une fois exprimée, imprimée, et qui est la fin des voies de Dieu.

On pourrait visualiser cette structure trine de Dieu dans/par le schéma suivant:



#### *Structuration interne*

Mais, il y a aussi une structure interne de la communication, elle-même double, selon qu'on la considère au point de vue de la syntaxe ou de la sémantique.

La syntaxe, on le sait, procure aux locuteurs d'une langue les moyens de combiner entre elles les unités linguistiques dans le but de communiquer une signification.

Le Discours divin porte essentiellement sur Dieu, il est donc théo - logie au sens suprême du mot. C'est donc dans les opérations d'une syntaxe théologique (cela

suppose qu'il existe un langage théologique avec une syntaxe discernable) qu'il nous faut chercher les règles et les mécanismes d'une telle structuration interne.

Analysant la théologie comme langage, Georges Tavard (1975), y identifie trois ordres fondamentaux d'opérations, qui correspondraient à trois fonctions, à savoir: comparaison, participation et preuve.

En ce qui concerne la comparaison, il n'y a rien à comparer en Dieu, puisque Dieu est, pour la théologie chrétienne, le judaïsme et même l'islam, suprêmement un en son être.

La participation se rapporte notamment aux relations mutuelles existant à l'intérieur de Dieu trine, à l'identité des trois Personnes à la substance, à la réalité unique de Dieu.

Selon le concile de Florence de 1442, les Personnes divines se rapportent l'une aux autres, en fonction d'une "opposition de relation". Cette relation d'opposition n'est pas négative, elle n'est pas conflictuelle, il ne s'agit pas là d'une contradiction entre les trois Personnes, mais elle est nécessaire pour que chacune puisse participer aux deux autres.

Au niveau de la communication, cette relation d'opposition se traduit par le fait que le Discours divin communique la substance divine s'exprimant comme Etre, comme Source originaire et originante. Il participe au maximum de l'intention communicative du "Père" en tant que source, mais aussi amour, bonté suprême infiniment rayonnante. Autrement dit, le Discours divin participe tellement de ce qu'il proclame que la divine communication de soi s'y trouve pleinement satisfaite.

Quant à l'Esprit, qui est l'Auditeur, le Récepteur du Discours divin, et aussi l'interprète de son langage, ou, pour ainsi dire, le lecteur de l'écriture divine, lui, il participe de la plénitude de la substance de l'Etre - "Père", la recevant sans limites telle qu'elle se livre dans le Discours.

Cette troisième Personne est appelée dans/par la tradition théologique Esprit, et cela est tout à fait juste. Car, il est propre au langage d'être aussi compris au moment où il est reçu. Une pensée exprimée, une réalité communiquée viennent se concrétiser comme esprit dans la pensée de l'auditeur.

Selon les catégories de J. L. Austin, le Discours divin est suprêmement "performatif". Car, ce qu'il dit n'est pas seulement dit, il est, en même temps, fait, par le mouvement même de la parole.

En plus, l'auditeur / récepteur du Discours divin ne constitue pas un destinataire autre. L'Esprit n'est que la substance parlée par la Source - Etre dans son Logos/Verbe/Parole, telle qu'elle vient se concrétiser quand elle est divinement écoutée et reçue. Donc, cette troisième Personne est à la fois l'auditeur et l'audition, performée au moment même où la deuxième est énoncée/s'énonce par/de la première (qui en est le Destinateur, le Donateur), et par le/du fait même de cette énonciation.

En poussant plus loin cette re-lecture du mythe de l'incarnation de/par la Parole, on pourrait l'interpréter aussi dans les termes du modèle canonique du récit mythique, à la manière de Greimas (1970), Todorov ou Genette.

Appliquée à la conception et à l'expérience chrétienne de Dieu, la structure triadique du récit mythique correspond tout à fait bien à la Théologie de la Trinité.

Ainsi, le récit de l'incarnation divine pourrait-il être résumé de la façon suivante. Des profondeurs primordiales de la Divinité, émerge, dans cet instant total qu'est l'éternité, un événement, la Parole, dans/par laquelle le Père/l'Être se dit/se communique lui-même. Ce mouvement d'expression de soi atteint son point culminant et son terme quand il est reçu par cette même Source, dans ce qu'on appelle l'Esprit/Impression. Ici encore, l'événement central est l'énonciation du Discours, l'envoi du message, et ce n'est pas par hasard si cet événement central, de l'expression de soi, se trouve projeté, multiplié et répété dans/par l'expérience universelle de l'humanité. Tout au long de l'histoire des civilisations, chacune a ressenti le besoin de dire son récit, d'écrire ses épopées, de construire ses mythes, mais, en interprétant, toutes, la vie et l'histoire comme le passage d'un moment primordial à un moment ultime, entre un âge d'or, perdu dans la riche gestation du passé, et une restauration eschatologique. Un tel passage est, en tant que récit, saga, épopée, structuré comme un message et il sert de modèle universel aux conteurs d'histoires du monde entier et de toutes les époques.. On revient, donc, à nouveau, à la centralité du symbole de la parole, du discours et du message dans la révélation de toute réalité.

#### *La lecture sémiotique*

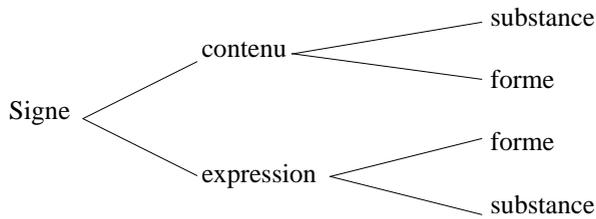
Nous réclamant toujours et prenant comme assise la doctrine chrétienne sur la Trinité, mais aussi l'esthétique platonicienne ou hégélienne, nous allons extrapoler, en faisant passer le mythe ou mystère de l'incarnation, du faire par la Parole, par l'épreuve des modèles sémantico - sémiotiques d'un Hjelmslev, Ducrot, Todorov, Ogden, Richards, Ullmann et Greimas.

Se réclamer de la doctrine chrétienne à cet égard c'est penser aussi à St. Paul, par exemple, qui voyait dans Jésus une "**forme divine**", la **forme visible** d'une **relation invisible dans la forme même de Dieu**, relation antérieure, simultanée et postérieure à sa venue au monde (Paul, L'épître aux Colossiens).

Une telle définition s'accorde à merveille avec l'esthétique platonicienne, selon laquelle, derrière tout ce que l'on connaît par l'expérience, de façon empirique et sensitive, il existe **un modèle** céleste, dont la **forme spirituelle imprime** son **image** dans la **forme visible de la matière**.

De la doctrine chrétienne et de Platon aux théories sémiotiques modernes du signe linguistique? Pourquoi pas? Cela présuppose, bien sûr, que l'on considère le mécanisme de l'incarnation, et de la Trinité elle-même, comme équivalant à la structuration et aux rapports institués à l'intérieur du signe. C'est ce que nous allons tenter de démontrer.

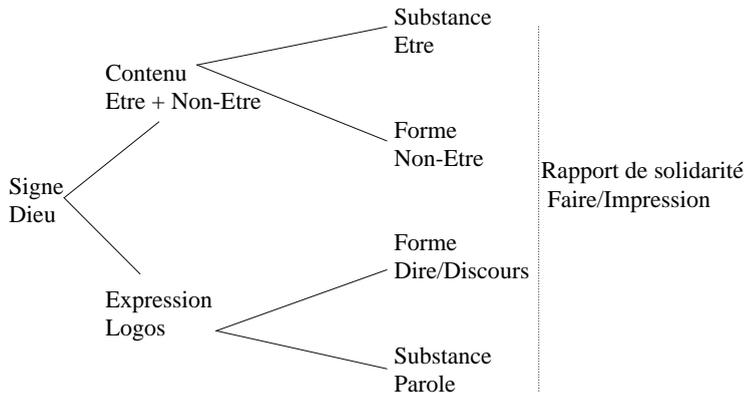
Dans la glossématique de L. Hjelmslev, le signe linguistique revêt la configuration suivante:



et, dans ses "Prolégomènes à une théorie du langage" (1968), Hjelmslev définit le signe comme "l'unité constituée par la forme du contenu et la forme de l'expression", le tout étant soudé par un rapport de solidarité, rapport qui institue la fonction sémiotique. "La fonction sémiotique est, en elle-même, une solidarité; expression et contenu sont solidaires et se présupposent nécessairement l'un l'autre."(L. Hjelmslev, 1968, p. 72).

Sans commenter davantage les définitions de Hjelmslev, l'espace de cet article ne le permettant pas, nous voulons, tout simplement, clore, en pointillé, le triangle sémiotique esquissé par Hjelmslev, en insistant sur la fonction sémiotique, sur ce "rapport de solidarité" qui réunit les deux faces, et en assure la manifestation, et aussi, sur le fait qu'il est impossible, suivant les mots du sémanticien, lui-même, "qu'il existe un contenu sans expression ou une expression sans contenu" (idem, p.73).

J'aimerais aussi rapprocher, comparer sinon confondre le schéma du signe hjelmslévien avec celui de la Trinité.

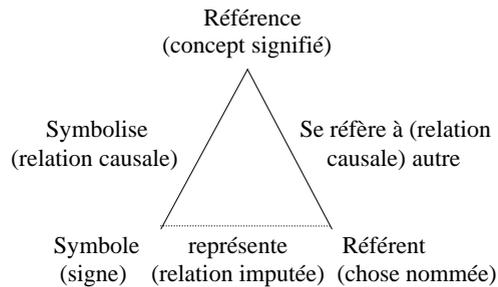


Dans une autre conception, celle notamment de Ducrot & Todorov (1972), le signe est une entité qui **peut devenir sensible**, tout en marquant **un manque** en elle-même. La part du signe qui peut devenir sensible correspond au signifiant saussurien, la part absente, au signifié.

**Le signe existe sans être perçu**, il n'a pas d'existence perceptible, mais **sa perception est toujours possible**. Il est à la fois **marque** et **manque**, comme une synthèse du **sensible** et du **non-sensible**, d'une **présence** et d'une **absence**.

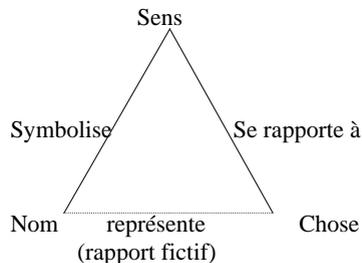
Je ne peux m'empêcher de ne pas rapprocher une telle conception de l'idée philosophique de "**chôra**", à la fois "être" et "non-être", présence et absence, à l'analyse de laquelle J. Derrida (1985) avait consacré tant de pages.

Nous ne saurions omettre une conception particulière en son sens, celle des sémioticiens Ogden et Richards, qui, tout en identifiant le signe au symbole, lui ajoutent une instance qui nous sert bien à expliquer le mécanisme de l'incarnation par la parole. Il s'agit notamment de la **référence**, renvoyant à un **réfèrent** ou **dénoté extra-linguistique**. Soit le triangle sémiotique:



On voit que la base du triangle relie indirectement le signe au réfèrent, à la chose nommée; il n'y a donc pas de rapport direct entre les deux, la liaison, le rapport entre le signe ou, plutôt, signifiant et le réfèrent, en fait, l'objet désigné par le signifiant, se réalisant indirectement, par le truchement de la référence, du concept signifié, qui forme le sommet du triangle et fonde l'unité du modèle.

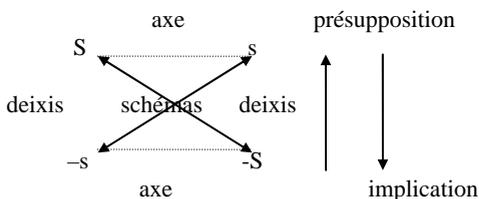
St. Ullmann répète de très près cette conception et structure du signe, mais, il en étiquette les sommets de manière différente. Soit:



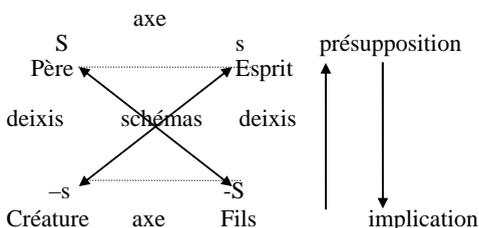
Rappelons que, pour Ullmann, le rapport d'évocation réciproque entre le Nom (la Pparole?) et le Sens (la Référence?) est fondamental, et il le nomme **signification**. Ce qui n'est pas loin d'évoquer la fonction sémiotique de Hjelmslev, ou le faire/impression de la doctrine chrétienne.

