



**HAL**  
open science

# Ethique et Esthétique dans le langage : approche de l'adjectif gradable par sa polarité et son énonciation en français et en anglais

Sylvie Ferrando

► **To cite this version:**

Sylvie Ferrando. Ethique et Esthétique dans le langage : approche de l'adjectif gradable par sa polarité et son énonciation en français et en anglais. Littératures. Université Paris-Sorbonne - Paris IV, 2005. Français. NNT: . tel-00129530

**HAL Id: tel-00129530**

**<https://theses.hal.science/tel-00129530>**

Submitted on 7 Feb 2007

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Paris IV-Sorbonne**

**Année 2005**

**Ecole doctorale Concepts et Langages**

**UFR de Langue française**

## **THESE**

**Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris IV**

**Ethique et Esthétique dans le langage :  
approche de l'adjectif gradable par sa polarité  
et son énonciation en français et en anglais**

**présentée et soutenue publiquement**

**le 24 novembre 2005 par**

**Sylvie Rousselet-Ferrando**

**Directeur de thèse : Monsieur le Professeur Francis Corblin**

**JURY :** Monsieur Jean-Claude Anscombe (Directeur de recherche CNRS, rapporteur)  
Monsieur Francis Corblin (Professeur à l'Université Paris IV, examinateur)  
Monsieur Denis Le Pesant (Professeur à l'Université de Lille III, examinateur)  
Madame Michèle Noailly (Professeur à l'Université de Bretagne occidentale, rapporteur)

## **Remerciements à**

Francis Corblin pour son sens linguistique et sa discrète autorité ;

Olivier Soutet pour sa vaste connaissance, en particulier celle de la linguistique guillaumienne, ainsi que l'équipe Sens et Texte de Paris IV-Sorbonne et l'école doctorale Concepts et Langages pour leur dynamisme universitaire et leur soutien logistique ;

Oswald Ducrot et Marion Carel pour leur savante initiation à la logique et à la grammaire de Port-Royal ;

Jean-Claude Anscombe pour un large périple linguistique indo-européen ;

Danièle Godard et Anne Abeillé pour leurs connaissances de linguistique formelle ;

Le groupe Comparaison de l'Institut Jean Nicod : David Nicolas, Francis Corblin, Patrick Caudal, Laurent Roussarie, Ora Matushansky et Friederike Moltmann ;

Catherine Vallet, pour sa lecture attentive des gradables anglais à préfixes négatifs ;

Fabienne Martin, linguiste, pour nos fructueux échanges amicaux ;

Frédéric Ferro, doctorant, pour sa brillante introduction à la philosophie de l'esprit ;

François Recanati et son doctorant Philippe Vellozzo, pour leur aide bibliographique sur les *qualia* et la conscience ;

Yves-Marie Visetti, pour nos conversations lors du colloque Language, Culture and Mind de Portsmouth ;

Anne et Robert Pansu, professeur de classes préparatoires et directeur de recherche, pour leur soutien sans faille et leur confiance illimitée, et tout particulièrement Anne pour le corpus de bulletins de lycée-classes préparatoires ;

Antigoni Alexandrou, chercheuse au CNRS, pour ses judicieuses informations sur l'évaluation scientifique ;

Olivier Larroche, physicien, pour ses analyses et formalisations mathématiques ;

James W. Clay et Arthur Blecher pour leurs jugements d'acceptabilité d'énoncés en langue anglaise ;

Anne Ullmo, maître de conférence à l'Université de Lille, pour ses conseils de lectures littéraires anglo-saxonnes ;

Anne Besson, maître de conférences à l'Université d'Artois, pour ses analyses en théorie de la fiction ;

Monsieur Daniel Frédéric, ancien principal du collège Charles Péguy à Palaiseau, pour le corpus de bulletins de collège ;

Anne Marty, enseignante, pour les copies corrigées de lycéens ;

Alexandra Gales, ancienne étudiante, pour son annotation sémantique d'une partie du corpus Le portrait littéraire ;

Nicole Grumbach, ancienne éditrice aux Editions Larousse, et Françoise Ferrand-Chaffanel, directrice littéraire aux Editions Albin Michel, l'une pour sa constante amitié et infinie bienveillance, l'autre pour sa chaleureuse écoute et amicale présence ;

Mireille Gras pour ses informations sur les adjectifs de couleur (Lurçat) ;

Olivier Rousselet pour ses informations sur la langue chinoise ;

Et, quelque vingt ans après,

Madame Danielle Rancière, professeur de philosophie au lycée Montaigne (Paris), pour une extraordinaire année d'initiation à la philosophie ;

Madame Suzanne Julliard, professeur de français en classes préparatoires au lycée Fénelon (Paris) pour deux ans de promenade érudite dans le monde de la littérature et des arts ;

Monsieur Guy Serbat, professeur de linguistique à l'Université Paris IV-Sorbonne, pour la richesse et la rigueur de son enseignement de la linguistique latine ;

Philippe Boyer, écrivain, pour son entraînement à la compréhension technique des textes littéraires ;

Ainsi que tous ceux, cités ou non cités dans cette thèse, qui ont contribué à ma formation intellectuelle ;

Enfin, *last but not least*, Philippe Ferrando, Matthieu Ferrando, Annabelle Ferrando, Clémence Ferrando, pour leur patience domestique lors de mes périodes d'absence mentale”.

**ETHIQUE ET ESTHETIQUE DANS LE LANGAGE :**  
**APPROCHE DE L'ADJECTIF GRADABLE PAR SA POLARITE**  
**ET SON ENONCIATION EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS**

*Pulchra sunt quae visa placent.  
Bonum est in quod tendit appetitus.*  
Aquinas

(cité dans *A Portrait of the Artist as a Young Man*, James Joyce)

**INTRODUCTION**

Longtemps je me suis demandé si l'adjectif avait pouvoir de jugement, s'il déterminait le bon et le mauvais, s'il était garant du bien et du mal. Cette thèse s'essaie à l'exploration linguistique de l'adjectif dit "gradable", celui qui s'inscrit sur une échelle sémantique scalaire et qui a un pouvoir évaluatif par le biais de la prédication, à travers deux de ses domaines d'expression les plus évidents : l'éthique, c'est-à-dire le droit de juger et les modalités de ce jugement, et l'esthétique, c'est-à-dire à la fois les faisceaux de descriptions des portraits littéraires et le jugement de goût. En effet, il semblerait étonnant de traiter la sémantique des adjectifs gradables tels que *bon/good*, *honnête/honest* ou *beau/beautiful* sans se préoccuper de problèmes philosophiques touchant à l'origine et à la nature du langage moral, d'une part, et du jugement esthétique, d'autre part.

Je tenterai donc ici de cerner au plus près la nature de l'adjectif gradable par le biais de sa polarité et de son énonciation, et ce sur les plans morphologique, syntaxique, sémantique, pragmatique et discursif en français et en anglais. Après avoir établi le statut de l'adjectif gradable en le définissant par sa combinaison sélective avec certains modificateurs et par sa fonction prédicative, et en le distinguant d'autres adjectifs comme le relationnel, l'adjectif "du bout de l'échelle" et le statif-résultatif, je me penche sur les critères possibles d'établissement de sa polarité, en étendant ces critères à d'autres domaines que l'axiologie, puis je revisite les catégorisations de la critique littéraire post-jamesienne (questions : qui voit ? qui parle ?) à l'aide de ce que, d'une part, des théoriciens des genres comme Dorrit Cohn, des linguistes comme Ann Banfield ou Alain Rabatel, des psychologues comme William James ou Vygotski ont dit du "monologue intérieur" ou des philosophes comme Daniel Dennett, David Chalmers, et des neuroscientifiques comme Antonio Damasio, Jean-Pierre Changeux, Jean-Didier Vincent ont dit de la conscience, d'autre part de

l'intentionnalité (question : qui pense ?). En rétablissant les ellipses sous-jacentes du langage micro-prédicatif adjectival, je distingue donc trois types d'énonciateurs, de sujets enchâssés (le sujet transcendant, le sujet phénoménal X, le sujet phénoménal Y) en fonction de la projection, extérieure ou intérieure à la conscience du personnage, de l'auteur-narrateur ou du narrateur-personnage, et de son degré d'empathie. Je vais donc dire de l'adjectif gradable qu'il est très souvent polarisé (même les adjectifs de couleur peuvent l'être) et qu'il est l'expression de la subjectivité du locuteur, sauf dans certains emplois objectivistes (complémentations, par exemple). Mon approche s'inscrit dans une démarche inductive (je pars de corpus pour confronter mes analyses aux théories linguistiques, philosophiques et neuro-scientifiques existantes), et cette thèse illustre une vision personnelle de l'adjectif gradable, que j'essaie tout d'abord de naturaliser, c'est-à-dire de comprendre en le réduisant à des constituants. Toutefois, l'analyse intentionnelle et perspectivique que je choisis en cinquième partie montre bien qu'il est difficile, voire impossible, de naturaliser l'humain, à savoir à réduire le langage produit par un auteur à des constituants 'démantalisés'.

### **A- Brève histoire de l'adjectif**

Pour aboutir à une approche critériée de l'adjectif gradable, qui prenne en compte le plus grand nombre de ses emplois, il me faut d'abord restituer à l'adjectif ses lettres de noblesse, et donc le replacer dans une perspective historique, en évoquant sa lente et douloureuse dissociation tant syntaxique que sémantique d'avec le nom. En effet, entend-on dire chez certains linguistes, l'adjectif " a un sémantisme vague "1, non spécifié, " des frontières floues "2, et, pour accréditer cette thèse, on remarque qu'il ne devient partie de discours, détaché syntaxiquement et sémantiquement du nom et du verbe, qu'en 1780, avec la

---

<sup>1</sup> Christopher Kennedy, Polar opposition and the ontology of "degrees", *Linguistics and Philosophy*, 24, 1, p. 33 : " Les phrases dans lesquelles on trouve des adjectifs gradables sont vagues, c'est-à-dire peuvent être vraies dans un contexte et fausses dans un autre. Ex. : *The Mars Pathfinder mission was expensive* dépend de la classe de comparaison (ou de référence) dans laquelle se trouve " *The Mars Pathfinder* " : si la classe de comparaison est large et comprend différents types de biens de production, la phrase est jugée vraie ; si la classe de comparaison ne comprend que les missions qui ont pour but l'exploration interplanétaire, la phrase sera jugée fausse, la plupart des projets de même type ayant un budget plus élevé. Autrement dit, les critères qui permettent de décider si un énoncé de type "x is Adj. (Adj. étant un gradable) est vrai varient en fonction de paramètres externes à l'adjectif, comme le sens de x et les particularités du contexte d'énonciation. "). C. Kennedy pose ici le problème crucial (et non résolu, d'après moi, par la linguistique moderne, mais bien davantage par les sciences cognitives ou la physique) de la référence. En effet, soit il se place ici dans une perspective vériconditionnelle et référentielle au sens frégéen, *i. e.* dénotative, c'est-à-dire que c'est l'ensemble des énoncés satisfaisant - ou non - les conditions de vérité qui est pris en compte, sans pour autant qu'il y ait mise en relation avec un fait réel du monde, soit son SN est directement référentiel selon la théorie des noms propres de Kripke, et dans ce cas dépendant de connaissances du monde.

Le problème de la référence sera abordé ponctuellement dans les parties III (introduction, à propos du présupposé existentiel) et V (à propos de la description, du portrait et des objets inexistants). L'adjectif de couleur, quant à lui, pose des problèmes cognitifs d'encodage conceptuel et de décodage (reconnaissance) perceptuelle, qui s'intègrent eux aussi dans le cadre de la référence aux objets.

<sup>2</sup> Jan Goes, *L'adjectif entre nom et verbe*, coll. Champs linguistiques, Paris-Bruxelles, 1999, Duculot, p. 11.

grammaire de Lhomond<sup>3</sup>, qui distingue dix parties du discours : le nom, l'article, l'adjectif, le pronom, le verbe, le participe, la préposition, l'adverbe, la conjonction et l'interjection.

La première mise en évidence catégorielle (qui n'est pas celle de l'adjectif) se trouve dans les dialogues de Platon le *Cratyle* et le *Sophiste*, dans lesquels le *logos* (au sens de phrase) est formé à partir d'un *onoma* (nom) et d'un *rhéma* (verbe). Un peu plus tard, Aristote distingue dans la fonction *rhéma* (prédicat ou verbe) quatre catégories "ontologiques" : le genre, la substance, **la qualité, la quantité, dont seules les deux dernières sont susceptibles de gradation** (je souligne) alors que le genre et la substance ne le sont pas. La qualité et la quantité peuvent être attribuées à une substance mais ne peuvent être utilisées pour la définir (ainsi, *blanc* peut être accolé à différentes substances), elles sont référentiellement vagues.

Dans la tradition gréco-latine, le nom (par exemple, *médecin*) et l'adjectif (*compétent en médecine*), en tant qu'ils relèvent de la prédication, ne sont pas réellement dissociés, malgré des différences sémantiques marquées. En particulier, la définition que donne Denys le Thrace<sup>4</sup> de l'adjectif (étymologiquement : ce qui s'adjoint) au tournant du IIe siècle avant J.-C. est intéressante, car elle met en relief l'aspect évaluatif de ce constituant : " L'adjectif (qu'il appelle *epitheton*) est le nom qui est adjoint aux noms propres et aux appellatifs et **qui exprime un éloge ou un blâme** (je souligne). " Héritier d'Aristote et de Denys le Thrace, Priscien, dans la deuxième moitié du Ve siècle de notre ère, insiste le premier sur l'aspect déterminatif de l'adjectif, qui, aujourd'hui encore, sert de critère de différenciation : " Les adjectifs s'adjoignent aux noms, qui signifient des substances pour en indiquer une qualité ou une quantité, donc un accident (...) l'adjectif doit s'adjoindre aux noms appellatifs ou propres qui signifient la substance (...) Sémantiquement, cette fonction **est de l'ordre de la détermination** (je souligne) : de même que le pronom peut avoir une fonction déterminative grâce à la *déixis*, de même, l'adjectif peut contribuer à lever la " confusion " propre aux noms.<sup>5</sup> "

La philosophie médiévale s'est intéressée de près à la formation des concepts, et aux relations que les concepts transposés en mots entretiennent avec le monde réel. Au XIVe siècle, Guillaume d'Occam, à l'origine du nominalisme, fait des concepts platoniciens des

<sup>3</sup> Lhomond, Ch.-F., *Eléments de grammaire française*, 1780, cité par Jan Goes, *op. cit.*, p. 29.

<sup>4</sup> Lallot (1989), *La grammaire de Denys le Thrace, traduction annotée*, Paris, Ed. du CNRS, p. 53, cité par Jan Goes, *op. cit.*, p. 13.

<sup>5</sup> Priscien, cité par Rosier, I. (1992), in Quelques aspects de la diversité des discussions médiévales sur l'adjectif, *Histoire, épistémologie, langage*, N°14-1, pp. 75-101 (" L'adjectif : perspectives historique et typologique "), cité par Jan Goes, *op. cit.*, p. 15.

entités linguistiques reliées au réel<sup>6</sup>. Pour Occam, connaissance et langage sont indissociables de la réalité, mais la généralité de la connaissance et du langage s’oppose à la particularité des choses de la réalité. **Le concept peut être absolu, simple ou connotatif, les adjectifs faisant partie de la troisième catégorie** (je souligne). Ainsi, *blanc* est un terme “ connotatif ” dont le signifié premier, référentiel, est “ toutes les choses blanches ” et le signifié second, abstrait, “ les blancheurs de ces choses blanches ”. La définition nominale du connotatif *blanc* est : chose ayant une blancheur. Ainsi<sup>7</sup>, une définition nominale comporte un terme *in recto* (signifié premier) et au moins un terme *in obliquo* (signifié second porteur de connotation, c’est-à-dire d’un signifié premier et d’un signifié second). L’usage grammatical des termes *in recto* et *in obliquo* impose que le terme *in recto* soit au nominatif (en position de sujet) et le terme *in obliquo* soit à un autre cas (en position de complément) : dans la définition “ chose ayant une blancheur ”, le terme *in recto* est chose, le terme *in obliquo* est blancheur. Le sujet sert à circonscrire le groupe de choses parmi lesquelles se trouveront les signifiés premiers du connotatif, en l’occurrence l’ensemble des choses blanches. Les signifiés premiers du terme *in recto* englobent et dépassent les signifiés premiers du terme défini (il y a plus de “ choses ” que de “ choses blanches ”, relation d’hypéronymie), tandis que l’extension du terme *in obliquo* ne doit pas excéder le nombre des connotatifs ou signifiés seconds du nom défini (si le nom défini est “ neige ”, celui-ci subsume toutes les blancheurs des choses blanches). Autre connotatif, *plus petit que* a pour signifié premier “ tous les êtres (choses) plus petits que ” et pour signifié second “ tous les êtres (choses) qui sont telles que quelque chose est plus petit qu’eux ”, donc, par l’effet de la relation converse, “ tous les êtres (choses) plus grands que ”. Si, pour Guillaume d’Occam, les définitions n’ont pas pour but de supprimer les connotatifs, en revanche sa vision extensionnelle s’oppose à celle des philosophes réalistes de son temps pour lesquels *chose blanche* (ou *blanc*) connote une propriété générale de blancheur (vision intensionnelle). Enfin, pour Occam, le concept formé par l’esprit est une similitude de la chose qu’il représente, ce qui fait d’Occam un référentialiste mentaliste qui annonce l’empirisme de Hume : la posture intellectuelle, la représentation mentale subjective d’un objet est une “ image dégradée de la première impression sensible ”.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> “ Le nominalisme de Guillaume d’Ockham et la théorie du concept ”, cycle de conférences tenues par Claude Panaccio à Paris IV-Sorbonne, mars 2001.

<sup>7</sup> Panaccio, C. (1999), *Semantics and mental language in Spade, The Cambridge companion to Ockham*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 53-75.

<sup>8</sup> On peut rattacher à cette conception l’analyse que fait Eco, avec un ton résolument contemporain, des degrés du blanc selon Peirce (Eco, *Kant et l’ornithorynque*, 1999, Paris, Le Livre de Poche, Grasset et Fasquelle, p. 142) : “ En regardant la publicité de la lessive, Peirce nous aurait dit que le ménagère a commencé par voir la blancheur du premier drap (un pur “ ton ” de la conscience) ; après être



Après la Renaissance, qui s'interroge sur l'adjectif en prédication, *Socrates est albus* révélant la présence latente d'un nom substantif (*Socrates est homo albus* ou *Socrates est alba res*), le XVII<sup>e</sup> siècle abandonne les catégories du latin pour se concentrer sur le français et édifier une Grammaire et une Logique<sup>9</sup>. Port-Royal<sup>10</sup>, c'est-à-dire Arnauld, Nicole et Lancelot, s'inscrivent dans la voie des idées (la distinction voie des idées-voie des exemples est due à Leibniz et trace une ligne de partage entre d'un côté Leibniz, Aristote et Port-Royal, de l'autre les nominalistes Occam et Buridan et les logiciens Frege, Russell et Donnellan) : “ Les mots sont des sons distincts et articulés dont les hommes ont fait des signes pour marquer ce qui se passe dans leur esprit<sup>11</sup> ” selon le principe de Leibniz : “ Omne praedicatum inest subjecto ”. L'approche est cognitive, alors que pour la voie des exemples le monde est d'abord constitué d'individus (ou d'objets) à qui sont attribués des propriétés. Toutefois, tous les énoncés, ceux de la voie des idées comme ceux de la voie des exemples, sont dans la référence, les premiers dans notre esprit, les seconds dans le monde. Pour Port-Royal, les idées sont issues des abstractions faites à partir des individus dont est constitué le monde, c'est-à-dire des propriétés, des “ accidents ” (*être assis, blond, brun...*) qui sont regroupés pour nous permettre d'avoir des idées singulières d'individus (la pensée va du général au particulier, contrairement à ce que pense Occam). Le jugement est la “ forme ou la manière ” principale de la pensée, qui prend la forme d'une proposition de type sujet-copule-attribut : L'homme est [un homme] raisonnable, Pierre vit [= est vivant]. **Parmi les attributs se trouvent les “ noms-substantifs ” et les “ noms-adjectifs ”** (je souligne). Les seconds se caractérisent par le fait que “ outre [leur] signification distincte, il y en a encore une confuse, qu'on peut appeler connotation d'une chose (...) cette connotation fait l'adjectif. ” **La valeur référentielle confuse, le sens second, est proprement adjectivale** (je souligne). Ainsi donc dans cette distinction “ noms-substantifs/noms-adjectifs ”, les premiers désignent des substances, entités référentielles dotées d'une existence autonome, les seconds dénotant des propriétés dont l'existence dépend de celle, préalable, des substances qu'elles caractérisent<sup>12</sup>.

---

passée à la reconnaissance de l'objet (*Secondness*) et avoir fait une série de comparaisons nourries d'inférences (*Thirdness*), elle découvre que la blancheur se présente suivant des degrés et peut alors affirmer que le second drap est plus blanc que le premier ; mais elle ne peut pas effacer sa première impression, qui, en tant que pure qualité, a été : c'est pourquoi elle dit “ je croyais (*d'abord*) que mon drap était blanc, mais *maintenant* que j'ai vu le vôtre, etc. ”.

<sup>9</sup> *Grammaire Générale et Raisonnée*, édition critique de H. Brekle, nouvelle impression en facsimilé de la troisième édition de 1676, Fromann Verlag, 1966 ; *Logique ou l'art de penser*, coll. Champs, Paris, Flammarion, 1970.

<sup>10</sup> Les lignes qui suivent sont tirées du séminaire de Marion Carel, *Approches linguistiques de quelques thèmes de la philosophie logique* (EHESS, mars 2002)

<sup>11</sup> *Logique ou l'art de penser*, II, 1.

<sup>12</sup> Martin Riegel, *Grammaire et référence : à propos du statut sémantique de l'adjectif qualificatif*, *L'Information grammaticale* N° 58, juin 1993, p. 7

Toutefois, assimiler la construction prédicative sujet-copule-attribut à l’assertion, à la forme affirmative (qu’elle soit description du monde ou des idées) serait abusif : cette structure, qui marque l’existence du prédicat adjectival ou nominal, n’est pas affectée par d’autres attitudes propositionnelles, dans laquelle l’existence est présupposée, comme la négation (*Tu n’es pas raisonnable*), l’injonction (*Sois raisonnable/Ne sois pas raisonnable*), l’interrogation (*Es-tu raisonnable ?/N’es-tu pas raisonnable ?*)<sup>13</sup>. “ En même temps se dessine, encore éparse dans l’oeuvre, une théorie de la détermination du nom par l’adjectif, qui sera développée au XVIIIe siècle par Beauzée : ‘Comme si je dis les corps transparents : les hommes savants : un animal raisonnable. Ces additions ne sont pas de simples explications mais des déterminations, parce qu’elles restreignent l’étendue du premier terme (...)’<sup>14</sup> ”

Dans son ouvrage *Les vrais principes de la langue française* (1747)<sup>15</sup>, l’abbé Girard distingue quatre sortes d’adjectifs : **les adjectifs nominaux qui “ qualifient par un attribut d’espèce, c’est-à-dire par une qualité inhérente et permanente** (je souligne) (...) : *bon, noir, rond, beau, subséquent, même, précédent* (...) **les adjectifs verbaux qui qualifient par un attribut d’événement** (je souligne) : *rampant, dominant, bonifié, simplifié* (...), les **adjectifs numériques**, qui qualifient par un attribut d’ordre numéral : *premier, deuxième* (...), et les **adjectifs pronominaux** qui (...) qualifient par un attribut de désignation individuelle (...), par une qualité qui n’est qu’une pure indication de certains individus, en sorte que l’effet de ces adjectifs est uniquement de restreindre ou d’étendre le sens du Substantif aux individus qu’ils indiquent : *Mon, ma* (...) *quelque*, (...), *ce, cet* (...) ”. **Seuls certains des adjectifs des premières et deuxième catégories sont susceptibles de gradation** (je souligne). En comparant ces catégories avec celles de Port-Royal, on constate que “ *peintre, philosophe, soldat* ont réintégré la catégorie du substantif. Le participe a disparu de la catégorie adjectif parce qu’il est un des modes du verbe, mais l’abbé Girard distingue l’adjectif verbal du participe. Finalement, les **pronoms possessifs** de Port-Royal sont devenus des **adjectifs pronominaux**.<sup>16</sup> ” Du Marsais approfondit les observations de Girard, et en particulier donne une définition plus précise de ce qu’il entend par *qualifier*. “ (...) **qualifier un nom substantif**, ce n’est pas seulement dire qu’il est *rouge* ou *bleu, grand* ou *petit*; **c’est en fixer l’étendue [i. e. l’extension], la valeur, l’acception, étendre cette**

<sup>13</sup> Martin Riegel (1985), *L’Adjectif attribut*, Paris, PUF, p. 23.

<sup>14</sup> *Logique ou l’art de penser*, I, 8, cité par J. Goes, *op. cit.*, p. 22.

<sup>15</sup> Abbé Girard (1747), *Les vrais principes de la langue française*, Edition de Paris, Droz, Genève-Paris, 1982.

<sup>16</sup> J. Goes, *op. cit.* p. 25.

**acception ou la restreindre** (je souligne), en sorte pourtant que toujours l'adjectif et le substantif pris ensemble, ne présentent qu'un même objet à l'esprit (...) Ainsi tout mot qui fixe l'acception du substantif, qui en étend ou en restreint la valeur, et qui ne présente que le même objet à l'esprit, est un véritable adjectif. Ainsi *nécessaire, accidentel, possible, impossible, tout, nul, quelque, aucun, chaque, tel, quel, certain, ce, ces, cette, mon, ma, ton, ta, vos, votre, notre*, et même *le, la, les* sont de véritables adjectifs métaphysiques (...).<sup>17</sup> ”

Chez Du Marsais, l'adjectif englobe tout mot à la gauche ou à la droite du syntagme nominal, ainsi que tous les adjectifs et les substantifs qui ont une fonction attribut. Pour la première fois, la syntaxe l'emporte sur la morphologie, puisque des mots et des groupes de mots peuvent avoir la même fonction et peuvent donc être équivalents du point de vue syntaxique et sémantique (ainsi, *de roi* équivaut à *royal*). Beauzée, quant à lui, insiste sur la notion de détermination, c'est-à-dire que l'adjectif ne qualifie pas seulement mais délimite, comme le déterminant, l'extension du substantif : l'adjectif physique modifie la compréhension du nom en y ajoutant “une idée accessoire qui devient partielle dans l'ensemble<sup>18</sup>”. Corollairement, l'étendue de la nouvelle unité (*homme* vs *homme pieux*) se trouve diminuée : plus le nom est déterminé, plus on restreint son ensemble de dénotation.

**Adjectivus, qui signifie “ qui sert à ajouter ”, augmente l'intension ou compréhension du nom, mais restreint son extension, étendue ou dénotation** (je souligne). En revanche, déterminer par l'article, c'est donner différents degrés à cette étendue, sans changer la compréhension du nom. L'article “ Grammaire ” de l'*Encyclopédie* définit les trois éléments constitutifs de la proposition sur le modèle cognitiviste des grammairiens de Port-Royal : “ Le sujet est la partie de la proposition qui exprime l'objet dans lequel l'esprit apperçoit l'existence ou la non-existence d'une modification ; l'attribut est celle qui exprime la modification, dont l'esprit apperçoit l'existence ou la non-existence dans le sujet ; & la copule est la partie qui exprime l'existence ou la non-existence de l'attribut dans le sujet.<sup>19</sup> ”

Cette logique de l'inhérence est influencée par des préoccupations philosophiques axées sur l'être, la substance, l'essence, et sera remplacée dans un contexte plus large par Russell. Enfin, la première grammaire scolaire de Lhomond (1780), héritière de la grammaire générale, envisage les parties du discours d'un point de vue logique et non d'un point de vue

<sup>17</sup> Du Marsais (1797), *Mélange de Grammaire, de Philosophie, etc., tirés de l'Encyclopédie depuis la lettre A jusqu'à la lettre C, compris le mot “ consonne ”*, s. v. adjectif, article. Reproduction en fac-similé du tome quatrième de l'édition complète de 1797, *Grammatica Universalis* 5,2, Stuttgart, Fr. Fromman Verlag, 1971, resp. pp. 85-110 et 164-249, cité par Goes, *op. cit.*, p. 25.

<sup>18</sup> Beauzée, N. (1767), *Grammaire générale ou exposition raisonnée des éléments nécessaires de la langue*, Paris, Barbou, Nouvelle réimpression en facsimilé, Stuttgart, F. Frommann Verlag, 1974.

<sup>19</sup> *Encyclopédie*, t. 7 (1757), cité par Martin Riegel (1985, p. 26).

fonctionnel ou grammatical : l'attribut a encore un sens de paraphrase logique, l'épithète a un sens rhétorique. La deuxième grammaire scolaire, quant à elle, approfondit les notions d'attribut (du sujet, de l'objet) et d'épithète, détachée (apposition) ou non. **Les adjectifs seront divisés en qualificatifs et déterminatifs (numéraux, possessifs, démonstratifs, indéfinis)** (je souligne) et c'est dans la nomenclature de 1975 que les adjectifs déterminatifs rejoignent la classe des déterminants.

Au début du XXe siècle, Russell et sa logique des prédicats fait du schéma attributif *S est P* une fonction monadique qui convient aux prédicats entièrement contenus dans leur sujet (relations internes), mais qui s'avère inapte à l'expression des relations externes. " Dans la théorie des relations, la formule *S est P* n'est plus qu'une relation parmi d'autres, assimilée aux fonctions monadiques  $F(x)$ , par opposition aux fonctions polyadiques  $F(x,y)$  et  $F(x,y,z)$ .<sup>20</sup> " Pour Strawson et les logiciens de la deuxième moitié du XXe siècle, les noms recouvrent généralement un *universal typant*, dont les occurrences appartiennent à une même classe d'objets. " Le nom *chat*, par exemple, renvoie à un tel concept puisqu'il fournit d'emblée un principe d'individuation et d'identification pour catégoriser les individus particuliers que sont les chats. Or c'est précisément cette capacité qui fait défaut à l'*universal caractérisant* sous-jacent à l'adjectif *agile* (c'est aussi le cas pour les noms de propriété correspondant comme *agilité*). " Les universels caractérisants recouvrent les adjectifs et les verbes, " qui s'appliquent à des particuliers " (Strawson, 1973 : 189). Pour Kleiber, les substantifs catégorématiques s'opposent aux substantifs syncatégorématiques, parmi lesquels figurent les noms de propriété qui sont opposés aux adjectifs sur des critères fonctionnels, tandis que Guillaume et les guillaumiens parlent d'" incidence interne " du substantif (c'est-à-dire d'autonomie référentielle) et d'" incidence externe " de l'adjectif au support qu'il caractérise. Pour Ducrot, l'adjectif est dépourvu du pouvoir propre au substantif de constituer des objets (l'adjectif n'a pas d'aptitude à dénommer, ce qui caractérise la référence : " Certes, l'adjectif peut participer à la description d'un objet, mais cette description elle-même ne peut servir à la référence que si elle comporte un substantif (1972 : 322-323). " <sup>21</sup>

Aujourd'hui, depuis la grammaire générative de Chomsky et dans les grammaires fonctionnelles de dépendance qui en sont issues, les adjectifs sont vus comme des modificateurs, encore appelés spécifieurs en fonction des auteurs, du nom, de la même façon

---

<sup>20</sup> Riegel, *op. cit.*, p. 28.

que les adverbes sont des modificateurs du verbe. Les approches standard de la sémantique formelle considèrent les adjectifs comme des prédicats unaires qui prennent comme arguments l'ensemble de dénotation des noms. Ainsi, dans la dépendance syntaxique “adjectif-nom”, c'est l'adjectif qui impose les restrictions de sélection sur le nom : l'adjectif *brown* dénote un prédicat qui appelle des noms dénotant des choses de couleur, et *potato* ou *hair* est un nom qui satisfait cette restriction<sup>22</sup>. **La distinction adjectif-nom est donc bien achevée et l'adjectif est considéré comme une part essentielle du langage puisque lui aussi peut sélectionner le nom** (je souligne).

### **B- Précisions de terminologie**

Quels sont les rapports entre les termes “qualificatif” et “gradable” ? Le qualificatif prédique une qualité ou une propriété d'un nom ou d'un prédicat (approche sémantique) alors que le terme gradable a une origine syntactico-sémantique qui convient à tous les emplois, par exemple les tournures impersonnelles propres au français et, dans une moindre mesure, à l'anglais : *Il est fréquent/incertain/difficile de.../It is easy/\*probable/\*uncertain to...*

Quels sont les rapports entre les termes “relationnel” et “gradable” ?

Selon Bally<sup>23</sup>, un adjectif relationnel ou, selon ses propres termes, « de relation » (qui est en relation avec le nom correspondant en fonction génitif) :

- n'apparaît jamais en antéposition (*\*une solaire chaleur*) ;
- n'est jamais employé en structure attributive (*\*cette chaleur est solaire*) ;
- n'est pas gradable (*\*une chaleur très solaire*) ;
- est dénominal (= transpose des substantifs sans rien changer à leur valeur de substantifs).

Dans l'ordre des adjectifs épithètes, le relationnel est plus près de la tête que le gradable : *a serious pulmonary inflammation*. C'est également le cas en français lorsque l'adjectif gradable est postposé : *une inflammation pulmonaire sérieuse*. Toutefois, un adjectif peut avoir un sens relationnel et un sens gradable, en fonction épithète comme en fonction attribut. Il y a trois classes selon Bartning (1980) : 1) les relationnels purs : *présidentiel* (= du président) dans *le voyage présidentiel* (= le président voyage), *l'élection présidentielle* (= on élit le président), *l'avion présidentiel* (= l'avion (à la disposition) du

<sup>21</sup> Martin Riegel, Grammaire et référence : à propos du statut sémantique de l'adjectif qualificatif, *L'Information grammaticale* N° 58, juin 1993, p. 7

<sup>22</sup> Cf. Pablo Gamallo, Alexandre Agustini, Gabriel P. Lopes, Learning Subcategorisation Information to Model a Grammar with “Co-restrictions”, in *Modélisation probabiliste du langage naturel*, Vol. 44 N° 1, 2003, Hermès, p. 98.

<sup>23</sup> Bally, C. (1932-1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, § 147 et 323.

président) ; 2) les adjectifs qui sous-classifient mais ne contiennent pas de relation grammaticale claire : *un problème (d'ordre) politique, linguistique* ; 3) les adjectifs ambigus : *une démocratie populaire* (relationnel, = du peuple), *une chanson populaire* (qualificatif, = très populaire, ou relationnel, = du peuple), *l'armée rouge* (= des Rouges), *la politique verte* (= des Verts). Plus la relation grammaticale est perceptible (2) et 3)), moins l'adjectif accepte la position prédicative. Si le sens relationnel est déterminant (au sens de la fonction de détermination) alors que le sens gradable est classifiant ou appréciant/dépréciant, en revanche on note un mouvement possible du premier vers le second : *populaire* (= du peuple (détermination pure) ; = ayant les caractéristiques du peuple (introduisant un certain nombre de traits sémantiques donnant une intension à l'adjectif et le détachant du sémantisme du nom, le rendant intersectif). Le relationnel n'est qu'épithète ; si on le trouve en attribut, il devient nécessairement gradable. En ce qui concerne l'adjectif épithète, il peut avoir soit un sens relationnel soit un sens gradable (relationnel plutôt en postposition, formant une locution figée, lexicalisée : *Assemblée Nationale, centre équestre*, etc.).

J'étudierai plus loin, d'une part, l'évolution sémantique du relationnel vers le gradable, d'autre part, le test permettant de différencier le "vrai" relationnel (ou plutôt l'emploi relationnel du relationnel) du gradable.

Enfin, une distinction entre les termes "descriptif" et "évaluatif" peut permettre de mieux cerner le sujet. D'après les grammairiens, la caractéristique principale de l'adjectif qualificatif est la description, la caractérisation. Or, du fait de son inscription sur une échelle sémantique, le gradable porte un trait distinctif prioritaire : l'évaluation subjective, le terme "évaluation" étant pris dans un sens large, phénoménologique. Certes pas dans tous ses emplois, certains étant objectivistes (par exemple dans le cas des dimensionnels purs, avec complémentation), mais dans la plupart des cas ; je soutiendrai ici que l'emploi du gradable est intentionnel, au sens volitif ou juridique du terme, c'est-à-dire cognitivement motivé (même si pas toujours consciemment par le locuteur). Au sein de sa fonction évaluative (subjective), le gradable peut être axiologique, affectif, modalisant, épistémique, etc., et ces aspects seront tout autant étudiés.

Le corpus qui sert à l'étude sera ici pris dans une autre acception du terme intentionnel, c'est-à-dire comme un objet qui parle de, qui est à propos d'un autre objet<sup>24</sup>,

---

<sup>24</sup> Voici ce que dit le philosophe Sidney Shoemaker de l'intentionnalité (voir son site) : "Intentionality is a technical term in the literature which means 'aboutness'. It comes from the Latin and medieval world meaning 'arrow' (*intendere*). So thoughts here are described as being about, as always directed towards objects. Fear is always about something, not just nothing. Of course I can have thoughts about imaginary objects such as unicorns and, though unicorns don't exist, my thoughts about them do ! Phenomenologists who

objet “ réel ”, social dans le cas des corpus scolaires, objet fictif dans le cas des corpus littéraires, objet métalinguistique dans tous les cas, y compris les listes d’adjectifs issues de dictionnaires - les corpus littéraires relevant, pour leur part, du domaine de l’esthétique dans la deuxième acception de ce terme, *i. e.* science ou étude des arts. La notion d’intentionnalité, qui stipule que le sens est inséparable des visées de la conscience –et l’on saisit là le lien entre les deux acceptions du même terme *intentionnel-*, est celle qui permet l’interprétation en reconnaissant le primat de la subjectivité<sup>25</sup>.

---

took up this idea of intentionality, argue that such thoughts have ‘inexistence’ (rather than non-existence or simple existence). The problem is ‘how do mental states have this character of ‘aboutness’ when they are just brain states’ ? This is a conceptual problem to do with how we define a material thing (a brain) having, supposedly, material states or functional roles.”

<sup>25</sup> Cette idée est proche de celle que développe Paul Ricoeur dans ses entretiens avec Jean-Pierre Changeux (1998, Ed. Odile Jacob, pp. 128-129) lorsqu’il tente de cerner l’apport de la phénoménologie par rapport à la psychologie ou aux neurosciences : “ La conscience n’est pas une boîte dans laquelle il y aurait des objets. La notion de contenu psychique est justement un construit par rapport à l’expérience d’être dirigé vers le monde et donc d’être hors de soi dans l’intentionnalité. [...] La grande avancée de la phénoménologie a été de refuser le rapport contenant/contenu qui faisait du psychisme un lieu. Ainsi, je n’accepte pas du tout la conception qui fait de l’‘esprit’ (je mets le mot entre guillemets) un contenant avec des contenus. L’intentionnalité introduit la notion de visée transcendante. Je ne prends pas le mot ‘transcendant’ au sens religieux du terme, je dis simplement que je suis hors de moi quand je vois, c’est-à-dire que voir, c’est être mis en face de quelque chose qui n’est pas moi, c’est donc participer à un monde extérieur. ”.

## I/ DEFINITION DU GRADABLE ET DE SA POLARITE

### A- Définition positive

On ne trouve pas chez Bally le terme adjectif gradable, mais le terme « appréciatif<sup>26</sup> ». Ses caractéristiques sont la subjectivité de l'énonciation<sup>27</sup>, et sa position antéposée plutôt que postposée, ce qui lui permet de prendre finalement la valeur de préfixe augmentatif ou diminutif, laudatif ou péjoratif, au même titre que les suffixes *-ette* ou *-aille*.

Dans les grammaires plus récentes, l'adjectif gradable se définit par sa combinaison sélective avec certains modificateurs comme *très, assez, peu*, en anglais *very, quite, rather* [comparaison implicite], *et plus que, moins que, aussi que*, en anglais *more/-er than, less/-er than, as Adj as* [comparaison explicite]. La comparaison implicite sera préférentiellement étudiée ici, car je fais l'hypothèse que la comparaison explicite dérive d'un autre mécanisme langagier et cognitif, plus objectiviste, car verbalisé et non sous-spécifié<sup>28</sup>. Pour étayer cette idée, il est intéressant de noter qu'en chinois la forme positive d'un adjectif (par exemple *grand* dans la paire *grand-petit*) doit être marquée morphologiquement par le morphème *hen* (qui signifie *très*) : ainsi, *Zhangaan hen gao* = Zhangaan is tall, sauf si l'interprétation comparative est possible (c'est-à-dire que *Zanghaan gao* signifie *Zanghaan est plus grand (que X)*<sup>29</sup>). *X est plus grand que Y* se dit *X bi Y gao*, *bi* voulant dire *par rapport à*. Il n'existe pas en chinois de morphème comparatif explicite. Le même phénomène est constaté avec l'antonyme *petit* (*xiao* en chinois) : *Ni hen xiao* = Tu es petite et *Flo bi ni xiao* = Flo est plus petite que toi. Cela peut vouloir dire que dans cette langue prédomine l'aspect phénoménal et non l'aspect objectiviste marqué par la complémentation explicite avec les dimensionnels. Autre argument, qui peut être utilisé dans un sens ou dans l'autre : en hébreu, coexistent la forme positive *grand* et la forme comparative *grand que X.*, ce qui signifie que le morphème *plus* en français ou *-er* en anglais soit n'est pas réalisé dans la langue dans le cas où on postule une origine distincte de la forme positive (comparatif implicite) et de la forme comparative réalisée de l'adjectif, soit n'existe pas dans la langue (ce qui accrédirait

<sup>26</sup> Bally, C. (1932-1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke, § 47, 367 et 372.

<sup>27</sup> Voici le texte du § 47 : « La modalité est aussi incorporée dans le *dictum* sous la forme d'un adjectif de jugement ou d'appréciation : *Cette hypothèse est fautive* (= Je nie que telle ou telle chose soit) ; *Ce fruit est délicieux* (= J'ai du plaisir à le manger). Un cas plus délicat est celui où l'adjectif cumule les significations de qualité objective et d'appréciation subjective : *Ce sermon est monotone* (= Je m'ennuie à écouter ce sermon parce qu'il est uniforme). »

<sup>28</sup> Sur le plan syntaxique, Irene Heim, dans ses *Notes on Comparatives and Related Matters, May 1985*, unpublished manuscript, établit, à la suite de Hankamer (1973), et malgré Hoeksema (1983), une distinction entre les *clausal comparatives* et les *phrasal comparatives* : les premières font suivre le *than* d'une proposition, qu'il s'agisse d'une proposition avec une *subdeletion* (*The desk is higher than the door is wide*) ou avec une *deletion gap* (*I always need more paperclips than I need*), d'une proposition tronquée par d'autres règles d'ellipse telles que le *gapping* (*Cherry plays the trumpet less assertively than Coleman the alto*), ou la *VP-deletion* (*I have listened to this more often than you have*) ; les secondes font suivre le *than* d'un syntagme : *I care more for you than for that, I have known him longer than (I have known) you, He has more than a thousand dollars, He can't be taller than himself*.

<sup>29</sup> Kennedy, C. (2004), *Towards a Grammar of Vagueness [draft]*, p. 5, <http://www.ling.northwestern.edu/~kennedy/Docs/togramvague-abs.html>.



l'hypothèse d'une origine commune, phénoménale). Les relations syntaxiques et sémantiques entre comparatifs implicites et comparatifs explicites seront étudiés en troisième et quatrième parties.

A propos de l'influence de la complémentation sur le caractère subjectif ou objectif de l'adjectif, on remarque que les adjectifs affectifs *heureux/happy, triste/sad*, qui sont porteurs de sens phénoménal par essence, peuvent être employés absolument ou enchâsser une proposition : *Je suis heureux/Je suis heureux que P*. De la même façon, on peut postuler que le deuxième énoncé porte des traits plus objectifs que le premier<sup>30</sup>.

### 1) *Combinaison avec très*

La combinaison avec *très* est l'un des traits prototypiques de l'adjectif gradable, selon Goes (1999 : 68). Toutefois, elle est sujette à des fluctuations selon les contextes d'emploi.

Ainsi, la combinaison avec *très* permet d'étendre le champ des adjectifs gradables en autorisant la "gradabilisation" d'adjectifs *a priori* non gradables (statifs-résultatifs ou antonymes contradictoires) : *Martin Scorsese a remis à une Catherine Zeta-Jones très épanouie, très euphorique et très enceinte...* (Google) ; " *Moi, je suis un homme très entier.* " (Marcel Aymé, *Nouvelles complètes*, Paris, 2002, Gallimard, p. 18). *Entier*, qui n'est pas gradable dans un emploi littéral, objectif et non cotextuel, le devient ici dans une acception métaphorique (trait /+ hum/).

Dans certains cas (actes de langage injonctifs), la combinaison avec *très* n'est pas possible car elle engendre une équivalence avec *trop* : *Mange ta soupe. \*Elle est très chaude.* (= *trop*) ; ici c'est un autre modificateur (*bien*) qui convient : *Mange ta soupe. Elle est bien chaude.* (= *juste bien*, en tant que soupe chaude). Toutefois, en énoncé générique, *très* et *bien* sont admis : *La soupe se mange très/bien chaude.*

*Très* s'emploie aussi avec les adjectifs-participes passés : *Il est très aimé (par tous), Max est très connu (de tous)/He is very well-known*. Dans ce cas, l'adjectif est gradable, mais sa complémentation possible le rend proche du verbe.

#### a) Combinaison avec très très (très, très, voire très-très)

---

<sup>30</sup> Sur le modèle des verbes transitifs et intransitifs, il y a des adjectifs attribut unaires et binaires : *old* ne prend pas de complément, alors que *envious* et *jealous*, qui sont intrinsèquement relationnels au sens syntaxique et non lexical, peuvent être analysés comme transitifs : *Sophia is not old, John is envious of Mary's position*.

Cette étude a été faite par Frédéric Lambert lors du colloque “ Intensité, Comparaison, Degré ”, 17<sup>e</sup> colloque du CerLiCO, 6-7 juin 2003<sup>31</sup>. L’auteur distingue plusieurs fonctions du modificateur, qu’il nomme hyperlatif (le redoublement étant dans toutes les langues un augmentatif). Tout d’abord, le fait qu’il introduit une certaine “ élasticité ” dans le degré (*Ca fait très mauvais effet, très très mauvais effet*), qu’il présuppose des classes référentielles indexées sur une norme subjective (*mauvais, très mauvais, très très mauvais*) et qu’il sature quelque peu l’argumentation : l’interlocuteur peut répondre, mais seulement avec *mais*, explicite ou implicite, à l’aide d’un opérateur de reformulation (*enfin*) ou d’un autre modificateur de l’adjectif, ce qui en fait aisément un marqueur concessif, la négation contenue implicitement dans la concession étant orientée *de dicto* et non *de re* : *Bien sûr, elle était riche, très très riche [...]. Mais [...]* (Christine de Rivoyre, *Les Sultans*) ;

“ *Tu dois être très très vieux, monsieur... - Très vieux... enfin je ne suis pas jeune : qu’est-ce qui te fait dire ça ? – Tu es si laid, tu dois être très très vieux...* ” (Louis Aragon, *Les Voyageurs de l’impériale*) ;

“ *Est-ce que c’est très très long, pour apprendre à se défendre toute seule ? CHARLES – Assez long, oui : très très long. CLAIRE – Alors donc commence juste à m’apprendre, on a juste le temps.* ” (Bernard-Marie Koltès, *Quai ouest*).

Deuxième sens révélé de *très très*, le sens inverseur par antiphrase (= *trop*) : *Bon ? La table encombrée, les vitres sales, les traînées jaunâtres au plafond, éclairage très, très discret, économique à outrance !* (Alphonse Boudard, *La Cerise*).

Enfin, la combinaison avec *très très* dépasse le prototype que constitue *très* : *Il eut chaud soudain. Mais le soleil n’y était pour rien. Très chaud, très, très chaud. Une chaleur inhabituelle qui le propulsa, angoissé, vers la porte.* (Alain Page, *Tchao pantin*). Ce dépassement du prototype permet la prise en compte de l’émotionnel (caractère subjectif) et de la notion de point de vue, c’est-à-dire de l’adéquation ou non des points de vue de l’énonciateur et du destinataire (idéologique ou positionnement spatial). En contraste, le superlatif *très* + adjectif va du côté de la connaissance partagée, du prototype. C’est la présence de la négation qui marque le changement de point de vue avec les adjectifs évaluatifs de polarité négative : *Ce film n’est pas très très méchant* (= ne peut pas faire de mal, point de vue du destinataire) ; *Ce film est très très méchant* (= peut faire du mal, point

---

<sup>31</sup> Lambert, F. (2004), Une idée très très intéressante : l’hyperlatif, entre degré et intensité, *Intensité, comparaison, degré –1-*, Travaux linguistiques du Cerlico, Presses Universitaires de Rennes, 2<sup>e</sup> semestre 2004, pp. 117-131.

de vue du réalisateur, intentions) ; *Mais fais gaffe, Anne : fais gaffe à Pedro, il peut être très très dangereux* (= pour le destinataire) (Albertine Sarrazin, *L'Astragale*).

Avec les adjectifs de polarité positive, c'est le point de vue de l'énonciateur qui prime :

*Je vous trouve très très belle, C'est très très beau* (point de vue de l'énonciateur), ce qui en fait un marqueur de conviction<sup>32</sup> : *C'est très très clair*.

On peut en outre remarquer que la majorité des emplois de la séquence *pas très très* est suivie d'un adjectif dont l'orientation axiologique est positive : *pas très très intéressant, pas très très enthousiastes* plutôt que *pas très très mécontents*, bien que ce dernier exemple soit attesté dans les corpus. *Très très* dans ce cas est atténuateur.

*Très très* + Adj. de polarité positive indique une montée de la force de l'argumentation : *Nous aurons un grand ascenseur très très confortable, ça me sera plus facile* (Jean Vautrin, *Billy-Ze-Kick*). En utilisant *très très*, on sature complètement la propriété concernée, saturation rendue également par l'expression française *on ne peut plus* + Adj que l'on peut lui substituer. Ainsi, une inversion argumentative finale de polarité de l'adjectif n'est pas exceptionnelle : - *Ton argument est quand même un peu mince ! – Pas mince du tout. C'est quelque chose de très, très important* (Eric Rohmer, *Ma nuit chez Maud*).

## 2) *Combinaison avec assez*

L'étude des modificateurs de l'intensité moyenne comme *assez, plutôt, passablement, relativement*, a été faite par Martine Schuwer et présentée lors du Colloque du CerLICO "Intensité, comparaison, degré", Brest, 6-7 juin 2003<sup>33</sup>. L'auteur remarque tout d'abord que la langue possède peu de ressources lexicales pour exprimer le degré moyen (*tiède* est un des rares cas). *Assez* est prototypique de l'intensité moyenne, avec deux acceptions reconnues par le dictionnaire TLF : 1/ suffisamment (degré suffisant : *C'est assez salé*) et 2/ plutôt, passablement (degré moyen : *un homme petit, assez rond, un peu lourd*). *Relativement* présente la même bivalence avec un emploi opposé à 'absolu', d'où un effet de sens d'approximation (*Il est relativement calme*), et un emploi marquant le degré moyen (*un niveau culturel relativement élevé*, TLF).

---

<sup>32</sup> L'auteur écrit ceci : « [...] le cotexte fait apparaître très clairement ici que la force argumentative agit à la manière de l'*ethos* aristotélicien (cf. Aristote, *Rhétorique*, 1356a 1 sq. notamment ceci : 'C'est le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, quand le discours est tourné de telle façon que l'orateur inspire la confiance'.) en communiquant à l'interlocuteur le sentiment intuitif (et en fait implicite, inférentiel plus exactement) que si le locuteur est prêt à défendre l'attribution d'une propriété au plus haut degré, s'il en est convaincu au plus haut degré, c'est que cette propriété mérite sans contestation d'être attribuée. »

<sup>33</sup> Schuwer, M. (2004), Les marqueurs dits de l'intensité moyenne en français, *Intensité, comparaison, degré* -1-, Travaux linguistiques du Cerllico, Presses Universitaires de Rennes, 2<sup>e</sup> semestre 2004, pp. 201-218.

Les données quantitatives et diachroniques pour *assez*, *plutôt*, *relativement*, *passablement* sont les suivantes (données INALF, tous emplois confondus, et pas seulement en position pré-adjectivale) :

- Fréquence d'emploi :

*assez* : 53 460 (de loin le plus fréquent)

*plutôt* : 21 402

*relativement* : 3 348

*passablement* : 453

- Date de la première attestation du sens “ degré moyen ” (TLF) :

*assez* : 1798 (de loin le plus ancien)

*plutôt* : 1928

*relativement* : 1955

*passablement* : 1909

L'étude de Martine Schuwer s'inscrit dans le cadre de la théorie des opérations énonciatives de Culioli et s'inspire des travaux d'Eric Gilbert (1989) sur les marqueurs anglais *quite* et *rather*. Selon Culioli, une notion est « un système complexe de représentation structurant des propriétés physico-culturelles d'ordre cognitif ». Toute notion est organisée en un domaine notionnel, qui comporte un intérieur I, un extérieur E et une zone frontière F :

- les occurrences possédant les propriétés de la notion /*sévère*/ appartiennent à l'Intérieur du domaine notionnel : *Ma mère est sévère* ;

- les occurrences ne possédant pas ces propriétés se situent à l'Extérieur du domaine notionnel : *Le maître n'est pas sévère* ;

- enfin, les occurrences appartenant à la zone frontière possèdent à la fois des propriétés de l'Intérieur du domaine notionnel et des propriétés de l'Extérieur : *Il n'est pas vraiment sévère*.

*Assez* est apte à marquer l'évaluation absolue ou relative, selon qu'elle est effectuée par rapport à une situation-repère ou non (Noailly, 2001 : 276). En l'absence de situation-repère, c'est l'évaluation absolue qui s'impose. *Assez* est en outre à orientation argumentative positive, c'est-à-dire qu'*un homme assez intelligent* (Adj. de polarité positive) tendra vers la glose 'plus intelligent que la moyenne' alors qu'*un travail assez pénible* (Adj. de polarité négative) se comprendra comme 'très pénible'. Sur ce modèle, *assez difficile* et *assez facile* sont admis, le premier avec le sens 'plus difficile que la moyenne' (donc adjectif

de polarité positive, car *topos* + difficile + valorisant), le second avec le sens ‘très facile’ (donc adjectif de polarité négative, car *topos* + facile - valorisant).

### 3) *Combinaison avec peu*

Pour Robert Martin, *peu* (comme *un peu*) “représente le temps opératif dans lequel la pensée développe la notion de quantité” et, à l’intérieur de ce cadre, “est le lieu d’un mouvement de pensée qui, sans désertier le positif, oriente l’esprit vers la négation<sup>34</sup>”. *Peu* s’éloigne du pôle positif, ce qui explique qu’il ne puisse modifier que des adjectifs positifs : ainsi, refusent de se combiner avec *peu* les adjectifs de polarité incontestablement négative (\**Il est peu bête*, \**peu stupide*, \**peu maladroit*, \**peu triste*, \**peu ridicule*, \**c’est peu regrettable*, *sale*, *dégoûtant*, *défraîchi*...), de la même façon qu’il ne s’accorde pas avec des adverbes négatifs (\**peu indiscrètement*...), avec des verbes de sens fortement négatif (\**oublier peu*, \**délaisser peu*, \**se taire peu*, \**embêter peu*) ou avec des substantifs issus d’un adjectif à polarité négative (\**peu de vulgarité*, \**peu de bassesse*).

Parmi les inacceptabilités de *peu* + Adj. se trouvent également des contraintes de type prosodique : *peu* se combine difficilement avec des adjectifs monosyllabiques, quelle qu’en soit la polarité (\**peu pur*, \**peu grand*, \**peu sale*, \**peu net*...) Pourtant, on trouve *peu clair*. Pour Oswald Ducrot, dont les analyses argumentatives de *peu* et *un peu* font référence<sup>35</sup>, *un peu*, atténuateur, conserve, en les affaiblissant, les conclusions de l’adjectif ; *peu*, inverseur, les retourne : ainsi, *peu embarrassant* et *un peu embarrassant* conduisent à des conclusions contraires.

### 4) *Combinaison avec d’autres modificateurs*

*un peu* + Adjectif : La locution *un peu* est dérivée, par nominalisation, de *peu* : article *un* (numéral de l’unité) + *peu* (dérivation lexicale). D’après Robert Martin, la combinaison avec un élément indiscutablement positif (*un*) annule la visée négative de *peu* (dérivation sémantique). Le cinétisme de *un peu* va du moins au plus et, pour cette raison, “*un peu* exerce sur le choix de l’adjectif ou de l’adverbe qu’il modifie une contrainte sémantique qui interdit, sauf dans un contexte emprunt de virtualité, d’employer un mot de valeur positive<sup>36</sup>”. De fait, l’adjectif sur lequel porte *un peu* est généralement de valeur négative ou

<sup>34</sup> R. Martin, Analyse sémantique du mot *peu*, in *Langue française*, déc. 1969, pp. 75-88.

<sup>35</sup> Ducrot, O., “*Peu et un peu*” in *Dire et ne pas dire*, (1991, pp. 191-220).

<sup>36</sup> R. Martin, Analyse sémantique du mot *peu*, in *Langue française*, déc. 1969, p. 83

interprété comme tel : *un peu âcre, un peu brutal, un peu conventionnel, un peu gênant, un peu honteux, un peu sot...*

Lorsque *un peu* qualifie un adjectif dont la signification est, en principe, non marquée, la péjoration vient de ce que le syntagme laisse entendre que la qualité existe à l'excès (*Il est un peu jeune*). *Un peu* ne prendrait le sens de *trop* qu'avec des adjectifs non péjoratifs.

*Ne ... que peu/ne ... qu'un peu + Adjectif* : Selon Ducrot, il s'agit d'un opérateur argumentatif complexe qui a dans les deux cas une fonction inversante, c'est-à-dire qu'il inverse *un peu* et renforce *peu*.

*(et) même + Adjectif* : Dans une séquence *p et même q*, *p* et *q* appartiennent à la même échelle argumentative, avec *q* argumentativement plus fort que *p*. *Et même* relie un degré *y* inférieur à un degré *x* supérieur d'application d'un prédicat *p* à un objet : *Il est grand et même très grand ; Il est petit et même très petit ; Il est plus travailleur que Paul et même que Pierre* (présupposé : Pierre travaille plus que Paul) ; *Il est aussi riche que Paul et même plus riche*.

*Même* est un opérateur d'intensité qui, comme *jusqu'à*, donne le plus haut degré d'un prédicat *p* dans une phrase, ici concessive : *Même laide, je l'aurais aimée ; Même laide, je l'aime*.

Toutefois, si un adjectif positif et sa contrepartie négative sont en jeu, la gradation ne peut se faire que dans un sens : ainsi, sont acceptables en anglais *The glass is not clean* (adjectif universel selon Yoon, 1996) *and it is even dirty* (adjectif existentiel selon Yoon, 1996), *The towel is not dry* (universel) *and it is even wet* (existentiel), etc.

*en tout cas + Adjectif* : Dans une séquence *p en tout cas q*, *p* et *q* appartiennent à la même échelle argumentative, avec *q* argumentativement moins fort que *p*. *En tout cas* relie un degré *y* supérieur et un degré *x* inférieur d'application d'un prédicat *p* à un objet : *Il est grand, en tout cas assez grand ; Il est petit, en tout cas assez petit ; Il est plus travailleur que Paul, en tout cas plus travailleur que Pierre* (présupposé : Pierre travaille moins que Paul) ; *Il est plus riche que Paul, en tout cas aussi riche que Paul*.

*à peine + Adjectif* : D'un point de vue argumentatif, *à peine chaud/hardly hot* est orienté négativement (contrairement à *presque chaud/almost hot*, orienté positivement). D'après D.

Leeman<sup>37</sup>, à *peine* ne se prêterait qu'à l'indication d'une qualité extrinsèque objective : *une exposition à peine remarquée* ne signifierait que l'impact de l'événement sur l'extérieur, sans inclure la prise en compte des facteurs qui autorisent le jugement (sa situation parmi d'autres envisageables).

*tout* + Adjectif : Le modificateur *tout* se combine avec des non gradables comme avec des gradables (*La théière est toute cassée, Ils sont tout ridés/vieux*). On pourrait penser que la combinaison avec *tout* contraint l'adjectif à dénoter des qualités extrinsèques objectives (ainsi : *tout froid*), mais pas des qualités intrinsèques subjectives (*\*tout peureux*) ni des qualités extrinsèques subjectives (*\*tout efficace*). Pourtant, les phrases *Il est tout heureux/Il est tout content* sont acceptables (alors que, en français comme en espagnol<sup>38</sup>, *heureux* dénote une propriété intrinsèque, *content* une propriété extrinsèque), donc on doit postuler un sens aspectuel pour *tout*, comme dans *Les croissants sont tout chauds*. *Heureux* prend la double valeur, *content* concerne l'interprétation externe.

Autre exemple intéressant : *Il est tout petit*. D'après Danielle Leeman<sup>39</sup>, *tout* fait du constat *Il est petit* (où *petit* dénote *a priori* une propriété intrinsèque) l'attribution d'une qualité extrinsèque subjective, c'est-à-dire un jugement qui résulte de la situation de la taille parmi d'autres attendues. On peut ainsi comparer *Il est tout petit* à *Il est très petit* : dans *Il est tout petit*, il y a un facteur externe qui a rendu le sujet petit. Dans *\*Il est tout grand*, au contraire, *grand* est non marqué, il s'agit d'une propriété intrinsèque du sujet.

*modérément* + Adjectif<sup>40</sup> : *Modérément* induit un sens minorant de l'adjectif : *Peu à modérément sévère, [l'alopecie] n'a que rarement donné lieu à l'interruption du traitement ; Il est à la fois difficile et modérément intéressant d'étudier les chiffres*.

*passablement* + Adjectif<sup>41</sup> : *Passablement* peut avoir deux interprétations : l'une, rare, assimile l'adverbe à une condition suffisante de l'adjectif : *passablement né* = suffisamment bien né ; l'autre, plus fréquente, entraîne un dépassement de la limite interne de l'adjectif : *Il avait la mine passablement ravagée* (Il s'agit là presque d'un oxymore) ; *Le juge Halphen a*

<sup>37</sup> Leeman, D. (2004), L'emploi de *juste* comme adverbe d'énonciation, *Langue française* 142, p. 28.

<sup>38</sup> *Soy feliz* = Je suis heureux par nature, de mon propre chef, vs *Estoy contento* = Je suis content sous l'effet d'événements, l'état est provoqué par un effet extérieur, mais il n'est pas nécessairement extrinsèque, c'est-à-dire momentané, transitoire.

<sup>39</sup> Leeman, D. (2004), L'emploi de *juste* comme adverbe d'énonciation, *Langue française* 142, p. 28.

<sup>40</sup> Martine Schuwer, Colloque du CerLICO " Intensité, comparaison, degré ", Brest, 6-7 juin 2003.

<sup>41</sup> Id.

*été passablement énervé par cette amnésie électorale, à tel point qu'il s'est demandé [...] (= tellement que en corrélation) ; La situation est devenue encore plus préoccupante au moment où le bison, passablement énervé par le remue-ménage, a fait mine de charger les gendarmes.*

moyennement + Adjectif<sup>42</sup> : *Moyennement* marque le degré intermédiaire, l'entre-deux. En ce qui concerne sa combinaison préférentielle avec un adjectif de polarité positive ou négative, on peut contraster *moyennement grand/propre/bon* (polarité +) et *\*moyennement petit/sale/mauvais* (polarité -). Toutefois, *moyennement difficile* est admis alors que *\*moyennement facile* ne l'est pas : on doit ici convoquer un *topos* de type 'Ce qui est difficile est bien'.

plutôt + Adjectif : L'étude a été présentée par Michèle Noailly lors du colloque du CerLICO "Intensité, comparaison, degré", Brest, 6-7 juin 2003<sup>43</sup>. L'adverbe *plutôt*, en français moderne, a perdu la valeur d'antériorité, où *plutôt* et *plus tôt* n'étaient pas encore clairement distingués. A la notion de précédence s'est substituée celle de préférence (*plutôt ceci que cela*) et de mise en balance de propriétés (*plutôt élégant que beau*).

*Plutôt* est un adverbe destiné à marquer un degré modéré (= *assez/relativement/modérément/moyennement/plutôt aimable*), mais il n'est pas compatible avec *mais*, ou *seulement*, comme le sont les trois adverbes en *-ment* : *Jules a-t-il été aimable ? - oui, mais relativement/modérément/moyennement/\*mais plutôt*. L'enchaînement sera préférentiellement : - *oui, plutôt*, ce qui fait de *plutôt*, comme *assez*, un marqueur orienté argumentativement vers le positif. Lorsqu'il y a un antonyme, on peut penser que celui-ci est elliptique : *une fille plutôt jolie (que laide)*. La mise en balance est parfois explicite : *Il donnait un ton plutôt vulgaire à des sentiments plutôt nobles* (Barrès).

En comparaison explicite, on trouve *plutôt* soit entre deux adjectifs de sens proche : *Jules est plutôt/plus gourmet que gourmand, Jules est gourmet plutôt/plus que gourmand* (= comparaison dans le modéré, que l'on peut gloser par *Jules est plutôt/plus gourmet que gourmand, mais ce n'est pas vraiment non plus ce qu'on appelle un fin gourmet, ou à proprement parler un gourmet*), soit entre deux adjectifs antonymes contradictoires : *Cosette était plutôt laide que jolie*, où l'on peut ajouter à l'énoncé des adverbiaux comme

---

<sup>42</sup> Id.



*globalement, tout compte fait*. Dans ce deuxième cas, la substitution par *plus que* semble plus difficile. En effet, pour qu'il y ait comparaison entre deux éléments p et q, il faut qu'il y ait un élément commun entre p et q ; lorsqu'il n'y a aucun élément commun à p et q, il n'y a pas comparaison, seulement substitution (p au lieu de q).

Pourtant, on admet bien *Pour une charlotte, les abricots doivent être plutôt cuits que crus* : au sein de deux échelles de comparaison, on a une comparaison de propriétés (la couleur, la chaleur, la dureté, etc.). Au contraire, dans l'énoncé *Pour une charlotte, les abricots doivent être plus cuits que crus*, on a un degré intermédiaire, mais une seule échelle avec des degrés de cuisson, ce qui rapproche cette construction comparative adjectivale d'une structure verbale. Le choix de l'un ou l'autre de ces énoncés aura une influence, d'ordre pragmatique, sur le contexte extra-linguistique : dans le premier énoncé (en *plutôt*), les abricots seront vraiment cuits, alors que dans le second, ils seront mi-cuits.

*Plutôt* peut également marquer la reformulation, dans un contexte d'énonciation : *Un gentilhomme français, vieilli plutôt que vieux, usé, dévasté, ruiné, triste épave du monde parisien* (A. Daudet). *Vieux, ou plutôt vieilli*. Ici, *vieilli* est un participe passé résultatif, mais en raison de son emploi métalinguistique le test avec *bel et bien* ne fonctionne pas. Autre exemple : « Elle a simplement un peu rectifié : 'plutôt bleu crépuscule que bleu soir' ». (F. Seguin, cité par Anne Beaulieu-Masson et Olga Inkova-Manzotti<sup>44</sup>). Il s'agit d'une substitution d'adéquation descriptive, d'une reformulation en termes proches.

Enfin, le dernier emploi de *plutôt* en fait un intensif plutôt qu'un modérateur : *Il est plutôt barbant, celui-là ! Elle est plutôt moche, sa femme !* Mais l'effet intensif est en réalité second, résultant d'une délibération intérieure.

Comme de nombreux modificateurs, *plutôt* se combine avec des non gradables qu'il « gradabilise » : *une combinaison plutôt unique*.

*ne... que + adjectif* : Pour Robert Martin, le cinétisme de *peu* s'apparente à celui de *ne*, qui oriente, achemine la pensée vers la négation, tant que l'exceptif *que* ne vient pas inverser le mouvement.

*absolument + Adjectif* :

---

<sup>43</sup> M. Noailly (2004), *Plutôt, ou l'alternative résolue, Intensité, comparaison, degré -1-*, Travaux linguistiques du Cerlico, Presses Universitaires de Rennes, 2<sup>e</sup> semestre 2004, pp. 219-227.

**Tableau 1 Distinction gradables/a priori non gradables dans corpus Absolument + Adjectif de A à I (Corpus FRANTEXT catégorisé après 1900)**

<u>ADJECTIFS GRADABLES</u> Test : acceptent la modification par les expressions de degré <i>très</i> et <i>assez</i> et <i>peu</i>	<u>ADJECTIFS A PRIORI NON GRADABLES</u> Test : n'acceptent pas la modification par les expressions de degré <i>très</i> et/ou <i>assez</i> et/ou <i>peu</i>
<p>183/ (absolument) <b>académiques et insignifiants</b></p> <p>90/ (absolument) <b>arbitraire</b></p> <p>228/ (absolument) <b>autonome</b></p> <p>377/ (absolument) <b>chaste</b></p> <p>299/ (absolument) <b>courageuse</b></p> <p>87/ (absolument) <b>curieux</b></p> <p>385/ (absolument) <b>déconcertants</b></p> <p>11/ (absolument) <b>déconcertante</b></p> <p>216/ (absolument) <b>désagréable</b></p> <p>73/ 85/ 107/ 122/ 367/ (absolument) <b>différent</b></p> <p>119/ 134/ (absolument) <b>différents</b></p> <p>133/ (absolument) <b>différente</b></p> <p>132/ (absolument) <b>différentes</b></p> <p>391/ (absolument) <b>disponibles</b></p> <p>281/ (absolument) <b>écoeurante</b></p> <p>327/ 390/ (absolument) <b>effrayante</b></p> <p>247/ (absolument) <b>exclusifs</b></p> <p>255/ (absolument) <b>favorable</b></p> <p>256/ (absolument) <b>formel</b></p> <p>427/ (absolument) <b>hostile</b></p> <p>184/ (absolument) <b>hostiles</b></p> <p>46/ 57/ 148/ (absolument)</p>	<p>419/ (absolument) <b>adéquat (*très, *assez)</b></p> <p>337/ (absolument) <b>affreux (*très, *peu)</b></p> <p>250/ (absolument) <b>atroce (*très, *peu)</b></p> <p>177/ (absolument) <b>belles (*peu)</b></p> <p>416/ (absolument) <b>bleu</b></p> <p>245/ (absolument) <b>capitales (*très, *assez)</b></p> <p>283/ absolument <b>catégorique (*très, *assez)</b></p> <p>35/ 58/ 111/ 116/ 162/ 230/ 288/ 303/ (absolument) <b>certain</b></p> <p>50/ 121/ 135/ 181/ 185/ 345/ (absolument) <b>certaine</b></p> <p>10/ 13/ (absolument) <b>charmante (*très, *peu)</b></p> <p>338/ (absolument) <b>coi</b></p> <p>61/ 101/ (absolument) <b>confus</b></p> <p>76/ 339/ 404/ (absolument) <b>contraire</b></p> <p>175/ (absolument) <b>contraires</b></p> <p>153/ (absolument) <b>coupable (*très, *assez)</b></p> <p>421/ (absolument) <b>délectable</b></p> <p>224/ (absolument) <b>délicieux</b></p> <p>263/ (absolument) <b>démontable, basculable, transportable, [...], rétrécissable, abrégéable [...], modifiable (*très, *assez)</b></p> <p>16/ (absolument) <b>déserts et morts</b></p> <p>260/ (absolument) <b>diaboliques</b></p> <p>49/ 56/ (absolument) <b>distincts</b></p>

<sup>44</sup> Colloque du CerLICO, “ Intensité, comparaison, degré ”, Brest, 5-7 juin 2003.

<b>indépendant</b>	108/ (absolument) <b>distinctes</b>
166/ (absolument) <b>inflexible</b>	27/ (absolument) <b>douce</b> (eau)
214/ (absolument) <b>insensible</b>	290/ (absolument) <b>droit (*peu)</b>
75/ (absolument) <b>insensibles</b>	176/ 322/ (absolument) <b>droite (*peu)</b>
152/ 212/ 220/ (absolument) <b>inutile</b>	271/ 295/ (absolument) <b>effroyable (*très, *peu)</b>
34/ (absolument) <b>involontaire</b> (discours)	74/ 189/ (absolument) <b>égal</b>
6/ 53/ (absolument) <b>invraisemblable</b>	331/ (absolument) <b>épouvantable (*très, *peu)</b>
234/ (absolument) <b>irréalisable</b>	67/ (absolument) <b>essentiel (*très)</b>
368/ (absolument) <b>irréductible</b> (tout ce qui ressort d'eux-mêmes d')	24/ (absolument) <b>étranger</b>
54/ 259/ 382/ (absolument)	164/ 318/ (absolument) <b>étrangère</b>
<b>irréfutable</b> (certitude)/(ouvrage de valeur)	89/ (absolument) <b>étrangers</b>
289/ (absolument) <b>irréremédiable</b>	143/ (absolument) <b>étrangères</b>
347/ (absolument) <b>irremplaçable</b> (être)	240/ 266/ 285/ 297/ (absolument) <b>exact</b>
269/ (absolument) <b>irréparable</b> (débris, tesson)	126/ 130/ 304/ (absolument) <b>exceptionnelle (*très)</b>
357/ (absolument) <b>ivre</b>	163/ (absolument) <b>exempt</b>
	257/ (absolument) <b>explicables (*très, *assez)</b>
	251/ (absolument) <b>extraordinaire (*très, *peu)</b>
	277/ (absolument) <b>familiales</b>
	291/ (absolument) <b>fanatique</b>
	273/ (absolument) <b>foireux (*peu)</b>
	19/ 364/ (absolument) <b>fou</b>
	336/ (absolument) <b>froid (*peu), glacé</b>
	311/ (absolument) <b>fulgurantes</b>
	282/ (absolument) <b>furieux (*très, *peu)</b>
	188/ (absolument) <b>furieuse (*très, *peu)</b>
	423/ (absolument) <b>grand (*peu)</b>
	180/ 315/ (absolument) <b>gratuit</b>
	267/ (absolument) <b>gratuits</b>
	218/ (absolument) <b>gratuite</b>
	5/ (absolument) <b>gratuites</b>
	332/ (absolument) <b>honteux (*très, *peu)</b>
	117/ 182/ (absolument) <b>identique (*très, *assez)</b>

36/ (absolument) **identiques** (\*très, \*assez)  
41/ 209/ (absolument) **idiot**  
406/ (absolument) **imbécile**  
432/ (absolument) **immettable**  
199/ 201/ 305/ 405/ 412/ (absolument) **immobile**  
408/ 410/ (absolument) **immobiles**  
43/ (absolument) **immobile** [et silencieuse]  
147/ (absolument) **immoral**  
433/ (absolument) **impardonnable** (\*très, \*peu)  
270/ (absolument) **impérieuse**  
12/ 15/ 28/ 29/ 38/ 52/ 62/ 115/ 145/ 204/ 217/ 222/  
321/ 324/ 350/ 381/ 427/ 431/ (absolument)  
**impossible**  
346/ (absolument) **imprévisible** (\*peu)  
292/ (absolument) **imprévisibles** (\*peu)  
83/ (absolument) **inapplicable**  
161/ (absolument) **inattendu** (\*très, \*peu)  
167/ 243/ 351/ (absolument) **inattendue** (\*très,  
\*peu)  
3/ 4/ 8/ 14/ 82/ 141/ 359/ 386/ 417/ (absolument)  
**incapable** (\*très, \*peu)  
33/ (absolument) **incapables** (\*très, \*peu)  
244/ (absolument) **incassable**  
434/ (absolument) **incompatible**  
309/ 316/ (absolument) **incompréhensible** (\*très)  
374/ (absolument) **inconcevable** (\*très, \*peu)  
93/ (absolument) **inconnu**  
356/ (absolument) **inconnue**  
425/ (absolument) **inconnues**  
96/ 301/ (absolument) **incroyable** (\*très, \*peu)  
294/ (absolument) **incultivable**  
44/ (absolument) **indestructible** (\*très, \*peu)

	<p>21/ 66/ 103/ 109/ 124/ 144/ 354/ (absolument)</p> <p><b>indifférent (*très)</b></p> <p>18/ (absolument) <b>indifférente (*très)</b></p> <p>30/ (absolument) <b>indifférents (*très)</b></p> <p>323/ 369/ 380/ (absolument) <b>indispensable (*très, *peu)</b></p> <p>349/ (absolument) <b>indispensables (*très, *peu)</b></p> <p>333/ absolument <b>inéluçtable</b></p> <p>165/ absolument <b>inévitabile</b></p> <p>32/ absolument <b>inédit</b></p> <p>276/ absolument <b>inédite</b></p> <p>253/ absolument <b>infaillible</b></p> <p>97/ absolument <b>inférieur (*assez, *peu)</b></p> <p>179/ absolument <b>inguérissables</b></p> <p>343/ absolument <b>inintelligible (*très, *peu)</b></p> <p>429/ absolument <b>inodore (*très, *peu)</b></p> <p>249/ absolument <b>inouï (*très, *peu)</b></p> <p>95/ absolument <b>insensée (*très, *peu)</b></p> <p>94/ absolument <b>insignifiant (*peu)</b></p> <p>127/ absolument <b>insoupçonnée</b></p> <p>98/ absolument <b>insoupçonnées</b></p> <p>7/ 110/ absolument <b>insuffisante (*peu)</b></p> <p>55/ absolument <b>insuffisantes (*peu)</b></p> <p>174/ absolument <b>insupportable (*très, *peu)</b></p> <p>379/ absolument <b>intact (*très, *assez)</b></p> <p>100/ 131/ 387/ absolument <b>intacte (*très, *assez)</b></p> <p>71/ absolument <b>intacts (*très, *assez)</b></p> <p>138/ absolument <b>intérieur (*assez, *peu)</b></p> <p>23/ absolument <b>intolérable (*très, *peu)</b></p>
--	---

Cette classification est à prendre avec quelques restrictions, puisque *absolument* tire l'adjectif vers le bout de l'échelle (quand la polarité de l'adjectif est positive, il s'agit d'un

plus haut degré positif ; quand elle est négative, il s'agit d'un plus " haut degré " négatif. Ainsi, on se rend compte que cet adverbe ne se combine pas avec des adjectifs du milieu de l'échelle : \**absolument moyen*, \**absolument tiède*, qui sont donc en dehors de ce corpus. De plus, on constate une fonction rhétorique d'hyperbole, de redondance, dans la mesure où *absolument*, qui positionne l'adjectif à l'extrémité de l'échelle, se combine très bien avec des adjectifs eux-mêmes déjà " *endpoint oriented* " (en partant du principe que *glacial* est logiquement équivalent à *très froid*.): *absolument affreux*, *absolument atroce*, *absolument magnifique*, *absolument nul*, *absolument brillant*. On remarque donc une grosse proportion d'adjectifs comportant déjà un élément sémantique d'intensité (comme *minuscule*, *exceptionnelle*) combinés avec *absolument*.

En outre, l'adjectif, comparatif implicite, ne conserve pas sa valeur de comparaison avec *absolument* (i. e. : \**absolument sûr* = absolument + sûr que x). En effet, *absolument* annule le caractère comparatif implicite de l'adjectif, comme l'indique le test avec l'opérateur explicite de comparaison *comparé à* : *Comparé à toi, je suis (très) intelligente* vs \**Comparé à toi, je suis absolument intelligente*. *Absolument* + Adjectif bloque la comparaison, il s'agit d'un superlatif absolu.

Par ailleurs, on se rend compte que la classification du tableau reprend à peu de choses près la distinction classifiants/qualifiants de Milner (1978), c'est-à-dire que les non gradables du tableau sont classifiants (s'organisent en sous-classes sémantiques disjointes) et les gradables sont qualifiants (sémantiquement continus). De plus, les corpus contredisent ma première intuition d'acceptabilité de locuteur : on trouve couramment *très* + Adj. de couleur, adjectifs que je n'ai pas classés ici parmi les gradables. En anglais, *very red*, *very yellow* sont tout à fait acceptés.

Pour l'anglais, Christopher Kennedy, dans un article non encore paru<sup>45</sup>, propose une acceptabilité de *absolutely* + Adj. qui correspond à la typologie des échelles ouvertes et fermées qu'il a construite depuis 1999 : 1/les adjectifs qui s'inscrivent sur une échelle ouverte (*totally open scale*), c'est-à-dire la plupart des gradables comme *tall*, *deep*, *intelligent* sont relatifs, dépendants du contexte, n'ont pas de restriction définie et leur classe de comparaison est souvent la norme. Ces adjectifs, quelle que soit leur polarité, ne se combinent pas avec *absolutely* : ? ?*absolutely tall/deep/expensive/likely* (Adj. de polarité positive) ; ? ?*absolutely short/shallow/inexpensive/unlikely* (Adj. de polarité négative) ;

---

<sup>45</sup> Towards a grammar of vagueness, article disponible sur son site : <http://www.ling.nwu.edu/~kennedy/prose.html>

2/ parmi les adjectifs qui s'inscrivent sur une échelle fermée à gauche (*lower closed scale*) comme *bent, wet, possible, straight, dry, impossible*, seuls les adjectifs négatifs se combinent avec *absolutely* : ainsi, on a ?*absolutely possible/bent/bumpy/wet* vs *absolutely impossible/straight/flat/dry* (à supposer que *straight, flat* et *dry* soient négatifs) ; 3/ parmi les adjectifs qui s'inscrivent sur une échelle fermée à droite (*upper closed scale*), comme *certain, pure*, seuls les adjectifs positifs acceptent *absolutely* : *absolutely certain/safe/pure/accurate* vs ? ?*absolutely uncertain/dangerous/impure/ inaccurate* ; 4/ enfin, les adjectifs qui s'inscrivent sur une échelle fermée (*totally closed scale*) comme *plein, ouvert*, acceptent tous la combinaison avec *absolutely* : *absolutely full/open/necessary/empty/closed/unnecessary*. Les adjectifs qui s'inscrivent sur une échelle fermée sont dits " absolus ".

### 5) Première tentative de distinction

Les combinaisons avec *très/very* (marque prototypique du comparatif implicite) et avec *comparé à/par rapport à/compared to*<sup>46</sup> (marques de la comparaison explicitée) semblent les plus à même de distinguer l'adjectif gradable des autres types d'adjectifs ou des formations approuvées.

En ce qui concerne l'anglais, *very* modificateur de l'adjectif ne doit pas être confondu avec le *very* adverbial qui signifie " précisément " et se combine avec des noms (*the very book I read last summer*) et des GN comprenant un adjectif (*the very right answer*). En outre, je retiens *very* et non pas *quite*, car *quite* est également un modificateur aspectuel (*It's not quite finished, He's not quite finished yet*). Sur la distinction entre *quite* et *very*, on remarque que certains adjectifs admettent *quite* et *very* (*That's very/quite good*), d'autres *quite* seulement (*You're quite right/\*You're very right*), d'autres *very* seulement (*This is very red/\*This is quite red*). *Quite* semble avoir un sens plus absolu (comme *tout à fait* en français), bien que sa combinaison avec les adjectifs de couleur soit impossible, tandis que *very* est une marque de degré relatif.

## **B- Définition négative**

<sup>46</sup> La locution *compared with* n'a pas été étudiée. Outre la comparaison, la locution *par rapport à* marque la localisation spatiale, avec relation à l'énonciateur marquée ou non : *Le canapé est à gauche par rapport à moi*, ou *Le canapé est à gauche par rapport au fauteuil* est ainsi une opération égocentrée, car elle nécessite le repère de la position du locuteur, alors que *Le canapé est à mi-chemin entre les deux murs*, ou *Paneloux, d'abord, qui se plaça de l'autre côté du lit, par rapport à Tarrou, et adossé au mur* (= symétriquement à) (Camus, *La Peste*) révèle une opération allocentrée, car l'énoncé est valable quelle que soit la position du locuteur. Les termes d'allocentré (ou 'allocentrique') et 'égocentré' (ou 'égocentrique') sont ceux d'Alain Berthoz, *Stratégies cognitives et mémoires*

### 1) *L'adjectif gradable n'est pas un relationnel*

Outre la définition du relationnel de Bally qui figure dans l'introduction (Bally, 1932-1965, § 147 et 323), je retiendrai trois tests pour éliminer le caractère relationnel (et donc non gradable) de l'adjectif : 1/ le « vrai » relationnel n'admet pas la prédication, la fonction attribut : \**Ce centre est équestre* ; 2/ Le « vrai » relationnel n'admet pas la combinaison avec la locution *comparé à/par rapport à* (ce n'est pas un comparatif implicite, mais un génitif) : \**Le centre X est équestre par rapport au centre Y* ; 3/ le « vrai » relationnel est relationnel par rapport au nom qu'il détermine, mais n'admet pas la complémentation : \**Le centre X est équestre de/à...*).

Subsiste le problème du génitif : *a presidential murderer* est-il un meurtrier du président ou de président ? qui ne m'occupera pas ici.

L'évolution de la langue semble se faire vers la 'gradabilisation' d'un grand nombre de relationnels. Bartning et Noailly (1993) ont étudié le cas de *royal* et *enfantin*, qui ont un sens relationnel et gradable : *la couronne royale vs un salaire royal*. Pour *enfantin*, les effets de sens sont plus nuancés (ici classés du plus relationnel au plus gradable) : *le langage enfantin* (= qui est propre à l'enfant) ; *ce qu'il y a encore d'enfantin dans la plupart de nos émotions joyeuses* (= qui a le caractère de l'enfance) ; *une remarque enfantine* (= qui ne convient guère qu'à l'enfant) ; *un problème enfantin* (= très facile). Bartning (1976-80) pose l'existence des pseudo-adjectifs doubles (tantôt relationnels, tantôt qualificatifs). La catégorisation selon elle est lexicale, mais on peut parler d'emplois. Ex. : *scolaire, artisanal, civil, maternel, sulfureux, sympathique* et *populaire* sont des pseudo-adjectifs doubles. Ainsi, *scolaire*, au XIXe siècle, a un sens relationnel (= relatif au loisir, à l'école), puis acquiert au XXe siècle une valeur dépréciative : *Sa belle, sa noble peinture [d'Ingres] est souvent inhumaine et scolaire* (TLF, Green, *Journal*)

La première étape de la "dérive" du sens relationnel au sens qualificatif, d'après Bartning et Noailly, est l'interprétation [+ COMME]. Est-ce la ressemblance, la similitude des nominalistes et le sens connotatif ? On le dirait, à voir les trois étapes de la transformation de *cornélien* :

1- héros cornélien (= de Corneille)

2 – héros COMME ceux de Corneille

---

spatiales, in *Philosophies de la perception – Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives*, dir. Jacques Bouveresse et Jean-Jacques Rosat, Paris, 2003, O. Jacob, pp. 101-129.



3- héros cornélien (= qui fait passer son devoir au-dessus de tout)<sup>47</sup>

*Maternel*, quant à lui, ne quitte pas le sens relationnel, c'est-à-dire qu'il y a toujours relation à la mère. Toutefois, l'expression *une attitude maternelle* peut être employée à propos d'un homme. En revanche, *sulfureux* et *sympathique* ont quitté, pour l'un le sens relationnel 'qui contient du soufre' attesté dès la fin du XIIe siècle, pour l'autre le sens relationnel 'relatif à l'affinité qui existe entre certains corps' attesté vers 1600. *Sulfureux* dans son sens qualificatif signifie 'qui évoque l'enfer, les démons' et *sympathique* 'qui est apprécié' (le sens d'origine, issu du langage spécialisé de la médecine, s'est considérablement amoindri). *Civil* et *populaire*, au contraire, ne présentent plus qu'anecdotiquement le sens qualificatif, c'est aujourd'hui le sens relationnel qui domine. Pourtant, le cas de *völkisch* en allemand semble contrarier cette évolution : aujourd'hui, *völkisch* ne signifie plus 'populaire', mais 'raciste'. "Toutefois, à travers sa signification dernière on perçoit la première, il s'agit de ce que certains linguistes appellent la motivation étymologique du mot, issue du 'motif' initial qui l'a créé."<sup>48</sup> Ce jeu entre les niveaux participe de l'ambiguïté énonciative.

Certains adjectifs autorisent la double lecture, gradable et non gradable, des adjectifs relationnels : *Les Renault sont des voitures très françaises* (position attribut), ou *Les voitures très françaises que sont les Renault se vendent bien à l'étranger* (position sujet). La lecture est bien gradable, pourtant non validée par le test *par rapport à/comparé à* qui devrait autoriser la phrase suivante, qui semble un peu bancale : ? *Comparées aux Citroën/Fiat, les Renault sont des voitures (très) françaises*. Cette inacceptabilité tient ici très vraisemblablement au fait qu'il n'existe pas d'antonyme contradictoire à l'adjectif *français*<sup>49</sup>.

Louise McNally et Gemma Boleda Torrent (CSSP 2003, Paris, 2-4 octobre 2003) proposent une analyse intersective d'adjectifs "relationnels" comme *technique*, qui, dans la phrase suivante, n'est pas possible : *Marti is a tehnnical architect* → *Marti is an architect* ∧ \**Marti is technical*. Or, un grand nombre d'adjectifs relationnels peuvent recevoir une analyse intersective s'ils dénotent des propriétés d'espèces (*kinds*)<sup>50</sup> qui s'opposent aux propriétés d'individus (*rouge*) et aux propriétés d'événements (*quotidien*). *Technical* dans *a technical architect* ne prédique pas la 'technical-ness' de Marti (il ne s'agit pas d'un

<sup>47</sup> On peut remarquer par contraste que l'adjectif *machiavélien* conserve son sens relationnel et que c'est l'adjectif *machiavélique* qui est porteur, lui, du sens évaluatif, et qui est donc gradable.

<sup>48</sup> Autour de la Pensée sauvage. Réponses à quelques questions, Entretien du "groupe philosophique" d'*Esprit* avec Claude Lévi-Strauss (novembre 1963), *Esprit* N°301, janvier 2004, pp. 182-183.

<sup>49</sup> Ferrando, S. (2005) *Comparé à, par rapport à* : limites et excès de l'antonymie différentielle, *Recherches linguistiques de Vincennes* N°33, pp. 157-172.

<sup>50</sup> Carlson, J., 1977, *References to kinds in English*, Ph. D dissertation, University of Massachusetts.

*individual predicate*), mais infère seulement qu'un architecte technique est un architecte. L'adjectif demeure relationnel, car la structure prédicative n'est pas acceptable : \**Marti est technique*. Alors que si l'argument dénote une espèce, l'adjectif attribut sera possible : *Tuberculosis can be pulmonary*, parce que *la tuberculose* est employé de façon générique, comme un nom d'espèce. De même, on pourra dire *L'architecture est une discipline très technique*.

## **2) L'adjectif gradable n'est pas un adjectif du bout de l'échelle (endpoint oriented)**

Susceptible de gradation par modification syntaxique et par inscription sémantique sur une échelle scalaire, le gradable n'est pas un adjectif " *endpoint oriented*/du bout de l'échelle " - comme *minuscule* ou *excellent* en français, *huge* ou *tiny* en anglais -, qui est un intensif non gradable (n'acceptant pas la combinaison avec *très/assez/peu*). Toutefois, sont admises les tournures exclamatives elles-mêmes intensives, de type *quelle minuscule personne !* Il y a là redoublement du caractère intensif de l'énoncé, par des moyens qui sont, pour l'un, sémantique, pour l'autre, énonciatif ou rhétorique. *Quel excellent article !* est considéré comme logiquement, mais non lexicalement ni sémantiquement, équivalent à *Quel très bon article !*

## **3) L'adjectif gradable n'est pas un participe passé statif/résultatif**

On remarque que les participes passés statifs-résultatifs (*cassé, mort, broken, dead*) prennent en quelque sorte la place des adjectifs du bout de l'échelle sur le plan aspectuel. Le test pour savoir si un participe passé est statif-résultatif est sa combinaison possible avec *bel et bien* (en anglais sa combinaison impossible avec la forme progressive \**is being*). Toutefois, on constate une admissibilité des agentifs passifs, de type *She is being tortured*, avec la forme progressive, alors que les ergatifs passifs ne l'admettent pas (\**She is being arrived*). *Arrived* et *tortured* sont pourtant tous deux des résultatifs. Une exception : les causatifs d'émotion sont des participes passés statifs-résultatifs gradables : *très ému, Il est très aimé de tous* (Authier, 1980).

Le statif-résultatif est parfois employé comme adjectif, mais son origine verbale lui donne une valeur aspectuelle qui le fait répondre à d'autres types de tests : combinaison avec les expressions de degré : à *X%*, à *moitié, complètement* (en anglais *X%, half, completely, all*). Quelques exemples : *La porte est à moitié ouverte/The door is half open* (*open* est ici adjectif, morphologiquement différencié de *opened*, participe passé), mais la valeur

aspectuelle demeure ; *Il est complètement/tout mouillé/He's all/completely wet*. De la même façon, un gradable combiné avec un adverbe de quantité ou d'intensité tel que *complètement* ou *absolument* perd son caractère de gradabilité<sup>51</sup>.

#### a) Similarités et différences entre participe passé et adjectif

Selon Gustave Guillaume<sup>52</sup>, le participe passé est le mode adjectif du verbe, à valeur aspectuelle résultative. Avec un verbe transitif, qui installe une relation actancielle agent-patient, le participe passé prend une valeur passive car c'est l'objet de la structure active qui est affecté (*il est aimé* : ici gradation possible). Avec un verbe intransitif ou employé intransitivement, la valeur est non passive (soit rapport du sujet à l'objet (*j'ai fini, j'ai couru* : pas de gradation possible), soit rapport du sujet et du verbe (*je suis sorti* : pas de gradation possible)). Weinrich (1989 : 299) distingue le passif ou l'actif du rétro-participe (= participe passé) selon que le verbe conjugué admet un objet ou non : rétro-participes passifs si le verbe conjugué admet un objet : *perdu, trouvé* (valence 2, S-O), *promis, donné* (valence 3, S-P-O) ; rétro-participes actifs si le verbe conjugué n'admet pas d'objet. Les rétro-participes actifs ont leur passé composé formé avec l'auxiliaire *être* : *né, mort, devenu, survenu, venu, arrivé, allé, parti* (les uns comme les autres ne sont pas gradables).

D'un point de vue morphologique, pour Retman (1980, cité dans Goes, 1999 : 193), le suffixe *-é* est le second suffixe adjectival par sa fréquence (11,4%), *-u* le suffixe de 1% des adjectifs et *-i* se situe en-dessous du 1%. Le chiffre pour *-é* ne paraît possible que si sont comptabilisés les participes passés issus des verbes en *-er* (Goes, 1999 : 193). Sur le plan synchronique, certaines formes ont perdu tout contact avec le verbe (*fourbu, favori, perclus, hardi*) tandis que d'autres formes ont conservé un lien très lâche (*sacré, foutu, maudit*) mais, en général, les participes passés ont conservé un lien très sensible avec leur verbe d'origine. Toutefois, certains adjectifs ressemblent à des participes passés par leur suffixe, mais sont dénominaux : *barbu, bossu, poilu, ambré, chocolaté, casqué, cuirassé, pansu*. Quelques participes seulement admettent la négation par *in-* (*irrésolu, imprévu*) ou donnent lieu à un adverbe. Pour Moignet<sup>53</sup>, la création d'un adverbe dérivé d'un adjectif (*irrésolument*) est le

<sup>51</sup> Sur la dimension aspectuelle de *complètement*, voir les travaux de Patrick Caudal depuis sa thèse : Caudal, P. (2000), *La polysémie aspectuelle - contraste français/anglais*, thèse de doctorat, Université Paris 7.

<sup>52</sup> G. Guillaume, Existe-t-il un déponent en français ?, *Langage et science du langage*, Paris, Nizet, Québec, Presses de l'université Laval, 1973.

<sup>53</sup> Moignet, G. (1963), L'incidence de l'adverbe et l'adverbialisation des adjectifs, *Tra. Li. Li.* N°1, pp. 175-194.

<sup>54</sup> Silvia Palma (1995) in *Théorie des topoï*, Anscombe, J.-C., dir., Paris, Kimé.

<sup>55</sup> David Lewis (1979 : 172-173) fait remarquer à juste titre que l'adjectif *flat*, bien que syntaxiquement gradable (*flatter than X*) est employé dans un sens absolu, sauf si les standards de précision sont plus élevés, au point que les conditions de vérité de *flat* ne soient plus maintenues, ce qui pourrait entraîner un énoncé de type *The desk is flatter than the pavement*. Le caractère vague de l'adjectif, lié

signe d'une " adjectivation pleinement acquise, par laquelle la perspective verbale est abolie " (1963 : 192).

Selon les générativistes, la structure profonde du participe passé épithète postposé est soit aspectuelle soit relative attribut : *une porte fermée* = une porte qu'on a fermée (aspect) ou une porte qui est fermée (attribut). Le sens statif-résultatif des participes passés (verbes transitifs directs ou intransitifs, exprimant un état qui résulte d'une action (*casser, briser, décorer*) ou d'une transition d'un état à l'autre (*mourir, blesser, traumatiser*, ces deux derniers verbes étant classés parmi les verbes dits psychologiques) ou reflétant un statut social (*demander* dans *Paul est très demandé*)) empêche normalement la gradation : le vase est brisé ou il ne l'est pas ; on est mort ou on ne l'est pas. S'il la permet, c'est pour d'autres raisons, que l'on va étudier ci-dessous. La structure passive rentre dans ce cadre (le participe refuse *très*, et ne peut devenir épithète et *a fortiori* épithète antéposée : *\*Il est très venu, \*l'homme venu vs Le sapin est très décoré, le sapin décoré*). La différence entre l'auxiliation par *avoir* et l'auxiliation par *être* réside dans le fait que la première a une valeur ingressive (*il a paru, elle a monté, j'ai couru, vous avez vieilli*) alors que l'auxiliation par *être* a une valeur résultative (*elle est montée, il est paru, j'y suis couru, vous êtes vieilli*), les trois derniers cas relevant de la langue classique.

Enfin, Riegel (1985 : 180) se demande pourquoi certains participes passés statifs-résultatifs sont gradables et prennent de ce fait le statut d'adjectifs : *un homme très demandé/très aimé, un travail très soigné, un personnage très connu/très estimé/très respecté/très contrarié/très fatigué, un résultat très réussi* mais *\*une théière très cassée, \*un personnage très blessé*. Une première hypothèse soutient que la gradation est possible, dans certains cas, lorsque le sémantisme du verbe fait état d'un procès continu (processus de création, d'établissement d'un sentiment, d'un statut...). On observe pourtant *\*très détruit*, malgré un processus de destruction pouvant être lent. Une observation de Kukenheim, citée par Riegel, et que je reprends à mon compte, est la suivante : les verbes qui ont un participe passé statif-résultatif gradable sont des verbes imperfectifs : *Un homme estimé* est un homme que l'on estime, pas un homme qui a été estimé (le procès est en cours).

Autre possibilité de gradation des statifs-résultatifs (Riegel, 1985 : 189) : le sens métaphorique du participe passé statif-résultatif permet la gradation (en effaçant le sens résultatif) : *\*La porte est très fermée vs Son visage est très fermé*.

---

à sa gradabilité, ne tient pas : on a affaire ici à une sorte d'antonyme contradictoire, ou plutôt à un adjectif dont les conditions de vérité sont 'suffisamment vraies'.

Sur le modèle de certains statifs-résultatifs, on peut avoir une lecture perfective d'un gradable comme *chaud* (*Le café est chaud (= Le dîner est servi)*), qui admet la modification par les adverbes "aspectuels" qui expriment le degré de réalisation : *Le café est à moitié/presque chaud/tout chaud*. *Chaud* autorise également une lecture métonymique : *des vêtements chauds* ne signifie pas que les vêtements sont chauds, mais qu'ils tiennent chaud au corps qu'ils recouvrent.

En anglais, on observe une différence entre *learnt* (participe passé) et *learned* (adjectif), sur le modèle de *open* (adjectif) et *opened* (participe passé). En français, *indécis* et *décidé* obéissent au même genre de distinction, avec une antonymie marquée, et une gradation possible de *décidé*.

#### b) Différenciation adjectif verbal en -ant et participe présent en -ant

Comme certains statifs-résultatifs à statut adjectival, les adjectifs verbaux en *-ant* obéissent à la gradation. Selon Riegel (1985 : 175), l'adjectif verbal en *-ant* est marqué par une variabilité en genre et en nombre, parfois par une différence orthographique (*fatigant/fatigant*), exprime une qualité, une manière d'être, n'admet ni la construction directe ou indirecte du participe présent (*Cet enfant obéit/\*est obéissant à ses parents* alors que *Obéissant à ses parents, l'enfant sortit*) ni la négation (*\*Cet enfant n'est pas obéissant à ses parents*) ni la postposition d'adverbes ou de constructions adverbiales (*\*C'est une lame coupante parfaitement* alors que *Cette lame est parfaitement coupante*). Au contraire, le participe présent en *-ant* est invariable, présente une rection et un sémantisme de verbe, a une fonction de circonstant. L'adjectif verbal en *-ant* fonctionne exactement comme un adjectif sur les plan morphologique, sémantique et syntaxique.

Quelle sémantique pour les adjectifs verbaux en *-ant* ? Selon Riegel (1985 : 177), les verbes causatifs-résultatifs dont le sujet déclenche un procès affectant l'objet (et parmi ceux-ci les verbes psychologiques) forment des adjectifs verbaux en *-ant* (ainsi, *affligeant, affolant, agaçant*, etc., signifient 'capable de, de nature à, susceptible de' + verbe). L'état résultatif de ces verbes se traduit par le participe passé correspondant (*affligé, affolé*, etc.). Un deuxième groupe d'adjectifs verbaux en *-ant* sont paraphrasables en 'rendre SN + Adj, être cause que SN devenir (plus) Adj' (ainsi, *amaigrissant, amincissant, assourdissant*, etc.), le participe passé résultatif correspondant à l'aspect accompli du procès (*amaigri, aminci*, etc.). On peut toutefois remarquer que *amaigrissant* et *amaigri* ne peuvent pas représenter même sujet sémantique ou référentiel (inanimé pour l'un, animé pour l'autre).

#### **4) L'absence de gradation de certains adjectifs morphologiquement marqués par le préfixe *in-/un-***

Certains adjectifs morphologiquement marqués par le préfixe *in-/un-*, qui annule la gradation, acquièrent une valeur de superlatifs ou d'adjectifs du bout de l'échelle : *incassable, inaccessible, infini*, (en anglais *inaccurate, unforgettable*). Toutefois, cette remarque n'est pas généralisable puisque *incertain* (en anglais *unsuccessful* ou *impolite*) conservent un caractère gradable.

#### **C- Les trois critères nécessaires et suffisants de l'adjectif gradable**

Jan Goes (1999), qui cherche à établir le portrait prototypique de l'adjectif, fait l'hypothèse suivante : les critères de l'appartenance à la catégorie Adjectif peuvent être : 1) la gradation par *très* ; 2) la gradation sous d'autres formes que *très* (*on ne peut plus, assez, plus*) ; 3) l'anteposition de l'adjectif épithète ; 4) la postposition de l'adjectif épithète ; 5) le mouvement de l'anteposition à la postposition, ou l'inverse : 5)a) avec modification du sens de l'adjectif ; 5)b) sans modification du sens de l'adjectif ; 6) la fonction attributive de l'adjectif. Au terme de sa recherche, Goes distingue quatre grands critères de catégorisation de l'adjectif : accord genre-nombre, gradation par *très*, fonction épithète et fonction attribut. Autres critères relevés au cours de sa recherche : formation de l'adverbe en *-ment*, négation par *in-*, mobilité de la position anteposée de l'adjectif à la position postposée (la variation de sens de la postposition à l'anteposition se faisant surtout avec des substantifs désignant des êtres humains et des activités qui leur sont liées). Selon un principe logique, plus l'intension du substantif est large, plus il y a de sèmes offrant des possibilités d'interaction à l'adjectif, tandis que du point de vue de l'adjectif c'est son extension qui lui permet de s'adapter à un grand nombre de substantifs. Cette dernière idée est mise en cause par les grammaires fonctionnelles de dépendance, qui sélectionnent le nom en fonction de traits sémantiques qui lui permettent de s'accorder –ou non– avec l'adjectif.

Au terme de ma propre recherche, je distingue trois critères caractéristiques de l'adjectif gradable :

- La combinaison avec *très/very* : celle-ci, plus qu'avec *assez/rather* et *peu* (qui n'a pas de contrepartie en anglais), permet de différencier le gradable des formations proprement verbales, des adjectifs du bout de l'échelle et des relationnels ;

- La combinaison avec les locutions comparatives explicites *comparé à, par rapport à*, qui permet de distinguer le gradable du relationnel (bien que ce test convienne mal aux adjectifs de couleur et aux gradables sans antonymes (*français, reluisant*)). Le test *par rapport à, comparé à, compared to* sert à différencier le gradable du relationnel [*\*Cet adjectif est relationnel par rapport à celui-ci*] ou de l'adjectif de couleur, plutôt prototypique que gradable [*?Ce champ est vert par rapport à cette prairie*], ou du participe passé à valeur non métaphorique [*\*Cette théière est cassée par rapport à la tienne, \*Je suis marié par rapport à toi*], mais pas de l'adjectif du bout de l'échelle [*Il est minuscule par rapport à toi*]<sup>54</sup>. Ce test sert également à indiquer la polarité en fonction de la réalisation dans le 2<sup>e</sup> segment de l'antonyme complémentaire. En effet, la partie lacunaire de la phrase *Tu es grand par rapport à moi* peut être interprétée de deux manières : substitution de *moi* par *je (ne) suis grande* (avec le comparatif explicite) ou ajout de la partie lacunaire *qui suis plus petite* dans le deuxième segment (dans un cas on a même polarité, dans l'autre on a polarité croisée) ;
- La prédication, enfin (*Il est/He is Adj, Elle est/She is Adj, C'est/It is Adj*), condition minimale implicite de l'adjectif gradable, ainsi qu'on va le voir dans les parties 4 et 5. En anglais comme en français, on peut noter qu'il existe d'autres adverbes que ceux cités plus haut, que leur caractère énonciatif rend modificateurs de la prédication : *It was really (really) banal/C'était vraiment banal* (intensifieur de la prédication) ; *It's definitely a sad film/C'est définitivement un mauvais film* (marqueur de conviction) ; *It was just awful/C'était simplement affreux* (conditions d'énonciation : remémoration d'une situation négative).

#### **D- Typologie des gradables selon la polarité**

Pour déterminer des critères d'attribution de polarité positive ou négative des gradables, il convient de définir ce qu'est la polarité.

##### ***1) Qu'est-ce que la polarité ?***

A la combinaison avec certains modificateurs, première propriété des gradables, s'ajoute l'antonymie. La relation d'antonymie qui caractérise la plupart des gradables permet de les inscrire sur une échelle dont l'une des extrémités est le pôle positif et l'autre le pôle négatif. Ainsi, sur l'échelle de la dimension (de la taille ou de la grandeur), *grand* et *petit* figurent

dans des directions opposées, de même que, sur l'échelle de l'honnêteté, figurent *honnête* et *malhonnête*. Cette acception dimensionnelle ou évaluative de la polarité est à distinguer de celle qui fonde l'existence des *NPI, negative polarity items*, c'est-à-dire des constituants qui attirent préférentiellement les constructions négatives comme *en avoir la moindre idée, bouger le petit doigt, boire une goutte, être la mer à boire, y aller de main morte, venir grand monde, arriver à la cheville de quelqu'un* (vs les locutions à polarité positive (LPP), *i. e.* qui se combinent avec l'assertion : *dormir comme un sabot, se vendre comme des petits pains, coûter les yeux de la tête, sourire du bout des lèvres, manger du bout des dents, être aux anges*<sup>55</sup>). Néanmoins, un tel phénomène existe pour les adjectifs : *peu reluisant, peu ragoûtant*.

Deux nuances cependant sont à apporter à ce classement par paires : d'une part, certains adjectifs n'ont pas d'antonyme (*reluisant* (Muller, 1990), *enthousiaste, important, profond, sérieux...*) ; d'autre part, la richesse du lexique déborde souvent la stricte relation d'antonymie qui voudrait qu'à un terme en corresponde un et un seul autre, de polarité inverse. Ainsi, on trouve *vieux, âgé, ancien* vs *jeune, nouveau* ; *haut* vs *bas, profond* ; *grand, large* vs *petit, court, étroit*, etc.

La polarité est assignée à l'adjectif selon des critères qui ne sont pas très bien définis. Ainsi, il existe des gradables auxquels il est difficile intuitivement d'attribuer une polarité : *différent, semblable*, par exemple.

**Tableau 2** Polarité des gradables

<b>Adjectif positif (PA)</b>	Ex. : <i>grand, haut, ancien, âgé, chaud, intelligent, beau, travailleur, régulier, agréable, certain, heureux</i>
<b>Adjectif négatif (NA)</b>	Ex. : <i>petit, bas, nouveau, jeune, froid, stupide, laid, paresseux, irrégulier, désagréable, incertain, malheureux</i>

Quels sont les critères qui permettent d'assigner une polarité à un gradable ? Tout d'abord, hors contexte : certains critères sont morphologiques (préfixes privatifs : *certain* vs *incertain, agréable* vs *désagréable, heureux* vs *malheureux*), d'autres sont quantitatifs (dimensions ou mesures comparées : *grand* vs *petit, chaud* vs *froid, âgé* vs *jeune* ; d'autres critères sont empiriques, c'est-à-dire dépendants du contexte (discours antérieur, conditions d'énonciation) : par exemple, seuls les adjectifs à polarité positive peuvent se combiner avec



une expression de mesure (*two meters long/deux mètres de long* vs *\*two meters short/\*deux mètres de court*) ; de même, il existe des contextes qui s'opposent de façon récurrente à une polarité de l'adjectif, par exemple *ragoûtant*, *reluisant*, adjectifs à polarité positive, qui ne s'emploient pas dans des phrases affirmatives (*peu/pas ragoûtant*, *peu/pas reluisant*). D'autres critères font intervenir un jugement de valeur (*beau* vs *laid*) et/ou sont tributaires du syntagme nominal auquel ils s'appliquent (*succès flagrant* vs *échec flagrant*, *succès incertain* vs *échec incertain*). Dans ces cas, il faut déterminer une classe intensionnelle (propriétés propres à l'adjectif ou au groupe nominal) ou convoquer un stéréotype ou *topos* implicite.

On observe une difficulté à établir une définition claire des polarités positive et négative, et par suite une distinction entre adjectifs à polarité positive et adjectifs à polarité négative. Les critères d'établissement de la polarité sont en effet divergents : ex. *fini* vs *infini*, où *fini* est non marqué négativement, donc positif sur le plan morphologique, mais négatif en tant que dimensionnel (*moins que*) et statif-résultatif en tant que participe passé ; *infini* est négatif sur le plan morphologique (préfixe privatif), positif en tant que dimensionnel (*plus que*), non gradable puisqu'au bout de l'échelle (intensif), et n'est pas un participe passé.

La typologie de Cruse (1980) reprise par Yoon (1996) entre les adjectifs partiels et les adjectifs totaux est intéressante à mentionner pour certains types d'adjectifs antonymes : *safe-dangerous*, *clean-dirty*, *healthy-sick*, où le premier adjectif (*total adjective*) de chaque paire décrit l'absence de danger, de saleté, de maladie, etc., tandis que le second (*partial adjective*) décrit l'existence de la propriété. *Dirty* (existentiel d'après Yoon) est équivalent à "has some degree of dirtiness" et est contraire à "has no degree of cleanliness" ; *clean* (universel) est équivalent à "has no degree of dirtiness" et est contraire à "has some degree of cleanliness". Un test avec *almost* est possible : *The glass is dirty but it is almost clean* (combinaison possible avec les existentiels, mais pas avec les universels) vs *\*The glass is clean but it is almost dirty*. Idem avec *wet* (existentiel) et *dry* (universel), avec *incomplete* (existentiel) et *complete* (universel), avec *dead* (existentiel) et *alive* (universel). Cette typologie recouvre-t-elle celle de la polarité ? Les adjectifs partiels ou existentiels seraient négatifs, les totaux ou universels seraient positifs.

Dans le but de cerner des critères fiables d'établissement de la polarité, j'opterai pour quatre niveaux d'analyse correspondant à la longueur du segment de phrase étudié : 1/ Le mot ; 2/ Le groupe nominal (Det. + Adj. + Nom ou Det. + Nom + Adj.) ; 3/ La phrase (la

prédication, première ou seconde) ; 4/ Le texte/discours. Si les trois premiers niveaux d'étude relèvent de la linguistique *bottom-up* (celle qui part des éléments minimaux pour aboutir de façon componentielle à la phrase), le dernier niveau s'inscrit dans une linguistique *top-down* (celle qui traite du discours et le décompose analytiquement).

## II/ PREMIER NIVEAU D'ANALYSE : LE MOT

La question à laquelle je vais répondre est la suivante : y a-t-il présence d'un préfixe négatif ou privatif (*a priori* marque de polarité négative) ou non présence d'un préfixe négatif ou privatif (*a priori* marque de polarité positive) ?

### A- Le critère morphologique

Selon Riegel (1993), les adjectifs qualificatifs, à de rares "trous lexicaux" près, sont doublés par des noms de propriété (ou noms de qualité, noms de masse) –également appelés tropes par les philosophes, *i. e.* particuliers abstraits recouvrant des types d'occurrences, d'instances- selon un triple modèle dérivationnel :

1- Adjectif > nom : *lent* > *lenteur*, *fier* > *fierté*, *doux* > *douceur*, *grand* > *grandeur*... Ce phénomène s'observe pour les primitifs ou primaires (= termes non dérivés d'une base) selon Goes, Givón et la plupart des auteurs, mais pas seulement : ainsi, *analphabète* > *analphabétisme*, *délinquant* > *délinquance*), pour lesquels un suffixe nominal s'ajoute au radical de l'adjectif (Anscombe appelle ces adjectifs des constructions adjectivales par troncation)<sup>56</sup> ;

2- Nom > adjectif : *courage* > *courageux*, *culot* > *culotté*, *honte* > *honteux*, *joie* > *joyeux* : l'adjectif est dérivé par suffixation du nom de masse ;

3- Radical commun > adjectif/nom : *vraisembl-* > *vraisemblable*, *vraisemblance*, *nécess-* > *nécessaire*, *nécessité* : l'adjectif et le nom de masse sont dérivés d'un radical commun.

Certains verbes, intransitifs ou transitifs, sont formés sur un adjectif avec le sens 'devenir (plus) Adj' ou 'rendre (plus) Adj' : *s'aggraver*, *aggraver*, *grandir*, *s'agrandir*, *agrandir*, *fraîchir*, *s'améliorer*, *embellir*, *enlaidir*, *raccourcir*, *rallonger*, *s'affaiblir*, *affaiblir*, etc. D'autres verbes sont lexicalement comparatifs, comme : *augmenter*, *croître*, *diminuer*, *se flétrir*, *monter*, *avancer*...

Selon Anscombe<sup>57</sup>, 96 adjectifs primitifs ou primaires donnent naissance à des verbes du 2<sup>e</sup> groupe dont la paraphrase est 'devenir, rendre (plus) Adj' : *jaunir* (= rendre jaune [*le soleil a jauni/fait jaunir la tapisserie*] ou *devenir jaune [la tapisserie a jauni]*), *blanchir*, *ternir*, *maigrir* (= devenir maigre), *amaigrir* (= rendre (plus) maigre), *raffermir* (= rendre

<sup>56</sup> Il est intéressant de remarquer que l'adjectif a pu changer de catégorie et être converti en substantif : c'est le cas de *preux*, combiné avec *chevalier* dans ses premiers emplois et devenu nom (*un preux*). Jacques Le Goff (2005), *Héros & Merveilles du Moyen-Age*, Paris, Ed. du Seuil.

<sup>57</sup> Séminaire de l'année 2004-2005, EHESS.

plus ferme), *se raffermir* (devenir plus ferme), *rougir*, *bleuir*, *verdir*, *grandir*, etc. Ces verbes sont dits ‘symétriques’ car ils autorisent le renversement de l’objet en sujet.

Pour l’anglais, Talmy Givón (1970) et Magnus Ljung (1974) ont étudié les adjectifs sur le plan dérivationnel et celui de la polarité.

D’après Givón (1970), parmi le vaste lexique des adjectifs anglais, la plupart ne sont pas des primitifs, mais sont construits sémantiquement à partir de noms ou de verbes ou dérivés de noms (dénominaux) ou de verbes (déverbaux). Vendler (1963<sup>58</sup>) a mis en évidence la notion d’adjectif marqué vs adjectif non marqué (*marked and unmarked adjectives*). Test : A la question *How Adj is it ?* les adjectifs non marqués obtiennent une réponse de l’un ou de l’autre membre de la paire d’antonymes, alors que les adjectifs marqués ne peuvent obtenir que la réponse de l’adjectif marqué. Ex. : *How long/good is it ? Very long/good ; very short/bad. How short/bad is it ? \*Very long/good ; very short/bad.* Ainsi, l’adjectif non marqué serait positif et l’adjectif marqué serait négatif. On remarque que les noms de qualité ou de propriété correspondant aux adjectifs non marqués (longueur, largeur, épaisseur, bonté, etc.) couvrent l’échelle entière de mesure, alors que ceux correspondant aux adjectifs marqués (petitesse, étroitesse, etc.) s’appliquent à l’une des extrémités. L’auteur fait également une différence entre *overt negative marker* (*wise/unwise*), où la phonologie/morphologie recouvre la sémantique, et *inherent negative marker* (*wise/stupid, big/small*), où seule la sémantique lexicale indique l’antonymie. D’où il tire une définition de l’adjectif positif/négatif : pour les adjectifs marquant la qualité (*bon/mauvais ; beau/laid*, etc.), le critère est ‘avoir’ (pôle positif) ou ‘ne pas avoir’ (pôle négatif) la qualité ; pour les adjectifs marquant la quantité (*grand/petit, long/court*), le critère est ‘avoir plus’ (pôle positif) ou ‘moins’ (pôle négatif) de cette quantité.

Les adjectifs construits à partir du nom (*noun-based adjectives*) peuvent être paraphrasés par *X has + propriété* (quantité ou qualité) ou par *X + verbe + adverbe* (ou + verbe + circonstancielle) : *X est grand = X a un certain degré de grandeur ; an early arrival = someone arrived early, a shocked silence = someone was silent as if shocked, because (he/she was shocked)*<sup>59</sup>. Les adjectifs construits à partir du verbe (*verb-based adjectives*) peuvent être paraphrasés par *verbe + adverbe* ou *verbe + VP* : *The guests were late = the guests arrived/came late ; a high tide = the tide reached a high spot.*

---

<sup>58</sup> Vendler, Z. (1963), *The Transformational Grammar of English Adjectives* (TDAP 52), University of Pennsylvania.

L'objectif de Givón (1970) est de distinguer les adjectifs statifs (*stative adjectives*) et actifs (*active adjectives*) en fonction de leur construction morphologique (*noun-based vs verb-based adjectives*). En effet, les adjectifs anglais, comme les verbes anglais, se subdivisent en statifs et en actifs. Les premiers tests, ceux de Ross et Lakoff (1967<sup>60</sup>), permettant de les différencier sont l'*imperative test* : *Be careful, will you* (ou, pour les verbes, *Run, will you*) = *active Adj.* ; \**Be rich, will you* (\**Know the answer, will you*) = *stative Adj.* ; et le '*Do*' test : *What he did to annoy me was to be noisy* (ou, pour les verbes, *What he did to please her was to look at her*) = *active Adj.* ; \**What he did to annoy me was to be stupid* (\**What he did to please her was to hear the music vs What he did to please her was to listen to the music*) = *stative Adj.* Un autre test est le '*Remind*' test : *I reminded him to be very brief* (ou, pour les verbes, *I reminded him to come early*) = *active Adj.* vs \**I reminded him to be tall* (\**I reminded him to understand everything*) = *stative Adj.*

Autre test, plus intéressant pour la distinction adjectif/participe passé : NP *is being* + Adj., qui exclut les adjectifs statifs (qui admettent NP *is* + Adj.). L'adjectif statif (qui ne se combine pas avec *is being* et est normalement *noun-based*) devient parfois actif -et admet donc la combinaison avec *is being*- quand le sujet est animé : \**The table is being very good today vs John is being very good today*. A la lumière des connaissances plus récentes, il semble que le test *is being* marque la présence d'un profil aspectuel de la prédication adjectivale - un profil aspectuel se définissant par un processus incrémental : phase préparatoire, phase interne, phase résultante, chacune des phases étant d'inégale durée selon les verbes (*She is being tortured/welcome*d). Le test *is being* est également utilisé pour distinguer les actions volontaires de l'agent, comme on le verra en cinquième partie.

En ce qui concerne la classification statifs/actifs des adjectifs dénominaux ou déverbaux, le test *is being* a été appliqué aux adjectifs déverbaux avec suffixes *-ive*, *-ing*, *-able*, *-full/less* : quand le verbe de base est actif, l'adjectif l'est aussi (sont constatées quelques exceptions avec les trois premiers suffixes, surtout plusieurs adjectifs en *-able*, qui contiennent une modalité telle que 'pouvoir' ou 'être capable de', et qui sont par eux-mêmes statifs (le test *is being* ne fonctionne pas).

La thèse de Magnus Ljung (1974) est la suivante : seuls les adjectifs qui sont *noun-based* peuvent être antonymes. Givón (1970) a montré que tous les adjectifs anglais sont dérivés de noms ou de verbes, soit *overtly* (*i. e.* qu'ils soient morphologiquement marqués)

---

<sup>59</sup> Gruber, J. (1967), Functions of the lexicon in formal descriptive grammars, (TM 3770/000/00), Santa Monica, Systems Development Corporation ; Bolinger, D. (1967), Adjectives in English : attribution and predication, *Lingua*, 18, 1 : 34..

soit *covertly* (non morphologiquement marqués, *i. e.* que leur sémantique soit issue de la structure profonde). La définition de l'antonymie que donne le Webster : *an antonym is a word of opposite meaning, opposed to synonym*, n'est pas suffisante. Généralement, le terme positif est celui qui fonctionne comme le terme non marqué ou de sens générique, porteur de la qualité commune aux deux termes (*grand* pour grandeur, etc.). Les adjectifs positifs ont deux interprétations, les adjectifs négatifs n'en ont qu'une (test : *how-question*). D'après Lyons (1968<sup>61</sup>), *John is good* implique la négation de *John is bad*, mais *John is not good* n'implique pas *John is bad* et *John is not bad* n'implique pas *John is good*, sauf dans le cas de la négation métalinguistique, forte. Pour sa part, Zimmer (1964<sup>62</sup>) met en évidence la présence d'antonymes contradictoires/*contradictory opposites* (pour lesquels il existe une "law of the excluded middle : the denial of one term will always imply the assertion of the other") et d'antonymes contraires/*contrary opposites* (pour lesquels le test sémantique est : *neither...nor/ni...ni* ; *if John is not bad he may be neither good nor bad*), qui ont un espace sémantique intermédiaire. Enfin, Bierwisch (1967<sup>63</sup>) dénomme comparatifs implicites les adjectifs.