Les triangles sémiotiques nous ont préparés à aborder l'épreuve du "carré sémiotique" de Greimas, appelé aussi "quadrilatère du sens". On y voit qu'un objet donné (S) se relie nécessairement à trois autres: à son antithèse ou contradiction ou (–

S); à ce qui en diffère sans le contredire (s), en relation de contrariété avec lui, mais non de contradiction; et à l'antithèse de celui-ci, (-s), Soit:



Soit encore appliqué au langage de la Trinité:



**Remarques:**

- les notions de contrariété et contradiction doivent être interprétées de façon transcendente, applicable à l'Être divin;

- le carré sémiotique apporte une quatrième dimension de la création et de la divinité, la créature. Celle-ci appartient nécessairement au même schéma que l'Esprit, posée comme contradictoire, car elle en est l'émanation, et en diffère précisément en ce qu'elle porte le signe négatif.

La créature relève aussi du même axe que le Fils, l'axe de la filiation, et se trouve en corrélation de deixis avec le Père, qui l'implique par la création, et qu'elle présuppose nécessairement.

Si l'on procède à une re - lecture de la théologie trinitaire par le prisme du carré sémiotique, on peut aisément remarquer que:

- la doctrine traditionnelle de la filiation du Verbe de Celui qu'on appelle communément le Père correspond au schéma S/-S.

- la doctrine de la spiration de la troisième Personne par la première correspond à l'axe S/s.

- la doctrine latine de la procession ab utroque (qui procède du Père et du Fils) correspond à la convergence de la deixis -S/s avec l'axe S/s.

- la doctrine de la création correspond à la triple relation de -s avec S, -S et s. Car: la création est impliquée dans/par le Père comme son Créateur; elle est assumée dans/par la filiation du Logos; elle est évoquée dans/par le face-à-face avec l'Esprit, qui, bibliquement, "planait à la surface des eaux", et, théologiquement et existentiellement, fait sa demeure dans le coeur des fidèles.

### ***Bilan***

En comparant les différentes voies d'approche dont nous avons usé dans cette tentative de tirer au jour le mystère et le mécanisme de l'incarnation par la parole, quelques idées majeures se veulent mises en vedette:

- la centralité du Logos en tant que foyer de l'autorévélation divine, en tant que participant suprême de l'être du Père et expression totale de cet être, car son sens, sa destination est de communiquer, de faire connaître par la parole / le discours l'être divin.

- l'unité / la solidarité des Personnes divines est telle qu'il est impossible de penser l'une sans penser les deux autres.

- dans/par la Parole, le Père parle/ se parle l'être divin à la troisième Personne et à toutes les créatures.

- le carré sémiotique ouvre une perspective sur une "quatrième personne", le monde créaturel, sur une sagesse créée, image de la sagesse incréée (l'Esprit), assumée dans la filiation de la Pparole, qui prend son origine et, finalement, trouve son épanouissement dans la plénitude fontale du Père/l'Etre.

### **BIBLIOGRAPHIE**

1. Derrida, J. (1985), *Chôra, in Poikilia*, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes, Paris.
2. Ducrot, O. & Todorov, Tz. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du Seuil, Paris.*
3. Greimas, A.-J. (1970), *Du sens: Essais sémiotiques*, Paris.
4. Hjelmslev, L. (1968), *Prolégomènes à une théorie du langage*, Editions de Minuit, Paris.
5. Tavard, G. (1975), *La Théologie parmi les sciences humaines*, Paris.

## C. LEMONNIER-*L'HOMME EN AMOUR*-UNE DOUBLE LECTURE

CORINA CIRSTOLOVEAN<sup>1</sup>

**ABSTRACT. C. Lemonnier - *L'Homme en Amour* a Double Reading.**

Lemonnier's works is approached with respect to the naturalistic and decadent aesthetic doctrines, the aim is to contribute to his much debated placing in literature.

Faut-il lire *L'Homme en amour* comme un roman naturaliste ou décadent?

En 1900, dans le procès pour outrage aux mœurs qui suivit la publication du livre, Lemonnier basait sa défense sur trois éléments: le choix du sujet, le caractère moralisateur du roman et sa valeur esthétique; il précise que le roman ne fait que développer un thème qui évolue dans sa narrative de l'expression d'un sentiment intime, profond (*L'Arche* et *Le bon amour*) ou idyllique, non-sophistiqué, naturel (*Au coeur frais de la forêt*, *L'île vierge*) à l'étude des "mouvements troubles de la sexualité" dans *Un Mâle* et *L'Homme en amour*<sup>2</sup>. Le choix du sujet est donc motivé par le devoir de l'écrivain de "surprendre ce phénomène sous ses multiples aspects "et par sa passion de "varier ses recherches"; *L'Homme en amour* continue l'exploit des "ardeurs sexuelles" commencé dans *Un Mâle* mais cette fois la connaissance des choses est poussée à la limite et y est présentée sous une forme brutale, noire, tragique; cette violence de l'expression est ensuite mise en relation avec l'art flamand car l'auteur reconnaît s'être inspiré d'un tryptique de Van Eyck représentant Adam et Eve où les "moindres poils de leur corps y sont fidèlement représentés avec une puissance de réalisme incomparable et certes toute flamande"<sup>3</sup>. Pourtant il n'insiste sur cet aspect que pour souligner la haute moralité du livre où il ne voulut que mettre en garde "le jeune homme à l'âge où le tourment viril commence à l'agiter, contre les perversions de l'amour, la déviation du sens naturel de l'affectivité et la déperdition du sens moral qui en résulte"<sup>4</sup>; l'insistance de Lemonnier sur le caractère moralisateur -en effet l'auteur intervient plusieurs fois dans le roman pour souligner l'austérité de son but, nous indique donc la lecture d'un roman à thèse, à visée objective, voire scientifique: il s'agit du récit à la première personne d'un jeune homme qui, à la suite d'une longue et pénible initiation, devient

---

<sup>1</sup> Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, Roumanie.

<sup>2</sup> Notes écrites par Camille Lemonnier en vue de sa défense lors du procès pour outrages aux mœurs qui lui fut intenté à Bruges en 1900, dans Annexes à *L'Homme en amour*, Séguier, p 307.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

l'esclave lucide et impuissant d'une femme qui l'emporte dans un tourbillon sans fin de jouissances et désirs sexuels; dès la première page on retrouve tous les éléments caractéristiques d'un incipit naturaliste: on parle de l'aliénation et de la dégénérescence du jeune homme; sa maladie est présentée comme une combinaison de tares généalogiques ("Peut-être je suis un homme très vieux. Je porte en mes os l'homme que j'étais déjà dans les lointains de ma race"<sup>5</sup>), héréditaires ("Mon père fut ainsi l'une des causes de mon mal"<sup>6</sup>) auxquelles s'ajoutent les méfaits de l'éducation et de la religion. Un naturalisme à la Lemonnier, car la place qu'il y occupe est spéciale. Dès la publication d'*Un Mâle*, il tient à préciser son éloignement de la doctrine de Zola:

"Je saisis mal cette distinction du vécu et du créé. Je crois qu'à doses égales mes livres sont faits de ces deux choses. La part de documentation nécessaire réservée, le *Mâle* sortit de ma propre nature, de ma sauvagerie foncière, de mon amour des bois, de mes passions"<sup>7</sup>. Le naturalisme selon Lemonnier se veut un mélange entre l'"Idéal et le Réel" sans lequel le "roman n'est qu'une compilation de documents mis bout à bout et formant une sorte de procès-verbal"<sup>8</sup>. Cette propension native vers l'idéalisme venait d'ailleurs à la rencontre du programme des naturalistes belges et surtout de la voie plus radicale ouverte par Théo Hannon qui remplace la devise de l'*Artiste* "Le beau est la splendeur du vrai" par un frontispice dessiné par Rops, intitulé: "Naturalisme. Modernité" et dont le programme prône "le culte ému, la mystérieuse intuition de la nature". Ce naturalisme sous-jacent est présent dans tous les romans de Lemonnier et dominera les oeuvres principales des vingt dernières années de sa vie.

Dans *L'Homme en amour* l'auteur reprend le schéma utilisé dans *Un Mâle* - l'opposition instinct/pureté des sentiments d'une part et éducation/innocence de l'autre - pour faire l'éloge du retour à la nature ou même d'un "culte naturel, d'une religion de l'homme physique"<sup>9</sup>. Il y a pourtant d'autres éléments qui éloignent la narrative de Lemonnier de l'esthétique naturaliste: d'abord, les préoccupations scientifiques ne sont pas dominantes: dans *L'Homme en amour*, l'hypothèse de la maladie physiologique est rejetée dès le début du roman - "non, ce n'est pas cela, ce n'est pas le mal qu'ils croient"- et si dans le récit naturaliste la maladie tient le rôle de modèle dynamique, chez Lemonnier c'est la description même de ce mal qui remplace toute intrigue; en plus ce mal est une "autre chose", il appartient à la fois au mystère de ce qui un jour s'avéra une initiation et à une fatalité provenant d'un état de déchéance; c'est un mal décadent, on pourrait dire car la saine et naturelle immoralité de ses camarades devient chez le narrateur une "triste moralité compliquée d'irritations acides et malades"; un deuxième élément: l'opposition entre l'incipit naturaliste et l'appartenance des personnages à

---

<sup>5</sup> *L'Homme en amour*, Séguier, 1993, Paris, p. 27.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>7</sup> Paul Delesme, Le mouvement naturaliste dans le cadre des relations entre la France et la Belgique francophone, dans *Le naturalisme et les lettres françaises de Belgique*, 1984, nr 4-5.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>9</sup> Notes....en vue de sa défense.

l'esprit décadent-personnage masculin faible, hyperlucide, à sexualité ambiguë: "dans mes élans et mes gauches pudeurs je parus manifester les deux sexes: je ne fus qu'une femme qui eut la véhémence passionnelle d'un homme; je fus un homme qui n'eut que les timides et ardentes sensibilités de la femme"<sup>10</sup>; le personnage féminin, Aude, est la variante belge de la femme-fatale, explicitement comparée dans le texte à presque toutes les femmes fatales de la mythologie: Dalhila, Salomé, Eve, la reine de Saba, Circé, une Isis noire, etc. Annoncée dans la narrative de Lemonnier par Rakma du *Possédé* (on a souligné le rapprochement entre Rakma et Arachné, la femme-araignée qui finit par dévorer son mâle), Aude incarne à la fois le fantasme d'un "éternel féminin" dont on déplore la déchéance ou même la fin (une fois l'acte sexuel consommé "la femme m'apparut la servante d'un geste malpropre et mécanique") et celui de la femme toute-puissante, matrice de la vie mais aussi de la mort; elle est donc dans le texte l'"Idole dans la beauté terrible de ses mamelles", "la magicienne subtile, l'ouvrière perfide de l'universelle désagrégation", "la Circé des morphoses bestiales" la "BÊTE avec le signe de bête à sa ceinture, la gueule qui mord et broie"etc, images-symboles typiques pour l'imaginaire décadent fin-de-siècle.

Il est intéressant de voir comment fonctionnent dans le roman de Lemonnier ces clichés-le glissement du naturalisme vers autre chose se produit dans *L'Homme en amour* non pas par l'apparition de stéréotypes décadents mais par le changement même au plan des formes que cette marque produit: d'une part ils correspondent à un haut degré d'abstraction théorique, absent, il est vrai des romans naturalistes mais soumis, dans *L'Homme en amour*, au but moralisateur initial, d'une autre ils permettent au récit de se contaminer par ce qu'il décrit. On a vu-la femme n'est que le symbole de la fatalité de l'emprise de la chair, la fatalité de la déchéance du héros à laquelle il est condamné par sa propre impuissance. Elle n'est que le miroir où le héros se regarde, d'ailleurs avec plaisir, tomber en proie à la passion charnelle ("Mais comme un nageur dans un lac immense, j'étais roulé aux vagues lourdes et lentes, aux cercles illimités du regard que tranquillement elle fixait sur moi"<sup>11</sup>). On pourrait dire qu'il y a deux plans de construction du roman: l'un naturaliste, qui suit la graduelle initiation amoureuse du jeune homme, des premières expériences collégiennes, à la rencontre avec Aude, où l'auteur ne manque pas d'intervenir dans le récit pour préciser son but moralisateur et où il respecte les lois naturalistes de la restitution fidèle de la réalité (comme par exemple dans l'épisode de la rencontre avec Alise) et l'autre où la représentation se dissout dans l'auto-représentation - on se retrouve devant l'analyse minutieuse et obsédante des sensations: "mon corps ainsi s'attestait vivre et se répercuter aux centres nerveux en dehors de ma volonté. Il vivait d'une vie personnelle et profonde à travers une durée d'ondes vibratoires comme le son et la lumière"<sup>12</sup>. N'oublions pas que *L'Homme en amour* est un récit à la première personne. Dans sa préface au livre, S. Thorel-Cailleteau

---

<sup>10</sup> *L'homme en amour*, p. 80.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>12</sup>*Ibidem*, p. 157.

montre comment le recours à l'autobiographie porte atteinte à l'objectivité du texte et l'engage "dans une zone intermédiaire entre le genre de l'étude physiologique et celui de la confession". A mesure que le narrateur décrit ses sensations-on souligne ici la présence d'un lexique de la prise en possession et de la passivité qui va de la "mollesse" ("je cessai de vivre, mon sang s'en alla") à "l'écrasement" ("j'eus l'âme raidie comme un métal sous les marteaux" et même à la terreur (je tremblais de tous mes membres") - le récit semble s'autonomiser, se saturer en quelque sorte de lui-même tandis que l'écriture suit dans sa rhétorique aux accents souvent hystériques, les diverses phases d'une vraie obsession sexuelle. Une obsession annoncée, on pourrait dire, par cette maladie qui commence et finit le livre, et dans laquelle le personnage tombe progressivement-de cette perspective la femme n'est que le prétexte d'un lent processus d'aliénation psychique et physique (intéressant le passage dans lequel le héros semble être hypnotisé par le regard d'Aude). A cette écriture en spirale, obsédante par les reprises et les retours en arrière interminables, interrompue rarement par quelques épisodes de type réaliste comme par exemple la fuite à la campagne (page 213), s'ajoute la déstructuration du récit-dont les paragraphes indépendants et interchangeable l'apparentent, comme le montre S. Thorel-Cailleteau, plutôt au genre poétique qu'au romanesque, éloignant de plus le roman du genre naturaliste.

On a montré comment, dans le roman décadent, le récit d'une impuissance et l'impuissance du récit vont de pair. P. Citti parle de la description "vengeresse" qui remplace dans le roman décadent l'intrigue et crée une sorte de "surnaturalisme" où les objets gagnent une valeur symbolique, mystérieuse:

"Les ondes matinales baignaient les tours, ruisselaient autour de la légende des béatifiés mémorée dans les niches, prismatisaient d'un mobile arc-en-ciel l'essor des pinacles et après avoir ranimé la roue des rosaces, expiraient aux prénombres liliacées du porche. Du jet d'une orfèvrerie surhumaine, comme des litanies d'émaux et de gemmes, comme un cantique fait de dentelles et de nuées, plongeait aux fluides altitudes la céleste chasse diaphane. Midi ensuite épanchait ses coulées ardentes, trempait d'or et de plomb fondus les moellons vertigineux, gratinait des chaleurs rousses l'évidement des seuils; et les saints, les licornes, les guivres semblaient rotir sur des grils léchés par les flammes d'une fournaise. (...) Les verrières, comme des lacs de feux liquides, comme des creusets en ignition, braséaient d'ultimes splendeurs, urnes s'égouttant où se recueillait le sang du soleil, cuves baptismales desquelles s'approchaient le front pâle de la nuit. Et dans une flambée suprême, les dais, les gables, la lance des ogives, les bossages, la mêlée des clefs et des crochets, lys et palmes du jardin des miracles, fructifications du verger des symboles, girandes et flambeaux d'un crépuscule plein d'eaux mystiques et de cryptes, jaillissaient, coruscaient, rutilaient sous un tourbillonnement des langues écarlates"<sup>13</sup>.

On a ici, dans la description de la cathédrale, un intéressant mélange d'écriture naturaliste et de style décadent: la recherche du mot juste s'accompagne de l'entortillement de la phrase; la précision du verbe ("baignaient, plongeait, s'abattait") est immédiatement

---

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 94.

mise en relation avec un lexique spécifiquement décadent: "des litanies d'émaux et de gemmes", "trempeait d'or et de plomb"; aux mots rares et aux expressions recherchées ("les cuves baptismales", "les creusets de métaux en ignition") se mêle l'énumération d'un vocabulaire spécialisé (les dais, les gables, les bossages, la lance des ogives...etc). C'est encore du style naturaliste par la précision et par la fouille de l'analyse; mais c'est aussi du style décadent, par cette rhétorique en excès, ce que Lemonnier même appelait une "rhétorique tumultueuse, plus éprise de grandiloquence que de précision". Il n'est pas sans importance de reprendre ce que Lemonnier disait sur le style: "j'appelle un écrivain un créateur de formes: celles-ci résultent de l'étendue et de la souplesse du vocabulaire plus encore que de l'abondance et de la force des idées... le mot accouche l'idée: elle est à ce point tributaire de ses puissances que celles-ci s'étendent souvent à tout le livre et que la constance dans la couleur et le dessin finit par caractériser son monde intellectuel"<sup>14</sup>. Dans *L'Homme en amour* cet "amour de la parole", ce que J. Lemaitre appelait "le sensualisme de la forme", s'accorde parfaitement avec le sujet et l'emporte sur le schéma naturaliste; en même temps le thème de départ, c'est-à-dire la déliquescence que le roman se proposait à stigmatiser, est approprié et même hypostasié par le texte; il se produit ce qu'on considère comme la caractéristique essentielle des textes décadents: la marque décadente gagne le plan des formes. Comme le montrait H. Mitterand, la description des sensations, telle qu'elle fonctionnait dans le roman artiste se trouve peu à peu remplacée par une série de variations sur une sensation unique, ici, comme dans presque tous les romans décadents, la lassitude et l'impuissance physique; en même temps les procédés mimétiques habituels sont multipliés et amplifiés; le monde extérieur est presque entièrement aboli; tout cela crée un effet d'opacité contraire à la volonté de transparence naturaliste. Comme dans *A rebours*, le personnage ne vit que pour contempler son impuissance, enfermé dans un solipsisme qui redouble la fonction spéculaire du texte. Le narcissisme esthétique de des Esseintes fait que la réalité et sa représentation fictive soient difficilement distinguables. Mais tandis que dans le roman de Huysmans la caractéristique essentielle est l'"exhibition du livresque", la lecture pouvant refaire les jeux intertextuels<sup>15</sup> que le texte décadent construit à partir du texte naturaliste, dans *L'Homme en amour* l'emploi de références livresques est subordonné au but initial. Les symboles typiques décadents employés dans la description de la femme, comme par exemple le paragraphe où elle apparaît vêtue d'une tunique de bijoux, comme un "corps sans tête", sont immédiatement contrebalancés par une leçon de morale qui a pour but l'éloge de la nature, de la beauté physique primordiale; même Aude est vue soit comme la Bête rusée, "la magicienne combinant les sorcelleries infinies", incarnant donc l'artifice suprême, soit la femme animal correspondant au premier moment de la vie universelle: "Sexuelle et élémentale, elle assume le trésor de la vierge animalité. Au rebours de l'homme, spéculatif et

<sup>14</sup> Extrait de la préface, par Camille Lemonnier, du *Labeur de la prose* de Gustave Abel (1902), dans Annexes.

<sup>15</sup> Ce que M Riffaterre nomme "paradoxes décadents" dans l'article au même titre du volume *Rhétoriques fin de siècle*, Paris, 1992.

métaphysique, elle, par d'infinies fibres sensibles, par les tactilités et les vibratilités de son subtil magnétisme, affine à l'univers, aux forces éternelles, aux origines"<sup>16</sup>.

Cette dualité fonctionne aussi au niveau de l'écriture: quand elle se présente sous la forme de symbole, l'image féminine provoque une avalanche descriptive de type décadent, souvent difficile à suivre: "et ainsi, sous cette peinture comparable au métal et aux rubis d'une armure, avec ses auréoles brandies comme des flambeaux, elle m'apparut dans mon accablement la tentation d'une Omphale, la royauté fardée d'une ardente Dahlila vermeille d'un sang d'homme"<sup>17</sup>; lorsqu'elle est l'incarnation de la vie naturelle le registre change et on a des passages d'écriture artiste: "son corps splendide chaudement palpitait comme une terre grasse, comme les gerbes d'un champ sous un midi d'août. Un fleuve vermeil courait avec des remous puissants et levait ses seins. Ses cheveux à l'odeur de ronces mûres crépitaient comme un buisson au soleil, comme les chevelures des grands arbres dans un incendie"<sup>18</sup>. Pourtant les descriptions de la nature sont assez rares et apparaissent seulement quand l'auteur semble avoir oublié sa rage lexicologique; on a ainsi, comme dans l'épisode de la mort d'Alise, de beaux fragments presque poétiques: "Aude, très belle et éternelle comme l'amour physique, père des postérités, devant moi marchait dans la palpitation bleue de la nuit. Alors je baisai à ses seins, à ses cheveux l'odeur de la vie, et elle sentait la terre, la rosée des bois, l'arôme des écorces, l'évent musqué des bêtes comme un limon chaud. Et ensuite je l'eus dans mes bras comme la terre elle-même"<sup>19</sup>. Evoquant dans sa défense les noms des "maîtres de somptuosité charnelle, Rubens et Jordaens", Lemonnier ne fait pas que réclamer sa place dans le cadre du naturalisme belge; il y a dans le livre un petit fragment où le personnage énumère les noms des auteurs dont les oeuvres lui firent goûter des "délectations corrosives"; il s'agit bien-sûr de Flaubert, Goncourt, Zola, Baudelaire et Barbey; mais dans le roman ce n'est pas la lecture qui a, comme dans *A Rebours*, un caractère initiatique; dans la bibliothèque de son père, le personnage découvre, derrière les bouquins interdits, un paquet d'images qui, "à travers un méprisable artifice" lui montrent les "grappes des torsos diaboliquement noués, comme le sarment d'une vigne" et lui provoquent une crise physique dont la description en détail ne fait qu'annoncer les multiplications et aggravations successives; resté "le possédé halluciné des Images", le discours du personnage refait dans le visuel ce qui appartenait dans le roman de Huysmans au littéraire: l'écran à travers lequel se filtre la réalité appartient cette-fois à une forte imagination plastique. Ce qui fait d'ailleurs la particularité du style Lemonnier et justifie en bonne mesure la définition du décadentisme non pas comme une rupture mais comme l'intensification du naturalisme.

---

<sup>16</sup> *L'Homme en amour*, page 169

<sup>17</sup> *Ibidem*, page 161.

<sup>18</sup> *Ibidem*, page 184.

<sup>19</sup> *Ibidem*, page 158.

## LE "RÔLE" HUMAIN

MONICA NICIU<sup>1</sup>

**ABSTRACT.** The Human "role" in interpersonal communication is the sign of awareness, otherwise important of the variety of the role.

Participation is no long purely verbal intervening for but we must take into consideration, we must examine gestures and facial expression, body language, eye contact, the "passive" moments of silence and even the absence of the communicator.

The communicator establishes communication within a shared culture but at the same time it expresses his own individuality. Communication fulfil our personality within society.

*"Les idées ont un espace - temps qui leur est propre"*<sup>2</sup> - affirme Jean-Marie Domenach, et cette assertion n'est pas sans évoquer la préférence pour les adjectifs comme nouveau, moderne, post-moderne, ou bien la particule néo-. Un patrimoine de la pensée humaine statique, pétrifié serait bien triste, mais, par bonheur, il s'édifie à des moments de grâce des idées nouvelles qui n'oublie pas pour autant *"l'éternel retour"* au Modèle (matrice primordiale, archétype).