Le groupe d'adjectifs de base considérés comme antonymes par excellence (antonymes contradictoires) recouvre les paires qui expriment les mesures physiques, dont les noms de dimension sont reconnues comme universelles et naturelles. La *How-question + stressed positive (unmarked)* Adj. présuppose que la qualité est "inherent in the head-noun (= *degree of*)" alors que la même question dont le *how* est accentué indique que la qualité est accidentelle. Toutefois, avec les évaluatifs comme *beautiful/ugly* se pose le problème suivant : bien que *How beautiful is she ?* présuppose 'She is beautiful', comme *How tall is she ?* présuppose 'She is tall', il s'agit d'antonymes contraires qui n'ont pas de sens non marqué pour le positif. Le fait qu'il n'y ait pas d'échelle objective de la beauté fait apparaître la notion de mondes possibles.

Enfin, l'auteur constate un parallélisme entre les adjectifs antonymes et les adjectifs dérivés de noms dits inaliénables (*inalienable nouns*) : ceux qui dans la plupart des langages réfèrent aux parties du corps, aux qualités mentales, aux termes de parenté et aux termes qui expriment la partie d'un tout (*top, bottom, side...*). Les bases sémantiques pour la construction d'adjectifs sont : *having, possessing, covered with* et *full of* (variantes : *smearred*

---

<sup>60</sup> Ross, J. and G. Lakoff (1967), *Stative Adjectives and Verbs (NSF-17)*, Harvard Computation Laboratory.

<sup>61</sup> Lyons, J. (1968), *Introduction to theoretical linguistics*, Cambridge University Press.

<sup>62</sup> Zimmer, K. E. (1964), *Affixal negation in English and other languages : an investigation of restricted productivity*. *Word* 20 : 2, supplement.

*with, strewn with*) : *stone* --> *stony* ; *anger* --> *angry* ; *snow* --> *snowy* (suffixes *-y, -ous, -ful, -ic*). La particularité des noms inaliénables est qu'ils peuvent être modifiés par un modificateur qui devient préfixe et prennent le suffixe *-ed* pour former un adjectif (*long-haired, feeble-minded, etc.*). Il y a quelques exceptions : *crested, sighted* ne sont pas modifiés et sont néanmoins adjectifs. Les autres suffixes, *-y, -ous, -ful, -ic*, peuvent se combiner avec des noms aliénables comme avec des noms inaliénables. Néanmoins, quand ils sont combinés à des noms inaliénables, ils expriment toujours la déviation par rapport à la norme, c'est-à-dire qu'ils ne signifient pas seulement "possessing N" mais "having N to an unusual extent or in an unusual member" : *leggy* veut dire 'having remarkable legs', *fleshy* veut dire 'having more flesh than normal', etc. Il est intéressant de remarquer que *thin* est à *fleshy* ce que *short* est au *long* marqué, et qu'à un *long* non marqué correspond le *-fleshed* que l'on trouve dans *white-fleshed, soft-fleshed*. Le même phénomène se produit avec le suffixe *-less* combiné avec un nom inaliénable : le sens n'est plus "lacking N" (*carless, houseless*) mais "having less N than normal" (*colorless, shapeless*). Lequel du nom ou de l'adjectif est le primitif ? Morphologiquement, ce sont les adjectifs (*length* dérive de *long*), mais on a l'habitude de dire que le sens de l'adjectif est construit sur celui du nom. Autre particularité des adjectifs en *-ed* construits à partir de noms inaliénables : ils sont incompatibles avec les *how-questions*, car ils ne dénotent pas des qualités scalaires, mais des objets. Quelques adjectifs de même sens sont soit morphologiquement marqués (*overt*) soit construits par dérivation sémantique (*covert*) : *fast/speedy, big/large-sized*.

Au terme de l'article, Ljung définit le principe d'antonymie : l'adjectif non marqué réfère à la dimension entière de la qualité scalaire, les deux adjectifs marqués réfèrent à la part positive (grande quantité) et à la part négative (petite quantité) de la dimension.

### 1) Préfixes et suffixe négatifs en anglais

En anglais, huit affixes sont porteurs d'un sens proprement négatif : il s'agit des préfixes *a-, un-, non-, in-* (et ses variantes *il-* devant *ll*, *im-* devant les labiales, *ir-* devant */r/*), *dis-, mal-* (peu représenté), *mis-* (qui se combine avec des participes dont certains ont la valeur d'adjectifs), et du suffixe *-less*, contrepartie négative des adjectifs à suffixe *-ful*. Quelques exemples : *uneducated, unhappy, non-productive, nonconformist, inexperienced, impolite, disobedient, malodorous, misleading, fearless*.

---

<sup>63</sup> Bierwisch, M. (1967), Some semantic universals of German adjectivals. *Foundations of Language* 3.1-36.

La grammaire de Quirk *et al.* (1985) établit une distinction entre les préfixes négatifs (*a-*, *dis-*, *in-*, *non-*, *un-*), les préfixes privatifs ou ‘reversative’, *i. e.* renversant l’action (*dis-*, *un-*) et les préfixes péjoratifs (*mal-*, *mis-*, *pseudo-*).

Enfin, contrairement à une idée reçue qui veut que l’anglais soit une langue germanique ou saxonne, il y a 60% de racines romanes en anglais, qui affectent plutôt les termes savants.

## 2) Préfixes négatifs en français

Parmi les 45 types de préfixes adjectivaux français recensés par Béchade (1992 : 108-112), seuls six ont un sens privatif ou de négation générant la polarité négative: *a-*, *an-*, préfixes d’origine grecque exprimant la négation (*pas*) ou la privation (*sans*) ; *dis-*, *dé-*, *des-*, préfixes d’origine latine signifiant la négation de la base ; *in-*, *il-*, *im-*, *ir-*, préfixes d’origine latine de sens négatif ; *mal-*, préfixe d’origine latine marquant la péjoration (issu du latin *male*) ; *mes-*, *mé-*, préfixes péjoratifs d’origine francique (issu de *missi*) ; *non-*, préfixe d’origine latine signifiant la négation.

## 3) Particularités du préfixe in-

Le préfixe le plus important quantitativement en français est le préfixe *in-* (c’est le préfixe *un-* en anglais).

Sur 9000 adjectifs en français, 389 sont préfixés en *in-*. Les adjectifs préfixés par *in-* sont surtout des déverbaux : 277 formes, dont 206 en *-able* (Goes, 1999 : 65). Seuls 28 adjectifs dénominatifs et 23 adjectifs primitifs ou “ primaires ” (Borodina, 1963<sup>64</sup>, *i. e.* qui expriment les “ propriétés fondamentales des êtres et des choses ” (Pottier, 1985<sup>65</sup> : 305)), qui sont non décomposables et qui comprennent les adjectifs les plus fréquents, acceptent *in-* (ex. : *impur*). Cette préfixation ne semble pas influencer réellement sur la place de l’adjectif, car l’antéposition et la postposition sont possibles. Les adjectifs primaires, très fréquents, monosyllabiques ou dissyllabiques (*grand*, *beau*, *épais*, etc., en anglais *tall*, *thick*, *deep...*), sont prototypiques de la catégorie adjectif sans porter tous les critères de cette catégorie (comme *moineau* est prototypique de la catégorie oiseau, bien qu’il pépie et ne chante pas).

<sup>64</sup> L’adjectif et les rapports entre sémantique et grammaire en français moderne, *Le Français moderne*, vol. XXXI-3 : 193-198.

<sup>65</sup> De l’adjectif, *Tra. Li. Li.*, XXIII-1 : 301-305.



Leeman (1992<sup>66</sup>) constate que 77,6% des formes adjectivales en *-able* n'ont pas de négation en *in-*, tandis que 65,5% des formes en *in-...-able* n'ont pas de correspondant positif, et Anscombe (1994) remarque que ce préfixe, bien que le plus fréquent, n'est bien souvent pas la négation du correspondant positif.

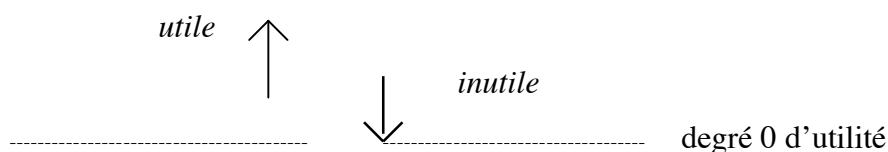
Le préfixe *in-* et ses variantes en français (*in-/un-* en anglais) annule dans certains cas la gradation (valeur de superlatif absolu, d'intensif : *inéarrable*, = tout à fait digne d'être narré ; valeur de causalité, d'inclusion : *inconscient* = qui est inclu dans le conscient, *inexistant*, = qui est inclu dans l'existence). Il est intéressant de noter une différence dans l'analyse de la dérivation des mots *inconscient* et *inexistant* : préfixation non négative pour une approche psychanalytique ou psychologique (*inconscient* signifie 'ce qui est à l'intérieur du', 'dans le conscient', selon la deuxième topique de Freud) et, selon le psychologue Franz Brentano, 'inexistens' ('inexistence') vient du latin *in-esse*, qui signifie 'être à l'intérieur de' ; préfixation négative pour les cybernéticiens (*inconscient* signifie 'non conscient', *inexistant* 'non existant', selon un principe d'antonymie binaire en a- ou non a-)<sup>67</sup>. Pour donner du poids linguistique à l'interprétation des cybernéticiens, l'étymon d'*inexistant* que donne Alain Rey dans son *Dictionnaire historique de la langue française* est celui d'un dérivé de *existere*, *exister*, avec préfixation négative.

Cruse (1976) a donné une représentation sous forme d'échelle inégale d'un gradable à antonyme non gradable, par exemple *enthousiaste* ou *utile*, opposé à *pas enthousiaste* ou *inutile*.

---

<sup>66</sup> Deux classes d'adjectifs en *-ble*, *Langue française* N°96, *La productivité lexicale* : 44-64.

<sup>67</sup> Cf. Jean-Pierre Dupuy, p. 85, et p. 103 : " A propos de l'inexistence intentionnelle, [Brentano] dit que l'objet vers lequel tend l'esprit (son intention) se situe à l'intérieur de l'esprit [...] ”.



Le degré 0 d'utilité impose une limite supérieure à *inutile*, mais pas une limite inférieure à *utile* dans la mesure où l'utilité commence un peu au-delà de 0.

Une caractéristique des adjectifs préfixés en *in-* est leur propension à se combiner avec les suffixes *-able/-ible*, produisant ainsi les adjectifs potentiels (qui expriment la modalité de la potentialité) : *illisible, immuable, impalpable, impeccable, impensable, imperceptible, inacceptable, inaccessible, incapable, inclassable, incompréhensible, inconcevable, inconsolable, indéniable, indicible, indissociable, inévitable, inexorable, inextinguible, insaisissable, insensible, insupportable, intangible, interminable, intouchable, introuvable, invariable, invisible, irrécupérable, irréductible, irréfutable, irremplaçable<sup>68</sup>, irréparable, irrépressible, irrésistible, irréversible.*

Qu'est-ce qui annule le caractère de gradabilité dans le préfixe *in-/un-* et lui donne un sens intensif ? Est-ce le fait que l'antonyme existe ou n'existe pas/plus ? Cela ne semble pas probant car, si l'on observe bien les non gradables *inénumérable, indescriptible, impérissable*, on a aussi *correct/incorrect*. Est-ce le caractère métaphorique de l'adjectif, c'est-à-dire sa combinaison avec un nom qui n'a pas le trait sémantique du nom avec lequel il se combine " littéralement " (N concret → N abstrait [*un feu inextinguible vs un fou-rire inextinguible*] ; N massif → N comptable [*une bonté infinie vs des mondes infinis*] ; N non animé → N animé [*une facture impayable vs un homme impayable*]) ? Une question plus intéressante est la suivante : peut-on prédiquer une propriété essentielle d'un N ? Normalement non, et de cette règle d'économie de la langue on devrait inférer l'inacceptabilité de *périssable* (les denrées périssent, c'est une évidence ou une lapalissade, il est donc inutile de dire *les denrées périssables*). Le caractère impérissable d'une loi, d'un souvenir, d'un amour, en revanche, n'est pas une propriété essentielle, mais accidentelle, du nom, et porte un caractère intensif.

<sup>68</sup> Denis Apotheloz (*Pratiques* N°125/126, juin 2005 : 69) compare *irremplaçable* et *inremplaçable* en assignant au premier un sens superlatif et au second un sens de négation neutre, proche du *non* (*remplaçable*).

Toutefois, comment expliquer cette transformation du privatif à l'intensif ? L'étude diachronique du cas de *immense* est éclairante : *immense*, que je n'ai pas classé dans le tableau des gradables à cause de son caractère du bout de l'échelle, est emprunté (1360) au latin *immensus*, " sans limite, infini ", formé de *im-* et de *mensum*, supin de *metiri* " mesure ". *Immense* est attesté d'abord au sens de " total, sans réserve " dans *donation immense*, emploi aujourd'hui disparu. L'adjectif signifie ensuite (av. 1453, Villon) " dont l'étendue, les dimensions sont considérables ". Par affaiblissement, il s'emploie pour " très grand ". *Immense* au XVI<sup>e</sup> siècle s'est employé au sens latin d'*infini* (Dieu est immense)<sup>69</sup>. Du sens privatif de " sans limite, sans mesure " (→ N hyperonyme de grandeur/petitesse) on passe donc à l'intensif " très grand " (à rapprocher de *démesuré*).

D'autres préfixes adjectivaux (marquant l'intensité, voire le trop-plein) existent en français : préfixes de supériorité (positifs), marquant parfois l'excès, à statut de superlatifs : *archi-*, *extra-*, *super-*, *hyper-*, *sur-*, *ultra-*, *méga-* (*archi-nul*, *extra-souple*, *super-lent*, *hypernerveux*, *surexcité*, *surhumain*, *ultra-court*, *mégagénial* ; seul *maxi-* ne se combine pas avec l'adjectif) ; préfixes d'infériorité (négatifs), marquant eux aussi parfois l'excès : *sous-*, *hypo-* (*sous-alimenté*, *hypothermique*)<sup>70</sup>.

#### 4) Suffixes adjectivaux en français

En français, si la polarité négative est marquée par certains préfixes adjectivaux, certains suffixes marquent l'intensité ou la qualité, la modalité, la péjoration, l'aspect : *illustre vs illustrissime*, *bleu vs bleuté*, *acceptable vs accepté*, *jaune vs jauni vs jaunissant vs jaunâtre*, etc. Il existe 70 suffixes adjectivaux en français d'après Retman (1980), cité par Goes (1999), et 28 types de suffixes adjectivaux, classés selon leur origine et leur sens, selon Béchade (1992 : 129-130). L'un des plus productifs, en français et en anglais, est le suffixe *-able* (et ses variantes *-ible* et *-ile*), qui s'agrège à une base verbale. Le suffixe *-able* vient du latin *-abilis* et signifie soit, le plus souvent, " qui peut être " + participe passé (*recupérable*, *acceptable/acceptable*), soit, moins souvent, " qui donne ", " enclin à " + infinitif de voix active (*secourable*). Ce suffixe ne s'ajoute qu'à des radicaux de verbes transitifs directs avec transformation au passif (sauf *vivable*).

<sup>69</sup> Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, pp. 1786-87.

<sup>70</sup> On remarque que le préfixe *in-* est lui aussi, dans un cas au moins, porteur du trait sémantique de l'excès : *inespéré* (vs *désespéré*) dénote le renouveau de l'espoir, une fois disparu.

D'après Riegel (1985 : 179), le suffixe *-ile* (*ductile, tactile, fissile...*) peut être considéré comme une variante savante du suffixe commun *-ible*, servant à former des adjectifs marquant la possibilité de subir le procès exprimé par la base. Ce suffixe *-ile* se trouve intégré à la base dans les mots du vocabulaire commun anciennement empruntés au latin (*habile, facile, mobile...*).

Il est intéressant de noter que la plupart des langues romanes distinguent, dans la formation du syntagme nominal, la fonction relationnelle (marquée par le procédé paradigmatique de la suffixation) de la fonction non-relationnelle (marquée par le procédé syntagmatique) : ainsi, *librito* en espagnol est sans relation avec un livre plus grand, alors que *pequeño libro* évoque une comparaison avec un *libro grande*. « Il en va de même pour l'ancien français : une *amiète* n'est pas considérée comme étant petite par rapport à une autre amie plus grande [...]. Or, depuis le moyen français, le procédé syntagmatique est aussi employé pour la fonction non-relationnelle : une *petite amie* est la désignation affectueuse de l'amie (fonction non-relationnelle) et non pas l'*amie petite* (fonction relationnelle) [...]»<sup>71</sup>

#### a) A propos du caractère subjectif de l'adjectif : le suffixe -esque

D'après Bachelard (1948 : 101), il est nécessaire d'établir une distinction (en littérature, dit-il, mais *a fortiori* en langue) entre « l'adjectif qui se borne à désigner plus précisément un objet et l'adjectif qui engage l'intimité du sujet<sup>72</sup> ». Agnès Méliis-Puchulu (1993) a mis en évidence la dimension énonciative ou déictique de l'adjectif *éléphantésque* et des adjectifs en *-esque* : ce sont des dénominaux, ce ne sont pas des « formants d'appellation », c'est-à-dire qu'ils ne peuvent pas construire une sous-appellation par rapport au N : \**Un catcheur qui est très gros et très lourd, ça s'appelle un catcheur éléphantésque*, d'où (ou à cause de) leur forte dimension énonciative. Au trait lexical /caractéristique de N/ s'ajoute la valeur intensive propre aux conditions d'énonciation (*C'est une démarche éléphantésque*). Un autre trait lexical possible, plus éloigné du sens premier, est /présentant le caractère spécifique de l'œuvre d'Aristophane/de Dante/, pour *aristophanesque, dantesque* dans une comédie

<sup>71</sup> G. Böhme-Eckert, De l'ancien français au français moderne : l'évolution vers un type « à part » à l'époque du moyen français, *Langue française* N°141, pp. 60-61.

<sup>72</sup> Bachelard, G. (1948), *La Terre et les rêveries du repos*, Paris, Librairie José Corti. Un parallèle peut être établi avec la diathèse verbale des langues anciennes, grecque et latine : selon la *Syntaxe grecque* de M. Bizos, 6<sup>e</sup> édition, Vuibert, 1971, p. 127, « La voix moyenne, spéciale au grec, est employée pour indiquer que le sujet fait l'action pour lui-même : *aristopoein vs aristopoeisthai* (préparer le déjeuner des autres vs préparer son déjeuner) » ; selon la *Syntaxe latine* d' A. Ernout et F. Thomas, 2<sup>e</sup> édition, 1964, Ed. Klincksieck, p. 203, « Les médio-passifs en latin (*lavari, ornari*) présentent le sens réfléchi, moyen, du passif (se laver, s'orner). Les déponents en latin sont d'anciens moyens qui n'ont plus d'actif. Ils indiquent, en général, que le procès est « intérieur » au sujet, ou

*aristophanesque, une œuvre dantesque*. Quelles sont les propriétés stéréotypiques d'*éléphantique* dans *un manteau éléphantique* ? La taille, mais pas la couleur. Le jugement de valeur qui est porté reflète certains stéréotypes. Ainsi, le suffixe *-esque* renvoie à des propriétés relevant du comportement : l'éléphant emblématise la lourdeur, la massivité et la lenteur, Prudhomme (*prudhommeque*) emblématise la prétention et la niaiserie.

Les adjectifs en *-esque* s'accrochent très bien de la fonction attribut (*ce personnage est donjuanesque*), de la coordination à un adjectif qualificatif (*un enfant intelligent mais boiscoutique*) et de la modification par un adverbe, mais pas *très*, ce qui a tendance à en faire un adjectif du bout de l'échelle, marquant l'intensité par son caractère énonciatif (*éléphantique, gigantesque*). Exceptions : *un individu très jordanique* (= qui présente plusieurs caractéristiques des personnages peints par Jordaens), *Ce catcheur est plus éléphantique que musclé*.

### 5) Suffixes adjectivaux en anglais

D'après Quirk *et al.* (1985), les suffixes adjectivaux d'origine anglaise sont au nombre de quatorze : *-ed, -ful, -ish, -less, -like, -ly, -y, -able, -ive, -en, -ese, -(i)an, -ist, -ite*, les quatre derniers pouvant également s'agréger aux noms. Le suffixe *-ed*, qui sert, entre autres usages, à former les adjectifs composés en anglais, se combine soit à une base nominale (*simple-minded, blue-eyed, blonde-haired...*) soit à une base verbale (*much-travelled, self-styled...*). Ces adjectifs composés ne sont généralement pas gradables. Le suffixe *-ful* se combine à des noms abstraits pour former des adjectifs gradables (exception : *forgetful*, qui a une base verbale). Le suffixe *-ish* a cette particularité, soit d'être marqueur d'appartenance dans *Swedish*, soit de signifier 'qui se rapproche de, qui a (pratiquement) les qualités de' dans *boyish, foolish, girlish* (caractère péjoratif possible en fonction du contexte), soit de porter explicitement la marque de la péjoration dans *yellowish*. Le cas de *latish*, traduit par "assez tard, plutôt tard" ("*It was latish in the afternoon next day when Mrs Albert Forrester...*" S. Maugham) classe *-ish* parmi les suffixes de degré, avec une valeur légèrement péjorative. Le suffixe *-less* se combine avec des noms abstraits ou concrets, ces dernières formations étant généralement non gradables (*colourless, homeless*). Les adjectifs en *-ful/-less* peuvent être des paires antonymiques comme dans *careful/careless*, mais la lexicalisation séparée conduit à la formation de paires non antonymiques (*pitiful/pityless*, = *pitoyable*, qui suscite

---

ramené à lui (*irasci, laetari, reminisci, oblivisci, loqui, fari, mori, nasci, philosophari* : se mettre en colère, se réjouir, se souvenir, oublier, parler, célébrer, mourir, naître, philosopher).

la pitié, adjectif ergatif, vs *impitoyable*, sans pitié, qui n'éprouve aucune pitié, adjectif agentif). Le suffixe *-like* est utilisé avec des noms concrets et la relation entre la base et le suffixe est très directe, *x-like* signifiant *like a x* : *childlike*, *ladylike*... Le suffixe *-ly*, combiné surtout à des noms concrets, signifie 'qui a les qualités de' : *motherly*, *brotherly*, *friendly*... (exception : *deadly*, dont la base est adjectivale). Le suffixe *-y*, 'qui ressemble à', 'caractérisé par', est employé avec des noms concrets pour former des adjectifs gradables : *sandy*, *hairy*, *creamy*... La base peut être également verbale, comme dans *runny* (*nose*), *sleepy*. Le suffixe *-able* se combine avec des verbes transitifs pour former des adjectifs gradables, paraphrasables par 'propre à être V-ed', 'qui peut être/ne peut pas être V-ed' (sens passif) : *washable*, *inevitable*... Dans certains cas, le sens de la paraphrase est actif, 'apte à V', comme dans *changeable* (*weather*), *perishable*<sup>73</sup>... Le suffixe *-ive* se combine à une base verbale, parfois suivie d'un infix *-at-*, comme dans *talkative*, *causative*... Le suffixe *-en* se combine à une base adjectivale comme dans *deafen*, *sadden*, et a un sens causatif, 'qui rend', ou un sens intransitif, 'qui devient'.

Manque à cette liste le suffixe *-ing* (*charming*), qui sert à former les participes présents dont certains sont employés comme adjectifs, et les suffixes *-ar* (*familiar*), *-ent* (*repellent*), *-ant* (*malignant*, *repentant*), *-ate* (*fortunate*).

Les quatre suffixes communs à la formation des adjectifs et des noms sont gradables lorsqu'ils prennent le trait 'qui a les propriétés propres à la base', mais non dans leur emploi d'origine, 'qui appartient à la base, qui est en relation avec la base' (citoyen de, adhérent à) : *Chinese*, *Shakespearian*, *Parisian*, *masochist*, *Calvinist*, *socialist*, *Chomskyite*, *israelite*...

Enfin, l'anglais a également des suffixes adjectivaux d'origine étrangère, mais devenus très productifs, et qui sont au nombre de quatre : *-all/-ial/-ical*, *-esque*, *-ic*<sup>74</sup>/*-atic*, *-ous/-ious*. Tous ces suffixes ont un sens paraphrasable par 'qui a les propriétés de' ou, plus généralement, 'qui a une relation à la base'. La plupart d'entre eux, de sens relationnel au départ, peuvent être employés comme gradables. Quelques exemples : *accidental*, *editorial*, *psychological*, *romanesque*, *atomic*, *problematic*, *desirous*, *ambitious*, *victorious*...

## 6) Listes et tableaux comparatifs

<sup>73</sup> D'après Aronoff, M. (1976 : 48), *Word Formation in Generative Grammar*, Cambridge, MA, MIT Press, l'un des deux sens du suffixe *-able* est 'capable of being Xed', où X est la base verbale (*readable*, *learnable*), le deuxième sens étant glosé par 'caractérisé par X', où X est la base nominale (*fashionable*).

<sup>74</sup> Le suffixe *-ic* fait partie des affixes primaires, qui modifie la place de l'accent principal de la base à laquelle il se concatène (Denis Apotheloz, RE- et les différentes manifestations de l'itérativité, *Pratiques* N°125/126, juin 2005 : 68).

Après ces considérations théoriques, je vais mettre les théories à l'épreuve des faits, ce qui pour moi est une façon de naturaliser l'adjectif sur le plan morphologique.

**Liste 1**            **Listes comparatives des adjectifs préfixés en a- /an- en français et en anglais (sources : *Petit Robert des noms communs, Robert and Collins*)**  
 (Les gradables sont soulignés et les équivalents morphologiques marqués en gras)

Adjectifs français : **agnostique**, agrammatical (en anglais non-grammatical), alogique, **amoral**, **amorphe**, anaérobie, anarchique, anarchisant, anastigmat, anencéphale, anodin, anomal, **anormal**, anovulatoire, apolitique, aréique, areligieux, asémantique, **aseptique**, **asexué**, atatique, asymétrique, asymptotique, **ataxique**, **atemporel**, **athée**, **atonal**, atoxique, **atypique**.

Adjectifs anglais : **abnormal**, **agnostic**, **amoral**, **amorphous**, **aseptic**, **asexual**, **ataxic**, **atheistic(al)**, **atonal**, atonic, **atypical**.

On peut ici rappeler les deux sens de l'adjectif *amoral* en fonction de la sémantique du préfixe :

*Amoral* 1 : sens négatif = qui est moralement neutre, étranger au domaine de la moralité (préfixation objective) ;

*Amoral* 2 : sens privatif = qui est immoral par défaut de sens moral (préfixation axiologique, évaluative).

La dérivation de *anodin* est également intéressante car elle donne la mesure de l'affaiblissement sémantique du terme : a- + *odunè* [douleur en grec].

**Tableau 1**            **Tableau comparatif des gradables préfixés en dis- en français et en anglais (sources : *Petit Robert des noms communs, Robert and Collins*)**  
 (En gras les équivalents morphologiques, en italique les adjectifs acceptant *very* en position attribut)

Adjectifs gradables français	Adjectifs gradables anglais
Discernable	<i>Disabled</i>
Disciplinable	<i>Disadvantageous</i>

<b>Discontinu</b>	(en français : désavantageux)
<b>Discordant</b>	<i>Disaffected</i>
<b>Discourtois</b>	Disagreeable (en français : désagréable)
<b>Discret</b>	Disappointed (en français : désappointé)
<b>Discursif</b>	Disappointing
<b>Discutable</b>	Disapproving
<b>Disgracieux</b> (en anglais : ungracious, sens figuré)	Disarming (en français : désarmant)
Disharmonieux	<i>Disastrous</i> (en français : désastreux)
<b>Disjoint</b>	<i>Disbelieving</i>
Disloqué	<i>Discerning</i>
<b>Disparate</b>	Disconcerting (en français : déconcertant)
Dispendieux	<i>Disconsolate</i> (en français : inconsolable)
Disponible	<i>Discontented</i> (en français : mécontent)
Dispos	<b><i>Discontinuous</i></b>
<b>Disproportionné</b>	<b>Discordant</b>
<b>Dissemblable</b>	Discouraging (en français : décourageant)
<b>Dissipé</b>	<b>Discourteous</b>
<b>Dissolu</b>	<i>Discreditable</i>
<b>Dissonant</b>	<b>Discreet</b>
<b>Dissuasif</b>	<i>Discriminating</i>
Dissymétrique	<i>Discriminatory</i>
<b>Distant</b>	<b><i>Discursive</i></b>
<b>Distinct</b>	Disdainful (en français : dédaigneux)
<b>Distingué</b>	<i>Diseased</i>
<b>Distrain</b>	<i>Disembodied</i>
<b>Distrayant</b>	<i>Disengaged</i>
	<i>Disfigured</i> (en français : défiguré)
	<b>Disgraceful</b>
	Disgruntled
	<i>Disgusted</i> (en français : dégoûté)
	<i>Disgusting</i> (en français : dégoûtant)
	<i>Disheartening</i>



	<p>Dishonest (en français : malhonnête)</p> <p><i>Dishonourable</i> (en français : déshonorant)</p> <p><i>Disincentive</i></p> <p><i>Disinclined</i></p> <p><i>Disinfectant</i> (en français : désinfectant)</p> <p><i>Disingenuous</i></p> <p>Disinterested (en français : désintéressé)</p> <p><b><i>Disjointed</i></b></p> <p>Disloyal (en français : déloyal)</p> <p><i>Dismal</i></p> <p>Disobedient (en français : désobéissant)</p> <p>Disobliging (en français : désobligeant)</p> <p><i>Disordered</i> (en français : désordonné)</p> <p><i>Disparaging</i></p> <p><b>Disparate</b></p> <p>Dispassionate</p> <p><i>Dispensable</i></p> <p><i>Dispirited</i></p> <p><i>Displeasing</i> (en français : déplaisant)</p> <p><b><i>Disproportionate</i></b></p> <p>Disputable</p> <p>Disputatious</p> <p><i>Disputed</i></p> <p>Disquieting (en français : inquiétant)</p> <p>Disreputable</p> <p>Disrespectful (en français : irrespectueux)</p> <p>Disruptive</p> <p>Dissatisfied (en français : insatisfait)</p> <p><i>Dissentient</i></p> <p><b>Dissimilar</b></p> <p>Dissipated</p> <p><b><i>Dissolute</i></b></p>
--	---

	<p><b><i>Dissonant</i></b></p> <p><b>Dissuasive</b></p> <p>Distant</p> <p>Distasteful</p> <p><b>Distinct</b></p> <p><b>Distinguished</b></p> <p><i>Distracted</i> (sens intensif : éperdu, fou)</p> <p><i>Distracting</i> (sens intensif : gênant, qui empêche de se concentrer)</p> <p><i>Distraught</i></p> <p><i>Distressed</i></p> <p>Distressing</p> <p>Distrustful (en français : méfiant)</p> <p>Disturbed</p> <p>Disturbing</p>
--	---

Que remarque-t-on ? la plus grande productivité du préfixe *dis-* en anglais. Toutefois, il faudrait, pour que ce tableau soit complet, ajouter les adjectifs dont le préfixe a subi des modifications d'ordre phonologique, et qui sont plus nombreux en français qu'en anglais (assimilation régressive : *difficile/difficult* < *dis-facilis* ; apophonie, *i. e.* ouverture vocalique, et apocope : *dédaigneux* ; simple apophonie : *désagréable, désobéissant*).

On se rend bien compte que le processus de grammaticalisation, en l'occurrence de lexicalisation préfixale, n'est pas aussi avancé pour tous les gradables, ce qui a une influence sur leur polarité : si *distingué* n'a plus rien de négatif, car la base latine *tingere* n'est pas productive en français, en revanche *dissymétrique* conserve son sens négatif ; idem en anglais avec *dismal* et *discontinuous*, par exemple. Autre exemple : *dispensable* est conservé en anglais avec lexicalisation du préfixe qui n'a plus rien de négatif, alors que le mot a disparu en français ; en revanche, *indispensable/indispensable* existent avec un sens non gradable.

**Tableau 2** Tableau comparatif des gradables préfixés en *il-, im-, in-, ir-* en français et en *il-, im-, in-/un-, ir-* en anglais (sources : *Petit Robert des noms communs, Robert and Collins*)

(En gras les équivalents morphologiques ; les adjectifs préfixés par *in-* qui sont soulignés sont compatibles avec *très/very* en position attribut)

Adjectifs gradables français	Adjectifs gradables anglais
<b>Illogique</b>	<u>Illegal</u> <u>Illegible</u> <u>Illiberal</u> <u>Illiterate</u> <b>Illogical</b>
Imbuvable	
<b><u>Immature</u></b>	<u>Immaterial</u>
<b>Immobile</b>	<b>Immature</b>
<b>Imparfait</b>	<u>Immeasurable</u>
<b>Impartial</b>	<u>Immediate</u>
<b><u>Impatient</u></b>	<b><u>Immobile</u></b>
<b>Impersonnel</b>	<u>Immoderate</u>
<b>Impertinent</b>	Immodest
<b><u>Impoli</u></b>	<u>Immoral</u>
<b>Impopulaire</b> (en anglais : unpopular)	<u>Immovable</u>
<b>Imprécis</b>	<u>Impalpable</u>
<b><u>Improbable</u></b>	<b>Impartial</b>
Improductif (en anglais : unproductive, non-productive)	<u>Impassive</u>
<b><u>Imprudent</u></b>	<b>Impatient</b>
<u>Impudent</u>	Impecunious
Impudique	<u>Imperceptible</u> <u>Imperceptive</u> <b>Imperfect</b> <u>Impermanent</u> <b>Impersonal</b>

	<b>Impertinent</b>
	<u>Implausible</u>
	<b>Impolite</b>
	Impolitic
	Importunate
	<u>Impotent</u>
	Impoverished
	Impracticable
	Impractical
	<b>Imprecise</b>
	Impregnable
	<b>Improbable</b>
	Improper
	Improvident
	<b>Imprudent</b>
	Impure
	<u>Inaccessible</u>
	<u>Inaccurate</u>
	<b>Inactive</b>
	Inadequate
	<u>Inadvertent</u>
	<u>Inane</u>
	Inappropriate
	<u>Inapt</u>
	Inarticulate
	Inartistic
	<b>Inattentive</b>
	<b><u>Inaudible</u></b>
	Incautious
	<u>Incessant</u>
	<u>Incidental</u>
Inacceptable	
<b>Inactif</b>	
Inadapté	
Inadmissible	
<b><u>Inamical</u></b> (en anglais : inimical)	
Inaperçu	
Inappliqué	
Inattaquable	
<u>Inattendu</u> (en anglais : unexpected)	
<b><u>Inattentif</u></b>	
<b>Inaudible</b>	
Inavouable	
Incapable	
<u>Incertain</u> (en anglais : uncertain)	

Inchantable	<b>Incoherent</b>
Inchauffable	<b>Incommodious</b>
<u>Incivil</u> (en anglais : uncivil)	<b>Incompetent</b>
<b>Incohérent</b>	<b>Incomplete</b>
Incolore	<b><u>Incomprehensible</u></b>
Incommodant	<b>Incongruous</b>
<b>Incommode</b>	<u>Inconsequent</u>
Incompatible	<u>Inconsiderable</u>
<b><u>Incompétent</u></b>	Inconsiderate
<b><u>Incomplet</u></b>	Inconsistent
<b>Incompréhensible</b>	<u>Inconsolable</u>
Incompréhensif	<u>Inconspicuous</u>
Incompris	Inconstant
Inconcevable	<u>Incontinent</u>
<u>Inconfortable</u> (en anglais : uncomfortable)	Inconvenient
<b><u>Incongru</u></b>	<b>Incorrect</b>
Inconscient (en anglais : unconscious)	<u>Incorrigible</u>
Inconséquent	<u>Incorruptible</u>
Inconsidéré (en anglais : unconsidered)	<u>Increasing</u>
Inconsistant	<b><u>Incredible</u></b>
<u>Inconstant</u>	<b>Incredulous</b>
<u>Incontrôlable</u> (en anglais : uncontrollable)	<u>Incriminating</u>
<u>Inconvenant</u>	Incurious
<b>Incorrect</b>	<b>Indecent</b>
Incorrigible	Indecorous
<b>Incrédule</b>	Indefatigable
<b>Incroyable</b>	Indefensible
<u>Incroyant</u>	<u>Indefinable</u>
<u>Inculte</u> (en anglais : uncultured)	<b><u>Indefinite</u></b>
<b>Indécent</b>	<b><u>Indelicate</u></b>
<u>Indécis</u> (en anglais : undecided)	<b>Independent</b>
<b>Indéfini</b>	<u>Indeterminate</u>

<b>Indélicat</b>	<b>Indifferent</b>
<b><u>Indépendant</u></b>	<b>Indirect</b>
Indésirable	<b>Indiscreet</b>
<b>Indifférent</b>	<u>Indiscriminate</u>
Indigent	<u>Indisputable</u>
<b>Indigeste</b>	<u>Indissoluble</u>
Indigne	<b>Indistinct</b>
Indigné	<u>Individual</u>
<b>Indirect</b>	<b><u>Indolent</u></b>
Indiscernable	<u>Indomitable</u>
<b>Indiscipliné</b> (en anglais : undisciplined)	<b>Indulgent</b>
<b><u>Indiscret</u></b>	Ineffective
<b>Indistinct</b>	Ineffectual
Indocile	Inefficacious
<b>Indolent</b>	Inefficient
<b><u>Indulgent</u></b>	<b>Inelegant</b>
<b>Inefficace</b>	Inequitable
<u>Inégal</u> (en anglais : unequal)	<u>Inessential</u>
Inélégant	Inexpensive
Inexistant	Inexperienced
<u>Inexpérimenté</u> (en anglais : unskilled)	<u>Inexplicable</u>
<b><u>Inexpressif</u></b>	<u>Inexpressible</u>
Infaisable	<b>Inexpressive</b>
<b>Infâme</b>	<b><u>Infamous</u></b>
<b>Infamant</b>	<u>Infelicitous</u>
<u>Infantile</u>	<u>Infertile</u>
Infatigable	<b><u>Inflammable</u></b>
Infécond	<b><u>Inflexible</u></b>
<u>Infidèle</u> (en anglais : unfaithful)	<b>Informal</b>
<b>Inflammable</b>	Infrequent
Infléchi	Inglorious
<b>Inflexible</b>	<u>Ingratating</u>

Informe	<b>Inharmonious</b>
<b><u>Informel</u></b>	<b><u>Inhuman</u></b> (sens littéral et “ métaphorique ”)
Infortuné (en anglais : unfortunate)	<b><u>Inhumane</u></b> (sens “ métaphorique ”)
Infranchissable	<b>Inimical</b>
Infréquentable	Iniquitous
Infructueux	Injudicious
<b><u>Ingrat</u></b> (en anglais : ungrateful)	<b><u>Injured</u></b>
Inhabile	Injurious
<b><u>Inhabituel</u></b> (en anglais : unusual)	<b><u>Innocent</u></b>
<b>Inharmonieux</b>	Innocuous
<b><u>Inhibé</u></b>	<b><u>Inoffensive</u></b>
Inhospitalier	<b><u>Inoperative</u></b>
<b>Inhumain</b> (sens “ métaphorique ”)	<b>Inopportune</b>
Inintelligent (en anglais : unintelligent)	<b><u>Insane</u></b>
Inintelligible (en anglais : unintelligible)	<b><u>Inscrutable</u></b>
Inintéressant	Insecure
<b><u>Injuste</u></b> (en anglais : unfair, unjust)	<b><u>Insensate</u></b>
<b>Innocent</b>	<b><u>Insensible</u></b> (sens intellectuel, abstrait)
<b>Inoffensif</b>	<b><u>Insignificant</u></b>
<b>Inopérant</b>	Insincere
<b>Inopportun</b>	<b>Insipid</b>
Inoubliable	<b>Insolent</b>
<b><u>Inquiet</u></b> (en anglais : unquiet)	<b><u>Insubordinate</u></b>
<b><u>Inquiétant</u></b>	<b><u>Insufferable</u></b>
Insalubre	<b>Insuffisant</b>
Insatiable	<b><u>Insupportable</u></b>
<b><u>Insatisfait</u></b>	<b>Intemperate</b>
<b>Insensé</b>	<b>Intolerant</b>
<b>Insensible</b> (sens perceptif, concret)	<b><u>Involuntary</u></b>
<b>Insignifiant</b>	<b><u>Invulnerable</u></b>
<b>Insipide</b>	
<b><u>Insolent</u></b>	<b><u>Unacceptable</u></b> (en français : inacceptable)

<u>Insolite</u>	<u>Unaccommodating</u>
Insolvable	<u>Unaccountable</u>
Insondable	<u>Unaesthetic</u>
<u>Insouciant</u>	<u>Unaffected</u>
Insoucieux	<u>Unambitious</u>
Insoumis	<u>Unamiable</u>
Insoupçonnable	Unappealing
<u>Instable</u> (en anglais : unsteady)	Unappetizing
<b><u>Insuffisant</u></b>	<u>Unappreciated</u> (en français : méconnu)
<b>Insupportable</b>	Unappreciative
Intarissable	<u>Unapproachable</u>
<b>Intempérant</b>	<u>Unashamed</u>
Intemporel	Unassuming
Intenable	Unattractive
Intolérable	<u>Unavailing</u>
<b><u>Intolérant</u></b>	<u>Unaware</u>
Intraitable	<u>Unbelieving</u>
Intransigent	<u>Unbending</u>
<u>Intrépide</u>	<u>Unblinking</u>
Inusable	<u>Unblushing</u>
Inusité	<u>Unbreathable</u> (en français : irrespirable)
Inutile	Uncanny
Inutilisé	<u>Unceasing</u>
<u>Invalidant</u>	Unceremonious
Invalide	Uncertain (en français : incertain)
Invisible	<u>Unchangeable</u>
<b>Involontaire</b>	<u>Unchanging</u>
Invraisemblable	<u>Uncharitable</u>
	<u>Unchaste</u>
	<u>Unchivalrous</u>
	<u>Uncivil</u> (en français : incivil)
	<u>Uncivilized</u>



	<p><u>Unclean</u></p> <p>Unclear</p> <p>Uncomfortable (en français : inconfortable)</p> <p>Uncommon</p> <p>Uncommunicative</p> <p><u>Uncomplaining</u></p> <p>Uncomplicated</p> <p><u>Uncomplimentary</u></p> <p>Uncompromising</p> <p>Unconcerned</p> <p>Unconscionable</p> <p><u>Unconscious</u> (en français : inconscient)</p> <p><u>Unconsidered</u> (en français : inconsideré)</p> <p><u>Uncontrollable</u> (en français : incontrôlable)</p> <p><u>Uncontrolled</u></p> <p>Uncontroversial</p> <p>Unconventional</p> <p>Unconvincing</p> <p>Uncooperative</p> <p>Uncritical</p> <p><u>Uncultivated</u> (en français : inculte, sens littéral et “ métaphorique ”)</p> <p><u>Uncultured</u> (en français : inculte, sens “ métaphorique ”)</p> <p><u>Undamaged</u></p> <p><u>Undaunted</u></p> <p><u>Undecided</u> (en français : indécis)</p> <p><u>Undefined</u></p> <p>Undemonstrative</p> <p>Undependable</p> <p>Undeserved</p> <p>Undeserving</p>
--	---

	<u>Undetermined</u>
	<u>Undiplomatic</u>
	<u>Undiscerning</u>
	<u>Undisciplined</u> (en français : indiscipliné)
	<u>Undiscriminating</u>
	<u>Undramatic</u>
	<u>Undulating</u>
	<u>Unearthly</u>
	Uneasy
	Uneconomical
	<u>Unedifying</u>
	<u>Uneducated</u>
	<u>Unemotional</u>
	<u>Unendurable</u>
	<u>Unenlightened</u>
	<u>Unenterprising</u>
	<u>Unenthusiastic</u>
	<u>Unequal</u> (en français : inégal)
	<u>Unequivocal</u>
	<u>Unessential</u>
	<u>Unethical</u>
	<u>Uneven</u>
	Uneventful
	Unexceptional
	Unexciting
	Unexpected (en français : inattendu)
	Unfair (en français : injuste)
	Unfaithful (en français : infidèle)
	Unfaltering
	Unfamiliar
	Unfashionable
	<u>Unfavourable</u>

	<u>Unfeminine</u>
	<u>Unfilial</u>
	<u>Unfitting</u>
	<u>Unflattering</u>
	<u>Unforeseeable</u>
	<u>Unforgettable</u>
	<u>Unforgivable</u>
	Unfortunate (en français : infortuné)
	<u>Unfounded</u>
	Unfrequented
	Unfunny
	Ungallant
	Ungenerous
	Ungodly
	Ungracious
	<u>Ungrammatical</u> (en français : agrammatical)
	Ungrateful (en français : ingrat)
	<u>Ungrudging</u>
	<u>Unguarded</u>
	Unhandy
	Unhappy (en français : malheureux)
	Unhealthy (en français : maladif, malsain)
	Unhelpful
	<u>Unhesitating</u>
	<u>Unhopeful</u>
	Unimaginative
	Unimportant`
	Unimposing
	Unimpressed
	Unimpressive
	Uninspiring
	<u>Unintelligent</u> (en français : inintelligent)

	Unintelligible (en français : inintelligible)
	Uninviting
	Unjust (en français : injuste)
	Unkind
	<u>Unknown</u>
	Unladylike
	Unlikely
	<u>Unlovable</u>
	<u>Unlovely</u>
	<u>Unloving</u>
	Unlucky
	<u>Unmentionable</u>
	<u>Unmerciful</u>
	<u>Unmindful</u>
	<u>Unmotivated</u>
	<u>Unmusical</u>
	Unnatural
	Unnecessary
	Unnerving
	Unobservant
	Unobtrusive
	Unofficial
	Unorganized
	Unoriginal
	Unostentatious
	<u>Unpalatable</u>
	Unpatriotic
	Unpleasant (en français : déplaisant)
	<u>Unpleasing</u>
	<u>Unpoetical</u>
	<u>Unpolished</u>
	Unpopular (en français : impopulaire)

	<p><u>Unpractical</u></p> <p><u>Unpracticed</u> (US English)</p> <p><u>Unpractised</u> (British English)</p> <p><u>Unpredictable</u></p> <p><u>Unprepared</u></p> <p><u>Unprepossessing</u></p> <p><u>Unpresentable</u></p> <p><u>Unpretentious</u></p> <p>Unprincipled</p> <p><u>Unprintable</u></p> <p><u>Unprivileged</u></p> <p>Unproductive</p> <p>Unprofessional</p> <p>Unpunctual</p> <p><u>Unqualified</u></p> <p><u>Unquiet</u> (en français : inquiet)</p> <p><u>Unreal</u> (en français : irréel)</p> <p>Unrealistic (en français : irréaliste)</p> <p>Unreasonable (en français : déraisonnable)</p> <p><u>Unreasoning</u> (en français : irraisonné)</p> <p><u>Unrecognizable</u> (en français : méconnaissable)</p> <p><u>Unreflecting</u></p> <p><u>Unregarded</u></p> <p><u>Unrehearsed</u></p> <p><u>Unrelated</u></p> <p>Unreliable</p> <p><u>Unremarkable</u></p> <p><u>Unremarked</u></p> <p><u>Unremunerative</u></p> <p><u>Unrepentant</u></p> <p><u>Unrepresentative</u></p>
--	---

	<p><u>Unrepresented</u></p> <p><u>Unrequited</u></p> <p><u>Unresisting</u></p> <p>Unresponsive</p> <p><u>Unrestrained</u></p> <p>Unrewarding</p> <p><u>Unrighteous</u></p> <p>Unromantic</p> <p>Unsafe</p> <p>Unsatisfactory (en français : insatisfaisant)</p> <p><u>Unsatisfied</u> (en français : insatisfait)</p> <p><u>Unsatisfying</u> (en français : insatisfaisant)</p> <p>Unsavoury</p> <p><u>Unscientific</u></p> <p>Unscrupulous</p> <p>Unseemly</p> <p>Unselfconscious</p> <p>Unselfish</p> <p>Unsettled</p> <p>Unsettling</p> <p><u>Unshaded</u></p> <p><u>Unshakeable</u></p> <p>Unshaken</p> <p>Unsightly</p> <p><u>Unskilful</u> (en français : maladroit, malhabile)</p> <p><u>Unskilled</u> (en français : inexpérimenté)</p> <p><u>Unsociable</u></p> <p><u>Unsolvable</u></p> <p><u>Unsophisticated</u></p> <p>Unsound (en français : malsain)</p> <p><u>Unsparing</u></p> <p><u>Unspoiled</u></p>
--	--

	<u>Unsporting</u>
	Unsteady (en français : instable)
	<u>Unstinting</u>
	<u>Unstudied</u>
	<u>Unsubdued</u>
	<u>Unsubmissive</u>
	<u>Unsubstantial</u>
	<u>Unsuccessful</u>
	Unsuitable
	Unsuited (to)
	Unsuspected
	Unsuspecting
	Unsuspecting
	Unsuspecting
	Unsympathetic
	Unsystematic
	<u>Untaught</u>
	<u>Unteachable</u>
	<u>Unthinkable</u>
	Unthinking
	Untidy
	<u>Untiring</u>
	<u>Untouched</u>
	<u>Untrained</u>
	<u>Untranslatable</u>
	<u>Untroubled</u>
	<u>Untrue</u>
	<u>Untruthful</u>
	<u>Untuneful</u>
	Unusual (en français : inhabituel)
	<u>Unvaried</u>
	<u>Unvarying</u>
	<u>Unverified</u>

	<u>Unvoiced</u> <u>Unwanted</u> Unwarlike <u>Unwarranted</u> <u>Unwary</u> <u>Unwavering</u> <u>Unwearable</u> <u>Unwearied</u> <u>Unwearying</u> Unwelcome Unwell Unwholesome Unwieldy Unwilling Unwise <u>Unwitting</u> <u>Unwonted</u> Unwordly Unworthy <u>Unyielding</u>
Irraisonné (en anglais : unreasoning) <b>Irrationnel</b> Irréaliste (en anglais : unrealistic) Irrecevable Irréel (en anglais : unreal) Irréfléchi <b>Irrégulier</b> <b>Irréligieux</b> Irremplaçable Irréprochable	<b>Irrational</b> <b>Irregular</b> Irrelevant <b>Irreligious</b> <b><u>Irresponsible</u></b> <b>Irreverent</b>



Irrésistible	
Irrésolu	
Irrespectueux	
Irrespirable (en anglais : unbreathable)	
<b>Irresponsable</b>	
<b>Irrévérérencieux</b>	

Il faudrait ajouter à ce tableau en français le préfixe d'origine latine *i[g]n-* qui a formé *ignare, ignoble, ignominieux, ignorant*, en anglais *ignoble, ignorant*.

Sont exclus de cette liste de nombreux adjectifs non gradables comme : *illégal, immortel, immuable, impavide, impeccable, impitoyable, impossible*, soit parce qu'ils sont antonymes contradictoires ou disjonctifs comme *immortel, impossible*, soit parce qu'ils sont du bout de l'échelle (*impeccable*). Ainsi, ne figurent pas dans cette liste les adjectifs en *in-* qui ont un sens superlatif : *incommensurable, incomparable, inconditionnel, incontestable, indéniable, indescriptible, indestructible, indicible, indiscutable, indispensable, indivisible, inéluctable, inénarrable, inestimable, inimaginable, inouï, insoutenable...*, en anglais *inordinate, undeniable*, ainsi que les adjectifs non gradables car antonymes disjonctifs de type *célibataire/marié* : *inconnu, inexact, inverse... Imprécis/imprecise, improbable/improbable* sont gradables, car ils contiennent pour l'un un sens de flou, pour l'autre une modalité du probable (à comparer avec *impossible/impossible*, qui, lui, n'est pas gradable).

Les gradables en *in-* acceptent surtout *assez* en prédication, sauf ceux soulignés (qui se combinent avec *très* et parfois *peu*). Comme pour les autres gradables, les deux critères pris en compte sont soit *très/assez* + Adj. épithète (*very/rather* + Adj.), en position sujet ou attribut, et, surtout, la prédication : *Il est très/assez* + Adj. (*He/It is very/rather* + Adj.). En effet, le comportement de l'adjectif peut varier : ainsi, *\*Your solution is very impractical* n'est pas possible, mais *It looked like a very impractical solution, but it worked* est admis. *Peu* est le modificateur le moins employé devant adjectif, et la contrepartie anglaise de *peu* + Adj. n'existe pas (*\*He is little imprudent*). Sur la distinction *quite-very* : *He is quite unpredictable vs a very/quite unpredictable person ; This speech is quite unprepared vs a very/quite unprepared speech*. *Very* est plus souvent acceptable en antéposition dans le groupe nominal, et *quite* combiné à l'épithète antéposée et en prédication.

Sur le plan de la grammaticalisation, on remarque différents stades : *insolite* est lexicalisé (*\*solite*), *innocent* est lexicalisé (*\*nocent*) alors que *impertinent* et *imprécis* ne le sont pas, même si *pertinent* n'est pas l'antonyme sémantique de *impertinent*. Ces stades peuvent être réduits à deux, grâce au test suivant, qui permet de déterminer si la contrepartie positive d'un gradable préfixé en *in-* existe ou pas/plus : *Ce plat est immangeable, car s'il l'était [mangeable] je l'apprécierais ; ?Cet enfant est imprudent, car s'il l'était [prudent] les conséquences de son comportement ne m'inquiéteraient pas vs \*Cette encre est incolore, car si elle l'était [\*colore] je la verrais ; \*Cet enfant est innocent, car s'il l'était [\*nocent] il montrerait des remords ; \*Ce comportement est insolite, car s'il l'était [\*solite] il ne m'étonnerait pas.* Ce test s'énonce sous la forme : P, car si  $\neg P$ , Q (P, car  $\neg P \rightarrow Q$  si l'on admet l'équivalence de l'écriture).

Le contraste français/anglais apporte d'autres éléments à l'analyse : *ingrat* (*\*grat*) est lexicalisé alors que *ungrateful* ne l'est pas (*grateful*), *inquiet* (*\*quiet*) est lexicalisé alors que *unquiet* ne l'est pas (*quiet*). Le contraste *uninhabitable* / *inhabitable* est intéressant : en français préfixe *in-* privatif, en anglais surdérivation avec préfixe *un-* privatif et préfixe *-in-* [dans]. On peut remarquer de façon incidente que l'on trouve chez Milton (*Paradise Lost*, book II, p. 75, vers 367) le nom *habitants*, qui a donc certainement précédé le dérivé *inhabitants* aujourd'hui employé.

Quelques remarques sur les adjectifs anglais. De nombreux participes passés préfixés en *un-* sont non gradables : *unabashed* (nullement décontenancé/intimidé, sans se laisser intimider), *unannounced* (= sans se faire annoncer), *unharméd* (= indemne, sain et sauf), *undreamed/undreamt of* (= insoupçonné), ce qui rapproche le préfixe *un-* de l'élément composé français *non-* (*non dit*, *non verbalisé*, *non circonscrit*, etc.). On trouve aussi *un-English*, comme en français on trouve *non francophone*, par exemple, *un-engaged* (= non marié). *Unspeakable* peut être pris en bonne part (= indicible, ineffable, indescriptible) ou en mauvaise part (= innommable, indescriptible). *Uneducated* est gradable alors que *unlearned* ne l'est pas. Si *unvaried/unvarying* conservent la distinction passif/actif (= non varié, invariant), en revanche *unwearied/unwearying* ont le même sens passif (= infatigable, inlassable).

Si l'on décompose les adjectifs gradables anglais préfixés en *un-*, on trouve dix-sept types de construction morphologique :

- 1- Type *Unlightened/Unshaken* (*Un-* + base verbale + suffixe de participe passé) ;
- 2- Type *Unexciting* (*Un-* + base verbale + suffixe de participe présent) ;

- 3- Type *Unwise* (*Un-* + adjectif positif primaire) ;
- 4- Type *Unfavourable* (*Un-* + base verbale + suffixe *-able*, éventuellement redoublement consonantique comme dans *unforgettable*) ;
- 5- Type *Ungodly/Unseemly* (*Un-* + base nominale ou verbale + suffixe *-ly*) ;
- 6- Type *Uneventful* (*Un-* + base nominale + suffixe *-ful*) ;
- 7- Type *Unladylike* (*Un-* + base nominale + suffixe *-like*) ;
- 8- Type *Unfamiliar* (*Un-* + base nominale + suffixe *-ar*) ;
- 9- Type *Unnatural* (*Un-* + base nominale + suffixe *-al*) ;
- 10- Type *Unromantic* (*Un-* + base nominale + suffixe *-ic*) ;
- 11- Type *Unchivalrous* (*Un-* + base nominale + suffixe *-ous*) ;
- 12- Type *Unlucky* (*Un-* + base nominale + suffixe *-y*) ;
- 13- Type *Unwholesome* (*Un-* + base nominale + suffixe *-some*) ;
- 14- Type *Unselfish* (*Un-* + base nominale + suffixe *-ish*) ;
- 15- Type *Unfortunate* (*Un-* + base nominale + suffixe *-ate*) ;
- 15- Type *Unsubmissive* (*Un-* + base verbale + suffixe *-ive*) ;
- 16- Type *Unrepentant* (*Un-* + base verbale + suffixe *-ant*).

On retrouve ici tous les suffixes adjectivaux, sauf *-an* (*roman*), *-en* (*silken*, *rotten*, *sullen*), *-ent* (*repellent*), et bien évidemment *-less*. Il faut apporter un bémol en ce qui concerne le suffixe *-an*, car *unhuman* a été trouvé dans une nouvelle de Somerset Maugham, mais les corpus littéraires seront étudiés plus précisément en fin de thèse, en analyse de discours.

En ce qui concerne la distinction entre les gradables anglais préfixés en *in-* et en *un-*, je remarque que les gradables préfixés en *in-* n'ont pas de combinaison attestée dans mon corpus avec les suffixes *-ly*, *-ful*, *-like*, *-some* et *-ish*. En revanche, contrairement aux gradables préfixés en *un-*, ils acceptent la combinaison avec les suffixes *-ent* (*improvident*, *incompetent*), et *-ible/-uble* (*inexpressible*, *indissoluble*).

**Tableau 3**      **Tableau comparatif des gradables préfixés en *mal-* en français et en anglais (sources : *Petit Robert des noms communs*, *Robert and Collins*)**  
(En gras les équivalents morphologiques)

Adjectifs gradables français	Adjectifs gradables anglais
------------------------------	-----------------------------

Malchanceux (en anglais : unlucky)	Maladjusted
Maladif (en anglais : unhealthy)	<b>Maladroit</b>
Malade	Malcontent (en français : mécontent)
<b>Maladroit</b>	Malevolent
Malaisé	<b>Malicious</b> (plus proche de malveillant par le sens)
Malavisé	<b>Malignant</b> (idem)
Malcommode	<b>Malodorous</b>
Maléfique	
Malencontreux	
Malfaisant	
Malgracieux	
Malhabile (en anglais : unskilful)	
Malheureux (en anglais : unhappy)	
Malhonnête	
<b>Malicieux</b>	
<b>Malin</b>	
Malingre	
Malintentionné	
<b>Malodorant</b>	
Malpropre	
Malsain (en anglais : unsound)	
Malséant	
Malsonnant	
Malveillant	
Malvenu	

*Malade* vient de *male habitus*.

**Liste 2**      **Liste des gradables français préfixés en *més-/mé-* (source : *Petit Robert des noms communs*)**

Mésestimé, mesquin, méchant, méconnu, mécontent, mécréant, médisant, méfiant.

*Méchant* est le participe présent adjectivé de l'ancien verbe *meschoir*, composé de *mes-* et de *cheoir*, qui signifie en construction impersonnelle "arriver malheur". En ancien français, *méchant* signifie "qui tombe mal", d'où "qui n'a pas de chance, misérable", et aujourd'hui "animé d'intentions mauvaises".

Le cas de *mesquin* est un peu problématique dans la mesure où sa dérivation est incertaine : c'est un emprunt soit à l'italien *meschino* (1604), "qui manque de grandeur", "chiche, ladre" (XIII<sup>e</sup> siècle), "pauvre, chétif" (début XIV<sup>e</sup> siècle), soit à l'espagnol *mezquino* "pauvre, indigent" (v. 950) puis "chiche, ladre" (1526). Ces deux termes sont empruntés à l'arabe *miskin*, "pauvre", qui est à l'origine de l'ancien provençal *mesquin*, "pauvre"<sup>75</sup>.

**Liste 3**            **Liste des gradables anglais préfixés en *mis-*** (source : *Robert and Collins*)

Mischievous, misleading, mistrustful

**Liste 4**            **Listes comparatives des adjectifs préfixés en *non-* en français et en anglais** (sources : *Petit Robert des noms communs*, *Robert and Collins*)  
(Les gradables sont soulignés et les équivalents morphologiques marqués en gras)

Adjectifs français : **non-aligné**, non-belligérant, **non-catholique**, nonchalant, non-combattant, non-comparant, **non-conformiste**, non-croyant, non-directif, non-engagé, **non-existant**, **non-ferreux**, non-gazeux, non-inscrit, non-interventionniste, nonpareil, non-spécialisé (en anglais : unspecialized), non-vénéneux, non-vérifié (en anglais : unverified), non-viable, **non-violent**.

Adjectifs anglais : non-absorbent, non-adjustable, non-affiliated, non-alcoholic, **non-aligned**, **non-belligerent**, non-breakable, **non-Catholic**, nonchalant, **non-combatant**, non-communicant, **nonconformist**, non-cumulative, nondescript, non-detachable, non-directional, non-distinctive, non-essential, **non-existent**, non-explosive, **non-ferrous**, non-finite, non-grammatical (en français : agrammatical), non-greasy, non-literate (en français : illettré), non-inductive, non-inflammable (en français : ininflammable), non-material (en

---

<sup>75</sup> Alain Rey, dir., *Dictionnaire historique de la langue française*, pp. 2173 et 2211.

français : immaterial), non-medical, non-metallic, non negociable, non-partisan, non-poisonous, non-polar, non-productive (en français : improductif), non-professional, non-profitmaking (US), non-resident, non-resistant, non-run, non-sectarian, nonsensical, non-shrink, non-skid, non-solvent, non-specialized, non-standard, non-starter, non-taxable, **non-violent**, non-white, non-woven.

Sont exclus de cette liste les adjectifs précédés du morphème *non*, segmentés et non reliés par trait d'union (*non alcoolisé, non francophone, non venimeux, non voyant*, etc.), dont les critères de choix orthographiques sont à mon avis aléatoires et ne relèvent pas de la sémantique. Sont ainsi possibles beaucoup de créations lexicales, de néologismes.

On voit d'après ces listes que le préfixe *non-* annule la gradation. Le seul gradable (*nonchalant*), lexicalisé, vient de l'ancien français *chaloir* (= importer, comme dans l'expression *Peu me chaut*). Le très faible nombre d'adjectifs gradables préfixés en *non-* confirme la distinction entre négation contradictoire et négation contraire établie en morphologie (Horn, 1989, Gaatone, 1971) : *non humain* = pas de race humaine (négation contradictoire, préfixe très objectif) vs *inhumain* = cruel (négation contraire, qui sert à qualifier un jugement).

### **B- Le critère dimensionnel**

D'après Cruse (1980, 1986), Bierwish (1989), Kennedy (2001), l'adjectif dimensionnel dénote la propriété objective des noms en intension (la taille pour grand, le coût pour cher...), et se caractérise par l'existence d'un antonyme contradictoire (*grand vs petit, lourd vs léger*...). Selon Bierwisch, il existe une interprétation secondaire des dimensionnels en tant qu'évaluatifs : cette interprétation secondaire ou connotative prévaut dans les discours évaluatifs, de même que dans les textes descriptifs où un jugement est porté<sup>76</sup>.

La distinction dimensionnels-évaluatifs est reprise sous les termes de descripteurs-évaluateurs dans le lexique de la " métalangue sémantique naturelle " qui détermine des primitifs communs à toutes les cultures et qui a été établi par Anna Wierzbicka, cité dans Peeters (2004)<sup>77</sup> :

Substantifs : *je, tu, quelqu'un, quelque chose*

<sup>76</sup> On peut noter également un deuxième sens évaluatif des dimensionnels en prédication : *il est lourd, il est léger, il est grave* (sens second, métaphorique).

<sup>77</sup> Peeters Bert, ed. *Semantic primitives and universal grammar. Empirical findings from the Romance languages*, Amsterdam, John Benjamins.

Déterminants :	<i>ce, le même, autre</i>
Quantificateurs :	<i>un, deux, quelques, beaucoup, tout</i>
<b>Evaluateurs :</b>	<b><i>bon, mauvais</i></b>
<b>Descripteurs :</b>	<b><i>grand, petit</i></b>
Prédicats mentaux :	<i>savoir, penser, vouloir, ressentir, entendre, voir</i>
Discours :	<i>dire, mots, vrai</i>
Actions, événements, mouvements :	<i>faire, arriver, bouger</i>
Existence et possession :	<i>il y a, avoir</i>
Vie et mort :	<i>vivre, mourir</i>
Temps :	<i>quand, maintenant, avant, après, longtemps, peu de temps, quelque temps</i>
Espace :	<i>où, ici, au-dessus de, sous, loin de, près de, côté, dedans, toucher</i>
Concepts logiques :	<i>ne... pas, pouvoir, peut-être, parce que, si</i>
Intensificateur, augmentateur :	<i>très, plus</i>
Taxinomie, partonomie :	<i>type de, partie de</i>
Similarité :	<i>comme</i>

Dixon (1982), cité dans Pustojevsky (1995 : 22), propose une classification taxinomique des adjectifs en les scindant en dix champs sémantiques généraux correspondant à dix classes (en gras les dimensionnels) :

**1. Dimension (*dimension*) : *big, little, large, small, long, short***

**2. Propriété physique (*physical property*) : *hard, soft, heavy, light***

3. Couleur (*color*) : *rouge, vert, bleu*

4. Tendance humaine (*human propensity*) : *jealous, happy, kind, proud, cruel, gay*

**5. Age (*age*) : *new, old, young***

6. Valeur (*value*) : *good, bad, excellent, fine, delicious*

**7. Vitesse (*speed*) : *fast, quick, slow***

8. Difficulté (*difficulty*) : *difficult, easy*

9. Similitude (*similarity*) : *alike, similar*

10. Qualification (*qualification*) : *possible, probable, likely*

Les dimensionnels correspondent aux classes 1, 2, 5 et 7, mais cette classification n'aide en rien à établir la polarité des adjectifs. Par ailleurs, ces classes sont très utiles à des fins

descriptives, mais sont peu révélatrices de propriétés fonctionnelles ou relationnelles du prédicat : *difficult*, *easy* et *likely* autorisent la montée du prédicat en extraposition (*That P is difficult/easy/likely*), mais pas *possible* ni *probable* (\**That P is possible/probable*).

### **C- Le critère évaluatif**

Pour regrouper les différents types de termes évaluatifs (qui portent tous un jugement sur le réel), C. Kerbrat-Orecchioni (1980) utilise le terme d’“ axiologiques ” : pour cet auteur, l’évaluation axiologique s’oppose à l’évaluation quantitative. Pour Rivara (1990), la quantification intéresse aussi l’évaluation axiologique en tant que telle. Le critère évaluatif relève de la subjectivité, du regard porté sur les objets, d’un éventuel jugement de valeur. L’expression “ jugement de valeur ” est employée pour la première fois par les Néo-kantiens au début du XXe siècle, autour de Max Weber<sup>78</sup>, à partir de la distinction qu’il établit entre “ jugement de fait ” (objectif) et “ jugement de valeur ” (subjectif).

Sur les plans linguistique et philosophique, deux aspects sémantico-pragmatiques doivent être pris en compte : 1/ le destinataire ou le contexte : Cet événement est *heureux* (polarité positive) pour qui ? selon quelles normes ? Cet animal est *dangereux* (polarité négative) pour qui ? dans quelles conditions ? Un homme peut être *courageux* (polarité positive) pour une mauvaise cause ; 2/ la dimension cotextuelle, c’est-à-dire en quoi le nom relié influe sur cette polarité.

Selon Putnam (1984 : 136-139), la vérité contenue dans l’énoncé adjectival est relativiste : *vrai*, *justifié*... sont des notions relatives (qui signifient vrai pour X). « Lorsque je dis “ La neige est blanche ”, j’utilise cet énoncé pour dire que *la neige est blanche* est vraie-pour-moi, et lorsque X dit les mêmes mots, il affirme normalement que *la neige est blanche* est vraie-pour-lui. » Selon Protagoras, aucun énoncé n’a la même signification pour moi et pour quelqu’un d’autre. Toutefois, toute culture, tout discours a ses propres vues, normes, présuppositions, et la vérité (tout comme la justification qui peut l’accompagner) est relative par rapport à celles-ci, qui sont en soi quelque chose d’absolu. Putnam est partisan d’un réalisme métaphysique, relativiste. Le réaliste métaphysique n’est pas référentialiste (la vérité n’est pas une correspondance avec un monde tout fait), il a une théorie métaphysique de la vérité.

Putnam critique ensuite la distinction entre jugements de faits, descriptifs, et jugements de valeurs (p. 156 et suivantes) : « [...] vouloir qu’une description soit adéquate exige que



celui qui fasse la description dispose d'un certain ensemble de concepts. Nous nous attendons à ce que l'individu rationnel qui fait une description soit capable d'acquiescer certains concepts et de comprendre pourquoi il faut les utiliser. Le fait que l'individu n'ait pas utilisé un certain concept peut être une raison de le critiquer, lui et sa description. [...] Prenons le cas des termes que nous utilisons habituellement pour décrire les gens, comme par exemple 'prévenant' ou 'sans considération'. 'Prévenant' et 'sans considération' peuvent bien sûr être utilisés pour louer ou critiquer, et une des nombreuses distinctions que l'on confond sous l'intitulé général 'distinction fait-valeur', c'est la distinction entre le fait d'employer une description pour décrire et le fait d'employer une description pour encenser ou blâmer. » Ainsi, le descriptif n'est pas nécessairement à but laudatif ou péjoratif, il peut avoir un certain degré d'objectivité. « Bien que chacun des énoncés suivants : 'John manque totalement de considération', 'John ne pense qu'à lui-même', 'John ferait pratiquement n'importe quoi pour de l'argent', puisse n'être qu'une description au sens le plus positiviste du terme (remarquez que 'John ferait pratiquement n'importe quoi pour de l'argent' ne contient pas de terme de valeur), si l'on a asserté la conjonction de ces trois énoncés, il n'est pas vraiment nécessaire d'ajouter que John n'est pas quelqu'un de vraiment bien. » En effet, trois prémisses axiologiquement marquées dans un seul sens entraînent une conclusion axiologiquement marquée dans le même sens. « Lorsque nous disons que les faits et les valeurs sont indépendants, nous pensons typiquement à des 'faits' formulés dans un jargon physicaliste [c'est-à-dire ancré dans la réalité du monde physique] ou bureaucratique et à des 'valeurs' formulées grâce aux termes les plus abstraits, comme 'bon', 'mauvais', et ainsi de suite. L'indépendance des faits et des valeurs est plus difficile à défendre lorsque les faits eux-mêmes sont de l'ordre du 'manque de considération', du 'ne penser qu'à soi', ou du 'faire n'importe quoi pour de l'argent'. » Il y a donc distinction entre deux plans : le plan des faits ou événements physiques et le plan du langage destiné à évaluer subjectivement ces faits (le gradable), mais cette distinction n'est pas irréductible puisque le langage non adjectival peut référer au monde réel, physique.

La réflexion de Putnam s'oriente ensuite vers les notions d'éthique et de morale, à travers les croyances et les préférences. Ainsi, pp. 160-161 : « [...] nos croyances éthiques reposent sur l'observation de cas spécifiques, sur des 'intuitions', des maximes générales, et ainsi de suite, et non sur un ensemble arbitraire d''axiomes éthiques' », mais [...] "l'observation" éthique est elle-même atteinte d'une maladie incurable : la projection. » Le

---

<sup>78</sup> L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales, *Essais sur la théorie de la science*, 1904.

mécanisme de la projection est le suivant : « nous disons ‘Cet acte était horrible’ alors que nous devrions dire ‘Ma réaction fut d’être horrifié’. De la sorte, nous élaborons ce que nous croyons être un ensemble d’observations éthiques’ qui ne sont en fait que des observations sur nos propres sentiments éthiques subjectifs. » Putnam donne d’autres appellations connues de ces sentiments : la ‘sympathie’ de Hume, l’altruisme’ des sociobiologistes, l’émotivisme’ des philosophes, voire la compassion de l’homme de la rue. Le phénomène connu des philosophes sous le terme d’émotivisme’ soutient que les assertions morales sont des jugements de valeur, l’expression d’attitudes d’approbation ou de désapprobation.<sup>79</sup> Si le Premier Ministre dit par exemple que “ *the Soviets have the best possible system of government* ”, un émotiviste va interpréter la remarque comme l’expression de la préférence propre du Premier Ministre. C’est ce que l’auteur appelle le ‘non factualisme’ ou l’anti-réalisme’. Si l’éthique est le domaine de prédilection du non-factualisme, d’autres branches ont reçu un traitement non-factualiste, comme les jugements esthétiques, les propositions mathématiques et les phrases scientifiques théoriques, [...] les conditionnelles à l’indicatif et au subjonctif et les jugements probabilistes et modaux. Un non-factualiste veut rétrécir la classe des assertions naturelles, et s’oppose en cela à un Frégéen, qui incline à faire exactement l’opposé, c’est-à-dire à élargir les frontières du discours asserté. Or, si les phrases exprimant des jugements moraux n’ont pas de valeur de vérité, alors l’infinité des énoncés nouveaux que nous pouvons générer à partir des phrases morales (en utilisant les connecteurs logiques ordinaires) ne peut pas correspondre à une infinité de conditions de vérité. Dans le cas des jugements moraux et de probabilité, les non-factualistes s’appuient sur une caractérisation psychologique de l’état de fait, sur la base, essentiellement, que l’assertion est le fondement de la croyance. La position des non-factualistes est que les apparences sont décevantes, et que les assertions vraies ou fausses ne peuvent pas être distinguées en vertu de leur forme syntaxique. Huw Price pense, pour sa part, et de façon quelque peu provocatrice pour les linguistes d’inspiration chomskyenne, qu’il y a de la place pour la déception au niveau syntaxique lui-même. C’est bien le sens de cette thèse, qui tend à privilégier l’aspect subjectif du langage et les effets mentaux et physiologiques associés, intégrant la notion d’éthique ou de morale dans l’approche esthétique (cinquième partie).

Toutefois, reprend Putnam, s’il existe des sentiments éthiques, il existe aussi des propriétés objectives des valeurs comme la justification (ou la rationalisation), qui permet d’explicitier le jugement de valeur brut énoncé par le gradable. « Aujourd’hui, nous avons

---

<sup>79</sup> Huw Price (1988), *Facts and the Function of Truth*, Oxford and New York, Basil Blackwell Inc., pp. 1 et suivantes.

trop tendance à être réalistes en physique et subjectivistes en éthique, et ces tendances sont liées. » Ainsi, la préférence ne doit pas être prise en compte en matière d'éthique, sauf lorsqu'elle heurte la norme sociale. C'est pourquoi « Certaines 'préférences' sont très importantes en tant que telles : quelqu'un qui penserait qu'il est merveilleux et amusant de torturer les petits enfants serait, s'il était sérieux, condamné sur la base de cette seule attitude<sup>80</sup>. Mais si la préférence n'est pas importante en tant que telle, alors la question de savoir si l'on en fera un sujet de controverse ou si l'on considérera qu'il s'agit d'une 'question de goût' dépendra en général de ce que semble révéler la préférence en question, dans la mesure où elle révèle quelque chose. [...] Des valeurs peuvent être 'subjectives' dans la mesure où elles sont relatives, tout en étant objectives. C'est un fait objectif que la vanille a un *meilleur goût pour Smith* que le chocolat. » Cette marque de la subjectivité rendue objective par le langage s'exprime par les occurrences de type : *Il est certain que P*, lorsque P est une marque de préférence subjective.

Putnam s'explique enfin sur le pourquoi il est bon d'être rationnel (pp. 200 et suivantes) : « lorsque Max Weber a introduit la distinction moderne entre faits et valeurs, son argument contre l'objectivité des jugements de valeur était précisément qu'il était impossible d'établir la vérité d'un jugement de valeur à la satisfaction de toutes les personnes rationnelles possibles<sup>81</sup>. » Selon les empiristes logiques du XXe siècle, les énoncés en termes de *bon* et *mauvais* sont 'émotifs' et n'ont pas de signification cognitive. Le vocabulaire moral descriptif a donc deux composantes de signification : une composante factuelle (dépendant de normes), d'ordre rationnel, et une composante émotive (qui communique une attitude favorable ou défavorable), d'ordre ni rationnel ni irrationnel ; le langage moral peut être utilisé pour décrire et/ou expliquer. Ainsi, « 'arbitraire' est un de ces mots que j'appelle 'moraux-descriptifs', c'est-à-dire un mot qui peut être utilisé, sans changement de dénotation, pour évaluer (pour blâmer : *Sa conduite est arbitraire*), pour décrire (*John a décidé de changer de boulot de manière assez arbitraire*), pour expliquer (*La décision de Karl d'être un nazi était arbitraire*). » Dans ces occurrences, c'est donc finalement la position de l'énonciateur qui doit être analysée.

Putnam développe dans une certaine mesure la pensée de Searle (1972 : 182-208) à propos de la relation que celui-ci établit entre énoncés descriptifs et énoncés évaluatifs.

---

<sup>80</sup> Putnam (1984 : 236) : selon Saul Kripke, il existe des vérités "métaphysiquement nécessaires" qui doivent être apprises empiriquement, *i. e.* des "vérités nécessaires épistémiquement contingentes". Traditionnellement, un énoncé qui est vrai dans tous les mondes possibles est dit 'nécessaire', une propriété qui appartient à un objet dans tous les mondes possibles est dite 'essentielle'.

Toutefois, Searle adopte une perspective référentialiste marquée par la pragmatique et les actes de langage. Ainsi, d'après Searle, une erreur, fréquente en philosophie du langage, consiste « à supposer qu'il est logiquement impossible pour tout ensemble d'affirmations habituellement qualifiées de descriptives, d'impliquer une affirmation dite évaluative ». Or, remarque Searle, dire d'un raisonnement qu'il est bon, c'est dire qu'il est valide et c'est, partiellement au moins, l'estimer, l'évaluer, dire qu'on l'approuve. Et, de la même façon, dire qu'un raisonnement n'est pas valide, c'est le refuser, le rejeter. Sous une apparence logique et objective, *valide* est en fait un terme évaluatif et il est impossible de donner une définition de ce mot en termes purement descriptifs, de même qu'il est impossible que des affirmations descriptives puissent impliquer une affirmation de la forme : « ceci est un raisonnement valide ». Ainsi, d'après la théorie erronée, les affirmations évaluatives ne pourraient jamais dépendre entièrement de faits objectifs car le choix des critères d'évaluation introduit un élément subjectif dans toute affirmation évaluative. Pourtant, Searle remarque qu'un syllogisme de type *modus ponens* (Tous les hommes sont mortels, or Socrate est un homme, donc Socrate est mortel), qui est un raisonnement valide, n'est pas une affaire d'appréciation, donc que tous les énoncés qui contiennent un adjectif ne relèvent pas de l'appréciation. Mais, sur ce modèle, l'un des tenants de la théorie erronée considère que la relation qui existe entre les termes de classement établis par le Ministère Britannique de l'Agriculture et de la Pêche pour classer les pommes selon leur qualité (ex. : « qualité supérieure », terme évaluatif), et les critères donnés par ce même Ministère pour l'application de ces termes (critères A, B, C, termes descriptifs), ne peut être une relation d'implication : l'affirmation évaluative « cette pomme est de qualité supérieure » et l'affirmation descriptive « cette pomme possède les caractéristiques A, B et C » sont par nature incompatibles. Searle remarque que la proposition « toute pomme qui possède les caractéristiques A, B et C est de qualité supérieure » est une proposition analytique (de type définition), qu'on ne peut énoncer la première affirmation et nier la seconde, et donc qu'il existe bien une relation d'implication entre les deux affirmations. Certes, la force illocutionnaire de l'affirmation évaluative est différente de celle de l'affirmation descriptive, mais il n'en demeure pas moins que l'une implique l'autre.

Par ailleurs, Searle s'interroge longuement sur les significations du mot *bon*. *Bon* est différent de *vrai* : d'après Strawson et d'autres philosophes contemporains, le premier terme

---

<sup>81</sup> *The Methodology of the Social Sciences*, Max Weber, Glencoe, Illinois, 1949, ouvrage qui rassemble trois textes fondamentaux de la pensée de Weber.

est employé pour exprimer son approbation et le second pour acquiescer ou souscrire à une affirmation. Toutefois, si l'énoncé de la phrase "c'est bon" revient effectivement à exprimer son approbation, ce n'est pas le cas de la phrase "sois bon", où l'acte de langage accompli est une demande ou un ordre. La signification du mot *bon* n'entraîne pas nécessairement l'acte de langage d'approbation<sup>82</sup>. On a tendance à confondre les conditions de vérité d'une proposition exprimée, d'une part, et le but, ou la force illocutionnaire caractérisant l'énonciation de la phrase correspondante, d'autre part. Searle distingue deux classes de verbes : ceux qui permettent d'effectuer des actes dans le domaine du déterminable (*juger, classer, évaluer, estimer, placer, ranger selon un ordre*) ; ceux qui permettent d'effectuer des actes dans le domaine du déterminé (*approuver, louer, faire l'éloge, apprécier, vanter, prôner, priser, recommander*). Les verbes de la première classe permettent de porter des jugements de valeur favorables ou défavorables, ceux de la seconde classe induisent des jugements favorables. En ce qui concerne le mot *bon*, Searle note une différence entre sa signification ("satisfait aux critères ou aux normes d'évaluation ou de jugement"), qui est la même lorsque je mets en doute que quelque chose soit bon, lorsque je demande si c'est bon ou lorsque je dis que c'est bon, et ce à quoi revient le fait de dire que quelque chose est bon, c'est-à-dire accomplir un acte d'approbation<sup>83</sup>.

Sur un plan plus proprement linguistique, mais toujours dans une visée sémantico-pragmatique, la théorie argumentative des *topoi*<sup>84</sup> permet d'expliquer certaines inversions de polarité de l'adjectif en fonction du nom qui lui est relié : l'adjectif *fin* a une polarité négative, mais combiné au nom *nez* ou au nom *femme* il devient positif, c'est-à-dire qu'un discours implicite de type 'Plus un nez/une femme est fin/fine, plus cela est valorisant/valorisé' doit être sous-entendu. Il y a bien évidemment des normes culturelles sous-jacentes au discours. En effet, un *topos* est une règle argumentative régissant

<sup>82</sup> C'est le cas par exemple dans les expressions lexicalisées comme *bonne volonté, bonne humeur*, où l'adjectif n'a plus rien d'une marque d'approbation du locuteur.

<sup>83</sup> On peut remarquer qu'en français *C'est bon* peut également signifier la fin d'un dialogue.

<sup>84</sup> Ce terme est issu d'Aristote (*Topiques*) et fait référence à un lieu de l'esprit. Les lieux argumentatifs, arsenal de procédés logiques, apparaissent comme des stéréotypes de raisonnement et d'exposition. Les *topoi* sont partie de la théorie de l'Argumentation dans la langue (A.D.L.) d'Oswald Ducrot et de Jean-Claude Anscombe. La première présentation de cette théorie a lieu en 1973, dans *La preuve et le dire* (Mame), dont une partie a été publiée en 1980 sous le titre *Les échelles argumentatives* (Minuit), mais c'est en 1983, dans le dernier chapitre de *L'argumentation dans la langue* (Mardaga), qu'on trouve une indication rapide sur la théorie des *topoi*, qui est à l'époque en gestation. La forme "standard" de la théorie des *topoi* est développée en 1988 dans l'article "Topoi et formes topiques", *Bulletin d'études de linguistique française* et reprise en 1995 dans le recueil de Jean-Claude Anscombe *Théorie des topoi* (Kimé). Un premier regard critique sur la théorie est porté en 1994 par Oswald Ducrot dans l'article "Les *topoi* dans la théorie de l'Argumentation dans la langue", publié dans le recueil de C. Plantin *Lieux communs, topoi, stéréotypes* (Kimé). "Argumentation and the lexical topical fields" in *Journal of Pragmatics* (1995) présente une alternative à la version standard des *topoi* (une version française abrégée de cet article a été publiée en 1993 : "Argumentation et champs topiques lexicaux", *Cahiers de praxématique*). Le dernier avatar de la théorie paraît en 1999 dans l'article "Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative", co-écrit

implicitement les enchaînements entre les énoncés et leur interprétation et reposant sur un “ lieu commun ” que s’approprie le locuteur et qui sert d’appui au raisonnement<sup>85</sup>. Cette règle d’inférence, de type cause/conséquence, permet la mise en relation entre classe d’arguments et classe de conclusions. Elle est graduelle puisque sa forme générale est ainsi définie : “ plus un objet O a la propriété P, plus l’objet O’ a la propriété P’ ”. Sous chaque énoncé il y a quatre *topoi* possibles, en fonction de la conclusion vers laquelle tend l’énoncé :

**Tableau 4** Les *Topoi*

	Champ topique de l’antécédent	Champ topique du conséquent
<i>Topos 1</i>	+ O est P	+ O’ est P’
<i>Topos 2</i>	- O est P	- O’ est P’
<i>Topos 3</i>	+ O est P	- O’ est P’
<i>Topos 4</i>	- O est P	+ O’ est P’

Dans cette perspective, c’est la conclusion vers laquelle le locuteur veut orienter son énoncé, et donc amener son interlocuteur à répondre, qui prime. Ainsi, un énoncé comme *Cet élève est peu travailleur* peut entraîner deux conclusions opposées : 1) mais il progresse ; 2) et il ne progresse pas. On peut gloser la première relation par : bien que peu travailleur, il progresse ; il est peu travailleur et pourtant il progresse ; et la deuxième par : il est peu travailleur et donc il ne progresse pas. La relation est inversée dans le premier cas et va dans le même sens dans le deuxième cas, ce qui signifie que c’est le *topos 4* qui fonctionne dans le cas 1 (moins on travaille, plus on progresse) et les *topoi 1* et *2* qui fonctionnent dans le cas 2 (plus on travaille, plus on progresse, ou encore moins on travaille, moins on progresse). Le *topos 3* (plus on travaille, moins on progresse) est plus délicat à manier dans ce cas, car il heurte le sens commun ou la norme intellectuelle.

### 1) Les corpus scolaires

A des fins d’application, d’analyses de données, vont être utilisés ici des corpus d’évaluation issus du milieu scolaire (lycée-classes préparatoires, années 1998-1999-2000-2001), que je vais ensuite comparer, d’abord à un autre corpus scolaire (54 bulletins de collège, année

avec Marion Carel (*Langue française*), où se trouve développée la théorie des “ blocs sémantiques ”, présentée par M. Carel dans sa thèse de 1993, qui donne à la théorie de l’A.D.L. une version radicalement opposée aux *topoi*.

<sup>85</sup> La définition des *topoi* est tirée de la thèse de Michèle Defresne (2000 : 36-37).

2001<sup>86</sup>), puis au corpus bourdivien de 1989 (agrégation de lettres). Mon approche ici n'est pas sociologique, car ma méthodologie n'est pas au point : en effet, il semble incohérent de comparer des évaluations de collègue ou de lycée avec des évaluations de résultats de concours de l'enseignement supérieur. J'adopte ici une perspective nominaliste mentaliste, anti-référentialiste, qui dissocie une fois pour toutes les mots et les choses, et cette position est d'ordre linguistique et philosophique<sup>87</sup>. De même, l'analyse de discours (des commentaires de copies) qui clot le chapitre ne se veut pas le moins du monde prescriptive, mais réflexive.

**Tableau 5** Classement des gradables au lycée/classes préparatoires : polarité et nom relié

Composition du corpus : 54 bulletins d'évaluation de classes de Seconde, Première, Terminale générales (filières littéraires et scientifiques) + dossiers d'inscription en classes préparatoires

16 bulletins d'évaluation de classes préparatoires scientifiques (sections biologie et informatique)

Gradables (GAs)	Niveau, travail, ensemble, trimestre, bilan (N inanimé)	Elève, attitude (N animé)
<b>Adjectifs positifs (PA)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- acceptable (<math>\emptyset</math>, ensemble, résultats)</li> <li>- appliqué (travail)</li> <li>- appréciable (progression)</li> <li>- approfondi (travail, réflexion)</li> <li>- assimilé (cours)</li> <li>- belle (progression, catastrophes, fin d'année)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- actif (élève, oral, participation, présence)</li> <li>- aisée (expression)</li> <li>- agréable (élève)</li> <li>- assidu (élève)</li> <li>- attentif (élève, <math>\emptyset</math>)</li> <li>- bon (élève, esprit de</li> </ul>

<sup>86</sup> Voir DEA : Sémantique des évaluatifs : évaluatifs et comparaison, Sylvie Rousselet-Ferrando, 2001.

<sup>87</sup> Putnam, dans sa *Philosophie de la logique*, fait une critique du nominalisme en le décrivant comme un système dans lequel seules les entités physiques (ou des descriptions mentales dans une vision idéaliste du nominalisme, ou encore des descriptions mentales et des objets physiques dans un système hybride) sont réelles. Selon lui, le langage nominaliste, qui est un langage formalisé dont les variables portent sur des choses individuelles [...] et dont les symboles de prédicats représentent des adjectifs et des verbes qui s'appliquent à ces choses individuelles (tels : dur, plus grand que, partie de) est insuffisant. En effet, adopter ce genre de langage nous conduirait à abandonner virtuellement toutes les mathématiques et la physique ; les lois de Newton par exemple ne sont pas exprimées ainsi. Le langage nominaliste est donc, selon Putnam, extensionnel : rouge (x) = l'ensemble de toutes les choses rouges. Nelson Goodman, qui est un philosophe nominaliste, nie que le nominalisme puisse être assimilé à une restriction aux entités physiques. Je me place ici dans une perspective goodmannienne : sans nier qu'à un moment les adjectifs se soient appliqués à des objets du monde, il s'agit ici de les prendre comme des descriptions mentales détachées de leur contexte.

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>bon (ensemble, niveau, trimestre, travail, résultats, année, début, travaux écrits, devoirs, voie, capacité d'analyse et de réflexion, fin d'année, progrès, redressement, progression, investissement)</i></li> <li>- <i>certain (fléchissement, aptitudes, qualités d'expression)</i></li> <li>- <i>constant (progrès, progression)</i></li> <li>- <i>convenable (∅, ensemble, résultats, travail, niveau, trimestre)</i></li> <li>- <i>constants (efforts)</i></li> <li>- <i>correct (travail, résultats, niveau, ensemble, oral, ∅)</i></li> <li>- <i>encourageant (trimestre, ensemble, progrès, résultats, progression, travail, ∅)</i></li> <li>- <i>excellent (∅, niveau, travail, trimestre, année)</i></li> <li>- <i>exploités (moyens, qualités)</i></li> <li>- <i>favorable (évolution, conditions, avis)</i></li> <li>- <i>fructueuse (année)</i></li> <li>- <i>grand (qualité, réflexion, progrès, difficulté, volonté)</i></li> <li>- <i>gros (efforts, progrès, lacunes)</i></li> <li>- <i>homogène (ensemble)</i></li> <li>- <i>honorabile (ensemble, résultats)</i></li> <li>- <i>intelligente (travail)</i></li> <li>- <i>intense (travail)</i></li> <li>- <i>intéressant (début d'année, réflexion)</i></li> <li>- <i>louable (effort)</i></li> <li>- <i>maîtrisé (exercices écrits, bases)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li><i>synthèse, participation, prononciation, attitude, profi, oral, volonté)</i></li> <li>- <i>capable (élève)</i></li> <li>- <i>consciencieux</i></li> <li>- <i>courageux (∅)</i></li> <li>- <i>dynamique (élève, oral)</i></li> <li>- <i>efficace (∅)</i></li> <li>- <i>excellent (état d'esprit, intervention, élève, participation)</i></li> <li>- <i>exigeant (élève)</i></li> <li>- <i>intelligente (écoute)</i></li> <li>- <i>intéressante (élève)</i></li> <li>- <i>intéressé (élève)</i></li> <li>- <i>judicieuse (participation, remarques)</i></li> <li>- <i>méthodique (∅)</i></li> <li>- <i>motivé (élève)</i></li> <li>- <i>pertinent (oral, participation)</i></li> <li>- <i>positive (attitude)</i></li> <li>- <i>régulier (∅, élève, participation)</i></li> <li>- <i>rigoureux (∅, pensée)</i></li> <li>- <i>sérieux (élève, ∅)</i></li> <li>- <i>solide (∅)</i></li> <li>- <i>soucieux de bien faire (élève)</i></li> <li>- <i>tenace (élève)</i></li> <li>- <i>travailleur (élève)</i></li> </ul>
--	--	--



	<ul style="list-style-type: none"> <li>- majeurs (résultats)</li> <li>- méritoire (effort)</li> <li>- net (progrès, amélioration)</li> <li>- notables (progrès)</li> <li>- ordonné (travail)</li> <li>- organisé (travail)</li> <li>- perfectible (<math>\emptyset</math>, ensemble)</li> <li>- personnel (travail)</li> <li>- pertinent (travail)</li> <li>- positif (ensemble, bilan, redoublement, évolution)</li> <li>- possibles (progrès)</li> <li>- réfléchi (travail)</li> <li>- régulier (travail, résultats, écrit, progrès)</li> <li>- réussie (année)</li> <li>- révisés (contrôles)</li> <li>- rigoureux (cadre méthodologique)</li> <li>- salutaire (redressement)</li> <li>- satisfaisant (trimestre, travail, niveau, résultats, ensemble, niveau d'ensemble, <math>\emptyset</math>)</li> <li>- sensible (progrès)</li> <li>- sérieux (travail, ensemble, effort, <math>\emptyset</math>)</li> <li>- solide (travail, ensemble, résultats, niveau, bases, écrit)</li> <li>- soutenu (travail)</li> <li>- stabilisé (ensemble)</li> <li>- structuré (travail, ensemble)</li> <li>- studieux (trimestre)</li> <li>- suffisant (travail)</li> <li>- tenace (travail)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- volontaire (élève)</li> <li>- vive (participation)</li> </ul>
--	---	--

	- <i>visibles (progrès)</i>	
<b>Adjectifs négatifs (NA)</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>alarmant (∅)</i></li> <li>- <i>peu certain (écrit)</i></li> <li>- <i>confus (expression écrite, écrit)</i></li> <li>- <i>peu convaincant (ensemble)</i></li> <li>- <i>décevant (travail, bac blanc, écrit, ensemble, résultats, ∅)</i></li> <li>- <i>désastreux (devoir sur table)</i></li> <li>- <i>difficile (début du trimestre, début)</i></li> <li>- <i>disparate (ensemble)</i></li> <li>- <i>effacé (départ)</i></li> <li>- <i>peu efficaces (efforts)</i></li> <li>- <i>épisodique (progrès)</i></li> <li>- <i>faible (∅, résultats)</i></li> <li>- <i>fragile (ensemble, résultats, connaissances, bases, écrit)</i></li> <li>- <i>hésitants (début)</i></li> <li>- <i>incertain (ensemble)</i></li> <li>- <i>inégal (∅, ensemble, résultats)</i></li> <li>- <i>indigent (écrit)</i></li> <li>- <i>insuffisant (ensemble, résultats, ∅)</i></li> <li>- <i>irrégulier(∅, ensemble, travail, résultats)</i></li> <li>- <i>juste (∅, résultats, ensemble, niveau, oral)</i></li> <li>- <i>léger (∅, mieux, progrès)</i></li> <li>- <i>lente (avancée)</i></li> <li>- <i>maladroits (efforts)</i></li> <li>- <i>mince (∅)</i></li> <li>- <i>modeste (ensemble)</i></li> <li>- <i>moyen (∅, résultats, ensemble, écrit, niveau)</i></li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>discrète (présence, élève)</i></li> <li>- <i>dispersée (∅)</i></li> <li>- <i>inexistante (motivation)</i></li> <li>- <i>légère (baisse)</i></li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>navrante</i> (<i>baisse</i>)</li> <li>- <i>net</i> (<i>relâchement</i>)</li> <li>- <i>passable</i> (<i>écrit, devoir, résultats</i>)</li> <li>- <i>perfectible</i> (<i>ensemble</i>)</li> <li>- <i>petit</i> (<i>effort, progrès, moyenne, résultats</i>)</li> <li>- <i>raté</i> (<i>contrôle, devoir</i>)</li> <li>- <i>superficiel</i> (<i>travail, lectures, devoirs</i>)</li> <li>- <i>peu sûr</i> (<math>\emptyset</math>, <i>écrit, résultats</i>)</li> <li>- <i>terne</i> (<i>ensemble</i>)</li> </ul>	
--	---	--

Que remarque-t-on ? Tout d'abord, une information sur les contextes d'emploi des relationnels et des gradables : *Le travail personnel est beaucoup plus sérieux* → *Ce travail est personnel*. La règle pourrait être la suivante : lorsqu'il y a déjà un gradable en prédication (*sérieux*), un adjectif qui pourrait être interprété comme gradable (*personnel*) devient relationnel. Ensuite, on peut noter que la position de l'adjectif influe sur son sens : *Aptitudes certaines* (gradable) vs *Certaines aptitudes* (déterminant comptable, quantificateur). La règle pourrait être que *certain(es)* doit être postposé ou en prédication pour pouvoir être gradable.

Les inversions de polarité (en caractères romains dans le tableau) sont assez nombreuses : *petit* est négatif, mais avec le N *effort* la polarité s'inverse (présence d'un *topos* inverseur de polarité) ; *belles*, adjectif de polarité positive, s'inverse avec *catastrophes* ; *certain* (polarité morphologique positive) s'inverse avec *fléchissement* ; *grand* (polarité positive) s'inverse avec *difficulté* ; *gros* (polarité positive) avec *lacune* ; *léger* (polarité négative) s'inverse avec *progrès, mieux* ; *lente* (polarité plutôt négative) s'inverse avec *avancée* ; *net* (polarité positive) s'inverse avec *relâchement*. On peut reprendre, pour l'adjectif, la classification établie par Searle entre les verbes qui permettent de porter des jugements de valeur favorables ou défavorables, *i. e.* de classer (*juger*) et ceux qui induisent des jugements favorables, *i. e.* qui permettent d'évaluer (*apprécier*). Sur ce modèle, on peut distinguer les gradables qui permettent de classer (et dont le nom relié peut modifier la polarité, comme *grand, gros, lent, ex. une amélioration lente*) et les gradables qui permettent d'apprécier ou de déprécier (et dont la polarité est établie sans nom relié,

comme *décevant, excellent*). Parmi ces derniers figurent de façon évidente les adjectifs “ du bout de l’échelle ”, à valeur d’intensité ou hyperbolique (*magnifique, brillantissime, exécration, nul*). Toutefois, on se rend compte que les gradables du corpus qui inversent la polarité peuvent également figurer dans l’autre catégorie, celle qui évalue : *belles*, en effet, n’est pas un adjectif qui, *a priori*, permet de porter des jugements de valeur favorables ou défavorables, mais bien plutôt une évaluation esthétique positive ; ici, l’inversion relève d’un procédé ironique : *belles catastrophes*. Même des adjectifs très fortement marqués sur le plan axiologique, comme *remarquable, décevant*, peuvent faire l’objet d’une inversion (*une maladresse remarquable, des efforts décevants*). Les adjectifs axiologiques du bout de l’échelle, comme *excellent, admirable*, lorsqu’ils inversent la polarité, ont bien une composante ironique marquée : *une excellente façon de se faire remarquer, un manque d’empathie admirable*.

En outre, ce classement ne fonctionne pas avec certains adjectifs dont la polarité est établie morphologiquement, comme *heureux* (polarité positive) : *un combat heureux* nécessite de prendre en compte le point de vue du locuteur et/ou du protagoniste, donc le contexte plus large, l’aspect pragmatique.

De la même façon, l’adverbe inverse la polarité de l’adjectif : *des qualités bien exploitées, des moyens mal/peu exploités*. Il s’agit ici de participes passés non employés comme adjectifs (*Les leçons sont sues, le travail est fourni, les progrès sont confirmés*), pour lesquels l’échelle est celle de l’aspect, marqué par la combinaison possible avec certains adverbes ou quantificateurs indiquant le degré d’évolution du procès : *à 20%, à moitié, à 60%, parfaitement/complètement/absolument*. Toutefois, des gradables peuvent également avoir cette lecture : *des résultats presque convenables*. Pour un adjectif comme *silencieux* dans *un élève très silencieux*, c’est l’itérativité du procès qui prime.

Enfin, la complémentation adjectivale introduit un effet plus objectif dans l’énoncé : dans *un élève capable*, le jugement de l’énonciateur est plus fortement marqué que dans l’énoncé *élève capable d’obtenir de meilleurs résultats*. Ce phénomène a déjà été remarqué à propos de l’adjectif *heureux/happy*.

**Tableau 6** Comparaison corpus-collège et corpus lycée-classes préparatoires

	Collège	Lycée-prépa	% d’augmentation-
--	---------	-------------	-------------------

			<b>diminution entre les deux corpus</b>
Adj. positifs combinés à N inanimé	26	54	+ 51,8%
Adj. positifs combinés à N animé	28	31	+ 9,6%
<b>Total Adj. positifs</b>	<b>54</b>	<b>85</b>	<b>+ 36,5%</b>
Adj. négatifs combinés à N inanimé	30	35	+ 14,3%
Adj. négatifs combinés à N animé	13	4	- 69,2%
<b>Total Adj. négatifs</b>	<b>43</b>	<b>39</b>	<b>- 9,3%</b>
<b>TOTAL Adj.</b>	<b>97</b>	<b>124</b>	<b>+ 21,7%</b>

Le tableau comparatif entre les corpus du collège et du lycée-classes préparatoires révèle que le nombre et la proportion d'adjectifs positifs (+ 36%) augmentent tandis que le nombre et la proportion d'adjectifs négatifs (- 9,3%) diminuent dans le sens du cursus scolaire. Si l'augmentation d'adjectifs positifs combinés à un N inanimé est importante (+ 51,8%), l'augmentation d'adjectifs positifs combinés à un N animé est moindre (+ 9,6%). Pour les adjectifs négatifs, il y a une augmentation faible des adjectifs combinés à un N inanimé (+ 14,3%) et une forte diminution des adjectifs combinés à un N animé (- 69,2%). On remarque donc que le jugement porté sur l'élève et son travail est de plus en plus positif à mesure que celui-ci grandit, avec une modération plus importante des adjectifs portant sur sa personne ou son comportement.

Sur le plan quantitatif pur, le nombre d'adjectifs employés s'accroît entre le collège et le lycée.

Troisième moment de l'analyse, la comparaison entre le corpus lycée-classes préparatoires des années 1998-2001 et le corpus donné par Pierre Bourdieu dans *La Noblesse d'Etat*<sup>88</sup>, concernant les adjectifs employés dans les rapports de jury d'agrégation de lettres modernes, est intéressante. Il est reproduit ci-dessous.

<sup>88</sup> P. Bourdieu, *La Noblesse d'Etat*, 1989, Paris, Ed. de Minuit, p. 50.

Diagramme 1

## Les catégories de l'entendement professoral (les gradables)

Polarité positive	Polarité négative
Personnel	Obscur
Vivant	Vague
Cultivé	Flou
Fin	Désordonné
Ingénieux	Hâtif
Subtil	Rapide
Intelligent	Léger
Simple`	Bavard
Vaste	Irritant
Riche	Pompeux
Intéressant	Grandiloquent
Sincère	Verbeux
Ferme	Mou
Vigoureux	Gentil
Clair	Puéril
Précis	Enfantin
Sage	Maladroit
Honnête	Gauche
Raisnable	Confus
Timide (accolé chez Bourdieu à sage, honnête, raisonnable, donc plutôt pol. +)	Diffus
Soigneux	Creux
Attentif	Banal
Sérieux	Fade
Solide	Conventionnel
Correct sans plus	Superficiel
	Terne
	Ennuyeux
	Médiocre
	Pauvre

	Sommaire
	Partiel
	Etroit
	Lourd
	Pâteux
	Lent
	Insipide
	Plat
	Servile
	Vulgaire
	Simplet
	Niais

Que remarque-t-on ? Que les adjectifs de polarité négative sont plus nombreux que ceux de polarité positive, ce qui implique un jugement globalement plus négatif engendrant un indice de satisfaction négative en réception (voir tableau DEA<sup>89</sup>). Le rapport des adjectifs négatifs sur les adjectifs positifs est ainsi proportionnellement plus important que le même rapport dans le corpus lycée-classes préparatoires.

Les gradables sont cités sans nom relié. On remarque que certains ne peuvent être combinés qu'avec des animés (*attentif, cultivé* en polarité positive ; *bavard, mou, gentil* en polarité négative) ou qu'avec des inanimés (en polarité positive *vaste* [hors contexte], *personnel, correct sans plus* [en contexte] ; en polarité négative *obscur, vague, flou, hâtif, léger, verbeux, banal, fade, conventionnel, superficiel, ennuyeux, pauvre, sommaire, partiel, étroit, lourd, pâteux, insipide, plat*). Néanmoins, si l'on ne peut dire : \**Un élève flou/vague* (épithète postposée), il est possible de dire : *Il est flou/vague* (prédication elliptique : = dans son discours, dans son raisonnement). *Un élève lourd/léger* ou *Il est lourd/léger* est soit dimensionnel, soit métaphorique (registre familier, voire vulgaire).

Dans les catégories de l'entendement professoral, *rapide* et *gentil* sont classés parmi les adjectifs de polarité négative, et *simple, sage, raisonnable* et *timide* parmi les adjectifs de polarité positive.

<sup>89</sup> Echelles quantitatives et jugements de valeur : les comparatifs explicites in Sémantique des évaluatifs : évaluatifs et comparaison, Sylvie Rousselet-Ferrando, 2001.

Enfin, dans une perspective docimologique, je vais faire l'étude des discours d'évaluation de trois copies de dissertation de littérature française ou de philosophie d'élèves de lycée. Il s'agit pour moi de formuler un commentaire à partir de la note, d'une part, et de la force illocutoire et de la polarité des gradables exprimés dans les appréciations et commentaires de l'enseignant :

1er cas : copie notée 14 – Appréciations et commentaires de l'enseignant : *indigeste, de grands blocs pas aérés, assez bien rédigé, heureusement, mais surveillez votre niveau de langue ; tragique, une tête de partie illisible, c'est épouvantable* (Mon évaluation : pour une note très correcte, les gradables employés sont fortement évaluatifs puisque la plupart sont employés sans nom relié, et font partie des gradables du bout de l'échelle (valeur hyperbolique), à polarité négative dominante) ;

2e cas : copie notée 12 – Appréciations et commentaires de l'enseignant : *Devoir construit et cohérent (+) ; références aux auteurs trop discrètes, langue qui pourrait être plus vive (-)* (Mon évaluation : les aspects positifs, puis négatifs du discours de l'élève ont été pris en compte et exprimés de façon mesurée) ;

3e cas : copie notée 18 – Appréciations et commentaires de l'enseignant : *bien organisé, bien compris, bien rédigé ; à recentrer sur le sujet, vers la fin* (Mon évaluation : une note aussi élevée aurait peut-être mérité un ou deux adjectifs “ du bout de l'échelle ”).



### III/ DEUXIEME NIVEAU D'ANALYSE : LE GROUPE NOMINAL

Les adjectifs en syntagme nominal portent le nom d'épithètes en français et d'*attributive adjectives* en anglais (vs les *predicative adjectives*). Toutefois, leur interprétation sémantique est parfois proche de celle des adjectifs en prédication, en raison de la forme suivante : *Sue est une bonne danseuse/Sue is a good dancer*, où le groupe nominal lui-même porte la fonction attribut, sans présupposé existentiel. Dans *La bonne danseuse a fait quatorze entrechats de suite*, le N *la danseuse (bonne)* porte le présupposé existentiel<sup>90</sup>.

Outre cette interprétation, je tenterai de mettre en évidence certaines des propriétés linguistiques qui sont possibles pour les adjectifs positifs et impossibles pour les négatifs -ou vice-versa- dans les groupes nominaux (ou syntagmes déterminants, DP).

#### A- Le rôle du contexte

Dans le cadre de la théorie des quantificateurs généralisés, Zoltán Gendler Szabó<sup>91</sup> donne une interprétation logique de *Sue is a good dancer* :  $\text{Qe} [\text{dancing} (e, \text{Sue})] (\text{good} (e))$ , dans laquelle  $e$  est une variable d'événement et  $Q$  un quantificateur généralisé, l'énoncé pouvant être glosé par 'Généralement, les événements ayant trait à la danse pratiqués par Sue sont bons'. Selon une analyse davidsonienne des adverbes, on obtient la même forme logique pour *Sue dances well*. Toutefois, les adjectifs peuvent être également traités comme des prédicats d'individus (*individual-predicates*), et les adverbes comme des prédicats d'éventualités (*event-predicates*, ce terme recouvrant les événements, les états et les procès). Geach (1956) propose, quant à lui, une interprétation en langage intensionnel (en tant qu'élément non transparent du langage (Hamann, 1991), *good* doit être traité dans un

---

<sup>90</sup> Je n'entrerai pas ici très profondément dans le débat sur l'existence, la référence et, partant, l'ontologie, au sens philosophique, et non linguistique, du terme (une ontologie linguistique étant, selon la définition de Bourigault et Lame (2002), un « ensemble de termes et de concepts structurés entre eux par des liens de divers types, chaque concept pouvant présenter plusieurs sens thématiques », et permettant le raisonnement formel) : Quine, par exemple, reprenant les distinctions kantienne, considère qu'il n'y a pas de détermination nette entre l'analytique (= la signification d'un terme ou d'un énoncé dépend des conventions : *Tous les chats ont des poils* [quantification universelle]) et le synthétique (= la signification dépend des faits : *Le chat est sur le paillason* [quantification existentielle]), d'où une indétermination de la traduction (W. V. O. Quine, *Two Dogmas of Empiricism* (1951), in *From a Logical Point of View*, Cambridge, Harvard University Press, pp. 20-46). C. I. Lewis, quant à lui, invoque le concept de nécessité : un énoncé est analytique car il est nécessaire que cet énoncé soit vrai dans tous les mondes possibles. La théorie russellienne élimine les non-existants par une propriété non instanciée : le roi de France, qui serait actuel et chauve, a la propriété d'être chauve ; il y a erreur sur la croyance du sujet pensant puisque le roi de France n'existe pas, mais pas erreur sur la propriété 'être chauve' (Russell, B. (1905), *On Denoting*, *Mind* 14 : 479-493). Meinong, quant à lui, accepte dans son ontologie les objets non existants (Meinong, A. (1904), « *Über Gegenstandstheorie* », (trad. franç. Courtine, J.-F. et de Launay, M. « La théorie de l'objet », in Meinong, A. (1999), *Théorie de l'objet et présentation personnelle*, Paris, Vrin). Mc Taggart fait dériver la catégorie de la qualité de celle de l'existence. L'existant ne peut pas exister sans qualité car ce qui existe a nécessairement une nature en plus de son existence. Il suit en cela le présupposé existentiel de Strawson (1950), *On Referring ? ? ?*, qui n'envisage pas de différence entre l'existence actualisée ou non du sujet de l'énoncé. Chez Strawson, le présupposé existentiel, marqué par la quantification existentielle initiale ( $\exists x$ ) ne peut être nié. L'énoncé *Le roi/L'actuel roi de France est chauve* n'a donc aucune fonction de vérité, il est ni vrai ni faux, il est inconsistant. Pour plus d'informations sur ce débat, voir l'ouvrage de Frédéric Nef (2004), *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, Folio Essais, Gallimard, pp. 508, 553.

<sup>91</sup> *Adjectives in Context*, in R. Harnish and I. Kenesei eds., *Perspectives on Semantics, Pragmatics, and Discourse*, Amsterdam, John Benjamins, 2001, pp. 119-146.

langage intensionnel), c'est-à-dire à l'aide d'une logique modale avec une référence explicite aux mondes possibles<sup>92</sup> : *Sue is a good dancer* s'écrit sous la forme (good (dancer)) (Sue) (w). Dans la forme logique, w est une variable à qui va être assignée le monde possible dans lequel la phrase est évaluée. Dans la plupart des cas, il s'agit du monde actuel, et l'énoncé est vrai ssi Sue figure parmi les individus qui sont de bons danseurs dans le monde actuel. Dans une perspective extensionnelle, on peut également dire que *good* est un prédicat à une place incomplet (Moore, 1903), qui est associé avec un ensemble d'individus seulement si la complémentation fournit une information additionnelle, par exemple un ensemble d'individus bons en danse, ou bons en piano. Ainsi, la forme logique que propose Gendler Szabó est la suivante :  $\text{dancer (Sue) } \wedge \text{ good (R) (Sue)}$ , où R est une variable qui représente un certain rôle, rôle étant pris dans un sens technique, instrumental, comme une information contextuelle qui spécifie le prédicat incomplet *good*. L'interprétation d'adjectifs scalaires comme *tall*, *heavy*, *fast*, *expensive* ou *old* nécessitent une classe de comparaison. L'interprétation des adjectifs évaluatifs comme *lucky*, *delicious*, *time-consuming*, *simple* ou *fitting* nécessite que le contexte fournisse un individu ou un groupe d'individus de la perspective duquel l'évaluation est faite. En effet, un exercice est simple pour un expert et difficile pour un novice. Toutefois, il existe des adjectifs qui appartiennent à ces deux catégories : *expensive* et *time-consuming* seraient de bons exemples. Les variables peuvent recevoir leur valeur du contexte extra-linguistique, mais aussi du matériau linguistique : *clever at doing cross-word puzzles*, *time-consuming as a short-paper topic for graduate students* sont des prédicats à une place totalement spécifiés. La forme logique proposée est la suivante :  $(\text{clever (R) (x)}) ; (\text{time-consuming (C1, C2) (x)})$ , où R est une variable de rôle représentant une façon d'être *intelligent*, C1 est une variable de classe représentant la classe en vertu de laquelle quelque chose compte comme *prenant*, et C2 est une autre variable de classe représentant une classe dans la perspective de laquelle quelque chose compte comme *prenant*.

## **B- Le rôle du partitif et de l'indéfini**

Kleiber (2003) a mis en évidence une façon dont le partitif ou l'indéfini joue sur la présupposition de la polarité de l'adjectif. Ainsi, dans *Marie avait pour nous du bon tabac*, on postule l'existence unique d'un bon tabac, alors que dans *Marie avait pour nous un bon*

<sup>92</sup> En général, les philosophes ont tendance à préférer la quantification non explicite sur les mondes possibles, parce qu'ils pensent que cela ne porte aucun engagement ontologique sur ces entités.

*tabac*, on postule l'existence d'un mauvais tabac. Le syntagme déterminant (DP) n'a pas même valeur sur la présupposition ou l'implicature. Si l'on regarde les enchaînements possibles de ce syntagme, et en particulier la reprise anaphorique, on remarque que *Paul m'a vendu du bon tabac et cette sorte de tabac est rare* est possible alors que dans *\*Paul m'a vendu un bon tabac et cette sorte de tabac est rare* la reprise anaphorique est impossible. La relation d'équivalence entre la rareté et la qualité n'est possible que dans le cas où le tabac que Marie a vendu fait partie d'une espèce de tabac qui est de bonne qualité. En revanche, l'adjectif est paradigmatiquement focalisé dans *un bon tabac* (bon par rapport à un mauvais tabac).

### **C- Le critère intersectif**

Wilmet (1981) parle d'adjectifs " intersectifs " pour les adjectifs postposés : le sémantisme de *grand* dans *un homme grand* comporte une partie commune avec le nom (fonction de détermination) et une partie isolée, contrairement au sémantisme de *grand* dans *un grand homme*, totalement impliqué dans celui du substantif. Un adjectif est dit intersectif si Det N Adj est logiquement et sémantiquement équivalent à  $N \wedge Adj$ . Ainsi, *un homme grand* est équivalent à *homme  $\wedge$  grand*, alors que *un grand homme* ne l'est pas. La position de l'adjectif en français n'influe pas sur la polarité dans la plupart des cas, celle-ci reste positive dans le cas de *grand* et négative dans le cas de *petit*.

Toutefois, dans certains cas, la modification sémantique liée à l'antéposition ou à la postposition de l'adjectif joue un rôle dans l'établissement de la polarité. C'est le cas de *rare* : *un rare N* (*gentillesse, succès*) est positif, *des N rares* peut être négatif (*des saluts rares*) ou positif (*des remarques rares* : sens axiologique positif même sans focalisation de l'adjectif (enthymème : 2<sup>e</sup> prémisses majeure manquante (Tout ce qui est rare est précieux)), alors que *de rares N* est surtout négatif (*de rares remarques* : quantification (= peu de N dans un intervalle temporel donné, sens aspectuel itératif). C'est ainsi que dans le portrait du Vicomte de Valmont par Mme de Volanges à Mme de Tourvel (*Les liaisons dangereuses*, p. 23) on remarque un très beau cas d'antéposition-postposition de l'adjectif avec changement de sens : *rare candeur* (antéposé = remarquable) ; *candeur rare* (postposé = peu fréquente) ; « Vous ne connaissez pas cet homme ; où auriez-vous pris l'idée de l'âme d'un libertin ? Vous me parlez de sa **rare candeur** ? Oh ! oui, la candeur de Valmont doit être en effet très **rare**. » Il est possible ici d'invoquer la polysémie de l'adjectif *rare* : *éminent* ou *peu*

fréquent ? De même, d'autres adjectifs comme *fin* peuvent s'opposer à *épais* (*une taille fine*) ou à *grossier* (*une fine remarque, une remarque fine*).

L'adjectif *cher* peut également répondre à des modifications sémantiques, mais c'est le trait animé ou inanimé qui fait la différence : *une amie chère* (*à mon cœur*) ou *une chère amie* sont positifs tous deux et offrent peu de distinction sémantique, mais *un canapé cher* ou *un cher canapé* sont, pour l'un dimensionnel et peut-être négatif si *cher* est équivalent à 'trop cher', pour l'autre affectif et positif.

Certains adjectifs primitifs se comportent sur le même modèle : *un fier imbécile, un beau truand* sont des intensifs de N négatifs, donc acquièrent un sens négatif eux-mêmes, alors qu'*un imbécile fier, un truand beau* conservent à l'adjectif leur polarité d'origine. *Un simple mot* permet de rapprocher l'adjectif *simple* d'un quantificateur (comme *seul*) alors qu'*un mot simple* est plutôt positif dans nos cultures.

Un primitif comme *épais* réagit différemment en groupe nominal selon le déterminant employé et la position de l'adjectif. Ainsi, on constate qu'*Un brouillard épais/Un épais brouillard couvrait la plaine* est acceptable, alors que *\*De l'épais brouillard couvrait la plaine* ne l'est pas (Kleiber, 2003), mais que *Du brouillard épais couvrait la plaine* peut se dire. La lecture individualisante, c'est-à-dire celle qui présuppose la non-existence d'un brouillard léger, est possible avec déterminant partitif seulement dans le cas de la postposition de l'adjectif, c'est-à-dire avec critère intersectif ou focalisation paradigmatique. Magnus Ljung (1974) donne une interprétation de la position de certains adjectifs en termes de classes de comparaison plus ou moins étendues : *un cruel tyran* est un tyran qui est cruel pour un tyran vs *un tyran cruel*, avec l'adjectif focalisé, est un tyran qui est cruel, plus cruel que les autres humains.

Cette distinction sémantique entre adjectif antéposé et postposé est bien connue : dans le dernier livre d'André Comte-Sponville<sup>93</sup>, l'auteur souligne la différence entre *un bon médecin* (= compétent, performant, au meilleur niveau scientifique et technique) et *un médecin bon* (= plein de générosité, d'humanité, d'amour), la postposition pouvant s'appliquer à tout nom de profession sans modification de sémantisme, alors que l'antéposition importe des sèmes du nom qui l'accompagne (être *un bon patron* ou *un bon danseur* ne nécessite pas les mêmes qualités qu'être *un bon médecin*).

Si l'anglais n'a pas d'adjectif postposé (*\*a dress beautiful, \*the car red*), en revanche Irene Heim (1985) note un cas d'ambiguïté lié à la position de l'adjectif en comparatif

explicite : *I have never seen a man taller than my mother/I have never seen a taller man than my mother*, le deuxième énoncé impliquant que ma mère est un homme. Bresnan (1973) fait l'analyse sémantique suivante, à partir des structures de *pre-deletion* : a man [AP taller than my mother is x-tall] pour le premier énoncé, [NP a taller man than my mother is an x-tall man] pour le second. On peut noter qu'en français cette ambiguïté est maintenue: *Je n'ai jamais vu un homme plus grand que ma mère* (= ma mère est plus grande que tout homme) vs *Je n'ai jamais vu un plus grand homme que ma mère* (= ma mère est un homme).

### 1) L'adjectif antéposé en français

En français, certains adjectifs longs peuvent s'antéposer ou se postposer sans modification d'ordre sémantique (*un admirable aveu, un aveu admirable*), alors que le changement de position des adjectifs primaires entraîne un glissement de sens. Toutefois, de nombreux adjectifs, comme les adjectifs de couleur (*\*un rouge coquelicot*, mais aussi *\*un concret problème*), ne peuvent s'antéposer, la règle de postposition étant celle qui prévaut, sauf pour certains adjectifs primaires (*de gros problèmes* vs *\*des problèmes gros*).

Les adjectifs élémentaires, primitifs ou primaires antéposés ont une « désémantisation », selon Goes (1999 : 90), c'est-à-dire un sens intensif (*un grand lecteur, un bon poète*). Pour sa part, Weinrich (1966 : 85) conclut que « l'adjectif antéposé fait fonction de morphème, tandis que l'adjectif postposé fait fonction de lexème » et qu'il y a réduction des traits sémantiques dans l'antéposition de l'adjectif (Weinrich, 1989 : 275).

Toutes les nuances de sens prêtées à l'adjectif antéposé se trouvent mentionnées dans Blinkenberg (1933<sup>94</sup>) : valeur stylistique, valeur affective ou subjective, union plus intime avec le substantif, valeur intensive, sens plus général. Par contraste, l'adjectif postposé prend une valeur non émotive, une valeur concrète, déterminative, logique, technique, plus détachée du substantif. Blinkenberg conclut que c'est la distinction entre valeur affective et valeur logique qui est au centre du problème de la place de l'adjectif.

Selon Kamp (1973), le propre de l'adjectif serait de rester adnominal, malgré le détachement relatif opéré par la construction attribut. L'épithète postposée est considérée comme un comportement prototypique (toutefois condition nécessaire mais non suffisante de la caractérisation de l'adjectif pour Goes (1999 : 128)). Selon Guillaume, l'adjectif, comme le verbe et l'adverbe, est d'incidence (= rattachement sémantique) externe et

---

<sup>93</sup> André Comte-Sponville, *Le capitalisme est-il moral ?*, Paris, 2004, Albin-Michel, p. 206.