La communication interpersonnelle s'attribue, elle aussi, le qualificatif *"nouvelle"*, ce qui est signe du désir d'adéquation, de meilleure performance, d'une prise de conscience autrement importante de la polyvalence de son rôle.

Quel en est l'impératif? Il est préférable d'abandonner la technique du télégraphe ou celle du ping-pong, à savoir celle où moi, récepteur, je reçois un message (que je suis censé pouvoir décoder) d'un émetteur, et je deviens, par la suite, moi-même l'émetteur qui poursuit le jeu. Il vaut certainement mieux concevoir un modèle polyphonique, à maints canaux, presque un guet-apens pour l'acteur social qui y participe involontairement même. Jouons donc sur la *"méthaphore de l'orchestre"*<sup>3</sup>. La participation n'est plus uniquement intervention verbale, car on prend en considération, on examine les gestes et le regard, les moments passifs de silence, et même l'absence du protagoniste. Il est porteur des marques d'un certain éthos, il communique à l'intérieur d'une culture qui est associée à l'orchestre. Ce type d'acteur assume la responsabilité

---

1 Université "Babeș-Bolyai", Faculté des Lettres, 3400 Cluj-Napoca, ROUMANIE.

2 Domenach, J.-M., *Enquête sur les idées contemporaines*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 18.

3 \* \* \* - *La nouvelle communication*, Paris Éditions du Seuil, 1981, p. 7. (Textes recueillis et présentés par Yves Winkin).

d'accorder son "jeu" sur l'option d'autrui, à défaut d'une partition préétablie. Il est de plus son propre chef d'orchestre. Le système étant complexe, il revient au scientifique (le plus souvent sociologique) d'en déceler le mécanisme et son fonctionnement.

Nous allons signaler quelques approches révélatrices du riche phénomène qu'est la communication. Elle assure l'avènement de l'être nommé humain, dont la personnalité s'accomplit en société.

Commençons par la convention spatiale, déterminante de tous nos actes et actions. La perception et l'usage de l'espace par l'homme forment l'objet (et le projet) de la proxémique. Les individus organisent entre eux, au niveau de l'existence sociale, l'espace où ils se doivent d'évoluer. Il apparaît ainsi un nouveau domaine qui s'inscrit aux sciences humaines et que E. T. Hall appelle proxémique. Trop habitué à l'idée de gestion du temps, on néglige peut-être la communication inter-spatiale et ce qui en découle, à savoir les "chocs culturels". Le territoire, pour Hall, représente l'identité à partir de laquelle une culture organise son propre espace. Il envisage quatre distances interpersonnelles: intime, personnelle, sociale et publique, en y ajoutant deux modalités: proche et lointaine. L'espace est structuré, pour plus de précision, en informel (celui des actions et des réactions sociales), en espace à organisation semi-fixe (les portes, les meubles, etc.) et en espace à organisation fixe (les villes, les constructions, etc.)

C'est une méthode d'investigation soutenue par une motivation rigoureuse: *"Les peuples de cultures différentes vivent dans des mondes sensoriels différents. Non seulement ils structurent l'espace différemment, mais ils l'expérimentent différemment. Il existe un crible ou un filtre sélectif qui accepte certains types de données et qui rejette d'autres. Parfois ce sont les individus qui "sélectionnent" un ou plusieurs de leurs sens ou une portion de leur capacité de perception. En d'autres occasions, ce sont les murs qui, en faisant écran, accomplissent ce filtrage. C'est là une des nombreuses fonctions importantes de l'architecture."*<sup>4</sup>

L'analyse de l'espace comme scène où se jouent les actes et les événements de notre existence tire profit de plusieurs catégories d'informations. Cela tient à l'évidence, puisque la scène du comédien se distingue de celle du juge d'instruction. Le témoin d'un procès occupe un "territoire" dont les connotations ne s'identifient pas à celles de l'espace de l'autel ou de la chaire du prêtre.

Par quels procédés saurions-nous identifier les éléments structuraux du monde perceptuel? Toute recherche, surtout sociologique, observe, expérimente, élabore des questionnaires. Mais, il est tout aussi important, surtout dans la perspective du philologue, de procéder à l'étude d'un autre espace, celui recréé par le texte littéraire (ou bien par les peintures). La magie du texte, le parti pris de son créateur semblent participer d'une convention absolue. Et pourtant, une grille de lecture appropriée mettra au jour le réseau intime d'une Weltanschauung culturellement déterminée. Et par voie de conséquence, la personnalité du créateur en est empreignée. L'artiste conclut une transaction, il "négocie" la réalité, et c'est par là qu'il se métamorphose d'observateur en communicateur.

---

4 Idem, p. 195.

## LE "RÔLE" HUMAIN

Le statut du narré se définit en termes temporels et spatiaux. Il est vrai que la dépendance ou l'emprise du temps sur toute œuvre littéraire est plus manifeste, mais en fait les moments et les lieux sont complémentaires.

C'est le "*verbe*" qui crée l'espace romanesque et non seulement, car l'auteur dramatique lui aussi compose l'espace qui favorise l'évolution de son intrigue, et c'est grâce au texte de la pièce que cet espace existe tel quel, avant d'être porté à la scène.

Mimétique, imaginaire, subjectif et unique, ce sont quelques traits de l'espace de la fiction. Il y a une perspective réductionniste du côté de la notion d'espace, et Jean Weisgerber l'a très bien remarquée: "*En somme, l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde: toute notion de cette espèce recèle, à y regarder de plus près, la volonté de s'adapter au milieu physique et, au-delà, de se l'approprier, ainsi que le démontrent encore les progrès de la physique depuis Einstein et la conquête de la Lune.*"<sup>5</sup>

Ceci étant, on pourrait établir une taxinomie des modèles spatiaux, tout en mettant en évidence les traits pertinents qui les distinguent. La vie quotidienne offre son propre type d'espace qui engendre notre participation, raisonnée ou sentimentale, entraîne certains gestes stéréotypés. Le théâtre ou bien la cour de justice créent d'autres formes et organisent l'espace de manière qu'il serve à leurs propres fins. Une autre expérience de l'espace, qui visualise, se révèle à l'examen des "*produits*" des beaux-arts. Il s'agit cette fois d'un espace re-créé sous la forme de représentations concrètes. Pour ce qu'il y a du narré, ce sont les mots qui dans un jeu de puzzle crée l'espace, et c'est le narrateur qui mène le jeu.

Une certaine ambiguïté accompagne la définition de l'espace, ambiguïté due aux déterminations temporelles, psychologiques, au goût de telle ou telle époque, aux coutumes qui constituent autant d'évidences pour le destinataire (le public).

Le texte dramatique ainsi que le texte de la loi exigent un espace-simulacre. La scène, une disposition des objets (décors) qui observe les règles, favorise, d'une part la transformation en spectacle du texte dramatique, et d'autre part le combat manichéen qui assure le triomphe de l'idée de justice.

La notion d'espace est riche d'éléments spirituels qui se manifestent à un autre niveau d'appréhension, différent de celui des objets. Mais, objets ou idées, tout concourt à la réalisation des contacts humains. Mentionnons, dans l'ordre du "*rôle*" humain, une analyse intéressante de l'espace romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle qui distingue l'"*espace-chose*" de l'"*espace-idée*". Le bien-fondé de cette distinction est lié à la relation observateur - milieu ambiant. On serait tenté, pour l'analyse d'un événement théâtral ou bien chargé de théâtralité, de préférer la catégorie "*espace-idée*" où "*les circonstances concrètes s'estompent, les lieux tendent au symbole, et l'intrigue se replie du milieu ambiant dans la conscience.*"<sup>6</sup>

---

5 Weisgerber, J., *L'espace romanesque*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 1978, p. 11.

6 Idem, *op. cit.*, p. 241.

Des rapprochements s'avèrent possibles entre la mimésis théâtrale et la "*mise en scène*" judiciaire au niveau de la structure de la communication, organisée à partir de deux axes de sens: personnage-personnage et personnage-public. Le procès, comme le théâtre en quelque sorte, est un genre dialogique. L'interlocution en est la relation fondamentale.

La recherche de la bonne méthode dans l'interprétation des distinctions est importante surtout à l'occasion des rencontres interculturelles. Pour les européens, par exemple, la distance interpersonnelle apparaît, en general, comme informelle, faite d'attitudes imprécises (ou indécisées), on pourrait parler d'un déterminisme de type situationnel. Le niveau de culture nommé informel fait partie d'un triptyque dont les deux autres volets sont le niveau formel qui ne modifie nullement l'horizon de la culture en question, il est accepté par tous tel quel, et le niveau technique qui est celui de l'activité analysée et expliquée.

Si l'on poursuit l'enquête sur l'espace il faut s'interroger sur les qualités d'un espace donné. Est-il favorable ou non à la communication entre les sujets? Selon la réponse que l'on obtient on distingue l'espace sociopète, propice aux contacts humains et l'espace sociofuge qui isole les sujets. Bien sûr, la règle change d'une culture à l'autre.

Essayons de cerner la relation conversation-espace. Les protagonistes d'une pareille relation son marqués par la distance qui les sépare (plus ou moins), par la position qu'ils occupent dans une hiérarchie, ou bien par leur état d'âme et sans doute par leur profession. Prenons comme exemple le modèle proxémique qui fonctionne aux Etats-Unis et qui délimite les zones suivantes: intime, personnelle, social-consultative et publique. En grandes lignes ces zones-là sont à même de déterminer (ou plutôt d'influencer) le style des personnages qui participent à l'interlocution, que ce soit sur la scène d'un théâtre ou dans une cour de justice.

De l'interaction entre la langue et un espace dont les coordonnées sont rigoureusement connues, naît le "*dialecte situationnel*", porteur de marques distinctives. car, on sait bien, il y a un langage juridique, langage d'un groupe de professionnels, la "*langue de lois*" des officiels, le langage du théâtre qui a sa propre nature et destination, etc.

Chaque activité humaine a des besoins spatiaux spécifiques. Les recherches proxémiques mettent en rapport distance-comportement humain (ou activité humaine) - émotions correspondantes à chaque distance.

Le mouvement du corps, le geste, le visage et ses modifications constituent l'objet de la kinésique. Une science de la communication paralinguistique dont le parcours est diachronique.

Le corps et ses expressions seraient soumis à un système codé, acquis par chaque personne. Tout modèle culturel distingue son propre code. Intimement liée à la proxémique, la kinésique permettrait d'établir ce qui sépare la conduite scénique de celle considérée normale. Elle procède aussi à l'évaluation de l'effet subi par le spectateur. Et ses tâches n'arrêtent pas de se multiplier, car: "*Une kinésique de la gestualité théâtrale aurait à formaliser les processus de cette "sous-conversation"*"

## LE "RÔLE" HUMAIN

*gestuelle: influence du milieu social décrit (effet et réalité), du mode de stylisation esthétique, des facteurs individuels, involontaires de la gestualité du comédien et de leur utilisation par le metteur en scène.*<sup>7</sup>

Les études de sémiotique conçoient la gestualité comme langage qui jouit d'une réelle autonomie, ou bien comme une présence qui agit sur un champ très vaste, aux limites floues. D'où l'opportunité, la permanente ouverture aux nouvelles investigations. Ce phénomène paralinguistique qu'est la gestualité connaît dans son évolution un enrichissement, une mise en valeur qui part de la "*gestualité d'accompagnement*" incapable de transmettre un contenu objectif, afin d'aboutir à la "*gestualité d'encadrement*" de l'énonciation dont le rôle est complexe selon l'avis des spécialistes, puisque "*les catégories qu'elle est susceptible d'énoncer sont des catégories abstraites qui prennent la forme soit d'énoncés modaux (assertion, négation, doute et incertitude, etc.), soit d'énoncés de quantification (totalisation, division) et de qualification (états euphoriques et dysphoriques) soit surtout d'énoncés phatiques (accueil et répulsion, ouverture au monde et fermeture de soi, etc.) qui transforment la communication en communion intersubjective.*"<sup>8</sup>

Inventorier les gestes communicatifs s'avère une entreprise difficile. L'autonomie de ce type de langage n'est peut-être qu'un idéal, en l'absence des principes à même d'étayer la mise en système des gestes. Une autre approche possible est celle qui considère la pantomime ou les danses comme des "*textes gestuels*". Ce discours gestuel comporte évidemment un double plan, de l'expression et de la signification, et fonctionne en harmonie avec l'"*horizon d'attente*" du destinataire. D'une manière plus générale, on pourrait parler d'une motion gestuelle, de cette intention phatique qui renvoie à l'idée d'espace sociopète.