<sup>94</sup> *L'ordre des mots en français moderne*, vol. 2, Kobenhavn, Levin & Munksgaard.

présente donc un caractère indéterminatif<sup>95</sup>, alors que Pottier (1985<sup>96</sup>) voit l'adjectivation comme un mécanisme d'incidence déterminative qui offre donc une dépendance sémantique. D'après Guillaume et ses disciples, l'adjectif antéposé devient un catégoriseur préalable de la notion du substantif ; il saisit le substantif dans sa genèse (il signifie " la manière d'être la chose ") et il construit avec le nom un entier de signification, un substantif de discours : l'antéposition de l'adjectif est un phénomène de subduction, de moindre actualisation (comme le subjonctif par rapport à l'indicatif) ; l'adjectif postposé signifie, quant à lui, " la manière d'être de la chose ", il constitue un apport sémantique autonome à la notion déjà constituée (cf. Moignet, 1981, § 62). On peut distinguer dans l'adjectif antéposé la saisie précoce (*une sage-femme*), la saisie moyenne (*un brave homme*) et la saisie tardive (*une éclatante victoire = une victoire éclatante*).

Selon Martin (1986), l'adjectif antéposé soit explicite le sens du N (*son éclatant sourire*), soit explicite le degré de pertinence du N (*son remarquable/faible courage*), alors que l'adjectif postposé en réduit l'extensité (*un courage remarquable, son sourire éclatant*). Noailly (1999 : 98-101), dans la lignée de Culioli, donne une interprétation de l'adjectif épithète selon sa position dans un SN : ainsi, à propos de l'antéposition des adjectifs évaluatifs, elle remarque qu'ils servent à qualifier le contenu notionnel du N (*un très vieux tilleul, un extraordinaire tilleul*), alors que leur postposition sert à isoler un objet de référence et un seul dans un contexte spécifique, ou à délimiter un sous-ensemble, à opérer par la sous-catégorisation (*un tilleul très vieux, des tilleuls extraordinaires*).

Selon Kleiber (2003), la substance du nom est " découpée " en sous-espèces (ou entités) qualitatives par l'adjectif : *Martin a goûté hier soir un vin délicieux*. La place de l'adverbe par rapport à l'adjectif est déterminée par leur longueur : si l'adverbe est bref et l'adjectif bref, on note une antéposition de l'adjectif (*un très beau film*) ; si l'adverbe est long et l'adjectif bref, une postposition de l'adjectif (*un film extrêmement beau*) (Weinrich, 1989 : 325).

Enfin, Véronique Lenepveu a étudié la valeur intensive de l'adjectif antéposé primitif dans le cadre de la théorie de l'argumentation dans la langue de Ducrot et Anscombe<sup>97</sup>. Quelques données : *de gros avantages, de larges bénéfices, de maigres revenus, une faible amélioration, une nette progression, un léger retard, un vif regret vs \*des avantages gros,*

<sup>95</sup> Toutefois, Guillaume n'étend pas aux noms de propriété correspondant l'incidence externe qui caractérise l'adjectif.

<sup>96</sup> « De l'adjectif », *Tra. Li. Li.*, XXIII-1, pp. 301-305.

<sup>97</sup> Véronique Lenepveu, Colloque " Intensité, degré, comparaison " du CerLICO, 5-7 Juin 2003, article dans *Intensité, Comparaison, degré-1*, dir. Florence Lefeuvre et Michèle Noailly, Presses Universitaires de Rennes, 2004 : 51-66.

\*des bénéfiques larges, ? des revenus maigres, ? un retard léger, ? un regret vif. Ces adjectifs antéposés admettent le comparatif explicite : *de plus gros avantages, de plus larges bénéfiques, de plus maigres revenus, une plus faible amélioration, une plus nette progression*, etc. Toutefois, les modificateurs adverbiaux de degré comme *suffisamment, largement, nettement, légèrement, assez...* entraînent la postposition : *des bénéfiques suffisamment larges, des revenus assez maigres, des avantages légèrement gros*. L'auteur remarque que *lent*, par exemple, peut être inverseur de l'argumentation, quand il est focalisé (*Le changement de Paris est lent : tu ne seras pas dépaysé* (Ducrot, 1995 : 151)), ou atténuateur, quand il est non focalisé (*A Paris, il y a eu de lents changements : tu seras peut-être dépaysé*). Pour l'adjectif *pauvre*, quand il est postposé, il porte le sème de manque et le sème d'argent (*un homme pauvre*) ; quand il est antéposé, il est seulement porteur du sème de manque, avec sens affectif (*un pauvre homme*). L'adjectif *faible* est préférentiellement inverseur et donne une orientation argumentative négative à la phrase ([...] *la plupart des études constatent une faible amélioration des résultats aux exercices [...]*). Il faut une accentuation d'ordre phonologique sur *faible* pour marquer la focalisation et en faire un atténuateur. Si *faible* antéposé est plus souvent inverseur qu'atténuateur, en revanche *léger* est plus souvent atténuateur : *une légère inquiétude, une légère angoisse, une légère déception, un léger retard, une légère amertume, une légère accalmie, On observe une très légère amélioration*. Toutefois, dans l'énoncé *On n'observe qu'une très légère amélioration*, où *ne... que* est inverseur de l'argumentation, *léger* est modificateur déréalisant inverseur<sup>98</sup>. Enfin, si *maigre* est plus ou moins toujours inverseur (*de maigres revenus*), en revanche, *petit* est plutôt atténuateur, sans doute en raison du sens affectif qui lui est attaché (*de petits revenus* = de bons petits revenus). L'auteur conclut sur la valeur axiologique de l'adjectif primaire<sup>99</sup> antéposé en français.

#### **D- La combinaison avec une expression de mesure (*measure phrase*)**

Le critère de combinaison avec une expression de mesure/*measure phrase* constitue-t-il un critère déterminant la polarité de l'adjectif ? On remarque que l'expression de mesure se combine uniquement avec un adjectif dimensionnel de polarité positive : *un avion long de 3*

<sup>98</sup> " Un mot lexical *y* est un **modificateur déréalisant (M. D.)** par rapport à un prédicat *x* si et seulement si, d'une part, il n'y a pas d'enchaînement conclusif possible de *x* à *non y* et si, d'autre part, *x y* a une orientation conclusive inverse ou une force argumentative inférieure à celle de *x*. " Il est possible d'ajouter un critère : *y* ne peut être joint à *x* par *pourtant*. Les M. D. ont une valeur "obstaculaire", c'est-à-dire qu'ils font obstacle à l'application des *topoi* constituant la valeur des prédicats, ou bien que les *topoi* sont évoqués moins fortement.

*m/a 3 meter long plane vs \*un avion court de 3 m/\*a 3 meter short plane. Cependant, l'expression de mesure n'est pas compatible avec tous les adjectifs positifs : \*une voiture rapide de 200 km/h/\*a 50 hundred mile per hour fast car, et surtout pas avec les évaluatifs : \*un enfant intelligent de 10 000 neurones/\*a ten thousand neuron kid.*

L'expression de mesure est également compatible avec certains dimensionnels positifs en comparaison explicite, et sert de différentiel : *Cet enfant est plus grand de 2 cm (que X)/This kid is 2 cm taller (than X), un avion plus long de 3 m (que les autres)/a 3 meter longer plane (than the others), mais non \*une voiture plus rapide de 50 km/h (que celle-ci)/\*a 25 mile per hour faster car (than this one), \*un enfant plus honnête de 5 euros (que son frère)/\*a 5 dollar more honest kid (than his brother).*

Dans les deux cas, le complément de mesure rend l'emploi du dimensionnel complètement objectif, puisque mesurable, quantifiable.

### **E- Les comparaisons à parangon**

Parmi les emplois objectifs des gradables figurent les comparaisons à parangon (Rivara, 1990 : 156), dont certaines sont figées<sup>100</sup> : *malin comme un singe, rusé comme un renard, fort comme Hercule/un Turc (est fort), riche comme Crésus, bête comme ses pieds, jaloux comme un tigre, muet comme une carpe, rouge comme un coquelicot/comme une écrevisse, méchant comme la gale, connu comme le loup blanc, têtu comme une mule, aimable comme une porte de prison (antiphrase), laide comme la vertu/comme les sept péchés capitaux, etc.* Ces constructions autorisent les créations, ce qui détruit le prototype (ou le stéréotype) et crée parfois un phénomène d'allusion, de connivence : *Il est menteur comme un soutien-gorge ; Ici même, il y avait le cas particulier de Limousin, bavard comme un feignant et qui regardait toujours en l'air au-dessus de sa besogne ; Ah ! je suis bavard comme un professeur et j'oublie l'essentiel (Balzac).* Les textes poétiques sont bien sûr riches en comparaison avec étalon non figé : *Tu es beau comme le désert (Chateaubriand), beau comme une bête (Montherlant), beau comme un boulevard (Huysmans).* Toutefois, seules certaines de ces comparaisons à parangon autorisent l'effacement de l'adjectif : *Cet homme est un agneau/un lion/un Hercule/\*un balai (= con)/\*un radis (= creux)/\*un Job (= pauvre).*

---

<sup>99</sup> Les adjectifs primaires étudiés dans l'article sont caractérisés chez Goes (1999 : 49-51) soit comme des adjectifs de dimension (*grand/petit, haut/bas, large/étroit, long/court, vaste/profond*), soit comme des adjectifs de propriété physique (*lourd/léger, gros/maigre, net/flou*), soit enfin comme des adjectifs de disposition personnelle (*fort/faible*).

<sup>100</sup> Les exemples qui suivent sont tirés de la communication de Sarah Leroy lors du colloque " Intensité, Comparaison, Degré " du CerLiCO, 6-7 juin 2003).



Dans (*un homme*) *doux et adroit comme Fénelon* et (*un homme*) *arrogant comme Descartes*, le N propre établit une valeur-type à laquelle le comparé est déclaré conforme<sup>101</sup>.

En ce qui concerne l'origine de cette construction, on note une équivalence sémantique de *Il est aussi grand que toi* et *Il est grand comme toi* (comparatif d'égalité), et entre *Beau comme il est* et *Comme il est beau* (expression du haut degré)<sup>102</sup>. Autres exemples où l'étalon n'est pas figé, voire elliptique : *Un cœur gros comme ça*, *Un mur semblable élimine les risques*, *Il est autrement gentil*.

### **F- La combinaison avec le comparatif explicite**

Tous les opérateurs de comparaison explicite (*plus que.../moins que...*) se combinent-ils avec les adjectifs de polarité positive comme avec ceux de polarité négative ? On remarque une distinction avec certains dimensionnels, de polarité négative : si l'on admet *un caillou plus petit (que X)/a smaller pebble (than X)*, *\*un caillou moins petit (que X)/a less small pebble (than X)* semble incorrect, sauf si la présupposition est 'ce caillou (X) est (trop) petit'. Encore cela vaut-il pour les dimensionnels seulement, car pour les évaluatifs ce critère ne fonctionne pas : *un homme plus laid (que la moyenne)/an uglier man (than many)* ; *un homme moins laid (que la moyenne)/a less ugly man (than many)*. La présupposition 'cet homme est laid' ou 'l'extrême majorité des hommes sont laids' dans le dernier énoncé est toujours valable.

### **G- Le critère de coordination ou de juxtaposition**

Une hypothèse consisterait à dire qu'on ne peut coordonner ou juxtaposer que des adjectifs de même polarité. Toutefois, les données viennent très rapidement infirmer cette hypothèse : "*une grande bouche idiote, rouge, lippue, baveuse*" (Beckett, *L'Innommable*, p. 172) ; *The probable frequent brutal attack of Irak by the Americans* (Cinque, 1994). En juxtaposition, comme en coordination, on trouve des gradables de différents types, dimensionnels, évaluatifs, de couleur, épistémiques, itératifs, de polarité positive et négative. Cette accumulation a-t-elle un sens intersectif ou intensif ? Il semble qu'au-delà de deux ou trois adjectifs dans le même groupe nominal la force des propriétés soit quelque peu amoindrie.

<sup>101</sup> S. Leroy (2005), L'emploi exemplaire, un premier pas vers la métaphorisation, *Langue française* N° 146, p. 90.

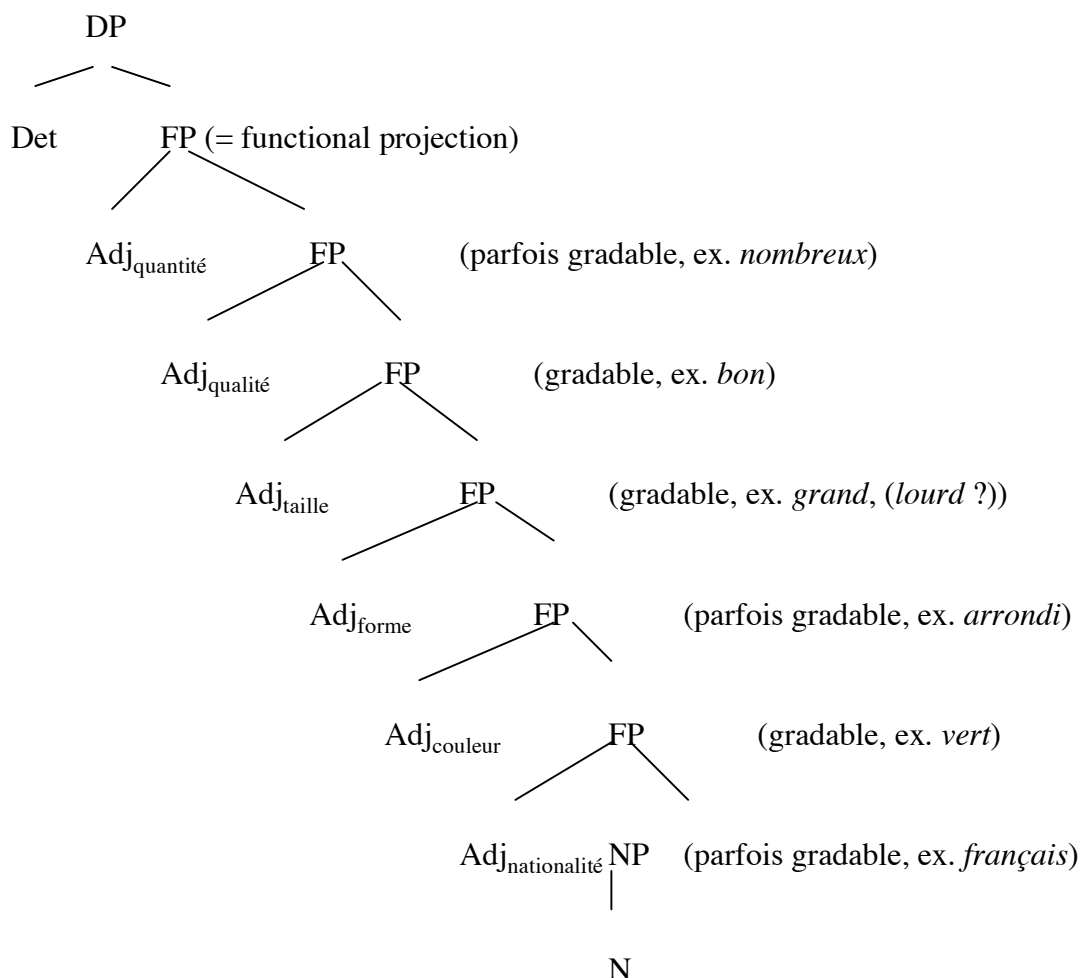
<sup>102</sup> Michel Pierrard, colloque "Intensité, Comparaison, Degré" du CerLiCO, 6-7 juin 2003.

Toutefois, on remarque que certains rapprochements ne sont pas possibles<sup>103</sup> : *Olga was sick and Polish* n'est pas admis parce qu'il s'agit de la coordination d'adjectifs dénotant l'un une propriété transitoire, l'autre une propriété permanente. De même, si *A happy Olga entered the room* est admis alors que *\*A Polish Olga entered the room* est impossible, c'est probablement parce qu'on ne prédique pas d'un individu désigné par un nom propre une propriété essentielle autrement qu'en structure attributive. Toutefois, *The Polish Olga entered the room* est possible si l'on analyse *Polish* comme une micro-prédication (= Olga, who is Polish, entered the room). Certains énoncés autorisent la lecture distributive, d'autres non : *Paul et Marie sont des gens heureux* infère 'Paul est heureux' et 'Marie est heureuse' (lecture distributive possible), alors que *Paul et Marie forment un couple heureux* n'infère pas 'Paul forme un couple heureux' et 'Marie forme un couple heureux' (lecture collective seule possible).

Juxtaposition et coordination sont interchangeable dans certains cas : *une grande et belle piscine, une belle grande piscine, une belle et grande piscine* (mais : ?*une grande belle piscine*, seul cas où l'adjectif *grand* pourrait avoir un sens intensif affaibli), *une piscine grande et/mais belle, une piscine grande, belle* : les deux propriétés (la grandeur, propriété dimensionnelle, et la beauté, propriété évaluative) sont compatibles et conservent leurs traits sémantiques, sauf dans *une belle grande piscine* où *grande* prend un sens intensif de *belle*. *Cette table est belle et grande, Cette table est grande et belle* sont, sans marque prosodique, tous deux équivalents. Avec l'adjectif *petite*, les admissibilités des énoncés sont moins nombreuses : *une belle petite piscine* (mais *\*une petite et belle piscine, \*une belle et petite piscine, \*une petite belle piscine*), *une piscine belle et petite, une piscine petite et/mais belle, une piscine petite, belle* ; dans le premier énoncé *petite* perd son sens dimensionnel au profit d'un sens affectif (il n'y a plus qu'une seule propriété réelle, la beauté), dans les autres cas les deux propriétés sont conservées et le connecteur *et* (ou la virgule) peut prendre un sens inverseur, concessif (= et néanmoins, et pourtant). On remarque que, si *\*Cette table est belle et petite* n'est pas admis, c'est certainement parce qu'il y a un ordre des propriétés prédiquées : la propriété dimensionnelle doit précéder la propriété évaluative (*Cette table est petite et belle*).

<sup>103</sup> Les exemples qui suivent sont issus de la Journée coordination du Laboratoire de Linguistique Formelle de Paris 7 organisée par D. Godard, A. Abeillé, Ivan A. Sag le 1<sup>er</sup> mars 2003.

Cinque (1994) propose ainsi un ordre des adjectifs dans le syntagme déterminant (DP), avec une projection fonctionnelle du nom prenant le (ou les) adjectif(s) comme spécifieur(s) :



Pourtant, cet ordre n'est pas immuable puisque dans *une [voiture [Adj<sub>couleur</sub> rouge] [Adj<sub>qualité</sub> magnifique]]* l'adjectif de qualité suit l'adjectif de couleur (Laenzlinger, 2000). Pour Cinque (1994), dans ce cas, *magnifique* est analysé comme un constituant extraposé, qui ne fait pas partie du SN mais a plutôt valeur d'expansion, de complément, pouvant se rapprocher de la prédication impersonnelle (= une voiture rouge qui est magnifique ; Il est magnifique d'avoir une voiture rouge).

En ce qui concerne l'antéposition ou la postposition d'adjectifs juxtaposés ou coordonnés, on remarque que, si *une (très) longue et belle table* et *une table (très) longue et belle*, *une victoire (trop) facile et sûre* et *une (trop) sûre et facile victoire* sont possibles, certaines antépositions sont impossibles en raison de critères de longueur prosodique des

constituants : \*une [longue de 2 mètres] table vs une table longue de 2 mètres, \*une [facile à remporter] victoire vs une victoire facile à remporter. La complémentation de l'adjectif interdit l'antéposition et la juxtaposition/coordination d'adjectifs. Si *de longues et fructueuses expériences du marché nippon* et *des expériences longues et fructueuses du marché nippon* sont équivalents sur le plan sémantique, en revanche on n'admet pas \**de petits et grands tableaux*, qui autoriserait la lecture 'à la fois petits et grands', impossible en raison de l'antonymie complémentaire des adjectifs, alors que *des tableaux petits et grands* est possible (= certains petits, certains grands). Seul *de petits ou grands tableaux* pourrait convenir. Le singulier ou le pluriel du nom est également un critère d'admissibilité de la coordination d'adjectifs antéposés : *Je ne refuserai aucun bon ni solide argument/Je ne refuserai aucun argument bon ni solide, avec des arguments ni bons ni solides* vs \**avec de ni bons ni solides arguments*. Pour des raisons d'ordre syntaxique et prosodique, lorsque la lecture distributive s'applique à des noms de genres différents, l'antéposition nécessite un adjectif épïcène, pas la postposition (ni la prédication) : \**les bons infirmières et médecins de ce service*/\**les bons médecins et infirmières de ce service* vs *les étranges infirmières et médecins de ce service, des infirmières et médecins tout à fait sérieux, Ces étudiantes et étudiants sont brillants*.

Selon que les compléments sont enchâssés ou distribués, les coordinations sont possibles ou non : *Il est directeur de cette école et fier de ses résultats* (compléments enchâssés, identité catégorielle du NP et de l'AP) vs \**Il est directeur et fier de cette école* (non identité catégorielle). Si l'on analyse la coordination d'après la *Head-Driven-Phrase-Structure-Grammar* (HPSG) mise en place par Ivan Sag et Carl Pollard dans les années 1980, un énoncé comme *Pat is [wealthy and a Republican]* donne le syntagme nominal comme tête (élément principal). Quelle serait dans ce cas la différence avec *Pat is a wealthy Republican* ? Puisque *Pat is very wealthy and a Republican*/*Pat est très riche et démocrate* est possible (mais pas \**a very Republican*), on doit en déduire qu'il y a deux têtes, une adjectivale et une nominale, car le caractère de gradabilité (présence d'un spécifieur, modificateur de l'adjectif) donne un caractère prédicatif affirmé à l'adjectif. Si *Pat is very wealthy and a good Republican* obéit au même schéma, dans *Kim grew wealthy/Kim grew and remained wealthy*/\**Kim grew a Republican*/\**Kim grew and remained [wealthy and a Republican]* la tête est bien adjectivale.

## **H- Le rôle de la prosodie**

On peut ici faire un petit détour vers la prosodie, et mettre en évidence, sur un plan paradigmatique, comment le choix de l'adjectif, et de sa place dans le GN, influe sur la prosodie : par exemple, *\*une voiture rapide/originale belle* n'est pas acceptable alors qu'*une voiture rapide/originale, belle et lustrée* l'est; *\*une voiture magnifique rouge* ne serait acceptable que si l'on segmentait, oralement ou avec une virgule, entre les deux adjectifs, *une voiture magnifique rouge et verte* est acceptable en raison de la coordination par *et*. Toutefois, c'est dans les textes poétiques que choix et position de l'adjectif sont primordiaux, étirant parfois l'acceptabilité des énoncés.

Ainsi, dans ces extraits de poèmes de Rimbaud<sup>104</sup>, l'antéposition de *rouges* lui confère une valeur psychologique autant que descriptive, tandis que *blanc*, postposé à la césure, prend une place prosodique importante en dépit du fait qu'il est monosyllabique :

“ Elan insensé et infini aux spendeurs invisibles, aux délices insensibles, - et ses secrets **affolants** pour chaque vice - et sa gaîté **effrayante** pour la foule –

- A vendre les corps, les voix, l'immense opulence inquestionnable, ce qu'on ne vendra jamais. ” (*Solde*)

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

On peut noter l'importance de l'adjectif dans la rythmique du poème, car il vient s'insérer dans la place qui lui est impartie dans le vers (nombre de syllabes), en raison de sa présence optionnelle dans la phrase minimale.

Dans le poème suivant, c'est l'ambiguïté catégorielle de *sombre* qui est remarquable : adjectif ou verbe ? Si *sombre* est un adjectif gradable de polarité négative dans ce contexte (connotations : tristesse, mort), alors *tombe* est un verbe. Si *sombre* est un verbe, alors *tombe* est un nom. Je penche pour la première interprétation en raison du caractère peu plausible du nom composé *image tombe*.<sup>105</sup>

*L'oiseau*

A dos de vent  
l'oiseau voyage.

Sur l'aile d'un nuage,  
il glisse

<sup>104</sup> “ Où il est dit que les poètes sont aussi des grammairiens ? ”, Joëlle Gardes-Tamine, *Littérature & Langages*, CRDP de l'Académie de Versailles, 2003 : 165-168.

<sup>105</sup> Une troisième interprétation, assez séduisante elle aussi, donne *tombe* et *sombre* comme verbes.

et son image tombe  
comme une goutte **sombre**

dans le torrent.

Michel Monnereau  
*Poèmes en herbe*  
Milan (Zanzibar), 1994<sup>106</sup>.

De même, dans le poème de Reverdy, on constate une ambiguïté : *fixe* est-il verbe ou adjectif ?<sup>107</sup> Syntactiquement plutôt verbe, sémantiquement plutôt adjectif pour maintenir l'image en miroir à travers la réfraction de l'eau.

*Masque* (poème en prose)

Au fond du verre

l'œil fixe le

ruban la goutte

d'or et un regard

qui tremble.

Tout le monde est parti

Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond et autres poèmes*, 1980, Flammarion, pp.137-139

Dans le poème de Jean Cocteau, *sinistre* remplace *absurde* : l'auteur a certainement voulu, dans son premier jet, déstructurer le poème sur le plan métrique.<sup>108</sup>

Rue Schoelcher (extrait), *OPC*, 138-139

[...] Voici du bon raisin nul oiseau ne le mange (12 syllabes)

Tu te rappelles

Cette **absurde** histoire d'Apelle ? (11 syllabes)

Un bel oiseau cubiste a mangé ton raisin (12 syllabes)

Ancienne écriture :

---

<sup>106</sup> Je remercie Annie Camenish de m'avoir fait connaître ce poème lors des Quatrièmes Rencontres internationales des chercheurs en didactique de la littérature (Aix-en-Provence, 22-23 mai 2003).

<sup>107</sup> Je remercie Etienne-Alain Hubert d'avoir attiré mon attention sur ce point lors du Colloque " Editer la poésie " qui s'est tenu à l'Université libre de Bruxelles les 11-13 septembre 2003.

<sup>108</sup> Je remercie David Gullentops d'avoir attiré mon attention sur ce point lors du Colloque " Editer la poésie " qui s'est tenu à l'Université libre de Bruxelles les 11-13 septembre 2003.

Tu te rappelles

Cette **sinistre** histoire d'Apelle ? (12 syllabes)

Jean Cocteau

Dans le poème suivant, l'antéposition de l'adjectif se fait pour des raisons prosodiques (cacophonie des sons *unique qui*)<sup>109</sup>. Il n'y a pas de changement de sens lié au changement de position de cet adjectif, sinon une mise en relief car la combinaison est moins usuelle.

Jamais un coup de dés n'abolira le hasard

[...] l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre

Ancienne écriture : le nombre unique qui ne peut pas en être un autre

Stéphane Mallarmé

La prosodie est marquée également en langage standard, par une accentuation en fonction du rhème/focus : dans l'énoncé *Julien adore le **café chaud***, on note une accentuation des dernières syllabes (en gras, soulignées) si la phrase répond à la question *Comment Julien aime-t-il le café ?* " Les mots prosodiques *le café* et *chaud* sont dominés par des nœuds distincts dans la structure syntaxique et ne peuvent donc constituer le groupe prosodique *le café chaud*, dans lequel la contrainte de collision d'accent provoquerait un recul d'accent *le café **chaud***. La collision syntaxique ne se retrouve pas par contre dans la même phrase répondant à la question *Qu'est-ce que Julien adore ?*, et le recul d'accent ou la désaccentuation sont possibles : Julien adore le café **chaud**.<sup>110</sup> " Dans le premier cas la fonction prédicative de l'adjectif (= qui est chaud) est plus marquée que dans le second cas.

### **I- Le problème des adjectifs de couleur**

La question de la référence, à travers le caractère conceptuel (plus abstrait) ou perceptuel (plus concret) de l'expérience visuelle que les adjectifs de couleur impliquent et la représentation mentale générée par leur énonciation prédicative, peut être étudiée de plus près. Bien que gradables<sup>111</sup>, les adjectifs de couleur comportent un degré d'abstraction

---

<sup>109</sup> Je remercie Michel Murat d'avoir attiré mon attention sur ce point lors du Colloque " Editer la poésie " qui s'est tenu à l'Université libre de Bruxelles les 11-13 septembre 2003.

<sup>110</sup> P. Martin, Intonation de la phrase dans les langues romanes : l'exception du français, *Langue française* N°141, mars 2004, pp. 42-43.

<sup>111</sup> En français, ma première intuition était d'en faire des non gradables, en raison de l'inscription de ces adjectifs sur un continuum de percepts, et non sur une échelle bipolaire : ? *très bleu* / ? *assez brune* / ? *Elle est devenue très rouge*). Toutefois, les corpus m'ont rapidement montré qu'il s'agissait bien de gradables : " *Enfin, tout alla si bien que la Cadette commença à trouver que le Maître du*

moindre et, en raison de leur caractère perceptif/visuel marqué, semblent référer plus directement à la réalité, au contexte extra-linguistique. En ce qui concerne les adjectifs de couleur, Gendler Szabó (2001) note que, bien que scalaires<sup>112</sup>, ils sont plus objectifs que les évaluatifs puisque non dépendants de l'observateur (sauf dans l'occurrence : *X seems green/X semble vert*). Il propose l'écriture logique de *green* comme (green (C, P) (x)), où C est une classe représentant une classe de comparaison et P est une variable représentant une certaine partie de l'objet : un livre peut être vert de par sa couverture, son bandeau ou sa jaquette, ou encore ses pages, une pomme peut être verte de l'extérieur ou de l'intérieur, un couloir peut être vert parce qu'il a des murs verts, un plafond vert, un tapis vert, des portes vertes, etc.

### 1) Philosophie des couleurs

Putnam (1984 : 64 à 108) établit une distinction entre le point de vue externaliste, dans lequel il y a correspondance entre les mots et les choses, et le point de vue internaliste, dans lequel c'est nous qui découpons le monde en objets à l'intérieur d'un cadre descriptif conceptuel. L'internalisme n'est pas seulement fondé sur la cohérence interne du système mais aussi sur l'expérience. Putnam se dit internaliste : " L'externaliste voudrait que le monde consiste en objets qui soient à la fois indépendants de l'esprit et auto-identifiants. C'est cela qu'on ne peut pas avoir. " Il s'appuie sur la théorie de la vérité-correspondance d'Aristote qui, comme les théories cognitivistes actuelles<sup>113</sup>, utilise l'idée d'une

---

*logis n'avait plus la barbe si bleue et que c'était un fort honnête homme.* " *La Barbe-Bleue*, Charles Perrault (néanmoins, l'interprétation est-elle : un peu moins bleue ou d'une autre couleur ?), cité par Marc Soriano p. 264 (in *Les Contes de Perrault – culture savante et traditions populaires*, Marc Soriano, NRF, 1968, Gallimard) ; " *Ce Pierrot était son fils aîné qu'elle aimait plus que tous les autres, parce qu'il était un peu rousseau et qu'elle était un peu rousse.* " *Le Petit Poucet*, Charles Perrault, cité par Marc Soriano p. 188 (*op. cit.*) ; « *J'eus brusquement l'image d'une chose très rouge dans les cheveux.* » (Pierre-Jean Jouve, *La Scène capitale*). En anglais, les adjectifs de couleur sont également gradables (*very red*, cf. Louise Mc Nally).

<sup>112</sup> Les langues varient dans leurs façons de catégoriser les adjectifs de couleur, et on observe même des variations à l'intérieur de la même langue : en hongrois, par exemple, les formes comparatives des adjectifs de couleur de base sont toutes acceptables, mais pas les formes comparatives d'adjectifs de couleur complexes (cf. Kiefer, F. (1978), *Adjectives and Presuppositions*, *Theoretical Linguistics* 2 : 154).

<sup>113</sup> Le mouvement cognitiviste regroupe des linguistes, des psychologues et des anthropologues. Ray Jackendoff, dans son ouvrage *Foundations of language – How Language Connects to the Brain, the World, Evolution and Thinking*, Oxford University Press, 2002, adopte, à la suite de Chomsky et Fodor, un point de vue fonctionnaliste : il s'agit de décrire les phénomènes cognitifs (dont le langage fait partie) à un niveau intermédiaire entre les phénomènes conscients et le fonctionnement neuronal, celui de l'organisation fonctionnelle de l'esprit. Cet esprit fonctionnel correspond à une machine logique, distincte de la machine physique du cerveau tout en la prenant comme support de réalisation. Il a donc une position mentaliste et non physicaliste, et une conception de la référence qui s'appuie sur le concept : le référent n'est pas une étiquette lexicale, mais un concept, faisceau de traits descriptifs. Ainsi, dans le cadre du réalisme des objets, le *Wyoming* ou le *Mississippi* peuvent bien être lexicalement indexés sur des pancartes le long de la route, ce n'est pas pour autant leur dénotation ontologique essentielle. De même, le déictique *that* ne fonctionne qu'au prix de la construction d'un percept, structure cognitive qui contient nécessairement trois types de traits : traits descriptifs (taille, forme, localisation...), traits indexicaux (distinction fond/forme, ancrage des traits descriptifs sur un objet) et traits liés à des valeurs (externe/interne, familier/nouveau, affectant/non affectant...), ces dernières idées étant tirées de Pustejovsky, *The Generative Lexicon*, MIT Press, 1998). D'autres linguistes, comme Hans Kamp ou Nicholas Asher (*Discourse Representation Theory*, repris dans Corblin (2002) et *Segmented Discourse Representation Theory*, Asher et Lascarides (2003)), qui se réclament de la sémantique dynamique, ont également une approche cognitiviste dans la mesure où ils adoptent un modèle intermédiaire logique entre les objets du monde instanciés par les données du langage et l'esprit. En ce qui concerne les psychologues, c'est certainement les constructivistes, et plus particulièrement l'école de Palo Alto (Paul Watzlawick, Milton Erickson), qui se rapprochent le plus des linguistes cognitivistes : pour les constructivistes, les données de la réalité sont construites par l'observateur qui ne peut agir que sur cette réalité de deuxième ordre.



représentation mentale : « La forme la plus ancienne de la théorie de la vérité-correspondance, qui a prédominé pendant environ deux mille ans, est celle que les philosophes anciens et médiévaux attribuaient à Aristote. [...] Je l'appellerai *la théorie de la vérité-similitude*, car elle soutient que la relation entre les représentations dans nos esprits et les objets extérieurs auxquelles celles-ci font référence est littéralement une relation de similitude. » Cette représentation, l'image qu'a l'esprit de la chose extérieure, et qui vient s'interposer entre la réalité et l'esprit/*mind* (ou le cerveau/*brain*) est ce qu'Aristote appelait un *phantasme*. Ainsi, la couleur représentée n'a pas, dans notre esprit, littéralement la même propriété que la couleur de l'objet ; par contre, le phantasme partage avec l'objet des propriétés comme la taille ou la forme (qui sont des 'sensibles communs', par opposition à des 'sensibles singuliers').

Cette dernière idée est remise en cause par Berkeley : “ Si la table mesure trois mètres et si je la perçois clairement, ai-je une image mentale qui mesure trois mètres ? [...] Les images mentales n'ont pas de taille physique. On ne peut pas les comparer au mètre-étalon du pavillon de Breteuil. La taille physique et la taille subjective sont aussi différentes que la couleur physique et la couleur subjective. [...] aucune “ idée ” (image mentale) ne peut représenter ou désigner autre chose qu'une image ou une sensation. On ne peut penser ou faire référence qu'à des objets phénoménaux. ” D'après Berkeley, la matière n'existe pas, sauf en tant que construction mentale de nos sensations. Quant au nominalisme de Wittgenstein et de Goodman, il est un refus des formes et de l'appréhension directe des formes, médiatisée par une relation causale. D'où il découle qu'il y a deux notions différentes de propriétés, l'une abstraite et langagière (la propriété est un prédicat ou un concept), l'autre concrète (il s'agit d'une grandeur, d'une propriété physique). Cette distinction binaire, et non tripartite comme celle des cognitivistes qui introduit la représentation mentale comme dimension intermédiaire, recouvre la distinction mentalisme/physicalisme. Dans la première dimension, il y a traditionnellement une distinction entre les états mentaux conceptuels et les états mentaux qualitatifs, *i. e.* sensoriels ou perceptifs, ou *qualia*. Un article fondateur de Thomas Nagel<sup>114</sup> donne les états mentaux qualitatifs de chauve-souris comme complètement différents des états mentaux qualitatifs

---

Ainsi, il n'y a pas de lecture vraie ou fautive de la réalité mais simplement des lectures qui multiplient les possibilités d'un homme et d'autres qui les limitent. La réalité n'est pas prédéterminée, elle est constamment reconstruite par l'observateur (ou, en l'occurrence, le patient), et c'est l'analyse de sa façon de construire le problème qui engendra sa résolution. Pour approfondir le sujet, on peut se référer au livre de Françoise Kourilsky-Belliard, *Du désir au plaisir de changer*, Paris, Dunod, 2<sup>e</sup> édition, 1999.

<sup>114</sup> What is it like to be a bat ? in *The Nature of Consciousness – Philosophical Debates*, Ned Block, Owen Flanagan, Güven Güzeldere ed. 1997, 5<sup>th</sup> edition 2002, Cambridge, MIT Press : 519-528.

humains. Mais, demande Putnam, pourquoi m'est-il interdit de penser que le champ visuel d'une chauve-souris ressemble beaucoup à mon champ visuel ?

En ce qui concerne les *qualia* (c'est-à-dire les sensations éprouvées), les caractéristiques qualitatives qui ont fait l'objet de l'attention des philosophes sont celles qui relèvent de la douleur et des couleurs. La littérature de fiction, elle, rend les *qualia* au moyen de métaphores et de comparaisons, c'est-à-dire qu'elle donne la description tautologique de chaque *quale* (*la blancheur est blanche, le froid est froid*) en termes de quelque chose qui est à la fois similaire et différent, comme “ une grotte de sel ”, “ un théâtre de blancheur ”, etc., ce qui “ stimule activement l'objet et l'expérience elle-même [...] ‘Ce à quoi je m'efforce, écrit Joseph Conrad dans la préface de l'un de ses romans [*The Nigger of the Narcissus*], c'est par le pouvoir du verbe écrit de vous faire entendre, de vous faire sentir – et surtout, de vous faire *voir*.<sup>115</sup> ”

Pour tenter de clarifier : 1/ l'accès direct ou indirect de l'esprit aux couleurs, donc la nature perceptuelle ou conceptuelle de l'expérience des couleurs ; 2/ le rôle du langage dans cet accès, l'ouvrage collectif *Philosophies de la perception* (2003) est un bon guide ; je me suis inspirée particulièrement des articles de François Clementz, de Christiane Chauviré, de Pascal Engel et de Sandra Laugier. Il apparaît que deux conceptions principales des *qualia* s'opposent aujourd'hui : selon la première, les aspects proprement sensoriels de l'expérience perceptuelle sont dépourvus de tout contenu intentionnel (théorie phénoméniste), la seconde identifie ces aspects sensoriels avec les propriétés phénoménales des objets perçus (théorie représentationnelle). L'une et l'autre théorie se rejoignent sur le point suivant : le contenu représentationnel de la perception se réduit à l'ensemble des propriétés que les objets perçus sont représentés comme possédant. Le *quale* constitue ainsi un mode de présentation non conceptuel, ou préconceptuel, sous lequel la propriété d'un objet (et surtout les « propriétés secondes » de Locke, essentiellement phénoménales) apparaît au sujet. Pierce est le premier à avoir fait la distinction entre le percept (l'image) et le jugement de perception (la proposition), qu'on ne saurait comparer. Pierce reproche à Kant et à ses catégories de ne pas être allé assez loin dans la voie du constructivisme, ce qui l'a empêché de voir la nécessaire présence des constructions schématiques même dans des opérations mentales en apparence purement discursives comme les raisonnements de la syllogistique et ceux de la philosophie. La théorie piercienne de la perception a permis de distinguer entre voir tel objet d'une certaine couleur (percept) et voir que tel objet est de cette couleur (jugement de perception).

Le percept n'est pas le vérificateur du jugement de perception ni l'inverse, ces deux dimensions sont indépendantes, le jugement étant lui aussi imposé à l'acceptation du sujet par un processus qu'il est incapable de contrôler et par conséquent de critiquer<sup>116</sup>. Selon Putnam (2000) et Mc Dowell (1994), qui, à la suite de Davidson, sont partisans du réalisme direct pour ce qui concerne la perception, il y a un accès direct de l'esprit au monde, qui éviterait toute interface conceptuelle ou linguistique entre eux. Toutefois, les *qualia* ou *sense-data* (il y a là assimilation entre les objets perçus et les sensations/perceptions), qui étaient les interfaces des versions dualistes de la métaphysique et de la théorie de la connaissance modernes, peuvent consister en une illusion, *i. e.* une expérience fautive, trompeuse ou hallucinatoire, ce qui pourrait correspondre au *phantasme* d'Aristote. Austin<sup>117</sup> fait remarquer que les arguments fondés sur l'illusion sont confus parce qu'ils mettent sur le même plan toutes sortes de phénomènes différents : ce n'est pas la même chose de voir une chose de travers, telle qu'elle n'est pas, qu'elle pourrait être ou aurait pu être (ce qu'est l'illusion), et croire voir quelque chose qui n'est pas là (ce qui relève de l'hallucination, *delusion* en anglais). Il n'y a erreur, volontaire ou non, que dans le premier cas, les véritables hallucinations n'étant pas des erreurs. Les tenants du réalisme direct soutiennent que nos perceptions ne sont pas correctes ni incorrectes, elles ne sont pas évaluées, elles s'imposent à nous. Les objets ne représentent pas, sauf si l'on en fait un usage particulièrement créatif. Toutefois, un conceptualiste comme Mc Dowell (1994) distingue trois sortes de transitions des expériences aux jugements : a) du conceptuel au non-conceptuel, par exemple lorsqu'on compare le grain large des concepts à la finesse de grain de la perception ; b) du non conceptuel au conceptuel, lorsqu'on effectue des transitions de l'expérience perceptive aux jugements ; c) du conceptuel au conceptuel, lorsque dans les inférences logiques on passe du concept au concept.

## **2) Anthropologie et physiologie des couleurs**

Le philosophe C. L. Hardin, dans son ouvrage *Color for Philosophers* (1988) donne un bon éclairage sur le sujet d'un point de vue à la fois anthropologique, physiologique et philosophique/linguistique. L'auteur se pose la question de savoir combien de noms de couleur sont nécessaires et suffisants pour décrire toutes les couleurs perçues. La réponse

---

<sup>115</sup> David Lodge, *La conscience et le roman, A la réflexion*, Paris, Payot & Rivages, 2004, pp. 255-256.

<sup>116</sup> Peirce, C. S., *The New Elements of Mathematics*, 4 vol., La Hague, Mouton, 1976, vol. IV p. 45, cité par Christiane Chauviré.

<sup>117</sup> Austin, J. L., *Sense and Sensibilia*, Oxford, Clarendon Press, 1962 (*Le langage de la perception*, trad. par P. Cochet, Paris, Armand Colin, 1971), cité par Sandra Laugier.

offerte par la théorie du physiologiste Hering est qu'il y en a exactement six, un pour chacune des couleurs élémentaires. Deux de ces couleurs sont achromatiques (noir, blanc), et quatre sont chromatiques (rouge, jaune, vert et bleu). *The Natural Color System* classe chaque couleur par son degré de ressemblance avec ces six couleurs canoniques. Davidoff (1991) a mis au jour un schéma fonctionnel modulaire pour la perception des couleurs, la catégorisation et le nom attribué fondé sur des modèles de performance révélés par les déficits neuronaux. Taft & Sivik (1992) ont tenté de donner une connotation aux couleurs, c'est-à-dire de déterminer la charge sémantique des termes de couleur dans la vie de tous les jours : *active-passive*, *positive-négative* (au sens évaluatif, c'est-à-dire d'inscription des termes sur une échelle bipolaire, sans marquage de préférence pour *positif*), *chaude-froide*, *éclatante-discrète*, pour ne nommer que quelques-unes des catégories proposées aux sujets interrogés et qui reposent sur des adjectifs souvent utilisés pour décrire les couleurs. La seule catégorie qui soit stable culturellement (l'anglais, le suédois, le russe et le croate ont été étudiés) est celle qui attribue aux couleurs une qualité chaude ou froide. La caractérisation analogique la plus commune est l'attribution de l'étiquette 'teinte chaude' (*warm*) au rouge et au jaune et 'teinte froide' (*cool*) au vert et au bleu. Cela est sans doute lié, d'après moi, à l'apprentissage scolaire précoce de cette catégorisation dans les arts plastiques. Parfois une terminologie kinétique est utilisée : *advancing* pour rouge et jaune *vs receding* pour vert et bleu. D'autres sujets encore assimilent la distinction de teinte à une variation dans l'intensité ou la brillance lorsqu'ils parlent de 'teintes pâles' (*light*) pour rouge et jaune et de 'teintes foncées' (*dark*) pour vert et bleu. D'un point de vue culturel, la valeur émotionnelle des couleurs est confuse : peut-on parler d'un '*happy yellow*' ? La polarité des adjectifs de couleur du corpus littéraire assigne en effet à ces couleurs une valeur sémantique positive ou négative symbolique ou argumentative, qui oriente l'esthétique du portrait. Ainsi, dans le portrait de la femme de Curley, qui sera tuée par Lennie à la fin du roman (*Of Mice and Men*, Steinbeck, London, 1974, Pan Books Ltd, p. 31) : « Her finger-nails were **red**. Her hair hung in **little rolled** clusters, like sausages. She wore a cotton house dress and **red** mules, on the insteps of which were **little** bouquets of **red** ostrich feathers. » Les trois adjectifs *red* ont été catégorisés en positifs, en raison de l'impact attracteur, excitant qu'ils véhiculent combinés à *finger-nails*, *mules*, *feathers*. Dans le troisième portrait de Tess à son arrivée à Blackmoor Vale, où elle est engagée comme trayeuse (*Tess of the d'Urbervilles*, Thomas Hardy, Harmondsworth, 1981, Penguin English Library, p. 157) : « Her face had latterly changed with **changing** states of mind, continually

fluctuating between beauty and ordinariness, according as the thoughts were **gay** or **grave**. One day she was **pink** and **flawless** ; another **pale** and **tragical**. When she was **pink** she was feeling less than when **pale** ; her **more perfect** beauty accorded with her **less elevated** mood ; her **more intense** mood with her **less perfect** beauty. » Les deux adjectifs *pink* sont classés en positifs en raison du contraste qu'ils offrent avec *pale*, qui associe le teint de Tess avec une beauté plus ordinaire, moins parfaite. Enfin, dans le portrait de Sally, vue par *I*, narrateur-personnage qui porte le nom de l'auteur, Chris Isherwood (*Goodbye to Berlin*, Christopher Isherwood (1939), cité par David Lodge (*The Art of fiction*, Penguin Books, 1992, p. 66)) : « Sally laughed. She was dressed in **black** silk, with a **small** cape over her shoulders and a **little** cap like a page-boy's **stuck** jauntily on one side of her head [...] As she dialled the number, I noticed that her finger-nails were painted **emerald green**, a colour **unfortunately chosen**, for it called attention to her hands, which were much **stained** by cigarette-smoking and as **dirty** as a little girl's. She was **dark** enough to be Fritz's sister. Her face was **long** and **thin**, **powdered dead white**. She had very **large brown** eyes which could have been **darker**, to match her hair and the pencil she used for her eyebrows. 'Hilloo,' she cooed, pursing her **brilliant cherry** lips as though she were going to kiss the mouthpiece [...]. » Si l'adjectif *black* est positif associé à la soie (*silk*), les adjectifs suivants, *emerald green*, *powdered dead white*, *brown* sont négatifs en raison de leur caractère non esthétique implicite ou explicite par le contexte.

D'un point de vue physiologique, le passage d'un environnement neutre à un environnement rouge provoque chez un humain une hausse de sa pression sanguine, de sa température et de sa respiration (symptômes de l'émotion), puis une baisse en-dessous de leur taux de base au bout de cinq ou dix minutes. L'inverse apparaît quand un sujet passe d'un environnement neutre à un environnement bleu. On sait également que les très jeunes enfants ont une préférence marquée pour la couleur rouge, et lorsque les philosophes citent une couleur dans un exemple, il s'agit habituellement du rouge.

D'un point de vue physique, l'origine des couleurs des objets réside dans les interactions de la lumière avec les électrons, à l'intérieur d'une bande étroite d'énergie qui coïncide avec l'étendue moyenne du spectre de radiation solaire tel qu'il est mesuré sur la Terre. La mesure est la longueur d'ondes et l'unité le nanomètre (nm), c'est-à-dire un milliardième de mètre. Le bleu du ciel résulte de l'éparpillement différentiel de la lumière du soleil dans l'atmosphère. Le bleu de l'eau a deux sources distinctes : si la surface est plane, l'eau va refléter la lumière du ciel, bleue par beau temps, grise par temps couvert ; le bleu

résiduel dépend de l'énergie caractéristique des transitions vibrationnelles de ses électrons moléculaires, ce qui se produit beaucoup plus facilement à basses énergies, les infra-rouges étant donc fortement absorbés.

L'équipement physiologique ophtalmique joue également un rôle dans la perception des couleurs : les poulets, qui n'ont que des cônes, se couchent tôt car leur vision est nulle la nuit, alors que les chouettes, qui n'ont que des bâtonnets, ne sont d'aucune utilité le jour. Nous pouvons distinguer trois dimensions de couleur perçue : la teinte, la saturation et la brillance. La teinte d'une couleur est sa rougeur (*redness*), sa verdure (*greenness*), son caractère jaune (*yellowness*) ou bleu (*blueness*). Le blanc, le noir et les gris sont les couleurs sans teinte, car achromatiques. Des couleurs qui ont la même teinte peuvent différer dans l'intensité de cette teinte, c'est-à-dire la saturation : elles peuvent être très faiblement teintées et être ainsi proches du gris ; ou elles peuvent être fortement teintées. Enfin, les couleurs peuvent varier selon une échelle qui comporte des couleurs très pâles à une extrémité et des couleurs très éclatantes de l'autre : c'est la brillance. Les humains percevant les couleurs se classent en deux groupes : celui qui a tendance à regarder la surface de l'objet coloré, c'est-à-dire la teinte, et qui inclut les observateurs naïfs (comme les enfants), et celui qui tient compte de l'intensité de la lumière et qui comprend les artistes et les observateurs entraînés (classification obtenue d'après la *Brunswick ratio scale*). Il est très difficile à quiconque perçoit les objets sur un mode de surface de faire une claire différenciation entre la composante sensorielle et la composante cognitive de sa propre perception. Si la tâche est d'identifier une couleur en l'absence de référence standard, " même pour de très bons observateurs, l'identification positive d'une couleur sans comparaison est de l'ordre de 30 couleurs, et pour les naïfs cela peut être plutôt de 8 à 10 " (p. 89). Cette identification sans comparaison distingue clairement les adjectifs de couleur et les gradables à antonymes : en effet, en l'absence d'objet de référence, si on demande à un sujet de donner la couleur d'un petit carré vert projeté sur un écran, il saura le faire sans hésitation, mais si on lui demande de qualifier sa taille, ce sera plus difficile. Ceci s'oppose à la conception purement phénoménale (Merleau-Ponty, 1945 : 308) selon laquelle, " Quand nous disons qu'un objet est gigantesque ou minuscule, qu'il est loin ou près, c'est souvent sans aucune comparaison, même implicite, avec aucun autre objet ou même avec la grandeur et la position objective de notre propre corps, ce n'est que par rapport à une certaine 'portée' de nos gestes, à une certaine 'prise' du corps phénoménal sur son entourage. " Selon cette approche, il y a un étalon préobjectif des distances et des grandeurs, qui sont des dimensions

“ existentielles ”. Toutefois, si l’approche phénoménale semble pouvoir s’appliquer aux couleurs qui existent dans le monde par le biais de la mémoire perceptuelle (une fois encodée, la couleur est mémorisée et directement accessible), en revanche il y a une différence entre un carré vert, identifiable sans étalon de comparaison, et un grand carré, difficile à identifier sans référence à un petit carré. Du moins cela est vrai pour les objets abstraits.

Selon les scientifiques du XIXe siècle, il semblait naturel de supposer que toutes les expériences de couleur étaient le résultat des *outputs* neuronaux des trois types de récepteurs, proportionnellement mélangés comme les trois faisceaux lumineux primaires étaient mélangés et, donc, d’appeler les trois types de cônes respectivement les cônes bleu, vert et rouge. Depuis Hering, la phénoménologie de l’apparence des couleurs suggère qu’il n’y a pas trois mais quatre processus chromatiques fondamentaux et que ceux-ci sont classés en paires opposées : le processus ‘rouge’ (*i. e.* le processus qui donne lieu à la sensation de rouge) est opposé au processus ‘vert’, donc une augmentation de l’un se fait aux dépens de l’autre, et le processus ‘jaune’ est de la même façon opposé au processus ‘bleu’. Ne pas être rouge fait-il pour autant partie du concept d’être vert ?

En ce qui concerne la nomination des couleurs dans le langage, on peut remarquer une grande diversité transculturelle : le peuple Dani de Nouvelle-Guinée ne possède pas de mots abstraits pour les couleurs chromatiques (en fait, il possède un lexique de trois termes de couleur basiques, bien qu’il ait des équivalents de nos termes ‘clair’ et ‘foncé’. Selon Jules Davidoff<sup>118</sup>, les Berinmio en Papouasie, Nouvelle Guinée, n’ont que cinq termes différents pour désigner les couleurs. La procédure utilisée pour déterminer l’attribution d’un nom à une couleur (*color naming*) se fait par la présentation de 25 faisceaux de lumière monochromatiques, distincts sur le plan perceptif, à des sujets qui disposent d’un ensemble réduit de noms pour décrire leurs teintes. Pour accréditer l’idée que le commun des mortels n’utilise que peu de termes de couleur, un examen de 17 *best-sellers* a révélé que 97% des occurrences de mots de couleur recouvraient seulement dix types de couleur (Evans, 1948 : 230). D’après Jules Davidoff, la sensibilité maximale de nos cellules aux couleurs ne correspond pas à la longueur d’onde maximale émise par ces mêmes couleurs, donc il doit y

---

<sup>118</sup> Colours and names : A Whorfian analysis, Jules Davidoff, Colloque Language, Culture and Mind, 18-20 juillet 2004, Portsmouth. La théorie de Sapir-Whorf (émise par les linguistes américains Benjamin Whorf et Edward Sapir), au milieu du XXe siècle, stipule que la langue maternelle détermine entièrement la pensée, et donc la cognition humaine. Cette théorie déterministe a été remise en cause récemment par les avancées des sciences cognitives, qui ont montré qu’il existe dans la pensée humaine des mécanismes et des concepts indépendants du langage. Davidoff lui-même s’est inscrit en faux contre cette théorie en établissant la survenance du cerveau modulaire neuronal dans l’établissement des catégories de la couleur, mais semble revenir quelque

avoir des fluctuations dans la catégorisation et le nom attribué aux couleurs. Quand des couleurs ne sont pas pures sur un nuancier, comment les nommer ? Les couleurs qui sont à la frontière de deux couleurs, comme le turquoise (*turquoise*), qui est caractérisé comme un vert tirant sur le bleu (*bluish green*) ou un bleu tirant sur le vert (*greenish blue*), ou un bleu-vert (*green-blue*), sont en général exprimées par un nom composé. On peut trouver d'autres exemples : ainsi, *yellowish green* en anglais est traduit d'une façon analogique concrète en français par *caca d'oie*. *Crimson* et *pink* en anglais sont deux variétés de rouge qui ne sont pas rendues par des noms composés (mais qui ne sont pas non plus à la frontière de deux couleurs chromatiques). Toutefois, d'après Jules Davidoff, sur un continuum coloré et après entraînement sur une machine, des babouins ne peuvent faire la différence entre vert et bleu, donc *a fortiori* reconnaître les couleurs non pures. D'après le même auteur, le système de la mémoire inscrit les mots sur les couleurs et la catégorisation de la couleur est le mot de la couleur (*rouge* = n'importe quel objet rouge). L'encodage est-il perceptuel ou conceptuel ? D'après Pylyshyn<sup>119</sup>, tout encodage est conceptuel, mais on ne sélectionne pas un objet par le biais de la représentation conceptuelle. Quand on demande à un sujet de sélectionner « le petit carré vert » au milieu d'autres carrés rouges/verts et petits/grands, il le fait directement.

Toutefois, dans certaines atteintes du cerveau, la catégorie perceptuelle est maintenue, mais pas la mémoire du mot. La reconnaissance des couleurs, normalement directe, est donc un phénomène qui relève du discours intérieur quand elle est associée à d'autres traits sémantiques, mais il peut y avoir nouvelle lexicalisation ou recatégorisation. Le *Basic Color Terms* de Brent Berlin et Paul Kay (1969), qui a reçu l'approbation de linguistes et d'anthropologues, donne quatre critères principaux pour l'établissement d'un terme de couleur *basique* dans une langue (création d'une étiquette mentale) :

- qu'il soit monolexique, c'est-à-dire que sa signification ne puisse être dérivée de la signification de ses parties ;
- que sa signification ne soit pas incluse dans celle d'un autre terme de couleur ;
- que son application ne soit pas restreinte à une étroite classe d'objets ;
- qu'il soit psychologiquement saillant pour tous les locuteurs (= qu'il présente une tendance à être cité au début d'une liste de termes de couleur, qu'il offre une stabilité de référence à tous les locuteurs et qu'il soit une occurrence de l'idiolecte de tous les locuteurs).

---

peu sur cette question. Pylyshyn, qui se situe dans le cadre de la cognition située, donne un encodage conceptuel et une sélection (reconnaissance de l'objet) perceptuelle.

<sup>119</sup> *Things and Places – How the mind connects with the world*, conférences de Zenon Pylyshyn (Rutgers University) au CNRS puis salle des Actes à l'ENS, les 19 et 27 mai 2004.



D'après l'ouvrage de Berlin-Kay, toutes les langues contiennent un terme pour 'blanc' et 'noir' ; si une langue contient trois termes, alors elle contient un terme pour 'rouge' ; si une langue contient quatre termes, alors elle contient un terme pour soit 'vert' soit 'jaune' (mais pas les deux) ; si une langue contient cinq termes, alors elle contient les termes pour 'vert' et 'jaune' ; si une langue contient six termes, alors elle contient un terme pour 'bleu' ; si une langue contient sept termes, alors elle contient un terme pour 'marron' ; si une langue contient huit termes ou plus, alors elle contient un terme pour 'violet', 'rose', 'orange', 'gris', ou une combinaison de ces termes. Dans un intéressant article, Marc Bornstein (1973) a soutenu que les locuteurs natifs de langues qui ne contiennent pas le terme 'bleu' ont tendance à être concentrés près de l'équateur. En effet, les peuples de cette région ont plus de pigmentation jaune de *macula* que ceux qui vivent plus près des pôles, avec la conséquence que moins de lumière à ondes courtes atteint leur rétine, ce qui les rend comparativement moins sensibles au bleu et moins capables de le distinguer du vert. En anglais, s'il existe un demi-million de couleurs commercialement différentes, le nombre de noms de couleurs utilisé dans le langage courant est bien moindre : l'Inter-Society Color Council-National Bureau of Standards Method of Designating Colors liste quelque 7500 noms de couleur, réduites à 267 classes d'équivalence. Les noms assignés à ces classes sont des noms composés de dix noms de teinte, trois noms achromatiques et quelques modificateurs comme *dark*, *light*, *very* et *-ish*. La frontière entre rouge et jaune peut être décrite ainsi : 100% de rouge = (*unique*) *red* ; 75% de rouge, 25% de jaune = *yellowish red* ; 50% de rouge, 50% de jaune = *yellow-red (orange)* ; 25% de rouge, 75% de jaune = *reddish yellow*, 100% de jaune = (*unique*) *yellow*.

Il y a deux positions matérialistes possibles permettant de relier les couleurs aux objets qui semblent les porter. Certains matérialistes, les objectivistes, soutiennent que les couleurs sont des constituants du monde physique, indépendants des humains et d'autres êtres sensibles. Ces propriétés constitutives, certes détectées par les êtres humains, mettent les couleurs dans un monde possible dans lequel les relations de causalité entre les couleurs et les systèmes perceptifs des humains n'existent pas comme elles existent dans le monde actuel. D'autres, les subjectivistes, pensent que, bien que les couleurs soient des traits des objets matériels, elles le sont seulement comme des dispositions qu'ont ces objets d'affecter les organismes d'une manière sensorielle appropriée selon les circonstances. Nos relations aux propriétés de couleur sont essentielles, non seulement à leur mise en évidence, mais aussi à leur existence. Sur cette réflexion d'ordre ontologique, Hardin conclut après analyse

que, “ puisque les objets physiques ne sont pas colorés, et que nous n’avons aucune bonne raison de croire qu’il y a des porteurs non physiques de phénomènes de couleur, et que les objets colorés devraient être soit physiques soit non physiques, nous n’avons aucune bonne raison de croire qu’il y a des objets colorés. Les objets colorés sont des illusions, mais pas des illusions infondées. Nous sommes normalement dans des états perceptuels sur le plan chromatique, et ce sont des états neuraux. ” (p. 111) Cette position fonctionnaliste, qui est la position dominante, recouvre les positions internaliste et externaliste, la deuxième étant la plus couramment soutenue, par exemple par Paul Churchland, “ ... le caractère qualitatif de votre sensation-de-rouge peut être différent du caractère qualitatif de ma sensation-de-rouge, légèrement ou substantiellement, et la sensation-de-rouge d’une troisième personne peut être encore différente. Mais puisque ces trois états sont causés de façon standard par des objets rouges [ceci est réfuté par Hardin qui soutient que les objets du monde ne sont pas colorés] et nous conduisent tous trois à croire que quelque chose est rouge, alors ces trois états sont des sensations-de-rouge, quel que soit leur caractère qualitatif intrinsèque<sup>120</sup>. ”

Merleau-Ponty (1945), dans sa *Phénoménologie de la perception*, défendait, quant à lui, une vision internaliste de la réception/construction de la couleur. Ainsi, lorsqu’il décrit (pp. V-VI) les “ enchâssements perceptuels ” (l’expression est la mienne) du rouge : du ressenti à l’objet, en passant par la manifestation de plus en plus concrète : “ Ainsi ma sensation du rouge est aperçue comme manifestation d’un certain rouge senti, celui-ci comme manifestation d’une surface rouge, celle-ci comme manifestation d’un carton rouge, et celui-ci enfin comme manifestation ou profil d’une chose rouge, de ce livre. ” Et à propos d’une tache rouge sur un tapis : “ ce rouge ne serait à la lettre pas le même s’il n’était le ‘rouge laineux’ d’un tapis ”, ressenti par moi. Citant des patients, des artistes-peintres ou des écrivains, l’auteur assigne des traits évaluatifs subjectifs aux couleurs, dans une perspective intentionnelle (p. 244 et suivantes) : “ Le vert passe communément pour une couleur ‘reposante’. ‘Il me renferme en moi-même et me met en paix’, dit une malade. Il ‘ne nous demande rien et ne nous appelle à rien’, dit Kandinsky. Le bleu semble ‘céder à notre regard’, dit Goethe. Au contraire, le rouge ‘s’enfonce dans l’œil’ dit encore Goethe. Le rouge ‘déchire’, le jaune est ‘piquant’ dit un malade de Goldstein. “ La sensation de bleu n’est pas la connaissance ou la position d’un certain *quale* identifiable à travers toutes les

---

<sup>120</sup> Churchland, P. (1984), *Matter and Consciousness*, Cambridge, MIT Press, pp. 39-40 : “ ... the qualitative character of your sensation-of-red might be different from the qualitative character of my sensation-of-red, slightly or substantially, and a third person’s sensation-of-red might be different again. But as long as all three states are standardly caused by red objects and standardly cause all three of us to believe that something is red, then all three states are sensations-of-red, whatever their intrinsic qualitative character. ”

expériences que j'en ai comme le cercle du géomètre est le même à Paris et à Tokyo. Elle est sans doute intentionnelle, [...] c'est-à-dire qu'elle vise et signifie au-delà d'elle-même. ” Néanmoins, la perception préexiste à la pensée/sensation de la perception, qui la reconstruit.

Enfin, parmi les dysfonctionnements sensoriels (*color deficiency*), sont recensés les monochromates (qui ne possèdent que le système noir-blanc), les dichromates (qui n'ont de fonctionnels que le système noir-blanc et soit le système rouge-vert soit le système jaune-bleu) et les trichromates à anomalies. Les abeilles peuvent être classées dans la troisième catégorie, car la couleur complémentaire du jaune pour elles n'est pas le bleu, mais un mélange de violet et d'ultraviolet. Elles distinguent également des radiations dont le spectre est très proche, comme des ombres de bleu, de vert et d'autres couleurs.

### 3) *Les quale-structures*

Chez les linguistes, alors que Riegel (1985 : 92) met en évidence la nécessaire intensionnalité des adjectifs de couleur, car *blanc* se combine à des noms référents qui n'ont pas la même blancheur : “ le panache d'Henri IV, une boule de neige ou le lys de mon jardin ”- argument qui est en faveur d'un nominalisme empiriste-, James Pustejovsky (1995 : 85-89) propose un encodage lexical des termes du langage sous la forme de *qualia-structures* fondées sur quatre rôles de base :

1/ Rôle constitutif (relation entre un objet et ses constituants ou propres parties) :

- Matériau ;
- Poids ;
- Parties et éléments de composition.

2/ Rôle formel (celui qui distingue l'objet dans un plus large domaine) :

- Orientation ;
- Grandeur (*magnitude*) ;
- Forme ;
- Dimension (*dimensionality*) ;
- Couleur ;
- Position ;

3/ Rôle téléique (but et fonction de l'objet) :

- But qu'a un agent en exécutant une action ;
- Fonction constitutive (*built-in*) ou finalité qui spécifie certaines activités ;

4/ Rôle agentif (facteurs liés à l'origine ou au *bringing about* (au processus d'apparition) d'un objet) :

- Créateur ;
- Artifact ;
- Espèce naturelle ;
- Chaîne causale.

Cette approche cognitive est bien différente du processus de grammaticalisation, ou d'autres modèles sémantiques dans lesquels les mots ont de simples dénotations et où les méthodes de composition sont empruntées à des mécanismes d'inférence logique. Les *qualia-structures* expliquent comment est altérée la dénotation d'un mot ou d'un syntagme, sur une base expérientielle. L'utilité des représentations *qualia-based* est étendue aux adjectifs : dans les énoncés *a bright bulb, an opaque bulb ; a fast typist, a male typist, bright* et *fast* sont des *event predicates*, modifiant l'aspect de la tête nominale. Pour une ampoule, *bright* fait référence à la fonction, c'est-à-dire à son rôle téléique, qui serait *illumination*. Pour un nom agentif comme *typist*, le rôle téléique fait référence au verbe dénotant un procès dont est dérivé le nom. Les adjectifs *opaque* et *male*, d'un autre côté, font référence au rôle formel de la tête, sans que l'auteur précise lequel. Il est possible, dit-il, que ces adjectifs ne sélectionnent pas des *qualia* spécifiques dans la tête nominale, mais plutôt un type particulier, qui est ou non disponible à travers la valeur d'un *quale role*.

#### **4) L'expression linguistique des couleurs**

Sur le plan du fonctionnement syntactico-sémantique des adjectifs de couleur, Christian Molinier (2001) a donné une classification sémantique des adjectifs de couleur du français en deux types principaux : les adjectifs de couleur catégorisateurs (AdjC), qui établissent des distinctions classificatoires dans la catégorie générale de la couleur (*bleu, rouge, vert, orange...*), et les adjectifs de caractérisation générale de la couleur (AdjCGC), qui donnent des indications sur la clarté, la saturation, la brillance, etc. d'une couleur déterminée, ou bien encore la caractérisent, par rapprochement avec un AdjC (*clair, foncé, vif, pâle, mat, terne, lumineux, chaud, cru...*), ces derniers pouvant figurer dans la construction *Cette couleur/Ce N est Adj* et ayant un comportement tout à fait comparable à celui des autres gradables. Les premiers, en revanche, ne peuvent figurer que dans l'énoncé *Cette couleur est la couleur Adj*. ou *Ce N est Adj*. Les AdjCGC sont sous-catégorisés en : dérivés suffixaux formés sur les AdjC (*noirâtre...*) ; spécificateurs directs (Spec) qui donnent des indications sur la clarté

et la saturation (*sombre...*) ; autres AdjCGC (*criard...*). Les adjectifs *clair*, *pâle* ou *foncé* peuvent être épithètes du nom ou adjoints à l'adjectif. On trouve aussi un complément de détermination de l'adjectif de couleur : “ *Les petites étaient roses d'émotion et la regardaient avec un grand espoir.* ” (Marcel Aymé, *Le problème*). Parmi les dérivés suffixaux, l'adjectif *pivoinesque* (Agnès Méliis-Puchulu, 1993) se rattache à la symbolique des couleurs : le trait /rouge comme une pivoine/ n'est pas suffisant puisqu'on ne peut pas dire d'une boîte rouge qu'elle est pivoinesque, on associe plutôt le rouge à un comportement émotif et passager que la pivoine peut emblématiser, *pivoinesque* signifiant plus exactement “ d'une rougeur émotive, la pivoine pouvant emblématiser la couleur rouge et le comportement symbolique qui lui est associé ”.

Mes recherches sur corpus font apparaître un nom conjoint à sens métaphorique ou symbolique : *rouge écarlate* (l'écarlate est une étoffe fine de drap ou de soie dont la couleur est variable), *rouge pourpre* (matière colorante d'un rouge vif extraite d'un mollusque, et dont on teint les étoffes), *rouge sang*, *rouge carmin* (colorant rouge vif, tiré à l'origine des femelles de cochenilles), *rouge vermillon* (poudre fine de cinabre, substance colorante d'un rouge vif tirant sur le jaune), *rouge tomate* (fruit de couleur rouge quand il est mûr), *rouge pivoine* (plante bulbeuse vivace, cultivée pour ses larges fleurs de couleurs variées), *rouge coquelicot* (les trois dernières expressions issues de la structure comparative analogique *rouge comme un N*, qui n'est pas rare puisqu'on trouve également *rouge comme une bette* (Québec), *comme une écrevisse*, *comme un coq*, *comme une carotte*, *comme un homard*, *comme une pastèque*, *comme une pomme*, *comme une pomme d'api*, *comme une pomme cuite*, *comme un gratte-cul* (fruit de l'églaïtier)). La liste des comparants de *rouge* déborde largement celle des comparants de *rougir*<sup>121</sup> : - *Oh oui ! tout à fait sûres ! Absolument sûres ! dirent ensemble Malika et Rachida, en rougissant comme des pivoines* (Pierre Gripari, *Le Gentil Petit Diable*, 1967). On trouve chez Claude Simon, dans le roman *La route des Flandres*, un grand nombre de ces noms conjoints, ou employés seuls : [...] *les taches rouges acajou ocre* (p. 9) ; [...] *les cuirs fauves des bottes faisant des taches vives (acajou, mauve, rose, jaune) sur l'épaisseur verte des frondaisons* (p. 19) ; [...] *les murs de briques rouge foncé aux joints clairs* (p. 21) ; [...] *une de ces reines vêtues d'écarlate [...] vêtues d'une de ces robes mi-partie rouge et verte aux lourds et rituels ornements, aux rituels et symboliques attributs (rose, sceptre, hermine)* (p. 235) ; [...] *un peu de mauve pâle comme un ourlet une doublure dépassant légèrement, la couleur bistre* (p. 275). La couleur des

robes des chevaux est l'occasion d'un emploi extrêmement riche d'adjectifs de couleur ou de noms employés comme adjectifs : « *celui du capitaine **bai-brun**, c'est-à-dire presque **noir** [...] celui de l'ordonnance **bai-clair (acajou)** [...] percheron de réquisition **alezan** ou plutôt **rouquin** ou plutôt **rose lie-de-vin**, moucheté de gris la queue d'un gris **jaunâtre** [...] la lèvre supérieure d'un blanc **rosé** » (p. 302).*

Enfin, si l'on écoute la voix des artistes, qui sur la couleur ont un mot à dire, donnons la parole à Jean Lurçat, grand cartonnier -métier de celui qui dessine la tapisserie sur carton, à l'échelle et avec les couleurs, modèle à partir duquel le lissier réalise la tapisserie-, et qui a transformé l'art de la tapisserie au XXe siècle<sup>122</sup> : “ *On m'a montré des bleus dérivés de l'indigo ; ça n'était pas des **beaux** bleus, si on appelle **beau** bleu le bleu outrémer dont se servait Duffy. C'était au contraire un bleu sans sex-appeal, **renfrogné**, un bleu en sabots. Mais de tous les bleus, c'était le plus **solide**, je l'ai sélectionné. [...] J'ai voulu des gris fer, des gris demi-deuil, des gris aluminium... [...] Je n'ai rien ajouté de neuf parce que ce sont des gammes sûres et que ce n'est pas la multiplicité des adjectifs – les couleurs, les nuances, j'appelle ça des adjectifs – ce n'est pas avec une accumulation de superlatifs qu'on atteint au grand style. C'est, au contraire, avec des moyens **resserrés**. ”*

---

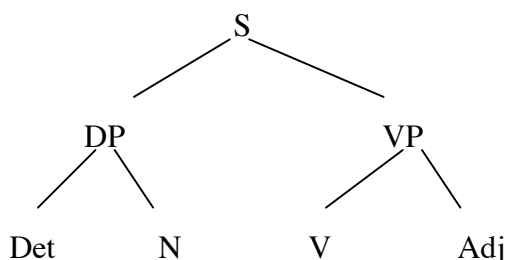
<sup>121</sup> Cazelles, N. (1996), *Les comparaisons du français*, Paris, Belin, p. 258.

<sup>122</sup> *Lurçat à haute voix*, Claude Faux, Julliard, 1962, p. 120.

#### IV/ TROISIEME NIVEAU D'ANALYSE : LA PREDICATION

L'étude de la prédication va préparer le terrain à la mise en évidence du deuxième aspect subjectif de l'adjectif, l'énonciation. Qu'est-ce que la prédication ? Selon Benveniste, " être un prédicat " est le caractère distinctif de la phrase. La présence d'un sujet grammatical est même facultative ; un seul signe suffit à constituer un prédicat. G. Moignet (1981 : 266) à propos de la copule dans la structure attributive adjectivale, soutient que celle-ci " ne constitue que l'élément verbal d'une locution dont l'élément notionnel est fourni par un adjectif ". De même, Riegel (1985 : 103) fait remarquer que l'adjectif non relié à un nom possède un haut degré d'abstraction. Sur le plan purement syntaxique, la prédication adjectivale permet la substitution de l'adjectif par un pronom invariable, et la topicalisation : *Pierre est gentil. Jean l'est aussi. Gentil, Jean l'est.*

La perspective évolutionniste permet d'apporter un éclairage nouveau sur la nécessaire catégorisation mentale induite par cette structure syntaxique. D'après J.-L. Dessalles et Laleh Ghadakpour<sup>123</sup>, la capacité de former des prédicats est une caractéristique sémantique de l'*homo sapiens*. Ainsi, de telles représentations mentales sont comprises comme une interface entre la grammaire (*i. e.* le langage, avec des dépendances syntaxiques de forme verbe-sujet ou adjectif-nom) et le raisonnement (avec des mécanismes logiques comme la négation ou la déduction). Exemple : *This apple is green* est à l'interface de la grammaire, d'une part, puisqu'on peut décomposer analytiquement la phrase comme suit



et du raisonnement, d'autre part, *green* entraînant *not red*, etc. Il convient en outre d'ajouter à ce dispositif un module perceptuel qui active la prédication.

Il est couramment admis que les animaux possèdent la prédication, puisqu'ils semblent capables d'assurer la catégorisation. Même la bactérie doit être capable de former des prédicats puisqu'elle peut catégoriser son environnement en tant que milieu acide (inférieur à Ph7) ou neutre (Ph7). Or, la prédication n'est pas la simple reconnaissance de l'objet, mais sa catégorisation explicite, qui est faite à partir de l'association. Ici les auteurs postulent un opérateur de contraste qui peut créer une trajectoire entre des opérations perceptuelles. Cet

opérateur de contraste repose sur la négation accompagnée d'une explication/justification.

Exemple : *They aren't prawns.* (négation)

*They are too small to be prawns.* (explication/justification)

*They are shrimps.* (déduction)

La négation est dépendante du contexte : *small molecule vs small galaxy*, le modificateur étant évoqué par le contraste (sauf pour les prédicats métaphoriques : *small idea*), ce qui veut dire que la prédication est référentielle. Les auteurs postulent une notion très large de la prédication, étendue au GN : Dans *The green apples are on the table*, l'adjectif *green* est une prédication cachée (*conceited predication* : *The apple are green*).

En conclusion, il apparaît que la capacité à contraster les représentations perceptuelles (soit perçues, soit mémorisées) peuvent être considérées comme des différences qualitatives qui séparent notre espèce des autres espèces.

### **A- La relation attributive, l'adjectif attribut**

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la relation attributive ou prédicative dans laquelle s'inscrit l'attribut, nom ou adjectif. Dans les grammaires traditionnelles, celle-ci, caractérisée par la copule *être* et un adjectif attribut (ou un nom), se distingue de la qualification, induite par l'épithète<sup>124</sup>.

Selon Damourette et Pichon (1911-1940), la relation attributive (qu'ils nomment syndèse) peut être concrétante ou abstrayante :

- La syndèse abstrayante va du concret vers l'abstrait, cas typique de la relation attributive : *Paul est le patron* ; *Le chef est un brigand* [= l'individu concret que vous connaissez comme étant le chef a les qualités requises pour être qualifié abstraitement de brigand] ;
- La syndèse concrétante, moins naturelle, va de l'abstrait vers le concret : *Le patron est Paul* ; *Le chef est un brigand* [= celui que je définis abstraitement comme chef de la rébellion est un brigand concret déjà connu comme tel].

Cette distinction est recoupée par la distinction entre description référentielle et description attributive d'un énoncé 'X est un Y', établie par Donnellan (1966<sup>125</sup>, 1993<sup>126</sup>). Ainsi, *Cet homme est un riche Américain* fait un usage référentiel de la description en raison

---

<sup>123</sup> Contrast Predication and Evolution, Colloque Language, Culture and Mind, Université de Portsmouth, 18-20 juillet 2004.

<sup>124</sup> On peut remarquer qu'en anglais (comme en français) la distinction de base entre adjectifs épithètes et attributs est sémantiquement forte pour les adjectifs à caractère non intersectif marqué : *the alleged criminal*/\**This criminal is alleged vs the frightened boy*/*The boy is frightened* ; de même, *l'ancien moulin* ne signifie pas que le moulin est ancien, mais qu'il n'existe plus.

<sup>125</sup> Reference and Definite Descriptions, *Philosophical Review* 75 : 281-304.

<sup>126</sup> There is a Word for That Kind of Thing : An Investigation of Two Thought Experiments, *Philosophical Perspectives* 7 : 155-171.



du déictique employé alors que *Je te parle de cet homme qui est un riche Américain* fait un usage attributif de la description : le locuteur attribue une propriété à X. Quand la combinaison avec *quel qu'il soit* est possible, il s'agit d'un usage attributif plutôt que référentiel : *le premier homme, quel qu'il soit, qui a inventé la distinction* de dicto/de re. Dans *Le meurtrier doit être fou*, une lecture référentielle est possible en raison du caractère épistémique de l'énoncé (le meurtrier est sous les yeux ou dans l'esprit du locuteur) ; *Le meurtrier, quel qu'il soit, doit être fou* impose la lecture attributive. Toutefois, si l'on dit *Holmes croit que le meurtrier est fou*, la lecture est *de dicto* (c'est-à-dire rattachée au discours) mais ni référentielle ni même attributive si *je* (l'énonciateur de l'énoncé) croit qu'il n'y a pas de meurtrier. Pour Donnellan, les lectures référentielles et attributives sont dépendantes du présupposé d'existence du sujet déterminé par les métareprésentations du locuteur.

Pour l'adjectif, sont distingués l'attribut du sujet essentiel (avec le verbe *être*) et l'attribut du sujet accessoire (avec un autre verbe occasionnellement attributif, comme dans *Je m'en retournerai seule et désespérée* (*Iphigénie*, v.1302). Certaines langues, comme l'anglais ou le danois, possèdent plus d'attributs accessoires que le français : *Skoven stod grøn* (La forêt était [debout] verte), *Jens lå syg* (Jean était [couché] malade), *Per hamrede kedlen flad* (Pierre a martelé la bouilloire plate), *Hun græd sit lommetørklæde helt vådt* (Elle a pleuré son mouchoir tout mouillé)<sup>127</sup>. Pour l'anglais, Pustojevsky (1995 : 122-123) évoque les sens différents d'un verbe lorsqu'un adjectif résultatif lui est adjoint : *Mary wiped the table vs Mary wiped the table dry* ; *John hammered the metal vs John hammered the metal flat* ; *Mary waxed the car vs Mary waxed the car clean* ; *Mary ate vs Mary ate herself sick*. Toutefois, pour les verbes *paint*, *dye* et *color*, il y a un " *shadow argument* " associé à la sémantique incorporée de *paints*, *dyes* et *colors*. *White* est résultatif de *paint-color*, *purple* de *dye-color*, *green* de *color* : *Mary painted the house white*, *John died his jeans purple*, *Zac colored the dragon green*. En français, il y a effacement de la copule dans les structures complétives (*Je l'ai trouvé très déprimé*) ou dans les structures à deux prédications (*Il est parti furieux* (= il est parti + il était furieux), *Sa voiture, il l'a achetée neuve* (= il a acheté sa voiture + elle était neuve).

La position attribut de l'adjectif privilégie le sens intersectif (Goes, 1993) : *Paul est un politicien intelligent* = Paul est intelligent en tant qu'homme politique, alors que *Ce*

<sup>127</sup> Exemples tirés de Hanne Korzen, Attributs directs et indirects en français, en danois et en anglais : différences typologiques et problèmes de traduction, *Langue française* N°145, mars 2005, p. 56.

*politicien est intelligent* = Ce politicien est un homme intelligent, qui appartient à l'intersection des hommes et des êtres intelligents. D'après Riegel (1985 : 34), la prédication évaluative se construit avec des verbes performatifs (terme de Searle ; ex. *promettre*) ou d'attitude propositionnelle (terme de Russell ; ex. *dire, demander, croire, penser*) sous-entendus : *Sans vouloir te faire de peine, [je dis que] ta dissertation est nulle*. On peut ainsi modifier la structure propositionnelle  $F(x)$  en une structure tripartite :  $F(x, f)$  : dans *Napoléon est célèbre*,  $F$  est l'indicateur de la combinaison propositionnelle unissant le sujet  $x$  et son prédicat  $f$ . En outre, l'adjectif attribut gradable (ou non) se subdivise en deux catégories selon qu'il a le trait statif ou non statif (test : l'impératif, qui se combine avec les statifs, pas avec les non statifs – Adjectifs statifs : *Sois gentil, Ne sois pas méchant, Sois plus gai, Soyons sérieux* ; adjectifs non statifs : *\*Sois blond, \*Ne sois pas grand, \*Sois plus rapide*<sup>128</sup>, *\*Soyons irascibles*. La distinction statif-non statif recouvre celle qui existe entre les traits [- permanent] [+ permanent] et les traits [- essentiel] [+ essentiel]. Les propriétés transitoires ou permanentes du sujet sont déterminées par le fait que le prédicat répond aux questions partielles : Comment est X ?, qui caractérise l'état permanent, ou Dans quel état est X ?, qui caractérise l'état transitoire. Ex. : *Comment est-il ? Il est irascible. Dans quel état est-il ? Il est furieux* (Riegel, 1985 : 138-139). Autre test : le prédicat non statif est incompatible avec *en train de*, il a un aspect accompli : *\*Il est en train d'être dangereux*. En anglais, la plupart des *stage-level predicates* se combinent avec la forme progressive *is being*, pas les *individual-level predicates* : *The horse is being gentle with her rider, You're being so angry again, Stop being so impatient* vs *\*John is being tall today, \*Aren't you being beautiful tonight !, \*Stop being so intelligent*.

L'adjectif gradable, comme les noms de propriété, peut-il avoir un statut référentiel, extra-linguistique, et lequel ? Certes, l'expression *X est sage* peut référer à une réalité extra-linguistique distincte, comme les SN *la sagesse*, ou *les chevaux*, dont l'existence logique est présupposée par l'emploi du terme. Toutefois, la différence entre ces deux syntagmes nominaux est que les noms de propriété (comme *la sagesse*) ne sont pas extensionnels, contrairement aux autres syntagmes nominaux : la paraphrase logique de *lions jeunes* ou de *crème épaisse* est 'occurrences de lions ayant la propriété d'être jeunes', 'occurrence de crème ayant la propriété d'être épaisse', et non 'occurrences de la propriété jeunesse/être

---

<sup>128</sup> Pour cet exemple, l'acceptabilité est possible si l'on postule un prédicat d'événement (= Sois plus rapide en telle circonstance).

jeune exemplifiée par des lions’, ‘occurrence de la propriété épaisseur/être épais exemplifiée par la crème’<sup>129</sup>.

Le grand pouvoir d’abstraction de l’adjectif en prédication peut être appréhendé par le biais du nominalisme, doctrine philosophique qui considère que les idées générales n’ont d’autres réalité que les mots qui servent à les désigner, et qui affirme que seuls les individus existent et qu’il n’est de généralités ou d’universaux que par et dans le langage. La propriété décrite par l’adjectif est ainsi rapportée aux idées générales, aux universaux abstraits. Or, si les idées n’existent pas en elles-mêmes, il en découle qu’on ne peut rien connaître que par l’expérience, et que la logique elle-même n’est qu’une langue bien faite (agencement d’idées parce que d’abord agencement de signes). Selon le nominalisme, le nom n’est pas une partie de la chose, il y a une relation arbitraire entre le signe et le référent du signe (de la même manière que signifiant et signifié ont une relation arbitraire, selon Saussure et la tradition structuraliste). Cette opinion, qui est celle de Montaigne par exemple, s’oppose au cratylisme qui tend à prouver l’adéquation entre les noms et les choses, entre l’origine du mot et la réalité désignée, et qui postule l’existence d’une langue poétique, imitative, ce à quoi Rousseau adhère dans une certaine mesure dans son *Essai sur l’origine des langues*.

### ***1) Individual-level predicates et stage-level predicates***

Carlson (1977) et Kratzer (1989)<sup>130</sup> ont éclairé d’un jour nouveau la distinction statifs-non statifs. D’après eux, on peut distinguer deux sortes de prédicats, les *individual-level* et les *stage-level predicates*. Les prédicats comme *tall*, *intelligent*, etc., peuvent être considérés comme des propriétés qu’un individu conserve, plus ou moins, toute sa vie, et peuvent servir à l’identification directe de l’individu. Ce sont des *individual-level predicates*. Des propriétés comme *hungry*, *sick* et *clean* sont généralement associées à des états non-permanents de l’individu, et sont appelées *stage-level predicates*. Selon Pustojevsky (1995 : 20), par nature les adjectifs dénotent généralement des états. C’est cette classe qui apparaît dans des formes de construction résultative comme prédicat culminant : *John drank himself sick with that cheap brandy, Watching the commercial on TV made John hungry, Bill wiped the counter clean before serving us our coffee vs \*John read himself intelligent with the*

---

<sup>129</sup> C’est le particulier concret, et non le particulier abstrait, qui exemplifie l’universel abstrait (ou propriété). De la même façon, il ne faut pas confondre l’exemplification avec l’instanciation : on dit qu’un particulier (concret) a exemplifié un universel F si a possède la propriété F, c’est-à-dire si Fa est une exemplification de F, alors qu’un particulier abstrait instancie cette même propriété F. Ainsi, le particulier *rose* ou *tulipe* exemplifie la propriété *être rouge*, alors que des instances comme *la rougeur de la tulipe* ou *la rougeur de la rose* instancient le prédicat (*être*) rouge.

<sup>130</sup> Carlson, G. (1977), *Reference to kinds in English*, PhD dissertation, University of Massachusetts, Amherst. Kratzer, A. (1989), An Investigation into the Lumps of Thought, *Linguistics and Philosophy*, 12 : 607-653.

Great Books. Cette distinction ne recouvre pas l'ancienne distinction aristotélicienne entre les propriétés accidentelles et les propriétés nécessaires : la distinction aristotélicienne donne naissance à une classification des propriétés comme *hungry*, *dirty* et *broken* comme des qualités accidentelles, et à des qualités nécessaires comme *bipedal* (d'une espèce), *tall* (d'un individu) et *hard* (d'une substance).

En réalité, il faut sans doute distinguer, parmi les *individual-level predicates*, des *stage-level predicates* et des *permanent predicates* : *Il y a les enfants de la voisine qui sont intelligents* peut dénoter une propriété permanente comme une propriété transitoire, rattachée à un événement précis que le locuteur va narrer. Je m'appuie ici sur le fait que cette distinction recoupe celle de la psychologie cognitive. Concernant l'individu, par exemple au cours de son parcours scolaire, on entend volontiers les phrases suivantes : *Il est travailleur, il est agressif, il est autonome*, etc. On peut essayer de classer ces adjectifs en deux catégories : ceux qui décrivent des " traits, considérés comme des indicateurs stables de la personnalité " et ceux qui décrivent des " états ", qui " sont considérés comme des événements instables et non liés à la personnalité ".<sup>131</sup> Ainsi, *travailleur* ou *timide* serait typique des traits, alors que *agressif* ou *content* serait typique des états. Cependant, il semble difficile d'établir une réelle classification, chacun de ces adjectifs étant employé dans un contexte précis et à propos d'un ou de plusieurs comportements particuliers<sup>132</sup>. En outre, si les adjectifs s'appliquent à des élèves jeunes, dont la plasticité mentale est grande, peut-être est-il souhaitable de ne pas trop vite figer les individus dans des catégories qui risquent de leur porter préjudice. Que penser ainsi des étiquettes telles que *Il est bon élève/Il est mauvais élève* qui accompagnent parfois toute une scolarité ? Concernant le travail, ou plutôt son résultat, l'enseignant emploie souvent les phrases : *C'est bon ; C'est correct ; C'est juste*. Ces mots, qui marquent l'approbation du professeur, ne portent aucun jugement de valeur sur le travail : ils indiquent seulement la conformité à une norme. Il y a là binarité, le contraire de ces expressions pouvant être : *c'est faux*. On peut attirer l'attention sur le fait que peu d'activités scolaires -sinon des exercices d'application d'une règle de grammaire ou d'une loi mathématique- méritent une telle évaluation.

## **B- Prédication impersonnelle, prédicat à montée du sujet et extraposition**

<sup>131</sup> Mollaret, P. (1998), Redéfinir les traits in *L'année psychologique* N°3, PUF, pp. 553-554.

<sup>132</sup> On peut remarquer que la plupart des adjectifs évaluatifs s'appliquent à des N humains, pour qualifier un comportement humain. Leur emploi à propos d'un N animé (*La lotte est paresseuse*) est révélateur de l'anthropocentrisme du langage : le comportement de la

Une caractéristique importante des adjectifs gradables est leur possible transformation en prédication impersonnelle. Exemples : *Paul est triste d'avoir perdu* est sémantiquement équivalent à *Il est/C'est triste que Paul ait perdu* ; *Il [cet homme] est fou de ne pas s'en remettre à eux* (Giraudoux, *Electre*, I, 2, 26) est sémantiquement équivalent à *Il est fou de la part de cet homme de ne pas s'en remettre à eux*. Selon Picabia (1978 : 8-9), sur les 4000 adjectifs qui forment la liste de base de son étude, la moitié acceptent une complémentation en *de la part de* (au sens propre ou figuré), ce qui rend cette transformation non exceptionnelle sur le plan quantitatif.

En anglais comme en français, le couple *Mary is certain to be the next President/Marie est certaine d'être la prochaine présidente* et *It is certain that Mary will be the next President/Il est certain que Marie sera la prochaine présidente* peut recouvrir la distinction prédicat à contrôle/prédicat à montée établie à propos des verbes. Un prédicat à contrôle est un prédicat dans lequel un sujet implicite (concrétisé par PRO) exerce un contrôle sur un élément anaphorique, marquant la coréférence. C'est le cas de verbes comme *vouloir*, *promettre*, *permettre*, etc. : *Léa<sub>i</sub> promet à Sam de ne pas se<sub>i</sub> rendre malade* (contrôle du sujet de la phrase enchâssante Léa sur le pronom *se*) ; *Léa ne permet pas à Sam<sub>i</sub> de se<sub>i</sub> rendre malade* (contrôle du sujet de la phrase enchâssée Sam sur le pronom *se*)<sup>133</sup>. Au contraire, un prédicat à montée du sujet est un prédicat qui autorise la montée, *i. e.* le mouvement vers la gauche, du sujet. C'est le cas de verbes comme *sembler*, *espérer*, etc. : *Il nous semblait bien que Max était blond* (*Il nous le semblait bien*) ; *J'espère que tu seras plus rapide* (*Je l'espère*). Pour l'adjectif, la distinction entre prédicat à contrôle et prédicat à montée s'exerce entre les gradables à contrôle du sujet qui n'ont pas de construction alternative impersonnelle (à sujet propositionnel) comme *eager*, *anxious* et *unwilling* en anglais, *anxieux*, *inquiet*, *appliqué* en français, et les gradables à montée du sujet *easy*, *tough* et *difficult* en anglais, *facile*, *aisé*, *difficile* en français, qui comportent deux constructions : *It is*

---

lotte peut être assimilé à un comportement paresseux parce qu'elle reste immobile au fond de l'eau à attendre ses proies ; il s'agit là d'un trait sémantique descriptif qui caractérise une espèce dans son évolution.

<sup>133</sup> Selon Kupferman (2005), les prédicats à contrôle sont distribués en trois ensembles en français :

- prédicats à contrôle facultatif (ex. : *croire* : Léa<sub>i</sub> croyait qu'elle<sub>i</sub> avait grossi ; Léa<sub>i</sub> croyait [PRO<sub>i</sub> avoir grossi] ;

- prédicats à contrôle interdit (ex. : *constater* : \*Léa constatait [PRO avoir grossi cette année] ;

- prédicats à contrôle obligatoire (ex. : *essayer* : \*Marie a essayé [CP que je parte] ; Marie<sub>i</sub> a essayé [CP de PRO<sub>i</sub> partir].

Pour l'anglais, Jackendoff, R. & P. W. Culicover (The semantic basis of control in English, *Language* vol. 79 N°3, 2003, pp. 517-555) distinguent (p. 527) les prédicats à contrôle libre, non restreints au complément actionnel (*Being quiet annoys Max* (actions volitives), *Growing taller annoys Max* (actions non volitives)), les prédicats à contrôle presque libre, non restreints au complément actionnel (*Marsha spoke to Ed about being quiet* (actions volitives), *Marsha spoke to Ed about growing taller* (actions non volitives)) et les prédicats à contrôle unique, restreints au complément actionnel (*Fred promised/persuaded Louise to be quiet* (actions volitives), *Fred promised/persuaded Louise \*to grow taller* (actions non volitives)). *Tell*, *shout* et *call*, quand employés avec *about* + gérondif, sélectionnent une situation et prennent le contrôle presque libre, et, quand suivis de propositions infinitives, sélectionnent des actions volitives et prennent le contrôle unique : *Fred told/shouted to/called to Louise about growing taller* (qui peut se rapporter à Fred, à Louise ou avoir une interprétation générique), *Fred told/shouted to/called to Louise \*to grow taller*.

*easy to teach this class/This class is easy to teach ; Il est difficile d'enseigner ce cours/Ce cours est difficile à enseigner ; It is dangerous to drive on this road in the winter/This road is dangerous to drive on in the winter ; Il est dangereux de conduire cette voiture en hiver/Cette voiture est dangereuse à conduire en hiver ; It is interesting to imagine Bill President/Bill President is interesting to imagine ; Il est intéressant de voir ce film/Ce film est intéressant à voir.*

On peut en outre remarquer, avec Pustejovsky (1995), que le point de vue énonciatif est en relation avec la sémantique du nom relié. Ainsi, les adjectifs à montée sont sous-spécifiés en position épithète, car une prédication contenant une proposition infinitive “ ellipsée ” est sous-entendue, qui donne des indications sur le point de vue de l'énoncé : *Jim has decided to give an easy exam* (= this exam is easy to take, point de vue des étudiants, complément syntaxique non exprimé de la phrase) ; *We're going to get a difficult exam for the final* (= this exam is difficult to take, point de vue des étudiants, sujet syntaxique de la phrase) ; *Bill has to take a dangerous road to get here* (= this road is dangerous to drive on, point de vue des conducteurs) ; *John had an interesting suggestion* (= interesting to say, point de vue des auditeurs). Toutefois, le contexte, *i. e.* le verbe recteur, peut faire varier l'ellipse, entraînant une variation du contexte : *John is teaching an easy class this semester* (= easy to teach, John est un professeur) ; *Bill is taking an easy class this semester* (= easy to take, Bill est un étudiant).

Enfin, dernier mouvement possible de la prédication adjectivale, l'extraposition. Ce type de transformation, qui consiste à déplacer un constituant en fin de phrase, est un procédé de focalisation : *A new book has appeared about syntax, The news broke that Trumper has resigned, Cela me surprend qu'elle ait toujours FAIM*. Pour l'adjectif prédicatif, la transformation consiste à rétablir l'ordre logique thème/rhème : *Il est bon/intéressant que P* (ou *de + infinitif*) est équivalent sémantiquement à *Que P est bon/intéressant* soit, en français, *Voir ce film est intéressant* ou, en anglais, *To imagine Bill as President is/would be interesting*. A nouveau, ce mouvement n'affecte que les prédicats à montée.

### **1) Les opérateurs épistémiques**

Les adjectifs d'attitude propositionnelle épistémiques, comme *vrai/faux, manifeste, patent, évident, certain, indubitable, exclu, erroné*, sont non gradables pour la plupart (ce sont des opérateurs épistémiques forts/*strong epistemic operators*), sauf degrés intermédiaires entre la

vérité et la fausseté. C'est le cas de *probable, vraisemblable, possible, plausible*, en anglais *possible, likely, probable*, appelés opérateurs épistémiques faibles/*weak epistemic operators*, ce qui vient ébranler l'homogénéité syntaxique et sémantique de cette classe (Picabia, 1978 : 157). Cette distinction s'apparente à celle qui existe entre la valeur épistémique des modaux *devoir/pouvoir* (= il est probable/il est possible que je l'aie fait) et la valeur radicale de ces mêmes modaux (= être obligé/être capable de le faire). *Certain, évident*, etc., seraient des opérateurs épistémiques radicaux.

Caroline Heycock (CSSP 2003) remarque qu'un opérateur épistémique faible comme *be possible*, et un opérateur épistémique fort comme *be certain* bloquent la montée de la négation, alors que des opérateurs ayant des valeurs scalaires intermédiaires comme *be likely, be probable* l'autorisent : *It wasn't possible for him to talk to me vs \*It was possible not to talk to me ; It isn't certain that he is here vs \*It is certain that he is not here ; It isn't likely/probable that they will come vs It's likely/probable that they won't come*. Toutefois, avec *certain*, un procédé d'emphase comme l'extraction est possible : *What is certain is that he's not here*.

Qu'est-ce que l'expression de la probabilité dans le langage ? A côté des linguistes, des physiciens, des mathématiciens et des philosophes ont réfléchi à la question. C. I. Lewis (1952<sup>134</sup>) soutient que les jugements de la forme *x est probable* ne font sens que si l'on admet qu'il y a un y qui est certain (où x et y peuvent être des événements, des jugements ou des croyances). En d'autres termes, les probabilités présupposent les certitudes : [x est probable] est certain. Il suit en cela Russell (1948<sup>135</sup>), pour lequel tout jugement probabiliste (où  $p < 1$ ) doit être conditionné par un jugement d'ordre supérieur. Si ce jugement est lui-même probabiliste, alors il doit lui-même être conditionné par un jugement d'ordre supérieur, etc. : cette récursivité du jugement probabiliste est néanmoins mise en doute par Russell, car, comme tous les facteurs du produit sont inférieurs à 1, le résultat doit converger vers 0 (ce qui est mathématiquement faux). Reichenbach (1952<sup>136</sup>), lui, soutient que cet enchâssement de propositions est un antique résidu du rationalisme, qui consiste à justifier les énoncés, quels qu'ils soient<sup>137</sup>.

Les probabilités d'obtenir un chiffre précis lors d'un lancer de dé sont de une sur six à chaque lancer de dé. Néanmoins, si le joueur forme des paris, ou énonce des degrés d'attente

<sup>134</sup> The Given Element in Empirical Knowledge, *The Philosophical Review*, 61(2), 168-172.

<sup>135</sup> *Human Knowledge : Its scope and limits*, London, George Allen and Unwin.

<sup>136</sup> Are Phenomenal Reports Absolutely Certain ? *The Philosophical Review*, 61(2), 147-159.

ou de croyance, d'objectif le lancer de dé va devenir subjectif, et un choix, ou une décision, être prise. C'est ainsi qu'on peut formaliser le pari de Pascal, *i. e.* l'argument de Pascal en faveur de la croyance en Dieu<sup>138</sup>. Pascal raisonne comme suit : « Soit il y a un Dieu soit il n'y en a pas, et soit je crois en Dieu soit je n'y crois pas. Ainsi, il y a quatre possibilités, qui donnent les résultats suivants : (1) Si je crois en Dieu et qu'il y a un Dieu, alors je vais au paradis et j'atteins un bonheur éternel ; (2) Si je crois en Dieu et qu'il n'y a pas de Dieu, alors ce qu'il m'en coûte est ce qui est en jeu dans ma croyance en Dieu ; (3) Si je ne crois pas en Dieu et qu'il y a un Dieu, alors je vais en enfer et souffre les tourments des damnés pour l'éternité ; (4) Si je ne crois pas en Dieu et qu'il n'y a pas de Dieu, alors je n'ai ni gains ni pertes. Donc la valeur estimée de la croyance en Dieu correspond à la valeur du bonheur éternel multipliée par la probabilité qu'il n'y ait pas de Dieu ; et la valeur estimée de la non-croyance en Dieu correspond à la valeur négative de l'éternité en enfer multipliée par la probabilité qu'il y ait un Dieu. Peu importe la faible probabilité que Dieu existe, la valeur estimée de la croyance est infiniment supérieure à la valeur estimée de la non-croyance. Donc je devrais croire en Dieu. » (Traduit par moi).

Si l'on formalise : La croyance en P est multipliée par la probabilité d'existence de P signifie que c'est la probabilité d'existence (ou de non-existence) qui détermine la valeur de la croyance en P. Le présupposé, d'ordre pragmatique, est que l'homme aspire au bonheur (valeur +).

•1<sup>er</sup> cas : S'il y a une chance sur deux que Dieu existe :

- Croyance en P = valeur + associée au bonheur x 1/2 d'existence de P = 1/2 bonheur ;

- Non-croyance en P = valeur – associée aux tourments x 1/2 d'existence de P = 1/2 tourments.

Faire un choix n'est pas intéressant.

•2<sup>e</sup> cas : S'il y a 3/4 de chances que Dieu existe :

- Croyance en P = valeur + associée au bonheur x 1/4 d'existence = 1/4 de bonheur ;

Non-croyance en P = valeur – associée aux tourments x 3/4 d'existence = 3/4 de tourments.

Ici, le choix est négatif, je ne veux pas de 3/4 de tourments.

•3<sup>e</sup> cas : S'il y a 1/4 de chances que Dieu existe :

- Croyance en P = valeur + associée au bonheur x 3/4 d'existence = 3/4 de bonheur ;

- Non-croyance en P = valeur – associée aux tourments x 1/4 d'existence = 1/4 de tourments.

---

<sup>137</sup> Probability without certainty ? Foundationalism and the Lewis-Reichebach Debate, David Atkinson & Jeanne Peijnenburg, site d'Atkinson.



Ici, le choix est positif, je choisis 3/4 de bonheur.

Selon Harman, il y a des raisons épistémiques et des raisons non-épistémiques qui soutiennent la croyance : R est une raison épistémique de croire P seulement si la probabilité que P donne R est plus grande que la probabilité que P donne non-R ; R est une raison non-épistémique de croire P si R est une raison de croire P au-dessus et au-delà la portée selon laquelle la probabilité que P donne R est plus grande que la probabilité que P donne non-R. La croyance en Dieu est une raison non-épistémique de croyance, qui pour autant n'est pas une préférence intransitive, auquel cas les probabilités subjectives s'effacent. Les probabilités subjectives de quelqu'un sont ses degrés de croyance.

En ce qui concerne la possibilité, la tradition philosophique distingue (Dennett, 1984 : 147) :

- La possibilité logique ou « aléthique » : le complémentaire de l'impossibilité logique ; quelque chose est logiquement possible si cela peut être décrit de façon consistante : il est logiquement possible qu'il y ait une licorne dans le jardin, mais (si les biologistes ont raison) ce n'est pas biologiquement ou physiquement possible<sup>139</sup> ;
- la possibilité physique ou « nomique » : quelque chose est possible physiquement si cela ne viole pas les lois de la physique ou les lois de la nature. Il est physiquement impossible de voyager plus vite que la vitesse de la lumière, même si l'on peut décrire un tel fait sans se contredire ;
- la possibilité épistémique : quelque chose est épistémiquement possible pour X si cela est consistant avec ce que X sait déjà (ou ce qu'il croit savoir, ce en quoi il croit). Ainsi, la possibilité épistémique est généralement considérée comme subjective et relative, contrairement aux possibilités logique et physique, qui sont entièrement objectives. La possibilité épistémique peut s'énoncer sous la forme : *It is inconceivable to me that P, so P is impossible.*

### **C- Comparatif implicite, comparatif explicite et polarité croisée**

Si la comparaison et l'antonymie sont deux propriétés essentielles des gradables, la structure syntaxique de la phrase comparative montre que comparaison et antonymie ont partie liée, mais pas toujours. A la suite de Sapir, les gradables sont qualifiés de comparatifs implicites

---

<sup>138</sup> Harman, G. (1999), *Reasoning, Meaning and Mind*, Oxford University Press, chapitre 1 : Rationality.

<sup>139</sup> Dans un univers déterministe, le biologiste Jacques Monod soutient qu'il faut des accidents pour que l'évolution puisse avoir lieu.

(Kleiber, 1976, Bierwisch, 1989), à la fois par analogie et par contraste avec les comparatifs explicites *plus... que, moins... que*.

L'équivalence sémantique de la structure comparative implicite (*grand*) et de la structure comparative explicite (*plus grand que*) est possible sur le modèle de la relation converse des comparatifs de supériorité et d'infériorité combinés avec les dimensionnels<sup>140</sup>. On peut faire ici quelques remarques connues sur les relations entre comparatifs implicites et comparatifs explicites : *Je suis plus grand que toi* n'infère pas *Je suis grand* ; *Je suis plus petit que toi* n'infère pas *Je suis petit* (= absence d'inférence du comparatif explicite vers le comparatif implicite) mais *Je suis grand* infère *Je suis plus grand que x* ; *Je suis petit* infère *Je suis plus petit que x* (inférence du comparatif implicite vers le comparatif explicite), *x* étant une variable pouvant prendre la valeur de sujet (*Je suis plus grand que toi*), d'objet ou de complément (*Cela me semble plus grand qu'à toi*), une valeur temporelle (*Je suis plus grand que le mois dernier*) ou modale (*Je suis plus grand que j'aurais dû/pu l'être*) ou encore une valeur de norme (*Je suis plus grand que la moyenne des Français*). D'après Riegel (1985 : 151), les adjectifs syncatégorématiques, *i. e.* dont le sens varie avec le substantif caractérisé, ou, plus exactement, qui expriment une évaluation rapportée à une norme ou à une moyenne qui ne vaut que pour la catégorie référentielle du substantif caractérisé, renvoient à des propriétés relatives, auxquelles l'expérience commune associe une évaluation qui varie selon ce qu'elles caractérisent : dans l'énoncé *un petit éléphant*, l'éléphant est petit en tant qu'éléphant mais ce n'est pas un petit animal. Kleiber (1976) affirme que les couples d'adjectifs antonymiques évaluatifs réfèrent à des propriétés dont l'évaluation ne saurait être qualifiée d'objective, les critères variant selon les locuteurs et ne correspondant pas à un point de vue unique.

A propos de la norme sur le plan humain, le philosophe Georges Canguilhem, médecin de formation, prenant en compte une méthodologie scientifique pour la dépasser, en cherche une définition tout au long de son ouvrage *Le Normal et le Pathologique*. Sa quête démarre avec Broussais, qui est à la recherche d'une méthode de mesure en biologie, dont la base est la variation quantitative des propriétés des constituants de l'organisme, à la suite de quoi Claude Bernard établit une distinction entre les variations quantitatives (marquant l'homogénéité) et les différences de degré (marquant la continuité). Or, selon Canguilhem, une norme absolue n'existe pas. La santé est une norme qui doit être mise en rapport avec

---

<sup>140</sup> On donnera pour rappel la définition de la relation converse : équivalence entre deux relations *R* et *R'* dans laquelle les termes se distinguent par l'inversion de l'ordre de leurs arguments, et qui s'énonce sous la forme  $x R y \Leftrightarrow y R' x$ .

l'existence : ainsi, la continuité de l'état normal et de l'état pathologique ne paraît pas réelle dans le cas des maladies infectieuses, ni l'homogénéité dans le cas des maladies nerveuses. Par opposition à Leriche pour qui la définition de la maladie a lieu en dehors de l'homme, pour Canguilhem c'est le point de vue du malade qui prime. En effet, c'est parce qu'il y a des malades qu'il y a des médecins et non le contraire. Réduire la différence entre un homme sain et un homme diabétique à une différence quantitative de la teneur en glucose, c'est imiter les sciences physiques qui expliquent les phénomènes en les réduisant à une commune mesure. La norme en matière de pathologie est une norme individuelle<sup>141</sup>. Il cite Ey, d'après Minkowski : " Le normal n'est pas une moyenne corrélatrice à un concept social, ce n'est pas un jugement de réalité, c'est un jugement de valeur, notion limite qui définit le maximum de capacité psychique d'un être. " Ainsi, redevenir normal, pour un homme dont l'avenir est presque toujours imaginé à partir de l'expérience passée, c'est reprendre une activité interrompue ou du moins une activité jugée équivalente, d'après les goûts individuels ou les valeurs sociales du milieu. Selon le *Dictionnaire de médecine de Littré et Robin*, la définition de l'adjectif *normal* (*normalis*, de *norma*, la règle) est : qui est conforme à la règle, régulier. Dans le *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* de Lalande, la définition est la suivante : est normal, étymologiquement, puisque *norma* désigne l'équerre, ce qui ne penche ni à droite ni à gauche, donc ce qui se tient dans un juste milieu, d'où deux sens dérivés : est normal ce qui est tel qu'il doit être ; est normal ce qui se rencontre dans la majorité des cas d'une espèce déterminée ou ce qui constitue soit la moyenne soit le module d'un caractère mesurable. Ce terme est équivoque, désignant à la fois un fait et " une valeur attribuée à ce fait par celui qui parle, en vertu d'un jugement d'appréciation qu'il prend à son compte ". La norme comme valeur ne peut être attribuée à un fait biologique que par " celui qui parle ". La santé ou normalité absolue, idéale, s'oppose à la santé ou normalité relative au moi conscient.

En allant plus loin, Canguilhem pense, lui, que si la vie peut être dite normale par un locuteur, elle est en fait normative d'un point de vue général. Il introduit le concept de normativité biologique. Jean-Pierre Changeux (1998 : 122) lui fait écho : " L'organisme possède des systèmes d'évaluation interne qui lui sont propres. Ils se sont développés au cours de l'évolution, sont susceptibles d'apprentissage et entraînent " automatiquement " une sensation subjective d'agrément ou de désagrément. Les mécanismes de récompense se

---

<sup>141</sup> C'est ainsi que l'adjectif *bon* peut prendre un sens téléologique : *Ce remède est bon pour moi* ne signifie pas 'selon mon opinion', mais 'compte tenu de mon état, de mes besoins'.

trouvent connectés au système des émotions. Selon la théorie de Panksepp, le système des émotions se subdivise en quatre grands sous-systèmes qui mobilisent des ensembles de neurones topologiquement et biologiquement distincts, engagés dans les émotions fondamentales de *désir/plaisir*, de lien social dont la perturbation crée la *détresse*, de *colère/violence*, et enfin de *peur*. ” On parle d’homme normal parce qu’il existe des hommes normatifs, des hommes pour qui il est normal de faire craquer les normes. Depuis Aristote<sup>142</sup>, le bien suprême est le bonheur, qui traduit la vertu (*arété*). La vertu est excellence, action parfaite de l’être lorsqu’il est en adéquation avec son office. Mais, si la vertu est moyen terme et juste milieu du fait des qualités de tempérance et de mesure qu’elle réclame, en revanche comme elle tend à la perfection, ce juste milieu est un extrême. La vertu est mesurée dans ses moyens de l’atteindre et excessive en ce qui concerne sa finalité.

Canguilhem affirme qu’il y a une distinction sémantique entre *anomalie* (d’abord sens de description d’un fait, aujourd’hui sens appréciatif, normatif) et *anormal* (d’abord sens normatif, aujourd’hui sens descriptif). Les anomalies sont ordonnées selon leur complexité croissante (relation objective) et selon leur gravité croissante (relation subjective). L’anomalie ou la mutation ne sont pas en elles-mêmes pathologiques : elles expriment d’autres normes de vie possibles. Si ces normes sont inférieures quant à la stabilité, à la fécondité, aux normes spécifiques antérieures, elles seront dites pathologiques. La norme trouve-t-elle un équivalent objectif et scientifiquement valable dans le concept de moyenne ? Le problème est de savoir à l’intérieur de quelles oscillations autour d’une valeur moyenne théorique on tiendra les individus pour normaux (c’est la notion d’écart-type). Il existe en outre une différence entre la moyenne typique (la “ moyenne typique ” de la taille dans un groupe donné équivaut à la taille de celle du plus grand des sous-groupes formés d’hommes ayant la même taille, c’est ce qu’on appelle en statistique la valeur la plus probable), la moyenne “ vraie ” (c’est la somme des valeurs divisée par le nombre d’individus) et la médiane (= la valeur pour laquelle il existe autant d’individus ayant une valeur inférieure que d’individus ayant une valeur supérieure). Lorsque le langage courant évoque la moyenne (*En moyenne, la moyenne des Français*, etc.), c’est plutôt de médiane qu’il s’agit, car celle-ci reproduit plus fidèlement les inégalités de distribution dans les données. La norme et la moyenne sont donc deux concepts différents, une moyenne étant statistique et ne s’appliquant pas à un individu.

---

<sup>142</sup> *Ethique à Nicomaque*, Aristote, Paris, GF Flammarion, 2004, traduit du grec, présenté et annoté par Richard Bodéüs.

L'inscription des gradables sur des échelles, unidimensionnelles pour les dimensionnels et bipolaires pour les évaluatifs (Rivara, 1989) entraîne l'équivalence sémantique de *Paul est plus petit que Pierre* et *Pierre est plus grand que Paul* (autre façon d'exprimer cette équivalence : *Paul est plus petit que Pierre* est valide ssi *Pierre est plus grand que Paul*), et la non-équivalence sémantique de *Paul est plus stupide que Pierre* et *Pierre est plus intelligent que Paul*, car ce n'est pas la même propriété qui est mesurée ici (on ne peut pas être à la fois intelligent et stupide, du moins sur une même échelle temporelle). Toutefois, cette non-équivalence me semble abusive lorsqu'il y a complémentation indiquant le contexte linguistique ou extra-linguistique du jugement porté (*Pierre est plus intelligent que Paul en mathématiques/avec les filles/quand il se met à travailler*, etc.), et c'est alors la présupposition qui marque la différence entre les deux énoncés : *Pierre est plus intelligent que Paul* ne présuppose pas que l'un ou l'autre est intelligent (en effet, on peut dire *Pierre et Paul sont stupides, mais Pierre est plus intelligent que Paul*) ; *Paul est plus stupide que Pierre* présuppose que Pierre est stupide et affirme que Paul est stupide.

La première formule syntaxique de la comparaison explicite illustre la *comparative subdeletion* (Bresnan, 1975). Il s'agit d'une double comparaison, à quatre termes comparés, où deux choses différentes sont comparées : [<sub>S</sub> NP<sub>x</sub> BE more A<sub>1</sub> than NP<sub>y</sub> BE A<sub>2</sub>]. Un exemple en français : *Alice est plus mince que le passage est étroit/large*. A-t-on polarité croisée ou pas ? Si on emploie *étroit*, l'adjectif prend son sens marqué et la présupposition est : le passage est étroit ; si on emploie *large* (polarité positive), il n'y a pas de présupposition et le passage peut être large ou étroit. La deuxième formule syntaxique de la comparaison explicite illustre la *comparative deletion* (Bresnan, 1975). Il s'agit d'une comparaison qui consiste à comparer deux quantités du même élément : [<sub>S</sub> NP<sub>x</sub> BE more A<sub>1</sub> than NP<sub>x</sub> [ellipse ou lacune : BE A<sub>1</sub> ?]]. Un exemple en français : *Ma soeur est plus grande que moi* se traduit par : taille (ma soeur) > taille (moi). Ici, on rencontre un autre problème, à savoir que la partie lacunaire de la phrase peut être interprétée de deux manières : substitution de *moi* par *je (ne) suis grande* ou ajout de la partie lacunaire *qui suis plus petite* dans le deuxième segment (dans un cas on a même polarité, dans l'autre on a polarité croisée). Un autre dilemme interprétatif apparaît en anglais, entre *John thinks that Mary is [taller than Bill does]* vs *John thinks that Mary is taller [than Bill is]* : la portée de la comparaison va de pair avec la réalisation plus ou moins effective du complément du comparatif. En français, *John croit que Marie est plus grande que Bill (ne) le croit*

s'interprète comme 'John croit que Marie est plus grande (que X) et Bill croit que Marie est moins grande (que X)', X pouvant être une norme commune ou propre à chacun des énonciateurs. *John croit que Marie est plus grande que Bill* ne pose pas de problème d'interprétation.

Une nouvelle interprétation des comparatives a vu le jour depuis que Kennedy (2001) a donné deux interprétations différentes des comparatives :

- Les comparatives standard comparent les mesures absolues de deux objets sur une échelle, relativement l'une à l'autre (*Alice est plus petite que Carmen* signifie que Carmen est plus grande qu'Alice) et la propriété prédiquée est donc relative ;
- Les comparatives de divergence/déviation comparent le degré auquel deux objets dévient d'un point de référence (qui n'est pas nécessairement le même pour les deux objets), une valeur conventionnelle dans le cas de la comparaison de divergence (*She was earlier than I was late/Elle était plus en avance que je n'étais en retard*) et une valeur standard déterminée par le contexte (une norme associée à l'adjectif) dans le cas de la comparaison de déviation (*The Cubs are older than the White Sox are young* ou *The Sears Tower is as tall as the San Francisco Bay Bridge is long*). Contrairement à la comparaison standard, la présupposition tient dans chacun des deux segments de la comparaison : elle était en avance/J'étais en retard ; Les Cubs sont âgés/Les White Sox sont jeunes ; la Sears Tower est élevée/le San Francisco Bay Bridge est long), ce qui implique que les propriétés prédiquées à propos des objets comparés sont vraies dans le sens absolu, si, en ce qui concerne la comparaison de déviation, les ensembles de référence (ou classes de comparaison) suivent l'ordre de la polarité des adjectifs. Voici l'interprétation des deux dernières phrases selon la comparaison de déviation : le degré auquel l'âge moyen des Cubs dépasse une valeur standard d'âge (pour une équipe de base-ball) est le même que le degré auquel l'âge moyen des White Sox dépasse une valeur standard de jeunesse (pour une équipe de base-ball) ; le degré auquel la Sears Tower dépasse une valeur standard de hauteur (pour des bâtiments) est au moins aussi important que le degré auquel le San Francisco Bay Bridge dépasse une valeur standard de longueur (pour des ponts)<sup>143</sup>.

---

<sup>143</sup> On peut remarquer qu'il y a d'autres formes de polarité croisée : ainsi, *Plus elle est en retard, plus je suis en avance* indique une relation de cause à conséquence, en *stage-level predication* (en effet, cette relation ne tient pas avec un *individual-level predicate* : \**Plus elle est grande, plus je suis petite*) et une progression dans chacun des deux segments (comme dans : *Elle était de plus en plus en retard à mesure que j'étais en avance*, ou *Il devient plus intelligent à mesure qu'il boit*). Ce dernier énoncé par exemple pourrait être formalisé par une équation différentielle de type  $y' = ax$ , où  $x$  est le volume bu,  $y$  l'intelligence,  $y'$  la dérivée, *i. e.* le taux d'accroissement de l'intelligence par rapport à l'alcoolémie, qui s'exprime sous la forme  $dy/dx > 0$ , et  $a$  une constante dont on ne connaît pas la valeur.  $y' = ax$  se glose par 'Le taux d'accroissement de son intelligence par rapport à son alcoolémie est proportionnel à ce qu'il a bu'. Si l'on veut dire 'Le taux d'accroissement de son intelligence par rapport à son alcoolémie est proportionnel à son intelligence', il faut faire intervenir une deuxième constante  $b$  :  $y' = by$  (il s'agira alors d'une courbe exponentielle).

Je propose (Ferrando, 2005) une formalisation mathématique de ces énoncés comparatifs (divergence et déviation), qui s'inspire de la logique non monotone (*i. e.* dont les fonctions ne sont ni croissantes ni décroissantes) puisque, sur un ou deux axes continus, le point de référence, non fixe dans le cas de la déviation, met au jour une interprétation relative ordonnée converse, dans laquelle la présupposition du segment du comparant ne tient pas : *La table est plus longue que le fauteuil est court* ne donne aucune indication sur la dimension de la table. C'est cette interprétation que l'on peut convoquer pour expliquer l'impossibilité d'établissement de l'antonymie différentielle de Kennedy lorsqu'un énoncé comporte une ou deux échelles de comparaison avec polarité croisée : ? *Carmen est plus lente que Pierre n'est rapide/beau* (-, +), ? *Carmen est plus belle que Pierre n'est laid/intelligent* (+, -) ; mais aussi dans le cas de la polarité non croisée avec deux échelles de comparaison : *Carmen est plus lente que Pierre n'est paresseux* (-, -), *Carmen est plus intelligente que Pierre n'est beau* (+, +).

### **1) La négation logique dans le 2<sup>e</sup> segment des comparatives**

Pourquoi y a-t-il une négation logique dans les comparatives, non apparente en anglais et dite explétive en français ? L'explication de la présence de la négation dans le deuxième segment des phrases comparatives trouve son explication logique chez Seuren (1973) qui, avec un seul quantificateur existentiel liant les variables dans les propositions principales et subordonnées, met en évidence la présence d'un élément négatif (non apparent) dans la *than-clause* (2<sup>e</sup> segment de la structure comparative). Ainsi, *I thought you worked harder than you did* peut avoir deux écritures logiques dont l'une seulement est valide :

- 1)  $(\exists e)$  [I thought you worked hard to e &  $\neg$  (you worked hard to e)] : pensée consistante
  - 2) I thought  $(\exists e)$  [you worked hard to e &  $\neg$  (you worked hard to e)] : pensée contradictoire
- 1) peut être exprimée par : Il y a un point e tel que j'ai cru que tu as travaillé jusqu'à (au moins) e mais tu n'as pas travaillé jusqu'à (au moins) e (*i. e.* tu as travaillé moins). Dans la lignée de Russell et Strawson, le présupposé d'existence est un préalable à la croyance et n'est pas remis en cause par cet enchâssement. Toutefois, cette existence n'est pas nécessairement référentielle et peut s'appliquer, chez Russell comme chez Strawson, à des objets inexistantes (bien que dans ce cas la croyance soit fausse).

La tradition des logiciens, philosophes et linguistes, a proposé des formules avec des différences de portée du syntagme nominal pour résoudre l'ambiguïté de Russell (1905<sup>144</sup>). Selon Russell, il y a deux interprétations de la phrase *I thought that your yacht was larger than it is* :

- 1) The size x [I thought your yacht is x] is greater than the size x [your yacht is x]
- 2) I thought the size x [your yacht is x] is greater than the size x [your yacht is x]

1), qui a la portée nominale large, représente une pensée consistante, alors que 2), qui a la portée nominale étroite, rend la pensée contradictoire.

Bartsch et Vennemann (1972<sup>145</sup>), Postal (1974<sup>146</sup>), Cresswell (1976<sup>147</sup>), Williams (1977<sup>148</sup>) ont la même approche à propos des phrases comparatives enchâssées dans une proposition dont le verbe exprime l'opinion, la croyance. Lewis (1973<sup>149</sup>) introduit deux quantificateurs, un quantificateur universel et un quantificateur existentiel liant les variables à l'intérieur de la conjonction de deux propositions. Ainsi, la phrase *I hoped the tomato soup be warmer than it is* a deux interprétations :

- 1)  $(\forall e)$  [I hoped (The soup is warm to  $e \Rightarrow$  The soup is warm to  $e$ )] &  $(\exists e)$  [(The soup is warm to  $e$  &  $\neg$  (The soup is warm to  $e$ ))], c'est-à-dire |I hoped the soup would be warm |  $\supset+$  | The soup is warm |
- 2) I hoped [ $(\forall e)$  (The soup is warm to  $e \Rightarrow$  The soup is warm to  $e$ ) &  $(\exists e)$  (The soup is warm to  $e$  &  $\neg$  (The soup is warm to  $e$ ))], c'est-à-dire I hoped | The soup is warm |  $\supset+$  | The soup is warm |

Enfin, Hellan (1981) introduit explicitement les degrés dans sa formule. *John thinks Mary is more intelligent than she is* reçoit donc l'interprétation suivante :

- 1) Pensée consistante de John :  $(\exists d_1, d_2, d_3)$  (John thinks Mary is  $d_1$ -intelligent & Mary is  $d_2$ -intelligent &  $d_1 = d_2 + d_3$  &  $d_3 > 0$ <sup>150</sup>)

<sup>144</sup> Russell, B. (1905), On Denoting, *Mind* 14 : 479-493, repris dans Marsh, R. C. (ed.) (1956), *Bertrand Russell, Logic and Knowledge*, Essays 1901-1950, New York, Capricorn Books..

<sup>145</sup> Bartsch, R. & Vennemann, Th. (1972), *Semantic structures*, Athenaum, Frankfurt/M.

<sup>146</sup> Postal, P. M. (1974), On certain ambiguities, *Linguistic Inquiry* 5 : 367-425.

<sup>147</sup> Cresswell, M. J. (1976), *The Semantics of degree*, in B. Partee (ed.), *Montague Grammar*, Academic Press, New York : 261-292.

<sup>148</sup> Williams, F. (1977), Discourse and logical form, *Linguistic Inquiry* 8, 1 : 101-139.

<sup>149</sup> Counterfactuals and Comparative possibility, *Journal of Philosophical Logic* 2 : 436-437.

<sup>150</sup> On peut distinguer aujourd'hui trois approches principales de la sémantique des gradables. L'une, celle de Kennedy *et al.*, à la suite de la tradition de Seuren (1973), consiste à inscrire les adjectifs gradables sur des représentations abstraites de mesure, ou degrés, formalisés comme des intervalles ordonnés selon une dimension (taille, coût...), l'ensemble de ces degrés ordonnés correspondant à une échelle, et les propositions construites à partir des adjectifs gradables exprimant des relations entre les degrés sur l'échelle. L'autre, développée par McConnell-Ginet (1973), Kamp (1975), Klein (1980) n'introduit pas de degrés dans l'ontologie, mais analysent les prédicats gradables comme des expressions de type  $\langle e, t \rangle$  (*event, true*) dont les extensions positives et négatives peuvent varier selon les contextes (et doivent être déterminées en contexte, tout comme une norme de comparaison). La troisième formalise la polarité croisée à l'aide d'équations (Ferrando, 2005).



Quant à von Stechow (1984 : 26), il remarque que les phrases comparatives en *than* sélectionnent des éléments de polarité négative (*NPI*) dans le 2e segment (*any, ever, much, be all that, lift a finger, cease to + VP...*). Il y a néanmoins quelques difficultés en logique pour expliquer les *NPI* avec l'adjectif en comparatives. Ainsi, *Irene is prettier than no one of us* est exprimé en logique par Cresswell (1976) sous la forme suivante :  $\text{No one of us } \lambda x (\exists d) (\text{Irene is pretty to at least } d) \ \& \ \neg (x \text{ is pretty to at least } d)$ , ce qui signifie que “ No one of us is less pretty than Irene ”, ou que “ Everyone of us is at least as pretty as Irene ”, ce qui n'est pas le sens de *Irene is prettier than no one of us* (*Irene est plus jolie que quiconque d'entre nous*). Le problème est le même avec *neither of us* (Von Stechow, 1984 : 34).

En français on a la négation explicite, dite explétive, qui n'est pas obligatoire dans tous les énoncés : *Alice est plus jolie que Pierre ne l'est ; la table est plus étroite qu'elle (n')est longue ; Alice est plus jolie qu'elle (ne) l'a jamais été*, etc. D'après Damourette et Pichon, les verbes recteurs suivis d'un *ne* explétif (ou discordantiel) « ont en commun de signifier une prévention du procès subordonné, prévention passive (pour *craindre*), active (pour *prendre garde*) et réussie (pour *empêcher*) ; ils indiquent que le procès subordonné est refusé par le sujet de l'énoncé, qui met en œuvre des moyens pour en éviter la réalisation.<sup>151</sup> » Ainsi, dans *Je crains que Pierre ne vienne*, d'après Damourette et Pichon, le *ne* qualifie défavorablement la venue de Pierre, qui est assertée avec la modalité du probable (= Je ne veux pas qu'il vienne). Dans les phrases comparatives, c'est d'une polarité croisée qu'il s'agit, avec présupposé négatif dans le second segment.

## 2) La quantification de l'adjectif en comparatif explicite

Claude Muller (2004) a étudié la quantification par *une/deux/trois fois* et *autant/aussi* dans les comparatives d'inégalité<sup>152</sup>.

L'auteur part d'un paradoxe : *La tour Eiffel est trois fois plus haute que la tour de Pise* est interprétée comme une quantification globale, à opérateur multiplicatif, et non comme une quantification différentielle, à opérateur additif, qui serait ‘la tour Eiffel est haute de la hauteur de la tour de Pise + 3 fois la hauteur de la tour de Pise (soit 4 fois la hauteur de la tour de Pise)’. La construction *La tour Eiffel est trois fois aussi haute que la tour de Pise*, qui pourrait recevoir l'interprétation différentielle, est attestée dans les corpus, mais peu, et

<sup>151</sup> Nathalie Fournier, Approches théoriques, valeur en langue et emplois du *ne* dit ‘explétif’ en français classique, *Langue française* N°4, sept. 2004, p. 63.

<sup>152</sup> La quantification par *une fois* et *autant* dans les comparatives d'inégalité : un défi à la logique ? in *Intensité, Comparaison, Degré I*, Presses universitaires de Rennes, 2<sup>e</sup> semestre 2004 : 297-308.

semble vieillie. On remarque que *une fois plus*, en français classique et moderne, signifie *deux fois plus* en français contemporain : Mme de Sévigné, *Correspondance*, t. 1 : « *M. de Duras a cette année, pendant le voyage de Flandres, le même commandement général qu'avait M. de Lauzun l'année passée, et d'autant plus beau qu'il y aura une fois plus de troupes.* » ; Père L. Le Comte, *Nouveaux mémoires sur l'état présent de la Chine*, 1696 : 469 : « *C'est une racine grosse environ comme la moitié du petit doigt, et une fois plus longue.* » On trouve également les tours *une fois aussi*, *une fois autant* (au sens de *deux fois plus*) : Cuvier, Georges, *Leçons d'anatomie comparée* : « *Depuis cette première partie, qui finit à la première courbure, jusqu'au rectum, le diamètre de l'intestin grêle est le même : celui du rectum est une fois aussi grand, et sa longueur, le sixième environ de celle de tout le canal.* » Cette dernière construction incite à la lecture d'une comparaison d'égalité, ce qui n'est pas le cas puisqu'il s'agit d'un opérateur multiplicatif. Ainsi, en français classique, on a l'équivalence sémantique des quatre énoncés suivants : *Cet animal est de la grosseur d'un rat, mais une fois aussi/plus long* ; *Cet animal est de la grosseur d'un rat, mais deux fois aussi/plus long*. Grévisse, qui distingue, pour *une fois plus/aussi*, une possibilité d'interprétation différentielle et, pour les numéraux au-dessus de *une fois*, une « idée de multiplication », demande d'éviter l'emploi, équivoque, de *une fois et demie* : *Cette poutre [2 m], il la faudrait une fois et demie plus longue [= 3 m ou 5 m ?]*.

Cognitivement, on peut noter une relation entre les opérateurs additif et multiplicatif : trois fois = une fois + une fois + une fois ; c'est ainsi que le sens de la multiplication est enseigné aux enfants.

Si l'on compare *n fois plus* et *n fois aussi*, la logique se fait sur le modèle du comparatif d'égalité : *trois fois aussi/plus riche* = une fois riche comme + une fois riche comme + une fois riche comme = 3 fois riche comme. Cette construction ne devrait fonctionner qu'avec les adjectifs de polarité positive : or, on admet *La tour de Pise est trois fois plus petite que la tour Eiffel*, mais non *\*La tour de Pise est trois fois aussi petite que la tour Eiffel*. L'adéquation comparative d'égalité/inégalité s'arrête également avec l'emploi d'*exactement* : *Pierre est exactement aussi riche que Paul* est admis, mais non *\*Pierre est exactement plus riche que Paul*. De même, on trouve *n fois moins*, mais non *n fois aussi peu* : *Pierre est trois fois moins riche que Paul* vs *\*Pierre est trois fois aussi peu riche que Paul*. Le français actuel va donc vers une généralisation des constructions à adverbes d'inégalité.

#### **D- La négation descriptive**

Voici la définition de *néгатif* dans le Robert I : “ qui est dépourvu d’éléments réels, qui ne se définit que par l’absence de son contraire ”.

La négation descriptive autorise la lecture-degré de l’adjectif (la négation d’un prédicat *être intelligent* est *Il n’est pas vraiment intelligent*), mais va assez facilement jusqu’à inverser la polarité de l’adjectif prédicatif, la substitution par l’antonyme étant alors permise (*Il n’est pas fort = Il est faible*). Toutefois, l’énoncé *C’est peu difficile* est-il équivalent à *C’est un peu facile ? C’est un peu difficile* à *C’est peu facile ? C’est cher* est-il équivalent à *C’est pas bon marché ? C’est bon marché* à *C’est pas cher ?*

L’équivalence logique n’est pas nécessairement sémantique puisque de telles substitutions sont à l’origine des procédés de litote et d’ironie. Ainsi, comme le dit Ducrot (1972 : 138), cité par Lilti (2004 : 102)<sup>153</sup>, “ S’il est vrai que *pas gentil* est peu discernable de *méchant*, et *pas beau* de *laid*, il reste en revanche que *pas laid* et *pas méchant* sont très rarement équivalents à *beau* et à *gentil* [...]. Plus généralement, si la négation d’un terme positif (ou ‘non marqué’) équivaut à peu près au négatif (‘marqué’) correspondant, la négation de négatif est loin de ramener au positif. ” D’où un effet de modalisation, de litote quand l’adjectif marqué (négatif) est accompagné de la négation : *Il n’est pas laid* peut signifier ‘Il est (même) beau’, sur le modèle célèbre de *Va, je ne te hais point* (= Je t’aime). *Même* est un bon test car ce terme indique la valeur enchérissante de l’énoncé 2. Ce procédé litotique tient de la concession : *Ce n’est pas impossible (certes), mais c’est peu probable ; Ces critiques ne sont pas infondées (certes), mais elles ne reposent que sur quelques allégations*. Selon Lilti (2004 : 107), “ [...] le principe même de la concession s’accommode particulièrement bien de la négation du terme marqué, mais ne l’induit pas obligatoirement. ” Ainsi, dans *Ce tableau n’est pas beau (certes), mais il a quelque chose qui attire le regard*, on voit bien que *pas beau* (*beau* étant non marqué) n’est pas équivalent à *laid*, de même que *pas infondées* n’est pas équivalent à *fondées*, mais qu’ils sont équivalents à *plus ou moins laid, plus ou moins fondées*. Ainsi, des adjectifs *a priori* non gradables comme *faux* et *vrai* acquièrent un caractère gradable : ce qui n’est *pas faux* peut être *plus ou moins vrai* (*vrai* étant considéré intuitivement comme un antonyme contradictoire à disjonction exclusive n’admettant pas la gradabilité). “ Cette gradation apparaît nettement si l’on ajoute à la négation un adverbe comme *vraiment* ou *tout à fait* : *Cette critique est fort discutable, mais pas vraiment/tout à fait infondée*. ” (Lilti, 2004 :

108). En outre, avec les adjectifs de probabilité, la négation du terme marqué peut manifester une réticence du locuteur : *Il n'est pas impossible que cela réussisse* (Simenon).

L'ironie relève du même procédé de substitution implicite d'un adjectif positif par son antonyme négatif, cette fois-ci à effet non atténuateur : *C'est intéressant, ce que tu fais* (signifiant 'C'est inintéressant'). Autre exemple de substitution implicite de polarité : les "fausses" polarités semblables dans un énoncé comparatif par antiphrase d'un segment de la phrase : *On me dit que je suis trop optimiste par rapport aux femmes, que je les trouve toutes jolies, ou du moins que je leur trouve à toutes quelque chose de joli* (Elsa Triolet, *Le premier accroc coûte deux cents francs*). Une interprétation antiphrastique de cet énoncé à polarité non croisée (Je suis plus optimiste (pol. +) par rapport aux femmes que les femmes (ne) sont jolies (pol. +)) est possible. En effet, si la présupposition 'je suis optimiste' tient, la présupposition 'les femmes sont jolies' ne tient pas. Et inversement. Or, les énoncés à polarité croisée maintiennent leurs présupposés dans chacun des segments (*Alice est plus petite que Carmen n'est grande* a comme présupposé Alice est petite et Carmen est grande). Donc on doit postuler le sous-entendu 'les femmes ne sont pas jolies'.

O. Ducrot<sup>154</sup> propose une distinction entre adjectifs contradictoires (*O est intelligent vs O n'est pas vraiment intelligent*) et contraires (*O est intelligent vs O est bête/stupide*), l'antonyme contradictoire ayant une force moindre que le contraire, comme l'indique le test *Il n'est pas vraiment intelligent, je dirais même qu'il est bête* (l'inverse étant inacceptable). L'antonyme contraire, extrême opposé, peut ajouter à l'idée d'une absence de qualité celle d'un renforcement de cette absence de qualité : ainsi, le contraire *désagréable* ajoute à l'idée d'une absence de plaisir (exprimée par le contradictoire *pas vraiment agréable*) l'idée d'un déplaisir.

### **E- La négation métalinguistique**

Comme la négation descriptive, la négation métalinguistique (ou polémique) inverse la polarité de l'adjectif en prédication, mais fait passer l'énoncé antonymique en présupposition. Ainsi, *Paul n'est pas intelligent* réfute les propos, énoncés ou non énoncés, d'un interlocuteur qui affirme que *Paul est intelligent*, et signifie donc *Paul est bête*. Cependant, si l'on veut atténuer la violence verbale de l'énoncé comportant une négation métalinguistique, en vue d'aboutir à un consensus dialogal, par exemple, on peut avoir des

---

<sup>153</sup> Lilti, A.-M. (2004), Négation d'un terme marqué et procédés de modalisation, *Langue française* 142 : 100-111.

enchaînements concessifs du type : *en tout cas, il est malin ; tout au plus est-il malin (tout au plus introduit le plus haut niveau de ce que le locuteur est disposé à concéder à l'interlocuteur) ; mais pas \*du moins, il est malin (en revanche, un tel connecteur peut suivre l'énoncé - Jean est très intelligent. - Oui. Du moins, il n'a jamais montré avoir de sérieux problèmes de compréhension<sup>155</sup>. La négation métalinguistique n'autorise pas la lecture-degré de l'intelligence de Paul, mais on peut enchaîner avec un énoncé comparatif : - Paul n'est pas intelligent. - Tout au plus (je t'accorde qu')il est plus intelligent que Jean/Il est peut-être malin/plus intelligent que Jean<sup>156</sup>.*

### **F- Prédication première ou prédication seconde ?**

En présence de deux prédications, on peut avoir logiquement huit formules : 1/  $P \rightarrow Q$  ; 2/  $P \rightarrow \neg Q$  ; 3/  $\neg P \rightarrow Q$  ; 4/  $\neg P \rightarrow \neg Q$  ; 5/  $Q \rightarrow P$  ; 6/  $Q \rightarrow \neg P$  ; 7/  $\neg Q \rightarrow P$  ; 8/  $\neg Q \rightarrow \neg P$ . A la première de ces formules s'associe l'occurrence : *Malade, il est venu* ; à la deuxième : *Malade, il n'est pas venu* ; à la troisième : *?Bien portant [= non malade], il est venu* ; à la quatrième : *?Bien portant, il n'est pas venu* ; à la cinquième : *Il est venu malade* ; à la sixième : *?Il est venu bien portant* ; à la septième : *Il n'est pas venu malade* ; à la huitième : *Il n'est pas venu bien portant*.

Si l'on compare *Malade, il n'est pas venu* (\**Malade il n'est pas venu* n'est pas acceptable) et *Il n'est pas venu malade*, énoncés dans lesquels on peut parler plutôt de cataphore que d'anaphore, on se rend compte que seule une lecture de négation métalinguistique est possible dans le dernier cas. Allant plus loin, on voit que dans *Il est parti satisfait/malade* la prédication est première (= Il était satisfait/malade quand il est parti, C'est satisfait/malade qu'il est parti) car on observe la concomitance des deux prédications sans autre relation de circonstance, alors que dans *Il est parti, satisfait/, malade* la prédication est seconde (= Parce qu'il était satisfait/malade, il est parti, Après avoir été satisfait/malade, il est parti), on observe une relation d'explication ou de succession entre les deux prédications. Pour déterminer s'il s'agit d'une prédication première ou d'une prédication seconde, le test de la négation fonctionne lorsque l'adjectif est postposé au verbe : *Il est sorti furieux*, prédication première, entraîne *Il n'est pas sorti furieux*, négation

<sup>154</sup> O. Ducrot, "L'opposition entre contraire et contradictoire dans la théorie des blocs sémantiques", Journée Argumentation et lexique, ENS Cachan, 19/11/2004.

<sup>155</sup> Maria-Marta Garcia Negroni, communication du 28/1/2002, "Atténuation, politesse et évidentialité", Journée Les Mots du discours, CELITH, EHESS

<sup>156</sup> En anglais, l'expression *at most (au plus, tout au plus)* peut être suivie du comparatif d'égalité et du comparatif d'inégalité : *He's at most as tall/as clever as Bill vs He's at most taller/more clever than Bill is small/silly*, avec un sens différent, lecture-degré dans le premier cas, lecture comparative antonymique (polarité croisée) dans le deuxième cas.

métalinguistique, alors que *Il est sorti, furieux* n'a pas de contrepartie négative : \**Il n'est pas sorti, furieux*.

Autres exemples de syntagmes adjectivaux apposés (Mats Forsgren, 1993) : *Il est encore jeune d'allure* (Duhamel) ; *Tendre, elle m'apprit la tendresse* (Sartre) ; *Le pays, inculte, semblait nu* (Maupassant) ; *Elle se leva, docile* (Hougron) ; [...] *l'ombre qui passait brève sur son visage* (Bonnetoy, Frantext). D'après Forsgren (1993 : 21), on évitera de placer un élément apposé en tête de phrase si une interprétation circonstancielle n'est pas pertinente : ?*Oblongue, la salle était décorée de grands panneaux de glace*.

On peut remarquer qu'en espagnol la prédication est seconde ou non en fonction de l'antéposition ou de la postposition de l'adjectif<sup>157</sup> : *El alegre Federico encandila a todo el mundo* [The happy Federico enamors all the world, 'Federico the happy one enamors everyone'] (interprétation catégorielle) vs *Federico alegre asustaba a las autoridades* [Federico happy frightened to the authorities, 'Federico (when he was) happy frightened the authorities'] (interprétation thétique, prédication seconde).

### **1) Apposition, construction détachée ou attribut indirect ?**

Un bref retour sur la terminologie en vigueur s'impose ici, car cette construction prédicative a généré un grand nombre de termes différents.

Retraçant brièvement l'histoire de l'apposition, Mats Forsgren (1993) indique que, depuis le Moyen-Âge, la majorité des grammairiens refusaient jusqu'à l'existence même d'une fonction " apposition " ; ils considéraient cette construction plutôt comme une figure rhétorique. Au XIX<sup>e</sup> siècle, Fontanier la recense dans *Les Figures du discours* parmi les figures de construction dites " par exubérance ", à côté du pléonasma (l'adjectif est compté parmi les constituants possibles de la figure d'apposition). Au XX<sup>e</sup> siècle, Dessaintes (1966) considère l'apposition comme un mode particulier de construction plutôt qu'une fonction syntaxique à part entière : il parle de " compléments détachés ", notamment dans le cas de l'épithète détachée. Forsgren distingue, au terme de son article (1993), l'apposition comme une fonction syntaxique, au même titre que l'attribut et l'épithète. Les constituants acceptés sont les syntagmes adjectivaux, nominaux, prépositionnels et adverbiaux, et cette fonction peut avoir trois fonctions sémantiques : attributive, localisante et identifiante.

---

<sup>157</sup> Juan Uriagereka (2003), *Evidential Contexts in Tense and Point of view*, J. Guéron & L. Tasmowski ed., Université Paris X, p. 374.

Le terme de « constructions détachées » (CD) est utilisé par Bernard Combettes (1998a,b)<sup>158</sup> : celles-ci regroupent appositions (*Immobile, il attendait*, construction que l'auteur considère comme quelque peu semblable à un circonstant locatif de type *A Paris, il fait beau*), épithètes détachées (*Près d'elle, un jour, passa superbe un ange blond* (Brassens)), gérondifs (*Il est parti en chantant*), constructions absolues (*Sa veste sur le bras, il marchait*), circonstants compléments de manière (*D'une voix forte, il dit qu'il partait*), participiales (*Sachant cela, il n'est pas venu*), infinitifs propositionnels (*Avant de partir, il a regardé l'heure*). Leur point commun est que le sujet est là, mais qu'il n'est pas apparent. L'auteur souligne, en mettant en avant les aspects diachroniques, leur caractère de transition « dynamique » et communicationnelle inter-propositionnelle : « ...parler d'une structure : CD + Sujet + SV est relativement simplificateur. Il semblerait préférable, pour ce type de CD, de considérer que le constituant détaché fonctionne, durant toute une période de l'histoire du français, comme une sorte de transition, de passage, entre deux propositions, dans une progression discursive/ P1 + CD + P2. » (Combettes 1998b : 130).

La prédication seconde dans les constructions détachées est un phénomène récent en langue<sup>159</sup>. Dans les énoncés du moyen français, la prédication est première et fait corps avec le verbe, sans indication de circonstance : « *La lune estoit levee belle et claire* » (*La Queste del Saint Graal* (XIIIe siècle), ed. A. Pauphilet, Champion, 1949) ; *Or s'en va messire Gauvains seus et pensis (Lancelot du Lac* (XIIIe siècle), ed. M.L. Chênerie, LGF, 1993) ; « *Vos montastes en l'ordre de chevalerie nez et espurgiez de toz pechiez* » (*La Queste del Saint Graal* (XIIIe siècle), ed. A. Pauphilet, Champion, 1949). Si ces constructions détachées sont des rhèmes, *i. e.* constituent le propos de la phrase (test : extraction possible : C'est belle et claire que la lune était levée ; C'est net et expurgé de tout péché que vous montâtes...), alors il ne peut s'agir d'une prédication seconde, la prédication est première. De même, la prédication est première en construction postverbale, lorsque le contrôleur est le complément d'objet : « *Elle vit s'avancer, majestueuse et lente, une femme revêtue du costume [...]* » (Balzac), énoncé dans lequel on remarque que l'antéposition de l'adjectif apposé est possible parce que le nom est COD (et non COI) ; ou lorsque le contrôleur est le sujet postposé : « *Du haut en bas de l'unique croisée, se tenaient, parallèles et pressées comme les cordes d'une harpe, un régiment de minces ficelles* » (Courteline). On remarque que certaines constructions présentent des anaphores qui dépassent la portée de la phrase :

<sup>158</sup> *Langue française* N°145, mars 2005, Noms, verbes et anaphores (in)fidèles, Lita Lundquist, p. 81.

<sup>159</sup> Bernard Combettes, conférence à Paris IV du 6 mars 2003, pour le corpus du moyen français et du XIXe siècle.

ainsi, la phrase « *Timide et tremblante pour moi seul, ses inquiétudes sans cesse renaissantes lui ôtent le sommeil.* » (Chateaubriand) contient-elle une anacoluthie ou a-t-elle une portée plus large, transphrastique ? Assez rares, certaines constructions détachées renvoient à un indéfini – dans ce cas, elles sont intégrées à la structure phrastique : « *Tête nue, la veste arrachée, un zouave, un bel homme à barbe noire, faisait une besogne effroyable* » (Zola).

Les prédicats seconds, introduits plus tardivement dans la langue, relèvent du présupposé car circonstanciels (concessifs, explicatifs/justificatifs, hypothétiques) : *La Cour de Cassation, bien que divisée, a retenu à son tour le meurtre par passion* (Tribune de Genève, 7/3/88) ; *Si la grande criminalité augmente, [...], il faut aussi constater que d'innombrables infractions, certes peu importantes parfois, montrent que les liens traditionnels de la famille, de l'école, des associations par exemple se sont distendus* (Libre Belgique, 3/10/86) ; *Et "vaillance" est dans un emploi très spécial, puisque métalinguistique* (Noailly, 1990 : 133) ; [...] *Même laide, il l'eût aimée.* Les marqueurs argumentatifs *bien que, certes, puisque* introduisent tous les trois des actes prédicatifs présupposés, subordonnés pragmatiquement. Le marqueur *même* introduit lui aussi un prédicat véhiculé par un acte subordonné, mais un prédicat présenté comme supposé. Certains énoncés autorisent l'antonymie ou une opposition moins complète : *Pauvre Anne-Marie : passive, on l'eût accusée d'être une charge ; active, on la soupçonnait de vouloir régenter la maison* (Sartre) ; *Délicieuse, elle est croquée entre amis ; dangereuse, elle est jetée aux ennemis* (énigme énoncée par le père Fouras, émission Fort-Boyard, TV 5, 18/12/92). *Passive* s'interprète comme une supposition (si p), grâce au SV au subjonctif. *Active* se comprend comme un prédicat posé, interprété comme une subordonnée temporelle en *quand* ou causale en *parce que/comme/puisque*. Dans l'énigme, énoncé à caractère non contingent ou gnomique, seules nos connaissances extralinguistiques nous font l'interpréter de façon suppositive (*Quand elle, Si elle...*).

Enfin, Hanne Korzen<sup>160</sup>, emploie les termes d'attribut indirect descriptif (= sans relation circonstancielle : *Ivre-mort, Dupond descendait le boulevard des Italiens*) vs attribut indirect circonstanciel (*Ivre-mort, Dupont était incapable de conduire ; Cold, she went out to fetch more wood for the fire ; Slight and slender and without make-up, she is easily overlooked in all the activity*). Si le français, comme l'anglais, est très friand des seconds, les

<sup>160</sup> Attributs directs et indirects en français, en danois et en anglais : différences typologiques et problèmes de traduction, *Langue française* N°145, pp. 55-71.



langues scandinaves et l'allemand font un usage modéré du premier et quasiment nul du second.

### **G- Les emplois figurés**

Nelson Goodman (1990 : 112-113) s'exprime sur les emplois figurés de l'adjectif à propos du couple *grand-petit*. En application littérale, ceux-ci sont normatifs (= relatifs à une moyenne). Dans l'hyperbole, en revanche, les schèmes sont déplacés vers le bas : " La grosse olive devient plus qu'énorme et la petite une grosse ; on ne fait pas usage des étiquettes de l'extrémité inférieure du schème (par exemple, *petit*) et les choses à l'extrémité supérieure du règne (l'olive exceptionnellement grosse) restent non étiquetées dans cette application du schème, à moins qu'on étende le schème, disons par itération du préfixe *super*. Dans les litotes, ou sous-évaluations, il se produit exactement le contraire. Une action superbe devient honnête et une bonne passable ; on laisse de côté les étiquettes supérieures et le bas du règne reste non décrit. " Dans l'antiphrase, marque de l'ironie, les schèmes sont inversés.

La valeur figurée, le sens second ou métaphorique rend gradables certains adjectifs non gradables : *C'est très carré, C'est très géométrique*. Ce passage au sens métaphorique peut être expliqué par le fait que certains traits sémantiques du substantif disparaissent et que les autres sont réinterprétés en fonction de l'adjectif : *le triangle érotique*, Weinrich (1989 : 272), *un roman très noir vs un café très noir*.

Sarah Leroy (2005<sup>161</sup>) propose une distinction entre interprétation métaphorique et construction exemplaire du syntagme Det + N propre lorsqu'il est suivi d'un adjectif. Ainsi, « [...] *la solitude de spaghetti de la girafe ressemblait à celle d'un Gulliver triste* [...] » (Lobo Antunes, *Le Cul de Judas*) reçoit la première lecture si l'adjectif *triste* est restrictif (= restreint l'extension du N propre, référent autre que l'original), la seconde s'il est descriptif (= décrit le référent original). Dans le dernier cas (emploi exemplaire), Gulliver fait référence au personnage du roman de Swift, dans le premier (emploi métaphorique) il s'agit des traits sémantiques associés habituellement au personnage de Gulliver.

### **H- L'adjectif atténuateur ou inverseur de polarité**

La théorie argumentative des *topoi* de Ducrot (1994) et Anscombe (1995) qui, à propos de chaque prédication de gradable, convoque quatre *topoi* différents, a été enrichie par la

théorie des blocs sémantiques introduite par Carel (1993) et reprise par Ducrot-Carel (1999), qui repose sur l'ensemble des enchaînements argumentatifs en DONC et en POURTANT qui peuvent être évoqués à propos d'un gradable, que ce gradable figure dans l'enchaînement ou pas. Ainsi, *Les progrès sont flagrants* convoque un bloc sémantique de type (A) ou (B) : (A) Si les progrès sont flagrants, c'est satisfaisant ; Si les progrès ne sont pas flagrants, ce n'est pas satisfaisant correspondant à l'aspect normatif progrès flagrants DONC satisfaction (+ progrès flagrants + satisfaction) ; (B) Bien que les progrès ne soient pas flagrants, c'est satisfaisant ; Bien que les progrès soient flagrants, ce n'est pas satisfaisant correspondant à l'aspect transgressif progrès flagrants POURTANT non satisfaction, progrès non flagrants POURTANT satisfaction. De plus, dans *Les progrès sont flagrants*, flagrants est dit modificateur réalisant par rapport à progrès dans la mesure où il renforce le *topos* + progrès + satisfaction. Test : On peut dire : il y a des progrès, et même des progrès flagrants. Dans *Les progrès sont incertains*, incertains est dit modificateur déréalisant par rapport à progrès dans la mesure où le *topos* + progrès + satisfaction est évoqué moins fortement. Test : On peut dire : il y a des progrès, mais ils sont incertains. Enfin, le modificateur déréalisant peut être dit atténuateur ou inverseur en fonction de la conclusion à laquelle on veut aboutir : atténuateur si c'est progrès qui l'emporte (Test : les progrès sont incertains, mais il y a progrès quand même), inverseur si c'est incertains qui l'emporte (Test : les progrès sont incertains, donc il n'y a pas progrès).

Intuitivement, je pensais que les blocs sémantiques d'aspect normatif (en DONC) relevaient du stéréotype, du cliché, et que le jugement de valeur était donc consensuel (les valeurs de l'énonciateur s'accordant avec celles du destinataire) alors que les blocs sémantiques d'aspect transgressif (en POURTANT) apportaient une idée neuve en jouant sur le paradoxe. Mais les opérateurs sont plus mêlés lorsque les enchaînements sont implicites. En effet, certains aspects des blocs sont intrinsèques, c'est-à-dire que les enchaînements sont réalisés, comme dans *Il est débile léger* (où *léger*, modificateur déréalisant inverseur, atténue *débile* et oriente la conclusion vers le positif [= il est débile mais léger, débile POURTANT léger]. D'autres sont dits extrinsèques, c'est-à-dire que les enchaînements sont déduits du sens de l'énoncé. C'est le cas par exemple des prédicats *être dur à la souffrance, être douillet, ne pas être douillet et être sensible*, dont Oswald Ducrot a

---

<sup>161</sup> L'emploi exemplaire, un premier pas vers la métaphorisation ? in *Langue française* N° 146, juin 2005, p. 88.

fait l'étude lexicale dans la théorie des blocs sémantiques<sup>162</sup>. Ainsi, un premier bloc de quatre aspects correspond à quatre enchaînements dans lesquels la souffrance est vue comme un motif pour se plaindre :

- 1- Même s'il souffre, O ne se plaint pas (= être dur à la souffrance) ;
- 2- Même s'il ne souffre pas, O se plaint (= être douillet) ;
- 3- S'il ne souffre pas, O ne se plaint pas (= ne pas être douillet) ;
- 4- S'il souffre, O se plaint (= être sensible, pas dur à la souffrance) ;

et un deuxième bloc de quatre aspects correspond à quatre enchaînements dans lesquels la souffrance est vue comme un motif de satisfaction (épicurisme antique, masochisme)

- 5- Même s'il souffre, O se plaint (O est un masochiste défaillant) ;
- 6- Même s'il ne souffre pas, O ne se plaint pas ;
- 7- S'il ne souffre pas, O se plaint ;
- 8- O souffre, donc il ne se plaindra pas (O est un masochiste conséquent).

Les hypothèses pour décrire l'opposition contraire et contradictoire sont les suivantes :

- Si deux expressions sont contradictoires, elles expriment des aspects converses (le premier terme est maintenu, l'opérateur change et le deuxième terme est nié : A PT neg-B et A DC B, neg-A DC neg-B et neg-A PT B, la présupposition du premier terme étant maintenue) ;
- Si deux expressions expriment des aspects en PT réciproques, elles sont contraires (A PT neg-B et Neg-A PT B) ;
- Si une expression exprime un aspect en PT, son contraire (en PT) et son contradictoire (en DC) expriment des aspects qui ont entre eux la relation de transposition (A PT neg-B et neg-A DC neg-B ; neg-A PT B, A DC B).

---

<sup>162</sup> O. Ducrot, " L'opposition entre contraire et contradictoire dans la théorie des blocs sémantiques ", Journée Argumentation et lexicale, ENS Cachan, 19/11/2004.

## **V/ QUATRIEME NIVEAU D'ANALYSE : LE TEXTE/DISOURS**

Comment réunir la linguistique componentielle, dont l'objet d'analyse est préférentiellement la phrase, et le discours ? Ont été utilisés ici un vaste corpus de textes littéraires en langue française et anglaise couvrant la période allant du XVIe au XXe siècle et réunis sous le vocable de " portraits ", dans lesquels on trouve une forte concentration d'adjectifs. Une précision sur ce vocable : Jean-Michel Adam (1992) affine l'approche typologique du texte en scindant, de manière analytique, les types de texte (narratif, descriptif, argumentatif, explicatif...) en *n* séquences de même type ou de types différents, le deuxième cas étant plus fréquent que le premier ; ainsi, un texte sera considéré comme relevant du type descriptif s'il est à dominante séquentielle descriptive. Le corpus utilisé s'inscrit dans cette démarche : il ne s'agit pas uniquement de portraits au sens classique du terme (c'est-à-dire du portrait littéraire mondain dont Jacqueline Plantié (1994) décrit la vogue au XVIIe siècle), mais de séquences à dominante descriptive et portant sur des personnages. Selon Boileau, le genre où on peut faire de la description est préférentiellement l'épopée, tandis que Valéry déclare qu'il n'y a " Pas de description au théâtre ". Or, il se trouve que, si le roman est sur-représenté dans le corpus<sup>163</sup>, on trouve également des extraits d'épopées (Milton), de satires (Donne, La Bruyère), de pièces de théâtre (Shakespeare, Marie N'Diaye), de critiques (Baudelaire), de poèmes (Eluard).

Il est ici question de rechercher comment se dessine une isotopie de polarité plutôt positive ou plutôt négative dans ces textes. De plus, on étudiera comment la focalisation et le point de vue de l'auteur jouent sur le choix de l'adjectif (en production de texte) et comment le choix de l'adjectif influe sur les états mentaux et émotionnels du lecteur et génère un sentiment esthétique de bien-être ou de malaise (en réception de texte). D'après Miraux (2003), le portrait a une fonction esthétique en réception (en suscitant l'émotion du lecteur) et une fonction symbolique en production (en reflétant les valeurs de l'auteur). On sera amené à enrichir ces catégorisations.

### **A- Brève histoire de la description littéraire**

Le portrait est classiquement un sous-genre de la description et, à ce titre, il est utile de définir historiquement l'un et l'autre. Tout d'abord regardons ce que les philosophes ont dit

---

<sup>163</sup> L'adjectif est l'une des variables linguistiques utilisées pour différencier les genres de texte de fiction narrative, en particulier le roman dit " sérieux " du roman policier et le roman policier du polar (avec les autres constituants catégorématiques, c'est-à-dire porteurs de sens lexical, que sont le nom, le verbe et l'adverbe). " [...] Le policier est du côté du verbe et dans une moindre mesure de

du sujet, en posant le problème de la référence : la description réfère-t-elle à l'objet du monde décrit (perspective ontologique) ou au mot (perspective formaliste, représentationnelle ou linguistique) ? Nelson Goodman se demande dans son livre *Languages of Art* quelle est la différence entre représentation et description, car il existe bien *a priori* une différence entre les systèmes représentationnels, qui réfèrent à un objet du monde *via* un modèle représentationnel, une simulation, et les systèmes linguistiques, qui renvoient à d'autres mots, à d'autres énoncés, avec formalisme, c'est-à-dire règle généralisante. Il commence son analyse en posant la question suivante : A représente-t-il B si A ressemble à B ? Et il y répond en disant que la ressemblance, contrairement à la représentation, est réflexive (A ressemble à A) et transitive (si A ressemble à B et si B ressemble à C, alors A ressemble à C), alors que la dénotation, cœur de la représentation, est indépendante de la ressemblance. Or, il me semble que la ressemblance est également symétrique, c'est-à-dire que si A ressemble à B, alors B ressemble à A. Toutefois, si cette symétrie est valable pour les objets abstraits, l'exemple de la ressemblance mimétique (personnage et portrait) est particulier, car cette ressemblance comporte un aspect asymétrique : le portrait est fait pour ressembler au personnage, la carte au territoire, et pas le contraire. A partir de la réflexion d'un autre philosophe, G. Harman, à propos du portrait pictural d'objets non existants<sup>164</sup>, on peut dire que de la même façon que le portrait (d'une licorne) n'est pas le portrait de l'idée d'une licorne, mais le portrait de ce que l'idée véhicule, de même le portrait de fiction est à propos du contenu d'une idée ou d'une image mentale. Le contenu de cette idée ou de cette image mentale s'exprime chez les écrivains par le langage et aboutit à un texte, chez les peintres il s'exprime par la projection de pigments sur une toile et aboutit à un tableau, sans préjuger de la nature figurative ou abstraite de ce texte ou de ce tableau. Dans les deux cas c'est bien d'intentionnalité qu'il s'agit ici, de représentation mentale qui s'effectue sur le plan symbolique. Description et représentation ont donc partie liée : un énoncé tel que *Même en scannant Londres, on ne trouverait pas Sherlock Holmes* offre trois niveaux de métareprésentations du monde fictionnel : 1/ On "scanne" la ville de Londres (actuelle) et évidemment on ne trouve nulle trace de Holmes (qui n'a jamais existé) ; 2/ On scanne le livre et on ne trouve nulle trace de Sherlock Holmes (évidemment, puisque le personnage se tient linguistiquement dans des énoncés épars à

---

l'adverbe, le roman sérieux du côté de l'adjectif et du substantif.<sup>163</sup> » Quant au polar, il contient un pourcentage plus élevé de verbes que le roman policier, et beaucoup moins d'adjectifs, de noms et d'adverbes.

travers le livre) ; 3/ On scanne le mot Londres (et le segment d'énoncé est bien trop étroit pour qu'on ait la moindre chance de trouver Sherlock !), mais néanmoins c'est une métareprésentation fictionnelle. Toutefois, il y a des différences entre portraits pictural et littéraire : contrairement au portrait pictural, qui est du mental sur du physique (dans la mesure où le modèle du portrait réalisé a existé en chair et en os) et qui aboutit à une forme d'art sensible, directement accessible, le portrait littéraire est du mental sur du mental : du discours mental sur de la représentation mentale, médiatisée par le langage. Le portrait littéraire est vu comme un discours sur un portrait pictural imaginé, une image mentale peut-être née du sensible mais qui a le statut d'un objet inexistant. Le portrait pictural demeure pour l'essentiel de l'art sensible, alors que le portrait littéraire est un art pleinement conceptuel, qui utilise de la réflexion comme matière première de l'art<sup>165</sup>.

La description littéraire a une origine évaluative certaine. On peut sélectionner son importance dans les trois genres de discours décrits par Aristote dans la *Rhétorique*, l'épidictique, le judiciaire et le délibératif. “ La description, dans l'Antiquité, joue un rôle actif dans le discours judiciaire et épictique, où elle se voit dotée du statut de preuve. Les traités de rhétorique judiciaire distinguaient les arguments *a persona*, évocation minutieuse d'un être humain (d'où naîtra le portrait), et les arguments *a re*, tirés des circonstances<sup>166</sup>. ” “ L'épidictique [...] vise avant tout, par un travail d'amplification, à exalter des valeurs qui ne sont pas mises en discussion. Le judiciaire s'appuie quant à lui sur des valeurs fixées par l'existence de lois : il y a, dans une certaine mesure, un accord sur les critères à disposition en vue d'une résolution des conflits. Enfin, le délibératif se fonde sur des valeurs que l'orateur présuppose communes, mais qui ne saurait toutefois s'imposer de manière unilatérale comme critères de résolution de la question débattue.<sup>167</sup>” L'épidictique se caractérise donc “ par une problématique faible, le délibératif par une problématique maximale, le judiciaire occupant quant à lui une position intermédiaire ”. Il ne semble pas

---

<sup>164</sup> “ The painter has painted a picture of a unicorn. The picture painted is not a picture of an idea of a unicorn. [...] The painting is not a painting of the idea, but a painting of what the idea is about. ” Gilbert Harman, *The Intrinsic Quality of Experience in The Nature of Consciousness* (1997), p. 665.

<sup>165</sup> L'art conceptuel, mouvement pictural né à New York dans les années 1960, a bien tenté de renverser les choses en soutenant que l'idée est une œuvre d'art en elle-même, qu'elle prime sur la réalisation de cette œuvre, que la peinture est chose mentale, et en instaurant la négation de l'objet (par opposition au *pop art* qui glorifiait l'objet). Ce qui est important, ce n'est pas l'objet créé, mais le processus de la création. (Voir Joseph Kosuth, qui dans une sérigraphie utilise une définition de dictionnaire du mot *idea*, texte à accrocher comme une œuvre d'art : *Idea as idea as idea*, définition la plus objective qui soit de l'idée, permettant d'inventer toutes les œuvres d'art potentielles. Voir aussi Lawrence Wiener, pour qui énoncer l'idée à partir de laquelle on peut réaliser l'œuvre d'art suffit : *Du bois au ciel, de la mer à la mer, du bois à la pierre, du blanc au rouge* est le sujet d'une sculpture ou d'une peinture.) Toutefois, ceci n'est réalisable pour le portrait qu'en créant un portrait littéraire.

<sup>166</sup> Gervais-Zanniger, 2001, p. 13.

<sup>167</sup> T. Herman, R. Micheli, Renforcement et dissociation des valeurs dans l'argumentation politique, in *Textes et valeurs, Pratiques* N°117-118, juin 2003, p. 11.

que le genre délibératif, troisième genre du discours aristotélicien, soit représenté dans la description.

Dans l'Antiquité et jusqu'au Moyen-Age, la description (*ekphrasis*, *descriptio*, qui consiste à écrire d'après un modèle) fait surtout partie du genre épideictique, qui réclame la description systématique, essentiellement sous forme d'éloge, de personnes socialement privilégiées (ce qui la rend parfois sujette au narcissisme). " Dès l'Antiquité, la valeur esthétique et la force émotionnelle de la description sont prises en compte. La description n'est pas un ornement gratuit : elle révèle la compétence de l'orateur et contribue à l'image qu'il donne de lui (ou *ethos*), elle tend à produire sur le public un effet quasi magique qu'on appelle *enargeia*, dû à l'effet d'illusion des images. [...] on décrit pour produire un effet sur le destinataire, pour louer ou blâmer<sup>168</sup>. "

Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle, la subjectivité du descripteur est progressivement prise en compte dans les textes descriptifs. " Du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècles, la pratique descriptive s'est modifiée dans le sens d'une prise en compte de la subjectivité du descripteur, libéré progressivement des contraintes de l'imitation au profit d'une revendication de l'originalité. D'ornementale, la description devient expressive, objet d'un double enjeu pour l'écrivain : attester la singularité de sa vision du monde, inventer une forme originale, loin des lieux communs et procédés usés<sup>169</sup>. "

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la définition de la description dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (article " Description " rédigé par Beauzée, Marmontel, l'abbé Mallet, le chevalier de Jaucourt) est la suivante<sup>170</sup> : " La Description est une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. " La description se compose, pour les animés, de la prosopographie (description de l'apparence extérieure d'un personnage), de la prosopopée (description d'un être imaginaire allégorique), du portrait (description physique et morale d'un personnage), du parallèle (combinaison de deux descriptions, en ressemblance ou en antithèse, d'objets ou de personnages), du tableau ou hypotypose (description " vive et animée " d'actions, de passions, d'événements physiques ou moraux<sup>171</sup>). Pour les lieux, on parle de topographie.

---

<sup>168</sup> Gervais-Zanniger, 2001, p. 13.

<sup>169</sup> Gervais-Zanniger, 2001, p. 26.

<sup>170</sup> Les pages qui suivent sont pour l'essentiel inspirées des livres de Philippe Hamon (1993) et de Marie-Annick Gervais-Zanniger (2001) ainsi que d'une conférence tenue par Philippe Hamon à Paris IV-Sorbonne le 4 novembre 2003.

<sup>171</sup> D'après Fontanier, l'hypotypose est la description d'une chose qui fait qu'on croit qu'elle est vraie.

Au XIXe siècle, la définition de la description dans le Littré se scinde en deux entrées (Descriptif et Description) et introduit un sens péjoratif (dans l'article " Descriptif " qui, plus que l'article " Description ", se veut le lieu d'une normativité) : " Ce mot se prend le plus souvent en mauvaise part, parce que la description est un ornement du discours, et ne doit pas être le fond d'un ouvrage. " De même, la définition de la description dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle* de Pierre Larousse, Tome VI, établit également une distinction entre Description et Descriptif, le second étant " l'abus monotone et fatigant " de la première. D'après Philippe Hamon (1993 : 10-16), la description est souvent considérée comme un moyen de l'*amplificatio*, " concept qualitatif et quantitatif général qui recouvre tous les moyens de 'gagner du texte', de 'faire du texte' ". C'est pourquoi elle a mauvaise presse au cours des XIXe-XXe siècles. La description, toujours, doit rester " auxiliaire " (Pierre Larousse). La description " introduit dans l'exécution une sorte de hasard " (Paul Valéry).

Ainsi, Brunetière (1892<sup>172</sup>), adversaire acharné de l'école naturaliste, est un ennemi du détail descriptif, s'opposant à Zola qui donnait pour fondement au réalisme et au naturalisme " l'hypertrophie du détail vrai ". Sur le plan de la génétique textuelle, la description chez Zola est un haut lieu de ratures.

Plus particulièrement, en ce qui concerne la description de personnages, trois points sont à retenir<sup>173</sup> :

- la description doit être le reflet d'une " passion " (l'*Encyclopédie*), de la personnalité d'un artiste, qui a un " dessein " ou un " idéal " (Brunetière) et qui se manifeste par le choix et le tri dans les détails ;
- la description doit être prise en charge par un personnage, doit être " amenée " (Marmontel) par un récit et " animée " par un personnage participant à l'intrigue ;
- la description doit être au service de la composition, de la lisibilité d'un " caractère ", d'un personnage principal de l'intrigue, donc de la lisibilité globale du système des personnages de l'œuvre, donc d'une cohérence. La fonction et la place du portrait sont attendues par le lecteur.

La description est un appel à la compétence lexicale et encyclopédique du lecteur, ainsi que l'endroit où se concentrent souvent le maximum de figures de rhétorique

---

<sup>172</sup> *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, p. 147.

<sup>173</sup> Hamon, 1993, pp. 22-23.



(métaphores, métonymies, synecdoques, comparaisons, personnifications, hypallages...). Mais elle peut de ce fait devenir un luxe textuel qualitatif et quantitatif et rebuter le lecteur.

Il est intéressant de se demander quelle est la figure privilégiée de la description : métonymie, synecdoque ou comparaison ? Flaubert est le premier écrivain à introduire dans ses métaphores et comparaisons un comparant dans la contiguïté physique du comparé (de type : ses yeux brillaient comme le bout de son cigare (et non comme les étoiles de l'univers)).

Les caractéristiques du texte descriptif sont l'hypertrophie de son système démarcatif par l'accentuation de son début et de sa fin, la présence de signaux auto-référentiels comme les prétéritons (l'adjectif *indescriptible*, ou l'expression *je ne vous dirai pas que X était...*), de marques morphologiques comme le présent d'attestation : " Verrières est une ville qui... ", l'imparfait par opposition au passé simple, un lexique particulier, des noms de nombre, des noms propres, des adjectifs et les formes adjectivales du verbe, des figures de rhétorique. Les marques propres du point de vue seront étudiées dans Le texte en production.

De la part du lecteur, la description sollicite une compétence de hiérarchisation, de classement de termes. " Comme la définition du dictionnaire encyclopédique, qui est emboîtement de classes et d'inclusions (genres, espèces, familles, ensembles, etc.), comme l'arbre généalogique ou l'arbre-diagramme du linguiste, tout système descriptif, qui est réticulation d'un champ lexical, fait appel aux deux notions sémantiques clés de hiérarchie (emboîtement, enchâssement de termes) et d'équivalence (permutation de termes)<sup>174</sup> ". Selon Benveniste, la description relève du régime sémiotique des textes plutôt que de leur régime sémantique : explication, dépli d'une liste en attente dans la mémoire du lecteur, mémoire rétrospective des stocks lexicaux *in absentia* à reconnaître (contrairement au récit qui est, lui, prospectif). La description est inventaire, à effet persuasif, argumentatif (moments d'un syllogisme). La description est la conscience lexicographique de la fiction. C'est ainsi qu'on peut citer trois fonctions cardinales de la pratique descriptive : la classification, la dénomination, l'exultation. En effet, ce type de texte suscite le plaisir d'apprendre, de se souvenir, plaisir provoqué par le saut intellectuel lié au fragment, par l'association qu'il permet.

Sur le plan proprement linguistique, où se situe le personnage dans un roman, par exemple Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* ? dans des noms propres, des appellations

diverses, des périphrases présentatives, dans un paradigme de pronoms, dans des portraits, des actions, des paroles, donc un peu partout. Le portrait a un statut littéraire privilégié : c'est une "description focalisante et en même temps [un] foyer de regroupement et de constitution du "sens" du personnage, lieu où se fixe et se module dans la mémoire du lecteur l'unité du personnage<sup>175</sup>." Au XIXe siècle, plus la description du personnage est longue, plus il y a de chances qu'il s'agisse du personnage principal.

La description pose toujours la question : qui voit ? Au XXe siècle, "Le Nouveau Roman, qualifiée d' 'école du regard', inaugure une pratique spécifique de la description, théorisée par Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* (Gallimard, 1963)<sup>176</sup>". Le parti-pris le plus radical est la transgression des descriptions par rapport à leur fonction réaliste (faire voir, sur le modèle balzacien). La description du Nouveau Roman s'attache à des objets insignifiants, qu'elle semble diluer, dont elle semble brouiller les contours et faire douter de l'existence. "Tout l'intérêt des pages descriptives n'est plus dans la chose décrite, mais dans le mouvement même de la description<sup>177</sup>". « L'ambition n'est pas de restituer l'objet, mais de rendre compte de l'incertitude de la perception et de l'instabilité de la représentation. La "description objectale" du Nouveau Roman subsume le récit tout entier, les objets y semblent supplanter les personnages, souvent eux-mêmes chosifiés. » On note deux tendances contradictoires de la description dans le Nouveau Roman : la contestation de la description réaliste et naturaliste et de son double postulat de base : faire voir, faire vrai ; la mise en doute de l'existence du réel en dehors du regard subjectif posé sur lui.

Néanmoins, on note une différence dans l'appréciation de la description chez Robbe-Grillet et chez Claude Simon. Pour Robbe-Grillet, la description est "sans épaisseur et sans profondeur : elle reste à la surface de l'objet et le parcourt également, sans privilégier telle ou telle de ses qualités<sup>178</sup>." "Au contraire, la description chez Claude Simon tend à dépasser la surface de l'objet afin d'en explorer la profondeur : elle s'attache souvent à des objets énigmatiques, vaguement inquiétants, auxquels elle s'efforce de trouver un sens [...] " Pour Claude Simon, "l'accent en fait est moins mis sur la chose vue que sur la vision, elle-même image mentale, produit d'une perception troublée, de la mémoire ou de l'imagination, sans que l'on sache jamais si tel objet a vraiment été vu, si le héros a cru le

---

<sup>174</sup> Hamon, 1993, p. 23.

<sup>175</sup> Hamon, 1993, p. 105.

<sup>176</sup> Gervais-Zaninger, 2001, pp. 38-40.

<sup>177</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, " Temps et description ", 1963, Gallimard.

<sup>178</sup> Roland Barthes, *Essais critiques*, " Littérature objective ", Le Seuil, 1964.

voir, s'il l'a imaginé ou rêvé après coup.<sup>179</sup> ” La description, au XXe siècle, semble ainsi s'émanciper de la visée référentielle et de la fonction narrative que lui attribuait le roman réaliste ou naturaliste, au profit du jeu sur le langage.

Enfin, Gervais-Zaninger (2001 : 76-77) cite les cinq étapes chrono-analytiques de la description : la dénomination (ancrage référentiel, nommer l'objet dont on parle), l'aspectualisation (indiquer les parties, les composants de l'objet ou ses propriétés -forme, couleur, taille, volume...), la mise en relation (rapprochement par contiguïté ou par assimilation analogique), la reformulation (le tout ou ses parties peuvent être re-nommées en cours ou en fin de description), la thématisation (choix d'un élément comme sous-thème et nouvelle procédure d'aspectualisation, etc.).

### **B- Le texte/discours en production**

Après avoir déterminé dans les parties II/, III/ et IV/ les conditions d'établissement de la polarité de l'adjectif et les conditions syntactico-sémantiques de la prédication adjectivale, je vais analyser si cette typologie entre en jeu dans la détermination du point de vue de l'instance énonciatrice à partir des deux questions posées par la critique littéraire moderne : qui parle ? (voix narrative) et qui voit ? (mode et point de vue).

Dans la droite ligne de la critique jamesienne et post-jamesienne, la typologie narrative (Genette, Combettes, Linvelt) distingue la narration homodiégétique (un même personnage remplit une double fonction, comme narrateur et comme acteur, ce qui est le cas dans l'autobiographie, récit à la première personne du singulier) et la narration hétérodiégétique (le narrateur ne figure pas dans l'histoire). La narration hétérodiégétique peut répondre à trois types de points de vue : la focalisation zéro chez Genette, ou point de vue de type III (narrateur omniscient) chez Combettes, ou encore type auctorial chez Linvelt, où le “ centre d'orientation du lecteur ”, qui détermine la position imaginaire du lecteur dans le monde romanesque au plan perceptif-psychique, au plan temporel, au plan spacial et au plan verbal, se situe dans le narrateur ; la focalisation interne, ou point de vue de type I (vision “ avec ”), ou encore type narratif actoriel, où le centre d'orientation se situe dans un des acteurs ; enfin, la focalisation externe, ou point de vue de type II (“ témoin ” ou “ spectateur ”), ou encore type narratif neutre (“ caméra ”). La narration homodiégétique n'autorise que les points de vue de type I ou de type II.

---

<sup>179</sup> Gervais-Zaninger, 2001, p. 41.



	(Il pensa :) Je serai en retard	
	(Il pensa :) Suis-je en retard ?	
Monologue narrativisé :	Il était en retard	(3 <sup>e</sup> personne, imparfait)
	Il avait été en retard	
	Il serait en retard	
	Etait-il en retard ?	
Psycho-récit :	Il savait qu'il était en retard	(enchâssement)
	Il savait qu'il avait été en retard	
	Il savait qu'il serait en retard	
	Il se demanda s'il était en retard ”	( <i>op. cit.</i> p. 126-127)

Dorrit Cohn constate qu'il y a évitement du psycho-récit (c'est-à-dire de l'intrusion du narrateur dans les pensées du personnage) jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle. Dans les romans antérieurs, un narrateur envahissant dirige une multitude de personnages et de situations, et les incursions dans la vie intérieure sont l'apanage presque exclusif des récits à la 1<sup>re</sup> personne alors que les romans à la 3<sup>e</sup> personne s'attachent au comportement visible, l'intimité des personnages n'étant dévoilée qu'indirectement par le moyen de paroles prononcées et de gestes révélateurs (p. 37). Le monologue intérieur rapporté (c'est-à-dire la citation du personnage, le discours direct) devient, quant à lui, une technique narrative pleinement reconnue vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (p. 75). Comme le dialogue fictionnel, le monologue intérieur rapporté est soumis à la règle du réalisme psychologique, il est supposé restituer ce qu'un personnage se dit à lui-même effectivement (p. 95).

L'auteur introduit les termes de dissonance vs consonance discursives, la dissonance discursive (ou écart) étant une relation entre le narrateur et le personnage dans une situation narrative dominée par le narrateur ; la consonance discursive (ou harmonie) étant une relation entre le narrateur et le personnage dans une situation narrative dominée par le personnage (pp. 42-43). Cette distinction recouvre sur le plan psychologico-discursif des couples d'oppositions proposés ailleurs : la “ vision par derrière ” et la “ vision avec ” de Jean Pouillon ou de Todorov, la vision “ non focalisée ” et la vision “ focalisée ” chez Genette, etc. Dans les épisodes de dissonance, la distance du narrateur par rapport aux pensées/paroles du personnage donne une dimension évaluative au texte et permet au narrateur de porter un jugement explicite sur le personnage (p. 46).

Il existe un cas intermédiaire entre le psycho-récit et le monologue narrativisé, dans lequel la syntaxe du récit est conservée, mais le lexique fortement influencé par le langage

intime de l'être fictif qui est en cause (p. 50). C'est le cas par exemple de l'orthographe " dialectisée " chez Faulkner, par exemple, ainsi que le remarque Ann Banfield (1995 : 366). En outre, dans les monologues rapporté ou narrativisé, il y a coïncidence du temps (durée, chronogénèse) du récit et du temps de l'histoire des personnages (sauf dans ce que Dorrit Cohn appelle le monologue remémoratif), alors que le psycho-récit se caractérise par une souplesse infinie du texte à l'égard de la durée (ellipse, analepse, prolepse possibles) (p. 51). Ann Banfield (1995 : 355) donne l'origine du style indirect libre (ou monologue narrativisé) : la 1<sup>re</sup> personne du monologue dramatique devient la 3<sup>e</sup> personne pour un spectateur qui se le remémore. En effet, pour écrire, l'auteur se trouve seul avec les personnages qu'il imagine dans la solitude de son bureau ; or, cette solitude, il suffit de la présence d'une deuxième personne pour la réduire à néant.

Toutefois, dans les monologues rapportés, Dorrit Cohn n'établit pas de différence entre le discours direct et le discours indirect (en fait, elle gomme le discours indirect). Or, si le discours direct dans les portraits est, semble-t-il, sans conteste la marque énonciative du narrateur-personnage, le discours indirect (oblique) peut tout à fait introduire un enchâssement énonciatif (et donc une non-prise en charge énonciative des prédications par l'énonciateur). DD et DI sont loin d'être toujours équivalents, comme l'indiquent les transformations abusives du DI en DD (" réductions " selon Harris), par exemple : *Il a dit qu'ils mentaient* peut être transformé en : *Il a dit : " Ils mentent "*, mais peut avoir une autre interprétation de type : Il a dit quelque chose qui voulait dire qu'il ne croyait pas à la sincérité des propos de *ils* qu'il rapportait, et le locuteur/interprète enchâssant reprend à son compte la croyance de *il* en la non-sincérité des propos de *ils*. Ainsi, de la même façon que dans *Il disait/pensait qu'ils mentaient*, la proposition *ils mentaient*, même transformée en " ils mentent ", n'est probablement pas l'énoncé rapporté de l'énonciateur *Il*, dans le discours indirect rapporté de l'interprète qui décrit les Struldbrugs (*Gulliver's travels*, p. 193), certaines prédications peuvent être le produit d'un sujet phénoménal X (l'interprète), certes, mais aussi d'un sujet transcendant (tout le monde, toute la communauté) ou d'un sujet phénoménal Y (les Struldbrugs).

Ann Banfield (1995) répond à Dorrit Cohn en s'intéressant aux différences entre discours direct et discours indirect par le biais des indexicaux (ou déictiques) de lieu et de temps. Ses travaux montrent qu'au discours indirect les déictiques ne renvoient pas toujours au lieu ni au moment de l'énonciation enchâssante, mais parfois au lieu et/ou au temps de l'énonciation rapportée : dans *Mary told me yesterday at the station that she would meet me*

*there today, yesterday* et *today* renvoient au moment de l'énonciation rapportée [now = *today*] et *there* au lieu de l'énonciation enchâssante [here = *at the station*] ; dans *Clarissa asked where he was this morning, this morning* renvoie au moment de l'énonciation rapportée [now = *this morning*] (pp. 57-59). A propos des adjectifs évaluatifs, elle leur assigne un sens figuré qui leur permet d'exprimer le point de vue du locuteur (*Cendrillon était une jeune fille pauvre* (p. 101)) et énonce que la notion de point de vue dans la langue n'est pas en elle-même une notion grammaticale mais une notion pragmatique (p. 121). Ann Banfield s'intéresse également au problème du narrateur qui ment : quelle technique l'écrivain peut-il employer ? Elle signale (p. 385) que seul le récit en *skaz* ('parole' en russe), ou DD, permet le mensonge, dans la mesure où il y a indexicalité, parfaite adéquation entre les supposées pensées du narrateur-personnage et ses paroles, et donc aucune instance de contrôle permettant la remise en cause du discours. Or, on se rend compte au cours de l'analyse des micro-prédications énonciatives des portraits (en particulier celui de Monsieur du Chatelet dans les *Illusions perdues* de Balzac) que l'ambiguïté des prises en charge prédictives peut induire une illusion dans la caractérisation du personnage, un mensonge du narrateur-personnage vis-à-vis de lui-même (ou des autres ?).

### **1) Pensée et langage**

Les différences entre le monologue (intérieurisé) et le dialogue (oral), tous deux discours directs (ou indirects ?) rapportés, ont été étudiées par des linguistes, des critiques littéraires, des psychologues, des philosophes et des écrivains, en particulier par le biais de l'exclamation, phrase qui marque l'implication émotionnelle du locuteur dans son discours : " L'exclamation est dans le discours la formulation qui n'appelle pas de réponse, à laquelle il n'y a d'ailleurs pas de réponse : aussi la forme syntaxique exclamative est-elle par excellence l'expression d'un discours auto-suffisant, tourné vers lui-même. " (Cohn, 1981 : 254-255). Tzvetan Todorov<sup>180</sup> établit une distinction théorique entre monologue et dialogue en se fondant sur l'opposition entre interrogation et exclamation : " De même qu'on peut interpréter le dialogue comme une application et une extension de la forme syntaxique d'interrogation, on peut supposer que le monologue est une projection, au niveau de l'énoncé, de la forme syntaxique exclamative. " Bien que la tragédie classique puisse contredire cette théorie, elle se trouverait tout à fait confirmée par la rhétorique plus relâchée du monologue intérieur moderne. "

Or, écrivent certains linguistes<sup>181</sup>, “ La linguistique n’a nul besoin de faire la distinction entre dire et pensée puisqu’en tant que représentée la pensée est verbalisée. ” Ce courant syntactico-sémantique rejoint les marques formelles du discours représenté, formalisé dans les Théories formelles du Discours (comme la DRT ou la SDRT<sup>182</sup>). De plus, le verbe *think* (*penser/se dire*) est le seul verbe qui appartienne sémantiquement aux verbes de conscience tout en ayant le comportement syntaxique d’un verbe de communication (Banfield, 1995 : 135). Or, il est difficile de faire abstraction, d’une part, du langage mental de la conscience (mentalais selon Fodor) et du courant de conscience (*stream of consciousness*) décrit par le psychologue William James et repris par d’autres psychologues, d’autre part des rôles thématiques en linguistique qui établissent bien un “ sujet de conscience<sup>183</sup> ” ou un patient ou *experiencer*<sup>184</sup>. Un exemple : dans *Je plais à Marie*, *Je* est sujet grammatical mais non sujet agentif/volitif de la phrase (*Je* est patient, source ou stimulus et *Marie* est *experiencer*).

Daniel C. Dennett (1984 : 77) cite la distinction entre les actes volontaires et les actes involontaires (= procès agentifs vs non agentifs) établie par Aristote<sup>185</sup> : un acte volontaire est un acte dont la source est intérieure à l’agent et un acte involontaire un acte dont le principe moteur est extérieur. Dans *La Physique* (Livre VII), Aristote soutient que tout ce qui est en mouvement est mu soit par lui-même, soit par quelque chose d’autre, suggérant ainsi qu’un agent capable d’actes volontaires doit se trouver dans la classe des agents autonomes (*self-movers*). Thorp<sup>186</sup> remet en cause cette distinction en disant que les agents autonomes sont composés de parties, dont certaines meuvent d’autres parties et font dériver le mouvement de l’extérieur. Selon Aristote, un avion contrôlé à distance serait un agent autonome, ce qui n’est pas le cas. Ceci rejoint le principe de responsabilité des agents et donc du procès, volontaire ou non. Selon Dennett (1984 : 131), presque tous les philosophes s’accordent à dire qu’une condition nécessaire pour tenir un agent responsable d’un acte est de croire que l’agent pourrait s’être retenu de faire cet acte, sur le mode d’une contrefactuelle ‘conscientisée’ inhibant le procès. Jackendoff (1983) distingue des agents (volontaires) et des acteurs (*actors*) volontaires ou non-volontaires. Cruse (1973 : 18-21) décrit quatre catégories d’actions : a) Volitive : une action dans laquelle la volonté est affirmée ou sous-

<sup>180</sup> Les registres de la parole, *Journal de Psychologie*, 64 (1967), pp. 265-278.

<sup>181</sup> Nolke et Olsen (2000), Polyphonie : théorie et terminologie, *Polyphonie linguistique et littéraire* 2, 45-171, Université de Roskilde, Danemark : 87).

<sup>182</sup> Corblin, F. (2002), *Représentation du discours et sémantique formelle*, coll. Linguistique nouvelle, Paris, PUF; Asher, N. et ses travaux de sémantique dynamique (*Segmented Discourse Representation Theory*).

<sup>183</sup> Zribi-Hertz 1996, *L’anaphore et les pronoms*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.

<sup>184</sup> Dowty, D. (1991), Thematic Proto-Roles and Argument Selection, *Language* Vol. 67 N°3 : 547-619.

<sup>185</sup> *Ethique à Nicomaque* (Livre III, 111 oa).

<sup>186</sup> Thorp, J. (1980), *Free Will : a Defence Against Neurophysiological Determinism*, London & Boston, Routledge & Kegan Paul.



entendue ; b) Effective : une action dans laquelle une force est exercée, à cause de sa position, de son mouvement, etc. ; c) Initiative : une action dont le début est donnée par commande ; d) Agentive : une action effectuée par un objet (choses vivantes, certains types de machines et agents naturels) considéré comme utilisant sa propre énergie dans le processus de l'action. Dowty (1991) a mis en évidence dans le langage des cas d'actions agentives/volitives, à partir de verbes symétriques (ou à sens symétrique). Il remarque que dans des énoncés comme *John sold the piano to Mary for \$1000* et *Mary bought the piano from John for \$1000*, les deux actants, acheteurs et vendeurs, doivent agir volontairement. Cela n'est pas le cas dans les énoncés à la voie passive avec sujet inanimé : *A new car was sold to the customer* et *The customer was sold a new car*, où seul *a sold/unsold car* est possible (pas *\*a sold/unsold customer*). Autre exemple : *She caught a glimpse of the dancer nude* est admis, car il s'agit d'une qualité accidentelle du danseur, avec verbe de perception, alors que *\*She caught a glimpse of the statue nude* réfère à une qualité essentielle d'un N inanimé. Dans le premier cas, le N de l'adjectif est *experiencer*, dans le second cas il est thème. Et il y a bien une différence sur le plan de la responsabilité/volonté explicite du sujet entre des énoncés à verbes symétriques comme *John and Mary kissed/married* et *John kissed/married Mary*. Ainsi, Dowty dresse une liste de prédicats psychologiques dans lesquels : 1/ L'*experiencer* est sujet (*x likes y, x fears y, x supposes (that) S, x regards y (as) VP, x is surprised at y, x is disturbed at y* ; 2/ Le stimulus (ou la source) est sujet : *y pleases x, y frightens x, (it) seems (to) x (that) S, y strikes x (as) VP, y surprises x, y disturbs x*. L'*experiencer* a une perception du stimulus, alors que le stimulus n'en a pas, et le stimulus cause une réaction émotionnelle ou un jugement cognitif chez l'*experiencer*. Les verbes de 1/ sont toujours statifs, alors que ceux de 2/ peuvent être soit statifs soit inchoatifs –i. e. décrivant le processus de la perception et la réaction émotionnelle ou cognitive conséquente. De la même façon, l'expression *is being* + Adj, marque des prédicats actifs, présuppose que la propriété Adj est sous contrôle de la volonté du sujet : *Mary is being quiet vs \*Mary is being pregnant*. Toutefois, un locuteur peut dire *This Xerox copier is being stubborn again* d'une façon figurée, sans violer une catégorisation grammaticale de *stubborn* ni être suspecté de croire à quelque mauvaise intention de la machine. La classe d'adjectifs admis par *is being* est donc sémantiquement, et non syntactiquement, déterminée.

Selon Edouard Dujardin, auteur du premier roman français dans lequel le monologue intérieur a été répertorié, *Les lauriers sont coupés*, « Le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa

pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases directes réduites au minimum syntaxial. »

Selon le philosophe Jerry Fodor, ce qu'il appelle le contenu étroit de la pensée (= l'état psychologique du sujet) est formé de croyances et d'autres états mentaux (désirs, émotions) sous la forme de sentences internes incluses dans l'esprit. Ce langage intérieur est appelé « mentalais », il est antérieur au langage exprimé. Le psychologue William James, frère de l'écrivain Henry James, a défini ce qu'était le « flux de la conscience » (*stream of consciousness*) dans un célèbre article de la fin du XIXe siècle. Dans le flux de la pensée, il distingue les lieux fixes (*substantive parts*) et les lieux d'envol (*transitive parts*), sur le modèle de la trajectoire de l'oiseau qui alterne les moments de vol et les moments où il se perche. En cela il s'oppose aux sensationnalistes qui, comme Hume, considèrent la pensée comme une juxtaposition d'idées, de sensations (lieux fixes) et aux intellectualistes qui refusent les états mentaux de la conscience, trop liés à la sensibilité, au nom de la Raison. Il met en évidence la conscience d'un halo de relations associatives qui se greffent sur une image mentale et lui donne le nom de « *frange* » ou « harmonique psychique ». Ce halo part de notre expérience sensible et aboutit à une conclusion qui est l'action. Les associations sont liées aux capacités d'attention et de mémoire du sujet. Enfin, le psychologue du développement Lev Vygotski est peut-être celui qui a peut-être le mieux parlé du langage intérieur. En effet, il soutient que le langage égoцентриque que l'enfant met en place dans les premières années de sa vie pour construire sa pensée ne disparaît pas à mesure que l'enfant se socialise (ainsi que l'affirme Piaget). D'emblée social, ce langage égoцентриque, appelé ainsi parce qu'il parle de l'enfant lui-même et manifeste une impossibilité de transfert de point de vue, se transforme par la suite en langage intérieur (appelé également endophasie). Le développement du langage extériorisé précède celui du langage intérieur, qui précède lui-même le langage écrit, le passage du langage intérieur au langage écrit exigeant la sémantique/phonétique volontaire. Sur le plan de la syntaxe, celle du langage intérieur (réduit, abrégé, sténographique, elliptique, prédicatif) est à l'opposé de celle du langage écrit (développé au maximum, conscient), la syntaxe du langage oral se plaçant entre les deux. Les élisions et raccourcis (agglutinations, mots-valises) se manifestent toujours dans le langage intérieur dans la mesure où nous savons toujours de quoi il est question dans notre discours intérieur. De la même façon, dans le langage intérieur nous n'avons jamais besoin de nommer ce dont il est question, c'est-à-dire le sujet. Nous nous bornons à ce qui est dit de

ce sujet, c'est-à-dire au prédicat. Enfin, selon Vygostki, c'est le langage intérieur qui conduit à la pensée, qui conduit elle-même à la conscience<sup>187</sup>.

#### a) Adjectifs non agentifs (ergatifs)

Parmi les verbes intransitifs, Cinque (1990) établit une distinction entre ceux dont le sujet est généré extérieurement à la VP (verbes agentifs ou *unergative*, ex. *The captain sank the boat*) et ceux dont le sujet est généré dans la position structurelle objet de la VP (verbes ergatifs ou *unaccusative*, ex. *The boat sank*)<sup>188</sup>. Sur ce modèle, il dérive des adjectifs en emplois agentifs ou ergatifs : *John is certain/likely to win* (agentifs) vs *It is certain/likely that John will win*, *This is certain/likely* (ergatifs). Reprenant les rôles thématiques de Dowty (1991) et pour faire écho à Anscombe (1995), j'ai recensé quelques adjectifs gradables de l'émotion, c'est-à-dire dérivés d'un nom ou d'un verbe dénotant une émotion (donc pas toujours contrôlée par le sujet conscient) : *apitoyé, amoureux, coléreux, content, courageux, désespéré, désireux, désirable, envieux, envié, hargneux, haineux, heureux, honteux, jaloux, jaloué, joyeux, malheureux, mécontent, odieux* (qui vient de *odiosus*, dérivé lui-même du nom *odium*, lui-même dérivé du verbe *odi*), *peureux, pitoyable, surpris, triste...* Certains de ces adjectifs ont un comportement syntactico-sémantique ou thématique différent. On remarque d'emblée que ces adjectifs (sauf peut-être *coléreux* et *peureux*) sont des *stage-level predicates* et non des *permanent predicates* : *Il arrive qu'il soit hargneux/haineux/odieux/amoureux/désirable* vs *\*Il arrive qu'il soit coléreux/peureux/grand*. Autre test, marquant l'homogénéité et la non-atomicité du prédicat : l'acceptabilité du circonstant *Toute sa vie* (*Toute sa vie il a été coléreux/odieux/jaloux/ ?amoureux* vs *\*Toute sa vie il a été haineux/hargneux*). Une autre différence, d'ordre syntaxique, entre ces adjectifs, est que certains admettent la complémentation, source ou origine thématique de l'émotion ou du sentiment (*amoureux/jaloux de X*), d'autres non (*\*hargneux/haineux/odieux de X*). Enfin, certains

---

<sup>187</sup> Outre la découverte d'une voie originale de développement des concepts scientifiques chez l'enfant par rapport à celui de ses concepts spontanés, Vygotski a contribué à mettre en évidence les rapports entre langage écrit, langage intérieur et pensée, entre les deux pôles extrêmes que sont l'identification, la confusion pensée/parole et la dissociation pensée/parole (la pensée, c'est le langage moins le son). De même que la maîtrise phonétique du langage va des parties au tout, et la maîtrise sémantique du tout aux parties, dit-il, il y a parfois identité du prédicat grammatical et du prédicat psychologique : La pendule est tombée (réponse à la question : Pourquoi la pendule est-elle arrêtée ? C'est parce que la pendule est tombée (*focus*, information nouvelle) et parfois différence entre prédicat-grammatical et prédicat psychologique : la pendule est tombée (réponse à la question : Qu'est-ce qui est tombé ? C'est la pendule qui est tombée ou Ce qui est tombé, c'est la pendule). La pensée imprime la marque de l'accent logique sur l'un des mots de la phrase, mettant ainsi en relief le prédicat psychologique. Chez les linguistes, la distinction prédicat (ou *topic*) vs *focus* a été mise en évidence par les travaux de Karl Lambrecht (1994).

<sup>188</sup> Dans la tradition générativiste, on désigne sous le nom d'inaccusatifs des verbes intransitifs tels que *arriver, venir, tomber, parvenir*, etc., qui n'assignent pas de rôle thématique au sujet, et dont le sujet est engendré dans le VP, à la manière d'un COD. Les inaccusatifs s'opposent aux inergatifs, tels que *parler, dormir, téléphoner*, etc., qui assignent un rôle thématique à leur sujet.

admettent la montée en prédication impersonnelle : *Il est odieux d'être méprisé en échange de ses bienfaits* vs *\*Il est haineux d'être tué en échange de ses bienfaits*. Pour reprendre la classification instaurée par Dowty (1991), les adjectifs de l'émotion font partie, pour la grande majorité d'entre eux, de la première catégorie (sujet *experiercer*), sauf *pitoyable, désiré, envié, jaloué*, qui font partie de la deuxième catégorie (sujet stimulus ou source). La compatibilité ou non avec les locutions *en vue de/dans l'intention de* ou *du fait de/sous l'effet de/à cause de* est un bon test : aucun de ces adjectifs n'étant agentif (au sens d'effectuant un procès sous le contrôle volontaire du sujet), la compatibilité avec *en vue de/dans l'intention de* est impossible, sinon dans les énoncés où le sujet grammatical feint l'émotion. En revanche, tous sont compatibles avec *du fait de/sous l'effet de/à cause de* : *X est amoureux de Y à cause de ses yeux, X est pitoyable du fait de sa faiblesse, etc.*

#### b) Les marques linguistiques du point de vue

Sur le plan linguistique, les marques du point de vue ont été étudiées par Rabatel (1998), qui a mis en évidence l'absence de marques linguistiques de la focalisation externe<sup>189</sup> et distingue deux sortes de points de vue, celui du personnage et celui du narrateur :

- Lorsque le point de vue est celui du personnage, il doit être introduit par un verbe de perception (*observer, voir, déduire, regarder...*) et le nom propre (deux possibilités : soit le nom propre est sujet d'un verbe au passé simple dans le 1er plan de la narration, et dans ce cas il est à l'extérieur des propositions P qui aspectualisent les pensées du personnage ; soit le nom propre est sujet d'un verbe à l'imparfait, et dans ce cas il est à l'intérieur des propositions P qui aspectualisent les pensées du personnage, l'imparfait étant crédité d'une valeur mémorielle), et marqué dans le lexique par les relations d'hypéronymie-hyponymie ou d'anaphore associative (*plage, puis dune, jetée, cabine* dans un texte descriptif, *femme, puis visage, regard*), ou par les subjectivèmes, c'est-à-dire les marques de subjectivité du langage (en particulier les adjectifs évaluatifs : *joli, douceâtre, hideux*, ou affectifs : *infortuné, pauvre*; et les adverbes comme *surtout*, qui marquent la préférence de l'énonciateur)<sup>190</sup>.
- S'il n'y a pas d'introduction par les verbes de perception et le nom propre, il s'agit du point de vue du narrateur.

<sup>189</sup> Rabatel, A. (1997), L'introuvable focalisation externe, *Littérature* 107, pp. 88-113

<sup>190</sup> Alain Rabatel, *La construction textuelle du point de vue*, Paris, 1998, Delachaux et Niestlé, p. 27 (verbes de perception), p. 51 (anaphore associative), p. 69 (bornages premier et second), p. 80-81 (hyponymie-hypéronymie).

Rabatel se situe dans une approche formaliste de la notion de point de vue, fondée sur la prise d'indices textuels, s'opposant ainsi à la position ontologique, qui considérerait qu'une description de femme est différente d'une description d'objet, de bateau par exemple.

La notion de point de vue narratif (réponse à la question qui voit ?, anciennement les focalisations, revues par l'intentionnalité, qui pose plutôt la question qui pense ?) et l'analyse de discours (réponse à la question qui parle ?, analyse plus proprement linguistique) peuvent fusionner dans l'analyse de l'adjectif que je propose.

Une distinction entre PDV littéraire et pdv linguistique en ce qui concerne leur statut épistémologique est proposée par P. Dendale et D. Coltier (2003)<sup>191</sup>. En narratologie et dans les études littéraires, le PDV apparaît comme un véritable objet de description, alors que dans les études linguistiques polyphoniques c'est plutôt un outil de description : son existence est posée et on l'utilise dans le but de démontrer le caractère polyphonique de l'énoncé. "Quand on étudie le PDV ou la focalisation en littérature [...], on s'intéresse en fait aux *mécanismes de genèse* des différents PDV qui se suivent dans le texte. On essaie [c'est le cas de Rabatel] de déterminer quels éléments linguistiques signalent *de qui* est le PDV (ou le savoir) exprimé –du narrateur ou d'un des personnages ?- et de quel type de vision il s'agit chaque fois [...]." En revanche, la linguistique polyphonique de Ducrot part du principe méthodologique que tout contenu sémantique, du moment qu'il est énoncé, est un pdv, l'expression d'une prise de position, une opinion. Il n'y a pas de recherche de marques linguistiques, chaque énoncé est un pdv en soi. "De plus, en analyse littéraire, la notion de PDV concerne des unités textuelles, qui peuvent s'étendre loin au-delà des frontières de la phrase [...]"

Mon analyse tente de relier les deux aspects du point de vue : l'établissement de la polarité est bien un phénomène proprement linguistique, l'adjectif gradable vu comme une micro-prédication a le statut originel d'une prise de position, et les notions d'intérieur ou extérieur à la conscience du personnage ont une visée littéraire, combinent l'évidentialité et le discours, avec marquage linguistique. En tentant de rétablir les ellipses sous-jacentes et donc les différents énonciateurs de la prédication, les différentes prises en charge du discours, en prenant en compte les données de 1<sup>re</sup> ou 3<sup>e</sup> personne, l'analyse est donc linguistique appliquée à du littéraire. L'outil est linguistique, l'objet est un discours littéraire

---

<sup>191</sup> Dendale, P., Coltier, D. (2003), Point de vue et évidentialité, *Cahiers de praxématique* N°41, Université Paul Valéry-Montpellier III, pp.105-129.

représenté par un auteur/narrateur, qui fusionne avec ou se projette dans ou autour d'un personnage.

On peut également étudier ce que la micro-prédication X est Adj. induit sur le plan cognitif : de la même façon qu'une partie de la signification d'un terme mental comme *douleur* conduit à la croyance que quelqu'un souffre (Shoemaker, 1975)<sup>192</sup>, les micro-prédications adjectivales conduisent à la croyance que quelqu'un (l'auteur projeté dans ou autour du personnage dans le cas des discours en *il/elle* et des discours en *je*, sauf autobiographies) porte un regard, un jugement au sens faible, sur ce personnage.

### c) La conscience neuronale textualisée

Le processus de création littéraire de l'auteur, puisque c'est ce dont il est question si l'on adopte une perspective intentionnelle, a été étudié par les philosophes de l'esprit qui se sont penchés sur la notion de conscience<sup>193</sup>. Pour Dennett (1993 : 241), l'esprit ressemble à un ordinateur surpuissant à traitement parallèle qui fonctionnerait de façon autonome : “ Au lieu d'un contenu déterminé et localisé dans un contenu fonctionnel déterminé [à l'intérieur du cerveau] attendant d'être traduit en anglais par une sous-opération mentale, se met en place une sorte de disposition encore incomplètement déterminée qui se distribue dans tout le cerveau et qui limite le processus de composition. Ce dernier peut avec le temps rétroagir pour opérer des ajustements ou des révisions qui complèteront la tâche d'expression qui avait mis en marche le processus de composition, à l'origine. [...] Ce contenu-en-attente d'expression peut alors être remanié et prendre la forme d'une expression-candidate, de même que l'expression-candidate peut être remplacée ou modifiée pour mieux véhiculer le contenu-en-attente d'expression. ” D'après David Lodge (2004), “ Dennett pousse plus loin l'analogie entre la conscience et la création littéraire. Il avance l'idée que le moi individuel est construit comme un roman. Au contraire des autres animaux<sup>194</sup>, nous sommes presque

---

<sup>192</sup> Alvin I. Goldman (1997), *Consciousness, Folk Psychology and Cognitive Science*, in *The Nature of Consciousness*, Ned Block et al. ed., MIT Press, p.123 : “ [...] it is part of the meaning of a mental term like 'pain' that pain typically gives rise to beliefs that one is in pain (Shoemaker 1975). [...] One cannot fully appreciate the content that the definition confers on 'pain' unless one understands the expression 'believe that one is in pain' itself depends on the meaning of 'pain', it appears that the definition entails that one cannot grasp the meaning of 'pain' unless one has already grasped its meaning. ”. Ce problème de circularité peut être résolu par l'étude préalable de la nature de l'adjectif gradable avant de se pencher sur son comportement en tant que micro-prédication discursive.

<sup>193</sup> Il faut attirer l'attention du lecteur sur l'ambiguïté lexicale du terme français *conscience* qui a deux traductions en anglais : *consciousness* et *conscience*, le premier des deux termes signifiant le flux d'énergie de la pensée non formalisée, circulant dans nos synapses, le second ayant un sens plus moral de réflexion et de justification des pensées et actions. C'est le deuxième sens qui va l'emporter dans cette thèse, en raison de l'inscription de la plupart des gradables sur une échelle bipolaire. On peut également remarquer que le terme 'intention' est parfois rendu par les psychologues par celui de 'conatus', de 'phénomènes conatifs', d'origine spinoziste.

<sup>194</sup> Pourtant, “ Dans un texte célèbre [Does the chimpanzee have a theory of mind ?, *The Behavioral and Brain Sciences*, 1, 1978, pp. 516-526], Premack et Woodruff se sont posé la question de savoir si cette capacité d'interpréter le comportement de soi et des autres en termes d'inférences sur les états mentaux d'autrui ne sont pas directement observables par le sujet. Ils doivent être représentés sous une

toujours en train de nous présenter aux autres, et à nous-mêmes, au moyen du langage et du geste, extérieurs et intérieurs<sup>195</sup>. ” “ Notre tactique fondamentale pour nous protéger, nous contrôler ou nous définir n’est pas de tisser des toiles [comme l’araignée] ou de construire des barrages [comme le castor], mais de raconter des histoires<sup>196</sup> ” - en particulier sur qui nous sommes.

Qu’est-ce que la conscience, d’un point de vue neuronal ? Jean-Pierre Dupuy (1999 : 48) exprime ainsi la dualité idéalisme/matérialisme ou fonctionnalisme qui rend cette notion problématique : alors que Spinoza définit la conscience comme l’idée des idées, “ Dans sa description des mécanismes qui expliquent ce qu’il appelle le “ passage à l’acte ”, Jean-Pierre Changeux reprend le schéma d’un cerveau modélisé sous la forme d’un réseau de neurones : “ chaque neurone reçoit ou non de ses voisins des impulsions, et lui-même est mis à feu si et seulement si une somme pondérée des 1 ou 0 qui codent l’existence ou l’absence d’une impulsion dans les synapses afférentes est supérieure à un certain seuil, dit seuil d’excitation ”. La seule différence, c’est que l’organe de calcul n’est plus aujourd’hui identifié au neurone, mais à sa membrane. Comme Changeux lui-même (1983 : 132-133) le fait remarquer, à chaque étape de l’histoire des schémas explicatifs, “ il y a ‘réduction’ d’un niveau d’organisation à un niveau plus élémentaire. ” Aujourd’hui, on s’accorde à reconnaître deux types de conscience : la conscience phénoménale (celle des sentiments et des émotions) et la conscience d’accès, liée à l’expérience et au langage, à la pensée verbalisée, sorte de conscience de second ordre<sup>197</sup>. Les spécialistes débattent pour savoir laquelle préexiste à l’autre<sup>198</sup>. D’autres auteurs<sup>199</sup>, à la suite de Husserl, repris par Sartre et Ricoeur, puis Piaget, établissent une distinction entre un mode pré-réfléchi et anté-prédictif de la conscience, antérieur à toute mise en mots, appelé conscience en acte, conscience émergente ou conscience directe, et qui précéderait le verbe, la parole, et la conscience

---

forme hypothétique ou théorique afin que le sujet puisse faire des prédictions sur les comportements des autres. ”, cité par J.-P. Changeux dans ses entretiens avec Paul Ricoeur (1998, p. 165).

<sup>195</sup> Lodge, D., (2004), *A la réflexion*, Paris, Payot & Rivages, pp. 185-186.

<sup>196</sup> Dennett, Daniel C. (1993), *La conscience expliquée* (1993), trad. P. Engel, Paris, Ed. O. Jacob p. 418.

<sup>197</sup> Voir le N° 31 de la revue *Intellectica*, intitulé *Recherches sur la conscience en sciences cognitives*, 2000/2. David Chalmers (1996 : 176), pour sa part, fait état de jugements de trois ordres : 1/ That’s red ! (jugement deictique) ; 2/ I’m having a red sensation now (jugement phénoménal et indexé) ; 3/ Sensations are mysterious (généralisation). Il remarque (p. 11) qu’il y a deux concepts de l’esprit distincts l’un de l’autre : le concept de l’esprit phénoménal, caractérisé par la façon dont l’esprit a des sensations (*what the mind feels*), et le concept de l’esprit psychologique, caractérisé par ce que fait l’esprit (*what the mind does*).

<sup>198</sup> Si l’on considère que l’état mental du sujet est responsable du contenu de l’énoncé, c’est la conscience phénoménale qui préexiste ; toutefois, il existe une conscience d’accès de second ordre, qui donne accès à l’état mental lui-même, et non seulement au contenu (conscience d’accès d’ordre métacognitif). De ce fait, si le contenu de l’énoncé est faux (illusion de premier ordre), l’état mental ne sera pas en adéquation avec le contenu, et donc la conscience d’accès sera première, la conscience phénoménale intervenant en second.

<sup>199</sup> Vermersch, P. (2000), Conscience directe et conscience réfléchie, *Intellectica* N° 31, pp. 269-311.

réfléchi, destinée à interpréter, expliciter. La verbalisation d'un contenu est la preuve de la conscience de ce contenu. Il s'agit là d'une conscience intentionnelle.

La psychologie expérimentale, de son côté, a mis en évidence l'activité neuronale par le biais de l'action. Le neurophysiologiste Benjamin Libet a tenté de rapprocher expérimentalement vie consciente et non-consciente depuis 1983, ce qui lui a permis de dire que nos actions échappent à notre libre arbitre, car la conscience de la sensation ou du geste est détectée dans le cerveau après le geste moteur (non-conscient). C'est le cortex moteur primaire qui permet d'exécuter l'action volontaire, mais cette partie du cerveau n'est pas en jeu dans la volition. Ainsi, d'après Libet, la liberté motrice de l'homme est essentiellement négative : elle tient à la possibilité, dans la fenêtre de 150 à 200 millisecondes de conscience qui précèdent le geste, de refuser de l'exécuter. Patrick Haggard<sup>200</sup> a repris les recherches de Libet en utilisant la stimulation magnétique transcraniale (TMS<sup>201</sup>) dans ses expériences, ce qui lui permet de dissocier l'action de la volition (l'intention). Il constate que l'action volontaire (sans TMS) est marquée par le resserrement du temps (de l'ordre de la milliseconde) entre le jugement d'intention et l'action (presser le bouton), l'action involontaire (avec TMS) par l'éloignement du temps entre ce jugement d'intention et l'action (ceci fonctionnant comme un déni : ce n'est pas moi qui ai pressé le bouton). Lors d'une autre expérience qui consiste à opérer un mouvement et à en interrompre l'intention (par TMS), il constate que les adultes (33 ans) infèrent correctement les actions des autres à partir de leurs propres actions, les schizophrènes ont une perception excessive du contrôle de leur action, et les enfants (8 ans) ont une représentation retardée (plus lente) des actions des autres. L'interprétation humienne<sup>202</sup> de ces données consiste à dire que oui, l'intention a produit l'effet, tandis que le constructivisme de Searle, par exemple, affirme que ce n'est pas l'intention qui a produit l'effet, l'effet étant lié seulement à la cause de l'effet. Rizzolati *et al.*, qui a mis en évidence depuis 1996 le système des neurones-miroir chez le singe, se place dans le cadre d'une action plus longue et plus complexe que celle de presser sur un bouton (prendre ou apporter quelque chose), qui peut être décomposée en plusieurs sous-actions et qui se termine par l'action finale, le but, la récompense (boire, par exemple, après avoir avancé la main, saisi le verre, etc.). On remarque que le geste (sous-action) est différent

---

<sup>200</sup> 'Free will' and the conscious experience of voluntary action, Conférence de Patrick Haggard, Séminaire APIC, Institut Jean Nicod, février 2003.

<sup>201</sup> La TMS (transcranial magnetic stimulation) est une technique utilisant la création d'un champ magnétique à l'aide d'électrodes directement posées sur le crâne et qui artificiellement produit l'action (sans intention).

<sup>202</sup> David Hume, dans son *Traité de la nature humaine* (1739), soutient que lorsque nous observons une succession d'événements A et B, nous en venons par association à inférer une connexion causale entre les deux événements.



suivant l'intention finale, ce qui semble indiquer que l'intention précède l'action. Toutefois, en cas d'observation de ce comportement par un observateur, ce qui active les mêmes aires cérébrales que l'action, y a-t-il intention d'agir de la part de l'observateur ?

L'hypothèse que l'action (conscience en acte) précède la verbalisation (conscience réfléchie) est celle qui soutient la théorie motrice du langage de Liberman et Mc Neilage. Alvin Liberman, de l'université de Yale, défend dans les années 1950 une théorie motrice de la perception de la parole : les objets perçus dans la parole ne sont pas les sons, mais plutôt les gestes phonétiques du discours. Les neurones miroir répondent à ce schéma. Toutefois, l'effet Mc Gurk vient tempérer cette théorie : si l'on regarde quelqu'un prononcer la syllabe 'ga' tout en écoutant un enregistrement de la syllabe 'ba', on entendra probablement 'da', un son situé anatomiquement entre les deux premiers, c'est-à-dire que l'on perçoit la parole en soumettant le son que l'on entend à la référence de son propre mécanisme de production. Selon Mc Neilage, qui se place dans une perspective évolutionniste, c'est l'alternance mastication-ingestion (alternance rythmique d'ouverture/fermeture de la bouche, cyclicité biphasique) qui est le cadre de production de tous les sons. L'émission de claquement des lèvres des singes, le babillage du petit enfant ressemblent à ce schéma. Pourtant, le processus mimétique qui est à l'œuvre avec les neurones miroir ne permet pas la signification, le message, la compréhension, qui relève de la conscience réfléchie, verbalisée<sup>203</sup>. Ainsi, si l'on se réfère aux nourrissons dont le langage n'est pas acquis (tout comme chez les animaux), les psychologues de la petite enfance (Elizabeth Spelke, par exemple) affirment, eux, que la pensée précède le langage articulé, et qu'une théorie de l'esprit est en place très tôt chez l'enfant. La distinction conscience en acte/conscience réfléchie serait donc trop simple pour expliquer les mécanismes cognitifs des êtres animés.

Après cette parenthèse neuronale, et en se plaçant du point de vue de l'écrivain qui est en train d'écrire (action qui s'inscrit dans la durée), on va fusionner auteur et narrateur en disant que celui qui écrit donne à voir (dans la critique jamesienne et post-jamesienne, dont s'est inspiré Genette, celui qui voit (focalisation) diffère de celui qui parle (voix narrative)). On postule ainsi que le scripteur est parfaitement conscient des moyens linguistiques, techniques, qu'il emploie, et adopte lui-même une position de critique vis-à-vis de son écriture<sup>204</sup>. Je serai donc amenée pour l'analyse à prendre une posture à la fois d'historien et

---

<sup>203</sup> Les informations concernant la théorie motrice du langage sont dus à Jean-Luc Petit (exposé du 16 avril 2005 à l'ENS).

<sup>204</sup> Je rejoins ici la position de S. Doubrovsky (*Corneille et la dialectique du héros*, 1963, Gallimard, p. 141-143), qui affirme qu'« une oeuvre ne peut être comprise que par rapport à elle-même ; [que] le texte est à lui-même son propre contexte ; et [qu']une critique moderne ne saurait jamais consister à substituer un contenu " moderne " au contenu interne d'une oeuvre. » Et, deux pages plus loin,

de psychologue, à adopter une visée perspective selon les termes de Dorrit Cohn (2001 : 116-118). Les phénomènes cognitifs propres à l'opération de lecture/compréhension seront étudiés à part, dans *Le texte en réception*. Puisque nous postulons que l'auteur est conscient de ces enjeux scripturaux, qu'il est toujours responsable de son texte, écrit volontaire, et puisqu'on a vu que les adjectifs gradables permettaient de porter un jugement et avaient une dimension évaluative, le nombre et le choix des adjectifs employés dans les textes descriptifs de personnages doit donc révéler quelque chose de l'intention descriptive de l'auteur. Ici, en prenant les textes littéraires comme corpus intentionnel, je m'oppose aux théories littéraires des années 1960-1970 comme le structuralisme et le déconstructionnisme, qui marginalisent l'auteur et tentent même de se débarrasser de lui complètement, en le remplaçant par ce que Foucault appelle la "fonction auteur", c'est-à-dire un rôle culturellement et historiquement déterminé sur lequel l'écrivain individuel n'a aucun contrôle. "[...] c'est le texte qui 'travaille', et ce n'est plus un objet que l'auteur crée et transmet au lecteur, mais quelque chose que le lecteur produit dans l'acte même d'une lecture qui produit son propre texte<sup>205</sup>." Jean-Pierre Dupuy (1999 : 176) cite également Dennett (1991 : 418) : "De la même façon que les araignées n'ont pas à penser à la façon dont elles tissent leur toile, de même nous, les êtres humains, n'avons pas à déterminer consciemment et volontairement quels récits nous avons à raconter, et comment les raconter, afin de constituer notre moi : nos récits sont certes tissés (ce sont des textures, des textes), mais pour l'essentiel, ce n'est pas nous qui les tissons. La conscience humaine, c'est-à-dire le soi en tant qu'il est récit, est le produit de ces textes, elle n'en est pas la source." Et Dupuy d'ajouter : "On pourrait croire du Derrida. C'est le texte qui nous fait, ce n'est pas nous qui faisons le texte. En vérité, il s'agit d'un passage, librement traduit, du livre de Daniel Dennett de 1991 consacré à la (dé)construction de la conscience."

La conception de la création fictionnelle que Dennett exprime en 1991 n'a pas toujours été celle-ci. Le Dennett de 1982<sup>206</sup> critique à la fois l'approche sententialiste, mentaliste de Fodor<sup>207</sup> et la psychologie d'attitude propositionnelle, qui est la conception large du contenu. Le contenu large (*wide content*) est la signification qui détermine l'extension d'un terme et

---

qu'" il ne s'agit nullement de savoir si les sympathies personnelles du critique, qui n'intéressent personne, vont à Camille et à Curiace plutôt qu'à Horace : il faut comprendre quel tableau de l'homme Corneille a voulu brosser, quelles valeurs il a prétendu proposer à notre quête." De la même façon, Arthur Danto dans son livre *La Transfiguration du banal* consacré à l'art contemporain postule une conception intentionaliste de l'art, à savoir que seul l'auteur est capable de donner l'interprétation correcte de son œuvre.

<sup>205</sup> David Lodge, *A la réflexion*, Paris, 2004, Payot & Rivages, p. 118.

<sup>206</sup> Dennett, D. (1982), *Beyond belief*, in A. Woodfield (ed.), *Thought and Object : Essays on Intentionality*, Clarendon Press, Oxford, 1-95.

<sup>207</sup> Fodor soutient que le contenu étroit (*narrow content*) de l'esprit humain est constitué de croyances et d'autres états mentaux sous la forme de sentences internes logées dans l'esprit (Stalnaker, 1999 : 180).

qui doit prendre en compte aussi l'extension réelle (l'extensité), le contexte, les stéréotypes - c'est la référence experte- ; le contenu étroit (*narrow content*) est la croyance personnelle, l'état psychologique du sujet, pouvant être partagé par des doubles fonctionnels. Dennett appelle son approche la 'psychologie d'attitude notionnelle' (*notional attitude psychology*) : les contenus des attitudes notionnelles sont expliqués en termes de 'monde notionnel' (*notional world*), variante des mondes possibles. Un monde notionnel pourrait être considéré comme une sorte de monde fictionnel imaginé, conçu par un théoricien, un observateur tiers, afin de caractériser les états psychologiques étroits d'un sujet<sup>208</sup>. Dennett et son 'monde notionnel' de 1982 est plus proche d'une conception intentionnelle de type phénoménologique que le Dennett de 1991. Au risque de paraître rétrograde, j'opte pour la vision de Dennett 1982. Pour accréditer mes propos, Jean-Pierre Changeux, dans ses entretiens avec Paul Ricoeur (1998 : 118) s'exprime ainsi : “ [...] des travaux récents dus notamment à Daniel Schachter, à Harvard, et à Eric Reinman, à l'Université d'Etat d'Arizona, suggèrent que l'on peut distinguer les images cérébrales d'un sujet qui dit la vérité de celle d'un sujet qui ment. Dans un cas, il y a coïncidence entre représentations actuelles et traces de mémoire, pas dans l'autre<sup>209</sup>. ” Et un psychologue, Tony Stone<sup>210</sup>, cite Labov (1972) : la narration est un moyen de rappeler des expériences passées en présentant une suite de propositions correspondant à une suite d'évènements qui sont supposés avoir eu lieu<sup>211</sup>. Ainsi, l'auteur de fiction, s'il fait appel à des souvenirs, fruits de son expérience de vie ou de lecteur, peut mentir, et doit même mentir pour que sa création soit proprement fictionnelle. Ici j'emploie la terme *fictionnel* comme équivalent de *fictional* et non de *fictitious*, qui s'applique à des récits de vie non transposés, non formalisés, plus proches de la *mimesis* que de la *diegesis*. Le terme anglais *narrative* recouvre les récits de vie et de fiction.

Pour comprendre à quel niveau linguistique de monde notionnel le théoricien qu'est l'écrivain se place, une distinction entre adjectifs de polarité positive et négative ne suffit pas, il faut adopter une distinction entre emplois objectifs et emplois subjectifs des prédications adjectivales. J'appellerai “ intérieurs ” (subjectifs) les adjectifs du premier type,

<sup>208</sup> “ A notional world should be viewed as a sort of fictional world devised by a theorist, a third-party observer, in order to characterize the narrow psychological states of a subject. ” (cité par Stalnaker, 1999 : 181).

<sup>209</sup> Aujourd'hui, on a la possibilité de détecter par électro-encéphalographie les incongruités sémantiques, dans le cerveau de l'auditeur, par ex. : Je vais manger les rideaux. (Frank Grammont, Atelier Systèmes résonnants, empathie, intersubjectivité, journée du 6 juin 2005, Collège de France).

<sup>210</sup> Mental simulation and emotional response to fiction, Tony Stone, Conférence Language, Culture and Mind, Université de Portsmouth, 18-20 juillet 2004.

<sup>211</sup> Le texte anglais d'origine est le suivant : “ Narrative is a method of recalling past experience by presenting a sequence of clauses (narrative clauses) corresponding to the sequence of events that supposedly happened. ”

“ extérieurs ” (objectifs) ceux du deuxième type<sup>212</sup>. On s’attend à trouver des gradables subjectifs surtout en projection dans la conscience du personnage, et des gradables objectifs en projection hors de la conscience du personnage (dans ce dernier cas, il n’y a rien qui puisse indiquer la participation du personnage au procès, pas de responsabilisation, pas d’intériorité, la “ liberté du personnage ” n’existerait que dans ce cas<sup>213</sup>).

On peut faire ici une parenthèse pour évoquer brièvement l’évolution de la relation auteur-personnage, à partir de l’ouvrage publié sous la direction d’Henri Coulet, *Idées sur le roman* : au XVIIe siècle, Du Plaisir écrit dans ses *Sentiments sur les lettres et sur l’histoire avec des scrupules sur le style* (1683) que dans la description du personnage les qualités de l’âme révèlent davantage le caractère que les traits du visage et du corps, car l’auteur a le dessein de faire aimer de tout le monde ceux dont il parle, mais la diversité des goûts de ses lecteurs rend cette démarche impossible. Au XIXe siècle, Zola s’insurge dans *Renée* (1887) contre les personnages de théâtre, que l’on veut rendre conventionnellement sympathiques : les personnages du roman naturaliste ne sont ni sympathiques ni antipathiques mais ambigus (pourvus de vices et de vertus). Au XXe siècle, Paul Valéry critique à son tour le roman réaliste ou naturaliste qui, par la description, n’apporte rien qui aide à la compréhension de l’homme, et bat en brèche l’idée selon laquelle le romancier est mené par ses personnages. Malraux va plus loin en affirmant que l’oeuvre nie ce que la vie accepte, que l’oeuvre filtre la vie. Enfin, Sartre, amorçant la réflexion des romanciers regroupés sous l’étiquette “ Nouveau Roman ”, s’insurge contre l’omniscience des romanciers et en particulier celui de Mauriac, qui juge ses personnages (Thérèse Desqueyroux, “ cette désespérée prudente ”) comme s’il était Dieu, alors qu’un roman est “ une action racontée de différents points de vue ”.

### **C- Le texte/discours en réception**

Après avoir analysé dans une visée perspective la production du texte littéraire de description par son auteur, je vais étudier les effets cognitifs du texte en réception, c’est-à-dire du point de vue du lecteur, du spectateur ou du critique littéraire ou artistique, sur les plans mental, émotif et esthétique, puis sur celui du jugement de goût.

---

<sup>212</sup> Je m’inspire ici du titre de l’ouvrage de Jean Rousset *L’Intérieur et l’Extérieur*, Corti, Paris, 1968, dans lequel l’auteur réfère au “ système de l’analogie universelle et des correspondances entre microcosme et macrocosme, qui constitue le fondement ontologique de la métaphore. ” (*La querelle de la métaphore*, p. 62).

<sup>213</sup> C’est la position de Sartre dans M. François Mauriac et la liberté (à propos du personnage de Thérèse Desqueyroux) in *Situations I*, 1939.

D'après Schneider (1999), la théorie des modèles mentaux postule que chaque individu construit une espèce de représentation mentale holistique de son expérience du monde, à partir de laquelle en tant que lecteur il prélève des informations textuelles lui permettant de construire de nouveaux modèles mentaux, cette fois-ci fictionnels. La construction mentale du personnage de fiction dans l'esprit du lecteur obéit au même principe, selon l'auteur. Toutefois, outre les structures liées au savoir, les émotions entrent en jeu dans la réception du personnage, sous la forme d'une identification (ou empathie). Selon Schneider, il y a deux modèles d'intégration mentale du personnage : la catégorisation, ou modèle descendant, et la personnalisation, ou modèle ascendant. La catégorisation, qui intervient en premier, consiste à établir un modèle mental holistique du personnage, possédant un nombre de caractéristiques bien définies, à partir desquelles pourront être formulées des hypothèses et des déductions. Si cette stratégie échoue - parce que le texte ne permet pas cette catégorisation ou que le lecteur ne souhaite pas l'utiliser-, une représentation fondée sur la personne sera établie : modèle moins précis laissant place à l'entrée d'informations supplémentaires de toutes sortes. La personnalisation autorise les lectures les plus riches et engage davantage l'empathie du lecteur. A titre d'exemples, on peut ici comparer les portraits codifiés du roman classique (ceux de *La Princesse de Clèves*, par exemple), qui répondent à la catégorisation mentale, et les portraits énoncés en prédictions intérieures, comme les portraits d'Isabel Archer (104) ou les portraits en monologue intérieur de Leopold et Molly Bloom (154, 159).

Toujours d'après Schneider, trois sources contribuent à faire en sorte qu'un lecteur aime ou n'aime pas un personnage : 1) le système de valeurs propre au lecteur (souvent déterminé par l'époque) ; 2) les commentaires par lequel le narrateur évalue les personnages (l'adhésion du lecteur à ces commentaires varie selon le statut de la source émettrice dans la hiérarchie des systèmes de valeur internes à la fiction, le narrateur hétérodiégétique étant généralement crédité d'un haut degré de fiabilité) ; 3) les jugements des autres personnages (qui seront d'autant plus pris en compte que le lecteur apprécie le personnage qui émet le jugement).

Sur le plan des émotions, celles suscitées, dans le cas qui nous intéresse, par la lecture ou la vision d'un portrait, Damasio (2003) a relu et appliqué la théorie des affects de Spinoza au domaine des neurosciences cognitives. Lorsque des patients perdent la capacité à exprimer une certaine émotion, ils perdent aussi celle de ressentir le sentiment correspondant. Le contraire n'étant pas vrai (certains patients devenus incapables d'éprouver

certains sentiments pouvaient encore exprimer les émotions correspondantes), on en déduit que l'émotion précède le sentiment (p. 12). Il cite Spinoza, *Ethique* : “ L'amour n'est rien d'autre qu'un état agréable, la joie, accompagné de l'idée d'une cause extérieure ”, qui déjà indiquait une séparation entre le processus d'établissement du sentiment et celui qui consiste à avoir une idée d'un objet qui peut causer une émotion (p. 18). D'après Spinoza, la puissance des affects est telle que le seul espoir que nous ayons de surmonter un affect dommageable – une passion irrationnelle – consiste à le contrer par un affect positif plus fort, cette fois déclenché par la raison : “ Un sentiment ne peut être contrarié ou supprimé que par un sentiment contraire et plus fort que le sentiment à contrarier. ” Les neurosciences expérimentales nous apprennent que les régions cérébrales activées pendant les sentiments de joie au cours d'une expérience par TEP (tomographie par émission de positons<sup>214</sup>) sont le

---

<sup>214</sup> Parmi les méthodes d'exploration fonctionnelle du cerveau et du système nerveux, on trouve l'enregistrement des potentiels évoqués, l'électroencéphalographie, l'imagerie par résonance magnétique (IRM)/fMRI (*functional magnetic resonance imaging*), la tomomodensitométrie (ou scanographie, appelée couramment scanner (à rayons X)) et la tomographie par émission de positons (TEP)/*Positrons Emission Tomography* (PET)).

L'enregistrement des potentiels évoqués, méthode d'étude de l'activité électrique des voies nerveuses de l'audition, de la vision et de la sensibilité corporelle, est utilisé lorsque l'on veut savoir si une fonction sensorielle est atteinte ou quand les autres techniques d'examen ne sont pas assez performantes : cas des anomalies à leur début, encore très faibles et donc difficiles à détecter (surtout dans le cas de la sclérose en plaques), cas de malades ne pouvant coopérer (jeune enfant, personne dans le coma). Il sert également, lors d'interventions chirurgicales portant sur le système nerveux, pour aider à localiser une anomalie et pour diagnostiquer certaines affections comme un neurinome de l'acoustique (tumeur du nerf auditif). Enfin, cette méthode sert à préciser si un symptôme est anorganique, ne reposant sur aucune lésion anatomique : les potentiels sont alors normaux. L'organe sensoriel à étudier est stimulé par un choc électrique transcutané de brève durée (pour l'étude de la sensibilité somesthésique), par un flash lumineux (pour la sensibilité oculaire) ou par un son (pour la sensibilité auditive). Cette stimulation provoque un influx nerveux, le potentiel évoqué, qui part de l'organe testé, se transmet aux fibres nerveuses et parvient aux centres nerveux. Cette activité électrique est enregistrée par des électrodes placées, avant le début de l'examen, en différents points du corps – selon l'organe testé- et reliées à un appareil qui la transcrit sous forme de courbes. On déduit l'existence de l'anomalie en analysant ces courbes.

L'électroencéphalographie permet l'enregistrement de l'activité électrique spontanée des neurones du cortex cérébral, à l'aide d'électrodes posées sur l'ensemble du cuir chevelu, le potentiel électrique de ces électrodes étant comparé deux à deux.

L'imagerie par résonance magnétique est une technique d'imagerie radiologique utilisant les propriétés de résonance magnétique nucléaire (RMN) des composants du corps humain. Le phénomène de résonance magnétique fut découvert en 1946 par Edward Mills Purcell et Felix Bloch, prix Nobel de physique en 1952. L'IRM est principalement indiquée dans le diagnostic des maladies du système nerveux central, l'angio-IRM et l'imagerie fonctionnelle du cerveau. L'IRM du cerveau permet d'analyser certaines fonctions sensorielles ou motrices. C'est la seule technique donnant des images en coupe dans des plans horizontaux, verticaux et obliques. La réalisation des coupes dans les trois dimensions de l'espace permet de préciser au mieux les rapports et l'extension d'une lésion. La tomomodensitométrie est un examen radiologique utilisant le tomomodensitomètre, ou scanner à rayons X, qui permet d'obtenir, sous forme d'images numériques, des coupes très fines des organes examinés.

Le premier scanner à rayons X, inventé par l'ingénieur britannique Godfrey Newbold Hounsfield, fut présenté en 1972. Grâce à la sensibilité de ce type d'appareil, il devint possible de distinguer, coupe par coupe, des éléments jusqu'alors confondus sur les clichés radiographiques. Les premières images tomomodensitométriques ont été réalisées sur le cerveau. Elles montrent nettement ses cavités ventriculaires et les espaces liquidiens qui l'entourent. La technique a été ensuite étendue à la tête entière puis aux autres parties du corps. La tomomodensitométrie crânio-encéphalique, ou scanner cérébral, permet de mettre en évidence des malformations cérébrales, certaines affections vasculaires (malformation artérioveineuse, hémorragie cérébrale, ischémie artérielle) et les tumeurs du cerveau. Cet examen est essentiel pour évaluer les conséquences d'un traumatisme crânien. Il permet par ailleurs d'étudier avec précision l'oreille (externe, moyenne et interne), le globe oculaire, le nerf optique et l'hypophyse.

La tomomodensitométrie consiste à mesurer les différences d'absorption d'un étroit faisceau de rayons X par les divers tissus qu'il traverse au moyen de détecteurs sensibles placés en couronne dans l'appareil. Un produit de contraste iodé est souvent nécessaire pour mieux visualiser les organes. Ce produit est soit injecté dans une veine du pli du coude par un fin cathéter, soit avalé.

La tomographie par émission de positons est une technique d'imagerie médicale fondée sur la détection, par un appareillage approprié, des rayonnements associés aux positons (particules élémentaires légères de même masse que l'électron, mais de charge électrique positive) émis par une substance radioactive introduite dans l'organisme, et permettant d'obtenir des images en coupe (tomographies) de certains organes, principalement le cœur et le cerveau. La TEP permet de mesurer la concentration d'un traceur radioactif, injecté par voie intraveineuse, dans chaque volume élémentaire, ou voxel, d'un organe.

Les avantages de la TEP par rapport aux autres techniques utilisées en imagerie fonctionnelle sont liés à la nature des traceurs radioactifs utilisés, qui sont des isotopes des atomes constituant la plupart des molécules de la matière vivante (contrairement à des radio-éléments comme l'iode, le technétium ou le thallium, utilisés en scintigraphie ou en tomoscintigraphie) et qui peuvent en conséquence être utilisés comme traceurs de n'importe quelle molécule sans modifier ses propriétés biologiques. Par ailleurs, ces radio-isotopes ont des durées de vie courtes et disparaissent rapidement de l'organisme. Enfin, la TEP permet d'obtenir des images d'une plus grande précision que les autres techniques d'imagerie nucléaire.

cortex cingulaire antérieur et le cortex cingulaire postérieur, l'hypothalamus, la base du précortex, la région de l'*insula* dans les hémisphères droit et gauche. Pour la tristesse, c'est essentiellement l'*insula* et le cortex cingulaire antérieur<sup>215</sup>. Ainsi, d'après moi, si les sentiments positifs activent davantage de régions du cerveau que les sentiments négatifs, on peut faire l'hypothèse que l'on est plus créatif quand on est amoureux, que l'on mémorise mieux quand on est gai, etc. Déjà, au temps de Spinoza, la joie (*laetitia*) est associée à une transition de l'organisme vers une plus grande perfection (au sens de pouvoir et de liberté d'agir accrue), la tristesse (*tristitia*) est associée à une moindre perfection (pouvoir et liberté d'agir diminués). Damasio, lui, insiste sur le fait que chaque expérience, qu'elle soit sociale ou réactive (problèmes sociaux et personnels), s'accompagne d'un certain degré d'émotion<sup>216</sup>.

A propos de l'éthique proprement dite, qui découle des sentiments, il cite à nouveau Spinoza : “ Le fondement de la vertu est l'effort même pour conserver son être propre, et [...] le bonheur consiste pour l'homme à pouvoir conserver son être. ” (p. 173) D'où le fait que les objets bons sont ceux qui suscitent, de façon fiable et durable, les états de joie dont

<sup>215</sup> Certains auteurs s'insurgent contre le naturalisme à outrance instauré par les neurosciences : ainsi, les psychiatres, dont Edouard Zarifian, *Le Goût de vivre – Retrouver la parole perdue*, O. Jacob, 2005, bien que non opposés à l'imagerie cérébrale et aux progrès des neurosciences, pensent qu'il ne faut pas confondre le psychisme avec le fonctionnement neuro-psychologique du cerveau. Il n'y a pas de réduction possible de l'esprit humain à son fonctionnement électrique, ce dernier aspect ayant tendance à gommer l'aspect humaniste lié à l'histoire et à l'expérience de chaque individu. A l'extrême, le discours des neurosciences peut devenir scientifique, donc totalitaire. Par exemple, Zarifian s'insurge contre l'idée selon laquelle on aurait enfin trouvé dans le cerveau la localisation de la dépression en faisant rire et pleurer une patiente grâce à des stimulations cérébrales. Il n'y a pas de diagnostic et aucun traitement possible des maladies psychiques par les techniques d'imagerie cérébrale, dit cet auteur. Pour donner du poids à cette position, je remarque en effet que les phrases employées par les neuroscientifiques instaurent les structures cérébrales comme sujets à part entière : ainsi, ‘L'hippocampe est certainement impliqué dans l'émotion’ ; ‘L'amygdale est responsable de la peur’ ; ‘Le cortex orbito-frontal permet d'inverser les valeurs’ (= *Je pensais qu'il était Adj. -, mais finalement il est plutôt Adj. +*) sont des phrases entendues lors de l'exposé d'Alain Berthoz du 11 avril, à l'ENS Ulm. Pour éviter cette « anthropomorphisation » du cerveau, cet excès de fonctionnalisme physicaliste, on pourrait dire plutôt qu'on constate qu'au moment où un sujet a peur la zone de l'amygdale est activée. En effet, qu'est-ce qui préexiste à la peur sinon le sujet, l'agent en tant qu'être global ?

<sup>216</sup> Johnson-Laird & Oatley (1989) distinguent les émotions de base et les émotions complexes. Les émotions de base (joie, tristesse, colère, peur, dégoût) correspondent à des expériences primitives, non communicables lorsqu'on ne les a pas éprouvées. Les émotions complexes sont construites à partir d'émotions de base et d'autres concepts concernant l'individu dans la perception qu'il a de lui-même et ses interactions avec les autres, souvent en prenant compte également les normes morales :

Joie vis-à-vis de soi et/ou des autres, et avec une dimension morale : fierté

Tristesse vis-à-vis de soi, et avec une dimension morale : remords

Tristesse vis-à-vis des autres : pitié

Peur vis-à-vis des autres : timidité

Colère avec une dimension morale : indignation

Dégoût vis-à-vis de soi, avec une dimension morale ou affective : honte

Dégoût vis-à-vis des autres : aversion.

D'autres théoriciens littéraires de émotions, Indiens du Cachemire dont le plus connu est Abhinavagupta, ont pris en compte les émotions littéraires bien avant les Occidentaux depuis notre Antiquité, (Ingalls *et al.*, 1990, *The Dvanyaloka of Anandavardana with the Locana of Abhinavagupta*, Cambridge, Harvard, University Press), soutiennent que les émotions littéraires sont différentes de celles de la vie quotidienne et postulent neuf émotions, la première de la liste étant l'émotion quotidienne et, entre parenthèses, son équivalent littéraire, ou *rasa* en Sanscrit :

Delight (the amorous) ;

Laughter (the comic) ;

Sorrow (the pitiable or tragic) ;

Anger (the furious) ;

Heroism (the heroic) ;

Fear (the terrible) ;

Disgust (the odious) ;

Wonder (the marvellous) ;

Serenity (the peaceful). (Oatley, 2003, *Writingandreading in Cognitive Poetics in practice*, pp. 169-170)

Spinoza pense qu'ils accroissent le pouvoir et la liberté d'agir. Les objets mauvais sont ceux qui produisent le résultat contraire : leur rencontre avec un organisme est désagréable à celui-ci. Toutefois, les bonnes actions sont celles qui, tout en faisant le bien de l'individu *via* ses appétits et ses émotions naturels, ne font pas de mal aux autres individus. Thomas Hobbes décrit des émotions morales " positives " et des émotions morales " négatives " (le ressentiment, la vengeance, l'indignation). Damasio ajoute que les systèmes qui soutiennent les comportements éthiques sont très probablement également aussi ceux consacrés à la régulation biologique, à la mémoire, à la prise de décision et à la créativité (p. 168 )<sup>217</sup>. Ainsi, les sentiments sont des événements mentaux qui nous aident à résoudre des problèmes non classiques impliquant créativité, jugement et prise de décision, qui exigent la manifestation et la manipulation de grandes quantités de connaissances. Chez les individus qui ont un soi autobiographique (appelé également " conscience étendue " par Arthur Danto et d'autres auteurs) – à savoir le sentiment d'avoir un passé personnel et un avenir anticipé -, l'état de sentiment incite le cerveau à traiter de façon privilégiée les objets et les situations liées à l'émotion. Dans le contexte autobiographique, les sentiments engendrent un souci pour l'individu qui les vit. Le passé, le présent et le futur anticipé sont convoqués et ont ainsi plus de chances d'influencer le raisonnement et la prise de décision. Si les sentiments extrêmement douloureux perturbent l'apprentissage et inhibent par protection la remémoration, en général les sentiments et les rumeurs qui nous viennent du fond de nous-mêmes sont très utiles (pp. 180-182).