Encore une "*étiquette*" pour la gestuelle (comme ensemble de gestes significatifs, voire même signes) est celle de "*langage somatique*", qui envisage en fait toutes les attitudes somatiques de l'homme. Décrire les attitudes somatiques propres au théâtre ou à l'organisation et surtout au déroulement d'un procès saurait révéler les espaces de complémentarité, les conventions communes, ou certains rites. Bref, il s'agit d'une zone d'interférences où quelques sciences sont appelées pour rendre compte de la dynamique de la communication. Quelles sont, au bout du compte, les modifications subies par le texte dramatique ou bien par le texte de la loi, qui permettent à l'homme de devenir "*magister ludi*", de maîtriser son rôle? La proxémique comme la kinésique participent à la métamorphose.

Entre l'analyse de la succession des mouvements et celle des postures, on place la mimique qui s'intéresse aux expressions du visage humain. Il restera toujours des fragments gestuels inexplorés ou qui n'appartiennent à aucun code préétabli. Le virtuel est l'attribut de la codification à l'usage d'un domaine profondément marqué par

---

7 Pavis, P., *Dictionnaire du théâtre; Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Editions Sociales, 1980, p. 230.

8 Greimas, A. J., Courtès, J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Classiques Hachette, 1979, p. 1965.

l'univers socio-culturel correspondant. Et pour illustrer cette réalité rappelons que dans le théâtre extrême-oriental le geste subit une codification aussi exacte, de manière qu'il devienne énoncé, ce qui n'est pas une règle pour le théâtre occidental, même si le code existe et les interprétations sont possibles.

Il paraît que même codé le paralinguistique soit plus accessible, plus facile à appréhender. Remarque valable aussi bien pour le spectateur qui ignore la langue des acteurs que pour celui qui ne connaît pas le langage juridique ni le mécanisme logique des procédures.

Pour les professionnels du théâtre, par exemple, la destination de l'arsenal gestuel est: "a) de spécifier le sens de l'énoncé (un énoncé "vague", comme "Je vous aime" peut "dire" l'adoration ou l'exaspération); b) d'assurer l'effet perlocutoire du discours (l'émotionnel ou le comique); c) d'exhiber la force illocutoire des énoncés, de montrer la parole-acte: ordre, promesses, malédictions,..."<sup>9</sup>

Le paralinguistique comprend certains éléments permanents comme l'accent ou le timbre, et d'autres considérés éléments mobiles (la prononciation, l'intonation, etc.). Il existe un rapport de complémentarité entre la gestuelle et le paralinguistique.

L'étude de la gestualité en tant que système de communication n'est pas toujours d'un abord facile. Peut-on, en fait, préciser les unités minimales des pratiques gestuelles? Et comment interpréter la coexistence (s'il y a cas) de la parole et du geste? Une sémiotique gestuelle prend en charge la solution de ces problèmes.

Dans la longue histoire des pratiques gestuelles il y a eu une permanente implication des us et des coutumes, des religions ou des écoles philosophiques.

Le rapport geste-naissance de l'écriture n'est pas dépourvu d'intérêt non plus. Le geste est jugé acte ou processus primordial de la signification et dont la cible est le Mot. "Le geste indicatif, ou le geste tout court, semble être une esquisse primordiale de la signification sans être une signification. C'est sans doute cette propriété de la pratique gestuelle d'être l'espace même où germe la signification qui fait du geste le domaine privilégié de la religion, de la danse sacrée, du rite."<sup>10</sup>

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, par exemple, pour Condillac et Diderot le geste représentait la manifestation du premier langage humain, un langage-action. Et si l'on remonte jusqu'à l'Antiquité, une évidence s'impose, à savoir que le geste lance une "provocation" à l'imagination, en exécutant une véritable danse. C'est ainsi que la pantomime se prête à l'analyse comme art ou comme système signifiant. Mais l'analyse du "pré-verbal" échappe aux règles d'une grammaire traditionnelle ou de la logique, le geste n'a pas une existence fragmentaire, il ne se coupe pas. Par contre, il s'avère à même de traduire une prière, le doute ou l'ordre, donc les modalités du discours. Dans cette perspective, le verbal occupe un territoire limité à l'intérieur du pré-verbal, qui est plus qu'un système de communication, il en est aussi le créateur.

---

9 *Théâtre. Modes d'Approche*, Bruxelles, Éditions Labor, Méridiens Klincksieck, 1978, p. 196 (sous la direction de André Halbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, Anne Ubersfeld).

10 Kristeva, J., *Le langage, cet inconnu. Une initiation à la linguistique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 30.

## LE "RÔLE" HUMAIN

Il ne manque certainement pas des ébauches théoriques, des modèles d'analyse offerts surtout par les sciences humaines, mais la spécificité ou bien la fascination de l'univers gestuel rendent toute entreprise ouverte aux nouvelles constatations ou découvertes. Julia Kristeva en conclut: "*De telles études, si elles sont loin de saisir toute la complexité de la gestualité quotidienne, et encore moins l'univers complexe de la gestualité rituelle ou de la danse, ne sont que les premiers pas vers une science des pratiques complexes, une science pour laquelle le nom de "langage des gestes" ne sera pas une expression métaphorique.*"<sup>11</sup>

La visée de notre projet est le théâtre et ses propriétés spécifiques, approche incontournable et instrument de décryptage de la "*mise en scène*" du texte (des textes) de loi. Malgré la consistance des recherches sur le théâtre, même à présent il est loisible de reprendre la question formulée par Gaëtan Picon (rhétorique peut-être): "*Le théâtre appartient-il à la littérature? On peut se le demander. Toute son histoire nous montre qu'il relève d'exigences particulières, spécifiques - dont la première est l'efficacité. Avant tout il est le domaine de la parole - de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de toute chose écrite - mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous... La littérature pure n'est que son pôle extrême - l'autre pôle étant celui du "jeu" des visages, des gestes, des voix. Il relève du monde intellectuel et aussi du monde physique. Il est jeu d'idées - mais aussi jeu des corps: tel est son domaine complexe, ambigu.*"<sup>12</sup>

Pierre Larthomas ose une "*aventure*" dans la sphère du langage (ou plutôt des langages) qui œuvre à l'intention du théâtre. Il s'agit bien d'une étude approfondie qui consacre tout un chapitre aux pratiques gestuelles. Pourquoi ce "*premier langage*" est-il si important? Une première constatation aurait comme source l'expérience quotidienne où le geste le plus banal parachève (lors d'un dialogue) une réplique qui autrement serait imparfaite. Et cette constatation renvoie au rapport réel-théâtre. On sait, par ailleurs, que certains gestes-signes sont communs aussi bien au langage naturel qu'au langage dramatique. Les performances expressives du geste sont nombreuses car il traduit nos émotions, des réactions ou des états qui ne sont pas (sauf exception) censurés par la raison. Il se peut aussi qu'il participe à un jeu subtil volontaire-involontaire.

Forcer la correspondance geste-parole nous semble une démarche irréaliste, un appauvrissement au niveau du geste, qui n'est pas fait pour être mis en système et puis on peut mieux tirer profit de sa liberté.

L'examen de la rencontre gestes-jeux de physionomie-paroles favorise, pour Pierre Larthomas, une taxinomie gestuelle qui met en évidence cinq situations: absence de gestes, présence des gestes qui ne font qu'accompagner le message verbal et qui sont plutôt les traits d'un certain type de tempérament, mise en accord des gestes et de la

---

11 *Idem, op. cit.*, p. 304-405.

12 *Picon, G., Panorama de la nouvelle littérature française*, Paris, Éditions Gallimard, 1960, p. 294.

voix, situation où la parole prend appui sur le geste qui, à partir de cet instant-là est significatif, il y a aussi le geste destiné à remplir les blancs d'une phrase et finalement le geste autonome, libre, qui se suffit à lui-même.

Dans le théâtre c'est l'acteur qui, après un apprentissage sérieux, parvient à réaliser une synthèse expressive entre la parole et le geste. C'est à cela que fait allusion le syntagme "*art de l'acteur*". L'auteur dramatique "*choisit*", dans une certaine mesure, les gestes qui doivent accompagner son texte. Par la suite c'est le metteur en scène et les acteurs mêmes qui enrichissent la gamme gestuelle. Le résultat porte les marques de style des collaborateurs aussi bien que l'empreinte de l'époque.

Sur la scène ou à l'occasion d'un procès les gestes ne sont pas aléatoires. Pour le théâtre Pierre Larthomas confirme cette règle: "*...il n'y a pas ou presque pas de gestes gratuits. L'attention du spectateur est trop vive et l'acteur trop en vedette pour que le moindre de ses gestes n'ait pas tendance à prendre une valeur particulière.*"<sup>13</sup>

Le geste qui prolonge le dit casse une éventuelle monotonie de la réplique, oblige à l'adéquation de l'intonation et accentue un mot-clé. Le geste qui remplace est utile surtout lorsqu'il s'agit de donner une brève réponse (acquiescement ou réfutation par exemple), vu qu'il est plus pertinent pour les spectateurs. Et enfin, les gestes d'accompagnement, fréquents au théâtre et d'une importante diversité. Parfois ce type de geste est le double de la parole et l'interaction en est complète. Y a-t-il un moment propice (ou bien plus valorisant) pour la manifestation du geste? La convention théâtrale veut que le geste qui précède la parole soit plus efficace. Accord et désaccord entre parole et geste font les délices du jeu.

Les jeux de physionomie profitent à l'acteur, à l'orateur, à l'avocat, etc... D'ailleurs c'est bien vrai que "*l'élocution commande le jeu de certains muscles, des mâchoires, des lèvres, jeu qui est dans une certaine mesure obligé: qui dit une phrase ne peut pas, en même temps, faire avec ses lèvres une moue expressive.*"<sup>14</sup>

Les gestes produits sur une scène sont régis par d'autres exigences que ceux de la vie quotidienne (du réel). N'oublions pas qu'il existe un public qui aime les émotions, les provocations, la participation au jeu. L'impact sur le public est la preuve de la force d'un geste. Pour le spectacle, en général, la règle d'harmonie entre geste et parole s'avère utile, à condition que les gestes soient conformes aux prémisses esthétiques.

La difficulté de l'étude du langage gestuel tient à l'évidence et une systématique des gestes suppose non seulement un immense travail de sélection mais aussi l'existence d'un procédé de figuration. La rigueur d'une démarche scientifique imposerait quelques étapes obligées, comme l'interprétation de l'opposition geste naturel/geste social, le choix et la précision d'un vocabulaire technique censé nommer et décrire chaque segment d'une typologie des gestes (rôles) humains, et bien sûr il n'est pas à oublier l'analogie geste-parole.

---

13 Larthomas, P., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Librairie Armand Colin, 1972, p. 88.

14 *Ide m, op. cit.*, p. 95.

Les théoriciens du théâtre traitent des métamorphoses du texte dans son acheminement vers la représentation. Quantifier les gestes, qui mentionnés ou non directement dans le texte, l'accompagnent tout de même, n'est pas dépourvu d'intérêt. A l'élaboration de l'ensemble gestuel contribuent l'auteur du texte et le metteur en scène (à partir du moment où cette profession existe). Il importe de connaître les opinions de l'auteur sur l'usage du langage gestuel, et pour l'histoire du théâtre c'est évidemment la perspective diachronique qui met au jour l'évolution (sous tous les aspects) de l'élément **geste**. Au théâtre, l'enchaînement des gestes est prémédité et la personnalité et la doctrine du metteur en scène y comptent beaucoup.