La question de l'identité au fil du temps est résolue par la formule de Paul Ricoeur : de *idem en ipse* (on est soi-même et non le même). Si l'on applique cette formule à l'écriture autobiographique du récit d'enfance ou de jeunesse, on peut dire que l'autobiographe du récit d'enfance transforme la remémoration de son enfance en récit second, dont le modèle privilégié serait l'écriture propre de l'adulte, jouant à déplacer ses tonalités pour créer un mode enfantin, non antérieur mais postérieur à celui de l'écrivain<sup>218</sup>.

Les philosophes, les biologistes et les psychologues ont également réfléchi à la question de l'expression de l'émotion suscitée. Le philosophe Nelson Goodman (1990 : 81 et suivantes) pose la question suivante : L'expression d'une émotion suscite-t-elle

---

<sup>217</sup> C'est aussi l'idée que défend Jean-Pierre Changeux dans ses entretiens avec Paul Ricoeur (1998, p. 254) : " L'état actuel des connaissances ne nous permet certes pas de proposer un modèle scientifique rigoureux de la création, mais on peut anticiper sur les découvertes des neurosciences et réfléchir à des schémas de créativité qui résulteraient d'une combinatoire épigénétique au niveau de l'évolution de la pensée individuelle, de la production des représentations les plus élevées, cognitives et/ou affectives. Des variations combinatoires spontanées pourraient être à l'origine de nos idées nouvelles. J'ai développé cette hypothèse avec l'exemple du tableau et de la création artistique [J.-P. Changeux, *Raison et plaisir*], et on peut penser qu'elle s'étend au domaine de la normativité éthique. "



l'émotion ? est-elle plus directe, plus immédiate que la représentation de cette émotion ? pas nécessairement, répond-il, car, d'une part, en production, l'expression n'est pas nécessairement reliée de manière causale à ce qui est exprimé (il peut y avoir des expressions faciales feintes) ; d'autre part, en réception, on constate une non-adéquation constante entre l'expression produite et le sentiment qu'il engendre : “ Un visage qui exprime l'angoisse inspire davantage la pitié que la souffrance ; un corps qui exprime la haine et la colère tend à faire naître l'aversion ou la peur. ” Toutefois, l'apport de la neurobiologie (Jean-Didier Vincent, 2003 : 31-32) semble contredire la première des deux assertions : les travaux d'Ekman (fin 1960) ont montré l'universalité de l'extériorité des émotions (on observe les mêmes contractions de muscles déterminés pour traduire colère, surprise, joie... dans toutes les cultures humaines), et ceux de S. Bloch (1987) que de l'extériorisation de ces émotions naît l'intériorisation de l'émotion, c'est-à-dire qu'avoir l'air ému entraîne l'émotion correspondante ; que feindre une émotion, c'est la vivre. En réception, Goodman n'est pas favorable à la théorie de la *catharsis* émotionnelle, “ la conviction populaire que provoquer des émotions est une fonction essentielle de l'art ”. En fait, selon lui, il n'y a pas de différence entre la visée scientifique et la visée esthétique, chercher la satisfaction et la connaissance sont une seule et même chose, l'émotif et le cognitif se rejoignent. Toutefois, parfois les émotions impliquées dans l'expérience esthétique sont polairement inversées : nous faisons bon accueil à certaines œuvres qui éveillent des émotions que normalement nous fuyons, c'est le paradoxe de la laideur (pp. 286 et suivantes). Il me semble qu'ici, Goodman n'est pas très clair : croit-il ou non à l'effet thérapeutique de l'art, à la *catharsis* d'Aristote ?

### **1) Esthétique et jugement de goût**

Reprenant la typologie des niveaux de lecture établie par Michel Picard<sup>219</sup>, Jouve (1998 : 81 et suivantes) propose trois types de lecteurs ou postures de lecture, le lu (le lecteur qui vient satisfaire certaines pulsions inconscientes), le lisant (le lecteur victime de l'illusion référentielle) et le lectant (l'interprète, qui s'intéresse à la construction du texte). De plus, selon lui, le lectant se dédouble en un lectant jouant et un lectant interprétant. “ Le premier saisit le personnage comme un pion narratif dont il s'agit de prévoir les mouvements sur l'échiquier du texte. Le second l'appréhende comme l'indice d'un projet sémantique. ” (p.

---

<sup>218</sup> *Le Récit d'enfance et ses modèles* (2003), colloque de Cerisy-la-Salle (27 septembre-1<sup>er</sup> octobre 2001), dir. Anne Chevalier et Carole Dornier, Presses universitaires de Caen, Avant-Propos p. 11.

92). Jauss, dans son ouvrage *Pour une esthétique de la réception*<sup>220</sup>, postule que l'auteur construit un "lecteur implicite" lorsqu'il écrit, qui reçoit son texte au niveau où l'auteur souhaite qu'il soit reçu. De son côté, Marie-Laure Ryan (1991) impartit au lecteur un rôle important dans la coopération interprétative. Elle parle ainsi d'écart minimal, de différence minimale entre la volonté de l'auteur et l'interprétation du lecteur. Il est question ici de l'importance du savoir encyclopédique du lecteur, xéno-encyclopédie selon Eco (1990), écart d'interprétation entre encyclopédies imaginaires selon Ryan, ce que récuse Lubomir Dolezel (1998) qui refuse toute intégration de la réception dans la fiction. Selon Ryan, nous projetons sur le monde fictif ou contrefactuel un modèle dynamique, avec des ajustements successifs et constants. Toutefois, l'écart minimal ne fonctionnerait que pour la *mimesis*, et on constate donc un problème pour certains ouvrages de science-fiction, par exemple, où le personnage n'est pas mimétique mais 'anthropomorphisé'.

Qu'en est-il du narrateur, dont nous avons vu dans *Le texte en production* que l'auteur ne s'en préoccupait pas dans le processus de création puisqu'il se projette directement dans la conscience du personnage ou en dehors de cette conscience ? Il semblerait donc que cette instance narratologique soit une invention de la critique, en tant que représentation mentale du lecteur. C'est en effet le seul moyen d'éviter la visée perspectivique, directe, empathique, que de créer cette instance intermédiaire de discours qui permet la visée génétique du texte.

En ce qui concerne l'expression des émotions, lors de la lecture d'une nouvelle fantastique ou surtout de la vision d'un film fantastique, la peur qui est ressentie par le spectateur-auditeur ou par le lecteur est factuelle, réelle, mais il s'agit d'une situation de simulation mentale (on peut parler de "quasi-peur" (*quasi fear*))<sup>221</sup>. La réponse émotionnelle à la simulation est la même qu'en situation réelle (la peur), et cette réponse est encapsulée depuis les croyances du lecteur, mais la différence entre la situation fictive et la situation réelle tient en ce que dans la situation fictive le lecteur n'agit pas (il ne s'enfuit pas) parce qu'une décision d'agir dépasserait ses croyances. En reformulant ces propos, on peut dire que les croyances en jeu dans la fiction ne déclenchent pas l'action, car la croyance de la feintise de la fiction (état mental supérieur) est supérieure aux croyances en jeu dans la fiction (états

---

<sup>219</sup> Michel Picard (1986), *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, coll. Critique.

<sup>220</sup> Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 ; voir aussi Wolfgang Iser, *the Implied Reader, Patterns of Communication in prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1974.

<sup>221</sup> Mental simulation and emotional response to fiction, Tony Stone, Conférence Language, Culture and Mind, Université de Portsmouth, 18-20 juillet 2004. Les états émotionnels engendrés par la lecture d'un texte qui relate des événements effrayants ont été décrits par P. J. Lang (1984, *Cognition and Emotion : Concept and Action*, in C. E. Izard, J. Kagan et R. B. Zajonc, ed., *Emotions, Cognition and Behavior*, Cambridge, Cambridge University Press) comme ceux qui accompagnent habituellement la peur : accélération du rythme cardiaque, sensibilité de la peau, etc.).

mentaux qui engendrent des états émotionnels) et inhibent l'action. Il arrive pourtant que la réception de la fiction engendre l'action, à savoir celle d'écrire.

Chez les philosophes, à propos du jugement de goût, de la relation éthique-esthétique et des moyens linguistiques de l'évaluation esthétique, Schaeffer (1992) a retracé une histoire du jugement de goût depuis Kant, en s'intéressant à l'esthétique et à la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours. Selon Alfred Baeumler<sup>222</sup>, critique de la pensée de Kant, " l'expérience du goût est par excellence une expérience du sentiment (*Gefühl*). La sphère esthétique serait ainsi celle de la subjectivité concrète et autonome : " dans la création artistique et dans le jugement de goût l'individu agit librement, sans se soumettre à aucune hétéronomie, qu'elle soit théologique, conceptuelle ou éthique " <sup>223</sup> et " seules les propriétés formelles de l'objet sont concernées par le jugement de goût ", non celles de la matière, car la forme est imposée à la matière par l'esprit humain. Kant établit une distinction radicale entre jugement esthétique ou de goût (jugement évaluatif reposant sur un sentiment) et jugement de connaissance (jugement déterminant reposant sur une médiation conceptuelle). Une analyse formelle ou structurelle d'une œuvre d'art n'est pas un jugement de goût mais un jugement de connaissance. D'après Kant, il n'y a pas de relation possible entre concepts et sentiment de plaisir ou de peine, et donc aucune théorie descriptive des arts ne saurait être dérivée d'une détermination évaluative et inversement (p. 32). Ma thèse tente de démontrer le contraire par le biais de l'adjectif gradable, tout à la fois descriptif et évaluatif. Au XIXe siècle, Schopenhauer postule une théorie des épithètes poétiques, qui spécifient un nom générique et rendent sa compréhension moins générale, rendent les concepts plus concrets. Une telle idée est remise en cause par Schaeffer : un nom abstrait, même spécifié par un adjectif, reste abstrait (p. 248). Schaeffer établit une différence entre théorie descriptive et théorie évaluative de l'art : " Loin de décrire les arts, la théorie spéculative construit un idéal artistique. Autrement dit, le terme 'Art' ne renvoie pas à un objet descriptif : il est le corrélat d'un idéal évaluatif. Or, dans le cas d'un idéal (comme dans celui d'une norme), la question n'est pas de savoir s'il est vrai ou faux mais s'il est souhaitable ou non. " Selon Schaeffer, " la théorie descriptive des arts relève de la sémiotique ou de la théorie des symboles au sens de Goodman [*Langages de l'art*]. " (p. 386). Si la théorie descriptive est supposée être neutre, la seconde utilise le terme " art " en un sens évaluatif et le dote d'une fonction

---

<sup>222</sup> Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Asthetik und Logik des 18. Jahrhunderts* (1923), Reprint Max Niemeyer Verlag, 1967.

<sup>223</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne – L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, NRF essais, Gallimard, 1992, p. 28.

élogieuse (“ sacralisation de l’art ”), prenant ainsi une signification émotive en exprimant l’attitude positive du locuteur vis-à-vis des objets auxquels le terme est accolé. Car le plaisir pris au jugement de goût est une émotion, et donc ne doit pas faire mourir d’ennui (“ Il me semble qu’on peut tolérer beaucoup de choses de l’art, qu’il soit difficile, vulgaire, choquant, maniéré, blasphématoire, intellectuel, pornographique, pittoresque – et même plaisant, beau, sublime, séduisant. Il me semble en revanche absolument contraire à son concept qu’il fasse mourir d’ennui.”). En effet, “ le jugement descriptif n’est pas descriptivement vide : lorsque j’affirme que “ x est beau ” j’exprime certes une attitude mais si on me contredit ou si on me demande pourquoi je trouve beau l’objet en question, les raisons que je donnerai seront en général telles ou telles propriétés que l’objet possède effectivement, ou du moins dont je crois qu’il les possède. ” “ La théorie spéculative de l’Art propose en fait de doter le terme d’une nouvelle dénotation, son extension se limitant désormais aux œuvres qui se révèlent conformes à la définition évaluative (pp. 357-359) ”. En sont exclues les œuvres qui ne répondent pas aux critères. L’œuvre d’art est ainsi discriminante : lorsqu’elle est reconnue comme œuvre d’art, elle est positive ; si le jugement est négatif, c’est qu’il ne s’agit pas d’une œuvre d’art. Il s’agit là, me semble-t-il, d’une conception élitiste de l’art, qui attribue à la critique une place exclusive. Ainsi, “ la théorie spéculative de l’Art propose une nouvelle convention terminologique fondée sur une définition évaluative. ” Selon Danto, au contraire, l’appréciation esthétique peut être positive ou négative.

Selon Goodman, le plaisir et la joliesse ne permettent pas d’évaluer l’expérience esthétique ou l’œuvre d’art (contrairement à ce que dit Shaeffer), et les évaluations d’excellence sont au nombre des éléments mineurs pour pénétrer, comprendre une œuvre. En cela la compréhension d’une œuvre d’art rejoint le processus scientifique, cognitif, mais initié par les émotions et reposant sur le sentiment ; en science en effet, si l’objectivité requise proscrit une pensée hypothéquée par le désir, elle ne proscrit pas le recours au sentiment dans l’exploration et la découverte. En dépit de la doctrine communément acceptée, la vérité importe peu en science, c’est tout au plus une condition nécessaire : les hypothèses formulées, qui doivent remplir des exigences de portée ou de spécificité, sont jugées sur leur simplicité ou leur force.

D’après Arthur Danto (1989 : 250), les adjectifs évaluatifs ne sont pas déplaçables dans le cadre du jugement esthétique : on ne peut dériver “ sont des dessins de fleurs puissantes ” de “ sont de puissants dessins de fleurs ” (le nom relié est important et

l'ensemble prédicatif adj.-nom est quasiment lexicalisé). Pourtant, par hypallage, de “ sont de puissants dessins d'athlètes ” on conclut parfois “ sont des dessins de puissants athlètes ” ou de “ est une belle peinture de x ” “ est une peinture d'un bel x ”. Cela parce que *beau* et *puissant* peuvent se combiner avec des animés, mais on ne pourrait appliquer les adjectifs de *fluide*, *puissant* ou *désenchanté*, fréquents en critique artistique, à des fleurs réelles. Le langage de la critique picturale, tout intentionnel qu'il soit, s'applique à l'objet réel, tangible. Danto s'oppose ici à Nelson Goodman (1990 : 114-115), qui propose une théorie “ métaphorique ” de l'adjectif : dans *un coloris brutal*, *brutal* est appliqué métaphoriquement à l'image, eu égard à son coloris seulement. Le dessin de la même image peut être *tendre*, même application métaphorique limitée au dessin. Il n'y a jamais de couple lexicalisé, la métaphore reste vivante. Goodman établit une différence entre *L'image est triste* et *L'image est grise* : une image possède littéralement une couleur grise, appartient réellement à la classe des choses grises ; mais c'est métaphoriquement seulement ou par dérivation qu'elle possède la tristesse. L'image est dénotée littéralement par le prédicat *gris*, métaphoriquement par le prédicat *triste*. Alors que dans *La personne est triste*, *triste* a un sens littéral. Il dit également que l'exemplification, c'est la possession plus la référence : un objet est plutôt un échantillon de “ rouge ” que de la rougeur. “ Si je vous demande la couleur de votre maison, vous pouvez me dire *rouge*, ou bien me montrer un éclat peint rouge, ou encore écrire *rouge* à l'encre rouge (prédicat, échantillon ou combinaison d'un prédicat et d'un échantillon). ” (pp. 84 et suivantes).

Pourtant, poursuit Danto, on trouve aussi des évaluatifs dans les œuvres d'art elles-mêmes, les romans par exemple. “ Dans *Grandes Espérances*, Dickens parle du “ puissant mouchoir ” de Mr. Jagger, mais il nous livre aussi un contexte qui justifie l'application de ce qualificatif à un accessoire si fragile. ” Ici, il faut introduire une distinction essentielle selon Danto : le but du langage de la critique esthétique est tout à fait différent de celui de l'artiste qui vise la transparence à travers la feintise (c'est-à-dire la production d'illusions). L'artiste ne cherche pas à faire naître la croyance que l'expression “ semblent être sucrés ” est vraie de raisins peints, comme le ferait le critique, mais plutôt que l'expression “ sont sucrés ” est vraie des raisins réels, la croyance étant en l'occurrence fautive du fait de la technique illusionniste parfaite de l'artiste. L'artiste cherche à établir la réalité de son œuvre tout en sachant que c'est du faux.

#### **D- Analyses de discours**

Après étiquetage sémantique d'une grande partie du corpus Le portrait littéraire (annotation manuelle selon une double direction : polarité + ou polarité - des adjectifs, et intérieur ou extérieur en fonction de la prise en charge prédicative ou non de l'énonciateur par rapport à son énoncé), j'ai repris la question d'origine : qui parle et qui voit ? et obtenu deux énonciateurs : ENONC 1 = extérieur à la conscience du personnage [le sujet transcendant], ellipse restaurée : *qu'on dit/sait/voit être* + Adj. ; ENONC 2 = intérieur à la conscience du personnage [le sujet phénoménal], ellipse restaurée : *que je trouve/qu'il/elle trouve* + Adj.).

Exemple 1 : *La vie de Marianne* ((28) portrait d'une inconnue rencontrée dans un carrosse et qui se révèle être la mère de Marianne, Mme Darneuil)

“ Cette inconnue que nous prîmes en chemin était **grande** [ENONC 1], **bien faite** [ENONC 1]; je lui aurais donné près de cinquante ans, cependant elle ne les avait pas ; on eût dit qu'elle relevait de maladie, et cela était vrai [ENONC 1]. Malgré sa pâleur et son peu d'embonpoint, on lui voyait **les plus beaux** traits du monde [ENONC 1], avec un tour de visage admirable [ENONC 1], et je ne sais quoi de **fin** [ENONC 2], qui faisait penser qu'elle était une femme de distinction. Toute sa figure avait un air d'importance **naturelle** [ENONC 1] qui ne vient pas de fierté, mais de ce qu'on est accoutumé aux attentions, et même au respect de ceux avec qui l'on vit dans le **grand** monde [ENONC 1 (ce qu'on appelle le grand monde) ou ENONC 2 (ce que j'appelle le grand monde)]. ”

Exemple 2 : *Les Confessions* ((33) portrait de Mlle de Breil, chez qui le narrateur-personnage est domestique)

“ Mademoiselle de Breil était une **jeune** personne à peu près de mon âge [ENONC 2], **bien faite** [ENONC 2], assez **belle** [ENONC 2], très **blanche** avec des cheveux très **noirs** [ENONC 1], et, quoique **brune** [ENONC 1], portant sur son visage cet air de douceur des blondes auquel mon coeur n'a jamais résisté. L'habit de cour, si **favorable** [ENONC 1 (qu'on dit si favorable) ou ENONC 2 (que je trouve si favorable)] aux **jeunes** personnes [ENONC 1], marquait sa **jolie** taille [ENONC 2], dégageait sa poitrine et ses épaules, et rendait son teint encore **plus éblouissant** [ENONC 2] par le deuil qu'on portait alors. ”

Toutefois, ces deux exemples sont des discours homodiégétiques, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, et nous allons voir plus loin qu'il faut raffiner les catégories extérieur/intérieur.

En diachronie, si l'on s'en tient à cette première distinction, on obtient donc la création de quatre catégories grossières : 1/ portraits à majorité + extérieurs et + positifs ; 2/ portraits à majorité + extérieurs et + négatifs ; 3/ portraits à majorité + intérieurs et + positifs ; 4/

portraits à majorité + intérieurs et + négatifs. [La négation, de quelque type qu'elle soit, inverse la polarité de l'adjectif].

Les hypothèses *a priori* sont les suivantes : 1/ portraits à majorité + extérieurs et + positifs : portraits codifiés, registre épideictique selon les valeurs de l'époque ; 2/ portraits à majorité + extérieurs et + négatifs : portraits socialement marqués négativement d'après les valeurs de l'époque ; 3/ portraits à majorité + intérieurs et + positifs : portraits affectivement ou axiologiquement marqués (amour, admiration...) ; 4/ portraits à majorité + intérieurs et + négatifs : portraits affectivement ou axiologiquement marqués (blâme, haine, mépris ...). Ici, pour que ces hypothèses fonctionnent, on doit convoquer une théorie des stéréotypes élargie, ou la construction cognitive d'un monde mental permettant d'accéder à la compréhension du texte en tant qu'unité linguistique, construction variant au cours des époques : ainsi, il est difficile de comprendre l'occurrence suivante, car ce jugement est contradictoire avec les normes de notre époque : *d'une humeur fort douce et pourtant capable d'un grand attachement* (Portrait de Contamine in *L'Histoire de M. de Contamine et d'Angélique*), deux adjectifs de polarité positive étant reliés par *pourtant*, phénomène très bizarre.

Je donne ci-dessous les résultats de l'analyse du corpus annoté (se reporter à l'annexe p. 216 pour la lecture des extraits en question et les références bibliographiques).

**Tableau 1**      **Quadruple catégorisation des portraits littéraires**

<b><u>1/ Portraits à majorité + externes et + positifs</u></b>	<b><u>2/ Portraits à majorité + externes et + négatifs</u></b>	<b><u>3/ Portraits à majorité + internes et + positifs</u></b>	<b><u>4/ Portraits à majorité + internes et + négatifs</u></b>
Portraits codifiés, registre épideictique	Portraits socialement marqués négativement (d'après les valeurs de l'époque)	Portraits affectivement ou axiologiquement marqués (amour, admiration...)	Portraits affectivement ou axiologiquement marqués (blâme, haine, mépris ...).
<i>Le Roman de Thèbes</i> (1) Portrait d'Antigone et d'Ismène	<i>Les Caractères</i> (17) Portrait de Phédon	(11) Autoportrait de La Rochefoucault Ambivalence de la polarité du portrait	<i>Les Caractères</i> (16) Portrait de Théodecte

<i>La Princesse de Clèves</i> (14) Portrait du duc de Guise, etc.	<i>Les Misérables</i> (56) Portrait de Cosette	<i>L'Histoire de M. de Contamine et d'Angélique</i> (23) Portrait de Contamine Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>Histoire de Gil Blas de Santillane</i> (24) Portrait du Dr Sangrado Ambivalence de la polarité du portrait et de l'énonciateur prédicatif
<i>La Princesse de Clèves</i> (15) Portrait de Mlle de Chartres	<i>Le Père Goriot</i> (62) Portrait de Mme Vauquer	<i>La Vie de Marianne</i> (26) Autoportrait de Marianne	<i>Histoire de Gil Blas de Santillane</i> (25) Portrait des comédiens et comédiennes par Laure et commentaire du narrateur/personnage
<i>Les Caractères</i> (17) Portrait de Giton Ambivalence de la polarité du portrait	<i>La Vieille Fille</i> (63) Portrait de Mlle Cormon Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>La Vie de Marianne</i> (27) Portrait de Mme de Miran	<i>Manon Lescaut</i> (31) Portraits de Manon par le chevalier des Grieux
<i>Gulliver's Travels</i> (41) Portrait de <i>the Emperor of Lilliput</i>	<i>Bel-Ami</i> (67) Portrait du député Laroche-Mathieu	<i>La Vie de Marianne</i> (28) Portrait d'une inconnue (mère de Marianne)	<i>Les Liaisons dangereuses</i> (35) Portrait de Mme de Tourvel par la marquise de Merteuil (au vicomte de Valmont) Ambivalence de la polarité du portrait
<i>Joseph Andrews</i>	<i>Middlemarch</i>	<i>Manon Lescaut</i>	<i>Les Liaisons</i>



(49) Portrait de Joseph Andrews	(84) Portrait de Mary Garth	(29) Portrait du chevalier des Grieux	<i>dangereuses</i> (37) Portrait du vicomte de Valmont par Mme de Volanges (à Mme de Tourvel)
<i>La Vieille Fille</i> (64) Portrait de Suzanne	<i>The Last of the Mohicans</i> (91) Portrait de Gavid Gamut Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>Manon Lescaut</i> (30) Portrait de Manon	<i>Gulliver's Travels</i> (43) Portrait des Struldbruggs au pays de Laputa
<i>Les Illusions perdues</i> (65) Portrait de M. du Châtelet	<i>The Red Badge of Courage</i> (113) Portrait de Henry Fleming, "The youth"	<i>Les Confessions</i> (33) Portrait de Mlle de Breil Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>Pamela or Virtue Rewarded</i> (44) Portrait de Pamela D. D. de Mr B. Ambivalence de polarité D. D. de Pamela
<i>La Cousine Bette</i> (66) Portrait d'Adeline Fisher	<i>Sodome et Gomorrhe</i> (120) Portrait de M. de Cambremer	<i>Les Liaisons dangereuses</i> (36) Portrait de Mme de Tourvel par le vicomte de Valmont (à la marquise de Merteuil)	<i>Pamela or Virtue Rewarded</i> (46) Bref portrait de Pamela par elle-même à Mr B. (D. D.)
<i>La Petite Roque</i> (68) Portrait de Renardet	<i>Portrait d'un inconnu</i> (132) Portrait d'un Monsieur par je (narrateur-personnage) Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>Les Liaisons dangereuses</i> (38) Portrait du vicomte de Valmont par Mme de Tourvel (à Mme de Volanges)	<i>Joseph Andrews</i> (48) Portrait de Mrs Slipslop the Chambermaid Ambivalence de la polarité du portrait

		Ambivalence de la polarité du portrait	
<i>Adam Bede</i> (76) Portrait d'Adam Bede	<i>L'Ere du soupçon</i> (132 bis) Portrait générique du personnage du roman réaliste Ambivalence de polarité	<i>Les Liaisons dangereuses</i> (39) Portrait du chevalier Danceny par Cécile Volanges (à Sophie Carnay)	<i>Vanity Fair</i> (74) Portrait d'Amelia Sedley Ambivalence de la polarité du portrait
<i>Adam Bede</i> (77) Portrait de Lisbeth Bede Ambivalence de la polarité du portrait	<i>Au piano</i> (141) Portrait de Monsieur Lopez	<i>Les Liaisons dangereuses</i> (40) Portrait de Cécile Volanges par le chevalier Danceny	<i>The Picture of Dorian Gray</i> (86) Portrait du portrait de Dorian Gray après le suicide de Sibyl Vane
<i>Adam Bede</i> (81) Apparition de Hetty au tribunal	<i>The Sound and the Fury</i> (170) Description de Mrs Compson et de Jason	<i>Gulliver's Travels</i> (42) Portrait de la fille de la fermière à Brobdingnag	<i>The Picture of Dorian Gray</i> (87) Réflexions de Dorian Gray sur le portrait
<i>Middlemarch</i> (82) Portrait de Dorothea Brooke (incipit)		<i>Pamela or Virtue Rewarded</i> (45) Portrait de Mr B. à Pamela par Mrs Jervis	<i>The Picture of Dorian Gray</i> (89) Portrait des invités de Lady Narborough
<i>Middlemarch</i> (83) Portrait de Mr Bambridge		<i>Joseph Andrews</i> (47) Portrait de Mr Abraham Adams le vicaire	<i>The Picture of Dorian Gray</i> (88) Portrait du portrait après le meurtre de Basil Hallward
<i>The Picture of</i>		<i>Joseph Andrews</i>	<i>The Last of the</i>

<i>Dorian Gray</i> <b>(85)</b> Portrait de Dorian Gray		<b>(50)</b> Portrait de Fanny, future femme de Joseph Andrews	<i>Mohicans</i> <b>(92)</b> Portrait de Magua, traître de l'expédition
<i>The Last of the Mohicans</i> <b>(93)</b> Portraits successifs d'Alice et de Cora Munro		<i>Joseph Andrews</i> <b>(51)</b> Portrait de Fanny Dialogue entre Mr A. Adams et Lady Booby Défense et portrait élogieux de Fanny par Adams Démenti par Lady Booby (+ Négatifs)	<i>Moby Dick</i> <b>(98)</b> Portrait du Captain Ahab par Ishmaël ( <i>I</i> )
<i>The Last of the Mohicans</i> <b>(94)</b> Portrait de Chingachgook, le dernier des Mohicans, et de Hawk-eye		<i>A Sentimental Journey</i> <b>(52)</b> Portrait du moine à Calais	<i>The Age of Innocence</i> <b>(112)</b> Portrait de M. Rivière
<i>The Adventures of Huckleberry Finn</i> <b>(99)</b> Description des dessins au crayons d'une des filles Grangerford		<i>A Sentimental Journey</i> <b>(53)</b> Bref portrait d'une femme aperçue à la porte de la Remise Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>The Red Badge of Courage</i> <b>(114)</b> Description des troupes après la bataille
<i>The Adventures of Huckleberry Finn</i>		<i>Le Rouge et le Noir</i> <b>(60)</b> Portrait de M. de	<i>Du côté de chez Swann</i>

(100) Portrait du Colonel Grangerford		Rênal Ambivalence de l'énonciateur prédicatif et de la polarité du portrait	(115) Apparition de Gilberte Swann au narrateur-personnage
<i>The Adventures of Huckleberry Finn</i> (101) Portrait des enfants Grangerford		<i>L'œuvre</i> (69) Portrait de Christine endormie	<i>Du côté de chez Swann</i> (116) Portrait d'Odette de Crécy par Swann
<i>The Portrait of a Lady</i> (107) Portrait de Mme Merle		<i>La Bête humaine</i> (71) Portrait de Séverine	<i>Sodome et Gomorrhe</i> (119) Portrait du baron de Charlus sous un nouveau jour
<i>The Age of Innocence</i> (110) Premier portrait de Countess Olenska		<i>Pride and Prejudice</i> (72) Portrait de Jane et Elizabeth Bennett	<i>L'Innommable</i> (125) Portrait du personnage-narrateur par lui-même
<i>The Age of Innocence</i> (111) Deuxième portrait de Countess Olenska		<i>Pride and Prejudice</i> (73) Portrait de Mr Bingley et Mr Darcy	<i>Portrait d'un inconnu</i> (129) Portrait générique de petits enfants devant un visage adulte fermé
<i>Les Thibault</i> (121) Portrait de Rumelles, puis de Kappel		<i>Great Expectations</i> (75) Portrait de Mrs Joe et de Joe Gargery	<i>Portrait d'un inconnu</i> (131) Portrait de l'image du narrateur-personnage réfractée dans les vitrines des boutiques
<i>La Nausée</i> (123) Portrait du		<i>Adam Bede</i> (78) Portrait de Hetty	<i>La Route des Flandres</i>

portrait de Jean Pacôme		Sorel	<b>(134)</b> Portrait d'Iglesia et de Corinne
<i>Murphy</i> <b>(124)</b> Portrait de Celia		<i>Adam Bede</i> <b>(79)</b> Portrait d'Adam dans l'esprit de Hetty ( <i>Hetty's world</i> )	<i>L'écriture ou la vie</i> <b>(137)</b> Portrait de l'auteur-narrateur-personnage vu par les yeux des Américains
<i>Tropismes</i> <b>(128)</b> Tableau de "elles"		<i>Adam Bede</i> <b>(80)</b> Portrait d'Adam Bede comme type	<i>Tess of the d'Urbervilles</i> <b>(146)</b> Portrait d'Angel Clare
<i>La Jalousie</i> <b>(135)</b> Portrait de A...		<i>The Picture of Dorian Gray</i> <b>(88)</b> Portrait du portrait par Basil Hallward	<i>Good-bye to Berlin</i> <b>(149)</b> Portrait de Sally (DD)
<i>Nous trois</i> <b>(139)</b> Portrait de Marion Morhange		<i>The Scarlet Letter</i> <b>(95)</b> Portrait de Hester Prynne	<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> <b>(151)</b> Deux discours évaluatifs, l'un de Father Dolan (DD), l'autre de Steven (monologue intérieur)
<i>Tess of the d'Urbervilles</i> <b>(142)</b> Portrait de Tess Durbeyfield		<i>Moby Dick</i> <b>(96)</b> Portrait de Queequeg	<i>Ulysses</i> <b>(154)</b> Esquisse de portrait du <i>professor Goodwin</i> en monologue intérieur remémoratif de Leopold Bloom

<i>Tess of the d'Urbervilles</i> <b>(143)</b> Second portrait de Tess après sa grossesse et la mort de son enfant		<i>Moby Dick</i> <b>(97)</b> Portrait du Captain Ahab par le Captain Peleg	<i>Ulysses</i> <b>(160)</b> Evocation de Mrs Rubio par Molly Bloom
<i>Tess of the d'Urbervilles</i> <b>(144)</b> Troisième portrait de Tess à son arrivée à Blackmoor Vale		<i>The Portrait of a Lady</i> <b>(102)</b> Portraits successifs de Lord Warburton, Ralph Touchett et Mr. Touchett	<b>(180)</b> Critique de George Sand par Baudelaire, citée par Jean d'Ormesson
<i>Tess of the d'Urbervilles</i> <b>(145)</b> Portrait d'Alec d'Urbervilles		<i>The Portrait of a Lady</i> <b>(103)</b> Portrait de Caspar Goodwood Ambivalence de l'énonciateur prédicatif	<i>La Cantatrice chauve</i> <b>(188)</b> Portrait de Mme Smith par M. Smith
<i>The Nigger of the Narcissus</i> <b>(147)</b> Portrait collectif de l'équipage du <i>Narcissus</i>		<i>The Portrait of a Lady</i> <b>(104)</b> Portrait d'Isabel Archer	
<i>Ulysses</i> <b>(156)</b> Portrait du personnage statufié assis sur un rocher au pied d'une tour		<i>The Portrait of a Lady</i> <b>(105)</b> Portrait d'Isabel Archer par Ralph Touchett	
<i>Ulysses</i>		<i>The Portrait of a</i>	

(158) Portrait de Gerty MacDowell		<i>Lady</i> (106) Portrait d'Isabel par elle-même (DD)	
<i>Elmer Gantry</i> (165) Portrait d'Elmer Gantry et de Jim Lefferts		<i>The Portrait of a Lady</i> (108) Portrait de Mr. Osmond	
<i>Elmer Gantry</i> (166) Portrait de la mère d'Elmer Gantry		<i>The Portrait of a Lady</i> (109) Portrait d'Isabel Archer par Mme Merle à Mr. Osmond (DD)	
<i>Elmer Gantry</i> (167) Portrait de Cleo Benham		<i>A l'ombre des jeunes filles en fleurs</i> (117) Tableau collectif des jeunes filles à Balbec	
<i>The Great Gatsby</i> (171) Portrait de Tom Buchanan		<i>Belle du Seigneur</i> (122) Portrait d'Ariane Deume par elle-même dans son bain	
<i>The Great Gatsby</i> (172) Portrait de Myrtle Wilson		<i>Tropismes</i> (127) Tableau de " ils " (DD)	
<i>The Great Gatsby</i> (173) Portrait de Gatsby Ambivalence de l'énonciateur prédicatif		<i>Portrait d'un inconnu</i> (130) Portrait de l'amie du personnage masculin principal, le " vieil avare "	

<p><i>A Farewell to Arms</i>  <b>(174)</b> Première  apparition de  Catherine Barkley au  narrateur-personnage</p>		<p><i>La Route des  Flandres</i>  <b>(133)</b> Portrait virtuel  de Corinne et Georges  imaginé par Georges  (Portrait de Georges  plutôt négatif avec  ambivalence de  l'énonciateur  prédicatif, portrait de  Corinne positif)</p>	
<p><i>Of Mice and Men</i>  <b>(178)</b> Portrait de  George et Lennie</p>		<p><i>La Modification</i>  <b>(136)</b> Portrait d'un  voyageur assis dans le  même compartiment  que le personnage  principal</p>	
<p><i>Of Mice and Men</i>  <b>(179)</b> Portrait de la  femme de Curley</p>		<p><i>La Classe de neige</i>  <b>(138)</b> Portrait  d'Hodkann  Ambivalence de la  polarité du portrait</p>	
		<p><i>Au piano</i>  <b>(140)</b> Portrait de la  femme au chien</p>	
		<p><i>The Nigger of the  Narcissus</i>  <b>(148)</b> Portrait de  James Wait, <i>the  nigger</i>, vu à travers le  regard de Mr. Baker,  puis de tout</p>	



		l'équipage	
		<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> <b>(150)</b> Description des mains d'Eileen	
		<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> <b>(150 bis)</b> Portrait remémoratif d'Eileen	
		<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> <b>(152)</b> Sentiment intérieur de Steven à l'évocation de son nom Ambivalence de la polarité du portrait	
		<i>A Portrait of the Artist as a Young Man</i> <b>(153)</b> Portrait d'une jeune fille apparue sur la plage à Steven adolescent	
		<i>Ulysses</i> <b>(155)</b> Portrait de Martin Cunningham en monologue intérieur non	

		remémoratif de Leopold Bloom	
		<i>Ulysses</i> <b>(157)</b> Evocation de Mrs Marion Bloom par son mari Leopold	
		<i>Ulysses</i> <b>(159)</b> Evocation de Leopold Bloom par Molly Bloom en monologue remémoratif	
		<i>A Farewell to Arms</i> <b>(175)</b> Deuxième portrait de Catherine Barkley par le narrateur-personnage	
		<b>(183)</b> <i>Poésie</i> <i>ininterrompue</i> Paul Eluard	
		<i>Papa doit manger</i> <b>(187)</b> Portrait de Papa à Mina	

Sur un total de 64 œuvres étudiées, du XVIIe siècle au XXe siècle (échantillon représentatif du corpus littéraire), on peut distinguer des constantes : les écrivains préfèrent écrire un portrait majoritairement positif-intérieur et rechignent à établir un portrait négatif-extérieur. Les éloges ou portraits affectivement marqués positifs sont plus fréquents que leurs contreparties négatives, ce qui atteste sans doute la bienveillance de l'auteur pour son personnage. Enfin, l'intériorité est un trait préférentiellement choisi par les auteurs, ce qui va nous conduire à le différencier.

En effet, si la prise en compte de l'adjectif gradable est suffisante pour établir la polarité du portrait, en revanche d'autres indices textuels ont été pris en compte dans l'établissement de la notion d'énonciateur prédicatif extérieur ou intérieur. Le discours est pris comme une succession de micro-prédications dont chacune est attribuée (*ascribed* selon les philosophes analytiques anglo-saxons comme Strawson<sup>224</sup>) à un individu, le sujet de l'énonciation et de la vision (selon un principe d'engagement/*commitment* de l'énonciateur, celui qui parle voit)<sup>225</sup>. Ce sujet est soit de 1<sup>re</sup> personne, soit de 3<sup>e</sup> personne, et la prédication a trait à X lui-même ou à Y (= discours de X sur X ou de X sur Y). A partir de cette première distinction, on peut établir le tableau suivant, où sont répertoriés tous les genres de discours du portrait littéraire –genre étant pris dans un sens large.

**Tableau 2** Genres de discours du portrait littéraire

Discours de X sur X en <i>je</i>	Discours de X sur Y	
	en <i>je</i>	en <i>il/elle</i>

<sup>224</sup> P. F. Strawson, *Individuals*, Londres, 1959, trad. fr. *Les Individus*, Paris, Le Seuil, 1973.

<sup>225</sup> Paul Ricoeur, dans ses entretiens avec J.-P. Changeux (1998, p. 137) : “ Cet objet mental [l'adjectif *effrayant* attribué à quelqu'un, objet commun pour moi effrayé ou toi effrayé, qui conserve néanmoins une permanence de sens] est le produit d'une opération extraordinairement compliquée qui est prise dans le réseau de l'intentionnalité, de la signification, de la communication, à quoi s'ajoute le processus d'objectivation qui détache, qui déracine l'objet de son seul vécu. ”

<p><b><u>Prédications à majorité intérieures (= sujet phénoménal)</u></b></p> <p>- <u>Autoportrait</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Montaigne (2)</li> <li>• La Rochefoucault (11)</li> </ul> <p><b>Fusion auteur-narrateur-personnage, sympathie</b></p> <p>- <u>Portrait en discours direct (DD), autoportrait épistolaire ou monologue intérieur d'introspection</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Isabel Archer (106)</li> <li>• Pamela (46)</li> <li>• Stephen (152)</li> </ul> <p><b>Projection auteur-narrateur dans conscience du personnage, empathie</b></p>	<p><b><u>Prédications à majorité intérieures (= sujet phénoménal)</u></b></p> <p>- <u>Portrait épistolaire (historique ou fictionnel)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mme de Sévigné (13)</li> <li>• <i>Les liaisons dangereuses</i> (36)</li> </ul> <p>- <u>Monologue intérieur</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Leopold Bloom (154)</li> <li>• Molly Bloom (159)</li> </ul> <p><b>Empathie</b></p> <p>- <u>Portrait remémoratif</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Albertine (118)</li> <li>• Mlle de Breil (33)</li> </ul> <p>- <u>Discours direct (DD)</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Henry Fielding (51)</li> </ul> <p><b>Phénomènes empathiques</b></p> <p>- <u>Sujets phénoménaux X deux cas possibles : auteur-narrateur ou narrateur-personnage</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Thackeray ((74) prise en charge des prédications par l'auteur-narrateur lui-même)</li> <li>• Dickens ((75) Pip, narrateur-personnage, est</li> </ul>	<p><b><u>Prédications à majorité extérieures (= sujet transcendant)</u></b></p> <p>- <u>Portrait codifié, distancié</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>La Princesse de Clèves</i> (14)</li> <li>• Robbe-Grillet (135)</li> <li>• Hemingway (174)</li> <li>• Steinbeck (178)</li> <li>• Apparition de Hetty au tribunal (81)</li> </ul> <p>- <u>Portrait typifié</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Balzac (66)</li> <li>• George Eliot (84)</li> </ul> <p>- <u>Sujet transcendant</u></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Adam Bede (76)</li> <li>• M. du Châtelet (65)</li> </ul> <p><b>Projection auteur-narrateur autour du personnage, pas ou peu d'intériorité</b></p> <p><b><u>Prédications à majorité intérieures (= sujet phénoménal)</u></b></p> <p>- <u>Portrait proche de la conscience du personnage, sujets phénoménaux Y</u></p>
---	---	--

	l'énonciateur prédicatif)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Isabel Archer (104)</li> <li>• Hetty's world (79)</li> <li>• Nathalie Sarraute (129), (131)</li> </ul> <p><b>Projection auteur-narrateur dans conscience du personnage, phénomènes empathiques</b></p>
--	---------------------------	---

On observe trois niveaux de sujets (au lieu de deux) quand il y a discours de X sur Y (discours en *je* ou en *il/elle*) :

- le sujet transcendant, extérieur (tout le monde voyait que Y était + Adj/on disait/on savait que Y était + Adj) ;
- le sujet phénoménal X (X trouvait que Y était + Adj), projection de l'auteur-narrateur dans la conscience du personnage X qui parle du personnage Y quand le narrateur est personnage, ou simple prise en charge du discours par l'auteur-narrateur si l'auteur n'est pas personnage ;
- le sujet phénoménal Y (Y se savait/se sentait/se disait + Adj), projection de l'auteur-narrateur dans le corps ou la conscience du personnage Y avec un grand degré d'empathie.

Pour différencier le sujet transcendant, le sujet phénoménal X et le sujet phénoménal Y, on peut étudier le portrait de Mlle Cormon ((63) *la Vieille Fille* de Balzac), dans lequel on observe une ambivalence de l'énonciateur prédicatif :

“ C'était une jambe **nerveuse** [prédication intérieure, sujet phénoménal Y, = qu'elle sentait nerveuse], à **petit** mollet [prédication extérieure, sujet transcendant, = qu'on voyait petit] **saillant** [prédication extérieure, sujet transcendant, = qu'on voyait saillant] et **dru** [prédication intérieure, sujet phénoménal Y, projection de l'auteur-narrateur dans la conscience/le corps du personnage, qui devient narrateur-personnage de cette micro-prédication] comme celui d'un matelot. Une **bonne grosse** taille [prédication intérieure, sujet phénoménal X, marque la prise en charge énonciative de l'auteur-narrateur], un embonpoint de nourrice, des bras **forts** et **potelés** [prédications extérieures, sujet transcendant], des mains **rouges** [prédication extérieure, sujet transcendant], tout en elle

s'harmonisait aux formes **bombées** [prédication extérieure, sujet transcendant], à la **grasse** [prédication intérieure, sujet phénoménal X] blancheur des beautés normandes. Des yeux d'une couleur **indécise** [prédication intérieure, sujet phénoménal X] et à fleur de tête donnaient au visage, dont les contours **arrondis** [prédication extérieure, sujet transcendant] n'avaient aucune noblesse, un air d'étonnement et de simplicité **moutonnaire** [prédication intérieure, sujet phénoménal X] qui seyait d'ailleurs à une vieille fille [prédication intérieure, sujet phénoménal X]. ”

### 1) *Qu'est-ce que l'empathie ?*

L'empathie est une théorie de l'esprit implicite (Perner et Cléments, 2000<sup>226</sup>), donnant lieu à une représentation implicite des intentions de l'autre ; la notion classique de théorie de l'esprit explicite correspondrait à la représentation de ces mêmes connaissances selon le mode déclaratif. Le mot 'empathie' a été forgé par Köhler (1927) et se rapproche de l'*Einfühlung* de Theodor Lipps (1903 : « le fait de sentir ses vécus propres en autrui ou, plus généralement, en une autre chose<sup>227</sup> »), qui se trouve à mi-chemin entre le lien social (extérieur) et le *cogito* (intérieur), le *cogito* étant lui-même issu d'un dualisme entre corps et esprit. *Einfühlung* fut traduit d'abord par 'sympathie esthétique'. Toutefois, il faut distinguer l'empathie émotionnelle et l'empathie mentale ou cognitive (Decety soutient que l'émotion n'est pas de l'empathie, alors que les états mentaux en sont), bien que ces deux aspects soient intriqués.

Voici ce que certains psychologues disent de l'empathie, en différenciant cette notion de la sympathie<sup>228</sup> : Dans l'empathie le moi est le moyen de compréhension de l'autre, et il ne perd jamais son identité. La sympathie, au contraire, relève de la communion plutôt que de la rigueur, et la conscience de soi est réduite plutôt que développée. Dans l'empathie on se substitue à l'autre personne ; dans la sympathie on met les autres à sa place. Savoir ce que quelque chose serait pour une autre personne est de l'empathie. Savoir ce que ce serait d'être cette personne est de la sympathie. Dans l'empathie on agit “ comme si ” on était l'autre personne. L'objectif de l'empathie est la compréhension. L'objectif de la sympathie est le

---

<sup>226</sup> From an implicit to an explicit « Theory of mind », in Rossetti, Y. & Revonsuo, A. (eds), *Beyond dissociation – interactions between dissociated implicit and explicit processing*, Philadelphia, John Benjamins Publishing.

<sup>227</sup> Jean-Luc Petit, Empathie et intersubjectivité, in Alain Berthoz et Gérard Jorland, dir. (2004), p. 129. L'*Einfühlung* de Lipps est à distinguer de l'*Einsfühlung* de Scheler, qui a une signification plus immédiate ou émotionnelle.

<sup>228</sup> Lauren Wispé (1991), *The Psychology of Sympathy*, New York, Plenum Press, p. 80 : “ In empathy the self is the vehicle for understanding, and it never loses its identity. Sympathy, on the other hand, is concerned with communion rather than accuracy, and self-awareness is reduced rather than enhanced... In empathy, one substitutes oneself for the other person ; in sympathy, one substitutes others for oneself. To know what something would be like to be that person is sympathy. In empathy one acts ‘as if’ one were the other

confort de l'autre personne. Pour résumer, l'empathie est un moyen de connaître, la sympathie est un moyen d'établir des relations. La sympathie a des buts altruistes, alors que l'empathie peut ou non être motivée par de bonnes intentions. En fait, on peut être en empathie seulement à des fins narcissiques. Etant donné que les relations auteur-personnage sont parfois teintées d'ambiguïté, et que le but de la fiction n'est pas les relations sociales, c'est bien d'empathie qu'il s'agit. Dans les deux cas, il y a création d'émotion (Damasio, Oatley). Ce que Paul Thagard et Allison Barnes soutiennent (Empathy and Analogy, 1997, <http://cogsci.uwaterloo.ca/Articles>), c'est qu'atteindre la compréhension par l'empathie implique la comparaison des émotions et est donc essentiellement analogique (processus de haut niveau). Mais les émotions d'autrui, analysées par un processus cognitif, engendrent à leur tour des émotions chez l'analysant, et l'on se trouve dans un processus circulaire. D'après Vincent (2003 : 69), " autrui a son siège en moi dans mon lobule pariétal droit ", le lobule pariétal inférieur droit est fortement activé lorsque le sujet adopte la perspective d'autrui, dans des conditions d'imitation par autrui (regarder l'autre vous imiter, par exemple). Selon Damasio, la reconnaissance de la peur chez autrui, qui active l'amygdale dans le cerveau, a lieu lorsqu'on le regarde dans les yeux.

Pour éclairer la récente controverse concernant la façon dont les humains attribuent des états mentaux à d'autres personnes, les psychologues et philosophes proposent deux théories : la *theory-theory* (TT) et la *simulation-theory*. Selon la *theory-theory* (TT), on utilise une théorie de l'esprit implicite pour comprendre ce que les autres personnes pensent ou ressentent (appelée également *folk psychology*, et qui consiste à se mettre " à la place de/in the shoes of"). La *simulation-theory* (ST), selon Goldman<sup>229</sup>, consiste à feindre les croyances et désirs des autres, à les simuler, pour obtenir en *output* des états émotionnels semblables. L'empathie avec les autistes ou avec des personnes qui sont mentalement ou physiquement atteintes est appelée '*long-distance analogy*' et nécessite vraisemblablement des modèles plus sophistiqués que la simple *theory-theory*, suffisante, elle, pour comprendre la colère d'une amie qui a raté son avion. Les chercheurs débattent pour savoir si ST et TT sont exclusives ou non. Le terme de 'simulation' est en effet porteur d'une ambiguïté entre la résonance (qui dépend d'un système de bas niveau) et l'inférence, analogique ou non selon les auteurs (qui ressortit d'un système de haut niveau). Une réponse pour distinguer ST et TT consiste à distinguer deux sortes de projets imaginatifs : 1/ être moi dans la situation de

---

person. The object of empathy is understanding. The object of sympathy is the other person's well-being. In sum, empathy is a way of knowing ; sympathy is a way of relating. ”

l'autre ; 2/ être l'autre dans la même situation. Selon Gordon (1995<sup>230</sup>), cité par Currie et Ravenscroft (2002 : 55), le pas inférentiel est possible uniquement dans le premier cas, le deuxième relevant uniquement d'une simulation analogique de type TT. Le système des neurones miroir, mis en évidence par Giacomo Rizzolatti *et al.* (1996), est lui aussi analogique puisqu'il est activé aussi bien lorsque l'on reproduit le comportement de quelqu'un (action) que lorsque l'on regarde ou écoute très attentivement le comportement de quelqu'un (observation ou audition faites en se mettant à sa place). Ce qui a été mis en évidence, c'est que réception (observation) et production (action) proviennent de la même source neuronale. Toutefois, l'activation neuronale est moindre dans l'observation que dans l'action, et le système de résonance est plus important quand l'observateur est expert que quand il est novice. Les neurones miroir jouent ainsi un rôle important dans la compréhension des comportements d'autrui et dans les apprentissages procéduraux (qui se distinguent des apprentissages verbaux ou langagiers). De cette façon peut être expliquée la non-expérience de Marie la physicienne<sup>231</sup>, qui connaît tout des couleurs d'une façon descriptive et encyclopédique, mais ne sait pas ce que c'est que de percevoir les couleurs (car elle a vécu dans un environnement monochrome gris) et ne peut donc les produire : elle n'a pas d'expérience phénoménale de la couleur, aucun de ses neurones miroir n'a été activé.

Qui plus est, une similitude des aires cérébrales activées lors de la prise d'objet est apparente, par imagerie en tomographie par émission de positons, dans les trois activités suivantes :

- prise d'objets (observée) : aires activées : Broca + STs + Pp + VS
- prise d'objets (exécutée) : aires activées : pF + M1 + S1 + S2 + Pp
- prise d'objets (imaginée) : aires activées : pF + Ms + pM + M1 + SPi<sup>232</sup>.

L'activité purement mentale qu'est la production d'images mentales (représentations, imagination, expériences de pensée selon les auteurs) active ainsi dans le cerveau des aires similaires à celles de l'action (production) et de l'observation (réception). On remarque en outre que l'observation active l'aire de Broca, qui est la zone traditionnellement associée au langage, ce qui porterait à penser que l'observation muette d'un comportement active dans le cerveau une sorte de langage d'instruction. Toutefois, cette relative similitude entre activités

---

<sup>229</sup> Goldman, A. (1992), In Defense of the Simulation Theory, *Mind and Language* 7 : 104-119.

<sup>230</sup> Simulation without Introspection or Inference from Me to You, in M. Davies et T. Stone, eds, *Mental Simulation*, Oxford, Blackwell.

<sup>231</sup> Jackson, F. (1986), What Mary didn't know, *Journal of philosophy*, LXXXIII, 291-295.

<sup>232</sup> La plupart des informations concernant l'empathie et le système des neurones-miroir sont tirées des deux journées intitulées Systèmes résonnants, empathie, intersubjectivité organisées les 31 mars et 6 juin 2005 par le Collège de France, le Laboratoire de Physiologie de la Perception et de l'Action, l'Ecole Normale Supérieure et le Département des Etudes Cognitives, avec les participants



neuronales, que l'on pourrait étendre à une analogie entre la posture de l'auteur en production de texte et celle du lecteur en réception de texte, s'arrête là, elles ne sont pas de même nature dans l'un et l'autre cas : m'inspirant de Gordon (1995), il apparaît que si l'auteur devient lui-même en quelque sorte son personnage lors du processus de création verbalisée (projection ou simulation active, conscience réfléchie), le lecteur demeure lui-même lors de la réception de texte (il se contente d'être l'autre dans la situation fictionnelle), le pas inférentiel étant possible uniquement dans le premier cas.

On trouvera ci-dessous les analyses narratologiques et cognitives établies à partir de certaines des œuvres du corpus, en diachronie.

#### a) Du XIIIe au XVIe siècle

L'extrait de l'œuvre d'ancien français, *Le Roman de Thèbes* (portrait d'Antigone et d'Ismène (1)) fait état d'un portrait codifié à registre épique, construit en focalisation zéro selon la terminologie narratologique classique, et à prédictions extérieures (sujet transcendant) tout du long, malgré l'intervention de l'auteur-narrateur dès le premier vers (*Il faut que je vous décrive...*). Les gradables sont tous de polarité positive, sauf la combinaison d'un comparatif d'infériorité et d'un gradable à polarité négative : *meins vilaine*, traduit en français moderne par *plus noble* sur le modèle logique - + - = + + +. L'ancien français préfère l'atténuation engendrée par les deux négations.

Dans le portrait de Montaigne par lui-même (2), le PDV est interne à la conscience de l'auteur-narrateur-personnage qui fusionnent, puisque le pacte autobiographique regroupe les trois *je*, le pacte référentiel nous certifie que l'objet du livre est bien le déroulement de l'existence de l'auteur lui-même, le pacte de lecture exige de nous que nous croyions et que nous acceptions les propos tenus (selon les analyses de Philippe Lejeune sur l'autobiographie). Il s'agit néanmoins d'un genre fictionnel et non proprement conversationnel, grâce au décalage du temps et aux qualités stylistiques de l'auteur. Selon Gervais-Zaninger (2001 : 108), l'écriture autobiographique peut être un regard sur un passé révolu, l'auteur-narrateur fusionnant avec le personnage, son double ancien. Les lieux et les objets sont vus à travers un double prisme, celui du souvenir et celui de l'écriture.

---

suivants : Alain Berthoz, Gérard Jorland, Jean-Luc Petit, Jean-Michel Roy, Julie Greizes, Pierre Livet, Franck Grammont, Giacomo Rizzolatti, Vittorio Gallese, Luciano Fadiga, Salvatore Aglioti, Shaun Gallagher...

L'autoportrait<sup>233</sup> est le seul type de texte (avec le monologue intérieur ou le discours direct introspectif ou remémoratif) qui associe le “ discours de X ” et le “ discours sur X ” dans les micro-prédications que forment les successions de gradables. Dans les données de 1<sup>re</sup> ou de 3<sup>e</sup> personne (discours de X) portant sur un autre personnage (discours sur Y), les deux objets X et Y sont dissociés, restituant à l'auteur-narrateur ou à un narrateur-personnage X la prise en charge de son discours sur un personnage Y, le choix de certains adjectifs pouvant tout à fait être extérieur ou phénoménal Y.

### b) Au XVII<sup>e</sup> siècle

Le “ Portrait de La Rochefoucault fait par lui-même ” (11), écrit en 1659 pour le salon de Mlle de Montpensier, et paru dans le recueil Sercy-Barbin<sup>234</sup> se caractérise par un présent d'énonciation, et donc le *Je* de l'auteur-narrateur-personnage (la brièveté du texte fait qu'il ne s'agit pas d'une fiction), le PDV est interne à la conscience de l'énonciateur. On note la polarité plutôt négative des gradables dans la première partie de l'autoportrait, plutôt positive dans la deuxième partie. Quelques locutions sont lexicalisées : *honnête homme*, *mauvaises humeurs*, et plusieurs adjectifs antéposés sont employés avec un sens intensif

<sup>233</sup> J'emploie ici ce terme par anachronisme, car, avant 1950, le mot “ autoportrait ”, qui fait référence dans son sens premier au portrait pictural, n'existe pas comme tel dans les dictionnaires de langue française ; “ self-portrait ”, quant à lui, apparaît vers 1890. On parle de portrait du peintre/de l'artiste par lui-même (conférence de Pascal Bonafoux tenue à Paris IV-Sorbonne le 18 mars 2004 : “ L'autoportrait au XX<sup>e</sup> siècle, doutes et inquiétudes ”). Eco (1999, p. 513) distingue des différences entre le signe et l'image spéculaire, c'est-à-dire l'autoportrait littéraire et pictural et le reflet dans le miroir :

“ 1/ Le signe est quelque chose qui tient lieu d'autre chose *en son absence*. L'image spéculaire, en revanche, *se tient en présence* de l'objet qu'elle reflète.

2/ Le signe est matériellement distinct de ce dont il est le signe, sans quoi l'on pourrait dire que je suis un signe de moi-même. L'image spéculaire, en revanche, est un double absolu des *stimuli* que notre œil recevrait s'il se trouvait devant l'objet.

3/ Dans le signe, le plan de l'expression se distingue par la substance et par la forme, et une forme peut être transposée d'une substance à une autre tout en restant la même. Dans le cas du miroir, en revanche, je transfère tout au plus (tout en l'inversant) la substance lumineuse sur la surface spéculaire qui s'oppose à moi.

4/ Pour qu'il y ait signe, une occurrence sémiotique en rapport avec un type doit pouvoir être constituée. Dans l'image spéculaire, en revanche, le type et l'occurrence coexistent.

5/ Le signe peut être utilisé pour mentir ou pour affirmer quelque chose de faux (mais que je crois vrai). L'image spéculaire, en revanche, ne ment jamais. Le signe peut être utilisé pour mentir puisque je peux produire un signe même si l'objet n'existe pas (je peux nommer des chimères et représenter des licornes) tandis que l'image spéculaire ne se produit que face à l'objet.”

Et plus loin, p. 517, il précise que l'image spéculaire peut être considérée comme “ nom propre absolu ”, sa désignation rigide est la plus rigide des désignations rigides, elle résiste à tout contrefactuel.

<sup>234</sup> Ce portrait s'inscrit dans la tradition des portraits mondains écrits. Contrairement à ce qu'en disent les lexicographes de l'époque (C.-P. Richelet, *Dictionnaire françois...*, Genève, 1680 ; A. Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690 ; *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, 1694), le portrait mondain n'est pas toujours pictural, ne donne pas à voir : le recueil de 59 portraits intitulé *Divers Portraits*, et paru en 1659 en quelques dizaines d'exemplaires distribués au petit cercle des amis de Mlle de Montpensier, dite La Grande Mademoiselle, contient des portraits dont les adjectifs à polarités “ annulées ” sont fort peu descriptifs : “ Je ne suis ni grande ni petite [...], Mes dents ne sont ni belles ni horribles [...]. ” En outre, le portrait est souvent présenté comme une entreprise difficile, voire impossible : “ Il est difficile à de petites gens de pouvoir parler des personnes fort élevées. S'il n'y avoit à dépeindre que les traits du visage, ce sont des choses dont tout le monde peut aisément s'acquitter ; mais il n'en est pas de mesme des qualitez de l'âme, car ceux qui ne sont pas nez d'une condition à l'avoir élevée, peuvent mal-aisément exprimer les sentiments de ceux qui l'ont haute. ” (Portrait de Monsieur de le Prince par Mademoiselle) “ [...] pour son esprit il est si grand & si merveilleux, qu'il faudroit de nouveaux termes pour parler d'une chose qui n'est jamais de semblable. ” (Portrait de la Reyne de Suède écrit par madame la Comtesse de Brégis) “ [...] pour son teint, il n'est pas dans les fleurs d'éclat qui lui soit comparable. [...] les lys n'ont pas assez de vivacité, ny les roses assez de blancheur ” (Portrait de Madame la Duchesse de Crequy par Monsieur le Marquis de Sourdis). Cette description négative conduit à un surenchérissement descriptif, il s'agit en réalité d'une forme habile de prétérition. Dans les romans contemporains de La Calprenède, *La Clélie* et *Le Grand Cyrus*, on trouve des séquences de portraits de plus en plus importantes, au détriment des séquences de récit. (conférence de Karl Cogard tenue à Paris IV-Sorbonne le 2 mars 2004)

vague : *méchant air, mauvaises marques, forte envie, grand plaisir*, les autres adjectifs étant pour la plupart en fonction attributive.

On peut comparer les deux lettres de Madame de Sévigné recensées dans le corpus, celle du 13 mars 1680 (**12**), qui donne un portrait de Madame la Dauphine par ouï-dire (évidentialité indirecte) et celle du 29 mars 1680 (**13**), qui reprend le portrait du même personnage, cette fois-ci par témoignage visuel direct de l'épistolière (évidentialité directe). On remarque la même polarité positive des deux portraits, mais les prédications sont extérieures, à sujet transcendant dans le premier (*on dit qu'elle a de si bonnes grâces...*) et les prédications sont intérieures, à sujet phénoménal X dans le second (*Je vis Madame la Dauphine...*). Les adjectifs sont plus psychologiques ou comportementaux dans le second portrait : *choquante, désagréable, embarrassée, étonnée, pauvre* (en antéposition, sens affectif), *sérieux, curieuse*, alors qu'on note un grand nombre d'occurrences du gradable *beau* dans le premier.

Dans *La Princesse de Clèves* de Madame de La Fayette, le portrait du duc de Guise, du cardinal de Lorraine, du chevalier de Guise, du prince de Condé, du duc de Nevers, du prince de Clèves, du vidame de Chartres et du duc de Nemours (**14**) est un portrait élogieux des “ grands ”, à registre épideictique. La polarité presque uniquement positive des gradables (quatre gradables négatifs : *petit, peu favorisé, hautaine, peu avancé*) en fait un portrait codifié, extérieur, avec l'emploi des mêmes gradables à valeur d'intensité (antéposés : *grand, bon*) ou à valeur sémantique large (*vaste, profond, vif*). Thomas Pavel (1996 : 338) note le caractère très artificiel de ce portrait : “ Les qualités ‘vives et éclatantes’ du vidame de Chartres (beauté, vaillance, hardiesse, libéralité) ne sont cependant pas celles que favorise la vie de cour. Bien au contraire. L'épisode de la lettre perdue par le vidame de Chartres démontre que pour survivre à la Cour, ces princes ont besoin de prudence et de duplicité plutôt que de magnanimité. ”

Le portrait de Théodecte (**16**) dans les *Caractères* de La Bruyère peut à peine être qualifié de portrait dans la mesure où on n'y relève que trois gradables, dont deux en antéposition, ayant donc abandonné leur caractère dimensionnel (pour *grand*) et axiologique (pour *folle*) au profit d'un sémantisme plus vague (d'intensité) qui caractérise le substantif. On n'est plus dans le cas d'un gradable intersectif, mais dans le cas d'un gradable totalement inclus dans le sémantisme du nom (Goes, 1999 : 97 et 280). Pourtant, d'après Genette (1972 : 148), “ Le ‘portrait moral’, [...] qui est l'une des variétés du genre descriptif, procède le plus souvent [...] par accumulation de traits itératifs ”, le récit itératif consistant à raconter en une

seule fois ce qui s'est passé *n* fois et ayant une fonction proche de celle de la description. La valeur satirique et moraliste du texte (description et jugement) n'est ici pas due à l'emploi des gradables, mais à l'effet d'accumulation lié aux rythmes binaires, aux asyndètes et aux allitérations, aux propositions comparatives, au choix des verbes d'action et à l'emploi du présent de narration si l'on analyse le texte comme de la fiction, ou de vérité générale (gnomique) si l'on perçoit le texte comme une maxime développée<sup>235</sup>. Le portrait, la description sous forme de récit est à rapprocher de la description homérique, qui s'énonce sous la forme d'un programme technologique, d'une série d'actions non évaluatives dans lequel le lexique est mis en séquence (Ph. Hamon, 1993 : 190). Néanmoins, la prise en charge de ce portrait est bien celle du narrateur-personnage *Je*, qui, du salon où il se trouve déjà, *entends Théodecte arriver de l'antichambre*. La focalisation est interne, les prédications intérieures, à sujet phénoménal X, en raison de l'évidentialité directe du discours.

Dans le parallèle des portraits de Giton et Phédon (17), le riche et le pauvre, on observe au contraire un grand nombre de gradables. Les portraits antithétiques présentent des antonymes complémentaires : *larges/haut/ample/grand vs creux/maigre/léger/petits, riche vs pauvre*. Selon Philippe Hamon (1993 : 150), le terme explicite *pauvre* sert d'opérateur global de synonymie à la série des prédicats descriptifs (*yeux creux, teint échauffé, corps sec, visage maigre...*) dans le portrait de Phédon, et Roland Barthes dans ses *Essais critiques* (Seuil, 1963 : 128) écrit que " Le caractère est le développement d'un adjectif. " En effet, chacun des deux portraits antonymiques est tendu vers l'adjectif final, sorte de chute perfide. Chacun des deux portraits est construit à partir d'un désignateur rigide, et formé d'une première phrase descriptive au sens étroit, nommant les parties du corps et leur assignant des adjectifs gradables (Adam-Petitjean, 1989 : 125 : " On assiste très classiquement à une énumération de propriétés et de parties à partir d'un thème-titre "), puis

<sup>235</sup> Il est intéressant de signaler à ce propos la valeur axiologique de la maxime : " L'enthymème est, selon la *Rhétorique* d'Aristote, le raisonnement qui porte sur les questions de conduite pratique. Les prémisses et les raisonnements enthymémiques sont des propositions générales sur le comportement humain. Aristote, qui appelle ces propositions maximales, les décrit comme la chose la plus agréable à entendre dans l'art de l'éloquence, parce que, constate-t-il, les auditeurs aiment les orateurs qui expriment sous forme de vérité universelle leurs propres opinions sur des cas particuliers. S'il arrive à quelqu'un d'avoir de mauvais voisins ou des enfants méchants, il sera d'accord avec celui qui lui dit " Rien n'est pire que d'avoir des voisins ", ou " Rien n'est plus imprudent que d'engendrer des enfants ". Les raisonnements construits à partir des maximes aboutissent à des jugements d'ordre pratique (utiles dans la rhétorique judiciaire) et à des injonctions concernant la conduite à adopter, essentielles dans la rhétorique délibérative. " Toujours d'après Pavel (pp.199-203), les personnages de la tragédie de Corneille pensent et s'expriment en enthymèmes : avant de passer à l'action, ils posent des maximes générales dont ils tirent les conséquences pratiques correspondantes. D'abord vérité pratique générale, puis options réelles particulières. = système de règles et de conclusions pratiques qui en découlent. D'où affrontement axiologique entre personnages vertueux et scélérats chez Corneille, chaque clan observant fidèlement ses propres principes. Les rois, par exemple, n'obéissent pas aux normes morales communes, dans la mesure où le bien de leur peuple passe avant les considérations morales. Dans les conflits à dilemme interne, comme celui de Rodrigue et Chimène, le héros est déchiré entre deux injonctions déontologiques contradictoires, chacune découlant de normes morales auxquelles il adhère pleinement. C'est le choc des enthymèmes (maximes contradictoires).

d'une série d'événements, de procès qui montrent le personnage en situation. Il s'agit donc encore ici d'un portrait dynamique, mais cette fois la prise en charge énonciative est extérieure en raison de l'absence de marque linguistique d'un narrateur-personnage X témoin de l'attitude des personnages Y.

### c) Au XVIIIe siècle

Dans l'*Histoire de Gil Blas de Santillane* de Lesage, oeuvre picaresque, roman d'apprentissage formé d'une succession de tableaux impressionnistes non descriptifs, où domine l'action, on note peu de portraits. La brève description du docteur Sangrado, célèbre dans Valladolid, qui va devenir l'un des maîtres du narrateur-personnage Gil Blas (24), présente une ambivalence de la polarité et de l'énonciateur prédicatif. En effet, bien que le narrateur-personnage Gil Blas s'exprime en *je* dans le récit, la description débute par trois dimensionnels (*grand, sec, pâle*) qui sont des prédictions extérieures à sujet transcendant, et se poursuit par une série de quatre micro-prédictions qui sont des évaluatifs (*savant, grave, géométriques -géométriques* a ici un sens gradable puisque en prédication-, *singulières*) que l'on peut attribuer au narrateur-personnage, sujet phénoménal X. On trouve également une rapide description critique des comédiens et comédiennes par la médisante Laure (25), en discours direct, suivi du commentaire évaluatif du narrateur-personnage sur Laure (dont il est amoureux, comme de toutes les femmes qu'il rencontre). Il y a donc une polyphonie énonciative indexée (ou bi-indexicalité), les deux énonciateurs étant des narrateurs-personnages en *je*, à sujet phénoménal X [ellipse restaurée : *je trouve que*] dont le discours porte sur Y, mais il ne s'agit ni du même X (d'abord il s'agit de Laure, puis de Gil Blas), ni du même Y (chacun des comédiens, puis Laure). Les adjectifs du premier discours en *je* (celui de Laure) sont majoritairement à polarité négative (*mauvaise acquisition*), ou à polarité positive, mais avec antiphrase (*astre lumineux, beau soleil*). Les adjectifs du deuxième discours en *je* (celui de Gil Blas) sont à polarité négative avec antiphrase (*la méchante langue !*), à polarité positive (*charmé*) ; on trouve aussi la négation d'adjectifs à polarité positive (*pas moralement bon*). La première phrase de l'extrait, à sujet phénoménal X-Gil Blas, introduit le discours direct de Laure avec une prédication adjectivale de polarité positive avec antiphrase : *de jolis portraits*.

*Manon Lescaut*, roman de l'Abbé Prévost, est à enchâssement narratif : le personnage des Grieux est introduit par un Homme de qualité, narrateur-personnage en *je*, ce qui lui confère autorité et sympathie. La caractérisation de Manon, personnage éponyme du roman,

est on ne peut plus discrète : à aucun moment on ne connaît la couleur de ses cheveux, de ses yeux, la forme de son nez, l'éclat de son teint, si elle est grande ou petite. Elle est décrite comme étant *charmante, aimable...*, adjectifs évaluatifs de sentiment qui conduisent à l'exaltation de l'imagination du lecteur. Le portrait du chevalier des Grieux (29) par l'Homme de qualité, sujet phénoménal X, contient des adjectifs de polarité positive, sauf *fin* (*un air si fin*) mais le sens métaphorique, évaluatif, de l'adjectif inverse le *topos*. Le court portrait de Manon (30) par le chevalier des Grieux, son amant, est un texte en *je* qui adopte le point de vue du narrateur-personnage : les adjectifs sont à polarité positive quand le sentiment positif (*la plus aimable*), à polarité négative quand le sentiment est négatif (*lâche et perfide maîtresse*).

Dans *Les Confessions* de Rousseau, le portrait de Mlle de Breil (33), chez qui le narrateur-personnage est domestique, est un discours en *Je*, de X sur Y. Les prédications sont intérieures, à sujet phénoménal X, Mlle de Breil est vue à travers l'oeil du narrateur-personnage, qui en est amoureux. Il s'agit d'un éloge, dans lequel les adjectifs de couleur tiennent une grande place (*très blanche avec des cheveux très noirs, quoique brune*). Il est parfois difficile d'assigner une polarité à un adjectif de couleur, mais ici l'environnement majoritairement positif du portrait influe sur ces adjectifs qui prennent une coloration affective positive.

Il est intéressant de comparer, dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, la description d'un même personnage par deux énonciateurs différents dont les avis s'opposent. Du fait de la narration homodiégétique, les prédications sont très majoritairement intérieures, à sujet phénoménal X, avec présent d'énonciation. Dans le portrait de Mme de Tourvel, dite la présidente (de) Tourvel, par la Marquise de Merteuil (au Vicomte de Valmont) (35), les deux gradables sont positif pour l'un, négatif pour l'autre (*réguliers, passablement faite*), mais le registre méprisant est marqué par la prosodie exclamative, les adverbes et les tournures concessives et oppositives. En revanche, le portrait de Mme de Tourvel par le Vicomte de Valmont (à la Marquise de Merteuil) (36), qui lui répond, est à polarité positive, voire hyperbolique des adjectifs dont Valmont s'attribue l'énonciation, vs la polarité négative des adjectifs dont l'énonciation est attribuée à Mme de Merteuil. Dans le portrait du Vicomte de Valmont par Mme de Volanges (à Mme de Tourvel) (37), on observe un très beau cas d'antéposition-postposition de l'adjectif avec changement de sens : *rare candeur* (antéposé = remarquable, valeur intensive) ; *candeur rare* (postposé = peu fréquente, valeur itérative quantifiante). La polarité des adjectifs est

négative, les seuls adjectifs à polarité positive sont dans les hypothétiques (... *j'attendrais, en silence, le temps où un retour **heureux** lui rendrait l'estime des gens **honnêtes***) ou dans les comparatives (*encore plus faux et dangereux qu'il n'est **aimable** et **séduisant***). Dans le portrait du Vicomte de Valmont par Mme de Tourvel (à Mme de Volanges) (38), qui lui répond, on note peu d'adjectifs, la description passe par le verbe (VP). Les polarités négatives portant sur Valmont ou ses attributs sont prêtées à d'autres énonciateurs grâce à la modalisation (*qui doit être ; paraît*), les polarités positives sont tempérées par des adverbes (*un peu*) ou par des paroles rapportées (*la qualité d'homme aimable que ses ennemis même lui accordent*). Seuls demeurent le *bon* antéposé d'intensité et les adjectifs (*marquée, infini*) portant sur un nom non animé. L'épistolière est prudente. Au contraire, le portrait du chevalier Danceny par Cécile Volanges (à son amie Sophie Carnay) (39) comporte six gradables et six polarités positives : c'est un éloge en bonne et due forme. La toute jeune fille est amoureuse, les adjectifs ont une valeur affective ou psychologique forte (*aimable, jolis, heureuse, charmante, obligeant, complaisant*). Enfin, dans le portrait de Cécile Volanges par le chevalier Danceny (40) (lettre adressée à Cécile Volanges : il s'agit d'une déclaration, d'un aveu d'amour), on observe une accumulation de gradables " du bout de l'échelle " à polarité positive pour les qualités de Cécile, et d'adjectifs qui tennent la balance entre polarité positive et négative en ce qui concerne Danceny lui-même (*malheureux, pas heureux, tranquille, incertain, heureux, malheureux*).

Chez les écrivains de langue anglaise, *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift nous présente trois portraits. Le premier, le portrait de *The Emperor of Lilliput* (41) est un éloge, à micro-prédications d'abord intérieures car prises en charge par le narrateur-personnage Gulliver qui commence par comparer *the Emperor of Lilliput* à ses sujets, puis extérieures car le portrait devient codifié. La polarité positive des adjectifs évaluatifs est soit littérale (*graceful, victorious*), soit par *topos* (*His Dress was very plain and simple*), l'adjectif d'origine relationnelle *masculine*, en prédication, devient gradable, *Austrian* en italique a la même valeur de distanciation que les guillemets (= so-called Austrian, discours oblique). Le portrait de la fille de la fermière à Brobdingnag (42) est lui aussi un éloge, avec polarité positive des adjectifs évaluatifs (*dextrous, skilful, handy, good-natured*), négative des dimensionnels (*small, young, little*), ce qui paraît normal vu 1/ la taille des habitants de Brobdingnag ; 2/ l'âge de la jeune fille. L'ambivalence de l'énonciateur prédicatif tient au fait que les prédications sont parfois à sujet transcendant, parfois à sujet phénoménal X

(Gulliver, *I*). Enfin, le portrait des Struldbruggs (43), au pays de Laputa, est un discours indirect rapporté de l'interprète du narrateur-personnage (*He said...*), discours lui-même issu de la confession des Struldbruggs. Les prédications sont majoritairement intérieures, à sujet phénoménal X (*my Interpreter*). La polarité négative des adjectifs se fait soit par sens littéral (*old, morose, imperfect*) soit par influence du cotexte (*talkative*). Ce portrait est négatif, mais s'agit-il pour autant d'un blâme ? Plutôt de l'expression d'une tristesse de la part des intéressés, les Struldbruggs, ce qui peut faire de certaines micro-prédications des sujets phénoménaux Y, avec empathie du narrateur-personnage pour les Struldbruggs qu'il décrit (*melancholy, dejected, peevish, covetous*). Certaines prédications comme *old, opinionative*, peuvent être interprétées comme extérieures. On remarque qu'*imperfect* est gradable puisque combiné à *very*, malgré son préfixe privatif, et que *younger*, comparatif explicite, est contrasté antithétiquement avec *old*, comparatif implicite.

Le roman épistolaire *Pamela ; or, Virtue rewarded* de Samuel Richardson, est homodiégétique, à focalisation interne dans l'ancien système narratologique. Richardson, tout comme Defoe, présentait ses histoires imaginaires comme de véritables documents – lettres, confessions, etc.- dont il prétendait n'être que l'éditeur. " Ces narrations étaient fictionnelles, mais impossibles à différencier, du point de vue formel, d'histoires vraies'. [...] les tentatives de Foucault visant à situer les origines du roman durant la Renaissance se sont focalisées sur la même problématique. Robert Weimann, par exemple, a défendu l'hypothèse que l'écrivain de la Renaissance, au contraire de celui du Moyen-Age qui n'était que le compilateur d'histoires transmises par la tradition [...] se voyait comme le créateur d'un discours original qu'il tirait de sources et de modèles hétérogènes, ce qui n'allait pas sans produire une fusion (et même une certaine confusion) entre fiction et histoire. 'L'image feinte' de la *fabula* était désormais rendue par les termes d'un type de discours différent qui, en tant que *historia*, ne pouvait que dire les choses 'telles qu'elles étaient'<sup>236</sup> " C'est à *Pamela* qu'il faut attribuer l'origine de la fusion de trois sous-genres fictionnels : le roman épistolaire, le roman sentimental (*i. e.* mêlant description subtile et analyse des émotions et des scrupules moraux) et l'histoire d'amour centrée sur l'héroïne. Le discours direct rapporté entre Pamela Andrews, *the maid*, et Mr B., *her master*, qui souhaite obtenir ses faveurs (et qui finalement l'épousera avant) (44) est à micro-prédications intérieures indexées dans le discours de chacun des narrateurs-personnages, sujets phénoménaux X, dont les prises de position évaluatives, axiologiques et la défense des valeurs personnelles grâce aux adjectifs,



ont un objectif pragmatique, celui d'agir sur le destinataire et de l'enjoindre à la parole ou à l'acte. On va donc trouver des adjectifs de polarité à la fois positive et négative : affectifs chez Pamela pour exciter la pitié de son maître (*poor creature* (-)), le dimensionnel en prédication (*though poor*) ayant la même valeur affective, *good name* (+), *ungrateful* et *disobedient* (-) employés en négation, et gradables malgré le préfixe privatif ; dépréciatifs chez le maître (*foolish girl*) ou positifs avec complément de nom, c'est-à-dire portant les marques énonciatives du locuteur (*dutiful and grateful to your master*). Le portrait de Mr B. à Pamela par Mrs Jervis, la gouvernante de la maison (45), en discours direct (sujet phénoménal X), ne contient que des gradables à polarité positive, même *proud*, c'est un éloge en bonne et due forme. Le bref portrait de Pamela par elle-même (46), qui livre ses sentiments à son maître, ne contient que des gradables de polarité négative (*poor, weak, unhappy*) pour susciter l'émotion, la pitié du destinataire.

Dans le roman d'Henry Fielding, *Joseph Andrews*, le portrait de Mr. Abraham Adams le vicaire (*the Curate*) (47), qui joue un rôle important dans la formation intellectuelle de Joseph Andrews (frère de Pamela Andrews, héroïne éponyme du roman de Richardson), est construit en focalisation zéro, sans aucune intrusion de l'auteur-narrateur (*I* dans le roman), mais les prédictions à forte valeur évaluative en font des énonciations majoritairement intérieures, à sujet phénoménal X. Le portrait est élogieux (seulement deux adjectifs de polarité négative, *ignorant* et *little, severe* joint à *Study* étant positif). Le portrait de Mrs. Slipslop, *the Chambermaid* (la femme de chambre) (48), quant à lui, présente une implication de l'auteur-narrateur dès la deuxième partie de la phrase introductrice du portrait (*we shall take this Opportunity to bring the Reader a little more acquainted, we* indiquant vraisemblablement l'auteur/narrateur, repris par *I*, dans l'avant-dernière phrase : *I would not insinuate...*). Si le portrait est ambivalent sur le plan de la polarité, il est bien en majorité à prédictions intérieures, le sujet phénoménal X étant l'auteur-narrateur. *Amorous* épithète (*her amorous Inclinations*) n'est pas gradable ici, mais relationnel, car on ne distingue aucun trait de comparaison implicite. En contraste avec les deux portraits précédemment cités, le portrait de Joseph Andrews (49), qui ne contient aucune manifestation énonciative de l'auteur-narrateur, d'une part, et qui présente un grand nombre de dimensionnels (*great, broad, high, thick*), d'autre part, est interprété comme un portrait à sujet transcendant, extérieur. Le portrait de Fanny, future femme de Joseph Andrews (50), présente un certain nombre d'adjectifs évaluatifs qui permettent d'attribuer son énonciation à un sujet

---

<sup>236</sup> Robert Weimann, *Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative*, in *New Literary History*, XIV, 1983, p. 478.

phénoménal X. On peut remarquer que *lavish* est gradable quand combiné à un nom animé (= *prodigue, généreux*), et du bout de l'échelle (sens intensif) quand combiné à un inanimé (= *considérable*) : ici, la personnification de *Nature* en fait un animé. *Modern*, dans le texte, n'est pas gradable (*the modern Fashion*), mais *natural* l'est (*a natural Gentility*). On peut également comparer : *his Nose a little inclined to the Roman* (dans le portrait de Joseph) ; *her Nose, just inclining to the Roman* (dans le portrait de Fanny), le premier à valeur stative-résultative mais employé métaphoriquement, dans un sens second et donc possédant un caractère gradable, le deuxième conservant sa valeur aspectuelle dynamique. Enfin, le dialogue entre Mr. Abraham Adams et Lady Booby (51), défense et portrait élogieux de Fanny par Adams, démenti et remis en cause par Lady Booby, présente une énonciation intérieure indexée (sujet phénoménal X variable selon la prise de parole) et une polarité positive pour le premier discours, une polarité négative pour le second.

Le roman initiatique, à tiroirs narratifs, de Laurence Sterne, *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*, donne peu de portraits. Une description de moine à Calais (52), et celle d'une femme aperçue à la porte de la Remise (53) ont été recensées. Le premier, construit en focalisation interne puisque le roman est homodiégétique - le narrateur-personnage racontant à mesure qu'il voyage -, offre une majorité de gradables à polarité positive et de prédications intérieures (*as I judged...*). Le gradable *fat* a ici un sens intensif (*fat contented ignorance*). Le second, plus ambivalent sur le plan de l'énonciateur prédicatif, donne des adjectifs de polarité positive (*transparent* par proximité avec *clear, critically* (*dangereusement*) amplifiant la force de *handsome*, l'ensemble formant par compositionnalité un gradable (*very critically handsome*).

#### d) Au XIXe siècle

La première apparition de Cosette à Jean Valjean chez les Thénardier (56), dans *Les Misérables* de Victor Hugo, est majoritairement construite en micro-prédications extérieures (sujet transcendant) à polarité négative, ainsi que l'incidente, *nous l'avons dit*, incite à le penser. Dans les micro-prédications à antonymes complémentaires *plutôt laide que jolie, une grande petite fille* l'expression lexicalisée *petite fille* est modifiée par *grande* (bien qu'on puisse être grand et petit à la fois si la classe de comparaison n'est pas la même), alors que c'est le point de vue qui est modifié pour le couple suivant, sur deux échelles de comparaison séparées (ce serait le degré pour *plus laide que belle*, avec une seule échelle).

Le portrait de Monsieur de Rênal (60) dans *Le Rouge et le Noir* de Stendhal s'articule en deux parties inégales : la première est à prédictions adjectivales extérieures, les verbes pronominaux à sens passif (*tous les chapeaux se lèvent rapidement ; qui peut encore se rencontrer avec quarante-huit ou cinquante ans*) et les verbes impersonnels (*on trouve*) plaidant en faveur d'une position neutre à sujet transcendant. Toutefois, cette neutralité verbale s'accompagne d'adjectifs ou de noms connotés positivement (*grand front , nez aquilin* [ici interprété comme une caractéristique positive en raison du cotexte de puissance], *certaine régularité, dignité du maire de village, cette sorte d'agrément*) qui engagent l'auteur. La deuxième partie, qui assombrit l'éloge, est faite par l'intermédiaire d'un témoin ou spectateur : *le/un voyageur parisien*. Sont alors portés des jugements négatifs : *un certain air de contentement de soi et de suffisance ; je ne sais quoi de borné et de peu inventif*. La description de la maison de Monsieur de Rênal obéit également à ce double mouvement : à *une maison d'assez belle apparence, des jardins magnifiques, pour le plaisir des yeux* s'oppose *l'atmosphère empestée des petits intérêts d'argent dont il [le voyageur] commence à être asphyxié*. Ainsi, l'ambivalence de l'énonciateur prédicatif tient au fait que la moitié des micro-prédictions sont le fait d'un sujet générique transcendant (tous voyaient que Y était Adj), l'autre moitié étant le fait d'un énonciateur étranger à la communauté précédente, sujet phénoménal X.

Dans le portrait de Madame Vauquer (62) (*Le Père Goriot* de Balzac), le caractère vague de l'adjectif autorise la relation d'implication réciproque, d'analogie, de correspondances entre habitat et habitante : les prédictions sont majoritairement extérieures et négatives. Le « détail significatif d'un portrait prend sens par son rattachement à une catégorie plus générale, par inclusion dans un stéréotype ou dans un archétype plus englobant<sup>237</sup> ». Dans le portrait de Mlle Cormon, la vieille fille (63), les stéréotypes et clichés renvoient à des types généraux, au matelot, à la nourrice, à la beauté normande, à la noblesse, à l'animal, à la vieille fille (parangons). De ce portrait, également majoritairement négatif, dont Philippe Hamon dit que « c'est la majeure d'un syllogisme implicite, ancré dans la compétence idéologique du lecteur, qui va sans doute régir l'horizon d'attente de ce dernier, donc le destin 'syntagmatique' du personnage : toutes les vieilles filles sont moutonnières, donc crédules, donc bêtes ; or Mademoiselle Cormon est une vieille fille ; donc elle sera trompée » (= elle épousera un impuissant). Dans le portrait de Suzanne (64), cité par P. Hamon (1993 : 152), à majorité de micro-prédictions positives et extérieures, *la*

*beauté normande* modalise plus négativement la beauté, car le relationnel entraîne les gradables, pourtant positifs (*fraîche, éclatante, rebondie*), mais la négation finale tempère, atténue cette polarité positive (*et non la Vénus de Médicis, cette gracieuse femme d'Apollon*).

Dans le portrait de M. du Châtelet (65) (Balzac, *Les Illusions perdues*), l'ambivalence de l'énonciateur prédicatif est moins nette puisque le portrait est majoritairement à sujet transcendant (et à polarité positive). Toutefois, après un éloge extérieur, on note une succession de gradables de polarité contraire : [Tout le monde le voyait/Il se sentait] *ignorant en musique [...] en peinture...* [soit sujet transcendant soit sujet phénoménal Y, polarité négative], vs *Il se prétendait fort en diplomatie* [sujet phénoménal Y, polarité positive], ce qui produit un portrait bipolaire ambigu et permet d'explicitier le mensonge qu'entretient le personnage, l'illusion qu'il crée. Le portrait est ainsi construit sur la base d'antithèses du plein et du vide, du positif et du négatif : verbes antonymes : *il savait et il ignorait tout* ; *ignorant en peinture, il savait copier un paysage* ; adjectifs antonymes : *il avait tous ces petits talents qui étaient de si grands véhicules* ; verbe de possession, ou nom, à compléments à polarité négative : *Monsieur du Châtelet possédait toutes les incapacités exigées par sa place* ; *il se prétendait fort en diplomatie, science de ceux qui n'en ont aucune*.

Du portrait d'Adeline Fisher (66) (*La Cousine Bette*, Balzac), qui est un éloge de la beauté, à majorité de micro-prédications positives et extérieures, Philippe Hamon dit que "La description s'organise [...] comme un "Musée", comme une somme de savoirs, comme une encyclopédie. D'où la nécessité d'opérateurs d'homogénéité fonctionnant en convergence, embrayant systématiquement une isotopie sur l'autre, la culture savante sur la culture plus générale des clichés [...]. Le modèle rhétorique du système serait alors davantage celui de l'oxymoron que celui de la tautologie, celui de la polyphonie plutôt que celui de la monophonie." [la tautologie et l'oxymoron sont pour Riffaterre les deux principes majeurs d'organisation des systèmes descriptifs (Interpretation and descriptive poetry, *New Literary History* N°4, 1972-1973)]. Toutefois, en ce qui concerne les adjectifs, on constate une absence de polyphonie énonciative dans ce portrait.

Le portrait de Renardet (68), maire du village, auteur du viol et du meurtre d'une fillette (*La Petite Roque, Contes et Nouvelles* de Maupassant) est à micro-prédications majoritairement positives et extérieures (sujet transcendant). Selon Hamon (1993 : 106), le

---

<sup>237</sup> Ph. Hamon (1993), p. 107.

chapeau du personnage est *grand* à bords *larges* (comme le *vaste* gazon, les *grandes* taches des fleurs, les *larges* corbeilles), et les trois couleurs (*bleu, blanc, rouge*) redoublent la fonction républicaine du maire. Dans le portrait physique qui précède immédiatement ce passage, il est décrit comme ayant le teint *rouge* (et son nom propre est Renardet). ” Tous les dimensionnels sont positifs, ce qui donne une impression de puissance, mais les évaluatifs sont majoritairement négatifs (si *aimé* est positif, *violent* et *pénibles* sont négatifs).

Enfin, dans le cas du portrait de Christine endormie (69), donc non consciente (Zola, *L’Oeuvre*), les micro-prédications sont portées par celui qui la regarde, le peintre Claude Lantier (sujet phénoménal X)<sup>238</sup>. Les adjectifs sont à majorité intérieurs et positifs.

Chez les écrivains de langue anglaise, il est très intéressant de comparer les six portraits relevés dans le roman de George Eliot, *Adam Bede* : dans le cas du premier portrait d’Adam Bede (76), personnage éponyme, le menuisier amoureux de Hetty Sorel, les prédications sont majoritairement extérieures, à sujet transcendant, car les prédications sont distancées : [ellipse : on pouvait voir...], *Such a voice could only come..., he had the air...*. Le personnage est vu à travers le regard de l’auteur- narrateur (que l’on sent bienveillant, polarité essentiellement positive des adjectifs), qui décrit le personnage, en action et au repos, en contre-plongée : du torse au visage, le portrait visuel suivant une première approche auditive (chant du personnage). Il en est de même pour le portrait de Lisbeth Bede (77), mère d’Adam et de Seth, malgré une ambivalence de la polarité. Les prédications sont majoritairement extérieures, avec présence de dimensionnels (*dim, late, old, clean, short, tall, strong, dark*), mais on sent une consonance affective de l’auteur/narrateur envers le personnage qui rend le portrait peu distancé (*anxious, spare, vigourous, sound, upright, keen, distressed* peuvent être considérés comme des prédications à sujet phénoménal X ou Y selon le degré d’empathie de l’auteur-narrateur envers le personnage). Le portrait de Hetty Sorel (78), *the dairy-maid* qui, séduite par Arthur Donnithorne, sera jugée et condamnée pour infanticide, est au contraire à sujet phénoménal Y dans le premier paragraphe, car le personnage est rendu conscient de l’effet qu’il produit (*self-possessed, coquettish, silyly conscious*), et à sujet phénoménal X par la suite car les prédications sont prises en charge par l’auteur-narrateur, avec adresse au lecteur (...*you feel...*, *It is of little use for me to tell you...*, *it is of little use for me to say...*, *I might mention...*, *I could never make you know*

*what i meant...*), faisant ensuite de ce portrait féminin une généralisation à partir du comportement de Hetty dans la laiterie, la caractérisant comme type. Si le portrait est majoritairement positif, on trouve les gradables *coquettish*, *sheepish* à suffixe dépréciatif ou intensif, marquant l'excès. On retrouvera *coquettish* chez Joyce dans le portrait sous forme de faux éloge de Gerty MacDowell. *Curly hair* est gradable et positif avec *topos* (alors que *curled [...] eyelashes* n'est pas gradable), *curly* étant naturel, propriété intrinsèque, *curled* résultant d'un procès. Le portrait d'Adam dans l'esprit de Hetty (79) (titre du chapitre : *Hetty's world*) est à sujet phénoménal X, les jugements sont portés majoritairement par Hetty, narrateur-personnage, qui fait une comparaison avec d'autres prétendants. Le portrait d'Adam Bede comme type (80) est à sujet phénoménal X car les prédications sont assumées par l'auteur-narrateur (*Adam, you perceive, ..., our friend...*). On observe une généralisation du portrait qui déborde le cadre temporel d'insertion de la diégèse (présent gnomique ou de généralisation). Enfin, l'apparition de Hetty au tribunal (81) est extérieure, à sujet transcendant [Ellipse restaurée : On pouvait voir...], sauf pour les deux dernières micro-prédications qui sont à sujet phénoménal X (*To Adam, ...*), donc intérieures. Le portrait est construit en focalisation zéro, mais très proche du regard d'Adam, qui la regarde (Discours indirect libre d'Adam juste avant l'extrait : *Why did they say she was so changed ?* puis reprise par l'auteur-narrateur (*In the corpse we love, it is the likeness we see [...]*), *we love* marquant la force de la projection dans le personnage. La description du corps (vu déjà en tant que cadavre (*corpse*)) de Hetty est éclatée, on observe la reprise des éléments décrits lors du premier portrait.

On voit ici la variété des projections de l'auteur-narrateur autour ou dans la conscience de ses personnages, dans un roman qui demeure essentiellement écrit en *il/elle* avec quelques irrptions du *je* auteur-narrateur.

Dans *Middlemarch*, second roman de George Eliot étudié, on note un portrait en *incipit* (phénomène si rare que c'est le seul exemple recensé dans le corpus), celui de Dorothea Brooke (82), l'une des héroïnes du roman et l'une des habitantes de la petite ville de Middlemarch, qui est le fil conducteur du récit. Ce portrait est conçu en prédication extérieure, puisqu'il n'y a pas d'introduction de personnage enchâssant avant (ni après) le portrait. Le portrait de Mr. Bambridge (83), autre habitant de Middlemarch, est majoritairement à polarité positive et en prédication extérieure, ce qui permet à l'auteur de

---

<sup>238</sup> “ Sous l'influence du mouvement impressionniste en peinture, ces romanciers paysagistes [Zola, Flaubert] tentent de décrire l'immédiat de la perception tout en procurant l'impression de la durée. [...] Parmi les procédés les plus fréquemment utilisés pour

faire d'un personnage peu vertueux quelqu'un de sympathique en réservant son jugement de sujet phénoménal X. Le portrait de Mary Garth (84) comme type physique peu remarquable, insignifiant, à majorité de gradables à polarité négative, est considéré comme extérieur car construit sur le modèle hypothétique avec adresse au lecteur : *If you want to know more particularly how Mary looked, ten to one you will see...* (sujet transcendant, *you* étant considéré comme un générique). Cela explique sans doute la présence de nombreux dimensionnels (*small plump [...] person, broad face, firm [...] carriage, curly hair, little teeth*) et celle de peu d'évaluatifs de sens premier sinon *insignificant, ordinary* et *disagreeable*.

Dans *The Picture of Dorian Grey*, d'Oscar Wilde, il est intéressant de comparer l'ensemble des portraits recensés, qui sont tous écrits sous la forme d'un discours indirect libre ou monologue narrativisé, en focalisation interne. Le traitement qu'a donné Oscar Wilde à ces portraits est pourtant bien varié. Ainsi, le portrait du personnage Dorian Grey (85) est, dans l'ancien système narratologique, en focalisation interne, vu à travers le regard de Lord Henry Wotton, comme l'indique la phrase introductrice du portrait. Toutefois, l'analyse cognitive des prédications adjectivales permet de dissocier dans certains cas les auteurs des questions qui voit/qui parle ? En effet, les prédications n'ont pas toutes le même statut : certes *handsome* et *finely-curved* relèvent du jugement de Lord Henry (sujet phénoménal X), mais les adjectifs suivants relèvent du sujet transcendant [que tout le monde peut voir *frank blue, crisp gold/que l'on dit passionate*], sauf le dernier qui est phénoménal Y (*he had kept himself unspotted from the world*). Les réflexions de Dorian Gray sur le portrait (87) après qu'il eut décidé de l'exiler dans une pièce isolée de sa demeure (*the old schoolroom*) sont également en monologue narrativisé (DIL), en focalisation interne, c'est Dorian Gray qui parle alors qu'il se trouve dans *the old schoolroom* avant le déplacement du portrait. Ces réflexions prennent la forme de projections sur le devenir du portrait, sa caractérisation hypothétique future (le sujet phénoménal est X ou Y selon le degré d'empathie que l'auteur-narrateur prête à son personnage Dorian Gray face au portrait). Les gradables sont à polarité largement négative, qu'il s'agisse de dimensionnels objectifs (*unclean, hollow, cold*) ou d'évaluatifs ou de psychologiques (*foolish, gross, stern*). Dans le portrait du portrait vu à travers les yeux du peintre Basil Hallward (88), c'est toujours le même procédé narratologique, mais la polarité positive des gradables ne reflète pas le sentiment de surprise horrifiée et de dégoût du peintre (car c'est dans son souvenir que la

---

traduire l'éclatement de la vision, on note l'accumulation de participes ou d'adjectifs [...].” (Lise Gauvain, *op. cit.* 2004, p. 200).

bouche était *sensual*, les *curves noble*, qualités qui s'estompent peu à peu...); c'est le trait intérieur qui reflète ses sentiments (sujet phénoménal X) et les adjectifs (ou noms) du bout de l'échelle (*hideous*, *marvellous*), hyperboles révélant l'émotion du peintre. Les adjectifs sont tous à polarité négative (évaluatifs, qu'il y ait *topos* ou pas). Dans le portrait des invités de Lady Narborough (89), lors d'une soirée que Dorian Gray juge assommante (*tedious*), les adjectifs sont à polarité négative (évaluatifs, qu'il y ait *topos* ou pas) et le trait intérieur marque le sentiment d'ennui de Dorian Gray (sujet phénoménal X).

La comparaison des quatre portraits du roman de James Fenimore Cooper, *The Last of the Mohicans*, est également instructive. Le premier, le portrait de David Gamut (91), militaire engagé dans l'expédition du major Heyward destinée à conduire les deux filles du général Munro à Fort William, qui cherchera vainement à enseigner les psaumes aux troupes britanniques, est construit sous la forme auteur-narrateur omniscient, en focalisation zéro, le nom du personnage n'étant pas donné pendant le portrait, mais après (technique théâtrale); le lecteur ne sait donc pas de qui il s'agit, mais se construit un portrait mental du personnage. L'ambivalence de la polarité des adjectifs n'en fait pas un éloge (*short and broad skirts, small hands, thin legs and thighs* sont négatifs pour un homme). Les prédictions intérieures sont le fait d'une prise de position évaluative de l'auteur-narrateur qui devient sujet phénoménal X. Le portrait du guide indien Magua (92), symboliquement "The Prince of Darkness", le traître de l'expédition, est construit en focalisation zéro, Magua est vu et décrit au cours de la narration, lorsque David Gamut le regarde : *His eyes fell on the still upright and rigid form...* Toutefois, il ne s'agit pas d'une focalisation interne, car le jugement est porté par l'auteur-narrateur et non par le personnage. Le trait intérieur marque ici qu'il s'agit d'un sujet phénoménal X (en auteur-narrateur) et non d'un sujet transcendant. En effet, c'est à la fin du roman que la trahison de Magua sera révélée. Le portrait comporte beaucoup d'évaluatifs à polarité négative, qui sont comme des jalons pour la suite. Les portraits successifs d'Alice et de Cora Munro (93) sont construits en focalisation zéro (description sans nom). Néanmoins, encore une fois, comme les deux jeunes filles sont accompagnées par un jeune officier, on pourrait imaginer une focalisation interne, mais ce n'est pas le cas. Les prédictions sont cette fois-ci à sujet transcendant : *who appeared..., It could be seen...* Les adjectifs à polarité positive en font un éloge, les adjectifs et leur degré sont choisis avec soin pour faire sentir la différence d'âge de quelques années dans le comportement et l'habillement des deux jeunes filles. Les portraits de Chingachgook, le dernier des Mohicans, et de Hawk-eye (personnage favori de Cooper, un



peu son représentant, puisqu'on le retrouve dans quatre de ses romans) (94) sont en focalisation zéro, avec une polarité positive des adjectifs décrivant Chigachgook. L'analyse des prédications, majoritairement extérieures, confirme qu'il s'agit d'un sujet transcendant : *While one of these loiterers showed the red skin..., the other exhibited [...] the brighter [...] complexion...*

Dans le roman de l'adultère, du péché et de la culpabilité dans la Nouvelle Angleterre puritaine du XVIIIe siècle qu'est *The Scarlet Letter* de Nathanael Hawthorne, le portrait de Hester Prynne (95), héroïne jugée pour adultère, qui refuse de révéler à ses juges le nom du père de son enfant, est un éloge, qui fait alterner les micro-prédications extérieures (dimensionnels tels que *young, tall, large, abundant, deep*), ainsi que la phrase *And never had Hester Prynne appeared...* le montre, et les micro-prédications intérieures, à sujet phénoménal Y lorsqu'ils dénotent une propriété de Hester (adjectifs émotifs tels que *painful, desperate, wild, impressed*), à sujet phénoménal X lorsqu'ils dénotent une propriété des observateurs de la scène (*astonished, startled, sensitive*), comme l'indiquent les phrases *Those who had before known her..., It may be true that, to a sensitive observer,...*

Dans le roman *Moby Dick*, de Melville, trois portraits peuvent être comparés. Celui de Queequeg (96), l'un des lanceurs de harpon engagés sur le Pequod avec le narrateur-personnage Ishmael, en *je* (*Incipit : Call me Ishmael*), est construit en micro-prédications à sujet phénoménal X s'il s'agit du résumé d'un discours rapporté de Queequeg à Ishmael (ou de plusieurs discours), comme semble l'attester l'incidente, *I fear*, ou, moins probablement, à sujet transcendant si l'on prend en compte le *Chapter XII - Biographical*, qui fait une parenthèse biographique de nature plus objective. Les deux portraits suivants sont celui du Captain Ahab par le Captain Peleg (97), en discours direct et en majorité positif, et celui du Captain Ahab par Ishmael (98), majoritairement négatif, comme l'origine du nom semblerait y inviter : Ahab, roi d'Israël, est connu pour son hostilité au prophète Elijah et pour s'être emparé de la vigne appartenant à Naboth, sur l'ordre de sa femme Jezabel, le nom d'Ahab évoquant un méchant chef. Toutefois, les micro-prédications du premier portrait (en sujet phénoménal X) donnent un portrait où la puissance est manifeste (*grand, god-like, deeper, fiery, mightier*). Le second fait alterner des dimensionnels plutôt positifs (*high, broad, solid*) et des évaluatifs plutôt négatifs (*desperate, barbaric, livid*), ce qui induit un portrait ambivalent, à la fois imposant et désagréable.

Dans le roman de Mark Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*, le récit est homodiégétique (en *je*) : Huck se présente au lecteur dès les premières lignes du roman

comme un ami de Tom Sawyer, autre héros éponyme de Mark Twain (*The Adventures of Tom Sawyer*, 1875), et comme un narrateur-personnage de papier. Toutefois, les trois descriptions/portraits sont tous majoritairement positifs et extérieurs : le premier, la description des dessins au crayon des filles Grangerford (99) parce qu'il s'agit de sujets inanimés non personnifiés, les deux suivants, le portrait du colonel Grangerford (100) et les portraits des enfants Grangerford (101) étant des éloges classiques (*high, heavy, long, kind, tall, beautiful, broad, proud, grand, gentle, sweet*).

Du fameux roman *The Portrait of a Lady*, de Henry James, Dorrit Cohn (1981 : 55) écrit : “ Il y a dans les romans de Henry James de nombreuses utilisations de cette méthode du retour en arrière par le moyen du souvenir [= ce qu'elle appellera plus loin monologue remémoratif]. L'une des plus connues se trouve dans *The Portrait of a Lady*, lorsque le narrateur passe sous silence la première année du voyage d'Isabel, choisissant de faire réapparaître cette année-là dans la propre conscience de l'héroïne, au cours de ce retour sur elle-même qui occupe sa longue veille du chapitre 42. ” Si l'étude des micro-prédications ne relève pas de ce phénomène littéraire, elle peut s'en approcher par le caractère elliptique des adjectifs nus, dont le roman offre un vaste spectre car les portraits y sont nombreux. Les portraits successifs de Lord Warburton, de Ralph Touchett et de Mr. Touchett (102), respectivement amoureux éconduit, cousin et oncle d'Isabel Archer, sont à prédications majoritairement intérieures (sujet phénoménal X) puisque la scène est vue à travers les yeux et la voix de l'auteur-narrateur, qui prend le lecteur à témoin (*As I have said... you would easily have seen...* dans le dernier paragraphe). La polarité exceptionnellement positive des gradables du portrait de Ralph Touchett en fait un bel éloge, par contraste avec la polarité plus négative des gradables du portrait de Lord Warburton, et la polarité double des gradables du portrait de Mr Touchett. Dans ces trois portraits, les adjectifs affectifs et comportementaux sont positifs, à sujet phénoménal Y (*lively, witty, charming, invidious, humorous...*). Le portrait de Caspar Goodwood (103), amoureux d'Isabel Archer en Amérique, qui arrive de New York à Albany pour la voir (événement datant d'avant le départ d'Isabel pour l'Angleterre –néanmoins, il n'y a pas d'usage du *plue perfect*) est construit en micro-prédications à la fois extérieures, ainsi que l'indiquent les expressions *Miss Archer* (et pas *Isabel*), *this was between themselves*, *your attention* à la fin du texte, et intérieures, à sujet phénoménal X *-He was the finest young man she had ever seen-*, mais l'auteur-narrateur reprend la parole aussitôt après, en sujet transcendant : *was indeed quite a splendid young man*. Les gradables ont tous une polarité positive (sauf *stiff*), ce qui fait du

portrait un éloge, l'auteur ayant sans doute de l'estime pour ce personnage, destiné à l'héroïne, mais que, pour d'obscures raisons qui ont quelque chose à voir avec la fierté, elle refuse jusqu'à la dernière scène, déchirante, du roman. Le portrait d'Isabel Archer (104) qui suit est construit en micro-prédications intérieures, car l'auteur-narrateur livre son propre jugement sur Isabel Archer, jugement bien mitigé (remarquer la distance ironique dans le dernier paragraphe : *It was one of her theories that Isabel Archer was very fortunate in being independant*). La polarité des adjectifs est double, d'abord positive jusqu'à *illusory*, puis négative jusqu'à *ridiculous*, ce qui jette le doute sur la polarité positive des adjectifs de la dernière partie du portrait. En effet, l'auteur-narrateur semble ne pas apprécier toutes les qualités énumérées, l'impression finale étant celle d'une personne plutôt velléitaire et immature. Le second portrait d'Isabel Archer (105), évoqué en monologue intérieur par son cousin Ralph Touchett, monologue en *je* introduit par l'incise, *he said to himself*, est ensuite repris par l'auteur-narrateur à partir de *The sentiment of these reflexions was very just* (il s'agit là d'un sujet transcendant, le seul du portrait), et poursuivi à la 3<sup>e</sup> personne : *His cousin was a very brilliant girl...* Il s'agit d'un éloge, en micro-prédications intérieures et à sujet phénoménal X, car le discours est assumé par Touchett de bout en bout. On peut remarquer plusieurs emplois intensifs d'adjectifs du bout de l'échelle ou d'antonymes contradictoires (*very brilliant, very just*), et un emploi négatif modifié (atténuateur) d'un antonyme contradictoire (*It was not exactly true...*). Ce monologue remémoratif offre un contraste entre la polarité positive des adjectifs qui se rapportent à Isabel et la polarité négative des adjectifs qui se rapportent à lui-même. L'auteur-narrateur intervient ensuite pour modérer l'éloge, les adjectifs à polarité positive se trouvant dans les segments de phrase concessifs. Le problème ici clairement posé est celui de l'émancipation et de l'éducation des femmes au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, thème récurrent chez James puisqu'on le retrouve dans les romans *The Bostonians* et *The Europeans*. Le portrait d'Isabel par elle-même (106), en discours direct adressé à Caspar Goodwood, est un autoportrait lucide, à majorité de micro-prédications positives (ou plutôt de négation de gradables à polarité négative) et à sujet phénoménal X. Le portrait de Madame Merle (107), nouvelle amie d'Isabel Archer, qui lui présentera Mr. Osmond qui deviendra son mari, est le seul portrait à micro-prédications majoritairement extérieures, portrait positif, éloge de l'auteur-narrateur, mais très proche de la voix d'Isabel puisque ce sont ses impressions qui ouvrent et ferment le portrait. Enfin, la première apparition de Mr. Osmond à Florence (108) est un portrait positif à micro-prédications d'abord extérieures, puis intérieures avec l'introduction d'un

lecteur-allocutaire : *would have assured you, you would have been much at a loss to...*, ce qui instaure la prise en charge du discours par l'auteur-narrateur. Le sujet est phénoménal Y pour les adjectifs proches de la conscience du personnage comme *conscious, curious, vague, penetrating, intelligent, expressive*.

Dans *The Age of Innocence*, roman d'Edith Wharton, la première description de Countess Olenska (110), héroïne du roman qui, après avoir vécu et divorcé en Europe, revient aux Etats-Unis, est vue à travers les yeux de Newland Archer (*saw, occasioned*), figure masculine principale du roman, et constituée uniquement de dimensionnels, sauf pour les trois derniers adjectifs (*old-fashioned, unusual, unconscious*). Les adjectifs, dimensionnellement négatifs, sont positifs par *topos* (*slim, young, less tall, narrow*) et, malgré la focalisation interne, il y a très peu d'évaluatifs, ce qui rend le portrait très objectif : ce contraste saisissant s'accorde avec ce qu'on sait de Newland Archer, personnage très conventionnel et inhibé. La deuxième description de Countess Olenska (111), lors d'un dîner, est encore un portrait mitigé. La présence d'évaluatifs plus nombreux rend l'implication de l'auteur-narrateur projeté dans le narrateur-personnage plus importante. On remarque une ambiguïté dans la polarité de *theatrical, quiet* (le premier plutôt négatif, le second plutôt positif dans un contexte situationnel littéraire de puritanisme), ainsi que le statut ambigu de *stylish*, ici interprété comme à polarité positive malgré un suffixe parfois dépréciatif, mais auquel la présence des guillemets donne une valeur de discours rapporté, une distance, et dont la polarité est compromise par l'explication de l'origine du terme, le narrateur-personnage se désolidarisant de l'opinion commune des New Yorkais. Ainsi, le portrait est progressivement pris en charge par le personnage, Newland Archer, sujet phénoménal X (*mysterious, theatrical, quiet, low-pitched*), qui le dispute à *New York*, sujet transcendant. Enfin, le portrait de M. Rivière (112), nouvelle rencontre de Newland Archer, fait alterner le discours indirect de Archer, sujet phénoménal X (*Archer thought*), et le sujet transcendant. La plupart des adjectifs sont de polarité négative, ce qui semble contradictoire avec le fait que le portrait est finalement élogieux. Toutefois, si le portrait physique est négatif, il est avantageusement contrebalancé par la description du comportement qui, elle, ne contient pas de micro-prédications adjectivales.

#### e) Au XXe siècle

Dans la première apparition de Gilberte Swann au narrateur-personnage (115) (Proust, *Du côté de chez Swann*), à micro-prédications adjectivales intérieures et majoritairement

négatives, les adjectifs évaluatifs gradables de polarité négative sont portés à la limite du bout de l'échelle (*ridicules, dédaigneux, outrageant, indécent, insolente*) en raison de leur caractère affectif fort : la perspective du sujet phénoménal X (le *je* de l'auteur-narrateur-personnage) est très proche de celle du sujet phénoménal Y, car il y a consonance entre le discours de l'auteur-narrateur et les pensées de Gilberte. Le degré d'empathie est important, mais il n'y a pas fusion car il ne s'agit pas d'un autoportrait.

Dans *La Nausée*, de Sartre, le portrait du portrait de Jean Pacôme par Roquentin (123) au cours d'une visite au musée de Bouville impose une focalisation interne : c'est le narrateur-personnage qui parle et porte un jugement, énoncé sous une forme souvent narrative (récit de scènes domestiques), rendant ainsi le portrait plus vivant. L'abondance des adjectifs à polarité positive (*il était jeune et frais comme à trente. Il était beau ; d'une affaire prospère ; entouré d'affection tendre ; Sa réussite extraordinaire ; la plus riche famille ; Les reliures étaient belles*) ou du déni de termes négatifs ou péjoratifs (*rien en lui de médiocre ; la netteté sans rides ; un nom sans tache*) font de ce portrait un éloge. Il n'y a jamais aucune intrusion de l'auteur-narrateur pour éventuellement discréditer ce personnage bien factice ; les micro-prédications adjectivales sont majoritairement extérieures, et les quelques adjectifs qui relèvent du sujet phénoménal X (*Je ne voyais en lui rien de médiocre*) ou du sujet phénoménal Y (*Il ne s'était jamais dit qu'il était heureux, son vieux Montaigne*) tiennent du registre épидictique.

Le traitement que Beckett fait du portrait est original et intéressant. Dans son roman *Murphy*, Samuel Beckett se moque de la description conventionnelle des personnages de roman en listant les propriétés physiques de son héroïne, Celia (124), d'une façon froide et objective<sup>239</sup> ; les adjectifs nus sont majoritairement positifs et extérieurs. Dans son autre roman *L'Innommable*, l'auteur-narrateur-personnage se décrit, sous la forme de pensées intérieures, comme *une grande boule parlante* (125). Le récit autodiégétique impose des micro-prédications intérieures, avec polarité positive des adjectifs dimensionnels : *grand, dur*, appliqués au personnage. *Pauvres, vieille* et *ridicule*, de polarité négative (*vieille* par proximité avec *bêtise*, *pauvres* avec sens affectif et non dimensionnel), sont relégués dans le passé. La polarité positive de *légitime* est en revanche atténuée par la locution adverbiale *en apparence* qui désactualise la prédication. *Quelconque, petit* et *moyen*, dont la polarité est négative (*moyen* par défaut) sont employés dans des phrases interro-négatives ou dans le segment phrastique de comparant (à valeur de négation) d'une comparaison introduite par

*plutôt que*. Il s'agit donc d'un portrait majoritairement négatif. Cet autoportrait est construit « en écart », les adjectifs choisis l'étant essentiellement parmi ceux qui acceptent le trait non humain, et sont surtout dimensionnels, ce qui donne au portrait un air désincarné

Voyons comment le Nouveau Roman traite le portrait. Dans *L'Ere du soupçon*, Nathalie Sarraute, “ chef de file ” du Nouveau Roman -bien qu'elle ait révoqué ce titre- dénigre le personnage du roman réaliste en affirmant : « non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. » Si la critique du personnage balzacien est ici patente, - et on a vu que le gradable était un élément important, sinon primordial, de la description du personnage au XIXe siècle - on voit pourtant, en étudiant les adjectifs gradables du portrait en diachronie, que Nathalie Sarraute n'a pas tout à fait raison : d'une part, au XVIIe siècle, La Bruyère réussit à camper un personnage sur un mode satirique sans employer quasiment aucun gradable, d'autre part, la romancière elle-même, sous couvert de neutralité absolue et revendiquant la focalisation externe (nulle intériorité des personnages qui n'ont pas de nom mais sont représentés uniquement par des pronoms, discours direct rapporté sur le mode faussement neutre des behavioristes<sup>240</sup>) emploie d'assez nombreux gradables qui décrivent des comportements ou une réalité physique, et dont le caractère énonciatif n'est pas révoqué. De son roman *Tropismes*, Nathalie Sarraute écrit que « le monologue intérieur suppose un certain degré de conscience puisqu'il correspond à des impressions ayant déjà accédé à la pensée : ‘Dans mes livres, explique-t-elle, il y a du monologue intérieur, mais précédé par ces mouvements, ces tropismes qui poussent les mots et amènent la phrase intérieure.’ [...] Bref, ce qu'elle tente de faire, c'est de passer insensiblement du dedans au dehors, de la sous-conversation à la conversation ‘par un changement de rythme ou de forme<sup>241</sup>’. Toutefois, si Dorrit Cohn (1981 : 162) remarque que : “ Nathalie Sarraute choisit de narrativiser [en discours indirect libre] plutôt que de rapporter ses ‘sous-conversations’ ” afin de donner un caractère virtuel au texte (lié au décalage entre intériorité et 3<sup>e</sup> personne), ce n'est pas le mode discursif choisi dans les deux « portraits » recensés dans *Tropismes* ni dans deux des quatre portraits de *Portrait d'un inconnu*. En effet, dans le tableau de « ils » (127), il s'agit plutôt d'un récit hétérodiégétique non distancié, à consonance narrative forte, avec une succession de discours directs rapportés, ce qui indexe la plupart des adjectifs et en fait des micro-prédications intérieures, à sujet phénoménal X, voire à sujet phénoménal Y pour *vannés*,

---

<sup>239</sup> Cité par David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, 1992, p. 62.

<sup>240</sup> *L'Ere du soupçon*, p. 109.

*avares, dégoûtant*. Les trois adjectifs non indexés, en discours en elle (*solitaire, hargneux, épuisé*) sont également intérieurs, à sujet phénoménal Y. La polarité du tableau –il est difficile de parler de portrait en raison de la multi-indexation des prédications adjectivales– est plutôt positive pour les sujets phénoménaux X, plutôt négatifs pour les sujets phénoménaux Y. Le tableau de « elles » (128), en revanche, est construit en micro-prédications majoritairement extérieures (*On les voyait*) et positives. Toutefois, si la plupart des adjectifs s’appliquent à décrire des propriétés extrinsèques, certains adjectifs relèvent du sujet phénoménal Y (*avide, connaisseur, résistantes*).

Lors de la parution de *Portrait d’un inconnu*, en 1948, Jean-Paul Sartre signale la nouveauté de cette entreprise, qui échappe à toute définition : « C’est la ‘parlerie’ de Heidegger, le ‘on’ et, pour tout dire, le règne de l’inauthenticité. » « Mes véritables personnages, mes seuls personnages, ce sont les mots<sup>242</sup> », confesse Sarraute « En choisissant de privilégier les lieux communs, Sarraute les déploie pour mieux les faire éclater : ‘Le lieu commun est à tout le monde et il m’appartient, écrit Sartre en préface à *Portrait d’un inconnu*, il est la présence de tout le monde en moi’.<sup>243</sup> » Ainsi, le portrait générique de petits enfants devant un visage adulte fermé (129) est constitué d’adjectifs dimensionnels de polarité négative pour les enfants, cette polarité s’étendant aussi aux évaluatifs (signe d’un certain mépris de l’auteur/narrateur pour ses personnages génériques, les enfants étant comparés à des végétaux ou à des animaux), sauf *innocent, délicates, mystérieux* et *sensibles*, qui bénéficient d’un *topos* qui les rend positifs. Les micro-prédications adjectivales sont intérieures, à sujet phénoménal X (le *J’en ai connu plusieurs qui...* de l’auteur-narrateur l’indique explicitement) ou à sujet phénoménal Y, qui convoque davantage l’empathie (*fragiles, délicats, influençables, sensibles*). Le portrait de l’ancienne amie du personnage masculin principal, le « vieil avaré », et de leurs relations (130), est construit en micro-prédications intérieures, à sujet phénoménal X (c’est l’auteur-narrateur qui s’exprime, en discours indirect libre) et majoritairement positives. Toutefois, la phrase *Il est évident qu’elle ne se rend compte de rien, il n’est rien d’autre à ses yeux...* introduit des micro-prédications à sujet phénoménal Y (*brave, bourrus, bienfaisant*). Le portrait de l’image du narrateur-personnage (131) réfractée dans les vitrines des boutiques devant lesquelles le personnage féminin principal, fille du « vieil avaré », et le narrateur-personnage passent, est construit en micro-prédications à majorité intérieures et négatives. Toutefois, les

<sup>241</sup> Lise Gauvin (2004), pp. 239-240.

<sup>242</sup> Interview avec Lucette Finas, *La Quinzaine littéraire* N° 292, 16-31 décembre 1978, p. 170, cité par Lise Gauvin, 2004 : 245.

premiers adjectifs nus sont extérieurs, car les prédications sont vues de l'extérieur : *J'évite de regarder [...] ce bonhomme [...] à la mine [qu'on voit] négligée, [qu'on voit] court sur pattes...* Puis le sujet est phénoménal X ou Y en fonction du point de vue et du degré d'empathie (*mes paupières fatiguées [Y], mes yeux ternes, mes joues affaissées [X]* ; *Elle la voit, elle aussi, dans la glace, cette image aux lignes molles, un peu avachies... [X], le fruit malsain d'obscures préoccupations, de louches ruminations [Y]*). Enfin, le portrait d'un 'Monsieur' (132) par *je*, narrateur-personnage, est un portrait classique, construit en micro-prédications soit à sujet transcendant (*corpulent, rares, massifs*) soit à sujet phénoménal Y (*moite, vague*), majoritairement négatives.

Dans *La route des Flandres*, de Claude Simon, le portrait virtuel de deux personnages (133) (Corinne de Reixach, propriétaire de l'écurie où travaille Georges, le jockey) est imaginé par l'un d'entre eux, Georges. Il y a dissociation du point de vue et de la focalisation : le point de vue discursif est celui du narrateur-personnage, mais la focalisation est externe, puisque la scène est vue comme de l'extérieur. Cette dissociation se retrouve dans les micro-prédications adjectivales, tantôt extérieures (dimensionnels descriptifs comme *petit, courtes, arquées, gros*), tantôt intérieures (évaluatifs comme *osseux, ascétique, globuleux*), qui participent d'une certaine ambiguïté énonciative. On note la polarité globalement positive des gradables qui se rapportent à la femme, objet du désir de l'homme, et la polarité globalement négative des gradables qui se rapportent à l'homme, d'où, dans le portrait de Georges, une ambiguïté dans l'établissement de la polarité de *féminin*, pris ici comme gradable puisque rejeté après une énumération entre tirets, comme une prédication seconde. Le portrait d'Iglesia (autre jockey) et de Corinne (134) est construit en micro-prédications adjectivales majoritairement intérieures et négatives. Tous les adjectifs sont évaluatifs, les dimensionnels étant antéposés, donc intensifs. Les nombreux adjectifs de sentiment, d'émotion, de polarité négative, mettent le lecteur en empathie avec les deux personnages (fierté, colère, violence, douleur, érotisme). Le discours sur Iglesias est soit à sujet transcendant (*pitoyable, puénil, enfantin*) soit à sujet phénoménal Y (*interdit, ahuri*). Le portrait de Corinne est à sujet phénoménal X (*léger, jeune, dure*) ou Y (*frémissants, insolente, orgueilleux, impétueux*).

Dans *Pour un nouveau roman* (" Temps et description dans le récit d'aujourd'hui ", pp. 123-134), Alain Robbe-Grillet écrit : « La description doit tendre à 'gommer' l'objet concret, à l'effacer pour en retenir seulement quelques traits singuliers, quitte à ce que

---

<sup>243</sup> Lise Gauvin (2004), p. 245.



d'autres descriptions viennent s'ajouter à la première pour mettre en avant des aspects différents de l'objet, dans un processus ouvert où chaque description est unique, provisoire et remplaçable ». Ce qui est très proche de la technique cinématographique qui ne retient à chaque plan qu'un aspect de l'objet montré<sup>244</sup>. *La Jalousie*, roman expérimental de la focalisation, répond à cette analyse, et les micro-prédications adjectivales découpent chacun des 'plans-séquences textuelles' en autant d'énonciations. Selon Dorrit Cohn, (1991 : 234), *La Jalousie* bénéficie d'une double interprétation : soit récit objectif, impersonnel, soit monologue intérieur obsessionnel d'un mari jaloux. " L'élimination de tout affect pratiqué par Faulkner dans un récit écrit au présent va encore plus loin dans *La Jalousie* : le pronom de la première personne s'y trouve lui-même gommé. Le locuteur de *La Jalousie* ne se remarque, littéralement, que par son absence ; c'est, comme le dit Robbe-Grillet lui-même, un narrateur 'en creux'. Ce n'est que par inférence à partir du texte qu'il apparaît que la voix qui le prend en charge est effectivement celle de "quelqu'un". " David Lodge (2004 : 324) va plus loin en énonçant : « Le monde [écrit Robbe-Grillet] n'est ni signifiant ni absurde. Il est, tout simplement [...]. Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là<sup>245</sup>. » [...] « Pour capturer cette réalité, le roman doit se purger de tout mot 'à caractère viscéral, analogique ou incantatoire'. A la place, 'l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir, montre probablement le chemin difficile d'un nouvel art romanesque'. En résumé, Robbe-Grillet en appelle à une littérature sans *qualia*<sup>246</sup> ». Pourtant, ce n'est pas un texte sans *qualia* que Robbe-Grillet écrit : en témoignent le nombre d'adjectifs de couleur qui émaillent ses passages descriptifs. Ici, à partir du portrait de A... (135), l'interprétation que j'en fait est celle d'un sujet transcendant, les adjectifs dimensionnels et positifs réduisant le mari jaloux à sa position focale de voyeur. Toutefois, à d'autres endroits, rares, du roman (par ex. p. 117), on trouve un sujet phénoménal Y.

*La Modification*, de Michel Butor, est un roman de la focalisation interne totale puisque les marques de l'énonciation sont en deuxième personne du singulier (*vous*) ; la diégèse est vue par l'oeil du personnage principal (*vous*), qui ne se confond pas avec l'auteur-narrateur (*je* virtuel) entièrement projeté dans son personnage. Le portrait d'un voyageur (136) assis dans le même compartiment que le personnage principal dans le train Paris-Rome (et qui se révélera plus tard être professeur de droit) est construit en micro-

<sup>244</sup> Ainsi que le remarque Paola Marrati dans *Gilles Deleuze – cinéma et philosophie*, coll. " Philosophies ", Paris, PUF, 2003, p. 93.

<sup>245</sup> *Pour un nouveau roman*, Paris, Ed. de Minuit, 1961, p. 18, cité par D. Lodge (2004 : 324).

prédications intérieures (sujet phénoménal X) majoritairement positives. Toutefois, l'empathie est plus forte pour les adjectifs *clignotants*, *ennuyeux*, *énigmatique*, qui imposent un sujet phénoménal Y.

*L'écriture ou la vie*, de Jorge Semprun, s'ouvre sur un premier « autoportrait » remémoratif de l'auteur-narrateur-personnage (137), vu par les yeux des Américains, à sa libération du camp de Buchenwald en 1945. Il s'agit d'un discours indirect libre où l'auteur-narrateur-personnage s'exprime à partir de ce qu'il voit dans le regard de ceux qui l'observent, une sorte de focalisation interne réfractée où la fusion auteur-narrateur-personnage est totale, si ce n'est que moment de l'écriture et moment de la diégèse diffèrent. On pourrait décider de scinder auteur-narrateur (celui qui s'adresse aujourd'hui au lecteur) et narrateur-personnage (celui qui a vécu en 1945), mais le *je* nous oblige à choisir la fusion plutôt que la projection. La projection est celle de l'auteur/narrateur/personnage dans la conscience des Américains. Si les dimensionnels ou descriptifs sont extérieurs, issus du regard des Américains (rond, saillantes, ras, jeunes, disparates), le reste du discours est intérieur, à sujet phénoménal qui fusionne X ancien et X aujourd'hui.

Dans *La Classe de neige*, d'Emmanuel Carrère, le portrait d'Hodkann (138), camarade de classe de Nicolas, le personnage principal, est, malgré l'écriture à la troisième personne et la focalisation externe - on est dans une écriture de l'intériorité - une sorte de psycho-récit tout du long. Le portrait d'Hodkann, lui-même ambivalent (*gentil et brutal, très bonnes et très mauvaises notes*, etc.) permet de dessiner un portrait en creux, complémentaire, de Nicolas, qui est défini plusieurs fois par rapport à Hodkann (*le plus grand vs un des plus petits, effacé et craintif vs hardi et autoritaire*). Le portrait n'est pas seulement statique ou descriptif, mais aussi dynamique, processif, et même hypothétique dans la mesure où beaucoup d'éléments demeurent mystérieux. Les micro-prédications extérieures, énoncées à partir de ce que toute la classe sait d'Hodkann (*grand, grande, capricieuse, gentil, brutal, grossier, surprenantes, bonnes, mauvaises*) cèdent ensuite la place aux micro-prédications intérieures à partir d'*improbable*, comme l'indique l'incise, *espérait-il*, qui fait basculer le portrait du côté de Nicolas. Les adjectifs *inquiète, inquiet* sont à sujet phénoménal Y (Nicolas).

Dans *Nous trois*, de Jean Echenoz, le portrait de Marion Morhange (139), femme d'un soir que l'un des personnages principaux, Meyer, rencontre dans une soirée, est à sujet transcendant tout d'abord (*on était familier...*, [que tous voient] *belle grande jeune...*), puis

---

<sup>246</sup> D. Lodge (2004), p. 324.

à sujet phénoménal X, introduit par le prédicat *aime mieux*. La polarité des adjectifs, soit évaluatifs (*belle, familier, jeune* avec *topos*), soit dimensionnels (*grande, longue, ajustée, ouverts*), est positive. Dans un autre roman, *Au piano* (Jean Echenoz), le portrait de la femme au chien (140), voisine que croise régulièrement dans la rue le personnage principal, Max, le pianiste, est une alternance de micro-prédications adjectivales intérieures à sujet phénoménal X ou Y, en raison de la présence constante de Max au fil du discours – X pour les emplois plus objectifs (*grandes, bruyante, multicolore, beaux, calmes, riches*), Y pour les emplois plus subjectifs (*émouvante, douce, tragique, profonde, populaire, ingrate, fauchée*). On note la polarité positive des adjectifs, en particulier une succession coordonnée d'adjectifs évaluatifs, affectifs, intensifs, d'un adjectif de couleur (*une grande femme émouvante et brune et douce et tragique et profonde*), et la difficulté d'associer ces adjectifs aux noms proposés par l'auteur-narrateur (*une fois énumérés ces adjectifs, dont chacun s'applique à son sourire et à son regard*) -sinon par métaphore, et encore : ?? *un sourire brun/profond-*, ainsi que la coordination de deux gradables, un évaluatif et un participe passé (*assez ingrate et fauchée*). Enfin, le portrait de Monsieur Lopez (141), directeur du centre chirurgical où échoue Max après sa mort, est construit en sujet phénoménal X -c'est Max qui voit et qui parle. On note la polarité négative des adjectifs, qu'ils soient gradables comme *cireux* ou non gradables comme *chassieux*, à l'origine d'une impression de malaise. Sur le plan syntactico-sémantique, *équilibrée*, ici combiné avec *mal*, peut également l'être avec *très/assez/peu*, avec un sens de degré et non de valeur), *désolé* et *mécontent* sont accompagnés d'un complément de l'adjectif qui les rend plus objectifs, *gris* dans *habillé de gris bon marché* est un nom, à moins de supposer une ellipse nominale et *directorial*, dans *tout directorial qu'il fût*, est gradable plutôt que relationnel.

Du côté des écrivains de langue anglaise, il est intéressant de comparer les cinq portraits du roman de Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, et tout d'abord les trois portraits de Tess Durbeyfield, l'héroïne du roman, tous construits en sujet transcendant du fait du caractère fatal de la destinée de Tess, qui bloque d'une certaine façon la prise en charge du discours par l'auteur-narrateur. Certains auteurs critiques anglo-saxons ont émis l'hypothèse qu'un auteur-narrateur masculin (ou féminin) pouvait avoir des difficultés à se projeter dans la conscience d'un narrateur-personnage de sexe différent, ce qui expliquerait le choix du sujet transcendant, plus distancié ; toutefois, ceci n'est pas généralisable car d'autres portraits, comme celui de Hetty Sorel par exemple, relèvent du sujet phénoménal X

ou Y. La première apparition de Tess (142) à l'auberge *The Pure Drop Inn* du village de Marlott (Wessex), le second portrait de Tess (143), après sa grossesse et la mort de son enfant, et le troisième portrait de Tess à son arrivée à Blackmoor Vale (144), où elle est engagée comme trayeuse (*dairy-maid*), sont tous à micro-prédications majoritairement positives. Le portrait d'Alec d'Urbervilles (145), le "cousin" séducteur de Tess, alors qu'elle travaille au service de sa mère, est également à sujet transcendant (*the gentleman's face*) et à micro-prédications majoritairement positives, la séduction étant le trait principal qui se dégage à la fois de Tess et d'Alec. Seul le portrait d'Angel Clare (146), deuxième figure masculine responsable du déclin de Tess, échappe au sujet transcendant, et se construit en sujet phénoménal X ou Y, la prise en charge du discours par l'auteur-narrateur étant marquée par la phrase introductive *Angel Clare rises out of the past...* et la proximité de la conscience de son personnage par les micro-prédications adjectivales *abstracted, nebulous, preoccupied, vague*.

Dans le portrait collectif de l'équipage du 'Narcissus' (147) (*The Nigger of the 'Narcissus'* de Joseph Conrad), on observe une majorité de micro-prédications extérieures et positives, le portrait étant dressé par un sujet transcendant pour la description, un jugement intellectuel à sujet phénoménal X étant porté dans les trois dernières phrases du portrait (*The popularity of Bulwer Lytton [...] is a wonderful and bizarre phenomenon. Etc.*), ces micro-prédications intérieures étant relayées par l'irruption de l'auteur-narrateur (*us, I*) à la fin de l'œuvre. On note une différence entre *coloured*, non gradable, statif-résultatif, qui comporte une valeur aspectuelle, et *colourful*, gradable. Le portrait de James Wait, *the nigger*, (148) est construit en micro-prédications majoritairement intérieures et positives. Le personnage est d'abord vu à travers le regard de Mr. Baker, *chief mate/capitaine* d'équipage, puis de tout l'équipage, auquel s'associe l'auteur-narrateur : on constate ainsi d'abord des prédications à sujet transcendant, puis une succession rapide de micro-prédications à sujet phénoménal X ou Y suivant le degré d'empathie envers le personnage (*scornful, condescending, powerful, tormented, pathetic, brutal, tragic, mysterious, repulsive*). La présence de nombreux dimensionnels de polarité positive indique la démesure physique de James Wait et, à la fin du texte, celle de nombreux évaluatifs de polarité ambivalente (*naturally scornful, unaffectedly condescending*, pouvant être expliqués par un *topos* qui les rend positifs ; *tragic, mysterious mask* pouvant être expliqués par une valeur concrétisante qui les rend négatifs en production, mais positifs en réception).

Dans son roman *Goodbye to Berlin*, Christopher Isherwood a voulu développer le slogan “ I am a camera ”, c’est-à-dire mettre en scène un personnage vu à travers l’auteur-narrateur-lui-même personnage ; toutefois, il s’agit d’une focalisation interne et non d’une focalisation externe de type caméra neutre, comme dans *La Jalousie*. Le portrait de Sally (149), vue par *I*, narrateur-personnage qui porte le nom de l’auteur (Chris Isherwood), obéit à ce slogan : les micro-prédications adjectivales sont à majorité intérieures, à sujet phénoménal X, et négatives, révélant ainsi le mépris ou la condescendance de l’auteur projeté dans le narrateur-personnage pour Sally. La description est faite par synecdoque (parties du corps évoquant l’ensemble) alors que le personnage est en activité.

Les romans de Joyce (et plus loin celui de Faulkner) sont l’occasion de faire une mise au point sur ce que les littéraires ont coutume d’appeler le monologue intérieur et les psychologues le courant de conscience/*stream of consciousness*. Dorrit Cohn (1981 : 24-25) décrit le monologue intérieur comme une catégorie intermédiaire entre la *diegesis* (narration pure) et la *mimésis* (imitation pure) d’Aristote. “ Dans *Discours du récit*, Gérard Genette associe sous l’appellation “ récit de paroles ” le discours prononcé et le discours intérieur. Les fondements linguistiques de cette méthode ont le grand avantage de fournir des critères syntaxiques et lexicaux précis, au lieu de critères psychologiques et lexicaux mal définis. Mais ils simplifient abusivement les problèmes littéraires en poussant trop loin le parallélisme entre discours prononcé et discours intérieur [...] puisque, par définition pour la critique littéraire, tout discours est verbalisé, alors qu’il est loin d’être évident que toute pensée soit verbalisée. On a vu également que des linguistes soutiennent cette position, sur des critères essentiellement syntaxiques. Or, la conscience neuronale est pré-verbale et, dans un second temps seulement dans le cas de l’écriture-action, explicitement verbalisée. Une autre prise de position de Cohn (1981 : 37), que je combats, est la suivante : il y a évitement du psycho-récit (intrusion du narrateur dans les pensées du personnage), dit-elle, jusqu’au XIXe siècle. Dans les romans antérieurs, un narrateur envahissant dirigeait une multitude de personnages et de situations, les incursions dans la vie intérieure étant l’apanage presque exclusif des récits à la première personne, alors que les romans à la troisième personne s’attachaient au comportement visible, l’intimité des personnages n’étant dévoilée qu’indirectement par le moyen de paroles prononcées et de gestes révélateurs. Or, le portrait des Struldbruggs tiré de *Gulliver’s Travels* (discours en *il/elle*) comporte déjà un nombre important de micro-prédications intérieures à sujet phénoménal non seulement X mais Y, révélant la prise en charge du discours par l’auteur-narrateur et son empathie forte avec ses

personnages. Dans *A Portrait of the artist as a young man*, James Joyce fait la description des mains d'Eileen (150-150bis), amie d'enfance de Stephen Dedalus. Il s'agit d'un monologue remémoratif à la 3<sup>e</sup> personne du singulier –c'est Stephen qui pense, mais avec la force du *je* en raison du caractère intérieur des micro-prédications adjectivales. Les adjectifs dimensionnels (*long, thin, cool*) prennent un sens évaluatif positif (sauf *cold* peut-être, mais la proximité de *Tower of Ivory* lui confère un sens métaphorique, poétique, tandis que *funny* a un sens affectif positif). Le « portrait » suivant consiste en deux discours évaluatifs antagonistes (151), l'un en discours direct (en *I*), celui de *Father Dolan, the prefect of studies*, l'autre en monologue intérieur, celui de Stephen (en *he*). La bi-indexicalité des discours rend les micro-prédications adjectivales intérieures, à sujet phénoménal X (discours de X sur Y). Les prédications sont majoritairement négatives puisqu'il s'agit d'un double blâme. La phrase qui revient par deux fois scander le discours de Stephen (*It was unfair and cruel/cruel and unfair...*) renverse l'indexicalité du discours direct antérieur : X-Stephen (rôle thématique patient) prédique de Y-Father Dolan-rôle thématique agent, 'The prefect of studies was cruel/unfair to me'. Le troisième « portrait » consiste en un discours exprimant un sentiment intérieur de Stephen à l'évocation de son nom, donc comportant des micro-prédications intérieures à sujet phénoménal X (discours en *il*), avec ambivalence de la polarité du portrait. Les évaluatifs (*mild, proud, strange, quaint*) prennent une polarité plutôt positive grâce au cotexte nominal (*sovereignty, prophecy, kingdom, prophecies and symbols*). Enfin, le portrait d'une jeune fille apparue sur la plage à Steven adolescent (153) est à micro-prédications intérieures et positives, l'émotion de Steven se lisant dans les répétitions en chiasme des adjectifs, tous de polarité positive par *topos* descriptif, *i. e.* métaphore filée de l'oiseau (*crane, dove*), sauf *girlish* qui ramène la jeune fille à sa condition humaine. On note la répétition poétique de *faint*, accolé à plusieurs noms-parangons, que leur complémentation rend de plus en plus animés (*noise of gently moving water, bells of sleep, flame on her cheek*). Le néologisme *soft-hued* (= colorées de douceur) pourrait être gradable sans la présence du parangon *as ivory*.

Dans le roman *Ulysses*, de James Joyce, ont été recensés sept portraits, dont deux sont des portraits au sens classique du terme et quatre des monologues intérieurs. Le premier est une esquisse de portrait du *professor Goodwin* (154) (le mal nommé, car le portrait n'est pas flatteur pour un professeur), un monologue intérieur remémoratif de Léopold Bloom en discours direct. Les adjectifs dimensionnels ou évaluatifs sont en emploi affectif (antéposition). Une précision sur les prénoms : Molly (= Marion) est la femme de Leopold,

Milly (= Millicent) est leur fille. Syntaxiquement, soit les phrases sont averbales, soit il y a détachement à gauche d'un constituant adjectival, procédé d'emphase, l'auteur-narrateur ayant voulu une adéquation parfaite avec le discours direct oralisé (*Poor old professor Goodwin. Dreadful old case. Oldfashioned way he used to... Pert little piece she was*). Les micro-prédications sont bien évidemment intérieures, à sujet phénoménal X, et majoritairement négatives. Le portrait de Martin Cunningham (155) est un monologue intérieur non remémoratif de Leopold Bloom, introduit (borné) par la première phrase : *Mr Bloom, about to speak, closed his lips again*. Les dimensionnels ou évaluatifs sont de polarité positive, sauf celui qui se rapporte à la femme de Martin. Les micro-prédications adjectivales sont intérieures, à sujet phénoménal X, avec plusieurs détachements à gauche : *Sympathetic human man he is. Intelligent. [...] And that awful drunkard of a wife of his*. Ainsi que le dit Cohn (1981 : 95), le monologue intérieur rapporté est, tout comme le dialogue fictionnel, soumis à la règle du réalisme psychologique, et donc supposé restituer ce qu'un personnage se dit à lui-même effectivement. L'ambiguïté des énonciateurs prédicatifs permettant de jouer de la crédibilité du personnage n'est possible qu'en dehors de l'indexicalité (qu'elle soit explicite ou non, *i. e.* qu'il y ait présence ou non de déictiques) du discours direct. Le troisième portrait est celui du personnage statufié assis sur un rocher au pied d'une tour (156), figure emblématique de l'Irlande. Les micro-prédications adjectivales sont majoritairement extérieures et positives. Toutefois, le sujet transcendant des dimensionnels (*large, prickly, goodsized, warm, regular, loud, strong, hale, long, loose, high*) cède le pas au sujet phénoménal X (*lofty tower* [*lofty* étant plus évaluatif que *high*], *rude, striking*), ou au sujet phénoménal Y lorsqu'il y a projection de l'auteur-narrateur dans le personnage-statue (*cavernous, powerful, profound*). Le quatrième portrait est une brève évocation exaltée (et ironique ?) de Mrs Marion (Molly) Bloom par son mari Leopold (157), en monologue intérieur (discours direct) et à micro-prédications positives. On constate à nouveau un détachement à gauche du NP contenant un adjectif : *The chaste spouse of Leopold is she*. Le portrait de Gerty MacDowell (158) est un portrait classique construit en micro-prédications adjectivales majoritairement extérieures et positives. La polarité entièrement positive des adjectifs (sauf *tired*, mais situé dans le passé) de ce très long portrait, inhabituellement long dans le roman, me porte à croire qu'il y a dissonance entre l'appréciation et le discours de l'auteur-narrateur et m'incite à donner aux adjectifs de la fin du portrait (*girlish, sweet, lovely, delicate, coquettish, little*) une valeur négative par antiphrase ironique. Le sujet transcendant du discours sur Gerty MacDowell –décrite comme

un type de jeune Irlandaise-, cède cependant parfois la place au sujet phénoménal X, pour ces dernières micro-prédications en tout cas. On trouve un adjectif de couleur en superlatif : *The bluest Irish blue*, et un adjectif composé à modificateur adverbial intégré, *silkily-seductive*, que j'ai traité comme un gradable. Les deux derniers portraits sont tirés de ce que l'on a coutume d'appeler « le monologue de Molly Bloom » : il s'agit, pour le premier, d'une évocation positive de Leopold Bloom par Molly Bloom (159) en monologue remémoratif, suite de mots dont certains, reliés entre eux, forment des segments de phrase, parfois avec anacoluthes (décrochement syntaxique) : *and he was a little before we got engaged afterwards* ; ou incohérence sémantique : *I don't wonder in the least because he was very handsome at that time* (lien de causalité ? cohérence temporelle ?). Pour le deuxième, il s'agit d'une évocation de Mrs Rubio par Molly Bloom (160), en monologue remémoratif. Les micro-prédications sont toujours intérieures. En dehors des adjectifs, rares, on constate une profusion des pronoms et une instabilité de leur référence : “ Il y a là [dans le monologue de Molly Bloom] un système pronominal tout à fait déroutant au début, qui place le lecteur dans une situation qui est un peu celle de quelqu'un qui surprendrait une conversation entre des amis intimes, portant sur des personnages et des événements dont il ignore tout mais qui sont si familiers aux interlocuteurs qu'ils peuvent se passer de désigner par leur nom les personnes et les objets auxquels ils font référence ” Cohn (1981 : 259-260).

Dans le roman *Elmer Gantry*, de Sinclair Lewis, livre sur l'hypocrisie sociale d'un prédicateur talentueux (*golden-tongued*) qui prétend sauver les âmes tout en menant une vie de sensualité et de vulgarité, le portrait de Jim Lefferts et surtout d'Elmer Gantry (165), étudiants au Terwillinger College, Kansas, est construit en micro-prédications adjectivales majoritairement extérieures et positives. Les adjectifs dimensionnels donnent une impression de puissance, mais le sujet transcendant cède la place à la fin du texte au sujet phénoménal X, l'auteur-narrateur prenant à témoin le lecteur du jugement qu'il porte sur le personnage (*It was a cello, his voice, and in the enchantment of it you did not hear his slang...*). Le portrait de la mère d'Elmer Gantry (166), également construit en micro-prédications adjectivales majoritairement positives et extérieures, comporte néanmoins trois micro-prédications à sujets phénoménaux Y : *energetic, passionate, passionate*. Le portrait de Cleo Benham, future épouse d'Elmer Gantry (167), obéit aux mêmes règles de construction que les deux portraits précédents, avec quelques micro-prédications à sujet phénoménal X (*serene, gracious, lovely, trusting, graceful*), la prise en charge du discours



étant celle de l'auteur-narrateur projeté dans le personnage d'Elmer Gantry. A remarquer : le caractère gradable de *virginal* (*virginal, stately, kind, most generous*).

Dans *The Sound and the Fury*, de William Faulkner, je n'ai trouvé aucun portrait et très peu de description, en raison du mode d'énonciation (monologues intérieurs ou dialogues, donc discours directs ; phrases hachées : verbes, noms, onomatopées). Néanmoins, une brève évocation de Caddy (168), comportant un seul adjectif, mérite un développement, car ce texte est bien représentatif de la technique discursive de Faulkner. Le point de vue est celui de Benjy (*I*), l'auteur-narrateur se projetant dans le personnage suivant un double mode discursif : d'abord en sujet phénoménal X (récit linéaire), puis en sujet phénoménal Y (monologue intérieur de Benjy, en italique). On note l'écho de *She smelled like trees*, qui marque l'entrée du sujet phénoménal Y alors que la voix narrative n'a pas changé : il s'agit toujours de *I* (= Benjy). C'est le degré d'empathie de l'auteur-narrateur qui varie, la puissance d'évocation étant plus importante dans les parties en italique, où le récit se délinéarise. Une évocation de Dalton Ames (169), l'un des amants de Caddy, par Benjy, qui comporte deux adjectifs gradables qualifiant les chemises de Dalton Ames, est à polarité positive bien que *heavy* qualifiant la soie puisse être connoté négativement, mais en raison de la proximité de *finest* il conserve sa valeur dimensionnelle positive (évoquant la puissance, la solidité). On note l'association libre de *Ames* et *Shirts* (*Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Shirts*). Ici, la phrase en italique rapporte un discours entendu par Benjy. Enfin, la description de Mrs Compson et de Jason (170) est plus « classique » dans la mesure où elle comporte davantage de micro-prédications adjectivales. Tous les adjectifs ont une polarité négative, qu'ils soient dimensionnels ou évaluatifs, ce qui donne une dimension inquiétante à la scène, ce qui la charge de tristesse et d'angoisse, et ce, bien que les micro-prédications soient extérieures, à sujet transcendant. Dorrit Cohn (1981 : 96-97-98) remarque que le souci de vraisemblance psychologique lié au monologue intérieur rapporté se trouve mis en défaut par les monologues autonomes de Faulkner : « le discours intérieur de Benjy, l'idiot incapable d'expression dans *Le Bruit et la Fureur*, ou bien celui d'Addie, la morte de *Tandis que j'agonise*, n'ont pas de vraisemblance et constituent des monologues difficiles à imaginer dans le contexte d'un récit à la troisième personne, qui suppose que le discours intérieur du personnage est aussi 'réel' que le personnage lui-même. [...] Le phénomène que le monologue intérieur reproduit n'est pas, contrairement à ce qu'on croit, l'inconscient freudien, ni d'ailleurs le 'flux' intérieur de Bergson, ni même le 'courant de conscience' de William James (*The Principles of Psychology*, vol. I, New York, 1950,

notamment pp. 166-271) ; c'est tout simplement l'activité mentale que les psychologues appellent 'langage intérieur', 'parole intérieure', ou, plus scientifiquement, 'endophasie'. ” [...] William James reconnaît dans le courant de conscience des composantes verbales, mais aussi d'autres composants psychiques (*mind stuff*), notamment des images visuelles. Bergson, lui, estime que la “ pensée pure ” est indépendante de toute formulation discursive, les mots ne pouvant que la dénaturer. Il y a donc deux écoles sur la relation entre pensée et langage : 1/ penser consiste à verbaliser, la pensée et les mots qui l'exprime sont indissociables, même si c'est sous la forme de la libre association, avec risque d'incohérence sémantique (Joyce) ; 2/ la pensée revêt des formes qui ne doivent rien au langage, le langage n'étant que le véhicule, le support d'une pensée déjà constituée par ailleurs (Proust, Faulkner, Musil, Sarraute, V. Woolf). Ce deuxième courant est plus en accord avec les récentes recherches sur la conscience des sciences cognitives.

Dans *The Great Gatsby*, de Fitzgerald, le portrait de Tom Buchanan (171), ancien camarade d'université du narrateur-personnage (*I*) et mari de Daisy, cousine éloignée du narrateur-personnage, est construit en micro-prédications adjectivales majoritairement extérieures et positives. Toutefois, si les adjectifs dimensionnels, car mesurables dans le contexte (*wealthy, powerful, sturdy, great*) ont une polarité positive, on note la présence d'évaluatifs de polarité négative (*supercilious, arrogant, gruff, husky*). En outre, certaines micro-prédications ont un caractère intérieur, par exemple *cruel* dans *a cruel body*, dont la sous-spécification introduit l'ambiguïté : *cruel to himself or to others* ? Le portrait de Myrtle Wilson (172), maîtresse de Tom Buchanan et femme de George Wilson, première apparition au narrateur-personnage, est lui aussi, et malgré la présence de ce dernier (*Then I heard footsteps on a stair...*), construit en micro-prédications majoritairement extérieures, en raison du choix des adjectifs. Seul *thickish*, à suffixe marquant l'approximation ou la péjoration, révèle la prise en charge du discours par le narrateur-personnage (sujet phénoménal X). Enfin, le portrait de Gatsby (173) manifeste une ambivalence des micro-prédications, marquant une implication plus importante du narrateur-personnage dans ce portrait. La première partie du portrait est en effet construite de façon récurrente sur le mode de l'indexicalité (*you*), mais d'une indexicalité générique ou universelle (= on, tous : *that you may come across [...], concentrated on you [...]* *It understood you so far as you wanted to be understood [...]*, etc.), ce qui impose un sujet transcendant. Ensuite, le narrateur-personnage reprend son jugement (*Precisely at that point it vanished –and I was looking at...*), en sujet phénoménal X.

Des romans d'Hemingway, David Lodge écrit : « Ce qu'Hemingway supprimait de ses histoires, c'était toute l'analyse psychologique et l'introspection que l'on trouvait chez James, Joyce ou Virginia Woolf. Il s'en tenait résolument à la surface, décrivant les comportements, les lieux et les gens dans un langage faussement simple, en apparence dénotatif avant tout, et rédigeant ses dialogues dans ce qui avait tout l'air d'une authenticité familière<sup>247</sup>. » Le roman *A farewell to arms* manifeste-t-il pour autant une absence de micro-prédications adjectivales intérieures ? Rien n'est moins sûr, malgré la brièveté des portraits recensés. Si la première apparition de Catherine Barkley (174), infirmière à l'hôpital où celui-ci est soigné, et qui deviendra sa femme, présente en effet une majorité de micro-prédications adjectivales extérieures (sauf pour *I thought she was very beautiful*, où le sujet phénoménal X est explicite), ce n'est plus le cas du deuxième portrait de Catherine Barkley (175) après qu'elle et le narrateur-personnage eurent été amants. Les micro-prédications adjectivales sont toutes à sujet phénoménal X, à polarité positive. Les deux très courtes descriptions suivantes, celle de Rinaldi, chirurgien (176), et celle d'une fille italienne dans un bar (177), sont à micro-prédications intérieures, introduites par des verbes de perception (*I watched his hands. He had fine surgeon's hands. I looked at the top of his head, his hair shiny... ; She was plump and dark and looked about sixteen*).

Dans *Of Mice and Men*, de Steinbeck, le portrait de George et de Lennie (178) tels qu'ils apparaissent au lecteur dans la vallée de la *Salinas River*, dans la plaine de Californie, est construit en micro-prédications adjectivales extérieures, sur le mode neutre caméra. Les purement dimensionnels sont de polarité négative pour George, de polarité positive pour Lennie, mais les évaluatifs reliés à des *topoi* (*quick, strong*) sont positifs pour George, négatifs pour Lennie (*shapeless, sloping*). Le portrait de la femme de Curley (179), qui sera tuée par Lennie à la fin du roman, est, malgré la mention du regard des deux hommes précédant la description (*Both men glanced up...*), à sujet transcendant (peu d'empathie). Les adjectifs sont dimensionnels et de couleur, neutres sur le plan du jugement (sauf *nasal* et *brittle*, qui pourraient être connotés négativement, mais que le nom *quality* neutralise). Ces deux portraits sont majoritairement positifs, sans être des éloges en raison du caractère distancié des micro-prédications et du registre non épideictique.

---

<sup>247</sup> David Lodge, *La conscience et le roman, in A la réflexion*, Paris, 2004, Payot & Rivages, p. 315.

## CONCLUSION

Au terme de ce long périple adjectival, les données convergent pour étayer l'hypothèse d'origine, *i. e.* de la différence, linguistique et cognitive, entre comparatif implicite et comparatif explicite : l'ellipse des linguistes, le mentalais des philosophes, la conscience pré-verbale, directe ou en acte des psychologues ou des neuroscientifiques, le courant de conscience des littéraires fondent la production mentale d'un gradable qui, du fait de son inscription sémantique sur une échelle bipolaire, génère un sentiment esthétique de bien-être ou de malaise. Le comparatif explicite, lui, en raison de sa complémentation et de son inscription dans un contexte (indexicaux, description définie, classe de comparaison ou norme), relève de la conscience réfléchie, verbalisée.

La querelle ontologique, c'est-à-dire la distinction possible entre objets existants et inexistantes, n'a ici pas lieu d'être dans la mesure où les adjectifs sont considérés comme non référentiels, et relevant d'un nominalisme que l'on pourrait qualifier de 'psychologique', selon le terme de Wilfrid Sellars<sup>248</sup>. Certes, ils sont la production neuronale, puis verbalisée, d'un auteur, et à ce titre intentionnels. Toutefois, leur objet qu'il soit social, linguistique ou littéraire, est mental et est issu de la représentation, plus ou moins verbalisée. C'est donc la linguistique qui aura le dernier mot dans cette thèse, où l'analyse des énoncés et les incursions dans d'autres domaines disciplinaires ont nourri une réflexion sur le langage.

---

<sup>248</sup> Rorty, R. (1999), *Philosophy and Social Hope*, London, Penguin Books, p. 48.

## CORPUS LE PORTRAIT LITTÉRAIRE

### EN FRANÇAIS ET EN ANGLAIS

Le codage typographique adopté est le suivant :

#### **Gras quand adjectif gradable accepté dans cet emploi**

(certains adjectifs composés anglais sont gradables, et les adjectifs modifiés également)

#### **Gras souligné quand adjectif gradable mais pas dans cet emploi**

- 1- Expression lexicalisée
- 2- Complément ou modificateur qui pousse l'adjectif au bout de l'échelle
- 3- Comparatif explicite/superlatif
- 4- Complémentation qui bloque la gradation

#### ***Gras italique quand adjectif de couleur***

(car difficulté à lui assigner une valeur positive ou négative propre, mais gradable)

#### **Souligné quand pas gradable**

- 1- Statif-résultatif non métaphorique
- 2- Vrai relationnel
- 3- Adjectif du bout de l'échelle ou antonyme contradictoire
- 4- Certains adjectifs composés anglais
- 5- Certaines complémentations

#### **Corpus littéraire français et anglo-américain (extraits) :**

##### **Ancien français**

##### **XIIIe-XIVe siècle :**

*Le Roman de Thèbes*, anonyme, Paris, 2002, Ed. Champion

(1) pp. 127-128 (v. 4043-4100) : Portrait d'Antigone et d'Ismène, filles de Jocaste

“ De chascune dire vous doi	Il faut que je vous décrive
quex dras orent et quel conroi :	les vêtements et la tenue que chacune portait :
Anthigonas ot non l'ainznee,	l'aînée, qui s'appelait Antigone,

**franche, cortoise et acesmee.**

Mout ot **gent** cors et **bele** chiere,  
sa biautez fu seur autre **fiere**.

Ja en fable ne en chançon

n'orrez fame de sa façon.

D'une **pourpre** yude fu vestue  
tout senglement a sa char nue ;

la **blanche** char desouz paroît,

li bliauz detrenchiez estoit

par **menue** detrencheüre

entre qu'a val a la ceinture.

Mout s'entravindrent les colors,

c'est li indes et la blanchors.

**Vestue fu estroitement,**

d'un orfrois **ceinte laschement**.

Chauciee fu d'un barragan

et d'uns soulers de cordouan.

Son mantel fu, ce m'est vis, vers,

et afubla s'en a l'envers.

Les cheveux ot et **lons** et **sors**,

**plus reluisanz** que n'est **fin** ors ;

d'un fil d'argent furent trecié,

pendoient lui jusques au pié.

Et chevauchoit un palefroi

que l'autrier li tramist un roi.

Mout **bien emblant** et **bien delivres**,

son pris estoit de cinc cenx livres,

et fut touz **noirs**, fors que les hanches

et les épauls qu'il ot **blanches**,

et les costez et les oreilles

était noble, distinguée et élégante.

Elle avait un corps admirable et magnifique,

Sa beauté était exceptionnelle. Vous

n'entendrez aucune fable ni aucune chanson

parler d'une femme de cette apparence.

Elle était revêtue à même sa peau nue

d'un simple tissu de soie violette ;

sa peau blanche apparaissait par-dessous,

sa tunique était fendue d'un mince crevé

du haut jusqu'en bas

au niveau de la ceinture.

Les couleurs, c'est-à-dire violet et blanc,

en étaient très harmonieuses.

Elle portait un vêtement moulant

et elle était ceinte souplement d'un galon  
brodé

d'or. Elle était chaussée de bas en laine fine

et d'une paire de souliers en cuir de Cordoue.

Son manteau était, je crois, fourré de petit-  
gris

et elle le portait à l'envers (sur l'épaule).

Elle avait les cheveux à la fois longs et  
blonds,

plus brillants que de l'or pur ;

ils étaient tressés d'un fil d'argent

et lui descendaient jusques aux pieds.

Elle chevauchait un palefroi

qu'un roi lui avait envoyé un jour.

Il allait bien l'amble et était très alerte,

il coûtait cinq cents livres,

et il était tout noir, à l'exception des hanches

et des épauls qu'il avait blanches,

des flancs, des oreilles

et les jambes qui sont *vermeilles*.  
Un frain ot **precieux** et **gent**,  
les regnes sunt de fil d'argent,  
la chevesce fu toute d'or,  
les pierres valent un tresor.  
D'un blanc *yvoire* fu la sele  
et d'un *brun poile* la sorsele.  
Anthigonas ot cest conroi,  
bien ressembloit fille de roi.

La menor apellent Ysmaine,  
onc ne fu dame **meins vilaine**.  
Mout fut **gente** et mout **bien duite**,  
et **bien courtoise** et **bien loiduite**.  
Ysmaine fut amie Athon,  
si ot vestu un siglaton.  
La manche destre en ot sevrée,  
ele l'avoit Athon donnée.  
Desouz, unne pelice hermine,  
onc ne vesti meillor roïne.  
Les manches sont **bien engolees** ;  
a terre touchent, tant sont **lees**.

**Desfublee** chevauche Ysmaine  
le palefroi Athon demaine.  
Sur son poing tint un espervier  
qu'el put de l'ele d'un plouvier. ”

## XVIe siècle

### FRANCAIS

et des pattes qui étaient vermeilles.  
Il avait une bride précieuse et belle,  
les rênes étaient en fil d'argent,  
la têtère tout en or,  
les pierres valaient un trésor.  
La selle était d'un blanc resplendissant  
et le tapis de selle en soierie brune.  
Antigone menait cet équipage,  
elle avait bien l'allure d'une fille de roi.

On appelle la cadette Ismène,  
jamais dame ne fut plus noble.  
Très belle et très instruite,  
elle était pleine de courtoisie et versée dans le  
droit. Ismène, l'amie d'Athis,  
avait revêtu un manteau en étoffe précieuse.  
Elle en avait coupé la manche droite  
et l'avait donnée à Athis.  
En-dessous, elle portait une robe fourrée  
d'hermine, jamais reine n'en revêtit une plus  
belle. Les manches sont soigneusement  
ornées  
de fourrure ; elles touchent terre tant elles  
sont  
larges. C'est tête nue qu'Ismène chevauche  
le palefroi d'Athis en personne.  
Sur son poing elle tenait un épervier  
qu'elle nourrissait de l'aile d'un pluvier.

## L'autoportrait<sup>249</sup>

Michel Eyquem de Montaigne (1533-1592)

(2) *Portrait de Montaigne par lui-même*, Essais, *Bibl. de la Pléiade*, 1962, Gallimard, pp. 625-626, cité par Miraux (2003) pp. 19-20

« J'ay au demeurant la taille **forte** et **ramassée** ; le visage non pas **gras**, mais **plein** ; la complexion entre le jovial et le mélancolique, moiennement **sanguine** et **chaude**, la santé **forte** et **allegre**, jusques bien avant en mon aage rarement troublée par les maladies. J'estois tel, car je ne me considère pas à cette heure, que je suis engagé dans les avenües de la vieillesse, ayant pieça franchy les quarante ans.

Ce que je seray doresnavant, ce ne sera plus qu'un demy estre, ce ne sera plus moy. Je m'eschape tous les jours et me desrobe à moy.

D'adresse et de disposition, je n'en ai point eu ; et si, suis fils d'un père très **dispost** et d'une allegresse qui luy dura jusques à son extreme vieillesse. Il ne trouva guere homme de sa condition qui s'egalast à luy en tout exercice de corps : comme je n'en ai trouvé guiere aucun qui ne me surmontat, sauf au courir (en quoy j'estois des médiocres). De la musique, ny pour la voix que j'y ay très **inepte**, ny pour les instrumens, on ne m'y a jamais sceu rien apprendre. A la danse, à la paume, à la lutte, je n'y ay peu acquerir qu'une bien fort **legere** et **vulgaire** suffisance ; à nager, à escrimer, à voltiger et à sauter, nulle du tout. Les mains, je les ay si **gourdes** que je ne sçay pas escrire seulement pour moy : de façon que, ce que j'ay barbouillé, j'ayme mieux le refaire que de me donner la peine de le demesler ; et ne lis guere mieux. Je me sens poiser aux escoutants. Autrement, **bon** clerc. Je ne sçay pas clorre à droit une lettre, ny ne sçez jamais tailler plume, ny trancher à table, qui vaille, ny equipper un cheval de son harnois, ny porter à poinct un oiseau et le lascher, ny parler aux chiens, aux oiseaux, aux chevaux. Mes conditions corporelles sont en somme très **bien accordantes** à celles de l'ame. Il n'y a rien d'**allegre** : il y a seulement une vigueur **pleine** et **ferme**. Je dure bien à la peine ; mais j'y dure, si je m'y porte moy-mesme, et autant que mon desir m'y conduit.

Autrement, si je n'y suis **alleché** par quelque plaisir, et si j'ay autre guide que ma **pure** et **libre** volonté, je n'y vaux rien. Car j'en suis là que, sauf la santé et la vie, il n'est chose

---

<sup>249</sup> J'emploie ici ce terme par anachronisme, car, avant 1950, le mot « autoportrait », qui fait référence dans son sens premier au portrait pictural, n'existe pas comme tel dans les dictionnaires de langue française ; « self-portrait », quant à lui, apparaît vers 1890. On parle de portrait du peintre/de l'artiste par lui-même (conférence de Pascal Bonafoux tenue à Paris IV-Sorbonne le 18 mars 2004 : « L'autoportrait au XXe siècle, doutes et inquiétudes »).



pourquoi je veuille ronger mes ongles, et que je veuille acheter au pris du tourment d'esprit et de la contrainte, extrêmement oisif, extrêmement libre, et par nature et par art. »

## ANGLAIS

### **Le théâtre élizabéthain**

#### William Shakespeare (1564-1616)

Naît à Stratford on Avon, dans le Comté de Warwick, père gentleman. Epouse à 18 ans Anne Hathaway, de 8 ans plus âgée que lui. Naissance de sa fille Suzanne en 1583. Naissance de deux jumeaux en 1585 : Judith et Hamnet. A Londres : aurait tenu les chevaux par la bride à la porte du théâtre, aurait été acteur dans diverses troupes très connues, ravaudeur de pièces, auteur lui-même. Règne au Globe dont il est co-fondateur, sociétaire et fournisseur. Ouvre un second théâtre, privé celui-là, le Blackfriars en 1608. En 1612, réintègre son petit duché à Stratford, fait son testament et s'efface de la vie dramatique.

1591-92 : *Henry VI*

1592-93 : *Richard III*

1592-94 : *Titus Andronicus*

1592-94 : *The Comedy of Errors*

1590-95 : *The Two Gentlemen of Verona*

1593-94 : *The Taming of the Shrew*

1594-97 : *Love's Labour's Lost*

1595 : *Richard II*

1595-96 : *Romeo and Juliet*

1595 : *A Midsummer Night's Dream*

1594-97 : *King John*

1596-97 : *Henry IV*

1597 : *The Merry Wives of Windsor*

1599 : *Henry V*

1599 : *Much Ado About Nothing*

1599 : *Julius Caesar*

1600 : *As You Like It*

1600 : *Twelfth Night*

1601 : *Hamlet*  
 1602 : *Troilus and Cressida*  
 1603 : *All's Well that Ends Well*  
 1604 : *Measure for Measure*  
 1604 : *Othello*  
 1605-06 : *King Lear*  
 1606 : *Macbeth*  
 1605-06 : *King Lear*  
 1606 : *Macbeth*  
 1605-06 : *Timon of Athens*  
 1607 : *Antony and Cleopatra*  
 1608 : *Coriolanus*  
 1608 : *Pericles*  
 1609-10 : *Cymbeline*  
 1611 : *The Winter's Tale*  
 1611 : *The Tempest*  
 1612-13 : *Henry VIII*  
 1613 : *The Two Noble Kinsmen* (Fletcher et Shakespeare)  
 1593 : *Venus and Adonis* (poème)  
 1594 : *Rape of Lucrece* (poème)  
 parus en 1609 : *Sonnets*

*A Midsummer-Night's Dream*, William Shakespeare, coll. Bilingue Aubier-Flammarion, Paris, 1968, Aubier

(3) p. 114 : Portrait énamouré de Helena par Démétrius à son réveil

« O Helen, goddess, nymph, perfect, divine !  
 To what, my love, shall I compare thine eyne ?  
 Crystal is **muddy**. O, how **ripe** in show`  
 Thy lips, those **kissing** cherries, tempting grow !`  
 That **pure congealed** white, **high** Taurus' snow,  
 Fann'd with the eastern wind, turns to a crow  
 When thou hold'st up thy hand : O, let me kiss`  
 This princess of **pure** white, this seal of bliss ! »

(4) p. 122 : Dispute entre Hermia et Helena, qui s'insultent

Helena : « O, when she's **angry**, she is **keen** and **shrewd** !

She was a vixen she went to school ;

And though she be but **little**, she is **fierce**. »

Hermia : « **Little** again ! nothing but **low** and **little** ! [...] »

*The History of Henry the Fourth*, William Shakespeare, coll. Domaine anglais bilingue, Paris, 1983, Ed. Aubier

(5) pp. 156-158 : Description par Falstaff, qui prend le rôle du Roi *Henry the Fourth*, de lui-même au *Prince of Wales*

Falstaff : « [...] And yet there is a **virtuous** man whom I have often noted in thy company, but I know not his name. »

Prince : « What manner of a man, and it like your Majesty ? »

Falstaff : « A goodly **portly** man, i'faith, and a **corpulent** ; of a **cheerful** look, a **pleasing** eye, and a most **noble** carriage ; and, as I think, his age is some fifty, or by'r lady, inclining to threescore ; and now I remember me, his name is Falstaff. [...] »

(6) pp. 174-176 : Portraits contrastés de Thomas Percy, *earl of Worcester* et père de Mortimer, par les cousins Hotspur, son neveu, et Mortimer, son fils

Hotspur : « [...] O, he is as **tedious**

As a **tired** horse, a **railing** wife,

Worse than a **smoky** house. I had rather live

With cheese and garlic in a windmill, far,

Than feed on cates and have him talk to me

In any summer house in Christendom. »

Mortimer : « In faith, he is a **worthy** gentleman,

Exceedingly **well read**, and profited

In **strange** concealments, **valiant** as a lion,

And wondrous **affable**, and as **bountiful**

As mines of India. Shall I tell you, cousin ?

He holds your temper in a **high** respect

And curbs himself even of his **natural** scoe

When you come 'cross his humour, faith he does.

I warrant you that man is not alive

Might so have tempted him as you have done

Without the taste of danger and reproof :

But do not use it oft, let me entreat you. »

*The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, William Shakespeare, Signet Classic, New York, 1963, The New American Library, Inc.

(7) p. 43 : Jugement négatif du roi Claudius, oncle de Hamlet, porté sur le comportement endeuillé de son neveu

« 'Tis **sweet** and **commendable** in your nature, Hamlet

To give these mourning duties to your father,

But you must know your father lost a father,

That father lost, lost his, and the survivor bound

In filial obligation for some term

To do **obsequious** sorrow. But to persever

In **obstinate** condolment is a course

Of **impious** stubbornness. 'Tis **unmanly** grief.

It shows a will most **incorrect** to heaven,

A heart **unfortified**, a mind **impatient**,

An understanding **simple** and **unschooled**.

For what we know must be and is as **common**

As any the most **vulgar** thing to sense,

Why should we in our **peevis** opposition

Take it to heart ? Fie, 'tis a fault to heaven,

A fault against the dead, a fault to nature,

To reason most **absurd**, whose **common** theme

Is death of fathers, and who still hath cried,

From the first corse till he that died today,

''This must be so.'' »

*The Tragedy of Macbeth*, William Shakespeare, coll. Bilingue, Paris, 1977, Aubier Montaigne

(8) p. 82 : Evocation descriptive du poignard, vision prophétique de Macbeth

« is this a dagger which i see before me,  
The handle toward my hand ? Come, let me clutch thee.  
I have thee not, and yet I see thee still.  
Art thou not, **fatal** vision, **sensible**  
To feeling as to sight ? or art thou but  
A dagger of the mind, a false creation,  
Proceeding from the heat oppress'd brain,  
I see thee yet, in form as **palpable**  
As this which now I draw.  
Thou marshall'st me the way that I was going,  
And such an instrument I was to use !  
Mine eyes are made the fools o' th' other senses,  
Or else worth all the rest : I see thee still ;  
And on thy blade and dudgeon gouts of blood,  
Which was not so before. – There's no such thing :  
It is the **bloody** business which informs  
Thus to mine eyes. – Now o'er the one half-world  
Nature seems dead, and **wicked** dreams abuse  
The curtain'd sleep ; Witchcraft celebrates  
**Pale** Hecate's off'rings ; and wither'd Murder,  
Alarum'd by his sentinel, the wolf,  
Whose howl's his watch, thus with his **stealthy** pace,  
With Tarquin's **ravishing** strides, towards his design  
Moves like a ghost. Thou **sure** and **firm-set** earth,  
Hear not my steps, which way they walk, for fear  
Thy very stones prate of my whereabouts,  
And take the **present** horror from the time,  
Which now suits with it. [...] »

(9) p. 166 : Conseils donnés à Macbeth par deux des trois sorcières

2 apparition : « Be **bloody**, **bold** and **resolute** ; laugh to scorn

The power of man, for none of woman born

Shall harm Macbeth. »

[...]

3 apparition : « Be lion-mettled, **proud**, and take no care

Who chafes, who frets, or where conspirers are :

Macbeth shall never vanquish'd be until

**Great** Birnam wood to **high** Dunsinane hill

Shall come against him. »

(10) p. 188 : jugement porté sur Macbeth par Malcolm

« I grant him **bloody**,

**Luxurious, avaricious, false, deceitful,**

**Sudden, malicious**, smacking of every sin

That has a name : but there's no bottom, none,

In my voluptuousness : your wives, your daughters,

Your matrons, and your maids, could not fill up

The cistern of my lust ; [...] »

## XVIIe siècle

### FRANCAIS

## L'autoportrait

### François VI, duc de La Rochefoucault (1613-1680)

(11) “ Portrait de La Rochefoucault fait par lui-même ”, 1659, écrit pour le salon de Mlle de Montpensier, paru dans le recueil Sercy-Barbin<sup>250</sup>

---

<sup>250</sup> Ce portrait s'inscrit dans la tradition des portraits mondains écrits. Contrairement à ce qu'en disent les lexicographes de l'époque (C.-P. Richelet, *Dictionnaire françois...*, Genève, 1680 ; A. Furetière, *Dictionnaire universel...*, La Haye et Rotterdam, Arnoud et Reinier Leers, 1690 ; *Le Dictionnaire de l'Académie françoise*, 1694), le portrait mondain n'est pas toujours pictural, ne donne pas à voir : le recueil de 59 portraits intitulé *Divers Portraits*, et paru en 1659 en quelques dizaines d'exemplaires distribués au petit cercle des amis de Mlle de Montpensier, dite La Grande Mademoiselle, contient des portraits dont les adjectifs à polarités « annulées » sont fort peu descriptifs : « Je ne suis ni grande ni petite [...], Mes dents ne sont ni belles ni horribles [...] ». En outre, le portrait est souvent présenté comme une entreprise difficile, voire impossible : « Il est difficile à de petites gens de pouvoir parler des personnes fort élevées. S'il n'y avoit à dépeindre que les traits du visage, ce sont des choses dont tout le monde peut aisément s'acquitter ; mais il n'en est pas de mesme des qualitez de l'âme, car ceux qui ne sont pas nez d'une condition à l'avoir élevée, peuvent mal-aisément exprimer les sentiments de ceux qui l'ont haute. » (Portrait de Monsieur de le Prince par Mademoiselle) « [...] pour son esprit il est si grand & si merveilleux, qu'il faudroit de nouveaux termes pour parler d'une chose qui n'est jamais de semblable. » (Portrait de la Reyne de Suède écrit par madame la Comtesse de Brégis) « [...] pour son teint, il n'est pas dans les fleurs d'éclat qui lui soit comparable. [...] les lys n'ont pas assez de vivacité, ny les roses assez de blancheur » (Portrait de Madame la Duchesse de Crequy par Monsieur le Marquis de Sourdis). Cette description négative conduit à un surenchérissement descriptif, il s'agit en réalité d'une forme habile de prétérition. Dans les romans contemporains de La Calprenède, *La Clélie* et *Le Grand Cyrus*, on trouve des séquences de portraits de plus en plus importantes, au détriment des séquences de récit (conférence de Karl Cogard tenue à Paris IV-Sorbonne le 2 mars 2004).

“ Premièrement, pour parler de mon humeur, je suis **mélancolique**, et je le suis à un point que, depuis trois ou quatre ans, à peine m’a-t-on vu rire trois ou quatre fois. J’aurais pourtant, ce me semble, une mélancolie assez **supportable** et assez **douce**, si je n’en avais point d’autre que celle qui me vient de mon tempérament ; mais il m’en vient tant d’ailleurs, et ce qui m’en vient me remplit de telle sorte mon imagination et m’occupe si fort l’esprit, que la plupart du temps, ou je rêve sans dire mot, ou je n’ai presque point d’attache à ce que je dis. Je suis fort **resserré** avec ceux que je ne connais pas, et je ne suis pas même extrêmement **ouvert** avec la plupart de ceux que je connais. C’est un défaut, je le sais bien, et je ne négligerai rien pour m’en corriger ; mais comme un certain air **sombre** que j’ai dans le visage contribue à me faire paraître encore **plus réservé** que je ne le suis et qu’il n’est pas en notre pouvoir de nous défaire d’un **méchant** air qui nous vient de la disposition **naturelle** des traits, je pense qu’après m’être corrigé au-dedans, il ne laissera pas de demeurer toujours de **mauvaises** marques au-dehors. J’ai de l’esprit et je ne fais point difficulté de le dire ; car à quoi bon façonner là-dessus ? [...] J’ai donc de l’esprit, mais un esprit que la mélancolie gâte ; car, encore que je possède assez bien ma langue, que j’ai la mémoire assez **heureuse** et que je ne pense pas les choses fort confusément, j’ai pourtant une si **forte** application à mon chagrin, que souvent j’exprime assez mal ce que je veux dire. [...]

J’aime la lecture en général ; celle où il se trouve quelque chose qui peut façonner l’esprit et fortifier l’âme est celle que j’aime le plus. Surtout, j’ai une **extrême** satisfaction à lire avec une personne d’esprit ; car de cette sorte on réfléchit à tous moments sur ce qu’on lit et des réflexions que l’on fait il se forme une conversation **la plus agréable** du monde et **la plus utile**. Je juge assez bien des ouvrages de vers et de prose que l’on me montre ; mais j’en dis peut-être mon sentiment avec un peu trop de liberté. Ce qu’il y a encore de mal en moi, c’est que j’ai quelquefois une délicatesse trop **scrupuleuse** et une critique trop **sévère**. Je ne hais pas à entendre disputer, et souvent aussi je me mêle assez volontiers dans la dispute ; mais je soutiens d’ordinaire mon opinion avec trop de chaleur ; et lorsqu’on défend un parti **injuste** contre moi, quelquefois, à force de me passionner pour celui de la raison, je deviens moi-même fort peu **raisonnable**. J’ai les sentiments **vertueux**, les inclinations **belles**, et une si **forte** envie d’être tout à fait **honnête** homme que mes amis ne me sauraient faire un **plus grand** plaisir que de m’avertir sincèrement de mes défauts. Ceux qui me connaissent un peu particulièrement et qui ont la bonté de me donner quelquefois des avis là-dessus, savent que je les ai toujours reçus avec toute la joie **imaginable** et toute la soumission d’esprit que l’on saurait désirer. J’ai toutes les passions **douces** et assez **réglées** ; on ne m’a presque jamais vu

en colère et je n'ai jamais eu de haine pour personne. [...] L'ambition ne me travaille point. Je ne crains guère de choses et ne crains aucunement la mort. Je suis peu **sensible** à la pitié, et je voudrais ne l'y être point du tout. Cependant, il n'est rien que je ne fasse pour le soulagement d'une personne **affligée** ; [...] J'aime mes amis, et je les aime d'une façon que je ne balancerais pas un moment à sacrifier mes intérêts aux leurs. J'ai de la condescendance pour eux ; je souffre patiemment leurs **mauvaises** humeurs et j'en excuse facilement toutes choses ; seulement je ne leur fais pas beaucoup de caresses, et je n'ai pas non plus de **grosses** inquiétudes en leur absence. [...] Je suis fort **secret** et j'ai moins de difficulté que personne à taire ce qu'on m'a dit en confidence. Je suis extrêmement **régulier** à ma parole ; je n'y manque jamais, de quelque conséquence que puisse être ce que j'ai promis et je m'en suis fait toute ma vie une loi **indispensable**. ”

### *La correspondance*

Marie de Rabutin-Chantal, marquise de Sévigné (1626-1696)

*Lettres* (1671-1696, publiées en 1818)

Lettre du 13 mars 1680, *Lettres*, Flammarion, coll. « G. F. », 1976, pp. 265-266, cité par Miraux (2003) p. 25

(12) Portrait de Madame la Dauphine par ouï-dire (évidentialité indirecte)

« A propos de cour, je vous envoie des relations. Madame la Dauphine est l'objet de l'admiration ; le Roi avait une impatience **extrême** de savoir comment elle était faite : il envoya Sanguin, comme un homme **vrai** et qui ne sait point flatter : « Sire, dit-il, sauvez le premier coup d'œil, et vous en serez fort **content**. » Cela est dit à merveille ; car il y a quelque chose à son nez et à son front qui est trop **long**, à proportion du reste : cela fait un **mauvais** effet d'abord ; mais on dit qu'elle a de si **bonnes** grâces, de si **beaux** bras, de si **belles** mains, une si **belle** taille, une si **belle** gorge, de si **belles** dents, de si **beaux** cheveux, et tant d'esprit et de bonté, **caressante** sans être **fade**, **familière** avec dignité, enfin tant de manières **propres** à charmer, qu'il faut lui pardonner ce premier coup d'œil. »

Lettre du 29 mars 1680, *Lettres*, Flammarion, coll. « G. F. », 1976, pp. 265-266, cité par Miraux (2003) p. 25-26

(13) Portrait de Madame la Dauphine par témoignage visuel direct de l'épistolière (évidentialité directe)



« Je vis Madame la Dauphine dont la laideur n'est point du tout **choquante**, ni **désagréable** ; son visage lui sied mal, mais son esprit lui sied parfaitement bien ; elle ne fait pas une action, elle ne dit pas une parole, qu'on ne voie qu'elle en a beaucoup ; elle a les yeux **vifs** et **pénétrants** ; elle comprend facilement toutes choses ; elle est **naturelle**, et non plus **embarrassée** et **étonnée** que si elle était née au milieu du Louvre. Elle a une extrême reconnaissance pour le Roi, mais c'est sans bassesse : ce n'est point comme étant au-dessous de ce qu'elle est, c'est comme ayant été choisie et distinguée dans toute l'Europe. Elle a l'air fort **noble**, et beaucoup de dignité et de bonté ; elle aime les vers, la musique, la conversation ; elle est fort bien quatre ou cinq heures dans sa chambre paisiblement à ne rien faire ; elle est **étonnée** de l'agitation qu'on se donne pour se divertir ; elle a fermé la porte aux moqueries et aux médisances. L'autre jour, la duchesse de La Ferté voulait lui dire une plaisanterie, comme un secret, sur cette **pauvre** princesse Marianne dont la misère est à respecter. Madame la Dauphine lui dit avec un air **sérieux** : « Madame, je ne suis pas **curieuse** », et ferme ainsi la porte, c'est-à-dire la bouche aux médisances et aux railleries. »

### **La naissance du roman français**

Marie-Magdeleine Pioche de la Vergne, comtesse de La Fayette (1634-1693)

*La Princesse de Clèves* (1678)

*La Princesse de Clèves*, Madame de La Fayette, Paris, 1972, Le Livre de Poche

(14) pp. 6-7 : Portrait du duc de Guise, du cardinal de Lorraine, du chevalier de Guise, du prince de Condé, du duc de Nevers, du prince de Clèves, du vidame de Chartres, du duc de Nemours.

“ Sa valeur [du duc de Guise] était soutenue de toutes les autres **grandes** qualités : il avait un esprit **vaste** et **profond**, une âme **noble** et **élevée**, et une égale capacité pour la guerre et pour les affaires. Le cardinal de Lorraine, son frère, était né avec une ambition démesurée, avec un esprit **vif** et une éloquence **admirable**, et il avait acquis une science **profonde**, dont il se servait pour se rendre considérable en défendant la religion catholique qui commençait d'être attaquée. Le chevalier de Guise, que l'on appela depuis le **grand** prieur, était un prince **aimé** de tout le monde, **bien fait**, plein d'esprit, plein d'adresse, et d'une valeur **célèbre** par toute l'Europe. Le prince de Condé, dans un **petit** corps peu **favorisé** de la nature, avait une âme **grande** et **hautaine** et un esprit qui le rendait **aimable** aux yeux même des plus **belles** femmes. Le duc de Nevers, dont la vie était **glorieuse** par la guerre et par les

**grands** emplois qu’il avait eus, quoique dans un âge un peu **avancé**, faisait les délices de la cour. Il avait trois fils parfaitement bien faits : le second, qu’on appelait le prince de Clèves, était **digne** de soutenir la gloire de son nom ; il était **brave** et magnifique, et il avait une prudence qui ne se trouve guère avec la jeunesse. Le vidame de Chartres, descendu de cette **ancienne** maison de Vendôme, dont les princes du sang n’ont point dédaigné de porter le nom, était également distingué dans la guerre et dans la galanterie. Il était **beau**, de **bonne** mine, **vaillant**, **hardi**, **libéral** : toutes ces **bonnes** qualités étaient **vives** et **éclatantes** ; enfin, il était seul **digne** d’être comparé au duc de Nemours, si quelqu’un lui eût pu être **comparable**. Mais ce prince était un chef-d’oeuvre de la nature ; ce qu’il avait **de moins admirable**, c’était d’être l’homme du monde **le mieux fait** et **le plus beau**. Ce qui le mettait au-dessus des autres était une valeur incomparable, et un agrément dans son esprit, dans son visage et dans ses actions que l’on n’a jamais vu qu’à lui seul ; ”

(15) p. 14 : Portrait de Mlle de Chartres<sup>251</sup>

“ Il parut alors une beauté à la cour, qui attira les yeux de tout le monde, et l’on doit croire que c’était une beauté parfaite, puisqu’elle donna de l’admiration dans un lieu où l’on était si **accoutumé** à voir de **belles** personnes. Elle était de la même maison que le vidame de Chartres et une **des plus grandes** héritières de France. ”

### Portraits satiriques

Jean de La Bruyère (1645-1696)

*Caractères de Théophraste traduits du grec, avec les caractères ou les mœurs de ce siècle* (1688)

*Les Caractères*, La Bruyère, Paris, 1965, Edition Garnier-Flammarion

(16) p. 151 : Portrait de Théodecte, le prétentieux, le fat

“ J’entends *Théodecte* de l’antichambre ; il grossit sa voix à mesure qu’il s’approche ; le voilà entré : il rit, il crie, il éclate ; on bouche ses oreilles, c’est un tonnerre. Il n’est pas **moins redoutable** par les choses qu’il dit que par le ton dont il parle. Il ne s’apaise, et il ne

<sup>251</sup> Il est intéressant de noter que la notion de beauté a évolué au cours des siècles en même temps qu’elle est tributaire des cultures. En France, ou dans les pays d’Europe, la beauté est féminine au XVIe siècle, et la beauté extérieure est signe de la beauté intérieure qui vient de Dieu ; au XVIIe siècle, elle devient l’expression intelligible de soi ; au XVIIIe siècle, c’est la sensibilité et le mouvement qui priment ; au XIXe siècle, on accède à l’insondable, au droit pour tous à la beauté, mais ce droit est une conquête ; enfin, au XXe siècle, la beauté devient le triomphe de la volonté, mais l’appel à la liberté et à la responsabilité est aussi allégeance à la norme, source de culpabilité.

revient de ce **grand** fracas que pour bredouiller des vanités et des sottises. Il a si peu d'égard au temps, aux personnes, aux bienséances, que chacun a son fait sans qu'il ait eu l'intention de le lui donner ; il n'est pas encore assis qu'il a, à son insu, désobligé toute l'assemblée. A-t-on servi, il se met le premier à table et dans la première place ; les femmes sont à sa droite et à sa gauche. Il mange, il boit, il conte, il plaisante, il interrompt tout à la fois. Il n'a nul discernement des personnes, ni du maître, ni des conviés ; il abuse de la **folle** déférence qu'on a pour lui. Est-ce lui, est-ce *Euthydème* qui donne le repas ? Il rappelle à soi toute l'autorité de la table ; et il y a un moindre inconvénient à la lui laisser entière qu'à la lui disputer. Le vin et les viandes n'ajoutent rien à son caractère. Si l'on joue, il gagne au jeu ; il veut railler celui qui perd, et il l'offense ; les rieurs sont pour lui : il n'y a sorte de fatuités qu'on ne lui passe. Je cède enfin et je disparaissais, incapable de souffrir plus longtemps Théodecte, et ceux qui le souffrent. »

(17) pp. 187-188 : Parallèle des portraits de Giton et Phédon, le riche et le pauvre

« *Giton* a le teint **frais**, le visage **plein** et les joues **pendantes**, l'œil **fixe** et **assuré**, les épaules **larges**, l'estomac **haut**, la démarche **ferme** et **délibérée**. Il parle avec confiance ; il fait répéter celui qui l'entretient, et il ne goûte que médiocrement tout ce qu'il lui dit. Il déploie un **ample** mouchoir et se mouche avec **grand** bruit ; il crache fort loin, et il éternue fort haut. Il dort le jour, il dort la nuit, et profondément ; il ronfle en compagnie. Il occupe à table et à la promenade plus de place qu'un autre. Il tient le milieu en se promenant avec ses égaux ; il s'arrête, et l'on s'arrête ; il continue de marcher, et l'on marche : tous se règlent sur lui. Il interrompt, il redresse ceux qui ont la parole : on ne l'interrompt pas, on l'écoute aussi longtemps qu'il veut parler ; on est de son avis, on croit les nouvelles qu'il débite. S'il s'assied, vous le voyez s'enfoncer dans un fauteuil, croiser les jambes l'une sur l'autre, froncer le sourcil, abaisser son chapeau sur ses yeux pour ne voir personne, ou le relever ensuite, et découvrir son front par fierté et par audace. Il est **enjoué**, **grand** rieur, **impatient**, **présomptueux**, **colère**, **libertin**, **politique**, **mystérieux** sur les affaires du temps ; il se croit des talents et de l'esprit. Il est **riche**. »

« *Phédon* a les yeux **creux**, le teint **échauffé**, le corps **sec** et le visage **maigre** ; il dort peu et d'un sommeil fort **léger** ; il est **abstrait**, **rêveur**, et il a avec de l'esprit l'air d'un stupide : il oublie de dire ce qu'il sait, ou de parler d'événements qui lui sont connus ; et s'il le fait quelquefois il s'en tire mal, il croit peser à ceux à qui il parle, il conte brièvement, mais froidement ; il ne se fait pas écouter, il ne fait point rire. Il applaudit, il sourit à ce que les

autres lui disent ; il est de leur avis ; il court, il vole pour leur rendre de **petits** services. Il est **complaisant, flatteur, empressé** ; il est **mystérieux** sur ses affaires, quelquefois menteur ; il est **supersticieux, scrupuleux, timide**. Il marche doucement et légèrement, il semble craindre de fouler la terre ; il marche les yeux baissés et il n'ose les lever sur ceux qui passent. Il n'est jamais de ceux qui forment un cercle pour discourir ; il se met derrière celui qui parle, recueille furtivement ce qui se dit, et il se retire si on le regarde. Il n'occupe point de lieu, il n'occupe point de place ; il va les épaules serrées, le chapeau abaissé sur ses yeux pour n'être point vu ; il se replie et se referme dans son manteau ; il n'y a point de rue ni de galerie si embarrassées et si remplies de monde, où il ne trouve moyen de passer sans effort, et de se couler sans être aperçu. Si on le prie de s'asseoir, il se met à peine sur le bord d'un siège ; il parle bas dans la conversation, et il articule mal ; **libre** néanmoins sur les affaires publiques, **chagrin** contre le siècle, médiocrement prévenu des ministres et du ministère. Il n'ouvre la bouche que pour répondre ; il tousse, il se mouche sous son chapeau, il crache presque sur soi, et il attend qu'il soit seul pour éternuer, ou, si cela lui arrive, c'est à l'insu de la compagnie : il n'en coûte à personne ni salut ni compliment. Il est **pauvre**. »

## ANGLAIS

### **Portraits épiques**

#### John Milton (1608-1652)

*Paradise Lost*, Penguin Classics, London, 2000, Penguin Books

(18) Book I, pp. 10-11 (v. 283-315), Portrait de *the superior Fiend, one of the followers of Satan*, qu'il rassemble après leur chute du Paradis.

« He scarce had ceas'd when the superior Fiend  
 Was moving toward the shore ; his **ponderous** shield  
Ethereal temper, **massy, large and round**,  
 Behind him cast ; the **broad** circumference  
 Hung on his shoulders like the moon, whose orb  
 Through optic Glass the Tuscan artist views  
 At evening from the top of Fesole,  
 Or in Valdarno, to descry **new** lands,  
 Rivers or mountains in her **spotty** globe.

His spear, to equal which **the tallest** pine  
 Hewn on Norwegian hills, to be the mast  
 Of some **great** admiral, were but a wand,  
 He walked with to support **uneasy** steps  
 Over the burning marl, not like those steps  
 On Heaven's azure, and the **torrid** clime  
 Smote on him sore besides, vaulted with fire ;  
 Nathless he so endured, till on the beach  
 Of that inflamed sea, he stood and called  
 His legions, angel forms, who lay intranced  
**Thick** as autumnal leaves that strow the brooks  
 In Vallombrosa, where the Etrurian shades  
 High **overached** embow'r ; or scattered sedge  
 Afloat, when with **fierce** Winds Orion armed  
 Hath vexed the Red-Sea coast, whose waves o'erthrew  
 Busiris and his Memphian chivalry,  
 While with **perfidious** hatred they pursued  
 The sojourners of Goshen, who beheld  
 From the **safe** shore their floating carcasses  
 And broken chariot wheels : so **thick** bestrown  
 Abject and lost lay these, covering the flood,  
 Under amazement of their hideous change.  
 He called so loud, that all the **hollow** deep  
 Of Hell resounded. [...] »

(19) Book IV, pp. 81-82 (v. 288-340), Portrait d'Adam et Eve au Paradis.

« Two of far **nobler** shape erect and **tall**,  
 Godlike erect, with native honour clad  
 In naked majesty seemed lords of all,  
 And **worthy** seemed, for in their looks divine  
 The image of their **glorious** Maker shone,  
 Truth, wisdom, sanctitude **severe** and pure,  
**Severe**, but in true filial freedom placed ;  
 Whence true authority in men ; though both

Not **equal**, as their sex not **equal** seemed ;  
 For contemplation he and valour formed,  
 For softness she and **sweet attractive** grace,  
 He for God only, she for God in him :  
 His **fair large** front and eye sublime declared  
Absolute rule ; and hyacinthine locks  
 Round from his parted forelock manly hung  
 Clust'ring, but not beneath his shoulders **broad** :  
 She as a veil down to the **slender** waist  
 Her **unadornèd golden** tresses wore  
 Dishevelled, but in **wanton** ringlets waved  
 As the vine curls her tendrils, which implied  
 Subjection, but required with **gentle** sway,  
 And by her yielded, by him best received,  
 Yielded with **coy** submission, **modest** pride,  
 And **sweet reluctant amorous** delay.  
 Nor those **mysterious** parts were then concealed ;  
 Then was not **guilty** shame, **dishonest** shame  
 Of nature's works, honour **dishonourable**,  
 Sin-bred, how have ye troubled all mankind  
 With shows instead, mere shows of seeming pure,  
 And banished from man's life his happiest life,  
 Simplicity and **spotless** innocence.  
 So passed they naked on, nor shunned the sight  
 Of God or angel, for they thought no **ill** :  
 So hand in hand they passed, the loveliest pair  
 That ever since in love's embraces met,  
 Adam the goodliest man of men since born  
 His sons, the fairest of her daughters Eve.  
 Under a tuft of shade that on a **green**  
 Stood whispering soft, by a **fresh** fountain side  
 They sat them down, and after no more toil  
 Of their **sweet gard'ning** labour than sufficed

To recommend **cool** Zephyr, and made ease  
**More easy, wholesome** thirst and appetite  
**More grateful**, to their supper fruits they fell,  
Nectarine fruits which the **compliant** boughs  
Yielded them, sidelong as they sat recline  
On the **soft downy** bank damasked with flow'rs :  
The **savoury** pulp they chew, and in the rind  
Still as they thirsted scoop the brimming stream ;  
Nor **gentle** purpose, nor **endearing** smiles  
Wanted, nor **youthful** dalliance as beseems  
**Fair** couple, linked in **happy nuptial** league,  
Alone as they. [...] »

### **Elégies, satires et sermons**

John Donne (1572-1631)

*The Major Works*, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, Oxford University Press

(20) pp. 17-18 : Elegy 4 : The Anagram

Portrait de Flavia

« Marry, and love thy Flavia, for, she  
Hath all things, whereby others **beauteous** be,  
For, though her eyes be **small**, her mouth is **great**,  
Though they be ivory, yet her teeth are jet,  
Though they be **dim**, yet she is **light** enough,  
And though her **harsh** hair fall, her skin is **rough** ;  
What though her cheeks be **yellow**, her hair is **red**,  
Give her thine, and she hath a maidenhead.  
These things are beauty's elements, where these  
Meet in one, that one must, as perfect, please.  
If **red** and **white** and each good quality  
Be in thy wench, ne'er ask where it does lie.  
In buying things **perfumed**, we ask, if there  
Be musk and amber in it, but not where.

Though all her parts be not in th'**usual** place,  
 She hath yet an anagram of a **good** face.  
 If we might put the letters but one way,  
 In the **lean** dearth of words, what could we say ?  
 When by the gamut some musicians make  
 A perfect song, others will undertake,  
 By the same gamut **changed**, to equal it.  
 Things simply **good**, can never be unfit.  
 She's **fair** as any, if all be like her,  
 And if none be, then she is **singular**.  
 All love is wonder ; if we justly do  
 Account her **wonderful**, why not **lovely** too ? »

(21) p. 30 : Satire 3

« [...] Seek true religion. O where ? Mirreus  
 Thinking her unhoused here, and fled from us,  
 Seeks her at Rome ; there, because he doth know  
 That she was there a thousand years ago,  
 He loves her rags so, as we here obey  
 The statecloth where the Prince sat yesterday.  
 Crants to such **brave** loves will not be enthralled,  
 But loves her only, who at Geneva is called  
 Religion, **plain, simple, sullen, young,**  
**Contemptuous**, yet **unhandsome** ; as among  
**Lecherous** humours, there is one that judges  
 No wenches wholesome, but **coarse** country drudges.  
 Graius stays stil at home here, and because  
 Some preachers, **vile ambitious** bawds, and laws  
 Still **new** like fashions, bid him think that she  
 Which dwells with us, is only perfect, he  
 Embraceth her, whom his godfathers will  
 Tender to him, being **tender**, as wards still  
 Take such wives as their guardians offer, or



Pay values. **Careless** Phrygius doth abhor  
All, because all cannot be **good**, as one  
Knowing some women whores, dares marry none. [...] »

(22) pp. 281-282 : From a sermon preached at Lincoln's Inn (1619) [Rich and Poor]

Portraits du riche et du pauvre

« **Rich**, and **poor** are contrary to one another, but yet both **necessary** to one another ; They are both **necessary** to one another ; but the **poor** man is the more necessary ; because though one man might be **rich**, though no man were **poor**, yet he could have no exercise of his charity, he could send none of his riches to heaven, to help him there, except there were some poor here.

He that is too **fat**, would fain divest some of that, though he could give that to no other man, that lacked it ; And shall not he that is wantonly pampered, nay, who is heavily laden, and incumbered with temporal abundances, be **content** to discharge himself of some of that, wherewith he is over-freighted, upon those **poor** souls, whom God hath not made **poor** for any sin of theirs, or of their fathers, but only to present **rich** men exercise of their charity, and occasions of testifying their love to Christ ; who having given himself, to convey salvation upon thee, if that conveyance may be sealed to thee, by giving a little of thine own, is it not an **easy** purchase ? When a **poor** wretch begs of thee, and thou givest, thou dost but justice, it is his. But when he begs of God for thee, and God gives thee, this is mercy ; this was none of thine. »

## XVIIIe siècle

### FRANCAIS

#### *Le roman picaresque*

Robert Challes (1659-1725)

L'Histoire de Monsieur de Contamine et d'Angélique in Les Illustres Françaises, histoires véritables (1723)

(23) Portrait de Contamine, cité dans “ La Genèse de *La Vie de Marianne* ”, p. XXV :

“ Il est d'une taille un peu au-dessous de la moyenne, assez **bien prise**, mais **embarrassée**. Il a les yeux **noirs** comme les sourcils, les cheveux et la barbe ; le visage **blanc**, **plein**, uni et

*vermeil* ; le front **large**, la bouche **belle** pour un homme, les dents bien **blanches** et **bien rangées**, la voix **forte**, le son **agréable**, les mains **potelées** et **charnues**, enfin il est ce qu'on appelle un **bel** homme. Pour de l'esprit, il n'en manque pas, mais il l'a **timide**. Il est **sincère**, **obligeant**, **bon** ami, d'une humeur fort **douce** et pourtant **capable** d'un **grand** attachement. Il pleure quand il veut, ce qui lui a été d'un **grand** secours auprès de sa mère ; car les femmes se laissent toutes prendre par là. Il est **honnête** homme, de conscience, de probité et de parole : son mariage seul suffirait pour lui en attirer la réputation, quand même d'autres actions ne l'auraient pas fait paraître. Il était, comme vous voyez, soit par ses biens, par sa personne et par son esprit, en état de rendre une femme très **heureuse**. ”

Alain René Lesage (1668-1747)

*Histoire de Gil Blas de Santillane (1715-1724-1735)*

*Histoire de Gil Blas de Santillane*, Lesage, Paris, 1977, Garnier-Flammarion,

(24) p. 82 : portrait du docteur Sangrado, célèbre dans Valladolid, qui va devenir l'un des maîtres du narrateur-personnage Gil Blas

“ C'était un **grand** homme **sec** et **pâle**, et qui depuis quarante ans pour le moins occupait le ciseau des Parques. Ce **savant** médecin avait l'extérieur **grave**. Il pesait ses discours et donnait de la noblesse à ses expressions. Ses raisonnements paraissaient **géométriques**, et ses opinions fort **singulières**. ”

(25) p. 168 : Portrait dans le portrait : des comédiens et comédiennes par la médisante Laure, et commentaire du narrateur-personnage sur Laure (dont il est amoureux, comme de toutes les femmes qu'il rencontre).

“ Elle ne se contentait pas de les nommer, la médisante en faisait de **jolis** portraits : Celui-ci, disait-elle, a le cerveau **creux**, celui-là est un insolent. Cette mignonne que vous voyez et qui a l'air **plus libre** que **gracieux** s'appelle Rosarda. **Mauvaise** acquisition pour la compagnie ! [...] Regardez bien cet astre **lumineux** qui s'avance, ce **beau** soleil couchant : c'est Casilda. Si, depuis qu'elle a des amants, elle avait exigé de chacun d'eux une pierre de taille pour en bâtir une pyramide, comme fit autrefois une princesse d'Egypte, elle en pourrait faire élever une qui irait jusqu'au troisième ciel ! Enfin, Laure déchira tout le monde par des médisances. Ah ! la **méchante** langue ! Elle n'épargna pas même sa maîtresse.

Cependant j'avouerai mon faible, j'étais **charmé** de ma soubrette, quoique son caractère ne fût pas moralement **bon**. ”

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (1688-1763)

*La Vie de Marianne ou les aventures de Madame la comtesse de\*\*\*\** (1731-1742)

*La Vie de Marianne*, Marivaux, Paris, 1963, Ed. Garnier Frères

(26) p. 13 : Portrait de Marianne par elle-même

“ On venait pour me voir de tous les cantons voisins : on voulait savoir quelle physionomie j'avais, elle était devenue un objet de curiosité ; on s'imaginait remarquer dans mes traits quelque chose qui sentait mon aventure, on se prenait pour moi d'un goût **romanesque**. J'étais **jolie**, j'avais l'air **fin** ; vous ne sauriez croire combien tout cela me servait, combien cela rendait **noble** et **délicat** l'attendrissement qu'on sentait pour moi. On n'aurait pas caressé une **petite** princesse **infortunée** d'une façon **plus digne** ; c'était presque du respect que la compassion que j'inspirais. ”

(27) p. 167-171 : Portrait de la bienfaitrice de Marianne, Mme de Miran

“ Ma bienfaitrice, que je ne vous ai pas encore nommée, s'appelait Mme de Miran, elle pouvait avoir cinquante ans. Quoiqu'elle eût été **belle** femme, elle avait quelque chose de si **bon** et de si **raisonnable** dans la physionomie, que cela avait pu nuire à ses charmes, et les empêcher d'être aussi **piquants** qu'ils auraient dû l'être. Quand on a l'air si **bon**, on en paraît **moins belle** ; un air de franchise et de bonté si **dominant** est tout à fait **contraire** à la coquetterie ; il ne fait songer qu'au **bon** caractère d'une femme, et non pas à ses grâces ; il rend la **belle** personne plus **estimable**, mais son visage **plus indifférent** : de sorte qu'on est **plus content** d'être avec elle que **content** de la regarder.

Et voilà, je pense, comme on avait été avec Mme de Miran ; on ne prenait pas garde qu'elle était **belle** femme, mais seulement la meilleure femme du monde. Aussi, m'a-t-on dit, n'avait-elle guère fait d'amants, mais beaucoup d'amis, et même d'amies ; ce que je n'ai pas de peine à croire, vu cette innocence d'intention qu'on voyait en elle, vu cette mine **simple**, **consolante** et **paisible**, qui devait rassurer l'amour-propre de ses compagnes, et la faisait plus ressembler à une confidente qu'à une rivale.

Les femmes ont le jugement **sûr** là-dessus. Leur propre envie de plaire leur apprend tout ce que vaut un visage de femme, quel qu'il soit ; **beau** ou **laid**, il n'importe : ce qu'il a de mérite, fût-il **imperceptible**, elles l'y découvrent, et ne s'y fient pas. Mais il y a des beautés

entre elles qu'elles ne craignent point, elles sentent fort bien que ce sont des beautés sans conséquence ; et apparemment que c'était ainsi qu'elles avaient jugé de Mme de Miran.

Or, à cette physionomie **plus louable** que **séduisante**, à ces yeux qui demandaient plus d'amitié que d'amour, cette **chère** dame joignait une taille **bien faite**, et qui aurait été **galante**, si Mme de Miran l'avait voulu, mais qui, faute de cela, n'avait jamais que des mouvements **naturels** et **nécessaires**, et tels qu'ils pouvaient partir de l'âme du monde de la meilleure foi.

Quant à l'esprit, je crois qu'on n'avait jamais songé à dire qu'elle en eût, mais qu'on n'avait jamais dit aussi qu'elle en manquât. C'était de ces esprits qui satisfont à tout sans se faire remarquer en rien ; qui ne sont ni **forts** ni **faibles**, mais **doux** et **sensés** ; qu'on ne critique ni qu'on ne loue, mais qu'on écoute.

Fût-il question des choses **les plus indifférentes**, Mme de Miran ne pensait rien, ne disait rien qui ne se sentît de cette abondance de bonté qui faisait le fond de son caractère.

Et n'allez pas croire que ce fut une bonté **softe**, **aveugle**, de ces bontés d'une âme **faible** et **pusillanime**, et qui paraissent **risibles** même aux gens qui en profitent.

Non, la sienne était une vertu ; c'était le sentiment d'un cœur **excellent** ; c'était cette bonté proprement dite qui tiendrait lieu de lumière, même aux personnes qui n'auraient pas d'esprit, et qui, parce qu'elle est **vraie** bonté, veut avec scrupule être **juste** et **raisonnable**, et n'a plus envie de faire un bien dès qu'il en arriverait un mal.

Je ne vous dirai pas même que Mme de Miran eût ce qu'on appelle de la noblesse d'âme, ce serait aussi confondre les idées : la **bonne** qualité que je lui donne était quelque chose de **plus simple**, de **plus aimable**, et de **moins brillant**. Souvent ces gens qui ont l'âme si **noble**, ne sont pas les **meilleurs** cœurs du monde ; ils s'entêtent trop de la gloire et du plaisir d'être **généreux**, et négligent par là bien des **petits** devoirs. Ils aiment à être loués, et Mme de Miran ne songeait pas seulement à être **louable** ; jamais elle ne fut **généreuse** à cause qu'il était **beau** de l'être, mais à cause que vous aviez besoin qu'elle le fût ; son but était de vous mettre en repos, afin d'y être aussi sur votre compte.

Lui marquez-vous beaucoup de reconnaissance, ce qui l'en flattait le plus, c'est que c'était signe que vous étiez **content**. Quand on remercie tant d'un service, apparemment qu'on se trouve bien de l'avoir reçu, et voilà ce qu'elle aimait à penser de vous : de tout ce que vous lui disiez, il n'y avait que votre joie qui la récompensait.

J'oubliais une chose assez **singulière**, c'est que, quoiqu'elle ne se vantât jamais des **belles** actions qu'elle faisait, vous pouviez vous vanter des vôtres avec elle en toute sûreté, et sans

craindre qu'elle y prît garde ; le plaisir de vous entendre dire que vous étiez **bon**, ou que vous l'aviez été, lui fermait les yeux sur votre vanité, ou lui persuadait qu'elle était fort **légitime** ; aussi contribuait-elle à l'augmenter tant qu'elle pouvait : oui, vous aviez raison de vous estimer, il n'y avait rien de plus juste ; et à peine pouviez-vous vous trouver autant de mérite qu'elle vous en trouvait elle-même.

A l'égard de ceux qui s'estiment à propos de rien, qui sont **glorieux** de leur rang ou de leurs richesses, gens **insupportables** et qui fâchent tout le monde, ils ne fâchaient point Mme de Miran ; elle ne les aimait pas, voilà tout, ou bien elle avait pour eux une antipathie **froide, tranquille** et **polie**.

Les médisants par babil, je veux dire ces gens à **bon** mot contre les autres, à qui pourtant ils n'en veulent point, la fatiguaient un peu davantage, parce que leur défaut choquait sa bonté **naturelle**, au lieu que les glorieux ne choquaient que sa raison et la simplicité de son caractère.

Elle pardonnait aux **grands** parleurs, et riait bonnement en elle-même de l'ennui qu'ils lui donnaient, et dont ils ne se doutaient pas.

Trouvait-elle des esprits **bizarres, entêtés**, qui n'entendaient pas raison ? elle prenait patience, et n'en était pas moins leur amie ; eh bien ! c'étaient d'**honnêtes** gens qui avaient leurs **petits** défauts, chacun n'avait-il pas les siens ? et voilà qui était fini. Tout ce qui n'était que faute de jugement, que petitesse d'esprit, bagatelle que cela avec elle ; son **bon** cœur ne l'abandonnait pour personne, ni pour les menteurs qui lui faisaient pitié, ni pour les fripons qui la scandalisaient sans la rebuter, pas même pour les ingrats qu'elle ne comprenait pas. Elle ne se refroidissait que pour les âmes **malignes** ; elle aurait pourtant servi les âmes de cette espèce, mais à contrecœur et sans goût : c'était là ses **vrais** méchants, les seuls qui étaient brouillés avec elle, et contre qui elle avait une rancune **secrète** et **naturelle** qui l'éloignait d'eux sans retour.

Une coquette qui voulait plaire à tous les hommes était plus mal dans son esprit qu'une femme qui en aurait aimé quelques-uns plus qu'il ne fallait ; c'est qu'à son gré il y avait moins de mal à s'égarer qu'à vouloir égarer les autres ; et elle aimait mieux qu'on manquât de sagesse que de caractère ; qu'on eût le cœur **faible**, que l'esprit **impertinent** et **corrompu**.

Mme de Miran avait plus de vertus **morales** que de **chrétiennes**, respectait plus les exercices de sa religion qu'elle n'y satisfaisait, honorait fort les **vrais** dévots sans songer à devenir

dévote, aimait plus Dieu qu'elle ne le craignait, et concevait sa justice et sa bonté un peu à sa manière, et le tout avec plus de simplicité que de philosophie. ”

(28) p. 541 : Portrait d'une inconnue rencontrée dans un carrosse et qui se révèle être la mère de Marianne, Mme Darneuil

“ Cette inconnue que nous prîmes en chemin était **grande, bien faite** ; je lui aurais donné près de cinquante ans, cependant elle ne les avait pas ; on eût dit qu'elle relevait de maladie, et cela était vrai. Malgré sa pâleur et son peu d'embonpoint, on lui voyait les plus **beaux** traits du monde, avec un tour de visage **admirable**, et je ne sais quoi de **fin**, qui faisait penser qu'elle était une femme de distinction. Toute sa figure avait un air d'importance **naturelle** qui ne vient pas de fierté, mais de ce qu'on est accoutumé aux attentions, et même au respect de ceux avec qui l'on vit dans le **grand** monde. ”

Antoine-François Prévost d'Exiles, abbé (1697-1763)

*Histoire de Manon Lescaut* (1731)

*Manon Lescaut*, Abbé Prévost, Paris, 1965, Ed. Garnier Frères

(29) p. 13 : portrait du chevalier des Grieux par l'Homme de qualité

“ Il paraissait enseveli dans une rêverie **profonde**. Je n'ai jamais vu de plus vive image de la douleur. Il était mis fort simplement ; mais on distingue, au premier coup d'œil, un homme qui a de la naissance et de l'éducation. Je m'approchai de lui. Il se leva ; et je découvris dans ses yeux, dans sa figure et dans tous ses mouvements, un air si **fin** et si **noble** que je me sentis naturellement porté à lui vouloir du bien. ”

(30) p. 38 : Portrait de Manon par le chevalier des Grieux, son amant

“ Tantôt je ne considérais en elle que la plus aimable de toutes les filles, et je languissais du désir de la revoir ; tantôt je n'y apercevais qu'une **lâche** et **perfide** maîtresse, et je faisais mille serments de ne la chercher que pour la punir. ”

(31) p. 61 : portrait de Manon quant à son goût immodéré pour les plaisirs, la dépense

“ Manon était une créature d'un caractère extraordinaire. Jamais fille n'eut moins d'attachement qu'elle pour l'argent, mais elle ne pouvait être **tranquille** un moment, avec la crainte d'en manquer. C'était du plaisir et des passe-temps qu'il lui fallait. Elle n'eût jamais voulu toucher un sou, si l'on pouvait se divertir sans qu'il en coûte. Elle ne s'informait pas

même quel était le fonds de nos richesses, pourvu qu'elle pût passer agréablement la journée, de sorte que, n'étant ni excessivement livrée au jeu ni **capable** d'être éblouie par le faste des **grandes** dépenses, rien n'était **plus facile** de la satisfaire, en lui faisant naître tous les jours des amusements de son goût. ”

## **Les mémoires**

Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de (1675-1755)

*Mémoires* (publication posthume en 1829)

(32) Portrait de la comtesse de Blansac, cité par Miraux (2003) p. 23

« On ne pouvait avoir plus d'esprit, plus d'intrigue, plus de douceur, d'insinuation, de tours et de grâces dans l'esprit, une plaisanterie **plus fine**, **plus salée**, ni être **plus maîtresse** de son langage pour le mesurer à ceux avec qui elle était.

C'était en même temps de tous les esprits **le plus méchant**, **le plus noir**, **le plus dangereux**, **le plus artificieux**, d'une fausseté parfaite, à qui les histoires entières coulaient de source, un air de vérité et de simplicité qui était prêt à persuader ceux mêmes qui savaient, à n'en pouvoir douter, qu'il n'y avait pas un mot de vrai ; avec tout cela une sirène enchanteresse, dont on ne pouvait se défendre qu'en la fuyant, quoiqu'on la connût parfaitement.

Sa conversation était **charmante**, et personne n'assenait si plaisamment ni si cruellement les ridicules, même où il n'y en avait point, et comme n'y touchant pas ; au demeurant **plus que très-galante**.

Malgré de tels vices, et dont la plupart étaient si **destructifs** de la société, c'était la fleur des pois à la cour et à la ville ; sa chambre ne désemplissait pas de ce qui était et **de plus brillant** et **de la meilleure** compagnie, ou par crainte ou par enchantement, et avait en outre des amis et des amies considérables ; elle était fort **recherchée** des trois filles du roi ; c'était à qui l'aurait. »

## ***Le roman autobiographique***

Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)

*Les Confessions* (publication posthume en 1781-88)

*Les Confessions*, Rousseau, Livre III, cité par Starobinski<sup>252</sup>

(33) Portrait de Mlle de Breil, chez qui le narrateur-personnage est domestique

“ Mademoiselle de Breil était une **jeune** personne à peu près de mon âge, **bien faite**, assez **belle**, très **blanche** avec des cheveux très **noirs**, et, quoique **brune**, portant sur son visage cet air de douceur des blondes auquel mon coeur n’a jamais résisté. L’habit de cour, si **favorable** aux **jeunes** personnes, marquait sa **jolie** taille, dégageait sa poitrine et ses épaules, et rendait son teint encore **plus éblouissant** par le deuil qu’on portait alors. ”

### **Le roman à tiroirs narratifs**

Denis Diderot (1713-1784)

*Le Neveu de Rameau* (publication posthume en 1805)

*Le Neveu de Rameau*, D. Diderot, Flammarion, coll. G.F., 1983

(34) Portrait du Neveu par le narrateur-personnage (discours en *je*), cité par Miraux (2003) p. 91

« Un après-dîner, j’étais là, regardant beaucoup, parlant peu, et écoutant le moins que je pouvais ; lorsque je fus abordé par un **des plus bizarres** personnages de ce pays où Dieu n’en a pas laissé manquer. C’est un composé de hauteur et de bassesse, de **bon** sens et de déraison. Il faut que les notions de l’honnête et du deshonnête soient bien étrangement brouillées dans sa tête ; car il montre ce que la nature lui a donné de **bonnes** qualités, sans ostentation, et ce qu’il en a reçu de **mauvaises**, sans pudeur. Au reste, il est doué d’une organisation **forte**, d’une chaleur d’imagination **singulière**, et d’une vigueur de poumons peu **commune**. [...] Rien ne dissemble plus de lui que lui-même. Quelquefois, il est **maigre** et **hâve** comme un malade au dernier degré de la consommation ; on compterait ses dents à travers ses joues. On dirait qu’il a passé plusieurs jours sans manger, ou qu’il sort de la Trappe. Le mois suivant, il est **gras** et **replet**, comme s’il n’avait pas quitté la table d’un financier, ou qu’il eût été renfermé dans un couvent de Bernardins. Aujourd’hui en linge **sale**, en culotte **déchirée**, couvert de lambeaux, presque sans souliers, il va la tête **basse**, il se dérobe, on serait tenté de l’appeler, pour lui donner l’aumône. Demain, poudré, chaussé, frisé, bien vêtu, il marche la tête **haute**, il se montre, et vous le prendriez à peu près pour un **honnête** homme. Il vit au jour la journée. **Triste** ou **gai**, selon les circonstances. »

---

<sup>252</sup> J. Starobinski (2001), *La relation critique*, deuxième édition, coll. Tel, Paris, Gallimard, pp.126-127.



## *Le roman épistolaire*

Pierre Ambroise François Choderlos de Laclos (1741-1803)

*Les Liaisons dangereuses* (1782)

*Les Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos, Paris, 1961, Classiques Garnier

(35) p. 15 : Portrait de Mme de Tourvel, dite la présidente (de) Tourvel, par la Marquise de Merteuil (au Vicomte de Valmont)

Les adjectifs ne sont pas négativement polarisés, mais le registre méprisant est marqué par la prosodie, les adverbes et les tournures concessives et oppositives.

“ Qu’est-ce donc que cette femme ? des traits **réguliers** si vous voulez, mais nulle expression : **passablement faite**, mais sans grâce : toujours mise à faire rire ! avec ses paquets de fichus sur la gorge, et son corps qui remonte au menton ! ”

(36) p. 17 : Portrait de Mme de Tourvel par le Vicomte de Valmont (à la Marquise de Merteuil)

“ Pour être **adorable** il lui suffit d’être elle-même. Vous lui reprochez de se mettre mal ; je le crois bien : toute parure lui nuit ; tout ce qui la cache la dépare. C’est dans l’abandon du négligé qu’elle est vraiment **ravissante**. Grâce aux chaleurs **accablantes** que nous éprouvons, un déshabillé de **simple** toile me laisse voir sa taille **ronde et souple**. Une seule mousseline couvre sa gorge ; et mes regards **furtifs**, mais **pénétrants**, en ont déjà saisi les formes enchanteresses. Sa figure, dites-vous, n’a nulle expression. Et qu’exprimerait-elle, dans les moments où rien ne parle à son cœur ? Non, sans doute, elle n’a point, comme nos femmes **coquettes**, ce regard **menteur** qui séduit quelquefois et nous trompe toujours. Elle ne sait pas couvrir le vide d’une phrase par un sourire **étudié** ; et, quoiqu’elle ait **les plus belles** dents du monde, elle ne rit que de ce qui l’amuse. Mais il faut voir comme, dans les **folâtres** jeux, elle offre l’image d’une gaîté **naïve** et **franche** ! comme, auprès d’un malheureux qu’elle s’empresse de secourir, son regard annonce la joie **pure** et la bonté **compatissante** ! Il faut voir, surtout au moindre mot d’éloge ou de cajolerie, se peindre, sur sa figure **céleste**, ce **touchant** embarras d’une modestie qui n’est point jouée. Elle est **prude** et **dévote**, et de là, vous la jugez **froide** et **inanimée**. Je pense bien différemment. Quelle **étonnante** sensibilité ne faut-il pas avoir pour la répandre jusque sur son mari, et pour aimer toujours un être toujours absent. ”

(37) p. 23 : Portrait du Vicomte de Valmont par Mme de Volanges (à Mme de Tourvel)

“ Vous ne connaissez pas cet homme ; où auriez-vous pris l'idée de l'âme d'un libertin ? Vous me parlez de sa *rare candeur* ? Oh ! oui, la candeur de Valmont doit être en effet très **rare**. Encore **plus faux** et **dangereux** qu'il n'est **aimable** et **séduisant**, jamais, depuis **sa plus grande** jeunesse, il n'a fait un pas ou dit une parole sans avoir un projet, et jamais il n'eut un projet qui ne fût **malhonnête** ou **criminel**. Mon amie, vous me connaissez ; vous savez si des vertus que je tâche d'acquérir, l'indulgence n'est pas celle que je chéris le plus. Aussi, si Valmont était entraîné par des passions **fougueuses** ; si, comme mille autres, il était séduit par les erreurs de son âge, en blâmant sa conduite je plaindrais sa personne, et j'attendrais, en silence, le temps où un retour **heureux** lui rendrait l'estime des gens **honnêtes**. Mais Valmont n'est pas cela. Sa conduite est le résultat de ses principes. Il sait calculer tout ce qu'un homme peut se permettre d'horreurs sans se compromettre ; et pour être **cruel** et **méchant** sans danger, il a choisi les femmes pour victimes. Je ne m'arrête pas à compter celles qu'il a séduites ; mais combien n'en a-t-il pas perdues ? Dans la vie **sage** et **retirée** que vous menez, ces **scandaleuses** aventures ne parviennent pas jusqu'à vous. ”

(38) p. 29 : Portrait du Vicomte de Valmont par Mme de Tourvel (à Mme de Volanges)

“ Ce **redoutable** M. de Valmont, qui doit être la terreur de toutes les femmes, paraît avoir déposé ses armes **meurtrières**, avant d'entrer dans ce château. Loin d'y former des projets, il n'y a pas même porté de prétentions ; et la qualité d'homme **aimable** que ses ennemis même lui accordent, disparaît presque ici, pour ne lui laisser que celle de **bon** enfant. C'est apparemment l'air de la campagne qui a produit ce miracle. Ce que je puis vous assurer, c'est qu'étant sans cesse avec moi, paraissant même s'y plaire, il ne lui est pas échappé un mot qui ressemble à l'amour, pas une de ces phrases que tous les hommes se permettent, sans avoir, comme lui, ce qu'il faut pour les justifier. Jamais il n'oblige à cette réserve, dans laquelle toute femme qui se respecte est forcée de se tenir aujourd'hui, pour contenir les hommes qui l'entourent. Il sait ne point abuser de la gaieté qu'il inspire. Il est peut-être un peu **louangeur** ; mais c'est avec tant de délicatesse, qu'il accoutumerait la modestie même à l'éloge. Enfin, si j'avais un frère, je désirerais qu'il fût tel que M. de Valmont se montre ici. Peut-être beaucoup de femmes lui désireraient même une galanterie **plus marquée** ; et j'avoue que je lui sais un gré **infini** d'avoir su me juger assez bien pour ne pas me confondre avec elles. ”

(39) p. 20 : Portrait du chevalier Danceny par Cécile Volanges (à son amie Sophie Carnay)

“ M. le chevalier Danceny, ce monsieur dont je t’ai parlé, et avec qui j’ai chanté chez Mme de Merteuil, a la complaisance de venir ici tous les jours, et de chanter avec moi des heures entières. Il est extrêmement **aimable**. Il chante comme un ange, et compose de très **jolis** airs dont il fait aussi les paroles. C’est bien dommage qu’il soit chevalier de Malte ! Il me semble que s’il se mariait sa femme serait bien **heureuse**... Il a une douceur **charmante**. Il n’a jamais l’air de faire un compliment, et pourtant tout ce qu’il dit flatte. Il me reprend sans cesse, tant sur la musique que sur autre chose : mais il mêle à ses critiques tant d’intérêt et de gaieté, qu’il est **impossible** de ne pas lui en savoir gré. Seulement quand il vous regarde, il a l’air de vous dire quelque chose d’**obligeant**. Il joint à tout cela d’être très **complaisant**. ”

(40) p. 37 : Portrait de Cécile Volanges par le chevalier Danceny (lettre adressée à Cécile Volanges : il s’agit d’une déclaration, d’un aveu d’amour)

“ Eh ! Pourquoi vous fâcheriez-vous d’un sentiment que vous avez fait naître ? **Emané** de vous, sans doute il est **digne** de vous être offert ; s’il est **brûlant** comme mon âme, il est **pur** comme la vôtre. Serait-ce un crime d’avoir su apprécier votre **charmante** figure, vos talents **séducteurs**, vos grâces **enchanteresses**, et cette **touchante** candeur qui ajoute un prix **inestimable** à des qualités déjà si **précieuses** ? non, sans doute ; mais, sans être **coupable**, on peut être **malheureux** ; et c’est le sort qui m’attend, si vous refusez d’agréer mon hommage. C’est le premier que mon coeur ait offert. Sans vous je serais encore, non pas **heureux**, mais **tranquille**. Je vous ai vue ; le repos a fui loin de moi, et mon bonheur est **incertain**. Cependant vous vous étonnez de ma tristesse ; vous m’en demandez la cause ; quelquefois j’ai cru même qu’elle vous affligeait. Ah ! dites un mot, et ma félicité deviendra votre ouvrage. Mais, avant de prononcer, songez qu’un mot peut aussi combler mon malheur. Soyez donc l’arbitre de ma destinée. Par vous je vais être éternellement **heureux** ou **malheureux**. En quelles mains **plus chères** puis-je remettre un intérêt **plus grand** ? ”

## ANGLAIS

Jonathan Swift (1667-1745)

Né à Dublin. Père mort à sa naissance. Abandonné par sa mère. Elevé par son oncle Godwin. Ecole anglicane, pénible, de haut niveau. Trinity College à Dublin. Etudes stoppées à cause de la révolution. Protégé par Sir William Temple (1691-1699), diplomate retiré et bon humaniste. Vit dans le Surrey. Entre dans les ordres en 1694. Rencontre avec Varina. Rupture en 1700. Pasteur. Pamphlétaire véhément. Satiriste. De Whig devient Tory en 1710. Abandonne la politique en 1714. Retourne à Dublin. Amoureux de Stella, puis de Vanessa. Rupture avec Vanessa en 1723. Meurt fou et apathique.

1696 : *The Battle of the Books*

1697-98 : *The Tale of a Tub*

1701 : *Discourse on the Dissensions in Athens and Rome*

1704 : *Discourse Concerning the Mechanical Operation of the Spirit*

1708 : *The Sentiments of a Church of England Man*

1709 : *Argument against Abolishing Christianity*

1709 : *A Project for the Advancement of Religion and the Reformation of Manners*

1710 : *Journal to Stella*

1711 : *The Conduct of the Allies*

1712 : *Cadenus and Vanessa* (poème allégorique)

1721 : *Gulliver's Travels* (allégorie satirique : le grand chez les petits, le petit chez les grands)

1724 : *The Drapier's Letters*

1729 : *A Modest Proposal for Preventing the Children of Poor People for Being a Burthen to their Parents*

*Gulliver's Travels*, Jonathan Swift, London, 2001, Penguin Classics,

(41) p. 31 : portrait de *The Emperor of Lilliput*

“ He is **taller** by almost the breadth of my nail, than any of his Court, which alone is enough to strike an Awe into the Beholders. His Features are **strong** and **masculine**, with an *Austrian* Lip and **arched** Nose, his Complexion *olive*, his Countenance erect, his Body and Limbs **well proportioned**, all his Motions **graceful**, and his Deportement **majestic**. He was then past his Prime, being twenty-eight Years and three Quarters old, of which he had reigned about seven, in **great** Felicity, and generally **victorious**. For the better convenience of beholding him, I lay on my side, so that my face was parallel to his, and he stood but three Yards off : However, I have had him since many times in my Hand, and therefore

cannot be deceived in the Description. His Dress was very **plain** and **simple**, and the Fashion of it between the *Asiatic* and the *European* ; but he had on his Head a **light** Helmet of Gold, adorned with Jewels, and a Plume on the Crest. He held his Sword drawn to his Hand, to defend himself, if I should happen to break loose ; it was almost three Inches long, the Hilt and Scabbard were gold enriched with Diamonds. His Voice was **shrill**, but very **clear** and **articulate**, and I could distinctly hear it when I stood up. ”

(42) p. 90 : portrait de la fille de la fermière à Brobdingnag

“ My Mistress had a Daughter of nine Years old, a Child so towardly Parts for her Age, very **dextrous** at her Needle, and **skilful** in dressing her Baby. Her Mother and she contrived to fit up the Baby’s Cradle for me againt Night : the Cradle was put into a **small** Drawer of a Cabinet, and the Drawer placed under a hanging Shelf for fear of the Rats. This was my Bed all the time I stayed with those People, though made more convenient by degrees, as I began to learn their Language, and make my Wants known. This **young** Girl was so **handy**, that after I had once or twice pulled off my Clothes before her, she was able to dress and undress me, although I never gave her that Trouble when she would let me do either myself. She made me seven Shirts, and some other Linen of a **fine** Cloth as could be got, which indeed was coarser than Sackcloth ; and these she constantly washed for me with her own Hands. She was likewise my School-Mistress to teach me the Language : When I pointed to anything, she told me the name of it in her own Tongue, so that in a few Days I was **able** to call for whatever I had a mind to. She was very **good natured**, and not above forty Foot high, being **little** for her Age. ”

(43) p. 196 : portrait des Struldbruggs, au pays de Laputa, discours rapporté de l’interprète du narrateur-personnage, discours lui-même issu de la confession des Struldbruggs

“ He said [my Interpreter] they commonly acted like Mortals, till about thirty years old, after which by degrees they grew **melancholy** and **dejected**, increasing in both till they came to four-score. This he learned from their own Confession ; for otherwise there not being above two or three of that Species born in an Age, they were too few to form a general Observation by. When they came to four-score Years, which is reckoned the Extremity of living in this Country, they had not only all the Follies and Infirmities of other **old** Men, but many more which arose from the **dreadful** prospect of never dying. They were not only **Opinionative**, **Peevish**, **Covetous**, **Morose**, **Vain**, **Talkative**, but incapable of Friendship, and dead to all

natural Affection, which never descended below their Grandchildren. Envy and impotent Desires are their prevailing Passions. But those Objects against which their Envy seems principally directed, are the Vices of the younger sort, and the Deaths of the **old**. By reflecting on the former, they find themselves cut off from all possibility of Pleasure ; and whenever they see a Funeral, they lament and repine that others are gone to an Harbour of Rest, to which they themselves never can hope to arrive. They have no Remembrance of anything but what they have learned and observed in their Youth and middle Age, and even that is very **imperfect**. And for the Truth or particulars of any Fact, it is safer to depend on common Traditions than upon their best Recollections. **The least miserable** among them appear to be those who turn to Dotage, and entirely lose their Understandings ; these meet with more Pity and Assistance, because they want many bad Qualities which abound in others. ”

### *Le roman épistolaire*

Samuel Richardson (1689-1761)

Romancier à la vocation tardive. Analyste des cœurs, profondeur psychologique. Romancier de la « sainteté ».

Fils d'artisan, né dans le Derbyshire. Va à Londres pour faire son apprentissage d'imprimeur, épouse la fille de son patron. S'établit imprimeur. Affaires prospères. Devient maître de sa coopération. Ecrit quelques articles et réflexions morales dans des journaux. Veuf en 1731, épouse la fille d'un confrère. Meurt à Londres entouré d'honneurs.

1734 : *The Apprentice's Vade Mecum*

1741 : *Familiar Letters on Important Occasions*

1741 : *Pamela or Virtue Rewarded* (roman par lettres)

1747-48 : *Clarissa Harlowe*

1754 : *The History of Sir Charles Grandison*

*Pamela ; or, Virtue rewarded*, Samuel Richardson, Penguin Classics, Penguin Books, London, 1985

(44) pp. 62-63 : Discours direct rapporté entre Pamela Andrews, *the maid*, et Mr B., *her master*, qui souhaite obtenir ses faveurs et qui finalement l'épousera avant.

“ **Well said**, pretty *innocent* and *artless* ! as Mrs Jervis calls you, said he ; and is it thus, **insolent** as you are ! you taunt and retort upon me ! But still I will be answered directly to my question. ”

[...] “ Very well, bold-face, said he, and equivocator again ! ”

[...] “ For heaven’s sake, your honour, pity a **poor** creature, that knows nothing, but how to cherish her virtue and **good** name : I have nothing else to trust to ; and though **poor** and *friendless* here, yet I have always been taught to value honesty above my life. ” “ Honesty, **foolish** girl, said he. But is it not part of honesty to be **dutiful** and **grateful** to your master ? ” “ Indeed, sir, said I, it is *impossible* I should be **ungrateful** to your honour, or **disobedient**, or deserve the names of boldface and **insolent**, which you are pleased to call me, but when your commands are *contrary* to that first duty, which shall ever be the principle of my life ! ”

(45) pp. 72-73 : portrait de Mr B. à Pamela par Mrs Jervis, la gouvernante de la maison

“ My master is a **fine** gentleman ; he has a **great** deal of wit and sense, and is admired, as I know, by half a dozen ladies, who would think themselves **happy** in his addresses. He has a **noble** estate ; and yet I believe he loves my **good** maiden, though his servant, better than all the ladies in the land ; and he has tried to overcome his love, because you are so much his inferior ; and ‘tis my opinion he finds he can’t ; and that vexes his **proud** heart, and makes him resolve you shan’t stay ; and so he speaks so cross to you, when he sees you by accident. ”

(46) p. 231 : bref autoportrait de Pamela, qui livre ses sentiments à son maître

“ Yet, after all, **dreadful** is the thought, that I, a **poor, weak, friendless, unhappy** creature, am too fully in your power ! ”

Henry Fielding (1707-1754)

Romancier classique, satirique, plein de vitalité, de vigueur et de réalisme un peu cru

Né dans le Somerset. Elève au collège d’Eton. Trop pauvre pour Oxford ou Cambridge.

Université de Leyde. Dettes à Londres. Tentative d’enlèvement d’une jeune héritière.

Premier magistrat résident à Bow Street. Activités journalistiques et littéraires (dramaturge

démodé). Défendit le gouvernement contre les partisans des Stuarts. Juge de paix, épouse en

secondes noces sa cuisinière. Meurt de la gravelle à Lisbonne.

1742 : *Joseph Andrews* (parodie de *Pamela or Virtue Rewarded* de Richardson)

1743 : *Jonathan Wild*

1743 : *Miscellanies* (recueil d'œuvres en prose et en vers)

1749 : *Tom Jones*

1751 : *Amelia*

1755 : *Journal of a Voyage to Lisbon*

*Joseph Andrews*, Henry Fielding, Oxford World's Classics, Oxford, 1967, Oxford University Press

(47) p. 19 : portrait de Mr. Abraham Adams le vicaire (*the Curate*), qui joue un rôle important dans la formation intellectuelle de Joseph Andrews (frère de Pamela Andrews, héroïne éponyme du roman de Richardson)

« Mr. *Abraham Adams* was an excellent Scholar. He was a perfect Master of the *Greek* and *Latin* Languages ; to which he added a **great** Share of Knowledge in the Oriental Tongues, and could read and translate *French, Italian* and *Spanish*. He had applied many Years **to the most severe** Study, and had treasured up a Fund of Learning rarely to be met with a University. He was besides a man of **good** Sense, **good** Parts, and **good** Nature ; but was at the same time as entirely **ignorant** of the Ways of this World, as an Infant just entered into it could possibly be. As he had never any Intention to deceive, so he never suspected such a Design in others. He was **generous, friendly** and **brave** to an Excess ; but Simplicity was his Characteristic : he did, no more than Mr. *Colley Cibber*, apprehend any such Passions as Malice and Envy to exist in Mankind, which was indeed **less remarkable** in a Country Parson than in a Gentleman who hath past his Life behind the Scenes, a place which hath been seldom thought the School of Innocence ; and where a very **little** Observation would have convinced the **great** Apologist, that those Passions have a real Existence in the human Mind.

His Virtue and his other Qualifications, as they rendered him equal to his office, so they made him an **agreeable** and **valuable** Companion, and had so much endeared and well recommended him to a Bishop, that at the Age of Fifty, he was provided with a **handsome** Income of twenty-three Pounds a Year ; which however, he could not make any **great** Figure with : because he lived in a **dear** Country, and was a little incumbered with a Wife and six Children. »



(48) pp. 27-28 : portrait de Mrs. Slipslop, *the Chambermaid* (la femme de chambre)

“ As soon as Joseph had sealed and directed this Letter, he walked down Stairs, where he met Mrs. Slipslop, with whom we shall take this Opportunity to bring the Reader a little **more acquainted**. She was a Maiden Gentlewoman of about Forty-five years of Age, who having made a **small** Slip in her youth had continued a **good** Maid ever since. She was not at this time remarkably **handsome** ; being very **short**, and rather too **corpulent** in Body, and somewhat **red**, with the Addition of Pimples in the Face. Her Nose was likewise rather too **large**, and her Eyes too **little** ; nor did she resembles a Cow so much in her Breath, as in two **brown** Globes which she carried before her ; one of her Legs was also a little **shorter** than the other, which occasioned her to limp as she walked. This **fair** Creature had long cast the eyes of Affection on Joseph, in which she had not met with quite so **good** Success as she probably wished, tho’ besides the Allurements of her native Charms, she had given him Tea, Sweetmeats, Wine, and many other Delicacies, of which by keeping the Keys, she had the **absolute** Command. Joseph however, had not returned the least Gratitude to all these Favours, not even so much as a Kiss ; tho’ I would not insinuate she was so easily to be **satisfied** : [...] In a word she resolved to give a loose to her **amorous** Inclinations, and pay off the Debt of Pleasure which she found she owed herself, as fast as **possible**. ”

(49) p. 33 : Portrait de Joseph Andrews

“ Mr. Joseph Andrews was now in the one and twentieth Year of his Age. He was of **the highest** Degree of **middle** Stature. His Limbs were put together with **great** Elegance and no less Strength. His Legs and thighs were formed in **the exactest** proportion. His Shoulders were **broad** and **brawny**, but yet his Arms hung so easily, that he had all the Symptoms of Strength without the least clumsiness. His Hair was of a **nut-brown** Colour, and was displayed in **wanton** Ringlets down his Back. His Forehead was **high**, his Eyes **dark**, and as **full** of Sweetness as of Fire. His Nose a little **inclined** to the Roman. His Teeth **white** and **even**. His Lips **full**, **red**, and **soft**. His Beard was only **rough** on his Chin and upper Lip ; but his Cheeks, in which his Blood glowed, were overspread with a **thick** Down. His Countenance had a Tenderness joined with a Sensibility **inexpressible**. Add to this **the most perfect** neatness in his Dress and an Air, which to those who have not seen many Noblemen, would give an idea of Nobility. ”

(50) pp. 132-133 : Portrait de Fanny, future femme de Joseph Andrews

“ *Fanny* was now in the nineteenth Year of her Age ; she was **tall** and **delicately shaped** ; but not one of those **slender young** Women, who seem rather intended to hang up in the Hall of an Anatomist, than for any other Purpose. On the contrary, she was so **plump**, that she seemed bursting through her **tight** Stays, especially in the Part which confined her **swelling** Breasts. Nor did her Hips want the Assistance of a Hoop to extend them. The exact Shape of her Arms, denoted the Form of those limbs which she concealed ; and tho’ they were a little **reddene’d** by her labour, yet if her Sleeve slipt above her Elbows, or her Handkerchief discovered any part of her Neck, a Whiteness appeared which the finest Italian Paint would be unable to reach. Her hair was of a Chestnut Brown, and Nature had been extremely **lavish** to her of it, which she had cut, and on Sundays used to curl down her Neck in the modern Fashion. Her Forehead was **high**, her Eye-brows **arched**, and rather full than otherwise. Her Eyes **black** and **sparkling** ; her Nose, just **inclining** to the Roman ; her Lips **red** and **moist**, and her Under-Lip, according to the Opinion of the Ladies, too **pouting**. Her Teeth were **white**, but not exactly even. The Small-Pox had left one only mark on her Chin, which was so **large**, it might have been mistaken for a Dimple, had not her left Cheek produced one so **near** a Neighbour to it, that the former served only for a Foil to the latter. Her Complexion was **fair**, a little **injured** by the Sun, but overspread with such a Bloom, that the finest Ladies would have exchanged all their White for it : add to these, a Countenance in which tho’ she was extremely **bashful**, a Sensibility appeared almost incredible ; and a Sweetness, whenever she smiled, beyond either Imitation or Description. To conclude all she had a **natural** Gentility, superior to the Acquisition of Art, and which surprized all who beheld her. ”

(51) p. 245 : dialogue entre Mr. Abraham Adams et Lady Booby, défense et portrait élogieux de *Fanny* par Adams, démenti et remis en cause par Lady Booby

“ As for the **young** Woman, I assure your Ladyship I have as **good** an Opinion of her as your Ladyship yourself, or any other can have. She is **the sweetest-tempered, honestest, worthiest, young** Creature ; indeed as to her Beauty, I do not commend her on that account, tho’ all men allow she is the handsomest Woman, **Gentle** or **Simple**, that ever appeared in the Parish. ”

“ You are very **impertinent**, says she, to talk such fulsome Stuff to me. It is mighty becoming truly in a Clergyman to trouble himself about **handsome** Women, and you are a **delicate** Judge of Beauty, no doubt. A Man who hath lived all his life in such a Parish as

this, is a **rare** Judge of Beauty. **Ridiculous** ! Beauty indeed, - a Country Wench a Beauty. –I shall be **sick** whenever I hear Beauty mentioned again. ”

### **Le roman à tiroirs narratifs**

#### Laurence Sterne (1713-1768)

Né au sud de l’Irlande. Famille originaire du Yorkshire. Son père, qui enseigne au 34<sup>e</sup> régiment d’infanterie, meurt en Jamaïque en 1731. Sa famille suit le père au cours de ses campagnes. Au cours d’études universitaires peu brillantes, rencontre Stevenson. Phtisique. Vicaire de Sutton (Yorkshire). Pamphlets et sermons. Séjourne à Londres (1760-61), puis à Paris (1762). Rencontre Diderot. Malade. Voyages : France, Italie. S’éprend d’Eliza Draper en 1767. Meurt à Londres épuisé, à bout de souffle. Vicaire de Coxwold.

1739 : *The History of a Good Warm Watchcoat* (allégorie satirique)

1760-1767 : *Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*

1768 : *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*

1768 : *Journal to Eliza*

*A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*, roman d’apprentissage ou picaresque, à tiroirs narratifs

Sterne, phtisique, fait vers la fin de sa vie un voyage en France et en Italie. Quelques années plus tard, juste avant sa mort, il entreprend d’écrire l’histoire de ce voyage. Le livre apparaît comme son journal, au jour le jour, étape par étape, et le lecteur se fait spectateur d’une pièce de théâtre dans laquelle apparaissent, puis disparaissent, les différents personnages rencontrés en route. Yorick, le fou du roi, qui sous ses apparences bouffonnes détient le jugement et la vérité, c’est Sterne qui butine dans la société française, qui narre et analyse les moindres impressions, les moindres sentiments, les moindres pensées que font naître en lui ses rencontres.