Un article du *"Dictionnaire du théâtre"* de Patrice Pavis examine le statut, la typologie et la formalisation des gestes au théâtre. Cette catégorie de gestes, qui répond aux prétentions d'un modèle de communication spécialisé, se définit comme: *"Mouvement corporel, le plus souvent volontaire et contrôlé par l'acteur, produit en vue d'une signification plus ou moins dépendante du texte dit, ou tout à fait autonome."*<sup>15</sup>

Jeu et représentation sont modelés par l'"*air du temps*". Dans la conception classique, toujours source doctrinaire, le geste apparaît comme corrélat d'un contenu psychique et c'est par l'entremise du visage, du corps en général qu'il devient expression extérieure, porteuse d'un message.

Le geste participe, joue un rôle de premier ordre, dans la prestation d'un acteur, d'un orateur, que ce soit un homme politique, un prêtre ou des gens de robe. Restons près de la mise en système révélatrice de Patrice Pavis: *"Toute une psychologie primitive établit une série d'équivalents entre les sentiments et leur visualisation gestuelle. Le geste est alors élément intermédiaire entre intériorité (conscience) et extériorité (être physique)... En réaction contre cette doctrine expressionniste du geste, un courant actuel tente de ne plus définir la gestualité comme communication, mais comme production. Dépassant le dualisme impression-expression, cette conception moniste considère la gestualité de l'acteur (du moins dans une forme expérimentale de jeu et d'improvisation) comme productrice de signes et non comme simple communication de sentiments "mis en geste"*<sup>16</sup>.

Le spectacle, "*art dioptrique*", s'offre au regard et pour ce faire il met à profit pas mal d'outils, de procédés de fascination qui lui permettent de gagner le pari avec le public. L'idée du spectacle - catégorie universelle saurait motiver la soumission du texte à la représentation.

Le propre du théâtre est la théâtralité, terme qui recouvre un vaste espace de sens. Derrière le rideau tout un mécanisme est projeté pour envoyer les messages théâtraux, simultanés et qui viennent aussi bien du décor que des gestes des acteurs, des

---

15 Pavis, P., *op. cit.*, p. 191.

16 Idem, *op. cit.*, p. 192.

paroles qu'ils prononcent et de leur mimique.

Le texte dramatique lui-même recèle des éléments de théâtralité, sa structure s'oppose à celle du narratif, par exemple, et la présence des didascalies font de son auteur un potentiel metteur en scène, le texte étant par là destiné à "être vu".

Les multiples facettes (utilisations) du concept de théâtralité, ne sont pas sans attirer une certaine ambiguïté. Roland Barthes en offre une définition déjà classique:

*"Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur."*<sup>17</sup>

Le syncrétisme de l'art dramatique qui joue sur la pantomime, la danse, la musique, etc. forme aussi l'objet d'investigation d'Antonin Artaud, qui choisit la manière contrastive dans l'analyse d'un événement théâtral balinais. Les éléments psychologiques sont presque absents de l'évolution du sketch, il y a des situations-prétextes, mais l'intention est de créer l'illusion d'une représentation théâtrale pure, sous l'empire de l'hallucination. Nous sommes en présence de schémas, de gestes et attitudes souvent brutaux, de cris, de vêtements géométriques, des signes mais pas de mots, car: *"En somme les Balinais réalisent, avec la plus extrême rigueur, l'idée du théâtre pur ou tout, conception comme réalisation, ne vaut, n'a d'existence que par son degré d'objectivation sur la scène. Ils démontrent victorieusement la prépondérance absolue du metteur en scène dont le pouvoir de création élimine les mots. Les thèmes sont vagues, abstraits, extrêmement généraux. Seul, leur donne vie, le foisonnement compliqué de tous les artifices scéniques qui imposent à notre esprit comme l'idée d'une métaphysique tirée d'une utilisation nouvelle du geste et de la voix."*<sup>18</sup>

La parfaite correspondance entre geste, mimique et circonstances de la vie évoquée, enrichit la sphère de la théâtralité. C'est un spectacle-sortilège et le spectateur (cette fois A. Artaud) est en présence d'*"une sorte d'architecture spirituelle, faite de geste et de mimique, mais aussi du pouvoir évocateur d'un rythme, de la qualité musicale d'un mouvement physique, de l'accord parallèle et admirablement fondu d'un ton."*<sup>19</sup>

Antonin Artaud s'insurge contre le modèle (et le style) du théâtre en Occident, théâtre asservi au verbal, à la représentation dialoguée, qui ne font qu'appauvrir le contenu du langage théâtral. La rigueur de la mise en scène balinaise rappelle les formules mathématiques. Et la force inouïe de ce théâtre vient du fait que le jeu est créateur et que la création s'édifie sur la scène. Son langage est celui pré-verbal. Pour A. Artaud l'acteur, son costume et ses gestes reconstituent un hiéroglyphe, idéogramme de quelque *"réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons*

---

17 Barthes, R., *Le théâtre de Baudelaire*, in *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 41-42.

18 Artaud, A., *Le théâtre et son double*, Paris, Editions Gallimard, 1964, p. 80.

19 Idem, *op. cit.*, p. 82-83.

## LE "RÔLE" HUMAIN

*définitivement refoulée.*"<sup>20</sup>

Antonin Artaud met face à face l'Orient et l'Occident dans une compétition dont le but est la théâtralité, la "*vraie*". C'est une démarche critique, voire même impitoyable envers l'idée de théâtre dans les cultures occidentales.

Pour s'épanouir en toute liberté, le théâtre doit fuir le texte réalisé, la dépendance de la littérature. En critique subtil et ironique à la fois, il essaie de miner l'autorité de la parole dans le théâtre occidental, car son véritable langage est celui de la mise en scène. Il nous importe de suivre le processus de matérialisation du verbe, mais aussi d'inventorier tout ce que les "*autres langages*" qui appartiennent principalement au genre dramatique peuvent créer comme message. Il paraît que ce soit le théâtre oriental seul capable de valoriser tous les éléments paraverbaux. Les deux tendances qui s'affrontent sont celle métaphysique, orientale, et l'autre psychologique, du goût de l'Occident. La constatation engendre d'autres remarques concernant la puissance des moyens théâtraux, car le théâtre, selon A. Artaud, n'a pas le psychologique pour domaine. Par contre, on peut le rapprocher du plastique et du physique. Ceci étant, "*il ne s'agit pas de savoir si le langage physique du théâtre est capable d'arriver aux mêmes résolutions psychologiques que le langage des mots, s'il peut exprimer des sentiments et des passions aussi bien que les mots, mais s'il n'y a pas dans le domaine de la pensée et de l'intelligence des attitudes que les mots sont incapables de prendre et que les gestes et tout ce qui participe du langage dans l'espace atteignent avec plus de précision d'eux.*"<sup>21</sup>

---

20 Idem, *op. cit.*, p.107-108.

21 Idem, *op. cit.*, p. 107-108.

## LA "FIN-DE-SIÈCLE" ENTRE DÉCADENCE ET AVANT-GARDE\*

CORINA CIRSTOLOVEAN

**ABSTRACT.** At the end of the XIX-ce., notions as decadentism, modernism and vanguardism are closely linked. Many of the surrealist themes, as the presence of the woman, the theories of the "objective hazard" and of the uncsciousness, find their origine in the "fin-de-siècle" imagery.

En ce qui concerne la "fin-de-siècle", les critiques sont d'accord à souligner la difficulté de définir une époque dans laquelle les notions de décadence, de modernité et d'avant-garde sont étroitement liées. Ainsi, Bernard Terramorsi montre le paradoxe d'une période "dite "belle"mais aussi "décadente", où l'on désigne la Tour Eiffel à la fois comme le "phare"d'une nouvelle génération de Titans et comme la "Babel-Eiffel"<sup>1</sup>. La formule "fin-de-siècle", dit Roger Bauer, s'est trouvée contaminée par la connotation péjorative intrinsèque au mot "décadence"et suggère de nos jours moins un moment précis du temps et de l'histoire qu'une sorte de "fatalité pesant sur le siècle, le XIX-ème, du coup mythisé"<sup>2</sup>. La "décadence", telle qu'elle apparaît dans les textes littéraires impose l'image d'une décadence réelle; "la pensée d'une fin tend à se considérer comme une fin de la pensée"<sup>3</sup>.

Pourtant, au delà des circonstances réelles d'un siècle agité- les bouleversements de toute nature apportés par le XIX-ème à la civilisation, la situation politique en crise de la France après 1871, ou même les chiffres qui attestent une dégénérescence générale, tel le nombre des malades mentaux qui de 1891 à 1901 saute de 75000 à 90 000<sup>4</sup>, les mêmes critiques sont d'accord à affirmer fermement le fait qu'on ne pourrait pas conclure à la réalité d'une décadence culturelle ou à la réelle conviction des contemporains d'être à la fin des temps, voire de la race, ni encore à un rapport direct entre ce qui fut une querelle entre les gens de lettres et la réalité d'une décadence de la société.

D'ailleurs, on avait appliqué l'épithète "décadent"à la littérature avant que le siècle ne commence- c'est Gautier qui, dans sa préface aux *Fleurs du mal* de 1868 parle

---

\*-article présenté au colloque international *Tristan Tzara, André Breton si avangarda europeana*, Cluj, Facultatea de litere, oct. 1996.

<sup>1</sup> Bernard Terramorsi, *La fin du siècle ou le retour d'âge*, dans "Europe", 751-752, 1991

<sup>2</sup> Roger Bauer, "Fin de siècle" et "décadence" comme catégories littéraires, dans *Neohelicon*, III, 1975.

<sup>3</sup> B.Terramorsi, *art. cit.*

<sup>4</sup> Idem.

d'un "style de la décadence" et l'associe "à la maturité extrême que déterminent à leur soleil oblique les civilisations qui vieillissent". Pourtant, avant de définir un style, être "décadent" dans les années 80 signifie d'abord une prise de possession contre un siècle qu'on méprise: on n'hésite pas à exhiber d'une manière presque paroxystique la crise: "Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme"-lit-on dans dans *Le Décadent* d'Anatole Baju, en 1886. "Religion, moeurs, justice, tout décade ou plutôt subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence". On le fait cependant au nom de la révolte et de la liberté, traits positifs que Verlaine reconnaît au décadentisme: "...Décadisme, qui est proprement une littérature éclatant par un temps de décadence, non pour marcher dans les pas de son époque, mais bien tout à rebours, pour s'insurger contre, réagir par le délicat, l'élevé, le raffiné si l'on veut, contre les turpitudes et les platitudes littéraires et autres, ambiantes- cela sans nul exclusivisme et en toute confraterie avouable"<sup>5</sup>. Né comme un mouvement des jeunes, avec un programme de rupture, le décadentisme signifie donc, en premier lieu, *le refus*- du bourgeoisisme matérialiste, du prosaïsme, du présent, etc.

Au même temps qu'apparaissent les bilans et les diagnostics de l'état de dégénérescence contemporaine, se produit le glissement progressif vers le projet conscient de la création d'une littérature nouvelle, projet fortement élitaire; à l'intérieur de la polémique virulente contre le naturalisme, on vise la transformation positive de la crise, sans pourtant renoncer aux accents protestataires, comme on lit par exemple dans *Le Décadent* du 24 avril 1886: "Courage donc! que les futurités littéraires se mettent à l'oeuvre. Un art nouveau, quintessencié, plus impalpable encore, sortira de ce gachis chaotique. En dépit des tendances égalitaires de notre époque il deviendra de plus en plus impénétrable à l'esprit des foules". La création d'une littérature nouvelle ne peut pas se faire que par l'annulation de la tradition précédente, par la suppression de toutes les règles, de tous les liens qui rattachent au passé, rupture qui permettra la "préparation des éléments foetusiens de la grande littérature nationale du XX-ème siècle". On constate donc, avec Mariella Di Maio, une "remise en question des termes décadent/décadence qui correspondent de plus en plus à modernité/moderne"<sup>6</sup>. "Les vrais décadents ce sont les classiques au parler si pauvre, dénué de toute puissance sensitive, de couleur, de joaillerie, de psychologie et de concision", dit Paul Adam dans un article du *Symboliste* de 1886. Pour les poètes nouveaux, leur mouvement ne constitue pas une décadence, mais au contraire, il est une lutte contre la décadence littéraire existente, une volonté de renaissance. Décadence devient synonyme de non-imitation; il s'agissait de remplacer les dogmes de la pensée classique par les principes opposés de nouveauté, individualité, etc. Pensant à l'hétérogénéité des artistes qui signent dans *Le Décadent*- Paul Adam, E. Dujardin, G. Kahn, J. Laforgue, Moréas, de Wyzéwa, Barbey d'Arenville, Lorrain, Ghil et bien-sûr Mallarmé et Verlaine, on pourrait

---

<sup>5</sup> Lettre au décadent, *Le Décadent*, 2 janvier, 1888.

<sup>6</sup> Mariella di Maio, *Modernités de Delacroix à Valéry*, 1993.

affirmer avec J. Pierrot que le "décadentisme, tout comme les autres courants qui ont agité le siècle, préraphaélisme, esthétisme, impressionisme, etc., fait partie d'une situation littéraire complexe, caractérisée par la conscience aigüe d'une crise de valeurs et par l'interaction des concepts de décadence et de modernité"<sup>7</sup>. Même s'il ne produisit pas une vraie école, le décadentisme fut "un mouvement qui, par sa forte orientation vers l'avenir, ou plutôt par son projet de transformation du présent peut être défini comme une avant-garde"<sup>8</sup>. Il est intéressant de voir comment le décadentisme assimile le passé à la génération des modernes. Dans les *Tâches d'encre*, Barrès reconnaît, comme l'avait fait d'ailleurs Bourget, le rôle capital de Baudelaire, comme fondateur de la modernité et lui confère la paternité de ce qu'il appelle "l'avant-garde des intelligences", dont font partie Verlaine, Rimbaud, Mallarmé et Rollinat et même Leconte de Lisle; en faisant l'analyse de ce style de la décadence, Barrès souligne l'idée de progrès et de "marche en avant" née de la révolte et du refus par lesquels l'élite culturelle répond à la crise de valeurs spirituelles. Personne n'a compris mieux que Huysmans la fonction de refus qu'a jouée la mentalité fin de siècle: "... la haine du milieu...dit-il dans *Certains...* créée, par rétro... des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves."

Car la modernité "à rebours" de l'artiste fin de siècle est avant tout une remise en question de la réalité et de l'art. On rappelle brièvement quelques traits particuliers de la vision du monde du décadent, tels qu'ils ont été saisis par Jean Pierrot: "refus fondamental du monde et d'une réalité jugée intenable, négation de la réalité de ce monde honni et affirmation d'un subjectivisme qui prenait différentes formes: idéalisme philosophique, subjectivisme et solipsisme, ou mysticisme et occultisme; volonté de fuir par tous les moyens possibles en se créant divers paradis et en recourant à différentes évasions: par le raffinement de la sensation sophistiquée et poussée jusqu'à l'hallucination, par le rêve et les stupéfiants, par l'exotisme imaginaire et la reconstitution poétique de civilisations disparues; refus de la nature et de la célébration de l'artificiel; enfin refus de la part de l'artiste de participer à la vie sociale et politique de son temps, au nom de la pureté de l'art."<sup>9</sup>

De ces éléments, Jean Pierrot retient quelques-uns, en essayant de montrer l'existence d'affinités et de liens entre l'imaginaire décadent et celui surréaliste; tout d'abord il s'agit de "la continuité des préoccupations imaginaires et des thèmes du merveilleux dans la période qui va de la fin du symbolisme à la guerre de 1914, à travers l'oeuvre de personnalités qui appartiennent à la dernière génération symboliste et qui prolongent leur activité au-delà du début du XX-ème"<sup>10</sup>. Il s'agit de Jarry avec les *Jours et les nuits* parus en 1897 et *Messaline* et le *Surmâle* en 1901 et 1902, de Fargue,

<sup>7</sup> Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, PUF.

<sup>8</sup> Di Maio, op. cit.

<sup>9</sup> Jean Pierrot, op. cit.

<sup>10</sup> Idem.

d'Apollinaire, du groupe d'écrivains issus de la revue *Méditerranée*, ou de deux écrivains belges, Jean de Bosschère et Franz Hellens avec par exemple *Mélusine* paru en 1920. A ces oeuvres s'ajoutent les récits publiés par le surréalistes entre 1920 et 1930, comme *Anicet* d'Aragon, *La liberté ou l'amour!* de Desnos ou *Aurora* de Leiris. Ce qui caractérise ces oeuvres c'est un traitement nouveau de l'imaginaire, par cela que le merveilleux tend peu à peu à se rapprocher au réel; "à un imaginaire coupé de la vie, développé dans un univers différent de celui de la réalité se substitue la recherche d'une fusion entre l'imaginaire et le réel, entre le rêve et la vie qui aboutira au merveilleux surréaliste"<sup>11</sup>. Ce rapport changé entre le réel et l'imaginaire produit des changements et des enrichissements dans la manière dont seront traités les thèmes de l'artificiel et de modernité, comme par exemple "l'univers de la machine, l'imagination scientifique et la présence de plus en plus fréquente de l'univers urbain, dont le décor sera préféré à celui décadent"<sup>12</sup>. A ces éléments l'auteur ajoute aussi l'inspiration onirique annonçant à la fois l'écriture automatique et les récits de rêve surréalistes, l'utilisation d'images typiques décadentes appartenant à l'univers minéral ou végétal, comme par exemple dans *Poisson soluble* de Breton ou chez *Leiris* (analysés par J. Gracq et M. Nadeau), à l'univers sous-marin chez Desnos dans *La liberté ou l'amour!* ou bien chez Aragon décrivant le paysage de l'Opéra dans le *Paysan de Paris*. On a souligné maintes fois l'importance du symbolisme "fin-de siècle" dans la formation de l'esprit surréaliste. Quand Breton définit le surréalisme comme la "queue préhensile" du romantisme, il pense à Nerval, Nodier, Lautréamont et Rimbaud et ne mentionne pas, à l'exception de Huysmans et Gustave Moreau, semble même rayer une période de littérature comprise entre 1875 et 1914, excepté bien-sûr Jarry, Apollinaire, Saint-Paul Roux et quelques autres. Si la guerre de 1914 et l'influence du dadaïsme ont isolé en quelque sorte le surréalisme, il n'est pas moins vrai qu'il n'est qu'un aboutissement de toute une évolution qui a ses origines dans le romantisme. Pourtant les liaisons sont encore plus profondes; on va s'arrêter très schématiquement sur trois aspects: l'image de la femme, la théorie du hasard objectif et celle de l'inconscient. "Dans le surréalisme, la femme aurait été aimée et célébré comme la grande promesse", affirma Breton; elle est l'objet du désir et l'amour devient un passage possible vers la spiritualité; à côté des images de la femme-fleur, femme-fruit, femme-astre, on retrouve chez les écrivains et les peintres surréalistes d'autres, comme par exemple la femme-fatale (chez Desnos ou Dali-dans *La femme phalique*, 1942, dessin-), la prostituée (chez Aragon) et même la femme-araignée, qui dévore son mâle- dans le tableau *Les mantes religieuses* de Felix Labisse; à cela s'ajoute une série de perversions fin de siècle (je me réfère ici à un article du livre de Jean de Palacio<sup>13</sup>) telle que les éléments scatologiques qui abondent dans l'oeuvre d'Artaud ou sont présents chez Dali, dans le tableau *Le jeu lugubre*. On pourrait aussi parler du mythe de l'androgynie mais tandis que pour les décadents il se confond

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Séguier, 1994.

souvent avec le dandy- "le dandy", dit Jules Lemaître, "a quelque chose d'antinaturel, d'androgyné, par où ils peuvent séduire infiniment", pour les surréalistes la nécessité de reconstitution de l'androgyné reste liée à l'idéal de l'amour pur. Si en ce qui concerne la sexualité, les surréalistes semblent avoir trahi, comme on dit, Freud, pour les écrivains décadents, la parution en 1886 d'un livre comme *La psychologie de l'inconscient* signifie la découverte du rôle essentiel des éléments sexuels dans l'origine et le développement d'un sentiment trop considéré par la philosophie classique dans une perspective morale ou affective. La notion d'inconscient, tel qu'il était défini par Hartmann, c'est à dire comme force impersonnelle et générale qui conduit l'existence de toutes les espèces vivantes, est restée pour les écrivains "fin-de-siècle" assez ambiguë; néanmoins elle était de plus en plus liée à certaines formes d'activité automatique et involontaire de l'esprit, voire à l'inspiration". "La conscience qui", selon Gourmont dans *La culture des idées*, "est le principe de la liberté mais ce n'est pas le principe de l'art"<sup>14</sup> est pourtant loin de la théorie surréaliste de l'inspiration et de l'écriture automatique. Le refus du monde extérieur entraîne chez les décadents une remise en cause des rapports entre la subjectivité et l'objectivité; l'équilibre entre le moi et le monde se trouve rompu au profit de la seule conscience qui devient l'unique réalité. Sous l'influence de Villiers et de la philosophie shopenhauerienne, on aboutit à un idéalisme subjectif, auquel Gourmont donnera une forme systématique: "rien ne se meut en dehors du sujet connaissant; tout ce que je pense est réel; la seule réalité c'est la pensée", dit-il dans *L'Idéalisme*. Il s'ensuit une parfaite identité entre perception et hallucination entre réalité objective et expérience imaginaire; comme chaque individu est capable de modifier ses représentations, il peut aussi se créer un univers aussi puissant que celui réel; voilà dans un fragment de *Sixtine* une approximation de ce qui sera trente ans plus tard le hasard objectif: "Donc, la conception d'un fait possible avait motivé l'éclosion, dans sa vie, de ce fait, corrigé par l'intervention d'une volonté extérieure. Entragues se voyait donc arrivé à ce point de l'intellectualité où l'on commence à se faire obéir; l'ordre, en apparence, fléchissait sous son rêve. Il s'agissait maintenant de maîtriser le rêve et de vouloir"<sup>15</sup>.

En ce qui concerne les rapports du surréalisme avec la doctrine ésotérique et l'occultisme, les opinions critiques sont contradictoires; bien qu'il se fût intéressé aux sciences occultes, très en vogue en France entre 1890 et 1895, Breton ne crut jamais dans un au-delà mystique; le "point sublime" en tant qu'essence du surréel, reste ce lieu idéal et métaphorique vers lequel on tend et qui n'existe que par ce désir.

On connaît l'importance du subjectif dans les théories qui sous-tendent les écrits "fin-de-siècle"; sous l'influence de l'idéalisme, les écrivains "fin-de-siècle" commencent aussi à méditer sur les rapports entre l'écrivain et le produit de son écriture; "il n'y a pas de sujet"- dit le même Gourmont- "il n'y a, en littérature, qu'un sujet, celui qui écrit". Beaucoup d'écrivains s'orientent donc vers un roman des

<sup>14</sup> Remy de Gourmont, *La culture des idées*, Mercure de France, 1900.

<sup>15</sup> Remy de Gourmont, *Sixtine, roman de la vie cérébrale*, Savine, 1890.

recherches du Moi. Dans *A Rebours*, Huysmans a montré qu'il était possible d'écrire un roman presque dépourvu d'intrigue, dans lequel la représentation tend à se dissoudre dans l'autoreprésentation. On pourrait dire que dans le roman il n'y a que cela, l'autoréférence; il se fait inventaire d'oeuvres et inventeur d'artifices; en même temps cet exercice est marqué par une très forte conscience de l'artificiel, de l'inutilité de toute prétention littéraire.