L’intérêt du livre réside essentiellement dans l’étude des structures narratives. Qui est le “ je ” du roman, première personne qui donne un ton plus dégagé au texte ?

On peut d’abord envisager que le narrateur/personnage est une personne réelle, entourée de personnes réelles : on sait que l’auteur voyage pour sa santé autant que pour son plaisir, et écrit un livre. Sterne oublie délibérément que plusieurs années se sont écoulées depuis son voyage, il se voit écrivant la préface de son livre dans une vieille “ désobligeante ”, et

pendant un moment on a l'impression d'assister à la composition du roman. Ainsi, Sterne émaille son récit de noms de personnes qui l'ont accueilli en France, comme M. Dessein, le maître d'hôtel à Calais, qui connut par la suite, grâce à l'ouvrage, une certaine notoriété. Sterne mentionne, à plusieurs reprises au cours du texte, son lecteur, ce qui situe la narration à un niveau conversationnel (aparté ou commentaire) : “ [...] la manière dont la dame et moi serions obligés de nous déshabiller et de nous mettre au lit [...] je laisse au lecteur le soin de la découvrir [...] Si elle n'est pas de nature la plus délicate, c'est la faute de sa propre imagination -dont ce n'est pas la première fois que j'ai à me plaindre”. En tant que concepteur du récit, en tant que créateur omniscient, Sterne se plaint avec ironie de la passivité et de l'absence de qualités -sinon de l'absence tout court- du lecteur, et essaie de remédier à cela en lui laissant quelque initiative créative. Procédé que l'on retrouve chez Diderot, dans *Jacques le Fataliste* essentiellement. L'absence de ponctuation finale peut être comprise également comme un “ pied de nez ” ou un appel au lecteur qui, frustré par cette interruption du récit, sera ainsi contraint de se substituer à l'écrivain. Sterne enfin s'adresse fréquemment, sous des noms d'emprunt, à des personnes réelles, qu'il connaît et qu'il aime (comme Eliza, qui n'est autre qu'Elizabeth Draper, jeune femme dont il est tombé amoureux juste avant d'entreprendre la rédaction du *Voyage sentimental*, ou Eugène, qui n'est autre que John Hall Stevenson, son ami de Cambridge), ou qu'il critique, parce qu'agacé par les voyageurs non “ sentimentaux ” (Smellfungus, alias Smollett, et Mundungus, alias le Dr. Sharp).

Deuxième hypothèse : le narrateur est un personnage de pure fiction, au même titre que le Yorick de Shakespeare, ou que les Shandy, que Sterne évoque à diverses reprises comme des amis à lui (la référence est ici au personnage du roman éponyme de Sterne, *Tristram Shandy*) : Tobie Shandy est cité comme un vieil officier “ que jadis j'ai connu ”, “ le plus cher de mes fidèles et de mes amis ”. Le personnage de Maria se situe à un niveau d'emboîtement inférieur puisqu'il n'existe que par l'intermédiaire du récit de M. Shandy : “ L'histoire qu'il a contée de cette jeune démente ne m'avait pas peu émue à la lecture... ”. On voit comment Sterne se fait lui-même lecteur de son propre livre (*Tristram Shandy*) et donc personnage de fiction. De même, les causes du départ pour la France au début du *Voyage sentimental* sont tout à fait arbitraires et très vagues. Le roman commence au milieu d'une conversation déjà entamée entre Yorick et un interlocuteur quelconque, technique de la scène d'ouverture des pièces de théâtre classiques, et procédé repris dans *Jacques le Fataliste*.

L'ambiguïté de la position du " je " nous conduit à penser que toute l'oeuvre n'est qu'une vaste transposition d'une situation réelle, corrigée ou suppléée par le souvenir, dans l'imaginaire.

C'est peut-être la raison pour laquelle le roman, bien qu'il s'inscrive dans un cadre chronologique et géographique précis, déborde sans cesse de ce cadre spatio-temporel. Le narrateur/personnage semble soumis à une sorte de fatalité : " Je vais rarement à l'endroit pour lequel je me mets en route ". C'est une allusion à la fois aux difficultés qu'éprouve Yorick à se rendre chez qui il a prévu d'aller, et au goût des digressions de Sterne. Le narrateur/personnage est dominé par les circonstances, ne peut les maîtriser et se laisse porter, celui-ci par l'aventure, celui-là par la verve et l'inspiration. C'est ainsi que Sterne ponctue ses méditations et illustre ses réflexions intérieures de courtes histoires (celle de la Marchesina, celle du sansonnet...), qui l'obligent à de constants retours au passé et anticipations sur l'avenir.

Le traitement des personnages du roman relève de l'*a priori* humanitaire et rousseauiste de Sterne : il éprouve de la sympathie et de la curiosité envers tous les hommes et leur donne sa confiance. Les personnages qu'il rencontre ne font pas l'objet d'une description physique : ils sont vus à travers leur " âme " par l'auteur-narrateur, c'est-à-dire percés à jour grâce à une attitude ou le jeu de leur physionomie. On peut dire à leur propos qu'ils sont typisés (au sens où l'entend Balzac : le père Grandet représente l'Avarice et le jeune provincial à la conquête de Paris est personnifié en Rastignac), et pas individualisés : Sterne-Yorick rencontre le moine, les dames, les grisettes, les femmes de chambre, le valet... On ignore leur nom la plupart du temps. Ce qui l'intéresse, plus que les personnages eux-mêmes, c'est la façon dont lui les ressent, et tout particulièrement les femmes, qui ont une certaine ressemblance entre elles. Son voyage sentimental se compose de jeux de mains, de rougeurs, de battements de sang, de la simulation de l'acte sexuel dans l'épisode du gant chez la boutiquière, et toutes les sensations qu'il procure sont étudiées avec soin. Les amours du valet La Fleur vont plus promptement que celles du maître, comme c'est le cas dans les pièces de Marivaux.

*A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*, Laurence Sterne, Oxford World's Classics, Oxford, 1998, Oxford University Press

(52) pp. 5-6 : portrait du moine à Calais

“ The monk, as I judged from the break in his tonsure, a few scatter'd *white* hairs upon his temples, being all that remained of it, might be about seventy – but from his eyes, and that sort of fire which was in them, which seemed **more temper'd** by courtesy than years, could be no more than sixty – Truth might lie between – He was certainly sixty-five ; and the general air of his countenance, notwithstanding something seem'd to have been planting wrinkles in it before their time, agreed to the account.

It was one of those heads, which Guido has often painted – **mild, pale – penetrating, free** from all **common-place** ideas of **fat contented** ignorance looking downwards upon the earth – it look'd forwards ; but look'd, as if it look'd at something beyond this world. How one of his order came by it, heaven above, who let it fall upon a monk's shoulders, best knows : but it would have suited a bramin, and had I met it upon the plains of Indostan, I have revered it.

The rest of his outline may be given in a few strokes ; one might put it into the hands of any one to design, for 'twas neither **elegant** or otherwise, but as character and expression made it so : it was a **thin**, spare form, something above the **common** size, if it lost not the distinction by a bend forwards in the figure – but it was the attitude of Intreaty ; and as it now stands presented to my imagination, it gain'd more than it lost by it.

When he had enter'd the room three paces, he stood still ; and laying his left hand upon his breast, (a **slender white** staff with which he journe'd being in his right) – when I had got close up to him, he introduced himself with the **little** story of the wants of his convent, and the poverty of his order – and did it with so **simple** a grace – and such an air of deprecation was there in the whole cast of his look and figure – I was bewitch'd not to have been struck with it-”

(53) p. 17 : brève description d'une femme aperçue à la porte de la Remise

“ When we had got to the door of the Remise, she withdrew her hand from across her forehead, and let me see the original – it was a face of about six and twenty – of a **clear transparent** brown, simply set off without rouge or powder – it was not critically **handsome**, but there was that in it, which in the frame of mind I was in, attached me much more to it – it was **interesting** ; I fancied it wore the characters of a widow'd look, and in that state of its declension, which had passed the first paroxysms of sorrow, and was quietly beginning to reconcile itself to its loss – but a thousand other distresses might have traced the same lines ; ”

## XIXe siècle :

### FRANCAIS

#### **Le romantisme**

Chateaubriand, Victor Hugo

Chateaubriand François-René, chevalier, puis vicomte de (1768-1848)

*Mémoires d'outre-tombe* 13 (1847-50, puis 1948)

(54) Portrait de Lucile, cité par P. Hamon (1993), p. 102

« Lucile, la quatrième de mes sœurs, avait deux ans de plus que moi. Cadette **délaissée**, sa parure ne se composait que de la dépouille de ses sœurs. Qu'on se figure une **petite** fille **maigre**, trop **grande** pour son âge, bras **dégingandés**, air **timide**, parlant avec difficulté et ne pouvant rien apprendre ; qu'on lui mette une robe empruntée à une autre taille que la sienne ; renfermez sa poitrine dans un corps piqué dont les pointes lui faisaient des plaies aux côtés ; soutenez son cou par un collier de fer garni de velours **brun** ; retroussez ses cheveux sur le haut de sa tête, rattachez-les avec une toque d'étoffe **noire** ; et vous verrez la **misérable** créature qui me frappa en rentrant sous le toit paternel. Personne n'aurait soupçonné dans la **chétive** Lucile les talents et la beauté qui devaient un jour briller en elle. »

Victor Hugo (1802-1885)

*Les Misérables* (1862)

(55) Première apparition de Cosette à Jean Valjean chez les Thénardier, cité dans le manuel *Entre lignes Lire-Ecrire, CM2, Hatier, 1998, p. 48*

« L'homme, qui avait à peine trempé ses lèvres dans le verre de vin qu'il s'était versé, considérait l'enfant avec une attention **étrange**. Cosette était **laide**. **Heureuse**, elle eût peut-être été **jolie**. Nous avons déjà esquissé cette **petite** figure **sombre**. Cosette était **maigre** et **blême**. Elle avait près de huit ans, on lui en eût donné à peine six. Ses **grands** yeux **enfonceés** dans une sorte d'ombre **profonde** étaient presque éteints à force d'avoir pleuré. Les coins de sa bouche avaient cette courbe de l'angoisse **habituelle**, qu'on observe chez les condamnés et chez les malades **désespérés**. Ses mains étaient, comme sa mère l'avait deviné, « perdues d'engelures ». Le feu qui l'éclairait en ce moment faisait saillir les angles

de ses os et rendait sa maigreur **affreusement visible**. Comme elle grelottait toujours, elle avait pris l'habitude de serrer ses deux genoux l'un contre l'autre. Tout son vêtement n'était qu'un haillon qui eût fait pitié l'été et qui faisait horreur l'hiver. Elle n'avait sur elle que de la toile **trouée** ; pas un chiffon de laine. On voyait sa peau ça et là, et l'on y distinguait partout des taches **bleues** ou **noires** qui indiquaient les endroits où la Thénardier l'avait touchée.

Ses jambes nues étaient **rouges** et **grêles**. Le creux de ses clavicules était à faire pleurer. Toute la personne de cette enfant, son allure, son attitude, le son de sa voix, ses intervalles entre un mot et l'autre, son regard, son silence, son moindre geste, exprimaient et traduisaient une seule idée : la crainte.

La crainte était répandue sur elle ; elle en était pour ainsi dire couverte ; la crainte ramenait ses coudes contre ses hanches, retirait ses talons sous ses jupes, lui faisait tenir le moins de place possible, ne lui laissait de souffle que le nécessaire, et était devenue ce qu'on pourrait appeler son habitude de corps, sans variation possible que d'augmenter. Il y avait au fond de sa prunelle un coin **étonné** où était la terreur.

Cette crainte était telle qu'en arrivant, toute mouillée comme elle était, Cosette n'avait pas osé s'aller sécher au feu et s'était remise silencieusement à son travail.

L'expression du regard de cette enfant de huit ans était habituellement si **morne** et parfois si **tragique** qu'il semblait, à certains moments, qu'elle fût en train de devenir une idiote ou un démon. »

(56) Portrait de Cosette, cité par Michèle Noailly (Colloque du CerLICO "Intensité, comparaison, degré", 6-7 juin 2003, Brest)

« Cosette avait un peu plus de quatorze ans, et elle était "dans l'âge **ingrat**" ; nous l'avons dit, à part les yeux, elle semblait plutôt **laide** que **jolie** ; elle n'avait cependant aucun trait **disgracieux**, mais elle était **gauche**, **maigre**, **timide** et **hardie** à la fois, une **grande petite** fille enfin. »

*Les Travailleurs de la mer* (1866)

(57) Premier portrait du pêcheur Gilliatt, cité par Miraux (2003) pp. 35-36

« Tel était Gilliatt.

Les filles le trouvaient **laid**.



Il n'était pas **laid**. Il était **beau** peut-être. Il avait dans le profil quelque chose d'un barbare antique. Au repos, il ressemblait à un dace de la colonne Trajane. Son oreille était **petite**, **délicate**, sans lambeau, et d'une **admirable** forme acoustique. Il avait entre les deux yeux cette **fière** ride verticale de l'homme **hardi** et **persévérant**. Les deux coins de sa bouche tombaient, ce qui est **amer** ; son front était d'une courbe **noble** et **sereine** ; sa prunelle **franche** regardait bien, quoique troublée par ce clignement que donne aux pêcheurs la réverbération des vagues. Son rire était **puéril** et **charmant**. Pas de plus pur ivoire que ses dents. Mais le hâle l'avait fait presque nègre. On ne se mêle pas impunément à l'océan, à la tempête et à la nuit ; à trente ans, il en paraissait quarante-cinq. Il avait le **sombre** masque du vent et de la mer. On l'avait surnommé Gilliatt le malin. »

(58) Deuxième portrait de Gilliatt, vu par les yeux de Déruchette, qu'il veut épouser mais qui ne l'aime pas, cité par Miraux (2003) p. 36

« Gilliatt était hideux.

Il était tel qu'il était sorti le matin même de l'écueil Douvre, en haillons, les coudes percés, les cheveux hérissés, les yeux brûlés et **rouges**, la face **écorchée**, les poings saignants ; il avait les pieds nus. Quelques-unes des pustules de la pieuvre étaient encore **visibles** sur ses bras **velus**. »

(59) Troisième portrait de Gilliatt, d'un courage héroïque lors du mariage de Déruchette et du jeune pasteur, cité par Miraux (2003) p. 36

« Gilliatt n'était plus le même homme que la veille.

Il avait peigné ses cheveux, il avait fait sa barbe, il avait mis des souliers, il avait une chemise de marin à **grand** col **rabattu**, il était vêtu de ses habits de matelot les plus neufs. On voyait une bague d'or à son petit doigt. Il semblait profondément **calme**. Son hâle était **livide**. »

### **Les portraits réalistes**

Stendhal, Balzac, Flaubert, Maupassant

Marie-Henri Beyle, dit Stendhal (1783-1842)

*Le Rouge et le Noir* (1830)

*Le Rouge et le Noir*, Stendhal, Livre premier, chapitre premier, éd. Garnier

(60) pp. 4-5 : Portrait de Monsieur de Rênal

“ A son aspect tous les chapeaux se lèvent rapidement. Ses cheveux sont **grisonnants**, et il est vêtu de gris. Il est chevalier de plusieurs ordres, il a un **grand** front, un nez **aquilin**, et au total sa figure ne manque pas d’une certaine régularité : on trouve même, au premier aspect, qu’elle réunit à la dignité du maire du village cette sorte d’agrément qui peut encore se rencontrer avec quarante-huit ou cinquante ans. Mais bientôt le voyageur parisien est **choqué** d’un certain air de contentement de soi et de suffisance mêlé à je ne sais quoi de **borné** et de peu **inventif**. On sent enfin que le talent de cet homme-là se borne à se faire payer bien exactement ce qu’on lui doit, et à payer le plus tard possible quand il doit.

Tel est le maire de Verrières, M. de Rênal. Après avoir traversé la rue d’un pas **grave**, il entre à la mairie et disparaît aux yeux du voyageur. Mais, cent pas plus haut, si celui-ci continue sa promenade, il aperçoit une maison d’assez **belle** apparence, et, à travers une grille de fer attenante à la maison, des jardins magnifiques. Au-delà, c’est une ligne d’horizon formée par les collines de la Bourgogne, et qui semble faite à souhait pour le plaisir des yeux. Cette vue fait oublier au voyageur l’atmosphère empestée des **petits** intérêts d’argent dont il commence à être **asphyxié**.

On lui apprend que cette maison appartient à M. de Rênal. C’est aux bénéfices qu’il a faits sur sa **grande** fabrique de clous que le maire de Verrières doit cette **belle** habitation en pierres de taille qu’il achève en ce moment. Sa famille, dit-on, est espagnole, antique, et, à ce qu’on prétend, établie dans le pays bien avant la conquête de Louis XIV.

Depuis 1815 il rougit d’être industriel : 1815 l’a fait maire de Verrières. Les murs en terrasse qui soutiennent les diverses parties de ce magnifique jardin qui, d’étage en étage, descend jusqu’au Doubs, sont aussi la récompense de la science de M. de Rênal dans le commerce du fer. ”

*La Chartreuse de Parme* (1839)

*La Chartreuse de Parme*, Stendhal, F. G. F. coll « Le Livre de Poche », 1962, pp. 259-260

(61) Portrait du fiscal général Rassi, cité par Miraux (2003) p. 97

« Comme ce personnage va prendre une assez **grande** influence sur la destinée de Fabrice, on peut en dire un mot. Il était **grand**, il avait de **beaux** yeux fort intelligents, mais un visage **abîmé** par la petite vérole ; pour de l’esprit, il en avait, et beaucoup et du plus fin ; mais c’est surtout par l’esprit de ressource qu’il brillait. [...] »

A cet homme, que de **grandes** monarchies eussent envié au prince de Parme, on ne connaissait qu'une passion : être en conversation **intime** avec de **grands** personnages et leur plaire par des bouffonneries [...]. Quelquefois le prince, ne sachant plus comment abuser de la dignité de ce **grand** juge, lui donnait des coups de pied : si les coups de pied lui faisaient mal, il se mettait à pleurer. Mais l'instinct de bouffonnerie était si **puissant** chez lui, qu'on le voyait tous les jours préférer le salon d'un ministre qui le bafouait, à son propre salon où il régnait despotiquement sur toutes les robes **noires** du pays. Le Rassi s'était surtout fait une position à part, en ce qu'il était impossible au noble **le plus insolent** de pouvoir l'humilier ; sa façon de se venger des injures qu'il essayait toute la journée était de les raconter au prince, auquel il s'était acquis le privilège de tout dire ; il est vrai que souvent la réponse était un soufflet bien appliqué et qui faisait mal. La présence de ce **grand** juge distrayait le prince dans les moments de **mauvaise** humeur, alors il s'amusait à l'outrager. On voit que Rassi était à peu près l'homme parfait à la cour : sans honneur et sans humeur. »

Honoré de Balzac (1799-1850)

Balzac, *Le Père Goriot* (1834)

(62) Portrait de Madame Vauquer, cité par P. Hamon (1993) p. 107

“ Sa face **vieillotte**, **grassouillette** [...], ses **petites** mains **potelées**, sa personne **dodue** [...], son corsage [...] sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur [...]. Toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne [...]. Son jupon de laine [...] résume le salon, la salle à manger, le jardinet, annonce la cuisine, et fait pressentir les pensionnaires. ”

*La Vieille Fille*, Honoré de Balzac (1838)

(63) Portrait de Mlle Cormon, la vieille fille, cité par P. Hamon (1993) pp. 108-110

“ C'était une jambe **nerveuse**, à **petit** mollet **saillant** et **dru** comme celui d'un matelot. Une **bonne grosse** taille, un embonpoint de nourrice, des bras **forts** et **potelés**, des mains **rouges**, tout en elle s'harmonisait aux formes **bombées**, à la **grasse** blancheur des beautés normandes. Des yeux d'une couleur **indécise** et à fleur de tête donnaient au visage, dont les contours **arrondis** n'avaient aucune noblesse, un air d'étonnement et de simplicité **moutonnaire** qui seyait d'ailleurs à une vieille fille. ”

(64) Portrait de Suzanne, cité par P. Hamon (1993) p. 152

“ [...] Suzanne, une de ses favorites, **spirituelle**, **ambitieuse**, avait en elle l'étoffe d'une Sophie Arnould, elle était d'ailleurs **belle** comme **la plus belle** courtisane que jamais Titien ait conviée à poser sur un velours **noir** pour aider son pinceau à faire une Vénus ; mais sa figure, quoique **fine** dans le tour des yeux et du front, péchait en bas par des contours **communs**. C'était la beauté **normande**, **fraîche**, **éclatante**, **rebondie**, la chair de Rubens qu'il faudrait marier avec les muscles de l'Hercule Farnèse, et non la Vénus de Médicis, cette **gracieuse** femme d'Apollon [...]. ”

Balzac, *Illusions perdues* (1838-1843)

(65) Balzac, *Illusions perdues*, Première partie, Ed. Garnier, p. 49 : Portrait de Monsieur du Châtelet

“ Monsieur du Châtelet, venu au monde Sixte Châtelet tout court, mais qui dès 1806, avait eu le **bon** esprit de se qualifier, était un de ces **agréables** jeunes gens qui, sous Napoléon, échappèrent à toutes les conscriptions en demeurant auprès du soleil **impérial**. Il avait commencé sa carrière par la place de secrétaire des commandements d'une princesse **impériale**. Monsieur du Châtelet possédait toutes les incapacités exigées par sa place. Bien fait, **joli** homme, **bon** danseur, **savant** joueur de billard, **adroit** à tous les exercices, **médiocre** acteur de société, chanteur de romances, applaudisseur de **bons** mots, prêt à tout, **souple**, **envieux**, il savait et ignorait tout. **Ignorant** en musique, il accompagnait au piano tant bien que mal une femme qui voulait chanter par complaisance une romance **apprise** avec mille peines pendant un mois. **Incapable** de sentir la poésie, il demandait hardiment la permission de se promener pendant dix minutes pour faire un impromptu, quelque quatrain **plat** comme un soufflet, et où la rime remplaçait l'idée. Monsieur du Châtelet était encore **doué** du talent de remplir la tapisserie dont les fleurs avaient été commencées par la princesse ; il tenait avec une grâce **infinie** les écheveaux de soie qu'elle dévidait, en lui disant des riens où la gravelure se cachait sous une gaze plus ou moins **trouée**. **Ignorant** en peinture, il savait copier un paysage, crayonner un profil, croquer un costume et le colorier. Enfin, il avait tous ces **petits** talents qui étaient de si **grands** véhicules de fortune dans un temps où les femmes ont eu plus d'influence qu'on ne le croit sur les affaires. Il se prétendait **fort** en diplomatie, science de ceux qui n'en ont aucune et qui sont **profonds** par leur vide ; science d'ailleurs fort **commode**, en ce sens qu'elle se démontre par l'exercice même de ses **hauts** emplois ; que voulant des hommes **discrets**, elle permet aux ignorants de ne rien dire, de se retrancher dans des hochements de tête **mystérieux** ; et qu'enfin l'homme

**le plus fort** en cette science est celui qui nage en tenant sa tête au-dessus du fleuve des événements qu'il semble alors conduire, ce qui devient alors une question de légèreté **spécifique.** ”

*La Cousine Bette*, Honoré de Balzac

(66) Portrait d'Adeline Fisher, cité par P. Hamon (1993) p. 151

“ Adeline, alors âgée de seize ans, pouvait être comparée à la **fameuse** Mme du Barry, comme elle fille de la Lorraine. C'était une de ces beautés complètes, foudroyantes, une de ces femmes semblables à Madame Tallien, que la Nature fabrique avec un soin **particulier** ; elle leur dispense **ses plus précieux** dons : la distinction, la noblesse, la grâce, la finesse, l'élégance, une chair à part, un teint broyé dans cet atelier inconnu où travaille le hasard. Ces **belles** femmes-là se ressemblent toutes entre elles. Bianca Capella dont le portrait est l'un des chefs-d'œuvre de Bronzino, la Vénus de Jean Goujon dont l'original est la **fameuse** Diane de Poitiers, la signora Olympia dont le portrait est à la galerie Doria, enfin Ninon, Mme du Barry, Mme Tallien, Mlle George, Mme Récanier, toutes ces femmes restées **belles** en dépit des années, de leurs passions ou de leurs vies à plaisirs excessifs, ont dans la taille, dans la charpente, dans le caractère de la beauté, des similitudes **frappantes**, et à faire croire qu'il existe dans l'océan des générations un courant **aphrodisien** d'où sortent toutes ces Vénus, filles de la même onde **salée** !

Adeline Fisher, une **des plus belles** de cette tribu divine, possédait les caractères sublimes, les lignes **serpentine**s, le tissu **vénéneux** de ces femmes nées reines. La chevelure **blonde** que notre mère Eve a tenue de la main de Dieu, une taille d'impératrice, un air de grandeur, des contours **augustes** dans le profil, une modestie **villageoise** arrêtaient sur son passage tous les hommes, charmés comme le sont les amateurs devant un Raphaël. ”

Guy de Maupassant (1850-1893)

*Bel-Ami* (1886)

Maupassant, *Bel-Ami*, deuxième partie, chapitre II (Pléiade, p. 367)

(67) Portrait du député Laroche-Mathieu

“ Le député Laroche-Mathieu qui dînait rue Fontaine tous les mardis, après le comte de Vaudrec qui commençait la semaine, serrait vigoureusement les mains de la femme et du mari avec des démonstrations de joie excessives. Il ne cessait de répéter : “ Cristi, quelle campagne. Si nous ne réussissons pas après ça ? ”

Il espérait bien réussir en effet à décrocher le portefeuille des Affaires étrangères qu'il visait depuis longtemps.

C'était un de ces hommes politiques à plusieurs faces, sans audace et sans connaissances **sérieuses**, avocat de province, **joli** homme de chef-lieu, gardant un équilibre de finaud entre tous les partis **extrêmes**, sorte de jésuite républicain et de champignon libéral de nature **douteuse**, comme il en pousse par centaines sur le fumier **populaire** du suffrage universel.

Son machiavélisme de village le faisait passer pour **fort** parmi ses collègues, parmi tous les déclassés ou les avortés dont on fait les députés. Il était assez **soigné**, assez **correct**, assez **familier**, assez **aimable** pour réussir. Il avait des succès dans le monde, dans la société **mêlée**, **trouble** et peu **fine** des **hauts** fonctionnaires du moment.

On disait partout de lui : " Laroche sera ministre ", et il pensait aussi plus fermement que tous les autres que Larroche serait ministre.

Il était un des principaux actionnaires du journal du père Walter, son collègue et son associé en beaucoup d'affaires de finances.

Du Roy le soutenait avec confiance et avec des espérances **confuses** pour plus tard. Il ne faisait que continuer d'ailleurs l'oeuvre commencée par Forestier, à qui Laroche-Mathieu avait promis la croix, quand serait venu le jour du triomphe. La décoration irait sur la poitrine du nouveau mari de Madeleine ; voilà tout. Rien n'était **changé**, en somme. "

Maupassant, *Contes et nouvelles*, " La Petite Roque " (1886)

(68) Portrait de Renardet, maire du village, auteur du viol et du meurtre d'une fillette, cité par P. Hamon (1993) p. 106

" C'était un **gros** et **grand** homme, **lourd** et **rouge**, **fort** comme un bœuf, et très **aimé** dans le pays, bien que **violent** à l'excès. **Âgé** à peu près de quarante ans et **veuf** depuis six mois [...]. Son tempérament lui avait souvent attiré des affaires **pénibles**. [...]

Le maire sortit à son tour, prit son chapeau, un **grand** chapeau **mou**, de feutre **gris** à bords très **larges**, et s'arrêta quelques secondes sur le seuil de sa demeure. Devant lui s'étendait un **vaste** gazon où éclataient trois **grandes** taches **rouge**, **bleue**, et **blanche**, trois **larges** corbeilles de fleurs **épanouies**, l'une en face de la maison et les autres sur les côtés. Plus loin, se dressaient jusqu'au ciel les premiers arbres de la futaie. "

L'école naturaliste

Emile Zola (1840-1902)

*L'Oeuvre* (1886)

*L'Oeuvre*, E. Zola, *Les Rougon-Macquart IV*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1966, Gallimard

(69) Portrait de Christine endormie, recueillie par le peintre Claude Lantier, pp. 19-20, cité partiellement par Miraux (2003) pp. 53-54 et par P. Hamon (1993) p. 110

« Mais ce qu'il aperçut, l'immobilisa, **grave**, **extasié**, murmurant :

'Ah ! fichtre !... ah ! fichtre !...'

La jeune fille, dans la chaleur de serre qui tombait des vitres, venait de rejeter le drap ; et, anéantie sous l'accablement des nuits sans sommeil, elle dormait, baignée de lumière, si **inconsciente**, que pas une onde ne passait sur sa nudité pure. Pendant sa fièvre d'insomnie, les boutons des épaulettes de sa chemise avaient dû se détacher, toute la manche gauche glissait, découvrant la gorge. C'était une chair **dorée**, d'une finesse de soie, le printemps de la chair, deux petits seins **rigides**, gonflés de sève, où pointaient deux roses **pâles**. Elle avait passé le bras droit sous sa nuque, sa tête **ensommeillée** se renversait, sa poitrine **confiante** s'offrait, dans une adorable ligne d'abandon ; tandis que ses cheveux **noirs**, dénoués, la vétaient encore d'un manteau **sombre**.

'Ah ! fichtre ! elle est bigrement bien !'

C'était ça, tout à fait ça, la figure qu'il avait inutilement cherchée pour son tableau, et presque dans la pose. Un peu **mince**, un peu **grêle** d'enfance, mais si **souple**, d'une jeunesse si **fraîche** ! Et avec ça des seins déjà **mûrs**. Où diable la cachait-elle, la veille, cette gorge-là, qu'il ne l'avait pas devinée ? Une vraie trouvaille !

[...] Le haut était d'une **grande** bonté, d'une **grande** douceur, le front **limpide**, **uni** comme un **clair** miroir, le nez **petit**, aux  **fines** ailes **nerveuses** ; et l'on sentait le sourire des yeux sous les paupières. Seulement le bas gâtait ce rayonnement de tendresse, la mâchoire avançait, les lèvres trop **fortes** saignaient. »

(70) Portrait du portrait de Christine, *Plein Air*, vu par les yeux de Christine, cité par Miraux (2003) p. 54

« Et c'était surtout à la figure centrale, à la femme couchée que le peintre travaillait : il n'avait plus repris la tête, il s'acharnait sur le corps [...] Christine, tout de suite se reconnut. C'était elle, cette fille vautrée dans l'herbe, un bras sous la nuque, souriant sans regard, les paupières **closes**. Cette fille nue avait son visage, et une révolte la soulevait, comme si elle

avait eu son corps, comme si brutalement, l'on eût déshabillé là toute sa nudité de vierge. Elle était surtout **blessée** par l'emportement de la peinture, si rude qu'elle s'en trouvait violentée la chair meurtrie. Cette peinture elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécration, elle se sentait contre elle une haine, la haine **instinctive** d'une ennemie. »

*La Bête humaine* (1890)

(71) Portrait de Séverine, femme de Roubaud, cité par P. Hamon (1993) p. 110

“ Dans l'éclat de ses vingt-cinq ans, elle semblait **grande, mince et souple, grasse** pourtant avec de **petits** os. Elle n'était point **jolie** d'abord, la face **longue**, la bouche **forte**, éclairée de dents admirables. Mais, à la regarder, elle séduisait par le charme, l'étrangeté de ses **larges** yeux **bleus**, sous son **épaisse** chevelure **noire**. ”

## ANGLAIS

### **Le roman pré-victorien**

Sir Walter Scott (1771-1832), Jane Austen (1775-1817)

Jane Austen (1775-1817)

Romancière qui s'intéresse à l'influence des conventions sociales sur les croyances et les actions. Œuvre malicieuse.

Née dans le Hampshire. Père pasteur qui s'occupe de son éducation. Vécut toujours dans des petites villes de provinces. Séjour à Bath. Ne quitta jamais le cercle familial. Son père meurt en 1805. Son frère, officier de marine, meurt en 1808. Demeure avec sa mère et ses sœurs. S'occupe de l'éducation de ses neveux et nièces. Meurt de la tuberculose à Winchester, sans avoir connu la consécration de son talent.

1796 : *Pride and Prejudice* (publié en 1813)

1800 : *Sense and Sensibility* (publié en 1811)

1803 : *Northanger Abbey* (publié en 1818)

1813 : *Mansfield Park* (publié en 1814)

1814 : *Emma* (publié en 1816)

1815 : *Persuasion* (publié en 1818)



*Pride and Prejudice*, Jane Austen, Penguin Books, Harmondsworth, 1972, Penguin English Library

(72) p. 63 : Portrait de Jane et Elizabeth Bennett, soeurs, la seconde étant l'héroïne du roman  
“ They were in fact very **fine** ladies ; not **deficient** in **good** humour when they were **pleased**, nor in the power of being **agreeable** where they chose it ; but **proud** and **conceited**. They were rather **handsome**, had been educated in one of the first private seminaries in town, had a fortune of twenty thousand pounds, were in the habit of spending more than they ought, and of associating with people of rank ; and were therefore in every respect entitled to think well of themselves, and meanly of others. They were of a **respectable** family in the north of England ; a circumstance **more deeply impressed** on their memories than that their brother's fortune and their own had been acquired by trade. ”

(73) p. 64 : Portrait de Mr Bingley et de Mr Darcy, amis, le second étant le principal personnage masculin du roman

“ Between him and Darcy there was a very **steady** friendship, in spite of a **great** opposition of character. - Bingley was endeared to Darcy by the easiness, openness, ductility of his temper, though no disposition could offer a **greater** contrast to his own, and though with his own he never appeared **dissatisfied**. On the strength of Darcy's regard Bingley had the **firmer** reliance, and of his judgement **the highest** opinion. In understanding Darcy was the superior. Bingley was by no means **deficient**, but Darcy was **clever**. He was at the same time **haughty**, **reserved** and **fastidious**, and his manners, though **well bred**, were not **inviting**. In that respect his friend had greatly the advantage. Bingley was **sure** of being liked, Darcy was continually giving offence. ”

### **Le roman victorien**

William Makepeace Thackeray (1811-1863), Charles Dickens (1812-1870), Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848), George Eliot (1819-1880)

William Makepeace Thackeray (1811-1863).

Ironiste désabusé

Né dans un faubourg de Calcutta. Famille de fonctionnaires britanniques au service de la Compagnie des Indes orientales. Son père meurt en 1815. Rentre en Angleterre. 1829 :

Cambridge en étudiant dilettante. S'établit à Londres. Ruiné. Collaboration à divers magazines (*The Punch...*). Sa femme est internée en 1845. Seul, le désespoir s'empare de lui peu à peu. Ecrits politiques et littéraires. Meurt à Londres d'une hémorragie cérébrale.

1844 : *Barry Lyndon*

1846-47 : *The Snobs of England by One of Themselves* (série de feuilletons hebdomadaires)

1848 : *Vanity Fair*

1848-50 : *The History of Pendennis*

1852 : *The History of Henry Esmond*

1853-55 : *The Newcomes*

1857-59 : *The Virginians*

1853 : *The English Humourists of the Eighteenth Century* (conference)

1860 : *The Four Georges* (conference)

*Vanity Fair*, Thackeray, London, 1848, Thomas Nelson and Sons Ltd

(74) p. 6 : Portrait d'Amelia Sedley, jeune personne décrite sous un jour vertueux qui se colore de sottise au fil du portrait.

“ But as we are to see a **great** deal of Amelia, there is no harm in saying, at the outset of our acquaintance, that she was a **dear little** creature ; and a **great** mercy it is, both in life and in novels, which (and the latter especially) abound in villains of **the most sombre** sort, that we are to have for a **constant** companion so **guileless** and **good-natured** a person. As she is not a heroine, there is no need to describe her person ; indeed I am afraid that her nose was rather **short** than otherwise, and her cheeks a **great** deal too **round** and **red** for a heroine ; but her face blushed with **rosy** health, and her lips with **the freshest** of smiles, and she had a pair of eyes which sparkled with **the brightest** and **honestest** good-humour, except indeed when they filled with tears, and that was a **great** deal too often ; for the **silly** thing would cry over a **dead** canary-bird ; or over a mouse, that the cat haply had seized upon ; or over the end of a novel, were it ever so **stupid** ; and as for saying an **unkind** word to her, were any persons **hard-hearted** enough to do so -why, so much the worse for them. Even Miss Pinkerton, that **austere** and **godlike** woman, ceased scolding her after the first time, and though she no more comprehended sensibility than she did Algebra, gave all masters and teachers **particular** ordres to treat Miss Sedley with the **utmost** gentleness, as **harsh** treatment was **injurious** to her. ”

## Charles Dickens (1812-1870)

Romancier

Fils de fonctionnaire à Chatham (Rochester). A la suite de difficultés familiales matérielles à Londres, Dickens se trouve plongé dans la vie active à 12 ans pour quelque temps. Echecc sentimental en 1833. Dickens devient reporter sténographe. Situation précaire. Dickens écrit dans de nombreux journaux et magazines et commence à publier à partir de 1836. 1837 : mort d'une jeune belle-sœur à laquelle il était très attaché. Nombreux voyages à l'étranger à partir de 1843. Dickens se sépare de sa femme en 1860 après 22 ans de vie commune et 10 naissances.

1836 : *Sketches by Boz* (pseudonyme)

1836-37 : *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*

1837 : *Pickwick Papers*

1837-39 : *The Adventures of Oliver Twist*

1838-39 : *The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*

1840 : *The Old Curiosity Shop*

1841 : *Barnaby Rudge*

1843 : *Christmas Carols*

1843-44 : *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*

1846-48 : *Dombey and Son*

1849-50 : *David Copperfield*

1852-53 : *Bleak House*

1854 : *Hard Times*

1855-57 : *Little Dorrit*

1859 : *A Tale of Two Cities*

1860-61 : *Great Expectations*

1864-65 : *Our Mutual Friend*

1870 : *The Mystery of Edwin Drood* (inachevé)

*Great Expectations*, Dickens, New York, 1979, Everyman's Library

(75) pp. 5-6 : Portrait de Mrs Joe et de Joe Gargery, soeur et beau-frère de Pip, narrateur-personnage (*I* dans le texte)

“ She was not a **good-looking** woman, my sister ; and I had a general impression that she must have made Joe Gargery marry her by hand. Joe was a **fair** man, with curls of flaxen

hair on each side of his **smooth** face, and with eyes of such a very **undecided** blue that they seemed to have somehow got mixed with their own whites. He was a **mild, good-natured, sweet-tempered, easy-going, foolish, dear** fellow -a sort of Hercules in strength, and also in weakness.

My sister, Mrs Joe, with **black** hair and eyes, had such a prevailing redness of skin, that I sometimes used to wonder whether it was **possible** she washed herself with a nutmeg-grater instead of soap. She was **tall** and **bony**, and almost always wore a **coarse** apron, fastened over her figure behind with two loops, and having a square **impregnable** bib in front, that was stuck full of pins and needles. She made it a **powerful** merit in herself, and a **strong** reproach against Joe, that she wore this apron so much. Though I really see no reason why she should have worn it at all, she should not have taken it off every day of her life. ”

Mary Ann Cross, née Evans, dite George Eliot (1819-1880)

Romancière

Réflexion morale : méliorisme, aspiration au bien relatif, au meilleur, au mieux

Père charpentier ; foi religieuse profonde. Mort de sa mère en 1835 : tient la maison de son père et apprend seule l’italien, l’allemand, le grec et le latin. Se lie avec les philosophes agnostiques et perd la foi au terme d’une méditation douloureuse. Rupture avec son père qui meurt en 1849. S’installe à Londres. Situation aisée. Collabore à une revue. Vit maritalement avec George H. Lewes. Union heureuse, entente intellectuelle.

1858 : *Scenes of Clerical Life*

1859 : *Adam Bede*

1860 : *The Mill on the Floss*

1872 : *Middlemarch*

*Adam Bede*, George Eliot, Penguin Classics, London, 1980, Penguin Books

(76) p. 50 : Portrait d’Adam Bede, le menuisier amoureux de Hetty Sorel, cité partiellement par Ralf Schneider p.122

“ Such a voice could only come from a **broad** chest, and the **broad** chest belonged to a **large-boned muscular** man nearly six feet **high**, with a back so **flat** and a head so well **poised** that when he drew himself up to take a **more distant** survey of his work, he had the air of a soldier standing at ease. The sleeve **rolled up** above the elbow showed an arm that was likely to win the prize for feasts of strength ; yet the **long supple** hand, with its **broad**

finger-tips, looked ready for works of skill. In his **tall** stalwartness Adam Bede was a Saxon, and justified his name ; but the *jet-black* hair, made **the more noticeable** by its contrast with the **light** paper cap, and the **keen** glance of the **dark** eyes that shone from under strongly **marked**, **prominent**, and **mobile** eyebrows, indicated a mixture of Celtic blood. The face was **large** and roughly **hewn**, and when in repose had no other beauty than such as belongs to an expression of **good-humoured honest** intelligence. ”

(77) p. 83 : Portrait de Lisbeth Bede, mère d’Adam et de Seth

“ The door of the house is **open**, and an elderly woman is looking out ; but she is not placidly contemplating the evening sunshine ; she has been watching with **dim** eyes the gradually enlarging speck which for the last few minutes she has been quite **sure** is her darling son Adam. Lisbeth Bede loves her son with the love of a woman to whom her first-born has come **late** in life. She is an **anxious**, **spare**, yet **vigorous old** woman, **clean** as a snow-drop. Her grey hair is turned neatly back under a **pure** linen cap with a **black** band round it ; her **broad** chest is covered with a buff neckerchief, and below this you see a sort of **short** bed-gown made of **blue-checked** linen, tied round the waist and descending to the hips, from whence there is a considerable length of linsey-wolsey petticoat. For Lisbeth is **tall**, and in other points too there is a **strong** likeness between her and her son Adam. Her **dark** eyes are somewhat **dim** now – perhaps from too much crying – but her **broadly-marked** eyebrows are still black, her teeth are **sound**, and as she stands knitting rapidly and unconsciously with her work-hardened hands, she has as **firmly-upright** an attitude as when she is carrying a pail of water on her head from the spring. There is the same type of frame and the same **keen** activity of temperament in mother and son, but it was not from her that Adam got his **well-filled** brow and his expression of **large-hearted** intelligence. ”

(78) pp. 127-128 : portrait de Hetty Sorel, the dairy-maid qui, séduite par Arthur Donnithorne, sera jugée et condamnée pour infanticide

“ Hetty blushed a **deep** rose-colour when Captain Donnithorne entered the dairy and spoke to her ; but it was not at all a **distressed** blush, for it was inwreathed with smiles and dimples, and with sparkles from under **long curled dark** eyelashes [...]. Hetty tossed and patted her pound of butter with quite a **self-possessed**, **coquettish** air, slyly **conscious** that no turn of her head was lost.

There are various orders of beauty, causing men to make fools of themselves in various styles, from the **desperate** to the **sheepish** ; but there is one order which seems made to turn the heads not only of men, but of all **intelligent** mammals, even of women. It is a beauty like that of kittens, or very **small downy** ducks making **gentle** rippling noises with their **soft** bills, or babies just beginning to toddle and to engage in **conscious** mischief – a beauty with which you can never be **angry**, but that you feel ready to crush for inability to comprehend the state of mind into which it throws you, Hetty Sorel's was that sort of beauty. [...]

It is of **little** use for me to tell you that Hetty's cheek was like a rose-petal, that dimples played about her **pouting** lips, that her **large dark** eyes hid a **soft** roguishness under their **long** lashes, and that her **curly** hair, though all pushed back under her round cap while she was at work, stole back in **dark delicate** rings on her forehead, and about her white shell-like ears ; it is of **little** use for me to say how **lovely** was the contour of her pink and white neckerchief, tucked into her **low plum-coloured** stuff bodice, or how the linen butter-making apron, with its bib, seemed a thing to be imitated in silk by duchesses, since it fell in such **charming** lines, or how her **brown** stockings and thick-soled buckled shoes lost all that clumsiness which they must certainly have had when empty of her foot and ankle ; - of **little** use, unless you have seen a woman who affected you as Hetty affected her beholders, for otherwise, though you might conjure up the image of a **lovely** woman, she would not in the least resemble that **distracting** kitten-like maiden. I might mention all the divine charms of a **bright** spring day, but if you had never in your life utterly forgotten yourself in straining your eyes after the mounting lark, or in wandering through the **still** lanes when the fresh-opened blossoms fill them with a sacred, **silent** beauty like that of fretted aisles, where would be the use of my descriptive catalogue ? I could never make you know what I meant by a **bright** spring day. Hetty's was a springtide beauty ; it was the beauty of young frisking things, round-limbed, gambolling, circumventing you by a false air of innocence – the innocence of a **young** star-browed calf, for example, that, being inclined for a promenade out of bounds, leads you a **severe** steeple-chase over hedge and ditch, and only comes to a stand in the middle of a bog.

And they are **the prettiest** attitudes and movements into which a **pretty** girl is thrown in making up butter – tossing movements that give a **charming** curve to the arm, and a sideward inclination of the round **white** neck ; little patting and rolling movements with the palm of the hand, and **nice** adaptations and finishings which cannot at all be effected without a **great** play of the **pouting** mouth and the **dark** eyes. And then the butter itself seems to

communicate a **fresh** charm – it is so **pure**, so sweet-scented ; it is turned off the mould with such a **beautiful firm** surface, like marble in a **pale** yellow light ! Moreover, Hetty was particularly **clever** at making up the butter ; it was the one performance of hers that her aunt allowed to pass without **severe** criticism ; so she handled it with all the grace that belongs to mastery. ”

(79) pp. 141-142 : Portrait d’Adam dans l’esprit de Hetty

“ Hetty was quite used to the thought that people liked to look at her. [...] She knew still **better** that Adam Bede – **tall, upright, clever, brave** Adam Bede – who carried such authority with all the people round about, and whom her uncle was always delighted to see of an evening, saying that ‘Adam knew a **fine** sight more o’ the natur o’ things than those as thought themselves his betters’ – she knew that this Adam, who was often rather **stern** to other people, and not much given to run after the lasses, could be made to turn **pale** or **red** any day by a word or a look from her. Hetty’s sphere of comparison was not **large**, but she couldn’t help perceiving that Adam was ‘something like’ a man ; always knew what to say about things, could tell her uncle how to prop the hovel, and had mended the churn in no time ; knew, with only looking at it, the value of the chestnut-tree that was blown-down, and why the damp came in the walls, and what they must do to stop the rats ; and wrote a **beautiful** hand that you could read off, and could do figures in his head – a degree of accomplishment totally unknown among the richest farmers of that country-side. Not at all like that slouching Luke Britton, who, when she once walked with him all the way from Broxton to Hayslope, had only broken silence to remark that the grey goose had begun to lay. And as for Mr. Craig, the gardener, he was a **sensible** man enough, to be sure, but he was **knock-kneed**, and he had a **queer** sort of sing-song in his talk ; moreover, on the most charitable supposition, he must be **far** on the way to forty. ”

(80) pp. 258-259 : portrait d’Adam Bede comme type

“ Adam, you perceive, was by no means a marvellous man, nor, properly speaking, a genius, yet I will not pretend that his was an **ordinary** character among workmen ; and it would not be at all a **safe** conclusion that the next best man you may happen to see with a basket of tools over his shoulder and a paper cap on his head has the **strong** conscience and the **strong** sense, the blended susceptibility and self-command of our friend Adam. He was not an average man. Yet such men as he are reared here and there in every generation of our

peasant artisans – with an inheritance of affections nurtured by a **simple** family life of **common** need and **common** industry, and an inheritance of faculties trained in **skilful** **courageous** labour : they make their way upward, rarely as geniuses, most commonly as **painstaking honest** men, with the skill and conscience to do well the tasks that lie before them. Their lives have no **discernable** echo beyond the neighbourhood where they dwelt, but you are almost **sure** to find there some **good** piece of road, some building, some application of mineral produce, some improvement in farming practice, some reform of parish abuses, with which their names are associated by one or two generations after them. Their employers are the **richer** for them, the work of their hands has worn well, and the work of their brains has guided well the hands of other men. They went about in their youth in flannel or paper caps, in coats **black** with coal-dust or streaked with lime and red-paint ; in **old** age their **white** hairs are seen in a place of honour at church and at market, and they tell their well-dressed sons and daughters, seated round the bright hearth on winter evenings, how **pleased** they were when they first earned their twopence a-day. Others there are who die **poor**, and never put off the workman’s coat on weekdays : they have not had the heart of getting **rich** ; but they are men of trust, and when they die before the work is all out of them, it is as if some main screw had got **loose** in a machine ; the master who employed them says, ‘Where shall I find their like ? ’”

(81) p. 477 : Apparition de Hetty au tribunal

“ There they were – the **sweet** face and neck, with the **dark** tendrils of hair, the **long dark** lashes, the **rounded** cheek and the pouting lips : **pale** and **thin** – yes- but like Hetty, and only Hetty. Others thought as if some demon had cast a blighting glance upon her, withered up the woman’s soul in her, and left only a **hard despairing** obstinacy. But the mother’s yearning, that **completest** type of the life in another life which is the essence of real human love, feels the presence of the **cherished** child even in the debased, degraded man ; and to Adam, this **pale hard-looking** culprit was the Hetty who had smiled at him in the garden under the apple-tree boughs – she was that Hetty’s corpse, which he had trembled to look at the first time, and then was unwilling to turn away his eyes from. ”

*Middlemarch*, George Eliot, Bantam Classic edition, 1985, New York, Bantam Book

(82) p. 3 : Portrait de Dorothea Brooke, l’une des héroïnes du roman, en *incipit* (rare), l’une des habitantes de la petite ville de Middlemarch, qui est le fil conducteur du récit



“ Miss Brooke had that kind of beauty which seems to be thrown into relief by **poor** dress. Her hand and wrist were so **finely formed** that she could wear sleeves not **less bare** of style than those in which the Blessed Virgin appeared to Italian painters ; and her profile as well as her stature and bearing seemed to gain the more dignity from her **plain** garments, which by the side of provincial fashion gave her the impressiveness of a **fine** quotation from the Bible -or from one of our elder poets- in a paragraph of today’s newspaper. She was usually spoken of as being **remarkably clever**, but with the addition that her sister Celia had more **common** sense. ”

(83) p. 215 : Portrait de Mr. Bambridge, autre habitant de Middlemarch

“ Mr. Bambridge had **more open** manners, and appeared to give forth his ideas without economy. He was **loud, robust** and was sometimes spoken of as being ‘given to indulgence’ – chiefly in swearing, drinking, and beating his wife. Some people who had lost by him called him a **vicious** man ; but he regarded horse-dealing as the finest of the arts, and might have argued plausibly that it had nothing to do with morality. He was undeniably a **prosperous** man, bore his drinking better than others bore their moderation, and, on the whole, flourished like the green bay-tree. But his range of conversation was **limited**, and like the **fine old** tune, ‘Drops od brandy’, gave you after a while a sense of returning upon itself in a way that might make **weak** heads **dizzy**. But a **slight** infusion of Mr. Bambridge was felt to give tone and character to several circles in Middlemarch ; and he was a **distinguished** figure in the bar and billiard-room at the Green Dragon. He knew some anecdotes about the heroes of the turf, and various **clever** tricks of marquesses and Viscounts which seemed to prove that blood asserted its pre-eminence even among blacklegs, but the minute retentiveness of his memory was chiefly shown about the horses he had himself bought and sold ; the number of miles they would trot you in no time without turning a hair being, after the lapse of years, still a subject of **passionate** asseveration, in which he would assist the imagination of his hearers by solemnly swearing that they never saw anything like it. In short, Mr. Bambridge was a man of pleasure and a **gay** companion. ”

(84) pp. 371-372 : Portrait de Mary Garth comme type physique peu remarquable, insignifiant

“ If you want to know more particularly how Mary looked, ten to one you will see a face like hers in the **crowded** street to-morrow, if you are there on the watch : she will not be

among those daughters of Zion who are haughty, and walk with stretched-out necks and wanton eyes on some **small plump brownish** person of **firm** but **quiet** carriage, who looks about her, but does not suppose that anybody is looking at her. If she has a **broad** face and square brow, well-marked eye-brows and **curly dark** hair, a certain expression of amusement in her glance which her mouth keeps the secret of, and for the rest features entirely **insignificant** – take that **ordinary** but not **disagreeable** person for a portrait of Mary Garth. If you made her smile she would show you perfect little teeth ; if you made her **angry**, she would not raise her voice, but would probably say one of the bitterest things you have ever tasted the flavour of ; if you did her a kindness, she would never forget it. ”

### **La fin de l'époque victorienne**

R. L. Stevenson (1850-1894), Rudyard Kipling (1865-1936), Walter Pater (1839-1894), Oscar Wilde (1854-1900)

Oscar Wilde (1854-1900)

Né à Dublin. Mère ardente poétesse, père médecin. Deux procès entraînent la dégradation de la famille. Etudes à Dublin, puis à Oxford. Elevé comme une fille, à cause du désir déçu de sa mère. Mort de sa sœur Isola. Mariage sans passion durable avec une jeune héritière, Constance Lloyd. Fréquente les milieux intellectuels de son temps, connaît les plus brillants esprits d'Angleterre. Rencontre d'Alfred Douglas en 1892. Passion homosexuelle. Procès intenté par le père de Douglas pour perversion de mœurs. Condamnation à deux ans de travaux forcés dans la geôle de Reading. S'enfonce dans la maladie et la tristesse. Séjours à Dieppe, à Naples où il retrouve Douglas. Adopte le pseudonyme de Melmoth. Meurt d'une méningite à Paris. Enterré au Père Lachaise.

1891 : *The Picture of Dorian Gray*

1891 : *Lord Arthur Savile's Crime* (conte)

1891 : *The House of Pomegranates*

1891 : *Intentions* (recueil d'essais)

1881 : *Charmides* (poème)

1892 : *Lady Windermere's Fan* (pièce)

1893 : *A Woman of No Importance* (pièce)

1893 : *Teleny* (roman « érotique »)

1894 : *The Sphinx* (poème)

1895 : *An Ideal Husband* (pièce)  
1895 : *The Importance of Being Earnest* (pièce)  
1896 : *Salomé* (pièce en français)  
1896 : *Feather, brushes, poison* (essai)  
1897 : *De Profundis* (lettre adressée à Lord Alfred Douglas)  
1898 : *The Ballad of Reading Gaol*

*The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde, London, 1976, J. M. Dent & Sons Ltd

(85) p. 15 : portrait de Dorian Gray, jeune dandy, personnage principal du roman

“ Lord Henry looked at him. Yes, he was certainly wonderfully **handsome**, with his **finely-curved scarlet** lips, his **frank blue** eyes, his **crisp gold** hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth’s **passionate** purity. One felt that he had kept himself **unspotted** from the world. No wonder Basil Hallward worshipped him. ”

(86) p. 76 : portrait du portrait de Dorian Gray, après le suicide de Sibyl Vane

“ In the **dim** arrested light that struggled through the cream-coloured silk blinds, the face appeared to him to be a little **changed**. The expression looked **different**. One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth. It was certainly **strange**. [...] He had uttered a **mad** wish that he himself might remain **young**, and the portrait grow **old** ; that his own beauty might be **untarnished**, and the face on the canvas bear the burden of his passions and his sins ; that the painted image might be seared with the lines of suffering and thought, and that he might keep all the **delicate** bloom and loveliness of his then just **conscious** boyhood. Surely his wish had not been fulfilled ? Such things were **impossible**. It seemed **monstrous** even to think of them. ”

(87) pp. 102-103 : réflexions sur le portrait après que Dorian Gray eut décidé de l’exiler dans une pièce isolée de sa demeure (*the old schoolroom*)

“ Beneath his **purple** pall, the face painted on the canvas could grow **bestial, sodden, and unclean**. [...] Why should he watch the hideous corruption of his soul ? [...] Perhaps, some day, the **cruel** look would have passed away from the scarlet **sensitive** mouth, and he might show to the world Basil Hallward’s masterpiece.

No ; that was impossible. Hour by hour, and week by week, the thing upon the canvas was growing **old**. It might escape the hideousness of sin, but the hideousness of age was in store for it. The cheeks would become **hollow** or **flaccid**. **Yellow** crow's feet would creep round the **fading** eyes and make them horrible. The hair would lose his brightness, the mouth would gape or droop, would be **foolish** or **gross**, as the mouths of **old** men are. There would be the **wrinkled** throat, the **cold, blue-veined** hands, the **twisted** body, that he remembered in the grandfather who had been so **stern** to him in his boyhood. ”

(88) pp. 129-130 : portrait du portrait, vu à travers les yeux du peintre Basil Hallward

“ An exclamation of horror broke from the painter's lips as he saw in the **dim** light the hideous face on the canvas grinning at him. There was something in his expression that filled him with disgust and loathing. Good heavens ! It was Dorian Gray's own face that he was looking at ! The horror, whatever it was, had not yet entirely spoiled that marvellous beauty. There was still some gold in the **thinning** hair and some scarlet on the **sensual** mouth. The **sodden** eyes had kept something of the loveliness of their blue, the **noble** curves had not yet completely passed away from chiselled nostrils, and from plastic throat. ”

(89) p. 147 : portrait des invités de Lady Narborough, lors d'une soirée que Dorian Gray juge assommante (*tedious*).

“ Two of the people he had never seen before, and the others consisted of Ernest Harrowden, one of those middled-aged mediocrities so common in London clubs who have no enemies, but are thoroughly disliked by their friends ; Lady Ruxton, an **over-dressed** woman of forty-seven, with a **hooked** nose, who was always trying to get herself compromised, but was so peculiarly **plain** that to her **great** disappointment no one would ever believe anything against her ; Mrs Erlynne, a pushing nobody, with a delightful lisp, and **Venetian-red** hair ; Lady Alice Chapman, his hostess's daughter, a **dowdy dull** girl, with one of those **characteristic British** faces, that, once seen, are never remembered ; and her husband, a **red-cheeked, white-whiskered** creature who, like so many of his class, was under the impression that **inordinate** joviality can atone for an entire lack of ideas. ”

(90) p. 184 : portrait du portrait après le meurtre de Basil Hallward

“ He could see no change, save that in the eyes there was a look of cunning, and in the mouth the **curved** wrinkle of the hypocrite. The thing was still loathsome -**more loathsome**,

if **possible**, than before- and the *scarlet* dew that spotted the hand seemed **brighter**, and more like blood **newly spilt**. ”

## AMERICAIN

### **1800-1835 : la flambée romantique et la recherche du passé américain**

#### James Fenimore Cooper (1789-1851)

*The Last of the Mohicans - A Narrative of 1757* (1826)

*The Last of the Mohicans*, James Fenimore Cooper, Signet Classic, New York, 1980, New American Library,

(91) p. 18 : Portrait de David Gamut, militaire engagé dans l'expédition du major Heyward destinée à conduire les deux filles du général Munro à Fort William, qui cherchera vainement à enseigner les psaumes aux troupes britanniques

“ The person of this individual was to **the last** degree **ungainly** without being in any particular manner **deformed**. He had all the bones and joints of other men, without any of their proportions. Erect, his stature surpassed that of his fellows ; though, seated, he appeared **reduced** within the ordinary limits of the race. The same contrariety in his members seemed to exist throughout the whole man. His head was **large** ; his shoulders **narrow** ; his arms **long** and **dangling** ; while his hands were **small**, if not **delicate**. His legs and thighs were **thin**, nearly to emaciation, but of extraordinary length ; and his knees would have been considered tremendous, had they not been outdone by the **broader** foundations on which this false superstructure of blended human orders was so profanely reared. The **ill-assorted** and **unjudicious** attire of the individual only served to render his awkwardness more **conspicuous**. A *skye-blue* coat, with **short** and **broad** skirts and **low** cape, exposed a **long thin** neck, and **longer** and **thinner** legs, to the worst animadversions of the evil disposed. His **nether** garment was of *yellow* nankeen, closely fitted to the shape, and tied at his bunches of knees by **large** knots of *white* riband, a good deal sullied by use. **Clouded** cotton stockings, and shoes, on one of the latter of which was a plated spur, completed the costume of the lower extremity of this figure, no curve or angle of which was concealed, but, on the other hand, studiously exhibited, through the vanity or simplicity of its owner. ”

(92) pp. 19-20 : Portrait du guide indien Magua, symboliquement “ *The Prince of Darkness* ”, le traître de l’expédition

“ His eyes fell on the **still, upright** and **rigid** form of the “ Indian runner ”, who had borne to the camp the **unwelcome** tidings of the preceding evening. Although in a state of perfect repose, and apparently disregarding, with characteristic stoicism, the excitement and bustle around him, there was a **sullen** fierceness mingled with the quiet of the savage that was likely to arrest the attention of much **more experienced** eyes than those which now scanned him, in unconcealed amazement. The native bore both the tomahawk and knife of his tribe ; and yet his appearance was not altogether that of a warrior. On the contrary, there was an air of neglect about his person, like that which might have proceeded from **great** and **recent** exertion, which he had not yet found leisure to repair. The colors of the war paint had blended in **dark** confusion about his **fierce** countenance, and rendered his **swarthy** lineaments still more **savage** and **repulsive** than if art had attempted an effect, which had been thus produced by chance. His eye alone, which glistened like a **fiery** star amid lowering clouds, was to be seen in its state of native wildness. For a single instant, his searching and yet **wary** glance met the **wondering** look of the other, and then, changing its direction, partly in cunning and partly in disdain, it remained fixed, as if penetrating the **distant** air. ”

(93) pp. 20-21 : Portraits successifs d’ Alice et de Cora Munro

“ One, and she was **the most juvenile** in her appearance, though both were **young**, permitted glimpses of her **dazzling** complexion, **fair golden** hair, and **bright blue** eyes to be caught, as she artlessly suffured the morning air to blow aside the **green** veil which descended low from her beaver. The flush which still lingered above the pines in the western sky was not **more bright** nor **delicate** than the bloom on her cheek ; nor was the opening day more **cheering** than the **animated** smile which she bestowed on the youth, as he assisted her into the saddle. The other, who appeared to share equally in the attentions of the young officer, concealed her charms from the gaze of the soldiery with a care that seemed better fitted to the experience of four or five additional years. It could be seen, however, that her person, though molded with the same **exquisite** proportions, of which none of the graces were lost by the traveling dress she wore, was rather **fuller** and **more mature** than that of her companion. ”

(94) pp. 32-34 : Portraits de Chingachgook, le dernier des Mohicans, et de Hawk-eye (personnage favori de Cooper, un peu son représentant, puisqu'on le retrouve dans quatre de ses romans)

“ While one of these loiterers showed the *red* skin and *wild* accouterments of a native of the woods, the other exhibited, though the mask of his *rude* and nearly *savage* equipments, the *brighter* though sunburnt and long-faded complexion of one who might claim descent from a European parentage. The former was seated on the end of a *mossy* log, in a posture that permitted him to heighten the effect of his earnest language, by the *calm* but *expressive* gestures of an Indian engaged in debate. His body, which was nearly *naked*, presented a *terrific* emblem of death, drawn in intermingled colors of white and black. His closely *shaved* head, on which no other hair than the *well-known* and *chivalrous* scalping tuft was preserved, was without ornament of any kind, with the exception of a *solitary* eagle's plume that crossed his crown and depended over the left shoulder. A tomahawk and scalping knife, of English manufacture, were in his girdle ; while a *short* military rifle, of that sort with which the policy of the whites armed their *savage* allies, lay carelessly across his *bare* and *sinewy* knee. The expanded chest, full-formed limbs, and *grave* countenance of this warrior would denote that he had reached the vigor of his days, though no symptoms of decay appeared to have yet weakened his manhood.

The frame of the *white* man, judging by such parts as were not concealed by his clothes, was like that of one who had known hardships and exertion from his earliest youth. His person, though *muscular*, was rather *attenuated* than *full* ; but every nerve and muscle appeared *strung* and *indurated* by *unremitted* exposure and toil. He wore a hunting shirt of *forest green*, fringed with *faded yellow*, and a summer cap of skins which had been shorn of their fur. He also bore a knife in a girdle of wampum, like that which confined the *scanty* garments of the Indian, but no tomahawk. His moccasins were ornamented after the *gay* fashion of the natives, while the only part of his underdress which appeared below the hunting frock was a pair of buckskin leggings that laced at the sides, and which were gartered above the knees with the sinews of a deer. A pouch and horn completed his personal accouterments, though a rifle of *great* length, which the theory of the more ingenious whites had taught them was the most *dangerous* of all firearms, leaned against a neighboring sapling. The eye of the hunter or scout, whichever he might be, was *small*, *quick*, *keen*, and *restless*, roving while he spoke, on every side of him, as if in quest of game, or distrusting the *sudden* approach of some *lurking* enemy. Notwithstanding these

symptoms of **habitual** suspicion, his countenance was not only without guile, but at the moment at which he is introduced, it was charged with an expression of **sturdy** honesty. ”

### *1835-1900 : l'épanouissement du roman américain*

Nathaniel Hawthorne (1804-1864)

*The Scarlet letter* (1850)

*The Scarlet letter* , Hawthorne, Bantam Books, New York, 1981, pp. 50-51

(95) Portrait de Hester Prynne, héroïne jugée pour adultère, qui refuse de révéler à ses juges le nom du père de son enfant

“ The **young** woman was **tall**, with a figure of perfect elegance on a **large** scale. She had **dark** and **abundant** hair, so **glossy** that it threw off the sunshine with a gleam, and a face which, besides being **beautiful** from regularity of feature and richness of complexion, had the impressiveness belonging to a **marked** brow and **deep black** eyes. She was **lady-like**, too, after the manner of the **feminine** gentility of those days ; characterized by a certain state and dignity, rather than by the **delicate**, **evanescent**, and **indescribable** grace, which is now recognized as its indication. And never had Hester Prynne appeared **more lady-like**, in the antique interpretation of the term, than as she issued from the prison. Those who had before known her, and had expected to behold her **dimmed** and **obscured** by a **disastrous** cloud, were **astonished**, and even **startled**, to perceive how her beauty shone out, and made a halo of the misfortune and ignominy in which she was enveloped. It may be true that, to a **sensitive** observer, there was something exquisitely **painful** in it. Her attire, which, indeed, she had wrought for the occasion, in prison, and had modelled much after her own fancy, seemed to express the attitude of her spirit, the **desperate** recklessness of her mood, by its **wild** and **picturesque** peculiarity. But the point which drew all eyes, and, as it were, transfigured the wearer, - so that both men and women, who had been familiarly acquainted with Hester Prynne, were now **impressed** as if they beheld her for the first time, - was that SCARLET LETTER, so fantastically **embroidered** and **illuminated** upon her bosom. It had the effect of a spell, taking her out of the **ordinary** relations with humanity, and enclosing her in a sphere by herself. ”

Herman Melville (1819-1891)

*Moby Dick* (1851)



*Moby Dick*, Melville, Pocket Books, New York, 1975, Washington Square Press Publication (96) p. 63 : Portrait de Queequeg, l'un des lanceurs de harpon engagés sur le Pequod avec le narrateur-personnage Ishmael (*Incipit : Call me Ishmael*)

“ Queequeg was a native of Rokovoko, an island far away to the West and South. It is not down on any map ; true places never are.

When a **new-hatched** savage running wild about his native woodlands in a grass clout, followed by the **nibbling** goats, as if he were a **green** sapling ; even then, in Queequeg's **ambitious** soul, lurked a **strong** desire to see something more of Christendom than a specimen whaler or two. His father was a **High** Chief, a King ; his uncle a **High** Priest ; and on the maternal side he boasted aunts who were the wives of unconquerable warriors. There was excellent blood in his veins - **royal** stuff ; though sadly **vitiated**, I fear, by the cannibal propensity he nourished in his untutored youth. ”

(97) pp. 91-92 : Portrait du Captain Ahab par le Captain Peleg (discours direct)

“ He's a **queer** man, Captain Ahab - so some think - but a **good** one. Oh, thou'lt like him well enough ; no fear, no fear. He's **grand, ungodly, god-like** man, Captain Ahab ; doesn't speak much ; but, when he does speak, then you may well listen. Mark ye, be forewarned ; Ahab's above the common ; Ahab's been in colleges, as well as 'mong the cannibals ; been used to deeper wonders than the waves ; fixed his **fiery** lance in mightier, stranger foes than whales. His lance ! aye, the keenest and surest than out of all our isle ! Oh ! he ain't Captain Bildad ; no, and he ain't Captain Peleg ; he's Ahab, boy ; and Ahab of **old**, thou knowest, was a crowned king !

- And a very **vile** one. When that **wicked** king was slain, the dogs, did they not lick his blood ? ”

(98) pp. 121-122 : Portrait du Captain Ahab par Ishmael (*I*, focalisation interne)

“ There seemed no sign of bodily illness about him, nor of the recovery from any. He looked like a man cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their **compacted aged** robustness. His whole **high, broad** form, seemed made of **solid** bronze, and shaped in an inalterable mould, like Cellini's cast Perseus. Threading its way out from among his **grey** hairs, and continuing right down one side of his **tawny scorched** face and neck, till it disappeared in his clothing, you saw a **slender rod-like** mark, lividly **whitish**. It resembled

that perpendicular seam sometimes made in the **straight, lofty** trunk of a **great** tree, when **the upper** lightning tearingly darts down it, and without wrenching a single twig, peels and grooves out the bark from top to bottom ere running off into the soil, leaving the tree still greenly alive, but **branded**. Whether that mark was born with him, or whether it was the scar left by some **desperate** wound, no one could certainly say. By some tacit consent, throughout the voyage little or no allusion was made to it, especially by the mates. [...]

So powerfully did the whole **grim** aspect of Ahab affect me, and the **livid** brand which streaked it, that for the first few moments I hardly noted that not a little of this **overbearing** grimness was owing to the **barbaric white** leg upon which he partly stood. It has previously come to me that this **ivory** leg had at sea been fashioned from the **polished** bone of the sperm whale's jaw. ”

Mark Twain (1835-1910)

*The Adventures of Huckleberry Finn* (1885)

*The Adventures of Huckleberry Finn*, Mark Twain, New York, 1965, Harper and Row Publishers, Inc

(99) p. 90 : portrait dans le portrait, description des dessins au crayon d'une des filles Grangerford

“ One was a woman in a **slim black** dress, **belted** small under the armpits, with bulges like a cabbage in the middle of the sleeves, and a **large black** scoop-shovel bonnet with a **black** veil, and **white slim** ankles crossed about with **black** tape, and very **wee black** slippers, like a chisel, and she was leaning **pensive** on a tombstone on her right elbow, under a weeping willow, and her other hand hanging down her side holding a **white** handkerchief and a reticule, and underneath the picture it said “ Shall I Never See Thee More Alas. ” Another one was a **young** lady with her hair all combed up straight to the top of her head, and knotted there in front of a comb like a chair-back, and she was crying into a handkerchief and had a dead bird lying on its back in her other hand with its heels up, and underneath the picture it said “ I Shall never Hear Thy Sweet Chirrup More Alas. ” There was one where a **young** lady was at a window looking up at the moon, and tears running down her cheeks ; and she had an open letter in one hand with **black** sealing-wax showing on one edge of it, and she was mashing a locket with a chain to it against her mouth, and underneath the picture it said “ And Art Thou Gone Yes Thou Art Gone Alas. ”

(100) p. 93 : portrait du Colonel Grangerford

“ Col. Grangerford was very **tall** and very **slim**, and had a *darkish-paly* complexion, not a sign of red in it anywhere ; he was **clean-shaved** every morning all over his **thin** face, and he had **the thinnest** kind of lips, and **the thinnest** kind of nostrils, and a **high** nose, and **heavy** eyebrows, and *the blackest* kind of eyes, sunk so deep back that they seemed like they was looking out of caverns at you, as you may say. His forehead was **high**, and his hair was *grey* and **straight** and hung to his shoulders. His hands was **long** and **thin**, and every day of his life he put on a **clean white** shirt and a **full** suit from head to foot made out of linen so *white* it hurt your eyes to look at it ; and on Sundays he wore a blue-tail coat with brass buttons on it. He carried a mahogany cane with a silver head to it. There warn’t no frivolishness about him, not a bit, and he warn’t ever **loud**. He was as **kind** as he could be - you could feel that, you know, and so you had confidence. ”

(101) p. 94 : portraits des enfants Grangerford

“ Bob was **the oldest** and Tom next -**tall, beautiful** men with very **broad** shoulders and **brown** faces, and **long black** hair and **black** eyes. They dressed in *white* linen from head to foot, like the **old** gentleman, and wore **broad** Panama hats.

Then there was Miss Charlotte ; she was twenty-five, and **tall** and **proud** and **grand**, but as **good** as she could be when she warn’t stirred up ; but when she was she had a look that would make you wilt in her tracks, like her father. She was **beautiful**.

So was her sister, Miss Sophia, but it was a **different** kind. She was **gentle** and **sweet** like a dove, and she was only twenty. ”

Henry James (1843-1916)

Ecrivain américain naturalisé anglais en 1915

*The Portrait of a Lady* (1880)

*The Portrait of a Lady*, Henry James, Penguin Classics, London, 1986

(102) pp. 61-62 : portraits successifs de Lord Warburton, de Ralph Touchett et de Mr. Touchett, respectivement amoureux éconduit, cousin et oncle d’Isabel Archer

“ The **old** gentleman at the tea-table, who had come from America thirty years before, had brought with him, at the top of his baggage, his American physiognomy ; and he had not only brought it with him, but he had kept it in the best order, so that, if necessary, he might have taken it back to his own country with perfect confidence. At present, obviously,

nevertheless, he was not likely to displace himself ; his journeys were over and he was taking the rest that precedes the great rest. He had a **narrow**, clean-shaven face, with features evenly distributed and an expression of **placid** acuteness. It was evidently a face in which the range of representation was not **large**, so that the air of contented shrewdness was all the more of a merit. It seemed to tell that he had been **successful** in life, yet it seemed to tell also that his success had not been exclusive and **invidious**, but had had much of the inoffensiveness of failure. He had certainly had a **great** experience of men, but there was an almost **rustic** simplicity in the **faint** smile that played upon his **lean, spacious** cheek and lighted up his **humorous** eye as he at last slowly and carefully deposited his big tea-cup upon the table. He was neatly dressed, in well-brushed black ; but a shawl was folded upon his knees, and his feet were encased in **thick, embroidered** slippers. A **beautiful** collie dog lay upon the grass near his chair, watching the master's face almost as tenderly as the master took in the still more **magisterial** physiognomy of the house ; and a **little** bristling, bustling terrier bestowed a **desultory** attendance upon the other gentlemen.

One of these was a remarkably well-made man of five-and-thirty, with a face as English as that of the **old** gentleman I have just sketched was something else ; a noticeably **handsome** face, fresh-coloured, **fair** and **frank**, with **firm, straight** features, a **lively grey** eye and the **rich** adornment of a chestnut beard. This person had a certain **fortunate, brilliant** exceptional look – the air of a **heavy** temperament fertilized by a **high** civilization – which would have made almost any observer envy him at a venture. He was booted and spurred, as if he had dismounted from a **long** ride ; he wore a **white** hat, which looked too **large** for him ; he held his two hands behind him, and in one of them – a **large, white, well-shaped** fist – was crumpled a pair of soiled dog-skin gloves.

His companion, measuring the length of the lawn beside him, was a person of quite a **different** pattern, who, although he might have excited **great** curiosity, would not, like the other, have provoked you to wish yourself, almost blindly, in his place. **Tall, lean**, loosely and feebly put together, he had an **ugly, sickly, witty, charming** face, furnished, but by no means decorated, with a **straggling** moustache and whisker. He looked **clever** and **ill** – a combination by no means **felicitous** ; and he wore a **brown** velvet jacket. He carried his hands in his pockets, and there was something in the way he did it that showed the habit was inveterate. His gait had a shambling, wandering quality ; he was not very **firm** on his legs. As I have said, whenever he passed the **old** man in the chair he rested his eyes upon him ; and at this moment, with their faces brought into relation, you would easily have seen they

were father and son. The father caught his son's eye at last and gave him a **mild responsive** smile. ”

(103) pp. 89-90 : portrait de Caspar Goodwood, amoureux d'Isabel Archer en Amérique, qui arrive de New York à Albany pour la voir

“ The name of the gentleman was Caspar Goodwood ; he was a **straight young** man from Boston, who had known Miss Archer for the last twelve-month and who, thinking her the most **beautiful** young woman of her time, had pronounced the time, according to the rule I have hinted at, a **foolish** period of history. He sometimes wrote to her and had within a week or two written from New York. She had thought it very **possible** he would come in – had indeed all the **rainy** day been vaguely expected him. Now that she learned he was there, nevertheless, she felt no eagerness to receive him. He was the **finest** young man she had ever seen, was indeed quite a spendid young man ; he inspired her with a sentiment of **high**, of **rare** respect. She had never felt equally moved to it by any other person. He was supposed by the world in general to wish to marry her, but this of course was between themselves. It at least may be affirmed that he had travelled from New York to Albany expressly to see her ; having learned in the former city, where he was spending a few days and where he had hoped to find her, that she was still at the State capital. Isabel delayed for some minutes to go to him ; she moved about the room with a **new** sense of complications. But at last she presented herself and found him standing near the lamp. He was **tall, strong** and somewhat **stiff** ; he was also **lean** and **brown**. He was not romantically, he was much rather obscurely, **handsome** ; but his physiognomy had an air of requesting your attention, which it rewarded according to the charm you found in **blue** eyes of **remarkable** fixedness, the eyes of a complexion other than his own, and a jaw of the somewhat **angular** mould which is supposed to bespeak resolution. Isabel said to herself that it bespoke resolution to-night ; in spite of which, in half an hour, Caspar Goodwood, who had arrived **hopeful** as well as **resolute**, took his way back to his lodging with a feeling of a man defeated. He was not, it may be added, a man weakly to accept defeat. ”

(104) pp. 103-105 : portrait d'Isabel Archer

“ Isabel Archer was a **young** person of many theories ; her imagination was remarkably **active**. It had been her fortune to possess a **finer** mind than most of the persons among whom her lot was cast ; to have a **larger** perception of surroundings facts and to care for

knowledge that was tinged with the unfamiliar. It is true that among her contemporaries she passed for a **young** woman of extraordinary profundity ; for these excellent people never withheld their admiration from a reach of intellect of which they themselves were not **conscious**, and spoke of Isabel as a prodigy of learning, a creature reported to have read the classic authors – in translations. Her paternal aunt, Mrs Varian, once spread the rumor that Isabel was writing a book – Mrs Varian having a reverence for books, and averred that the girl would distinguish herself in print. [...] Her impression with regards to Isabel's labours was quite **illusory** ; the girl had never attempted to write a book and had no desire for the laurels of authorship. She had no talent for expression and too little of the consciousness of genius ; she only had a **general** idea that people were right when they treated her as if she were rather superior. Whether or no she were superior, people were right in admiring her if they thought her so ; for it seemed to her often that her mind moved more quickly than theirs, and this encouraged an impatience that might easily be confounded with superiority. It may be affirmed without delay that Isabel was probably very **liable** to the sin of self-esteem ; she often surveyed with complacency the field of her own nature ; she was in the habit of taking for granted, on **scanty** evidence, that she was right ; she treated herself to occasions of homage. Meanwhile her errors and delusions were frequently such as a biographer interested in preserving the dignity of his subject must shrink from specifying. Her thoughts were a tangle of **vague** outlines which had never been corrected by the judgement of people speaking with authority. In matters of opinion she had her own way, and it had led her into a thousand of **ridiculous** zigzags. At moments she discovered she was grotesquely wrong, and then she treated herself to a week of **passionate** humility. After this she held her head higher than ever again ; for it was of no use, she had an unquenchable desire to think well of herself. She had a theory that it was only under this provision life was worth living ; that one should be one of the best, should be **conscious** of a **fine** organization (she couldn't help knowing her organization was **fine**), should move in a realm of light, of **natural** wisdom, of **happy** impulse, of inspiration gracefully chronic. It was almost as unnecessary to cultivate doubt of one's self as to cultivate doubt of one's best friend : one should try to be one's own best friend and to give one's self, in this manner, **distinguished** company. The girl had a certain nobleness of imagination which rendered her a **good** many services and played her a **great** many tricks. She spent half her time in thinking of beauty and bravery and magnanimity ; she had a **fixed** determination to regard the world as a place of brightness, of **free** expansion, of **irresistible** action : she held it must be **detestable** to be

**afraid** or **ashamed**. She had an infinite hope that she should never do anything wrong. She had resented so strongly, after discovering them, her mere errors of feeling (the discovery always made her tremble as if she had escaped from a trap which might have caught her and smothered her) that the chance of inflicting a **sensible** injury upon another person, presented only as a contingency, caused her at moments to hold her breath. That always struck her as the worst thing that could happen to her. On the whole, reflectively, she was in no uncertainty about the things that were wrong. She had no love of their look, but when she fixed them hard she recognized them. It was wrong to be **mean**, to be **jealous**, to be **false**, to be **cruel** ; she had seen very little of the evil of the world, but she had seen women who lied and who tried to hurt each other. Seeing such things had quickened her **high** spirit ; it seemed **indecent** not to scorn them. Of course the danger of a **high** spirit was the danger of inconsistency – the danger of keeping up the flag after the place has surrendered ; a sort of behaviour so **crooked** as to be almost a dishonour to the flag. But Isabel, who knew little of the sorts of artillery to which **young** women are exposed, flattered herself that such contradictions would never be noted in her own conduct. Her life should always be in harmony with the most pleasing impression she should produce ; she would be what she appeared, and she would appear what she was. Sometimes she went so far as to wish that she might find herself some day in a **difficult** position, so that she should have the pleasure of being as heroic as the occasion demanded. Altogether, with her **meagre** knowledge, her **inflated** ideals, her confidence at once **innocent** and **dogmatic**, her temper at once **exacting** and **indulgent**, her mixture of curiosity and fastidiousness, of vivacity and indifference, her desire to look very well and to be if possible even **better**, her determination to see, to try, to know, her combination of the **delicate**, **desultory**, flame-like spirit and the **eager** and **personal** creature of conditions : she would be an **easy** victim of scientific criticism if she were not intended to awaken on the reader's part an impulse more tender and more purely expectant.

It was one of her theories that Isabel Archer was very **fortunate** in being **independant**, and that she ought to make some very **enlightened** use of that state. She never called it the state of solitude, much less of singleness ; she thought some descriptions **weak**, and, besides, her sister Lily constantly urged her to come and abide. ”

(105) p. 116 : portrait d'Isabel Archer évoqué en monologue intérieur par son cousin Ralph Touchett, puis repris par l'auteur-narrateur

“ ‘ ‘A character like that, he said to himself – a **real little passionate** force to see at play is **the finest** thing in nature. It’s **finer** than **the finest** work of art – than a Greek bas-relief, than a **great** Titian, than a **gothic** cathedral. It’s very **pleasant** to be so well treated where one had least looked for it. I had never been **more blue, more bored**, than for a week before she came ; I had never expected less than anything **pleasant** would happen. Suddenly I receive a Titian, by the post, to hang on my wall – a Greek bas-relief to stick over my chimney-piece. The key of a **beautiful** edifice is thrust into my hand, and I’m told to walk in and admire. My **poor** boy, you’ve been sadly **ungrateful**, and now you had better keep very **quiet** and never grumble again.’ ’ The sentiment of these reflexions was very **just** ; but it was not exactly **true** that Ralph Touchett had had a key put into his hand. His cousin was a very **brilliant** girl, who would take, as he said, a **good** deal of knowing ; but she needed the knowing, and his attitude with regard to her, though it was **contemplative** and **critical**, was not **judicial**. He surveyed the edifice from the outside and admired it greatly ; he looked in at the windows and received an impression of proportions equally **fair**. But he felt that he saw it only by glimpses and that he had not yet stood under the roof. The door was **fastened**, and though he had keys in his pocket he had a conviction that none of them would fit. She was **intelligent** and **generous** ; it was a **fine free** nature ; but what was she going to do with herself ? ”

(106) p. 214 : portrait d’Isabel par elle-même (discours direct adressé à Caspar Goodwood)

“ I’m not in my first youth – I can do what I choose – I belong quite to the **independant** class. I’ve neither father nor mother ; I’m **poor** and of a **serious** disposition ; I’m not **pretty**. I therefore am not bound to be **timid** and **conventional** ; indeed I can’t afford such luxuries. ”

(107) pp. 228-229 : portrait de Madame Merle, nouvelle amie d’Isabel Archer, qui lui présentera Mr. Osmond qui deviendra son mari

“ Isabel, as a **dispassionate** witness, had not been struck with the force of Mrs Touchett’s characterization of her visitor, who had an **expressive, communicative, responsive** face, by no means of the sort which, to Isabel’s mind, suggested a **secretive** disposition. It was a face that told of an amplitude of nature and of **quick** and **free** motions and, though it had no **regular** beauty, was in **the highest** degree **engaging** and **attaching**. Madame Merle was a **tall, fair, smooth** woman ; everything in her person was **round** and **replete**, though without



those accumulations which suggest heaviness. Her features were **thick** but in perfect proportion and harmony, and her complexion had a **healthy** clearness. Her grey eyes were **small** but full of light and **incapable** of stupidity – **incapable**, according to some people, even of tears ; she had a **liberal, full-rimmed** mouth which when she smiled drew itself upward to the left side in a manner that most people thought very **odd**, some very **affected** and a few very **graceful**. Isabel inclined to range herself in the last category. Madame Merle had **thick, fair** hair, arranged somehow “ classically ” and as if she were a Bust, Isabel judged – a Juno or a Niobe ; and **large white** hands, of a perfect shape, a shape so perfect that their possessor, preferring to leave them unadorned, wore no jewelled rings. Isabel had taken her at first, as we have seen, for a Frenchwoman ; but extended observation might have ranked her as a German – a German of **high** degree, perhaps an Austrian, a baroness, a countess, a princess. It would never have been supposed she had come into the world in Brooklyn – though one could doubtless not have carried through any argument that the air of distinction marking her in so eminent a degree was inconsistent with such a birth. It was true that the national banner had floated immediately over her cradle, and the **breezy** freedom of the stars and stripes might have shed an influence upon the attitude she there took towards life. And yet she had evidently nothing of the fluttered, flapping quality of a morsel of bunting in the wind ; her manner expressed the repose and confidence which come from a **large** experience. Experience, however, had not quenched her youth ; it had simply made her **sympathetic** and **supple**. She was in a word a woman of **strong** impulses kept in **admirable** order. This commended itself to Isabel as an **ideal** combination. ”

(108) p. 280 : portrait de Mr Osmond, première apparition à Florence

“ He was a man of forty, with a **high** but **well-shaped** head, on which the hair, still **dense**, but **prematurely grizzled**, had been cropped close. He had a **fine, narrow**, extremely **modelled** and **composed** face, of which the only fault was just this effect of its running a trifle too much to points ; an appearance to which the shape of the beard contributed not a little. This beard, cut in the manner of the portraits of the sixteenth century and surmounted by a **fair** moustache, of which the ends had a **romantic** upward flourish, gave its wearer a **foreign, traditionary** look and suggested that he was a gentleman who studied style. His **conscious, curious** eyes, however, eyes at once **vague** and **penetrating, intelligent** and **hard, expressive** of the observer as well as of the dreamer, would have assured you that he studied it only within **well-chosen** limits, and that in so far as he sought it he found it. You

would have been much at a loss to determine his original clime and country ; he had none of the **superficial** signs that usually render the answer to this question an insipidly **easy** one. If he had English blood in his veins it had probably received some French or Italian commixture ; but he suggested, **fine** gold coin as he was, no stamp nor emblem of the common mintage that provides for **general** circulation ; he was the **elegant** complicated medal struck off for a **special** occasion. He had a **light, lean**, rather **languid-looking** figure, and was apparently neither **tall** nor **short**. He was dressed as a man dresses who takes little other trouble about it than to have no **vulgar** things. ”

(109) p. 291 : brève description d’Isabel Archer par Madame Merle à Mr Osmond (discours direct)

“ ‘Is she **beautiful, clever, rich, splendid**, universally **intelligent** and unprecedentedly **virtuous** ? It’s only on those conditions that I care to make her acquaintance. You know I asked you some time ago never to speak to me of a creature who shouldn’t correspond to that description. I know plenty of **dingy** people ; I don’t want to know any more.’

‘Miss Archer isn’t **dingy** ; she’s as **bright** as the morning. She corresponds to your description ; it’s for that I wish you to know her. She fills all your requirements.’

‘More or less, of course.’

‘No ; quite literally. She’s **beautiful, accomplished, generous** and, for an American, **well-born**. She’s also very **clever** and very **amiable**, and she has a **handsome** fortune.’ ”

Edith Wharton (1862-1937)

A écrit au XXe siècle, mais certainement plus proche de Henry James que de William Faulkner

*The Age of Innocence* (Pulitzer Prize in 1920)

*The Age of Innocence*, Edith Wharton, New York, 1996, Penguin Books

(110) pp. 7- 8 : portrait de Countess Olenska, héroïne du roman, qui, après avoir vécu et divorcé en Europe, revient aux Etats-Unis

“ Newland Archer, following Leffert’s glance, saw with surprise that his exclamation had been occasioned by the entry of a **new** figure into **old** Mrs. Mingott’s box. It was that of a **slim young** woman, a little **less tall** than May Welland, with **brown** hair growing in **close** curls about her temples and held in place by a **narrow** band of diamonds. The suggestion of this headdress, which gave her what was then called a “ Josephine look ” , was carried out in

the cut of the *dark blue* velvet gown rather theatrically caught up under her bosom by a girdle with a **large old-fashioned** clasp. The wearer of this **unusual** dress, who seemed quite **unconscious** of the attention it was attracting, stood a moment in the centre of the box, discussing with Mrs. Welland's sister-in-law, Mrs. Lovell Mingott, who was installed in the opposite corner. ”

(111) p. 50 : deuxième description de Countess Olenska, lors d'un dîner

“ In the middle of the room she paused, looking about her with a **grave** mouth and **smiling** eyes ; and in that instant Newland Archer rejected the general verdict on her looks. It was true that her early radiance was gone. The *red* cheeks had paled ; she was **thin, worn**, a little **older-looking** than her age, which must have been nearly thirty. But there was about her the **mysterious** authority of beauty, a sureness of the carriage of the head, the movement of the eyes, which, without being in the least **theatrical**, struck his as highly trained and full of a conscious power. At the same time she was simpler in manner than most of the ladies present, and many people (as he heard afterward from Janey) were disappointed that her appearance was no more “ **stylish** ” - for stylishness was what New York most valued. It was, perhaps, Archer reflected, because her early vivacity had disappeared ; because she was so **quiet – quiet** in her movements, her voice, and the tones of her **low-pitched** voice. New York had expected something a **good** deal **more resonant** in a **young** women with such a history. ”

(112) pp. 163-164 : portrait de M. Rivière, nouvelle rencontre de Newland Archer

“ It seemed impossible, Archer thought, that he should be long without one [a job], so varied were his interests and so many his gifts. He was a man of about thirty, with a **thin ugly** face (May would certainly have called him **common-looking**) to which the play of his ideas gave an intense expressiveness ; but there was nothing **frivolous** or **cheap** in his animation.

His father, who had died long, had filled a **small** diplomatic post, and it had been intended that the son should follow the same career ; but an insatiable taste for letters had thrown the **young** man into journalism, then into authorship (apparently **unsuccessful**), and at length – after other experiments and vicissitudes which he spared his listener – into tutoring English youths in Switzerland. Before that, however, he had lived much in Paris, frequented the Goncourt *grenier*, been advised by Maupassant not to attempt to write (even that seemed to Archer a dazzling honour !), and had often talked with Mérimée in his mother's house. He

had obviously always been desperately **poor** and **anxious** (having a mother and an unmarried sister to provide for), and it was **apparent** that his literary ambitions had failed. His situation, in fact, seemed, materially speaking, no **more brilliant** than Ned Winsett's ; but he had lived in a world in which, as he said, no one who loved ideas need hunger mentally. As it was precisely of that love that **poor** Winsett was starving to death, Archer looked with a sort of vicarious envy at this **eager impecunious young** man who had fared so richly in his poverty. ”

### Stephen Crane (1871-1900)

#### *The Red Badge of Courage* (1895)

Auteur réaliste, le roman d'un jeune soldat qui s'engage pendant la Guerre de Sécession (1864-65) et qui déserte, fuit. Roman précurseur de la veine réaliste des écrivains du début du XXe siècle, comme Mark Twain ou Henry James.

*The Red Badge of Courage*, Stephen Crane, New York, 1964, Bantam Books

(113) p. 109 : Portrait de Henry Fleming, dit “ *The youth* ”, blessé dans la bataille

“ The youth cried out savagely at this statement. He crouched behind a **little** tree, with his eyes **burning** hatefully and his teeth set in a **curlike** snarl. The **awkward** bandage was still about his head, and upon it, over his wound, there was a spot of **dry** blood. His hair was **wondrously tousled**, and some **straggling, moving** locks hung over the cloth of the bandage down toward his forehead. His jacket and shirt were **open** at the throat, and exposed his **young bronzed** neck. There could be seen spasmodic gulplings at his throat. ”

(114) p. 106 : description des troupes après la première bataille

“ There was **low-toned** talk among the troops. The officers were **impatient** and **snappy**, their countenances clouded with the tales of misfortune. The troops, sifting through the forest, were **sullen**. In the youth's company once a man's laugh rang out. A dozen soldiers turned their faces quickly toward him and frowned with **vague** displeasure. ”

### XXe siècle

#### FRANÇAIS

### Marcel Proust (1871-1922)

*A la recherche du temps perdu* (1913-1927)

*A la recherche du temps perdu*, Marcel Proust, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1954, Gallimard

(115) *Du côté de chez Swann*, t. I p. 141 : portrait, ou plutôt première apparition de Gilberte Swann au narrateur-personnage

“ Elle jeta en avant et de côté ses pupilles pour prendre connaissance de mon grand-père et de mon père, et sans doute l’idée qu’elle en rapporta fut celle que nous étions **ridicules**, car elle se détourna, et d’un air indifférent et **dédaigneux**, se plaça de côté pour épargner à son visage d’être dans leur champ visuel ; et tandis que, continuant à marcher et ne l’ayant pas aperçue, ils m’avaient dépassé, elle laissa ses regards filer de toute leur longueur dans ma direction, sans expression particulière, sans avoir l’air de me voir, mais avec une fixité et un sourire dissimulé que je ne pouvais interpréter d’après les notions que l’on m’avaient données sur la **bonne** éducation que comme une preuve d’outrageant mépris ; et sa main esquissait en même temps un geste **indécent**, auquel, quand il était adressé en public à une personne que l’on ne connaissait pas, le **petit** dictionnaire de civilité que je portais en moi ne donnait qu’un seul sens, celui d’une intention **insolente**. ”

(116) *Du côté de chez Swann*, t. I pp.195-198 : portrait, ou plutôt première apparition d’Odette de Crécy à Swann, puis rencontres suivantes

“ Mais, tandis que chacune de ces liaisons, ou chacun de ces flirts, avait été la réalisation plus ou moins **complète** d’un rêve né de la vue d’un visage ou d’un corps que Swann avait, spontanément, sans s’y efforcer, trouvés **charmants**, en revanche, quand un jour au théâtre il fut présenté à Odette de Crécy par un de ses amis d’autrefois, qui lui avait parlé d’elle comme d’une femme **ravissante** avec qui il pourrait peut-être arriver à quelque chose, mais en la lui donnant comme plus difficile qu’elle n’était en réalité afin de paraître lui-même avoir fait quelque chose de plus aimable en la lui faisant connaître, elle était apparue à Swann non pas certes sans beauté, mais d’un genre de beauté qui lui était indifférent, qui ne lui inspirait aucun désir, lui causait même une sorte de répulsion physique, de ces femmes comme tout le monde a les siennes, **différentes** pour chacun, et qui sont l’opposé du type que nos sens réclament. Pour lui plaire elle avait un profil trop **accusé**, la peau trop **fragile**, les pommettes trop **saillantes**, les traits trop **tirés**. Ses yeux étaient **beaux**, mais si **grands** qu’ils fléchissaient sous leur propre masse, fatiguaient le reste de son visage et lui donnaient toujours l’air d’avoir **mauvaise** mine ou d’être de **mauvaise** humeur. Quelque temps après cette présentation au théâtre, elle lui avait écrit pour lui demander à voir ses collections qui

l'intéressaient tant, “ elle, **ignorante** qui avait le goût des **jolies** choses ”, disant qu’il lui semblait qu’elle le connaîtrait mieux quand elle l’aurait vu dans son “ home ” [...]

Odette de Crécy retourna voir Swann, puis rapprocha ses visites ; et sans doute chacune d’elle renouvelait pour lui la déception qu’il éprouvait à se retrouver devant ce visage dont il avait un peu oublié les particularités dans l’intervalle et qu’il ne s’était rappelé ni si **expressif** ni, malgré sa jeunesse, si **fané** ; il regrettait, pendant qu’elle causait avec lui, que la **grande** beauté qu’elle avait ne fût pas du genre de celles qu’il aurait spontanément préférées. Il faut d’ailleurs dire que le visage d’Odette paraissait plus **maigre** et plus **proéminent** parce que le front et le haut des joues, cette surface unie et plus **plane** était recouverte par la masse de cheveux qu’on portait alors prolongés en “ devants ”, soulevés en “ crêpés ”, répandus en mèches **folles** le long des oreilles ; et quant à son corps qui était admirablement fait, il était **difficile** d’en apercevoir la continuité (à cause des modes de l’époque et quoiqu’elle fût une des femmes de Paris qui s’habillaient le mieux), tant le corsage, s’avançant en saillie comme sur un ventre imaginaire et finissant brusquement en pointe pendant que par en dessous commençait à s’enfler le ballon des doubles jupes, [...]

Mais, quand Odette était partie, Swann souriait en pensant qu’elle lui avait dit combien le temps lui durerait jusqu’à ce qu’il lui permît de revenir ; il se rappelait l’air **inquiet, timide**, avec lequel elle l’avait une fois prié que ce ne fût pas dans trop longtemps, et les regards qu’elle avait eus à ce moment-là, fixés sur lui en une imploration **crainitive**, et qui la faisaient **touchante** sous le bouquet de fleurs de pensées artificielles fixé devant son chapeau de paille **blanche**, à brides de velours **noir**. ”

(117) *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I p. 789-791 : première apparition au narrateur-personnage du groupe des jeunes filles à Balbec, devant le Grand-Hôtel, tableau collectif

“ Au milieu de tous ces gens dont quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissait la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards, aussi peu **harmonieuses** que la **circonspecte** titubation de leurs voisins, les fillettes que j’avais aperçues, avec la maîtrise de gestes que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris **sincère** du reste de l’humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvements qu’elles voulaient, dans une pleine indépendance de chacun de leurs membres par rapport aux autres, **la plus grande** partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les **bonnes** valseuses. Elles n’étaient plus loin de moi. Quoique chacune fût d’un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la

beauté ; mais, à vrai dire, je les voyais depuis si peu d'instant et sans oser les regarder fixement que je n'avais encore individualisé aucune d'elles. Sauf une que son nez **droit**, sa peau **brune** mettait en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un roi Mage de type arabe, elles ne m'étaient connues, l'une que par une paire d'yeux **durs**, **butés** et **rieurs** ; une autre que par des joues où le rose avait cette teinte **cuivrée** qui évoque l'idée de géranium ; et même ces traits, je n'avais encore indissolublement attaché aucun d'entre eux à l'une des **jeunes** filles plutôt qu'à l'autre ; et quand (selon l'ordre dans lequel se déroulait cet ensemble, merveilleux parce qu'y voisinaient les aspects **les plus différents**, que toutes les gammes de couleurs y étaient rapprochées, mais qui était **confus** comme une musique où je n'aurais pas su isoler et reconnaître au moment de leur passage les phrases, distinguées mais oubliées aussitôt après) je voyais émerger un ovale **blanc**, des yeux **noirs**, des yeux **verts**, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle **jeune** fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement **harmonieux**, la translation continue d'une beauté **fluide**, collective et **mobile**.

Ce n'était peut-être pas, dans la vie, le hasard seul qui, pour réunir ces amies, les avait toutes choisies si **belles** ; peut-être ces filles (dont l'attitude suffisait à révéler la nature **hardie**, **frivole** et **dure**), extrêmement **sensibles** à tout ridicule et à toute laideur, incapables de subir un attrait d'ordre intellectuel ou moral, s'étaient-elles naturellement trouvées, parmi les camarades de leur âge, éprouver de la répulsion pour toutes celles chez qui des dispositions **pensives** ou **sensibles** se trahissaient par de la timidité, de la gêne, de la gaucherie, par ce qu'elles devaient appeler " un genre **antipathique** ", et les avaient-elles tenues à l'écart ; tandis qu'elles s'étaient liées au contraire avec d'autres vers qui les attirait un certain mélange de grâce, de souplesse et d'élégance physique, seule forme sous laquelle elles pussent se représenter la franchise d'un caractère **séduisant** et la promesse de **bonnes** heures à passer ensemble. Peut-être aussi la classe à laquelle elles appartenaient et que je n'aurais pu préciser, était-elle à ce point de son évolution où, soit grâce à l'enrichissement et au loisir ; soit grâce aux habitudes **nouvelles** de sport, répandues même dans certains milieux populaires, et d'une culture physique à laquelle ne s'est pas encore ajoutée celle de l'intelligence, un milieu social pareil aux écoles de sculpture **harmonieuses** et **fécondes** qui ne recherchent pas encore l'expression **tourmentée**, produit naturellement, et en abondance,

de **beaux** corps aux **belles** jambes, aux **belles** hanches, aux visages **sains** et **reposés**, avec un air d'agilité et de ruse. Et n'était-ce pas de **nobles** et **calmes** modèles de beauté humaine que je voyais là, devant la mer, comme des statues exposées au soleil sur un rivage de la Grèce ? ”

*A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I pp. 946-947

(118) Portrait(s) d'Albertine, cité par Miraux (2003) p. 105

« Il en était d'Albertine comme de ses amies. Certains jours, **mince**, le teint **gris**, l'air **maussade**, une transparence **violette** descendant obliquement au fond de ses yeux comme il arrive quelquefois pour la mer, elle semblait éprouver une tristesse d'exilée. D'autres jours, sa figure **plus lisse** engluait les désirs à sa surface **vernée** et les empêchait d'aller au-delà ; à moins que je ne la visse tout à coup de côté, car ses joues **mattes** comme une **blanche** cire à la surface étaient **roses** par transparence, ce qui donnait tellement envie de les embrasser, d'atteindre ce teint différent qui se dérobaient. D'autres fois, le bonheur baignait ces joues d'une clarté si **mobile**, que la peau, devenue **fluide** et **vague**, laissait passer comme des regards sous-jacents qui la faisaient paraître d'une autre couleur, mais non d'une autre matière, que les yeux ; quelquefois, sans y penser, quand on regardait sa figure ponctuée de **petits** points **bruns** et où flottaient seulement deux taches **plus bleues**, c'était comme on eût fait d'un œuf de chardonneret, souvent comme d'une agate opaline travaillée et polie à deux places seulement où, au milieu de la pierre **brune**, luisaient, comme les ailes **transparentes** d'un papillon d'azur, les yeux où la chair devient miroir et nous donne l'illusion de nous laisser, plus qu'en les autres parties du corps, approcher de l'âme.

[...] Mais le plus souvent aussi, elle était **plus colorée**, et alors **plus animée**. Quelquefois seul était **rose**, dans sa figure **blanche**, le bout de son nez, **fin** comme celui d'une **petite** chatte **sournoise** avec qui l'on aurait eu envie de jouer. Quelquefois ses joues étaient si **lisses** que le regard glissait comme sur celui d'une miniature sur leur émail **rose**, que faisait encore paraître **plus délicat**, **plus intérieur**, le couvercle entr'ouvert et superposé de ses cheveux **noirs** ; il arrivait que le teint de ses joues atteignît le rose **violacé** du cyclamen et parfois même, quand elle était **congestionnée** ou **fiévreuse** et donnant alors l'idée d'une complexion **maladive** qui rabaisait mon désir à quelque chose de **plus sensuel** et faisait exprimer à son regard quelque chose de **plus pervers** et de **plus malsain**, la **sombre** pourpre de certaines roses d'un rouge presque **noir** ; et chacune de ces Albertine était **différente**, comme est **différente** chacune des apparitions de la danseuse dont sont transmutes les



couleurs, la forme, le caractère, selon les jeux innombrablement **variés** d'un projecteur **lumineux**. C'est peut-être parce qu'étaient si **divers** les êtres que je contemplais en elle à cette époque que, plus tard, je pris l'habitude de devenir moi-même un personnage autre selon celle des Albertine à laquelle je pensais ; un jaloux, un indifférent, un voluptueux, un mélancolique, un furieux, recréés non seulement au hasard du souvenir qui renaissait, mais selon la force de la croyance interposée, pour un même souvenir, par la façon **différente** dont je l'appréciais. »

(119) *Sodome et Gomorrhe*, t. II pp. 602-604 : Apparition du baron de Charlus sous un nouveau jour au narrateur-personnage, dans la cour de Mme de Villeparisis

“ J’entendais distinctement, se préparant à partir, Jupien qui ne pouvait me découvrir derrière mon store où je restai immobile jusqu’au moment où je me rejetais brusquement de côté par peur d’être vu de M. de Charlus, lequel, allant chez Mme de Villeparisis, traversait lentement la cour, **bedonnant**, vieilli par le plein jour, **grisonnant**. [...]

A ce moment, où il ne se croyait regardé par personne, les paupières baissées contre le soleil, M. de Charlus avait relâché, dans son visage, cette tension, amorti cette vitalité **factices**, qu’entretenaient chez lui l’animation de la causerie et la force de la volonté. **Pâle** comme un marbre, il avait le nez **fort**, ses traits **fins** ne recevaient plus d’un regard **volontaire** une signification **différente** qui altérât la beauté de leur modelé ; plus rien qu’un Guermantes, il semblait déjà sculpté, lui Palamède XV, dans la chapelle de Combray. Mais ces traits généraux de toute une famille prenaient pourtant, dans le visage de M. de Charlus, une finesse plus spiritualisée, plus douce surtout. Je regrettais pour lui qu’il adultérât habituellement de tant de violences, d’étrangetés **déplaisantes**, de potinages, de dureté, de susceptibilité et d’arrogance, qu’il cachât sous une brutalité postiche l’aménité, la bonté qu’au moment où il sortait de chez Mme de Villeparisis, je voyais s’étaler si naïvement sur son visage. Clignant des yeux contre le soleil, il semblait presque sourire, je trouvai à sa figure vue ainsi au repos et comme au naturel quelque chose de si **affectueux**, de si **désarmé**, que je ne pus m’empêcher de penser combien M. de Charlus eût été fâché s’il avait pu se savoir regardé ; car ce à quoi me faisait penser cet homme, qui était si **épris**, qui se piquait si fort de virilité, à qui tout le monde semblait odieusement efféminé, ce à quoi il me faisait penser tout d’un coup, tant il en avait passagèrement les traits, l’expression, le sourire, c’était à une femme. ”

(120) *Sodome et Gomorrhe*, t. II pp. 912-913 : Portrait de M. de Cambremer, incarnation de la bêtise

“ M. de Cambremer ne ressemblait guère à la **vieille** marquise. Il était, comme elle le disait avec tendresse, “ tout à fait du côté de son papa ”. Pour qui n’avait entendu que parler de lui, ou même de lettres de lui, **vives** et convenablement ournées, son physique étonnait. Sans doute devait-on s’y habituer. Mais son nez avait choisi, pour venir se placer de travers au-dessus de sa bouche, peut-être la seule ligne **oblique**, entre tant d’autres, qu’on n’eût eu l’idée de tracer sur ce visage, et qui signifiait une bêtise **vulgaire**, aggravée encore par le voisinage d’un teint normand à la rougeur de pommes. Il est possible que les yeux de M. de Cambremer gardassent entre leurs paupières un peu de ce ciel du Cotentin, si **doux** par les **beaux** jours **ensoleillés**, où le promeneur s’amuse à voir, arrêtées au bord de la route, et à compter par centaines les ombres des peupliers, mais ces paupières **lourdes**, **chassieuses** et mal **rabattues** eussent empêché l’intelligence elle-même de passer. Aussi, décontenancé par la minceur de ce regard bleu, se reportait-on au **grand** nez de travers. Par une transposition de sens, M. de Cambremer vous regardait avec son nez. Ce nez de M. de Cambremer n’était pas **laid**, plutôt un peu trop **beau**, trop **fort**, trop **fier** de son importance. **Busqué**, astiqué, **luisant**, flambant neuf, il était tout disposé à compenser l’insuffisance spirituelle du regard : malheureusement, si les yeux sont quelquefois l’organe où se révèle l’intelligence, le nez (quelle que soit d’ailleurs l’**intime** solidarité et la répercussion insoupçonnée des traits les uns sur les autres), le nez est généralement l’organe où s’étale le plus aisément la bêtise. ”

Roger Martin du Gard (1881-1958)

*Les Thibault*, R. Martin du Gard, “ L’été 1914 ”, Gallimard

(121) Portrait de Rumelles, puis de Kappel, cité par P. Hamon (1993) pp. 109-110

“ C’était Rumelles. Sa prestance semblait l’avoir prédestiné aux cérémonies officielles. La tête était **forte**, rejetée en arrière, comme entraînée par le poids d’une toison **dense** et **laineuse**, d’un blond **blanchissant**. L’**épaisse** et **courte** moustache, aux bouts très **relevés**, donnait du relief à son visage **adipeux** et **plat**. Les yeux étaient assez **petits**, noyés dans la chair ; mais les prunelles **mobiles**, d’un bleu de faïence, mettaient deux flammes **vivantes** dans ce masque d’une solennité romaine. L’ensemble ne manquait pas de caractère, et l’on imaginait le parti que pourrait en tirer, un jour, quelque fabricant de bustes pour sous-préfectures [...].

Quelques bonds sur le gravier. C'est Kappel. Sans blouse et sans lunettes, **mince** et **souple** dans sa chemise bouffante et son pantalon de toile, il a l'air d'un gamin. Les cheveux sont très **blonds**, le visage **légèrement évidé** aux joues, la peau **tendre** et **lisse**. Mais le front étonne : sillonné de rides, c'est le front d'un **vieil** homme ; et le regard aussi, d'un bleu **métallique**, frangé de cils **blonds**, surprend par sa maturité. ”

#### Albert Cohen (1895-1981)

Ecrivain suisse d'expression française, né le 16 août 1895 à Corfou (Grèce). La famille, des commerçants juifs, s'installe à Marseille où l'enfant fait ses études. Au lycée, il se lie d'amitié avec Marcel Pagnol. Cohen termine ses études à Genève par une licence de droit. Il acquiert la nationalité suisse. Il participe au mouvement sioniste et, en 1925, il sera son délégué auprès de la Société des Nations. Il entre au Bureau International du Travail, se marie. Il aura une fille, Myriam. Cependant, il achève son chef-d'œuvre, *Solal*, qui paraît en 1930 et assure la gloire de l'écrivain. Le roman sera suivi d'une pièce, *Ezéchiël*, qui est représentée à la Comédie-Française en 1933. *Mangeclous*, qui constitue une suite à *Solal*, paraît en 1938. Dès les débuts de la guerre, Cohen gagne Londres où il sera associé au gouvernement de De Gaulle. Il devient le conseiller juridique du Comité intergouvernemental pour les réfugiés (1945) à Londres ; puis, en 1947, à Genève, de l'Organisation Internationale des Réfugiés. Il revient à la littérature en 1954 avec *Le Livre de ma mère* ; *Belle du Seigneur* (1968) ; *Les Valeureux* (1969). Traduite en de nombreuses langues, cette œuvre a été couronnée par le Grand Prix du Roman de l'Académie française.

- *Solal*, 1930, Gallimard

- *Mangeclous*, 1938, Gallimard

- *Le Livre de ma mère*, 1954, Gallimard

- *Ezéchiël*, 1956, Gallimard (pièce de théâtre)

- *Belle du Seigneur*, 1968, Gallimard (Grand Prix de l'Académie française en 1968)

- *Les Valeureux*, 1969, Gallimard

- *O vous, frères humains*, 1972, Gallimard

- *Carnets 1978, 1979*, Gallimard

#### *Belle du Seigneur* (1968)

*Belle du Seigneur*, Albert Cohen, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1968, Gallimard

(122) p. 33 : autoportrait d'Ariane Deume dans son bain

“ [...] mes jambes sont exquis les autres femmes sont toutes **poilues** toutes un peu **singesses** mais moi oh moi plus **lisse** qu’une statue oui ma chérie tu es très **belle**, et mes dents donc, imaginez-vous Eric que mon dentiste trouve que j’ai des dents merveilleuses, chaque fois que j’y vais il me dit madame c’est extraordinaire il n’y a jamais rien à faire à vos dents elles sont impeccables, alors vous voyez votre privilège mon cher ? seulement voilà je ne suis pas **heureuse**, heureusement qu’on fait chambre à part, mais le matin je l’entends quand il se lève il siffle la Brabançonne, les Auble c’est la **grande** aristocratie genevoise, et me voilà maintenant dans une famille de **petits** bourgeois, oui vous avez raison Eric je suis très bien faite, mes yeux sont piqués d’or vous avez remarqué ? tout le reste est parfait joues **mattes ambrées** voix délicieuse front pas **populaire** nez un peu **grand** mais vraiment très **beau**, visage **honnête** et non **fardé** et puis terriblement élégante, c’est affreux d’être tout le temps une **grande** personne ” [...]

Jean-Paul Sartre (1905-1980)

*La Nausée* (1938)

(123) *La Nausée*, Sartre, Bibliothèque de La Pléiade p. 101 : portrait du portrait de Jean Pacôme vu par Roquentin, narrateur-personnage du roman

“ Il était debout, la tête **légèrement rejetée** en arrière, il tenait d’une main, contre son pantalon **gris perle**, un chapeau haut de forme et des gants. Je ne pus me défendre d’une certaine admiration : je ne voyais rien en lui de **médiocre**, rien qui donnât prise à la critique : **petits** pieds, mains **fines**, **larges** épaules de lutteur, élégance **discrète**, avec un soupçon de fantaisie. Il offrait courtoisement aux visiteurs la netteté sans rides de son visage ; l’ombre d’un sourire flottait même sur ses lèvres. Mais ses yeux **gris** ne souriaient pas. Il pouvait avoir cinquante ans : il était **jeune** et **frais** comme à trente. Il était **beau**. [...]

Il avait toujours fait son devoir, tout son devoir, son devoir de fils, d’époux, de père, de chef. Il avait aussi réclamé ses droits sans faiblesse : enfant, le droit d’être **bien élevé**, dans une famille **unie**, celui d’hériter d’un nom sans tache, d’une affaire **prospère** ; mari, le droit d’être **soigné**, **entouré** d’affection tendre ; père, celui d’être **vénééré** ; chef, le droit d’être **obéi** sans murmure. Car un droit n’est jamais que l’autre aspect d’un devoir. Sa réussite extraordinaire (les Pacôme sont aujourd’hui **la plus riche** famille de Bouville) n’avait jamais dû l’étonner. Il ne s’était jamais dit qu’il était **heureux** et lorsqu’il prenait un plaisir, il devait s’y livrer avec modération, en disant : “ Je me délasse. ” Ainsi le plaisir, passant lui aussi au rang de droit, perdait son **agressive** futilité. Sur la gauche, un peu au-dessus de ses

cheveux d'un gris **bleuté**, je remarquai des livres sur une étagère. Les reliures étaient **belles** ; c'étaient sûrement des classiques. Pacôme, sans doute, relisait le soir, avant de s'endormir, quelques pages de "son **vieux** Montaigne" ou une ode d'Horace dans le texte latin. Quelquefois aussi il devait lire, pour s'informer, un ouvrage **contemporain**. C'est ainsi qu'il avait connu Barrès et Bourget. Au bout d'un moment il posait le livre. Il souriait. Son regard, perdant son **admirable** vigilance, devenait presque **rêveur**. Il disait : " Comme il est **plus simple** et **plus difficile** de faire son devoir ! "

Il n'avait jamais fait d'autre retour sur soi : c'était un chef. "

### Samuel Beckett (1906-1989)

Ecrivain irlandais d'expression française et anglaise (la plupart des romans et des récits sont écrits en français)

*Murphy* (1951), *Molloy* (1951), *L'Innommable* (1953), *Watt* (1969)

*Murphy* , Beckett, Paris, 1951, Ed. de Minuit

(124) Portrait de Celia, cité par David Lodge, *The Art of Fiction*, Penguin Books, 1992, p. 62

Head	<b>Small and round</b>
Eyes	Green
Complexion	White
Hair	Yellow
Features	<b>Mobile</b>
Neck	13''
Upper arm	11''
Forearm	9''

*Molloy* , Beckett, Paris, 1951, Ed. de Minuit

Ami intime de Joyce, Beckett emploie avec une extrême sobriété la technique du monologue intérieur. Il scinde son discours en deux, et chacune des parties est le témoignage de la déchéance physique et morale de deux personnages, Molloy et Moran. Dans la lignée de l'absurde, Beckett est obsédé par le néant de l'homme : les êtres se réduisent à la parole, à leur voix, par laquelle ils cherchent à se persuader de l'existence. Moran dit : " Je me suis mis à réfléchir, c'est-à-dire à écouter plus fort. " Les mots renvoient au langage, la littérature

s'efforce de ne désigner qu'elle-même. La parole conduit à la destruction, au silence, à la mort, ou plutôt à une seconde naissance, dans l'espace maternel, dans la chambre de la mère de Molloy.

De la similitude des noms de Molloy et Moran (" Ma soif de labiales ", disait Beckett, ce qui conduit Molloy au nom de " maman "), on déduit qu'ils ne représentent qu'une seule et même personne, embrassés dans une semblable décomposition charnelle et des pertes de mémoire successives. A un succédané d'amour filial se substitue la recherche de l'amour maternel. Moran s'identifie de plus en plus à Molloy jusqu'à lui ressembler exactement, dans ses tares physiques ainsi que dans sa quête, sa déambulation tragique.

*L'Innommable*, Beckett, Paris, 1953, Ed. de Minuit

(125) pp. 31-32 : Sorte d'" autoportrait " du personnage/narrateur qui se voit comme une boule

" Ne puis-je donc rien garder de tout ce qui a porté mes **pauvres** pensées, ployé sous mes dire, pendant que moi je me cachais ? Ces orbites **ruisselantes**, je vais les sécher aussi, les boucler, voilà, c'est fait, ça ne coule plus, je suis une **grande** boule **parlante**, parlant de choses qui n'existent pas ou qui existent peut-être, impossible de le savoir, la question n'est pas là. Ah oui, que je change vite de chanson. Et après tout, pourquoi une boule plutôt qu'autre chose, et pourquoi **grande** ? Pourquoi pas un cylindre, un **petit** cylindre ? Un œuf, un œuf **moyen** ? Non, non, c'est là la **vieille** bêtise, je me suis toujours su **rond**, **solide** et **rond**, sans oser le dire, sans aspérités, sans ouvertures, invisible peut-être, ou **grand** comme Sirius dans le Grand Chien, ces expressions n'ont pas de sens. Que je sois **rond** et **dur**, c'est tout ce qui importe, il y a certainement des raisons à cela, que je sois **rond** et **dur**, plutôt que d'une forme irrégulière **quelconque** et susceptible de se creuser de se bomber au hasard des chocs, mais c'en est fini des raisons. Le reste je l'abandonne, dont ce noir **ridicule** où j'ai cru un instant pouvoir baigner plus dignement que dans le gris. Quels trucs que ces histoires de clarté et d'obscurité. Et m'en suis-je payé. Mais est-ce que je roule, conformément à ma nature de boule, ou suis-je en équilibre quelque part, sur un de mes innombrables pôles ? Je me sens fortement tenté d'essayer de le savoir. De cette préoccupation si **légitime** en apparence, quelle tranche de discours à tirer. "

Watt (1969)

Watt, Beckett, 10/18 N°712, pp. 252-254, cité par J.-M. Adam et André Petitjean (1989) p. 122

(126) Portrait de Monsieur Knott par l'auteur-narrateur (ou Watt ?)

« Sur la question si importante de l'aspect physique de Monsieur Knott, Watt n'avait malheureusement rien à dire, ou si peu. Car un jour il pouvait être **grand, gros, pâle** et **brun**, et le lendemain **sec, petit, rougeaud** et **blond**, et le lendemain **râblé, moyen, jaune** et **roux**, et le lendemain **petit, gros, pâle** et **blond**, et le lendemain **moyen, rougeaud, sec** et **roux**, et le lendemain **grand, jaune, brun** et **râblé**, et le lendemain **gros, moyen, roux** et **pâle**, et le lendemain [...] et le lendemain **petit, blond, râblé** et **pâle**, du moins Watt en avait l'impression, pour ne parler que de la taille, de la corpulence, du teint et des cheveux. »

## Le nouveau Roman

Nathalie Sarraute (1900-1999)

*Tropismes* (1939), *Portrait d'un inconnu* (1848), *L'Ere du Soupçon* (1956)

*Tropismes*, Paris, 1957, Ed. de Minuit

(127) II, pp. 15-16 : Tableau générique de membres d'une famille

“ Ils s'arrachaient à leurs armoires à glace où ils étaient en train de scruter leurs visages. Se soulevaient sur leurs lits : 'C'est servi, c'est servi', disait-elle. Elle rassemblait à table la famille, chacun caché dans son antre, **solitaire, hargneux, épuisé**. 'Mais qu'ont-ils donc pour avoir l'air toujours **vannés** ?' disait-elle quand elle parlait à la cuisinière.

Elle parlait à la cuisinière pendant des heures, s'agitant autour de la table, s'agitant toujours, préparant des potions pour eux ou des plats, elle parlait, critiquant les gens qui venaient à la maison, les amis : 'et les cheveux d'une telle qui vont foncer, ils seront comme ceux de sa mère, et **droits** ; ils ont de la chance, ceux qui n'ont pas besoin de permanente'. 'Mademoiselle a de **beaux** cheveux', disait la cuisinière, 'ils sont **épais**, ils sont **beaux** malgré qu'ils ne bouclent pas'. - 'Et un tel, je suis **sûre** qu'il ne vous a pas laissé quelque chose. Ils sont **avares**, **avares** tous, et ils ont de l'argent, ils ont de l'argent, c'est dégoûtant. Et ils se privent de tout. Moi, je ne comprends pas ça.' - 'Ah ! non, disait la cuisinière, non. Ils ne l'emporteront pas avec eux. Et leur fille, elle n'est toujours pas mariée, et elle n'est pas mal, elle a de **beaux** cheveux, un **petit** nez, de **jolis** pieds aussi.' - 'Oui, de **beaux** cheveux, c'est vrai, disait-elle, mais personne ne l'aime, vous savez, elle ne plaît pas. Ah ! C'est **drôle** vraiment'.”

(128) XIII - pp. 81-82 : Tableau générique de femmes faisant les vitrines

“ On les voyait marcher le long des vitrines, leur torse très **droit légèrement projeté** en avant, leurs jambes **raides** un peu **écartées**, et leurs **petits** pieds **cambrés** sur leurs talons très **hauts** frappant durement le trottoir.