Il nous semble étrange que les surréalistes aient ignoré, ou fait semblant, des tentatives si intéressantes au moins dans le domaine romanesque de renouvellement de l'écriture (on pense à *Sixtine*, au *Culte du moi*, aux *Lauriers sont coupés* et aux premiers romans de Gide); pourtant la définition que Breton donne de la description comme procédé de rendre "l'étrange vie symbolique aux objets", nous semble bien proche du "surnaturalisme" décadent, réalisé non pas par le "rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées", mais au contraire, par l'accumulation des détails, la juxtaposition d'images, par une rhétorique en excès que crée ce que Citti appelait la "description vengeresse"<sup>16</sup>. Si la "fin-de-siècle" a vu naître peu de chefs-d'oeuvre, elle a été marquée par une réflexion sérieuse de ce que nous appelons la "poétique". C'est dans cette prise en charge du rôle de l'écrivain comme créateur de formes et dans les jeux factices de l'écriture que réside la différence entre le décadentisme et le surréalisme. Se refusant à être seulement des gens de lettres ou voulant être plus, les surréalistes ont permis en effet l'instauration de ce que Paulhan appelait "la terreur dans les lettres" et qu'il définissait comme le danger d'un temps où "beauté, virtuosité et jusqu'à littérature signifie avant tout ce qu'il ne faut pas faire"<sup>17</sup>. Ne diminuant pas l'originalité du Surréalisme, on considère possible et nécessaire l'adoption d'une perspective nouvelle à l'égard du décadentisme et de la "fin-de-siècle" en général; la littérature fin-de-siècle, avec ses excès, et ses imitations, a vu naître aussi des tentatives nouvelles d'écriture; ainsi, ce que la critique nomme aujourd'hui l'"avant-siècle" doit être vu également comme période de transition, d'ouverture et de modernité.

---

<sup>16</sup> Pierre Citti, *Contre la décadence*, PUF, 1987.

<sup>17</sup> Jean Paulhan, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, Gallimard, 1990.

Ligia-Stela Florea, *Le verbe français. Catégories, conjugaisons, constructions*, București, Editura Babel, 1976, 292 p.

Le livre est le fruit d'une méditation sur le verbe français et d'une pratique de l'enseignement de plus de deux décennies. Naturellement, les contributions fondamentales de la littérature de spécialité sur le verbe sont elles aussi mises à profit (voir pp. 199-206 la liste bibliographique), mais - et c'est là l'une des qualités majeures du livre - tout est bien assimilé, filtré, l'ensemble du volume étant systématique, unitaire (malgré un rien d'éclectisme avoué par l'auteur dans l'avant-propos et qui est en fait une preuve de flexibilité dans la façon d'aborder divers aspects de l'objet d'étude), clair et précis.

L'auteur n'oublie jamais que la langue précède les théories linguistiques et les ignore; je veux dire par là que le point de départ est toujours la réalité de la langue sentie dans toutes ses nuances.

Le I-er chapitre (pp. 9-36) donne des définitions notionnelles et formelles, et les classes grammaticales (verbes significatif /copule, significatif/ (semi)auxiliaire, perfectif/ imperfectif) et lexicales (verbes d'action, de devenir et d'état).

Le II-e chapitre (pp. 9-36) traite du statut morphologique du verbe: catégories verbo-nominales, la personne et le nombre, l'accord avec le sujet et les traits contextuels du verbe.

Le III-e chapitre (pp. 9-136) est réservé aux catégories verbales: temps, mode, aspect et diathèse. Ce qui est particulièrement remarquable dans ce chapitre, c'est la distinction entre les valeurs en langue et dans le discours, d'où les couples temps-temporalité, mode-modalité, aspect-aspectualité.

Le IV-e chapitre (pp. 140-188) est une présentation concise et cohérente des

flexions et des périphrases à valeurs temporelle, aspective, modale et factitive.

Le volume se termine par des annexes (dictionnaire minimal des verbes avec indication de l'auxiliaire, des constructions, des traits inhérents et contextuels, pp. 262-292, et des tables de conjugaison).

Ce premier volume traite du verbe dans "la grammaire, c'est-à-dire la dimension «phrastique» du verbe" (p. 8); un second volume à paraître traitera de son fonctionnement «transphrastique».

Dire qu'on attend avec beaucoup d'intérêt le deuxième volume, c'est dire que le premier, dont il est question ici, est déjà un instrument extrêmement utile pour tous ceux qui veulent approfondir leurs connaissances du verbe, véritable point nodal de la phrase.

**IOAN BACIU**

Florian Bratu, *La découverte de soi. Lecture poétique du roman proustien*, Iasi, Éditions de la Fondation «Chemarea», 1994.

Après une longue période pendant laquelle les lettres roumaines, forcées par la situation politique des dernières décennies, ont dû passer sous silence l'oeuvre de Marcel Proust, Monsieur Florian Bratu la remet en discussion en publiant le livre *La découverte de soi. Lecture poétique du roman proustien*, Iasi, Éditions de la Fondation «Chemarea», 1994. C'est un événement remarquable enregistré par l'exégèse de Proust en Roumanie, d'autant plus qu'il s'inscrit dans un revirement de la recherche mondiale de l'oeuvre proustienne, marquée, dans les premières quatre années de notre décennie, par la parution de plusieurs études et même biographies de l'écrivain.

De la perspective d'une lecture poétique, M. Florian Bratu réalise une étude qui, fondée sur l'idée que les événements vécus transposés par Proust dans son oeuvre exigent un langage approprié, capable de les transformer de simples événements autobiographiques en expérience littéraire pour révéler la naissance d'un écrivain, offre une vision d'ensemble de la *Recherche du temps perdu*. Par le biais de ce problème fondamental, la recherche de la vocation d'artiste par l'acte d'écrire compris comme une connaissance de soi, l'auteur reprend la plupart des problèmes soulevés par le roman de Proust, ce qui assure l'unité de l'oeuvre. Les points ordinaires de rencontre de l'exégèse proustienne comme la mémoire involontaire, le temps, l'espace, le personnage, la perspective narrative etc. sont analysés du point de vue du passage de l'expérience personnelle à l'expérience d'ordre général, méthode qui a été inspirée à l'auteur aussi bien par la phénoménologie husserlienne que par la méthode artistique même du romancier.

De même que d'autres études qui veulent déchiffrer le sens de la recherche proustienne, *La découverte de soi* fait l'éloge de la création de l'oeuvre d'art qui permet de communiquer ce qui "*sans elle, resterait une vérité partielle et subjective*" (p. 191). L'analyse des personnages est un exemple de la manière dont M. Florian Bratu subordonne l'examen de chaque aspect de l'oeuvre proustienne à son point de vue théorique. L'auteur considère que tout personnage de la *Recherche* constitue un prétexte qui ouvre au narrateur la voie à la connaissance de soi car, dit-il: "*Le seul personnage de ce «roman» d'un nouveau type ne pouvait donc qu'être une personne: le sujet engagé à la fois dans la fiction du récit et dans son écriture.*" (p. 120).

M. Florian Bratu surprend chez Proust ce qu'il appelle le processus de la "*dépersonnalisation essentialisante*" qui tout en conférant au *je* du récit la triple

position de *narrateur, personnage-témoin et romancier* fait le métatexte s'intégrer au texte et rend insensible le passage de l'un à l'autre.

Pour arriver à définir le roman de Proust comme le roman d'une *écriture de soi*, l'auteur du livre poursuit la naissance de la vision d'écrivain sur le monde à partir des premiers contacts du narrateur avec la réalité, à partir donc de son enfance. Il surprend ainsi dans la recherche proustienne, le passage de la perception directe et individuelle de la réalité, propre à l'enfance, à la représentation artistique de la réalité qui permet à l'être d'accéder à son essence, et arrive à la conclusion qu'en témoignant du passage du particulier au général l'écriture proustienne est une connaissance de soi: "*Quand une oeuvre parvient ainsi à essentialiser l'individuel et à actualiser l'essentiel, si particulière que puisse être la vision du monde qui initialement l'a portée elle transmet immédiatement une réalité spirituelle qu'un grand nombre de lecteurs peut faire sienne*" (p. 186).

En fait, M. Florian Bratu présente, dans son livre, l'itinéraire du vrai créateur de valeurs, l'itinéraire de l'artiste qui sait transformer l'éphémère en éternité. Le livre *La découverte de soi* qui s'aligne sur une suite très restreinte d'ouvrages entièrement consacrés à Marcel Proust dans les lettres roumaines, prouve que l'oeuvre de ce romancier continue à être une source inépuisable de perspectives d'interprétation.

YVONNE GOGA

**Ligia-Stela Florea, Le XVI<sup>e</sup> Congrès International des Linguistes - Paris, 20 - 25 juillet 1997.**

Organisé par la Société de Linguistique de Paris, sous les auspices du Comité International Permanent des Linguistes, le XVI<sup>e</sup> Congrès International des Linguistes a été, par son ampleur et par la grande actualité des problèmes mis en discussion, un des événements scientifiques du tout premier ordre de l'été 1997.

Le Congrès a éveillé non seulement l'intérêt des Linguistes du monde entier, comptant pendant la semaine du 21 au 26 juillet plus de mille participants, mais aussi celui de certains organismes gouvernementaux français et internationaux sous le haut patronage desquels il a été placé, à savoir: le ministère des Affaires étrangères, celui de l'Éducation nationale, le ministère de la Recherche et de la Technologie et la Direction Générale de l'UNESCO.

Les domaines et les centres d'intérêt qui ont focalisé les interventions et les débats poursuivis dans les sections ont été aussi nombreux que variés: histoire de la linguistique, épistémologie de la linguistique, typologie et invariants, politiques linguistiques dans le monde contemporain, dialectologie et sociolinguistique, psycholinguistique et neurolinguistique, acquisition et apprentissage des langues, phonétique et phonologie, morphologie, syntaxe, grammaires génératives et syntaxes formelles, sémantique, lexicologie, pragmatique et linguistique du texte, pidgins, créoles et langues en contact, linguistique historique, reconstruction et étymologie, linguistique computationnelle et informatique, langues des signes, frontières et interconnexions entre

domaines de la linguistique, langues en danger.

Aux 21 sections mentionnées se sont ajoutées 30 tables rondes organisées et dirigées par quelques marquantes personnalités de la linguistique de cette fin de siècle, comme Claude Hagège, Maurice Gross, Mary-Annick Morel (France), Tatiana Slama-Cazacu (Roumanie), Frédéric Newmeyer, Stanley Starosta et George Wolf (Etats Unis), Sorin Stati (Italie), Valery Belyanin (Russie) et les rapporteurs dont les noms suivent.

Les travaux des 21 sections, subdivisées à leur tour en deux, trois ou quatre sous-sections, ont été précédés chaque jour par une séance plénière: celle du 21 juillet a fait le *Bilan du développement de la linguistique dans la 2<sup>e</sup> moitié du XX<sup>e</sup> siècle* (rapporteurs: J.-Cl. Chevalier, L. Rizzi, H. B. Rosén); celle du 22 juillet a abordé le problème des *Familles, aires et types linguistiques* (rapporteurs E. König, G. Lazard, C. Watkins); celle du 24 juillet a été centrée sur les *Structures linguistiques et activités mentales* (rapporteurs: R. Jacquendoff, B. Pottier, A. Wierzbicka) et celle du 25 juillet a porté sur la relation *Structures linguistiques et communication* (rapporteurs: V.B. Kassevitch, M. Shibatani et D. Wilson).

Le XVI<sup>e</sup> Congrès des Linguistes a adopté également un document de la plus grande importance pour l'avenir des langues de l'Europe. Lors de la séance de clôture, qui a eu lieu vendredi 25 juillet à 15 h 30 ont été présentés deux rapports sur *L'Europe et la diversité des langues*, après quoi Philippe Flechon, Secrétaire du Conseil d'Administration du Conseil

## CHRONICA

Européen des Langues a proposé à l'approbation du Congrès une *Adresse* ainsi qu'un *Manifeste pour une politique linguistique pluraliste*, les deux textes constituant un seul projet et suscitant l'approbation unanime des participants à cette dernière séance. Nous en transcrivons ici un fragment:

"Rien ne pourra établir la paix entre les peuples d'Europe et les rendre fraternels sans une politique linguistique et éducative d'ouverture, d'échange et de communication culturelle.

«La Paix par les langues», proposée par l'association internationale «Le Monde Bilingue», tel est bien l'un des objectifs prioritaires que l'Union Européenne doit se donner.

L'année 1997 peut constituer un rendez-vous historique pour les citoyens de l'Europe, pour qu'ils soient capables de se comprendre et, comme le proposait Umberto Eco en octobre 1992, de «réévaluer Babel». C'est une ambition raisonnable dont le «Congrès International des Linguistes» devrait faire l'objectif prioritaire de sa politique linguistique culturelle."