Avec leur sac sous le bras, leurs gantelets, leur petit “ bibi ” **réglementaire** juste comme il faut **incliné** sur leur tête, leurs cils **longs** et **rigides piqués** dans leurs paupières **bombées**, leurs yeux **durs**, elles trottaient le long des boutiques, s’arrêtaient tout à coup, furetaient d’un oeil **avide** et **connaisseur**.

Bien vaillamment, car elles étaient très **résistantes**, elles avaient depuis plusieurs jours couru à la recherche à travers les boutiques d’“ un **petit** tailleur sport ”, en **gros** tweed à dessins, “ un **petit** dessin comme ça, je le vois si bien, il est à **petits** carreaux gris et bleus... Ah ! vous n’en avez pas ? où pourrais-je en trouver ? ” et elles avaient recommencé leur course. ”

*Portrait d’un inconnu*, coll. Folio, Paris, 1956, Gallimard

(129) pp. 60-61 : portrait générique de petits enfants devant un visage adulte fermé

“ Certains, comme lui, si **sensibles**, sentent leur visage tendu, tiré ainsi même par de tous **petits** enfants. Peu de chose leur suffit, tant ils sont **fragiles**, tant ils vibrent au plus **léger** souffle, comme ces pendules **déliçats** qui tremblent et se mettent à osciller sous l’influence **des plus faibles** courants.

J’en ai connu plusieurs qui n’avaient jamais pu avoir, même en présence de leur propre enfant (il faudrait dire : en sa présence surtout) d’autre visage, et cela quand il était tout **petit**, encore et **innocent**.

**Innocent** en apparence seulement, sans doute. Car ils ne sont jamais entièrement **innocents**, ceux-là, au-dessus de tout soupçon : quelque chose d’insaisissable sort d’eux, un **mince** fil **ténu**, **collant**, de **petites** ventouses **déliçates** comme celles qui se tendent, **frémisantes**, au bout des poils qui tapissent certaines plantes carnivores, ou bien un suc **poisseux** comme la soie que sécrète la chenille ; quelque chose d’indéfinissable, de **mystérieux**, qui s’accroche au visage de l’autre et le tire ou qui se répand sur lui comme un enduit **gluant** sous lequel il se pétrifie.

Quelques-uns de ces malheureux, sentant peut-être vaguement suinter d’eux-mêmes quelque chose, prennent à leur tour un visage serré, fermé, toutes les issues bouchées, comme pour



empêcher que ces effluves **mystérieux** ne se dégagent ; ou peut-être est-ce par esprit d'imitation, sous l'effet de la suggestion – ils sont si **influçables** aussi, si **sensibles** – qu'ils prennent à leur tour devant le masque ce visage figé et mort. D'autres, tirés malgré eux, s'agitent comme des pantins, se contorsionnent nerveusement, font des grimaces. D'autres encore, pour amadouer le masque, pour rendre la vie à ses traits pétrifiés, jouent les bouffons, s'efforcent bassement de faire rire à leurs dépens. D'autres, plus bassement encore, - ils sont plus âgés, ceux-là, généralement, et plus pervers, - viennent, **attirés irrésistiblement**, se frotter comme le chien contre le mollet de son maître, quémandent une tape qui les rassure, une caresse, frétilent, se vautrent le ventre en l'air : ils bavardent, intarissablement, s'ouvrent le plus possible, se confient, racontent en rougissant, d'une voix **mal assurée**, devant le masque immobile, **leurs plus intimes** secrets. ”

(130) pp. 101-102, portrait de l'ancienne amie du personnage masculin principal, le “ vieil avare ”, et de leurs relations

“ Seulement il joue un jeu **dangereux**. Elle est toute-puissante, la vieille qui est avec lui – une vestale du culte. Elle en a tous les insignes sacrés : la **vieille** toque et le manteau de peluche rouillé, le baluchon de toile cirée, et l'attitude : les mains croisées sur le ventre, l'air **humble** et résigné, et le visage : cette tête **placide** qui approuve docilement, se dodeline. Ses paroles sont toutes-puissantes. Pourtant elle semble être, comme les élus que la Divinité choisit pour accomplir de saintes missions, la pureté, l'innocence même. ”

Je la vois qui se tourne vers lui : il est **évident** qu'elle ne se rend compte de rien, il n'est rien d'autre à ses yeux qu'un **vieil** ami bien **brave** sous ses airs **bourrus**, “ le bourru **bienfaisant** ” : elle est si **innocente**, si **crédule** qu'elle l'a toujours accepté dans ce rôle qu'il a choisi de jouer auprès d'elle et de son mari ; ”

(131) pp. 189-190, portrait de l'image du narrateur-personnage réfractée dans les vitrines des boutiques devant lesquelles le personnage féminin principal, fille du “ vieil avare ”, et le narrateur-personnage passent.

“ Je ne leur jette que des coups d'œil **rapides**. J'évite de regarder, trottinant à côté d'elle, ce bonhomme “ sur le retour ”, à la mine **négligée**, **court** sur pattes, un peu **chauve**, légèrement **bedonnant**. Parfois je ne peux l'éviter. Il surgit d'une glace juste en face de moi, au croisement d'une rue. Jamais mes paupières **fatiguées**, mes yeux **ternes**, mes joues

**affaissées**, ne m'étaient apparus aussi impitoyablement que maintenant, près de son image à elle, dans cette lumière **crue**.

Elle la voit, elle aussi, dans la glace, cette image aux lignes **molles**, un peu **avachies** – le fruit **malsain** d'**obscur**es préoccupations, de **louches** ruminations, que fait-il au juste toute la journée ? à quoi peut-il passer son temps ? elle doit se le demander vaguement. Cette image colle si exactement sur celle qu'elle a gardée de moi qu'elle n'éprouve aucune surprise ; elle n'a même pas besoin, comme je le fais pour elle, de se tourner vers moi et de me regarder pour s'assurer de la ressemblance. C'est ainsi qu'elle me voit depuis longtemps. Elle me connaît. Elle doit voir aussi très bien les efforts **attendrissants** que je fais encore, comme toujours, pour essayer de me rapprocher un peu, elle doit trouver **amusant** ce ton **mondain, frétilant**, que je prends malgré moi : “ Les expositions... cette année... C'était vraiment très **intéressant**... Les Greco... vous les avez vus ? J'aimerais avoir votre avis... Je ne sais pas si vous êtes comme moi, mais j'avoue que j'ai été **déçu**... Tous ces roses et ces lilas un peu **fade**s... L'ensemble m'a paru **monotone**, presque un peu **mou**... ” Elle laisse glisser sur moi un regard **légèrement étonné** : “ Tiens, c'est **drôle**... je les ai trouvés très **bons**... Il y en avait de **fameux**... ”

(132) p. 198, portrait “ classique ” d'un homme

“ L'homme assis en face d'eux avait pivoté sur sa chaise pour faire signe au garçon. Tourné maintenant de côté, les jambes croisées, un coude appuyé sur la table, il s'offrait à moi de trois quarts. Un Monsieur entre deux âges, assez **corpulent**. Ses cheveux **châtains** aux reflets **roux**, déjà **rare**s sur les tempes, étaient lissés soigneusement en arrière. La peau de son visage aux traits **massifs** avait une teinte **rosée** tirant sur le mauve et paraissait un peu **moite**, comme macérée. Il me semblait qu'il avait avec le vieux, dans toute son allure, dans la forme de ses vêtements, comme un **vague** air de ressemblance, cette prééminence qu'il me semblait avoir vue aussi chez le vieux – un oignon, c'est ainsi, je crois, qu'on appelle cela – à la base du gros orteil. ”

*L'Ere du soupçon*, 1956, Folio-Gallimard pp. 60-61

Portrait générique du personnage du roman réaliste

(132 bis) “ non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire ” et un peu plus loin : “ Il était très **richement pourvu**, comblé de biens de toute sorte, entouré de soins **minutieux** ; rien ne lui manquait,

depuis les boucles d'argent de sa culotte jusqu'à la loupe **veinée** au bout de son nez. Il a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison **soigneusement bâtie**, bourrée de la cave au grenier d'objets de toute espèce, jusqu'aux plus **menus** colifichets, ses propriétés et ses titres de rente, ses vêtements, son corps, son visage, et, surtout, ce bien **précieux** entre tous, son caractère qui n'appartenait qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom. ”

Claude Simon (1913 - 2005)

*La route des Flandres*, Claude Simon, Paris, 1960, Ed. de Minuit, pp. 48-49

(133) Portrait virtuel de deux personnages (Corinne de Reixach, propriétaire de l'écurie où travaille Georges, le jockey) imaginé par l'un d'entre eux, Georges

« Et cherchant (Georges) à imaginer cela : des scènes, de **fugitifs** tableaux printaniers ou estivaux, comme **surpris**, toujours de loin, à travers le trou d'une haie ou entre deux buissons : quelque chose avec des pelouses d'un vert éternellement éclatant, des barrières **blanches**, et Corinne et lui l'un en face de l'autre, lui plus **petit** qu'elle, planté sur ses **courtes** pattes **arquées**, avec ses **souples** bottes à revers, sa culotte **blanche** et cette casaque en soie étincelante dont elle avait elle-même choisi les couleurs et qui semblait (de cette même matière **brillante** et **satinée** dont sont faits les dessous –soutien-gorge culotte et ces porte-jarretelles **noirs- féminins**) comme un **burlesque**, **agressif** et **voluptueux** travestissement : comme ces nains **diffformes** que l'on habillait autrefois aux couleurs des reines et des princesses, de teintes **précieuses** et **tendres**, lui avec son masque de carnaval italien, sa peau jaune, son visage **osseux**, **ascétique**, son nez en coupe-vent, ses **gros** yeux **globuleux**, son air **passif** (**pensif**), **réfléchi** et **souffreteux** (apparence peut-être accusée par ce port de tête **particulier** aux jockeys, le col officier de la casaque sous lequel est noué un mouchoir qui ressemble à un pansement leur engonçant le cou, lui donnant cette raideur, la tête projetée en avant, comme quelqu'un qui souffre d'abcès à la nuque ou de furonculose), et elle debout en face de lui (et apparemment rien d'autre qu'un jockey **déférent** écoutant les ordres de sa propriétaire, **patient**, triturant machinalement entre ses mains la poignée de sa cravache) dans une de ces robes de voile **multicolores** et **transparentes** dans le contrejour qui étire les ombres sur la pelouse, ou encore de ce rouge qui semblait fait pour s'accorder avec la couleur de ses cheveux, son corps dessiné à l'intérieur en transparence (la fourche de ses jambes) par les rayons **frisants** du soleil et se détachant nettement, comme si elle était nue, en rouge **foncé** dans le nuage **vaporeux** des voiles de sorte qu'elle faisait penser (mais pas penser, pas plus que le chien ne pense quand il entend la sonnette fatidique qui

déclenche ses réflexes : donc pas penser, plutôt quelque chose comme saliver) à quelque chose comme un de ces sucres d'orge (et sirop, et orgeat, des mots aussi pour elle, pour cela), de ces sucreries enveloppées de papier cellophane aux teintes **acides** (papiers dont le froissement **crystallin**, la couleur seule, la matière même, avec leurs cassures où la paraffine apparaît en un **fin** réseau de lignes **grises** entrecroisées, provoque déjà les réflexes physiologiques), Georges pouvant voir remuer leurs lèvres, mais pas entendre (trop loin, caché derrière sa haie, derrière le temps, tandis qu'il écoutait (plus tard, lorsque Blum et lui eurent réussi à l'appivoiser un peu) Iglésia leur raconter une de ses innombrables histoires de chevaux, par exemple celle de ce trois ans qui souffrait d'une lymphangite et avec lequel néanmoins il avait gagné plusieurs... »

(134) pp. 176-177, portrait d'Iglesia (autre jockey) et de Corinne

« et Iglesias tournant vers Corinne ce masque de carnaval, à la fois terrible et **pitoyable**, mais, pour le moment empreint d'une sorte de **puérole** excitation, d'**enfantin** ravissement, disant : “ Vous avez vu ? Il... J'avais bien dit qu'elle... que ça irait tout seul, qu'il n'y avait qu'à... ”, Corinne le regardant sans répondre avec toujours cette espèce de fureur, de rage **silencieuse**, glacée, Iglésia bégayant, s'embrouillant, disant : “ Il va, elle va... Vous... ”, puis finissant par se taire, Corinne continuant un moment encore à le dévisager, toujours sans rien dire, avec ce même implacable mépris, et à la fin haussant brusquement les épaules, ses deux seins **bougeants**, **frémissants**, sous le **léger** tissu de la robe, toute sa **jeune**, **dure** et **insolente** chair exhalant quelque chose d'impitoyable, de **violent** et aussi d'**enfantin**, c'est-à-dire cette totale absence de sens moral ou de charité dont sont seulement capables les enfants, cette **candide** cruauté inhérente à la nature même de l'enfance (l'**orgueilleux**, l'**impétueux** et irrépressible bouillonnement de la vie), disant froidement : “ S'il est aussi **capable** de la faire gagner que vous, je me demande pourquoi on vous paie ? ”, tous les deux se dévisageant (elle dans ce symbole de robe qui la laissait aux trois quarts nue, lui dans cette vieille veste **maculée** qui s'accordait à peu près aussi bien à l'étincelante casaque de soie qu'elle laissait voir que le visage **souffreteux** et tavelé de petite vérole qui la surmontait, l'air (**interdit**, **ahuri**) à peu près comme si elle lui avait envoyé son poing, ou son sac, ou les jumelles dans l'estomac) pendant un temps peut-être de l'ordre de la fraction de seconde, et non pas interminable comme il le crut, le raconta plus tard, racontant que ce qui les réveilla, les arracha tous deux à leur mutuelle fascination, ce **furieux** et **muet** affrontement, ce ne fut pas un cri – ou mille cris -, ou une exclamation – ou

mille -, mais comme une rumeur, un soupir, un bruissement, quelque chose d'insolite courant, s'élevant pour ainsi dire de la surface de la foule, [...] »

Alain Robbe-Grillet (1922)

*La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet, Paris, 1957, Ed. de Minuit, pp. 10-11

(135) Portrait de A...

“ Maintenant, A... est entrée dans la chambre, par la porte intérieure qui donne sur le couloir central. Elle ne regarde pas vers la fenêtre, **grande ouverte**, par où -depuis la porte- elle apercevrait ce coin de terrasse. Elle s'est maintenant retournée vers la porte pour la refermer. Elle est toujours **habillée** de la robe **claire**, à col **droit**, très **collante**, qu'elle portait au déjeuner. Christiane, une fois de plus, lui a rappelé que des vêtements **moins ajustés** permettent de mieux supporter la chaleur. Mais A... s'est contentée de sourire : elle ne souffrait pas de la chaleur, elle avait connu des climats beaucoup **plus chauds** -en Afrique par exemple- et s'y était toujours très bien portée. Elle ne craint pas le froid non plus, d'ailleurs. Elle conserve partout la même aisance. Les boucles **noires** de ses cheveux se déplacent d'un mouvement **souple**, sur les épaules et le dos, lorsqu'elle tourne la tête. ”

Michel Butor (1926)

*La Modification*, Michel Butor, Paris, 1957, Ed. de Minuit, p. 8

(136) Portrait d'un voyageur assis dans le même compartiment que le personnage principal dans le train Paris-Rome (et qui se révélera plus tard être professeur de droit)

“ Un homme à votre droite, son visage à la hauteur de votre coude, assis en face de cette place où vous allez vous installer pour ce voyage, un peu **plus jeune** que vous, quarante ans tout au plus, **plus grand** que vous, **pâle**, aux cheveux **plus gris** que les vôtres, aux yeux **clignotants** derrière des verres très **grossissants**, aux mains **longues** et **agitées**, aux ongles **rongés** et **brunis** de tabac, aux doigts qui se croisent et se décroisent nerveusement dans l'impatience du départ, selon toute vraisemblance le possesseur de cette serviette **noire bourrée** de dossiers dont vous apercevez quelques coins **colorés** qui s'insinuent par une couture **défaite**, et de livres sans doute **ennuyeux**, **reliés**, au-dessus de lui comme un emblème, comme une légende qui n'en est pas moins **explicative**, ou **énigmatique**, pour être une chose, une possession et non un mot, **posée** sur le filet de métal aux trous **carrés**, et **appuyée** sur la paroi du corridor, [...] ”

## Les très contemporains

### Jorge Semprun (1923)

*L'écriture ou la vie*, Jorge Semprun, coll. Folio, Paris, 1994, Gallimard, pp. 13-14

(137) Ouverture de l'ouvrage, premier « autoportrait » remémoratif de l'auteur-narrateur-personnage, vu par les yeux des Américains, à sa libération du camp de Buchenwald en 1945

“ Ils sont en face de moi, l'oeil **rond**, et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante. Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald. Je voyais mon corps, sa maigreur **croissante**, une fois par semaine, aux douches. Pas de visage, sur ce corps **dérisoire**. De la main, parfois, je frôlais une arcade sourcilière, des pommettes **saillantes**, le creux d'une joue. J'aurais pu me procurer un miroir, sans doute. On trouvait n'importe quoi au marché noir du camp, en échange de pain, de tabac, de margarine. Même de la tendresse, à l'occasion.

Mais je ne m'intéressais pas à ces détails.

Je voyais mon corps, de plus en plus **flou**, sous la douche hebdomadaire. **Amaigri** mais **vivant** : le sang circulait encore, rien à craindre. Ca suffirait, ce corps **amenuisé** mais **disponible**, **apte** à une survie **rêvée**, bien que peu **probable**. La preuve, d'ailleurs : je suis là.

Ils me regardent, l'oeil **affolé**, **rempli** d'horreur. Mes cheveux **ras** ne peuvent pas être en cause, en être la cause. **Jeunes** recrues, **petits** paysans, d'autres encore portent innocemment le cheveu **ras**. **Banal**, ce genre. Ca ne trouble personne, une coupe à zéro. Ca n'a rien d'**effrayant**. Ma tenue, alors ? Sans doute a-t-elle de quoi intriguer : une défroque **disparate**. Mais je chausse des bottes russes, en cuir **souple**. J'ai une mitraillette allemande en travers de la poitrine, signe **évident** d'autorité par les temps qui courent. Ca n'effraie pas, l'autorité, ça rassure plutôt. Ma maigreur ? Ils ont dû voir pire, déjà. S'ils suivent les armées alliées qui s'enfoncent en Allemagne, ce printemps, ils ont déjà vu pire. D'autres camps, des cadavres **vivants**. Ca peut surprendre, intriguer, ces détails : mes cheveux **ras**, mes hardes **disparates**. Mais ils ne sont pas **surpris**, ni **intrigués**. C'est de l'épouvante que je lis dans leurs yeux. Il ne reste que mon regard, j'en conclus, qui puisse autant les intriguer. C'est l'horreur de mon regard qui révèle le leur, **horrifié**. Si leurs yeux sont un miroir, enfin, je dois avoir un regard **fou**, **dévasté**. ”

Emmanuel Carrère (1957)

*La Classe de neige*, Emmanuel Carrère, Paris, 1995, POL

(138) pp. 19-21, portrait d'Hodkann, camarade de classe de Nicolas, le personnage principal  
“ Pour finir, quelqu'un dit qu'il lui prêterait un pyjama. C'était Hodkann. Cela aussi fit rire, car il était **le plus grand** de la classe et Nicolas un **des plus petits**, au point qu'on pouvait se demander si l'offre ne visait pas à le ridiculiser davantage. Mais Hodkann coupa court aux railleries en disant que celui qui embêterait Nicolas aurait affaire à lui, et chacun se le tint pour dit. Nicolas lui jeta un regard de reconnaissance **inquiète**. La maîtresse semblait **soulagée**, mais **perplexe**, comme si elle redoutait un piège. Hodkann avait sur les autres garçons une **grande** autorité, qu'il exerçait de façon **capricieuse**. Dans tous les jeux, par exemple, on se définissait par rapport à lui, sans savoir d'avance s'il allait tenir le rôle d'arbitre ou celui de chef de bande, rendre la justice ou bien la violer cyniquement. Il pouvait, à quelques secondes d'intervalle, se montrer extraordinairement **gentil** et extraordinairement **brutal**. Il protégeait et récompensait ses vassaux, mais aussi bien les disgraciait sans raison, les remplaçait par d'autres qu'il avait jusqu'alors dédaignés ou maltraités. Avec Hodkann, on ne savait jamais sur quel pied danser. On l'admirait et le craignait. Même les adultes semblaient le craindre : d'ailleurs, il avait presque la taille d'un adulte, la voix d'un adulte, sans rien de la gaucherie des enfants trop **vite poussés**. Il bougeait, parlait avec une aisance presque **déplacée**. Il pouvait être **grossier**, mais aussi s'exprimer avec une distinction, une richesse et une précision de vocabulaire **surprenantes** pour son âge. Il avait de très **bonnes** notes ou de très **mauvaises**, sans paraître s'en soucier. [...] Il habitait loin, on se demandait pourquoi il ne fréquentait pas une école **plus proche** de chez lui, mais ce genre de question qu'il aurait été **facile** de poser à un autre devenait **impossible** face à Hodkann. En le voyant s'éloigner vers la station, son sac sur l'épaule – il était le seul à ne pas porter de cartable sur le dos -, on essayait en vain, et chacun à part soi car nul n'osait parler de lui en son absence, d'imaginer son trajet, le quartier où ils habitaient, sa mère et lui, leur appartement, sa chambre. L'idée qu'il existait quelque part dans la ville un lieu qui était la chambre de Hodkann avait quelque chose d'à la fois **improbable** et **mystérieusement attirant**. Personne n'y avait jamais pénétré et lui-même n'allait pas chez les autres. Nicolas partageait avec lui cette singularité, mais elle était dans son cas **plus discrète** et personne, espérait-il, ne s'en était aperçu. Personne ne pensait à l'inviter ni n'attendait d'être invité chez lui. Il était aussi **effacé** et **craintif** que Hodkann était **hardi** et **autoritaire**. Depuis le début de l'année, il avait une peur **terrible** que Hodkann

le remarque, lui demande quelque chose, et à plusieurs reprises avait fait des cauchemars dans lesquels il le choisissait pour souffre-douleur. Aussi fut-il très **inquiet** quand Hodkann, comme un empereur romain saisi au cirque d'un accès de mansuétude, mit fin au supplice du pyjama. S'il le prenait sous sa protection, il pouvait aussi bien ensuite l'abandonner, ou le livrer aux autres qu'il aurait excités contre lui. Beaucoup la recherchaient, mais tous savaient que la faveur de Hodkann était **dangereuse** [...]

Jean Echenoz (1947)

*Nous trois*, Jean Echenoz, Paris, 1992, Ed. de Minuit

(139) p. 42 : Portrait de Marion Morhange, femme d'un soir que l'un des personnages principaux, Meyer, rencontre dans une soirée

“ **Belle grande jeune** femme brune carrée dans une **belle robe longue rouge**, très **ajustée** sans la moindre poche d'air, la moindre ombre au fond des yeux ni du sourire : tout de suite on était **familier**, tout de suite on connaissait Marion dont les pieds sur terre et le rire sans fard dénotaient sans doute un appétit d'ogre, un sommeil d'ange, une santé de fer. Certes Meyer, d'habitude, aime mieux les femmes **troubles** et **codées**, les serrures à formule plutôt que les coffres grand **ouverts**, mais le système Marion a aussi du bon. ”

*Au piano*, Jean Echenoz, Paris, 2003, Ed. de Minuit

(140) p. 34 : Portrait de la femme au chien, voisine que croise régulièrement dans la rue le personnage principal, Max, le pianiste

“ Toujours **seule**, il se pouvait que Max l'aperçût deux fois dans une semaine, mais il arrivait aussi qu'il restât plusieurs mois sans la voir. Elle était une **grande** femme **émouvante** et **brune** et **douce** et **tragique** et **profonde** et, une fois énumérés ces adjectifs dont chacun s'appliquait à son sourire et à son regard, Max aurait eu les plus **grandes** peines du monde à la décrire. Mais ce sourire, ce regard **-étroitement connectés** l'un à l'autre, comme **interdépendants** et qui, au **grand** regret de Max, ne l'avaient jamais comme destinataire, étant réservés à d'autres personnes **privilegiées** du quartier, également inconnues de lui- n'étaient pas les seuls attributs qui l'intriguaient. C'était aussi, au milieu de cette zone **populaire**, **bruyante**, **multicolore** et dans l'ensemble assez **ingrate** et **fauchée**, une extrême élégance dans l'allure de cette femme -dans sa démarche, son maintien, le choix de ses vêtements- qu'on ne pouvait imaginer qu'au sein des **beaux** quartiers **calmes** et **riches**, et encore. Anachronique n'était pas le mot, ce serait anatomique



le mot mais il n'existe pas encore, du moins à la connaissance de Max pour qui cet être inaccessible était ainsi une variation sur le thème de Rose, une répétition de ce motif. ”

Prise à partie du lecteur par l'auteur (p. 60) pour rectifier le portrait de Max : “ Vous, je vous connais par contre, je vous vois d'ici. Vous imaginiez que Max était encore un de ces hommes à femmes, un de ces **bons vieux** séducteurs, bien **sympathiques** mais un petit peu **lassants**. ”

(141) p. 114 : Portrait de Monsieur Lopez, directeur du centre chirurgical où échoue Max après sa mort.

“ Mais, tout **directorial** qu'il fût, ce bureau n'était occupé que par un homme debout, **mince** et **voûté**, penché sur d'**épaisses** liasses de documents *jaunâtres* éparpillées sur une console. Ce personnage était de taille **moyenne**, étroitement habillé de gris **bon marché**, son **long** visage **cireux** dénotant une alimentation **mal équilibrée**, ses yeux chassieux larmoyaient. Il arborait un air **soucieux** de clerc de notaire sous-payé, **dépressif**, plus **désolé** que **mécontent** d'être **soucieux** mais à cela résigné. ”

## ANGLAIS

### Thomas Hardy (1840-1928)

Poète et romancier. Ses romans se déroulent dans le Wessex, province de l'imagination (Dorset et comtés voisins du S. O.). Vision tragique de l'existence : dans un univers provincial, où règne souvent un bonheur relatif, des intrus font irruption, ignorent ou méprisent les valeurs du Wessex et ont malheureusement le pouvoir de séduire. Hasard toujours funeste.

Né à Upper Bockhampton, hameau voisin de Dorchester (S. O. de l'Angleterre). Etudes interrompues pour entrer en apprentissage chez un architecte. Goût de la poésie latine. Apprend tout seul le grec pour lire Homère et le Nouveau Testament. Darwin et la critique biblique lui font perdre la foi religieuse, dont il porte le deuil toute sa vie. En 1867, las de l'architecture et de ses poésies inédites, se tourne vers le roman pour vivre de sa plume. Devient fournisseur des revues et des magazines. 1912 : mort de sa première femme.

1874 : *Far from the Madding Crowd*

1878 : *The Return of the Native*

1886 : *The Mayor of Casterbridge*

1887 : *The Woodlanders*

1891 : *Tess of the d'Urbervilles*

1896 : *Jude the Obscure*

1903-1908 : *The Dynasts* (vaste poème dramatique sur l'épopée napoléonienne)

1912 : *Veteris Vestigia Flammae* (élégies)

+ 1000 poèmes environ

*Tess of the d'Urbervilles*, Thomas Hardy, Harmondsworth, 1981, Penguin English Library  
(142) p. 51 : portrait de Tess Durbeyfield, l'héroïne du roman, lors de sa première apparition à l'auberge *The Pure Drop Inn* du village de Marlott (Wessex)

“ A **young** member of the band turned her head at the exclamation. She was a **fine** and **handsome** girl -not **handsomer** than some others, possibly - but her **mobile peony** mouth and **large innocent** eyes added eloquence to colour and shape. She wore a **red** ribbon in her hair, and was the only one of the **white** company who could boast of such a **pronounced** adornment. ”

(143) p. 150 : second portrait de Tess, après sa grossesse et la mort de son enfant

“ Almost at a leap Tess just changed from **simple** girl to **complex** woman. Symbols of reflectiveness passed into her face, and a note of tragedy at times into her voice. Her eyes grew **larger** and **more eloquent**. She became what would have been called a **fine** creature ; her aspect was **fair** and **arresting** ; her soul that of a woman whom the **turbulent** experiences of **the last** year or two had quite failed to demoralize. ”

(144) p. 157 : troisième portrait de Tess à son arrivée à Blackmoor Vale, où elle est engagée comme trayeuse (*dairy-maid*)

“ Her face had latterly changed with **changing** states of mind, continually fluctuating between beauty and ordinariness, according as the thoughts were **gay** or **grave**. One day she was **pink** and **flawless** ; another **pale** and **tragical**. When she was **pink** she was feeling less than when **pale** ; her **more perfect** beauty accorded with her **less elevated** mood ; her **more intense** mood with her **less perfect** beauty. It was her **best** face physically that was now set against the **south** wind. ”

(145) p. 79 : portrait d'Alec d'Urbervilles, le "cousin" séducteur de Tess, alors qu'elle travaille au service de sa mère

" He had an almost **swarthy** complexion, with **full** lips, **baldly moulded**, though **red** and **smooth**, above which was a **well-groomed black** moustache with **curled** points, though his age could not be more than three -or four- and twenty. Despite the touches of barbarism in his contours, there was a **singular** force in the gentleman's face, and in his **bold rolling** eyes. "

(146) p. 169 : portrait d'Angel Clare, deuxième figure masculine responsable du déclin de Tess

" Angel Clare rises out of the past not altogether as a **distinct** figure, but as an **appreciative** voice, a **long** regard of **fixed, abstracted** eyes, and a mobility of mouth somewhat too **small** and delicately **lined** for a man's, though with an unexpectedly **firm** close of the **lower** lip now and then ; enough to do away with any inference of indecision. Nevertheless, something **nebulous, preoccupied, vague**, in his bearing and regard, marked him as one who probably had no very **definite** aim or concern about his material future. "

#### Joseph Conrad (1857-1924)

Romancier polonais d'origine (Josef Teodor Konrad Nalecz Korzeniowski), naturalisé anglais en 1886 et auteur de romans dans cette langue.

Enfance polonaise, puis sa famille est exilée en Russie pour activités politiques. Orphelin à 11 ans. S'engage comme marin à 17 ans à Marseille. Connaît un amour passionné. Tentative de suicide. Trafic d'armes, puis officier de marine marchande. Voyages au long cours. Reste dans la marine jusqu'en 1894 (grade de capitaine). Séjour au Congo qui faillit lui coûter la vie, en tant que commandant d'un river-steamer.

1891 : *The Nigger of the Narcissus*

1895 : *Almayer's Folly*

1896 : *An Outcast of the Islands*

1898 : *An Outpost of Progress*

1900 : *Lord Jim*

1902 : *Youth*

1902 : *Heart of Darkness*

1903 : *Typhoon*

1904 : *Nostramo*  
1906 : *Mirror of the Sea*  
1907 : *The Secret Agent*  
1911 : *Under Western Eyes*  
1912 : *A Personal Record*  
1912 : *The Secret Sharer*  
1914 : *Chance*  
1915 : *Victory*  
1917 : *The Shadow-Line*  
1919 : *The Arrow of Gold*

*The Nigger of the 'Narcissus'*, Joseph Conrad, London, 1967, J. M. Dent & Sons Ltd

(147) pp. 8-9 : portrait collectif, de l'équipage du 'Narcissus'

“ A **little** fellow, called Craik and nicknamed Belfast, abused the ship violently, romancing on principle, just to give the **new** hands something to think over. Archie, sitting aslant on his sea-chest, kept his knees out of the way, and pushed the needle steadily through a **white** patch in a **blue** pair of trousers. Men in **black** jackets and stand-up collars, mixed with men bare-footed, bare-armed, with **coloured** shirts open on **hairy** chests, pushed against one another in the middle of the fore-castle. The group swayed, reeled, turning upon itself with the motion of a scrimmage, in a haze of tobacco smoke. All were speaking together, swearing at every second word. A Russian Finn, wearing a **yellow** shirt with **pink** stripes, stared upwards, **dreamy-eyed**, from under a mop of tumbled hair. Two **young** giants with **smooth**, baby faces - two Scandinavians - helped each other to spread their bedding, **silent**, and smiling placidly at the tempest of **good-humoured** and **meaningless** curses. **Old** Singleton, the oldest able seaman in the ship, set apart on the deck right under the lamps, stripped to the waist, tattooed like a cannibal chief all over his **powerful** chest and enormous biceps. Between the **blue** and **red** patterns his **white** skin gleamed like satin ; his bare back was propped against the heel of the bow-spirit, and he held a book at arm's length before his **big**, sunburnt face. With his spectacles and a **venerable white** beard, he resembled a **learned** and **savage** patriarch, the incarnation of barbarian wisdom **serene** in the **blasphemous** turmoil of the world. He was intensely absorbed, and as he turned the pages an expression of **great** surprise would pass over his **rugged** features. He was reading *Pelham*. The popularity of Bulwer Lytton in the fore-castles of Southern-goings ships is a

wonderful and **bizarre** phenomenon. What ideas do his **polished** and so curiously **insincere** sentences awaken in the **simple** minds of the **big** children who people those **dark** and **wandering** places of the earth ? What meaning their **rough, inexperienced** souls can find in the **elegant** verbiage of these pages ?

(148) p. 17 : Portrait de James Wait, *the nigger*

“ But he saw a **tall** figure standing on the rail. It came down and pushed through the crowd, marching with a **heavy** tread towards the light on the quarter-deck. Then again the **sonorous** voice said with insistence : ‘Wait !’ The lamplight lit up the man’s body. He was **tall**. His head was away up in the shadows of lifeboats that stood on skids above the deck. The whites of his eyes and his teeth gleamed distinctly, but the face was indistinguishable. His hands were **big** and seemed gloved. [...] The boy, amazed like the rest, raised the light to the man’s face. It was **black**. A surprised hum - a **faint** hum that sounded like the suppressed mutter of the world ‘Nigger’ - ran along the deck and escaped out into the night. [...] The nigger was **calm, cool, towering, superb**. The men had approached and stood behind him in a body. He overtopped **the tallest** by half a head. He said : ‘I belong to the ship.’ He enunciated distinctly, with **soft** precision. The **deep rolling**, tones of his voice filled the deck without effort. He was naturally **scornful**, unaffectedly **condescending**, as if from his height of six foot three he had surveyed all the vastness of human folly and had made up his mind not to be too **hard** on it. [...] He held his head up in the glare of the lamp - a head vigorously modelled into **deep** shadows and **shining** lights - a head **powerful** and **misshapen** with a **tormented** and **flattened** face - a face **pathetic** and **brutal** : the **tragic**, the **mysterious**, the **repulsive** mask of a nigger’s soul. ”

Christopher Isherwood (1904-1986)

Anglais d’origine, naturalisé américain en 1946, romancier, scénariste puis universitaire sur la côte ouest des Etats-Unis.

*Goodbye to Berlin*, Christopher Isherwood (1939), cité par David Lodge (*The Art of fiction*, Penguin Books, 1992, p. 66)

(149) Portrait de Sally, vue par *I*, narrateur-personnage qui porte le nom de l’auteur (Chris Isherwood)

“ A few minutes later, Sally herself arrived.

‘Am I terribly **late**, Fritz darling ?’

‘Only half of an hour, I suppose,’ Fritz drawled, **beaming** with proprietary pleasure. ‘May I introduce Mr. Isherwood - Miss Bowles ? Mr Isherwood is **commonly known** as Chris.’

‘I’m not,’ I said. ‘Fritz is about the only person who’s ever called me Chris in my life.’

Sally laughed. She was dressed in **black** silk, with a **small** cape over her shoulders and a **little** cap like a page-boy’s **stuck** jauntily on one side of her head :

‘Do you mind if I use your telephone, sweet ?’

‘Sure. Go right ahead.’ Fritz caught my eye. ‘Come into the other room, Chris. I want to show you something.’ He was evidently longing to hear my first impressions of Sally, his **new** acquisition.

‘For heaven’s sake, don’t leave me alone with this man !’ She exclaimed. Or he’ll seduce me down the telephone. He’s most terribly **passionate**.’

As she dialled the number, I noticed that her finger-nails were painted **emerald green**, a colour **unfortunately chosen**, for it called attention to her hands, which were much **stained** by cigarette-smoking and as **dirty** as a little girl’s. She was **dark** enough to be Fritz’s sister. Her face was **long** and **thin**, **powdered dead white**. She had very **large brown** eyes which could have been **darker**, to match her hair and the pencil she used for her eyebrows.

‘Hilloo,’ she cooed, pursing her **brilliant cherry** lips as though she were going to kiss the mouthpiece : ‘Ist dass Du, mein Liebling ?’ Her mouth opened in a fatously **sweet** smile. Fritz and I sat watching her, like a performance at the theatre. ”

## **The stream of consciousness et le monologue intérieur**

### James Joyce (1882-1941)

A rendu, par une forme brisée, inchoative, presque sans grammaire, le déroulement de la pensée spontanée : rêverie, associations d’idées, rappels de mémoire, monologues intérieurs (*stream of consciousness*).

Né dans la banlieue sud de Dublin. Fasciné par son père, héritier de bourgeois aisés, qui boit son argent. Insécurité du foyer. Fut attiré par la prêtrise, puis abandonna cette idée en même temps qu’il choisit d’être artiste (traductions, critiques littéraires d’abord). La mort de sa mère en 1903 interrompt un voyage à Paris commencé en 1902, après la fin de ses études universitaires. Imite son père dans l’inadaptation sociale, l’intempérance et le gaspillage. Ajoute à cela l’exil : 1904, Trieste, où il enseigne à l’école Berlitz, puis Zurich, refuge de guerre, puis Paris, enfin Zurich où il meurt d’un ulcère. Pourtant, en esprit, il ne quitte jamais

sa ville natale. Prend Nora Barnacle comme compagne le 16 juin 1904. Il l'épouse en 1931 seulement (à cause de leurs deux enfants). Troubles oculaires graves : 1920-1930 environ. A partir de 1932 : gravité croissante de l'état mental de sa fille Lucia (schizophrénie).

1900-1902 : *Epiphanies* (sketches prosaïques ou poétiques et réalistes)

1904 : *Portrait of the Artist*

1903-1906 : *Dubliners* (nouvelles)

1904-1907 : *Steven Hero*

1907 : *Chamber Music* (poèmes lyriques)

1908 : *Poems Penyeach*

1907-1914 : *A Portrait of the Artist as a Young Man (Dedalus)*, roman quasi autobiographique

1914-1915 : *Exiles* (théâtre)

1922 : *Ulysses* (roman comique de dimension épique)

1939 : *Finnegans Wake*

*A Portrait of the artist as a young man*, James Joyce, London, 1965, Penguin Books

(150) p. 33 : description des mains d'Eileen, amie d'enfance de Stephen Dedalus

“ Eileen had **long white** hands. One evening when playing tig she had put her hands over his eyes : **long** and **white** and **thin** and **cold** and **soft**. That was ivory : a **cold white** thing. That was the meaning of *Tower of Ivory*. ”

(150 bis) p. 41 : “ Eileen had **long thin cool white** hands too because she was a girl. They were like ivory ; only **soft**. That was the meaning of *Tower of Ivory* but protestants could not understand it and made fun of it. One day he had stood beside her looking into the hotel grounds. A waiter was running up a trail of bunting on the flagstaff and a fox terrier was scampering to and fro on the sunny lawn. She had put her hand into his pocket where his hand was. She had said that pockets were **funny** things to have : and then all of a sudden she had broken away and had run laughing down the sloping curve of the path. Her **fair** hair had streamed out behind her like gold in the sun. *Tower of Ivory. House of Gold*. By thinking of things you could understand them. ”

(151) pp. 49-51-52 : deux discours évaluatifs antagonistes, l'un en discours direct, celui de Father Dolan, the *prefect of studies*, l'autre en monologue intérieur, celui de Stephen

“ - Out, here, Dedalus. **Lazy little** schemer. I see schemer in your face. Where did you break your glasses ? [...]

- **Lazy idle little** loafer ! cried the prefect of studies. Broke my glasses ! An **old** schollboy trick ! Out with your hand this moment !

[...] It was **unfair** and **cruel** because the doctor had told him not to read without glasses and he had written home to his father that morning to send him a **new** pair. And Father Arnall had said that he need not study till the **new** glasses came. Then to be called a schemer before the class and to be pandied when he always got the card for first or second and was the leader of the Yorkists ! How could the prefect of studies know that it was a trick ? He felt the touch of the prefect’s fingers as they had steadied his hand and at first he had thought he was going to shake hands with him because the fingers were **soft** and **firm** : but then in an instant he had heard the swish of the soutane sleeve and the crash. It was **cruel** and **unfair** to make him kneel in the middle of the class then : and Father Arnall had told them both that they might return to their places without making any difference between them. He listened to Father Arnall’s **low** and **gentle** voice as he corrected the themes. Perhaps he was **sorry** now and wanted to be **decent**. But it was **unfair** and **cruel**. The prefect of studies was a priest but that was **cruel** and **unfair**. And his *whitegrey* face and the *nocoloured* eyes behind the *steel rimmed* spectacles were **cruel looking** because he had steadied the hand first with his **firm soft** fingers and that was to hit it better and louder.

[...] It was wrong. It was **unfair** and **cruel** ; and, as he sat in the refectory, he suffered time after time in memory the same humiliation until he began to wonder whether it might not really be that there was something in his face which made him look like a schemer and he wished he had a **little** mirror to see. But there could not be ; and it was **unjust** and **cruel** and **unfair**. ”

(152) p. 182 : sentiment intérieur de Stephen à l’évocation de son nom

“ - Stephanos Dedalos ! Bous Stephanoumenos ! Bous Stephanophoros !

Their banter was not **new** to him and now it flattered his **mild proud** sovereignty. Now, as never before, his **strange** name seemed to him a prophecy. So timeless seemed the **grey warm** air, so **fluid** and **impersonal** his own mood, that all ages were as one to him. A moment before the ghost of the ancient kingdom of the Danes had looked forth through the vesture of the hazewrapped city. Now, at the name of the fabulous artificer, he seemed to hear the noise of **dim** waves and to see a winged form flying above the waves and slowly



climbing the air. What did it mean ? Was it a **quaint** device opening a page of some medieval book of prophecies and symbols, a hawlike man flying sunward above the sea, a prophecy of the end he had been born to serve and had been following through the mists of childhood and boyhood, a symbol of the artist forging anew in his workshop out of the **sluggish** matter of the earth a **new soaring impalpable imperishable** being ? ”

(153) p. 185 : portrait d'une jeune fille apparue sur la plage à Steven adolescent

“ A girl stood before him in midstream, alone and **still**, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a **strange** and **beautiful** seabird. Her **long slender bare** legs were **delicate** as a crane's and **pure** save where an *emerald* trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, **fuller** and **softened** as ivory, were bared almost to the hips, where the *white* fringes of her drawers were like feathering of **soft white** down. Her slateblue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird's, **soft** and **slight, slight** and **soft** as the breast of some darkplumaged dove. But her **long fair** hair was **girlish** : and **girlish**, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

She was alone and **still**, gazing out to sea ; and when she felt his presence and the worship of his eyes her eyes turned to him in **quiet** sufferance of his gaze, without shame and wantonness. Long, long she suffered his gaze and then quietly withdrew her eyes from his and bent them towards the stream, gently stirring the water with her foot hither and thither. The first **faint** noise of gently moving water broke the silence, **low** and **faint** and whispering, **faint** as the bells of sleep ; hither and thither, hither and thither ; and a **faint** flame trembled on her cheek. ”

*Ulysses*, James Joyce, London, 2000, Penguin Classics

(154) pp. 75-76 : Esquisse de portrait du *professor* Goodwin (le mal nommé, car le portrait n'est pas flatteur pour un professeur)

“ **Poor old** professor Goodwin. **Dreadful old** case. Still he was a **courteous old** chap. **Oldfashioned** way he used to bow Molly off the platform. And the **little** mirror in his silk hat. The night Milly brought it into the parlour. O, look what I found in professor Goodwin's hat ! All we laughed. Sex breaking out even then. **Pert little** piece she was. ”

(155) p. 120 : portrait de Martin Cunningham

“ Mr. Bloom, about to speak, closed his lips again. Martin Cunningham’s **large** eyes. Looking away now. **Sympathetic human** man he is. **Intelligent**. Like Shakespeare’s face. Always a **good** word to say. They have no mercy on that here or infanticide. Refuse christian burial. They used to drive a stake of wood through his heart in the grave. As if it wasn’t broken already. Yet sometimes they repent too late. Found in the riverbed clutching rushes. He looked at me. And that **awful** drunkard of a wife of his. Setting up house for her time after time and then pawning the furniture on him every Saturday almost. Leading him the life of the damned. ”

(156) p. 382 : portrait du personnage assis sur un rocher au pied d’une tour

“ The figure seated on a **large** boulder at the foot of a round tower was that of a broadshouldered deepchested tronglimbed frankeyed redhaired freely freckled shaggybearded widemouthed largenosed longheaded deepvoiced barekneed brawnyhanded hairylegged ruddyfaced sinewarmed hero. From shoulder to shoulder he measured several ells and his rocklike mountainous knees were covered, as was likewise the rest of his body wherever visible, with a **strong** growth of tawny **prickly** hair in hue and toughness similar to the mountain gorse (*Ulex Europæus*). The widewinged nostrils, from which bristles of the same tawny hue projected, were of such capaciousness that within their **cavernous** obscurity the fieldlark might easily have lodged her nest. The eyes in which a tear and a smile strove ever for the mastery were of the dimensions of a **goodsized** cauliflower. A **powerful** current of **warm** breath issued at **regular** intervals from the **profound** cavity of his mouth while in **rhythmic** resonance the **loud strong hale** reverberations of his formidable heart thundered rumbingly causing the ground, the summit of the **lofty** tower and the **loftier** walls of the cave to vibrate and tremble.

He wore a **long** unsleeved garment of recently flayed oxhide reaching to the knees in a **loose** kilt and this was bound about his middle by a girdle of plaited straw and rushes. Beneath this he wore trows of deerskin, roughly stitched with gut. His nether extremities were encased in **high** Balbriggan buskins dyed in liche purple, the feet being shod with brogues of **salted** cowhide laced with the windpipe of the same beast. From his girdle hung a row of seastones which dangled at every movement of his portentous frame and on these were graven with **rude** yet **striking** art the tribal images of many Irish heroes and heroines of antiquity [...]. ”

(157) p. 414 : Evocation exaltée (et ironique ?) de Mrs Marion (Molly) Bloom par son mari Leopold

“Pride of Calpe’s rocky mount, the *ravenhaired* daughter of Tweedy. There grew she to peerless beauty where loquat and almond scent the air. The gardens of Alameda knew her step : the garths of olives knew and bowed. The **chaste** spouse of Leopold is she : Marion of the **bountiful** bosoms. ”

(158) pp. 452-455 : Portrait de Gerty MacDowell, dont les premières lignes sont citées par Ann Banfield (1995) p. 326

“Gerty MacDowell, who was seated near her companions, lost in thought, gazing far away into the distance, was in very truth as **fair** a specimen of **winsome** Irish girlhood as one could wish to see. She was pronounced **beautiful** by all who knew her though, as folks often said, she was more a Giltrap than a MacDowell. Her figure was **slight** and **graceful**, inclining even to fragility but those iron jelloids she had been taking of late had done her a world of good much better than the Widow Welsh’s female pills and she was much better of those discharges she used to get and that **tired** feeling. The waxen pallor of her face was almost **spiritual** in its ivorylike purity though her rosebud mouth was a genuine Cupid’s bow, Greekly perfect. Her hands were of finely veined alabaster with **tapering** fingers and as **white** as lemon juice and queen of ointments could make them though it was not true that she used to wear kid gloves in bed or take a milk footbath either. [...] There was an innate refinement, a **languid** queenly *hauteur* about Gerty which was unmistakably evidenced in her **delicate** hands and higharched instep. [...] Mayhap it was this, the love that might have been, that lent to her softly-featured face at whiles a look, tense with suppressed meaning, that imparted a **strange yearning** tendency to the **beautiful** eyes a charm few could resist. Why have women such eyes of witchery ? Gerty’s were of *the bluest* Irish blue, set off by **lustrous** lashes and **dark expressive** brows. Time was when those brows were not so silkily-seductive. It was Madame Vera Verity, directress of the Woman **Beautiful** page of the Princess **novelette**, who had first advised her to try eyebrowline which gave that **haunting** expression to the eyes, so becoming in leaders of fashion, and she had never regretted it. [...] But Gerty’s crowning glory was her wealth of **wonderful** hair. It was **dark** brown with a natural wave in it. She had cut it that very morning on account of the **new** moon and it nestled about her **pretty** head in a profusion of **luxuriant** clusters and pared her nails too, Thursday for wealth. And just now at Edy’s words as a **telltale** flush, **delicate** as

**the faintest** rose-bloom, crept into her cheeks she looked so **lovely** in her **sweet girlish** shyness that of a surety God's **fair** land of Ireland did not hold her equal. [...]

Gerty was dressed simply but with the **instinctive** taste of a votary of Dame Fashion for she felt that there was just a might that he might be out. A **neat** blouse of electric blue, selftinted by dolly dyes (because it was expected in the Lady's Pictorial that electric blue would be worn), with a **smart** vee opening down to the division and kerchief pocket in which she always kept a piece of cottonwool scented with her favourite perfume because the handkerchief spoiled the sit) and a navy threequarter skirt cut to the stride showed off her **slim graceful** figure to perfection. She wore a **coquettish little** love of a hat of wideleaved nigger straw contrast trimmed with an underbrim of *eggblue* chenille and at the side a butterfly bow to tone. [...]"

(159) p. 879 : Evocation de Leopold Bloom par Molly Bloom (monologue remémoratif)

" [...] did you wash **possible** the women are always egging on to that putting it on thick when hes there they know by his **sly** eye blinking a bit putting in the indifferent when they come out with something the kind he is what spoils him I don't wonder in the least because he was very **handsome** at that time trying to look like lord Byron I said I liked though he was too **beautiful** for a man and he was a little before we got engaged afterwards [...]"

(160) p. 900 : Evocation de Mrs Rubio par Molly Bloom (monologue remémoratif)

« Mulveys was the first when I was in bed that morning and Mrs Rubio brought it in with the coffee she stood there standing when I asked her to hand me and I pointing at them I couldn't think of the word a hairpin to open it with ah horquilla **disobliging old** thing and it staring her in the face with her switch of false hair on her and **vain** about her appearance **ugly** as she was near 80 or a 100 her face a mass of wrinkles with all her religion **domineering** because she never could get over the Atlantic feet [...] »

Virginia Woolf (1882-1941)

Ecrivain et critique. S'est intéressée dans ses romans à la transformation des consciences, aux instants fugitifs, aux moments de « vision », à tout ce qui forme le « halo lumineux, l'enveloppe semi-transparente qui nous entoure du commencement à la fin de notre état d'être conscient ».

Née à Londres. Issue d'une famille d'éminents victoriens. Fille d'un critique remarquable. Perd sa mère à l'âge de 14 ans, alors que se précisent les assiduités de son demi-frère George. Adolescence continuellement frôlée par la mort et la folie. Après des fiançailles rapidement rompues, épouse en 1912 Leonard Woolf. Sa névrose éclate avec violence par trois fois : en 1895 (mort de sa mère), en septembre 1913, et en 1940 (crise qui se termine par son suicide : noyade). Virginia et Leonard partagent leur vie entre une maison de campagne à Asham, et Londres où ils étaient liés avec tous les écrivains et les peintres du groupe de Bloomsbury. Fondent en 1917 la Hogarth Press.

1913 : *The Voyage Out*

1919 : *Night and Day*

1922 : *Jacob's Room*

1925 : *Mrs Dalloway*

1927 : *To the Lighthouse*

1928 : *Orlando, A Biography* (fable fantastique)

1931 : *The Waves*

1937 : *The Years*

1941 : *Between the Acts*

*The Waves*, Virginia Woolf, Penguin Classics, London, 2000, Penguin Books

(161) pp. 89-91 : Présentation de Louis par Neville, puis de Susan et Rhoda par Louis, puis de Jinny par Susan, enfin de Bernard par Neville ('*dramatic soliloquies*')

« The door opens, but he does not come. That is Louis hesitating here. That is his **strange** mixture of assurance and timidity. He looks at himself in the looking-glass as he comes in ; he touches his hair ; he is dissatisfied with his appearance. He says, 'I am a Duke – the last of an **ancient** race'. He is **acid, suspicious, domineering, difficult** (I am comparing him with Percival). At the same time he is formidable, for there is laughter in his eyes. He has seen me. Here he is.

There is Susan, said Louis. She does not see us. She has not dressed, because she despises the futility of London. She stands at a moment at the swing-door, looking about her like a creature dazed by the light of a lamp. Now she moves. She has the **stealthy** yet **assured** movements (even among tables and chairs) of a **wild** beast. She seems to find her way by instinct in and out among these **little** tables, touching no one, disregarding waiters, yet comes straight to our table in the corner. When she sees us (Neville, and myself) her face

assumes a certainty which is **alarming**, as if she had what she wanted. To be loved by Susan would be to be impaled by a bird's **sharp** beak, to be nailed to a barnyard door. [...]

Rhoda comes now, from nowhere, having slipped in while we were not looking. She must have made a **tortuous** course, taking cover now behind a waiter, now some **ornamental** pillar, so as to put off as long as possible the shock of recognition, so as to be **secure** for one more moment to rock her petals in her basin. [...]

There is Jinny, said Susan. She stands in the door. Everything seems stayed. The waiter stops. The diners at the table by the door look. She seems to centre everything [...]

He has not come, said Neville. The door opens and he does not come. That is Bernard. As he pulls off his coat he shows, of course, the **blue** shirt under his arm-pits. And then, unlike the rest of us, he comes in without pushing open a door, without knowing that he comes into a room full of strangers. He does not look in the glass. His hair is **untidy**, but he does not know it. He has no perception that we differ, or that this table is this goal. He hesitates on his way here. Who is that ? he asks himself, for he half knows a woman in an opera cloak. He half knows everybody ; he knows nobody (I compare him with Percival). But now, perceiving us, he waves a **benevolent** salute [...] »

(162) p. 95 : Autoportrait de Louis en discours direct

« We differ, it may be too profoundly, said Louis, for explanation. But let us attempt it. I smoothed my hair when I came in, hoping to look like the rest of you. But I cannot, for I am not single and **entire** as you are. I have lived a thousand lives already. Every day I unbury – I dig up. I find relics of myself in the sand that women made thousands of years ago, when I heard songs by the Nile and the chained beast stamping. What you see beside you, this man, this Louis, is only the cinders and refuse of something once splendid. I was an Arab prince ; behold my free gestures. I was a **great** poet in the time of Elizabeth. I was a Duke at the court of Louis the Fourteenth. I am very **vain**, very **confident** ; I have an immeasurable desire that women should sigh in sympathy. I have eaten no lunch to-day in order that Susan may think me **cadaverous** and that Jinny may extend to me the **exquisite** balm of her sympathy. But while I admire Susan and Percival, I hate the others, because it is for them that I do these antics, smoothing my hair, concealing my accent. I am the **little** ape who chatters over a nut, and you are the **dowdy** women with **shiny** bags of **stale** buns ; I am also the caged tiger, and you are the keepers with **red-hot** bars. That is, I am **fiercer** and **stronger** than you are [...] »

(163) pp. 103-104 : Discours de Neville sur les sensations gustatives qu'il éprouve

« But I eat. I gradually lose all knowledge of particulars as I eat. I am becoming weighed down with food. These **delicious** mouthfuls of **roast** duck, fitly piled with vegetables, following each other in **exquisite** rotation of warmth, weight, **sweet** and **bitter**, past my palate, down my gullet, into my stomach, have stabilised my body. I feel **quiet**, gravity, control. All is **solid** now. Instinctively my palate now requires and anticipates sweetness and lightness, something **sugared** and **evanescent** ; and **cool** wine, fitting glove-like over those **finer** nerves that seem to tremble from the roof of my mouth and make it spread (as I drink) into a domed cavern, **green** with vine-leaves, musk-scented, **purple** with grapes. »

(164) p. 138 : Monologue amer de Neville

« You are you. That is what consoles me for the lack of many things – I am **ugly**, I am **weak** - and the depravity of the world, and the flight of youth and Percival's death, and bitterness and rancour and envies **innumerable**. »

## AMERICAN

*Après la guerre : le cynisme, le réalisme et le sordide*

Sinclair Lewis (1885-1951)

*Elmer Gantry (1927)*

*Elmer Gantry* , Sinclair Lewis, Signet Classic, New York, 1970, NAL Penguin Inc.

Un livre sur l'hypocrisie sociale d'un prédicateur talentueux (*golden-tongued*) qui sauve les âmes tout en menant une vie de sensualité et de vulgarité

(165) p. 9 : Portrait de Jim Lefferts et surtout d'Elmer Gantry, étudiants au Terwillinger College, Kansas

“ Elmer and Jim Lefferts retired to a table to nourish the **long, rich, chocolate** strains **suitable** to drunken melody. Actually, they sang very well. Jim had a **resolute** tenor, and as to Elmer Gantry, even more than his bulk, his **thick black** hair, his **venturesome black** eyes, you remembered that **arousing** barytone. He was born to be a senator. He never said anything **important**, and he always said it sonorously. He could make ‘**Good morning**’ seem **profound** as Kant, **welcoming** as a brass band, and **uplifting** as a cathedral organ. It

was a cello, his voice, and in the enchantment of it you did not hear his slang, his boasting, his smut, and the dreadful violence which (at this period) he performed on singulars and plurals. ”

(166) p. 34 : Portrait de la mère d’Elmer Gantry

“ She was a **small** woman, **energetic**, **nagging** but kindly, once given to **passionate** caresses and now to **passionate** prayer, and she had **unusual** courage. Early left a widow by Logan Gantry, dealer in feed, flower, lumber, and agricultural implements, a **large** and **agreeable** man given to debts and whisky, she had supported herself and Elmer by sewing, trimming hats, baking bread, and selling milk. She had her own millinery and dressmaking shop now, **narrow** and **dim** but proudly set right on Main Street, and she was **able** to give Elmer the three hundred dollars a year which, with his summer earnings in harvest field and lumber-yard, was enough to support him - in Terwillinger, in 1902. ”

(167) pp. 258-259 : Portrait de Cleo Benham, future épouse d’Elmer Gantry

“ She was **younger** than himself, yet she suggested a **serene** maturity, a **gracious** pride. She was **slender**, but her bosom was **full**, and some day she might be **portly**. Her face was **lovely**, her forehead **wide**, her brown eyes **trusting**, and **smooth** her chestnut hair. She had taken off her rose-trimmed straw hat and was swinging it her **large** and **graceful** hands. ... **Virginal, stately, kind, most generous.** ”

William Faulkner (1897-1962)

Poète et romancier du Sud américain

Immense chronique des comportements humains dans leurs avatars les plus divers, les plus extrêmes, les plus violents. Etonnant poète au langage intense : « Tout dire en une phrase. »

Thèmes : la guerre, le Sud, les Noirs, la civilisation américaine.

Né à New Albany dans l’état du Missouri. Etudes à Oxford. Rejoint le Royal Flying Corps au Canada pendant la Première Guerre Mondiale, puis regagne Oxford. Vivant des métiers les plus divers, il commence à écrire (tout comme son arrière-grand-père le colonel William C. Falkner). Epouse en 1929 une amie d’enfance divorcée et mère de deux enfants. Acquiert, en 1930 environ, Rowan Oak, belle demeure sudiste bâtie sur un terrain acheté aux Indiens en 1936, qu’il restaure. Prix Nobel en 1950.

1924 : *The Marble Faun* (poèmes)



1926 : *Soldier's Pay*  
1927 : *Mosquitoes*  
1929 : *Sartoris*  
1929 : *The Sound and the Fury*  
1930 : *As I Lay Dying*  
1931 : *Sanctuary*  
1932 : *Light in August*  
1933 : *A Green Bough* (poèmes)  
1935 : *Pylon*  
1936 : *Absalom, Absalom !*  
1938 : *The Unvanquished*  
1939 : *The Wild Palms*  
Trilogie :  
1940 : *The Hamlet*  
1957 : *The Town*  
1959 : *The Mansion*  
1942 : *Go Down, Moses*  
1948 : *Intruder in the Dust*  
1951 : *Requiem for a Nun*  
1954 : *A Fable*  
1962 : *The Reivers*

Nouvelles :

1931 : *These Thirteen*  
1934 : *Dr Martino and Other Stories*  
1949 : *Knight's Gambit*  
1950 : *Collected Stories*  
1955 : *Faulkner's County* (comté mythique : Yoknapatawpha)

*The Sound and the Fury* (1929)

Ce roman devait être une nouvelle à l'origine : les pensées d'un groupe d'enfants, le jour de l'enterrement de leur grand-mère, alors qu'on leur cache sa mort. Puis Faulkner s'est épris d'un de ses personnages, Caddy, et lui a consacré l'espace d'un roman. C'est ainsi qu'est né

*The Sound and the Fury (Le Bruit et la Fureur)*, dont le titre est extrait de la très belle phrase de Macbeth : *[Life is] “ a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing. ”*

Caddy est donc la figure centrale du roman, qui a le plus marqué les trois protagonistes de l'oeuvre : Benjy, Quentin et Jason, ses trois frères. En effet, son image est présente dans toutes les têtes, et avec elle le sentiment d'une perte douloureuse : Benjy ne se calme que lorsqu'il tient entre ses mains une chaussure de satin sale ayant appartenu à sa soeur ; Quentin ne supporte pas son départ, il ne cesse dans sa folie amoureuse de se rappeler une des dernières scènes qu'il a eue avec elle au bord de l'eau, élément fluide et féminin ; quant à Jason, le souvenir de sa soeur est entaché de tant de haine qu'on peut se demander si son entêtement masochiste à l'évoquer ne dénonce pas une certaine fascination mal refoulée.

D'une façon générale, les femmes dans le roman sont des figures fortes : Caroline, la mère, et Dilsey, la vieille femme noire attachée au service des Compson, supportent avec plus ou moins de sérénité la situation tendue ; Caddy s'échappe après avoir tôt perdu sa virginité, et sa fille Quentin, qui nourrit pour elle une fervente admiration, l'imité et fugue. Les hommes, au contraire, sont des caractères faibles : Quentin se suicide ; Jason, le père, se détruit par l'alcool ; Jason, le fils, aigri jusqu'à la moelle des os par le sentiment d'avoir raté sa vie, s'est réfugié dans la haine et le sadisme ; d'après Jason, Roskus, le mari de Dilsey, “ s'est laissé mourir ” ; enfin dans Benjy, Faulkner a voulu représenter un être qui ne serait qu'un enfant, un cerveau anormalement constitué, ne vivant que de sensations et d'habitudes primaires. Pourtant, malgré leurs faiblesses et leurs lâchetés, c'est les hommes que Faulkner va habiter d'un monologue intérieur, et tout d'abord précisément Benjy.

Benjy a 33 ans, c'est-à-dire l'âge du Christ à sa mort. Il est le châtement personnifié, la représentation charnelle de tous les péchés de sa famille, mis au monde pour qu'elle soit confrontée quotidiennement à son malheur. Mais Benjy porte aussi toute l'injustice et la douleur des hommes, symbolisées par la castration, exprimées par ses plaintes. On perçoit cette dimension universelle dans la dernière partie, à l'église, lorsque le prédicateur proclame : “ J'ai recueilli le sang de l'Agneau – *I got the recollection and the blood of the lamb - I got de ricklickshun en de blood of de Lamb* ”, et que Dilsey pleure, la main sur le genou de Benjy. L'Agneau, symbole de l'innocence bafouée, à qui Dilsey dans son immense pitié redonne toute sa grandeur. Il y a trop de références bibliques dans le livre de Faulkner pour négliger cet aspect religieux et métaphysique. Cependant, Benjy n'apporte pas la rédemption aux siens ni aux hommes, et sa famille restera damnée et maudite à tout jamais, comme celle d'Atrée ou de Labdacos. Dilsey dit : “ J'ai vu le premier et le dernier – *I've*

*seed de first en de last*”, “ J’ai vu le commencement et maintenant je vois la fin – *I seed de beginnin, and now I sees de endin* ”. Paroles prophétiques. La première dégradation que la famille subit, c’est la ruine des Bascomb, d’où est issue Caroline ; d’où des difficultés financières, aggravées à la fin par les spéculations de Jason, juste avant le krach boursier de Wall Street. La seconde déchéance, c’est cette espèce de passion morbide qui mine la famille, l’atrophiant peu à peu. Quentin lutte désespérément contre le désir qui l’attire vers sa soeur, et essaie de retrouver l’innocence qu’il a perdue, lors de sa rencontre avec la fillette au cours de sa dernière promenade, mais son idéalisme meurtri le conduira au suicide. Cependant, plutôt qu’une fatalité qui guiderait les destins des Compson, il semble que ce soit les mouvements de leur sang qui les fasse agir, dans ce pays chaud et aride qui en décuple l’ardeur.

Faulkner est un étonnant poète au langage intense qui veut “ tout dire en une phrase ”. La forme de son roman, d’où toute description est exclue, du moins dans les trois premières parties, redonne toute sa force et sa vraie valeur à la parole. Il articule son discours sur trois monologues intérieurs, qui respirent au rythme de la conscience des acteurs. L’écriture est un acte total qui vise à exister au même titre que l’organisme. Dans le grand morceau de poésie, au milieu du livre, où Quentin évoque une conversation capitale qu’il a eue avec Caddy, le rythme des phrases sans presque aucune ponctuation, le découpage des mots en lignes si inégales traduisent merveilleusement le halètement de désir, de souffrance, de désespoir de Quentin. Le roman tout entier est scandé par les cris de Benjy, par les tortures morales de Quentin, par les aigreurs de Jason, par les récitatifs des Noirs à la messe. Le langage annule le geste : c’est à travers la parole, les dialogues que l’on perçoit les mouvements, les actions, nous entendons les geignements, les hurlements de Benjy à travers les réflexions et les paroles des autres.

La plongée en soi-même implique une facilité de langage, un laisser-aller de l’expression rendu par l’emploi des pronoms personnels, moins explicites que les noms, et surtout par les associations d’idées qui révèlent une partie de l’inconscient des personnages. Une sorte d’écriture automatique très étudiée qui fait état chez Faulkner d’une dynamique de l’effort. Les souvenirs des trois frères se juxtaposent, se superposent, et le changement d’épisode narratif ou d’instance de l’énonciation est signalé par un changement de typographie. Cette succession de voix différentes qui se substituent l’une à l’autre sans transition, parfois même au milieu d’une phrase, donne une impression forte de désespoir et de confusion, reflet d’une vision pessimiste de la vie et des hommes.

*The Sound and the Fury*, William Faulkner, New York, 1990, Vintage

(168) p. 72 : brève évocation de Caddy

“ Caddy’s head was on Father’s shoulder. Her hair was like fire, and **little** points of fire were in her eyes, and I went and Father lifted me into the chair too, and Caddy held me. She smelled like trees.

*She smelled like trees. In the corner it was dark, but I could see the window. ”*

(169) p. 92 : évocation de Dalton Ames, l’un des amants de Caddy, par Benjy

“ Dalton Ames. Dalton Ames. Dalton Shirts. I thought all the time they were *khaki*, *army issue khaki*, until I saw they were of **heavy** Chinese silk or **finest** flannel because they made his face so **brown** his eyes so **blue**. Dalton Ames. It just missed gentility. Theatrical fixture. Just papier-mache, then touch. Oh. Asbestos. Not quite bronze. *But wont see him at the house.* ”

(170) p. 279 : description de Mrs Compson et de Jason

“ “Quentin”, she said. When she called the first time Jason laid his knife and fork down and he and his mother appeared to wait across the table from one another in identical attitudes ; the one **cold** and **shrewd**, with close-thatched **brown** hair curled into two **stubborn** hooks, one on either side of his forehead like a bartender in caricature, and **hazel** eyes with black-ringed irises like marbles, the other **cold** and **querulous**, with perfectly **white** hair and eyes pouched and baffled and so **dark** as to appear to be all pupils or all iris. ”

### Francis Scott Fitzgerald (1896-1940)

Romancier et nouvelliste

Né à St-Paul (Minnesota). Milieu bourgeois catholique dont la fortune se détériore. Décidé à pénétrer dans la « meilleure société ». Etudes à Princeton en 1913. S’engage en 1917. Déçu par l’armée et la guerre. Epouse Zelda en 1920. Couple beau, riche, célèbre, à la mode des années folles. Nombreux séjours à Paris entre 1921 et 1929. Ecrit des nouvelles pour subvenir à ses énormes besoins (alcoolisme entre autres). 1930 : Zelda, folle, est internée. 1937 : part pour Hollywood dans l’espoir d’écrire des scénarii. Meurt, oublié et ruiné, d’une crise cardiaque.

1920 : *This Side of Paradise*

1920 : *Flappers and Philosophers* (nouvelles)  
1922 : *The Beautiful and the Damned*  
1922 : *Tales of the Jazz Age* (nouvelles)  
1925 : *The Great Gatsby*  
1926 : *All the Sad Young Men* (nouvelles)  
1930 env. : *A Diamond As Big As the Ritz* (nouvelle)  
1934 : *Tender Is the Night*  
1940 : *The Last Tycoon*

*The Great Gatsby*, Fitzgerald, Harmondsworth, 1979, Penguin Books

(171) pp. 12-13 : Portrait de Tom Buchanan, ancien camarade d'université du narrateur-personnage (*I*) et mari de Daisy, cousine éloignée du narrateur

“ Her husband, among various physical accomplishments, had been one of the most **powerful** ends that ever played football at New Haven - a national figure in a way, one of those men who reach such an **acute limited** excellence at twenty-one that everything afterward savours of anti-climax. His family were enormously **wealthy** - even in college his freedom with money was a matter for reproach - but now he'd left Chicago and come East in a fashion that rather took your breath away : for instance, he'd brought down a string of polo ponies from Lake Forest. It was **hard** to realize that a man in my own generation was **wealthy** enough to do that. ” [...]

“ He had changed since his New Haven years. Now he was a **sturdy straw-haired** man of thirty, with a rather **hard** mouth and a **supercilious** manner. Two **shining arrogant** eyes had established dominance over his face and gave him the appearance of always leaning aggressively forward. Not even the **effeminate** swank of his riding clothes could hide the enormous power of that body - he seemed to fill those **glistening** boots until he strained the top lacing, and you could see a **great** pack of muscle shifting when his shoulder moved under his **thin** coat. It was a body **capable** of enormous leverage - a **cruel** body.

His speaking voice, a **gruff husky** tenor, added to the impression of fractiousness he conveyed. There was a touch of paternal contempt in it, even toward people he liked - and there were men at New Haven who had hated his guts. ”

(172) p. 31 : Portrait de Myrtle Wilson, maîtresse de Tom Buchanan et femme de George Wilson, première apparition au narrateur-personnage

“ Then I heard footsteps on a stairs [*sic*], and in a moment the **thickish** figure of a woman blocked out the light from the office door. She was in the middle thirties, and faintly **stout**, but she carried her flesh sensuously as some women can. Her face, above a spotted dress of **dark blue** crêpe-de-chine, contained no facet or gleam of beauty, but there was an immediately **perceptible** vitality about her as if the nerves of her body were continually smouldering. She smiled slowly and, walking through her husband as if he were a ghost, shook hands with Tom, looking him flush in the eye. Then she wet her lips, and without turning around spoke to her husband in a **soft, coarse** voice : [...] ”

(173) p. 54 : portrait de Gatsby

“ He smiled understandingly - much more than understandingly. It was one of those **rare** smiles with a quality of eternal reassurance in it, that you may come across four or five times in life. It faced - or seemed to face - the whole eternal world for an instant, and then concentrated on *you* with an irresistible prejudice in your favour. It understood you so **far** as you wanted to be understood, believed in you as you would like to believe in yourself, and assured you that it had precisely the impression of you that, at your best, you hoped to convey. Precisely at that point it vanished - and I was looking at an **elegant young rough-neck**, a year or two over thirty, whose **elaborate** formality of speech just missed being **absurd**. Some time before he introduced himself I'd got a **strong** impression that he was picking his words with care. ”

Ernest Hemingway (1899-1961)

L'un des représentants de la « Lost Generation »

Issu d'un milieu très bourgeois et très pieux. Né dans la banlieue de Chicago. Atmosphère familiale très puritaine et assez étouffante. Tous les étés, apprentissage de la pêche et de la chasse avec son père. Journaliste, mais s'engage dans le premier conflit mondial et est gravement blessé en 1918. S'éprend d'une jeune infirmière américaine. Echec. Malade nerveusement. Boit. Journaliste à Paris dès 1921. Divertissements : courses de taureaux, chasse. S'installe en Floride en 1928, puis à Cuba jusqu'en 1960. Pêche. S'engage pendant la Seconde Guerre mondiale. Malade du foie, hypertension. Ne supporte pas sa déchéance physique et se tue d'un coup de fusil dans la tête.

1925 : *In Our Time* (nouvelles)

1926 : *The Sun Also Rises*

1929 : *A Farewell to Arms*  
1932 : *Death in the Afternoon*  
1935 : *Green Hills of Africa*  
1937 : *To Have and Have Not*  
1938 : *The Fifth Column* (pièce de théâtre)  
1940 : *For Whom the Bell Tolls*  
1949 : *Across the River and Into the Trees*  
1952 : *The Old Man and the Sea*  
1952 : *A Movable Feast*

*A farewell to arms*, Hemingway, Harmondsworth, 1973, Penguin Books

(174) p. 18 : portrait de Catherine Barkley, infirmière à l'hôpital où le narrateur-personnage est soigné, et qui deviendra sa femme, première apparition.

“ Miss Barkley was quite **tall**. She wore what seemed to me to be a nurse's uniform, was **blonde** and had a **tawny** skin and **grey** eyes. I thought she was very **beautiful**. She was carrying a **thin** rattan stick like a toy riding-crop, bound in leather. ”

(175) pp. 89-90 : deuxième portrait de Catherine Barkley après qu'elle et le narrateur eurent été amants

“ She had wonderfully **beautiful** hair and I would lie sometimes and watch her twisting it up in the light that came in the **open** door and it shone even in the night as water shines sometimes just before it is really daylight. She had a **lovely** face and body and **lovely smooth** skin too. We would be lying together and I would touch her cheeks and her forehead and under her eyes and her chin and throat with the tips of my fingers and say ‘**Smooth** as piano keys,’ and she would stroke my chin with her finger and say, ‘**Smooth** as emery paper and very **hard** on piano keys.’ ”

(176) p. 130 : brève description de Rinaldi, chirurgien

“ Rinaldi bent it more. I watched his hands. He had **fine** surgeon's hands. I looked at the top of his head, his hair **shiny** and parted smoothly. He bent the knee too far. ”

(177) p. 152 : brève description d'une fille italienne dans un bar

“ She was **plump** and **dark** and looked about sixteen. ”

John Steinbeck (1902-1968)

*Of Mice and Men* (1937)

*Of Mice and Men*, Steinbeck, London, 1974, Pan Books Ltd

(178) p. 8 : portrait de George et de Lennie tels qu'ils apparaissent au lecteur dans la vallée de la Salinas River, dans la plaine de Californie.

“ For a moment the place was **lifeless**, and then two men emerged from the path and came into the opening by the **green** pool. [...] Both were dressed in denim trousers and in denim coats with brass buttons. Both were **black, shapeless** hats and both carried **tight** blanket rolls slung over their shoulders. The first man was **small** and **quick, dark** of face, with **restless** eyes and **sharp, strong** features. Every part of him was defined : **small, strong** hands, **slender** arms, a **thin** and **bony** nose. Behind him walked his opposite, a huge man, **shapeless** of face, with **large, pale** eyes, with **wide, sloping** shoulders ; and he walked heavily, dragging his feet a little, the way a bear drags his paws. His arms did not swing at his sides, but hung loosely and only moved because the **heavy** hands were pendula. ”

(179) p. 31 : portrait de la femme de Curley, qui sera tuée par Lennie à la fin du roman

“ Both men glanced up, for the rectangle of sunshine in the doorway was cut off. A girl was standing there looking in. She had **full, rouged** lips and **wide-spaced** eyes, **heavily made up**. Her finger-nails were **red**. Her hair hung in **little rolled** clusters, like sausages. She wore a cotton house dress and **red** mules, on the insteps of which were **little** bouquets of **red** ostrich feathers. ‘I’m lookin’ for Curley,’ she said. Her voice had a **nasal, brittle** quality. ”

**Textes d’autres genres que le roman (critiques, poétiques, dramaturgiques) :**

(180) Critique de George Sand par Baudelaire, tirée de l’ouvrage de Jean d’Ormesson, “ Sand ”, *Une autre histoire de la littérature française*, 1997 (partie d’un sujet de bac, académie de Paris : l’écriture d’invention<sup>253</sup>)

“ La femme Sand est le Prudhomme de l’immoralité. Elle n’a jamais été artiste. Elle a le **fameux style coulant cher** aux bourgeois. Elle est **bête**, elle est **lourde**, elle est **bavarde** ; elle a, dans les idées morales, la même profondeur de jugement et la même délicatesse de sentiments que les concierges et les filles entretenues. Que quelques hommes aient pu

---

<sup>253</sup> Je remercie Isabelle de Peretti-Lerais de m’avoir si aimablement donné un exemplaire du sujet de concours lors des Quatrièmes Rencontres internationales des chercheurs en didactique de la littérature (Aix-en-Provence, 22-23 mai 2003).



s'amouracher de cette latrine, c'est bien la preuve de l'abaissement des mœurs de ce siècle. Je ne puis plus penser à cette **stupide** créature sans un certain frémissement d'horreur. Si je la rencontrais, je ne pourrais m'empêcher de lui jeter un bénitier à la tête. ”

(181) Extraits de poèmes de Rimbaud (*in* “ Où il est dit que les poètes sont aussi des grammairiens ? ”, Joëlle Gardes-Tamine, *Littérature & Langages*, CRDP de l'Académie de Versailles, 2003, pp. 165-168) :

“ Elan insensé et infini aux spendeurs invisibles, aux délices insensibles, - et ses secrets **affolants** pour chaque vice - et sa gaîté **effrayante** pour la foule –  
- A vendre les corps, les voix, l'immense opulence inquestionnable, ce qu'on ne vendra jamais. ” (*Solde*)

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

(182) Michel Monnereau, *Poèmes en herbe*, Milan (Zanzibar), 1994<sup>254</sup>.

L'oiseau

A dos de vent  
l'oiseau voyage.

Sur l'aile d'un nuage,  
il glisse

et son image tombe  
comme une goutte **sombre**

dans le torrent.

Paul Eluard, *Poésie ininterrompue*, Gallimard, cité par P. Hamon (1993) p. 129

(183) Portrait d'une femme, probablement

[...] Nue effacée ensommeillée

Choisie sublime solitaire

**Profonde oblique matinale**

**Fraîche nacrée ébouriffée**

Ravivée première régnante

**Coquette vive passionnée**  
*Orangée rose bleuissante*  
**Jolie mignonne délurée**  
**Naturelle** couchée debout  
Etreinte **ouverte** rassemblée  
Rayonnante désaccordée  
**Gueuse rieuse ensorceleuse**  
Etincelante **ressemblante**  
Sourde **secrète** **souterraine**  
Aveugle **rude** désastreuse  
**Boisée herbeuse** ensanglantée  
Sauve **obscur** balbutiante  
Ensoleillée illuminée  
**Fleurie confuse caressante**  
**Instruite discrète ingénieuse**  
**Fidèle facile étoilée**  
**Charnue opaque palpitante**  
Inaltérable **contractée**  
Pavée construite vitriifiée  
Globale **haute** **populaire**  
Barrée gardée contradictoire  
Egale **lourde** métallique  
Impitoyable impardonnable  
Surprise dénouée rompue  
Noire humiliée éclaboussée [...]

(184) Pierre Reverdy, *Au soleil du plafond et autres poèmes*, 1980, Flammarion, pp.137-139 :

Masque (poème en prose)

Au fond du verre

l'œil fixe le

---

<sup>254</sup> Je remercie Annie Camenish de m'avoir fait connaître ce poème lors des Quatrièmes Rencontres internationales des chercheurs en didactique de la littérature (Aix-en-Provence, 22-23 mai 2003).

ruban la goutte  
d'or et un regard  
qui tremble.  
Tout le monde est parti

(185) Jean Cocteau

Rue Schoelcher (extrait), *OPC*, 138-139

[...] Voici du bon raisin nul oiseau ne le mange (12 pieds)

Tu te rappelles

Cette **absurde** histoire d'Apelle ? (11 pieds)

Un bel oiseau cubiste a mangé ton raisin (12 pieds)

Ancienne écriture :

Tu te rappelles

Cette **sinistre** histoire d'Apelle ? (12 pieds)

*Sinistre* remplace *absurde* : L'auteur a certainement voulu déstructurer le poème sur le plan métrique<sup>255</sup>

(186) Stéphane Mallarmé

Jamais un coup de dés n'abolira le hasard

[...] l'unique Nombre qui ne peut pas être un autre

Ancienne écriture : le nombre unique qui ne peut pas en être un autre

Marie Ndiaye, *Papa doit manger*, Ed. de Minuit, 2003

(187) p. 11, autoportrait de Papa à Mina, sa fille

“ Tu seras **heureuse**, enfant, car je suis ton père, je suis **riche** et je veux que Maman me reprenne. Regarde, la peau de Papa est aussi **noire** que peut l'être la peau humaine. Ma peau est d'un noir ultime, insurpassable, d'un noir **miroitant** parmi lequel mes yeux **foncés**

---

<sup>255</sup> Je remercie David Gullentops d'avoir attiré mon attention sur ce point lors du Colloque “ Editer la poésie ” qui s'est tenu à l'Université libre de Bruxelles les 11-13 septembre 2003.

paraissent presque **délavés**. Alors, enfant, sache dès à présent que cette teinte absolue et **impérieuse** de ma peau me donne l'avantage sur les peaux **mates** comme la tienne. ”

Ionesco, *La Cantatrice chauve*

(188) Portrait de Mme Smith par M. Smith, cité par P. Hamon (1993) p. 110

“ M. Smith : Elle a les traits **réguliers** et pourtant on ne peut pas dire qu'elle est **belle**. Elle est trop **grande** et trop **forte**. Ses traits ne sont pas **réguliers** et pourtant on peut dire qu'elle est très **belle**. Elle est un peu trop **petite** et trop **maigre**. Elle est professeur de chant. ”

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **A- BIBLIOGRAPHIE GENERALE ET CRITIQUE**

#### **I/ Ouvrages théoriques**

##### A- A dominante linguistique

- Anscombre, J.-C. (1995), *Théorie des topoï*, Paris, Kimé
- Anscombre, J.-C., Ducrot, O. (1983), *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga
- Asher, N., Lascarides, A. (2003), *Logics of conversation*, Cambridge, UK, Cambridge University Press
- Bach, E., Jelinek, E., Kratzer, A., Partee, B. H. (1995), *Quantification in natural languages*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers
- Bally, C. (1932-1965), *Linguistique générale et linguistique française*, Berne, A. Francke
- Banfield, A. (1995), *Phrases sans parole. Théorie du récit et style indirect libre*, Ed. du Seuil
- Benveniste, E. (1966-1974), *Problèmes de linguistique générale* (t. 1 et 2), Coll. « Tel », Editions Gallimard
- Berrendonner, A. (1981), *Eléments de pragmatique linguistique*, Ed. de Minuit
- Bierwisch, M. (1989), The Semantics of Gradation, in M. Bierwisch & E. Lang (eds) *Dimensional Adjectives : Grammatical Structure and Conceptual Interpretation*, Berlin : Springer-Verlag, 71-262
- Bolinger, D. (1972), *Degree words*, The Hague-Paris, Mouton
- Bouillon, P. (1995), The Semantics of Adjectival Modification, ms ISSCO, Geneva
- Brown, P., Levinson, S. (1987), *Politeness. Some universals in language use*, Cambridge, CUP
- Carlson, G.N., Jeffry Pelletier, F. (1995), *The Generic Book*, Chicago and London, University of Chicago Press
- Carnap, R. (1950), *Logical Foundations of probability*, Routledge and Kegan Paul, Londres
- Carnap, R. (1954), *Meaning and Necessity*, University of Chicago Press, Chicago
- Cazelles, N. (1996), *Les comparaisons du français*, Paris, Belin
- Combettes, B. (1998a), *Les constructions détachées en français*, Paris, Ophrys

- Corblin, F. (2002), *Représentation du discours et sémantique formelle*, coll. Linguistique nouvelle, Paris, PUF
- Cresswell, M. (1976), The Semantics of Degree, in B. Partee (ed.) *Montague Grammar*, New York, Academic Press : 261-291
- Cruse, D. A. (1986), *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press
- Culioli, A. (1999), *Pour une linguistique de l'énonciation, Tome 3 : Domaine notionnel*, Paris, Ophrys
- Dowty, D. (1979), *Word Meaning and Montague Grammar*, réédition Kluwer, Dordrecht, 1991
- Ducrot, O. (1973), *La preuve et le dire*, Paris, Mame
- Ducrot, O. (1980), *Les échelles argumentatives*, Paris, Ed. de Minuit
- Ducrot, O. (1984), *Le dire et le dit*, Paris, Ed. de Minuit
- Ducrot, O. (1991), Peu et un peu, in *Dire et ne pas dire* (3e édition augmentée), Paris, Hermann
- Ducrot, O. (1994), Les *topoi* dans la théorie de l'Argumentation dans la langue in *Lieux communs, topoi, stéréotypes*, C. Plantin, Paris, Kimé, 233-248
- Ducrot, O. *et al.* (1980), *Les mots du discours*, Paris, Ed. de Minuit
- Frege, G. (1971), *Ecrits logiques et philosophiques* (trad. et introduction de Claude Imbert), Paris, Ed. du Seuil
- Gaatone, E. (1971), *Etude descriptive du système de la négation en français contemporain*, Genève, Droz
- Goes, J. (1999), *L'adjectif : entre nom et verbe*, coll. Champs linguistiques, Bruxelles, Duculot
- Hellan, L. (1981), *Towards an Integrated Analysis of Comparatives*, Narr. Tübingen
- Horn, L. (1989), *A Natural History of Negation*, Chicago, Chicago University Press
- Kamp, H, Reyle, U. (1993), *From Discourse to Logic*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers
- Jackendoff, R. (1983), *Semantics and Cognition*, Cambridge, MA, MIT Press
- Jackendoff, R. (2002), *Foundations of Language – How Language Connects to the Brain, the World, Evolution and Thinking*, Oxford University Press
- Kennedy, C. (1999), *Projecting the adjective : The syntax and semantics of gradability and comparison*, New York, Garland

- Klein, E. (1991), Comparatives, in A. von Stechow and D. Wunderlich (eds) *Semantik/Semantics An International Handbook of Contemporary Research*, Walter de Gruyter, pp. 673-691
- Lambrecht, K. (1994), *Information structure and sentence form-Topic, focus and the mental representations of discourse referents*, Cambridge Studies in Linguistics, Cambridge University Press
- Lyons, J. (1980), *La sémantique linguistique*, Paris, Larousse
- Martin, R. (1976), *Inférence, antonymie et paraphrase-Eléments pour une théorie sémantique*, Paris, Klincksieck
- Martin, R. (1983), *Pour une logique du sens*, coll. "Linguistique nouvelle", Paris, PUF
- Martin, R. (1987), *Langage et croyance. Les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Bruxelles, Mardaga
- Martin, R. (2001), *Sémantique et automate*, coll. Ecritures électroniques, Paris, PUF
- Milner, J.-C. (1973), *Arguments linguistiques*, Paris, Mame
- Milner, J.-C. (1978), *De la syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil
- Molinier, C. & Lévrier, F. (2000), *Grammaire des adverbes. Description des formes en –ment*, Genève-Paris, Droz
- Muller, Claude (1991), *La Négation en français. Syntaxe, sémantique et éléments de comparaison avec les autres langues romanes*, Genève, Librairie Droz
- Neveu, F. (1998), *Etudes sur l'apposition*, Paris, H. Champion
- Noailly, M. (1999), *L'adjectif en français*, Paris, Ophrys
- Paradis, C. (1997), *Degree modifiers of adjectives in spoken British English*, Lund University Press, Lund
- Picabia, L. (1978), *Les constructions adjectivales en français : systématique transformationnelle*, Genève, Droz
- Pollard, C., Sag, I. A. (1994), *Head-driven phrase Structure Grammar*, Stanford, CSLI Publications, Chicago and London, The University of Chicago Press
- Pottier, B. (1962), *Systématique des éléments de relation*, Paris, Klincksieck
- Pottier, B (1992a), *Théorie et analyse linguistique*, Paris, Hachette
- Pottier, B. (1992b), *Sémantique générale*, Paris, PUF
- Pustejovsky, J. (1995), *The Generative Lexicon*, Cambridge, MIT Press
- Ramchand, G. (1997), *Aspect and Predication : the Semantics of Argument Structure*, Clarendon Press-Oxford University Press, Oxford

- Riegel, M. (1985), *L'adjectif attribut*, Paris, PUF
- Rivara, R. (1990), *Le système de la comparaison-Sur la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Ed. de Minuit
- Rosier, L. (1999), *Le discours rapporté-Histoire, théories, pratiques*, coll. Champs linguistiques, Paris-Bruxelles, Duculot
- Szabolcsi, A. (1997), *Ways of scope taking*, Dordrecht-Boston-London, Kluwer Academic Publishers
- Schapira, C. (1999), *Les stéréotypes en français : proverbes et autres formules*, Ophrys
- Schiffrin, D. (1994), *Approaches to Discourse*, Blackwell Textbooks in Linguistics, Blackwell Publishers Inc.
- Verkuyl, H. (1993), *A theory of aspectuality*, Cambridge University Press, Cambridge
- Verkuyl, H. (1999), *Aspectual Issues*, CSLI, Stanford
- Whittaker, S. (2002), *La notion de gradation. Application aux adjectifs*, Publications Universitaires Européennes, Peter Lang

*B- A dominante littéraire, philosophique, sémiotique, psychologique ou cognitive*

- Adam, J.-M. et Petitjean, A. (1989), *Le texte descriptif*, Paris, Nathan-FAC
- Adam, J.-M. (1990), *Éléments de linguistique textuelle*, Paris, Nathan
- Adam, J.-M. (1992), *Les textes, types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan
- Adam, J.-M. (1999), *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan
- Amossy, R., dir. (1999), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, coll. Textes de base en sciences des discours, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé
- Aristote (1967), *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, trad. M. Dufour
- Bakhtine, M. (1984), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard (trad. franç.)
- Berthoz, A., Jorland, G. (2004), *L'Empathie*, Paris, Ed. Odile Jacob
- Block, N., Flanagan, O., Güzeldere, G. ed. (1997), *The Nature of Consciousness – Philosophical Debates*, Cambridge, MIT Press
- Canguilhem, G. (2003), *Le Normal et le Pathologique*, coll. Quadrige 9<sup>e</sup> éd., Paris, PUF



- Chalmers, D. J. (1996), *The Conscious Mind – In Search of a Fundamental Theory*, Oxford, New York, Oxford University Press<sup>256</sup>
- Changeux, J.-P. (1983), *L'homme neuronal*, Paris, Fayard
- Changeux, J.-P., Ricoeur, P. (1998), *Ce qui nous fait penser – La Nature et la Règle*, Paris, Poches Odile Jacob
- Cohn, D. (1981), *La transparence intérieure - Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, coll. Poétique, Paris, Ed. du Seuil
- Cohn, D. (2001), *Le propre de la fiction*, Paris, Ed. du Seuil
- Coulet, H., ed. (1992), *Idées sur le roman - Textes critiques sur le roman français (XIIIe-XXe siècle)*, Larousse
- Currie, G., Ravenscroft, I. (2002), *Recreative Minds*, Oxford, Oxford University Press
- Damasio, A., Larssonneur, C., Tiercelin, C. (1999), *Le sentiment même de soi - Corps, émotions, conscience*, Paris, Ed. Odile Jacob
- Damasio, A. R. (2003), *Spinoza avait raison – Joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Paris, Ed. Odile Jacob
- Danto, A. (1989), *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Ed. du Seuil
- Davidoff, J. (1991), *Cognition through Color*, Cambridge, The MIT Press
- Dennett, D. C. (1984), *Elbow Room-The Varieties of Free Will Worth Wanting*, Cambridge, MIT Press
- Dennett, D. C. (1991), *Consciousness Explained*, New York, Little Brown (*La conscience expliquée* (1993), trad. P. Engel, Paris, Ed. O. Jacob)
- Deret, D. (1998), *Pensée logique, pensée psychologique - L'art du raisonnement*, Paris, L'Harmattan
- Dolezel, L. (1998), *Heterocosmica : fiction and possible worlds*, Baltimore, John Hopkins University Press
- Dupuy, J.-P. (1999), *Aux origines des sciences cognitives*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Ed. La Découverte
- Eagleton, T. (1994), *Critique et théorie littéraires – Une introduction*, coll. Formes sémiotiques, Paris, PUF
- Eagleton, T. (2005), *The English Novel – An Introduction*, Oxford, Blackwell Publishing
- Eco, U. (1990), *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset

---

<sup>256</sup> Le site de David Chalmers <http://www.u.arizona.edu/~chalmers/online.html> est très complet : articles en ligne et bibliographie complète sur la conscience.

- Eco, U. (1999), *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Le Livre de Poche, Grasset et Fasquelle
- Fodor, J. A. (1986), *La modularité de l'esprit-Essai sur la psychologie des facultés*, Paris, Ed. de Minuit
- Gauvin, L. (2004), *La fabrique de la langue - De François Rabelais à Réjean Ducharme*, coll. Points-Essais, Paris, Ed. du Seuil
- Genette, G. (1972), *Figures III*, coll. Poétique, Paris, Ed. du Seuil
- Genette, G. (1983), *Nouveau discours du récit*, coll. Poétique, Paris, Ed. du Seuil
- Genette, G., ed. (1986), *Théorie des genres*, Paris, Ed. du Seuil
- Gervais-Zanninger, M.-A. (2001), *La description*, coll. Ancrages, Paris, Hachette Supérieur
- Goodman, N. (1990), *Langages de l'art*, Paris, Ed. J. Chambon
- Goodman, N. (1992), *Manières de faire des mondes*, Paris, Ed. J. Chambon
- Hamon, P. (1991), *La Description littéraire, De l'Antiquité à Roland Barthes : une anthologie*, Macula
- Hamon, P. (1993), *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, rééd. corrigée de l'*Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981
- Hardin, C. L. (1988), *Color for Philosophers*, Indianapolis, Hackett
- Jacob, P. (2004), *L'Intentionnalité – Problèmes de philosophie de l'esprit*, Paris, Editions Odile Jacob
- Jouve, V. (1992), *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, PUF
- Jouve, V. (1993), *La Lecture*, Paris, Hachette
- Jouve, V. (2001), *Poétique des valeurs*, Paris, PUF
- Kupitsz, K., Pérouse, G.-A., Debreuille, J.-Y. (1988), *Le Portrait littéraire*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon
- Kripke, S.(1982), *La logique des noms propres* (trad. P. Jacob et F. Recanati), Paris, Ed. de Minuit
- Labov, W. (1972), *The Transformation of Experience in Narrative Syntax*, in Labov W. (ed.), *Language in the Inner City*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press
- Lejeune, P. (1996), *Le Pacte autobiographique*, coll. Points, Paris, Ed. du Seuil
- Linvelt, J. (1981), *Essai de typologie narrative. Le « point de vue »*, Paris, Corti
- Lodge, D. (1992), *The Art of Fiction*, London, Penguin Books
- Lodge, D. (2004), *A la réflexion*, Paris, Payot & Rivages
- Mc Dowell, J. (1994), *Mind and World*, Harvard, Harvard University Press
- Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*, coll. Tel, Gallimard

- Miraux, J.-P. (2003), *Le Portrait littéraire*, coll. Ancrages, Hachette Supérieur
- Moore, G. E. (1903), *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press
- Oatley, K. (1992), *Best Laid Schemes : the Psychology of Emotions*, Cambridge, Cambridge University Press
- Pavel, T. (1988), *Univers de la fiction*, coll Poétique, Paris, Seuil
- Pavel, T. (1996), *L'art de l'éloignement - Essai sur l'imagination classique*, coll. Folio essais, Paris, Gallimard
- Pavel, T. (2003), *La Pensée du roman*, Paris, NRF Essais, Gallimard
- *Philosophies de la perception – Phénoménologie, grammaire et sciences cognitives* (2003), dir. Bouveresse, J. et J.-J. Rosat, collection du Collège de France, Paris, Ed. O. Jacob
- Plantié, J. (1994), *La mode du portrait littéraire en France (1641-1681)*, « Lumière Classique », Paris, Honoré Champion
- Putnam, H. (1984), *Raison, vérité et histoire*, Paris, Ed. de Minuit (Cambridge University Press, 1981)
- Putnam, H. (1996), *Philosophie de la logique*, coll. Tiré à part, Combas, Ed. de l'Eclat (1971, Harper and Row, New York pour le texte original)
- Putnam, H. (2000), *The Threefold Cord, Mind, Body and World*, New York, Columbia University Press
- Rabatel, A. (1998), *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlé
- Recanati, F. (2000), *Oratio Obliqua, Oratio Recta – An Essay on Metarepresentation*, Cambridge, MIT Press
- Ricoeur, P. (1975), *La métaphore vive*, Paris, coll. Points Essais, Ed. du Seuil
- Ricoeur, P. (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, coll. Points Essais, Ed. du Seuil
- Ryan, M.-L. (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press
- Schaeffer, J.-M. (1989), *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, coll. Poétique, Paris, Ed. du Seuil
- Schaeffer, J.-M. (1992), *L'Art de l'âge moderne – L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, NRF essais, Gallimard
- Schaeffer, J.-M. (1996), *Les Célibataires de l'Art – Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard
- Schaeffer, J.-M. (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Ed. du Seuil

- Searle, J. R. (1972), *Les actes de langage-Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann
- Souiller, D, Troubetskoï, W. (1997), *Littérature comparée*, Paris, PUF
- Stalnaker, R. C., *Context and Content*, Oxford & New York, Oxford University Press
- Starobinski, J. (ed. augmentée 2001), *La relation critique*, coll. Tel, Paris, Gallimard
- Stockwell, P. (2002), *Cognitive Poetics – An Introduction*, London and New York, Routledge
- Strawson, P. F. (1973), *Les Individus*, Paris, coll. L'ordre philosophique, Ed. du Seuil (1<sup>re</sup> édition en anglais : *The Individuals*, 1959)
- Vygotski, L. (1962), *Thought and Language*, traduit du russe (1934), MIT Press, Cambridge, Mass. (traduction française 1997 : *Pensée et langage*, Paris, La Dispute)
- Walton, D. (1992), *The place of emotions in argument*, University Park, The Pennsylvania State University Press
- Werth, P. (1999), *Text Worlds : Representing Conceptual Space in Discourse*, M. Short ed., Harlow, Longman
- Wispé, L. (1991), *The Psychology of Sympathy*, New York, Plenum Press
- Wittgenstein, L. (1958), *Le cahier bleu et le cahier brun*, Paris, Gallimard
- Wittgenstein, L. (1971), *Leçons et conversations*, Paris, Gallimard

## **II/ Articles et revues :**

### A- A dominante linguistique

- Anscombre, J.-C. (1994), L'insoutenable légèreté morphologique du préfixe *in-* dans la formation d'adjectifs, *LINX*, numéro spécial sur la négation (Pierre Attal ed.), Nanterre, Université Paris X : 299-321
- Anscombre, J.-C. (1995), Morphologie et représentation événementielle : le cas des noms de sentiment et d'attitude, *Langue Française*, 105 : 40-54
- Anscombre, J.-C. (2001), Le rôle du lexique dans la théorie des stéréotypes, *Langages* 142, *Les discours intérieurs au lexique*, Larousse : 57-76
- Atlas, J.D. (1984), Comparative Adjectives and Adverbials of Degree : An Introduction to Radically Radical Pragmatics, *Linguistics & Philosophy* 7 : 347-377
- Authier, J. (1980), Note sur l'interprétation sémantique de *très* + participe passé passif, *Cahiers de lexicologie* N°37 : 25-33
- Bartning, I. (1976), Remarques sur la syntaxe et la sémantique des pseudo-adjectifs dénominaux en français, Stockholm, Université de Stockholm

- Bartning, I., Noailly, M. (1993), Du relationnel au qualificatif, *L'Information grammaticale* 58 : 27-32
- Beauvisage, T. (2001), Morphosyntaxe et genres textuels – Exploiter des données morphosyntaxiques pour l'étude statistique des genres textuels : application au roman policier, *Linguistique de corpus*, Daille, B. & Romary, L., ed., Revue TAL Vol. 42 N°2, Hermès : 579-608
- Bolinger, D. (1967), Adjectives in English : Attribution and Predication, *Lingua* 18 (I) : 1-34
- Bourigault D. & Lame G. (2002), Analyse distributionnelle et structuration de terminologie – Application à la construction d'une ontologie documentaire du Droit, in *Structuration de terminologie*, Nazarenko A. & Hamon T., Revue TAL Vol. 43 N°1, Hermès : 129-150
- Bowers, J. (1975), Adjectives and Adverbs in English, *Foundations of Language* 13 : 529-562
- Bresnan, J. (1973), Syntax of the Comparative Clause Construction in English, *Linguistic Inquiry* 4 : 3, 275-343
- Bresnan, J. (1975), Comparative Deletion and Constraints on Transformations, *Linguistic Analysis* 1 : 25-74
- Carel, M., Ducrot, O. (1999), Le problème du paradoxe dans une sémantique argumentative, *Langue française*, N°123 : 6-26
- Caudal, P. (à paraître), Types of telicity, types of paths and types of changes of state, in G. Carlson & H. Philip (eds), CSLI, Stanford
- Caudal, P., Roussarie, L. (2000), Event Structure vs Stage Structure and Abstract Aspectual Relations, in *Proceedings of BLS'26*, UC Berkeley, CA
- Cinque, G. (1990), Ergative Adjectives and the Lexicalist Hypothesis, *Natural Language and Linguistic Theory* N°1 : 1-39
- Cinque, G. (1994), On the evidence for partial N movement in the Romance DP, in Cinque, G., Koster, J., Pollock, J.-Y., Rizzi, L. & Zanuttini, R. (eds), *Paths towards Universal Grammar*, Georgetown, Georgetown University Press, pp. 85-110
- Combettes, B. (1998b), Prédication et perspective fonctionnelle de la phrase : le cas des constructions détachées, dans M. Forsgren *et al.*, *Prédication, assertion, information*, Uppsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 129-139.
- Corver, N. (1997b), The Internal Syntax of the Dutch Extended Adjectival Projection, *Natural Language and Linguistic Theory* 15 : 289-368

- Corblin, F. (2000), Sur la sémantique des évaluatifs, manuscrit dans le cadre du PICS-Sémantique formelle et données du français
- Cresswell, M. J. (1976) The Semantics of Degree, in B. Partee (ed.) *Montague Grammar*, Academic Press, New York
- Cresswell, M. J. (1977), Interval Semantics and Logical Words, in C Rohrer (ed.), *On the Logical Analysis of Tense and Aspect*, Narr, Tübingen : 7-30
- Cruse, D. A. (1976), Three classes of antonym in English, in Kastovsky D. ed., *Perspektiven der Lexikalischen Semantik*
- Cruse, D. A. (1973), Some thoughts on agentivity, *Journal of Linguistics* 9 : 1-204
- Cruse, D. A. (1980), Antonyms and gradable complementaries, *Lingua* 38 : 281-292
- Dendale, P., Coltier, D. (2003), Point de vue et évidentialité, *Cahiers de praxématique* N°41, Université Paul Valéry-Montpellier III : 105-129
- Dennett, D. (1982), Beyond belief, in A. Woodfield (ed.), *Thought and Object : Essays on Intentionality*, Clarendon Press, Oxford, 1-95
- Dennett, D. (2000 ?), How could I be wrong ? How wrong could I be ?, *Journal of Consciousness Studies*, 9 (5-6) - 13
- Ducrot, O. (1983), Enonciation et polyphonie, in G. Alvarez et D. Huot, eds, *La classe de langue face aux recherches en pragmatique*, Publications du centre international de recherche sur le bilinguisme : 48-56
- Ducrot, O. (1988), *Topoi* et formes topiques, *Bulletin d'études de linguistique française*, Tokyo, 22 : 1-14
- Ducrot, O., Bruxelles, S., Raccah, P.-Y. (1993), Argumentation et champs topiques lexicaux, *Cahiers de praxématique*, N° 21 : 88-104
- Ducrot, O. (1995), Les modificateurs déréalisants, *Journal of Pragmatics*, 24 : 145-165
- Ducrot, O., Bruxelles, S., Raccah, P.-Y. (1995), Argumentation and the lexical topical fields, *Journal of Pragmatics*, vol. 24, N° 1-2 : 99-114
- Ducrot, O., Carel, M. (1999), Les propriétés linguistiques du paradoxe : paradoxe et négation, *Langue française*, N°123 : 27-40
- Dowty, D. (1991), Thematic Proto-Roles and Argument Selection, *Language* Vol. 67 N°3 : 547-619
- Ferrando, S. (2005) *Comparé à, par rapport à* : limites et excès de l'antonymie différentielle, *Recherches linguistiques de Vincennes* N°33 : 157-172

- Forsgren, M. (1993), L'adjectif et la fonction d'apposition : observations syntaxiques, sémantiques et pragmatiques, *L'Information grammaticale* 58 : 15-22
- François, J., Salles, M., Lenepveu, V. (2002), La catégorisation adjectivale et adverbiale, Cordier, F et François, J. eds, *Catégorisation et langage*, Paris, Hermès Science Publications : 83-105
- Gaatone, D (1991), Les déterminants de la quantité peu élevée en français : remarques sur les emplois de *quelques* et *plusieurs*, *Revue romane* 26
- Galatanu, O. (2002), La dimension axiologique de l'argumentation, M. Carel ed., *Les facettes du dire. Hommage à Oswald Ducrot*, Paris, Kimé : 93-107
- Garcia Negroni, M. M. (1999), Atenuación y refutación. A propósito del conector reformulativo *en todo caso*, *Actas del XII Congreso Internacional de la ALFAL*, Santiago de Chile
- Garcia Negroni, M.M. (1998), Negación metalinguística, escalaridad y argumentación, *Signo y Seña*, 9 : 227-252
- Gilbert, E. (1989), « Quite, rather », *Cahiers de recherche*, Grammaire anglaise, t. 4, Gap, Ophrys : 7-61
- Givón, T. (1970), Notes on the semantic structure of English adjectives, *Language*, Vol. 46, N°4 : 816-837
- Goes, J. (1993), A la recherche d'une définition de l'adjectif, *L'Information grammaticale* 58 : 11-14
- Goes, J. (1997), L'attribut : objet de être ? *Travaux de linguistique* 34 : 49-64
- Gross, D. and K. Miller (1990), Adjectives in WordNet, *International Journal of Lexicography*, 3, pp. 265-277
- Hay, J., Kennedy, C., Levin, B. (1999), Scalar Structure Underlies Telicity in 'Degree Achievements', *Proceedings of SALT 9*, pp. 127-144
- Heim, I. (1985), *Notes on comparatives and related matters*, unpublished manuscript, University of Texas, Austin
- Heim, I. (2000), Degree operators and scope, *Proceedings of the Semantic and Linguistic Theory* 10, ed. Brandon Jackson and T. Matthews, CLC Publications, Cornell University, Ithaca
- Hoeksema, J. (1983), Negative Polarity and the Comparative, *Natural Language and Linguistic Theory*, 1 (3) : 403-434

- Jackendoff, R. (1996), The Proper Treatment of Measuring out Telicity and perhaps Event Quantification in English, *Natural Language and Linguistic Theory* 14 : 305-354
- Jackendoff, R. & P. W. Culicover (2003) The semantic basis of control in English, *Language* vol. 79 N°3 : 517-555
- Kamp, H. (1978), Two Theories of Adjectives in E. Keenan (ed.) *Formal Semantics of Natural Language*, Cambridge University Press, Cambridge pp. 123-155
- Kennedy, C. (1999), Gradable Adjectives Denote Measure Functions, Not Partial Functions, in *Studies in the Linguistic Sciences*
- Kennedy, C., McNally, L. (1999a), Degree Modification and the Scalar Structure of Gradable Adjectives in *Actes de TALN'99*, Cargèse, France
- Kennedy, C., McNally, L. (1999b), Deriving the Scalar Structure of Deverbal Adjectives, *Catalan working papers in linguistics*, 7 : 125-139
- Kennedy, C., McNally, L. (1999c), From Event Scales to Adjectival Scales : Degree Modification in Deverbal Adjectives, *Proceedings of SALT 9*, Ithaca, Cornell Linguistics Club Publications
- Kennedy, C. (2001), Polar Opposition and the Ontology of Degrees, *Linguistics and Philosophy* , 24 : 33-70
- Kennedy, C., McNally, L. (2002), Scale Structure and the Semantic Typology of Gradable Predicates, ms. submitted to *Language*
- Kennedy, C. (2003), Comparative Deletion and Optimality in Syntax (unpublished paper )
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1981), L'ironie comme trope, *Poétique* 41 : 108-27
- Kleiber, G. (1976), Adjectifs antonymes : comparaison implicite et comparaison explicite, *Travaux de linguistique et de littérature*, XIV, 1 : 277-326
- Kleiber, G. (2005), Du massif au comptable : le cas des N massifs concrets modifiés, Actes du colloque *Indéfinis et Prédication en français*, Corblin, F., Ferrando, S., Kupferman, L., ed., Paris, PUPS
- Kleiber, G. (2003), Indéfini, partitif et adjectif : du nouveau, la *lecture individualisante*, *Langages* N° 151, Paris, Larousse
- Klein, E. (1980), A Semantics for Positive and Comparative Adjectives, *Linguistics and Philosophy* 4 : 1-45
- Kratzer, A. (1995), Stage-level and individual-level predicates, Carlson & Pelletier eds, 125-175



- Krifka, M. (1992), Thematic Relations as Links between Nominal Reference and Temporal Constitution, in I. Sag & A. Szabolsci (eds), *Lexical Matters*, CSLI Publications, Stanford : 29-53
- Kupferman, L. (2005), Structure argumentale des prédicats et prédictions sur les modalités, Actes du colloque *Indéfinis et Prédication en français*, Corblin, F., Ferrando, S., Kupferman, L., ed., Paris, PUPS
- Laenzlinger, C. (2000), French Adjective Ordering : Perspectives on DP-internal Movement Types, GG@G (also submitted to *Lingua*), Vol. 1, University of Geneva, pp. 55-104
- Lehrer, A. (1985), Markedness and Antonymy, *Journal of Linguistics* 21 : 397-429
- Lemaréchal, A. (1992), Le problème de la définition d'une classe d'adjectifs ; verbes-adjectifs ; langues sans adjectifs, in *Histoire, épistémologie, langage* t. 14, fascicule I, *L'adjectif : perspectives historique et typologique*, B. Colombat, ed., Presses universitaires de Vincennes
- Lenepveu, V. (2001), Adjectifs et adverbes : une corrélation syntactico-sémantique, *Le français moderne*, 70-1 : 45-70
- Lewis, D. (1979), Score keeping in a Language game, in *Formal Semantics – The Essential Readings*, Portner P. & B. Partee, ed., Oxford, Blackwell Publishing, 2002 ; 1<sup>re</sup> édition in Rainer Bäuerle, Urs Egli & Arnim von Stechow, eds, *Semantics from Different Points of View*, Springer-Verlag ; également publié dans *Journal of Philosophical Logic*, 8 : 339-59
- Ljung, M. (1974), Some remarks on antonymy, *Language*, Vol. 50, N°1 : 74-88
- Ludlow, P. (1989), Implicit Comparison Classes, *Linguistics and Philosophy* 12.4 : 519-533
- Malrieu, D., Rastier, F. (2001), Genres et variations morphosyntaxiques, *Linguistique de corpus*, Daille, B. & Romary, L., ed., Revue TAL Vol. 42 N°2, Hermès : 547-577
- Martin, R. (1969), Analyse sémantique du mot *peu*, *Langue française* : 75-98
- Martin, R. (1973), Logique et mécanisme de l'antonymie, *Travaux de linguistique et de littérature*, Strasbourg, XI, 1 : 37-51
- Martin, R. (1986), Le vague et la sémantique de l'adjectif. Réflexions sur l'adjectif antéposé, *Quaderni di Semantica*, 7-2 : 246-263
- Mélis-Puchulu, A. (1993), Les adjectifs en *-esque* : d'abord des adjectifs construits, *L'Information grammaticale* 58 : 33-39

- Molinier, C. (2001), Les adjectifs de couleur en français. Eléments pour une classification, *Revue Romane* 36 : 193-206
- Molinier, C. (à paraître), Sur la forme et le statut des adjectifs de couleur suffixés, *Le français moderne*
- Mourelatos A. P. D. (1978), Events, Processes and States, *Linguistics and Philosophy* 2 : 415-434. Also published in P. Tedeschi and A. Zaenen, eds (1981), *Syntax and Semantics 14 : Tense and Aspect*, Academic Press, New York, NY, 191-212
- Muller, C. (1983), Les comparatives du français et la négation, *Ling. Inv.*, VII, 2, pp. 271-316
- Noailly, M. (1993), Sur un étrange privilège des adjectifs au comparatif, *L'Information grammaticale* 58 : 47-51
- Noailly, M. (2001), Trop n'est pas assez in Buridant, C., Kleiber, G. et Pellat, J.-C. (dir.), *Par monts et par vaux, Itinéraires linguistiques et grammaticaux, mélanges de linguistique générale et française offerts au Professeur Martin Riegel*, Liège – Paris, Peeters : 379-391
- Noailly, M. (2002), Le cas de *simple*, *Langue française* 136 : 34-45
- Nuchelmans, G. (1992), Some Remarks on the Role of Mental Sentence Medieval Semantics, in *Histoire, épistémologie, langage*, t. 14, fascicule II, *Théories linguistiques et opérations mentales*, S. Auroux, ed., Presses universitaires de Vincennes
- Pupier, P. (1998), Première systématique des évaluatifs en français, *Revue québécoise de linguistique* 26-1, pp. 51-78
- Pustejovsky, J & B. Boguraev (1993), Lexical Knowledge Representation and Natural Language Processing, *Artificial Intelligence* 63 : 193-223
- Riegel, M. (1993), Grammaire et référence : à propos du statut sémantique de l'adjectif qualificatif, *L'Information grammaticale* 58 : 5-10
- Riegel, M. (à paraître), Une ancienne chapelle, un pur mensonge, un vague diplôme : ou quand un simple adjectif modalise le rapport de la désignation nominale, *Cahiers de lexicologie*, Actes du colloque de Paris 13 sur l'adjectif non prédicatif
- Rivara, R. (1993), Adjectifs et structures sémantiques scalaires, *L'Information grammaticale* N°58, pp. 40-46
- Rivara, R. (1995), La comparaison, *FDL* 5, PUF
- Sanchez-Valencia, V. (1994), *Polarity Predicates and Monotonicity*, unpublished ms, University of Groningen

- Schwarzschild, R. & K. Wilkinson (to appear), Quantifiers in Comparatives : A Semantics of Degree based on Intervals, *Natural Language Semantics*
- Seuren, P. A. M. (1973), The Comparative in *Generative Grammar in Europe*, F. Kiefer et N. Ruwet eds, Reidel, Dordrecht, pp. 528-564
- Seuren P. A. M. (1978), The Structure and Selection of Positive and Negative Gradable Adjectives in Farkas, D., W. Jacobson and K. Todrys (eds), *Papers from the Parasession of the Lexicon*, CLS 14, University of Chicago, Chicago, Il.
- Seuren, P. A. M. (1984), The Comparative Revisited, *Journal of Semantics* 3 : 109-141
- Van Overbeke, M. (1975), Antonymie et gradation, *La Linguistique* N°11, 1 : 135-154
- Vendler, Z. (1967), Verbs and Times, *Linguistics and Philosophy*, Ithaca (N. Y.), Cornell University Press : 97-121
- Von Stechow, A. (1984a), Comparing Semantic Theories of Comparison, *Journal of Semantics* 3 : 1-77
- Von Stechow, A. (1984b), My Reaction to Cresswell's, Hellan's, Hoeksema's and Seuren's Comments, *Journal of Semantics* 3 : 183-199
- Yoon, Y. (1996), Total and partial predicates and the weak and strong interpretations, *Natural Language Semantics*, 4 : 217-236
- Weinrich, H. (1966), La place de l'adjectif en français, *Vox Romanica* 25 : 82-89
- Werth, P. (1987), Understanding understanding, *Journal of Literary Semantics*, XVI : 129-153
- Wierzbicka, A. (1986), What's in a Noun ? (Or : how do nouns differ in meaning from adjectives ?), *The Semantics of Grammar*, Amsterdam, J. Benjamins : 463-496
- Wierzbicka, A. (1988), L'amour, la colère, la joie, l'ennui – la sémantique des émotions dans une perspective transculturelle, *Langages* N°89, Larousse
- Zuber, R. (1973), La catégorématicité et les adjectifs en polonais, *Langages* N°30, pp. 125-131
  
- *L'adjectif*, *L'Information grammaticale* 58 (1993)
- *Langages* 133 (1999), *Lexique-grammaire des adjectifs* (bibliographie pp. 98-123)
- *L'adjectif sans qualité(s)*, *Langue Française* N°136, Déc. 2002
- *Intensité, comparaison, degré –1-*, Travaux linguistiques du Cerlico, Presses Universitaires de Rennes, 2<sup>e</sup> semestre 2004

B- A dominante littéraire, philosophique, sémiotique, psychologique ou cognitive

- Chiesa, C. (1992), Le problème du langage intérieur dans la philosophie antique de Platon à Prophyre, in *Histoire, épistémologie, langage*, t. 14, fascicule II, *Théories linguistiques et opérations mentales*, S. Auroux, ed., Presses universitaires de Vincennes
- Gardes Tamine, J. (2003), L'adjectif chez Rimbaud, in *Le Sens et la Mesure – De la pragmatique à la métrique – Hommages à Benoît de Cornulier*, Jean-Louis Aroui ed., Paris, Honoré Champion
- Geach, P. (1956), Good and Evil, reprinted in P. Foot ed., *Theories of Ethics* : 64-74, Oxford, Oxford University Press
- Gendler Szabó, Z. (2001), Adjectives in Context, in R. Harnish and I. Kenesei eds., *Perspectives on Semantics, Pragmatics, and Discourse*, Amsterdam, John Benjamins : 119-146.
- Genette, G. (1986), Introduction à l'architexte, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, pp. 89-146
- Genette, G. (1995), La clé de Sancho, *Poétique* N° 101, pp. 3-22
- Goldman, A. (1992), In Defense of the Simulation Theory, *Mind and Language* 7 : 104-119.
- Hamann, C. (1991), Adjectival Semantics in A. von Stechow ed., *Handbuch der Semantik*, Berlin, Walter de Gruyter
- Johnson-Laird, P. N. & K. Oatley (1989), The Language of Emotions : An Analysis of the Semantic Field, *Cognition and Emotion* 3 : 81-123
- Lewis, D. K. (1973) Counterfactuals and Comparative Possibility, *Journal of Philosophical Logic* 2 : 436-437
- Lewis, M. (1993), Self-conscious emotions : embarrassment, pride, shame and guilt, in Lewis, M. et J. M. Haviland, eds, *Handbook of emotions*, New York, Guilford Press : 563-573
- Lodge, D. (2004), La conscience et le roman, *A la réflexion*, Paris, Payot & Rivages : 243-337 (Consciousness and the Novel, 2002, paru dans *Consciousness and the Novel*)
- Maingueneau, D. (1999), *Ethos*, scénographie, incorporation, in R. Armosy (ed.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé
- Maingueneau, D. (2002), Problèmes d'*ethos*, *Pratiques* N° 113-114 : 55-67
- Mc Dowell, J. (1985), Values and Secondary Qualities, in T. Honderich *Morality and Objectivity : a Tribute to John Mackie*, Londres, Routledge, trad. in R. Ogien, *Le réalisme moral*, Paris, PUF, 1999

- Molino, J. (1992), Logiques de la description, *Poétique* N°91
- Nonnon, E. (1998), La notion de point de vue dans le discours, *Pratiques* N° 100, *Les temps verbaux*, Metz : 99-124
- Oatley, K. (2003), Writing and reading, *Cognitive Poetics in Practice*, Joanna Gavins and Gerard Steen eds, London and New York, Routledge : 161-173
- Pacherie, E. (2004), L'Empathie et ses degrés, in A. Berthoz & G. Jorland, dir., *L'Empathie*, Paris, Ed. Odile Jacob : 149-181
- Rabatel, A. (1997), Une histoire de point de vue, *Recherches textuelles* N°2, Université de Metz, diff. Klincksieck
- Rabatel, A. (1997), L'introuvable focalisation externe, *Littérature* 107 : 88-113
- Rabatel, A. (2001), Les représentations de la parole intérieure. Monologue intérieur, discours direct et indirect libres, point de vue, *Langue française* N°132 : 72-95
- Rousset, J. (1976), La querelle de la métaphore in *L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, Librairie José Corti : 57-71
- Rizzolatti, G., Fadiga, L., Galese, V., Fogassi, L. (1996), Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions, *Cognitive Brain Research*, 3 : 131-141.
- Schneider, R. (1999), Pour une théorie cognitive du personnage littéraire : la dynamique de construction d'un modèle mental, *Théorie Littérature Enseignement* N°17, Centre de Recherche sur la Littérature et la Cognition, Presses Universitaires de Vincennes-Paris VIII
- Schnedecker, C. (1990), Un genre descriptif : le portrait, *Pratiques* N°66
- Shoemaker, S. (1975), Functionalism and Qualia, *Philosophical Studies* 27 : 291-315
- Shoemaker, S. (1996), The phenomenal character of experience, in *The First-Person Perspective and Other Essays*, Cambridge, Cambridge University Press
- Sperber, D., Wilson, D. (1978), Les ironies comme mentions, *Poétique* 36 : 399-412
- Sperber, D. (1984), Verbal irony : pretense or echoic mention ?, *Journal of Experimental Psychology : General* 113.1 : 130-36
- Stalnaker, R. (1973), Presuppositions, *Journal of Philosophical Logic* 2 : 447-457
- Stalnaker, R. (1974), Pragmatic presuppositions, in M. K. Munitz & U. Peter (eds), *Semantics and Philosophy*, New York University Press : 197-213
- Stalnaker, R. (1978), Assertion, in P. Cole (ed.), *Pragmatics, Syntax and Semantics*, vol. IX, New York Academic Press : 315-332
- Strawson, P. (1964), Identifying reference and truth-values, *Theoria* 3 : 96-1118 (réédité in D. Steinberg & L. Jacobovits (eds), 1971, *Semantics*, Cambridge University Press)

- Wispé, L. (1987), History of the Concept of Empathy, in N. Eisenberg & J. Strayer, eds, *Empathy and Its Development*, Cambridge, Cambridge University Press : 17-37
- *Enseigner l'argumentation, Pratiques* N° 96, Déc. 1997, Metz
- *La description, Pratiques* N° 99, Sept. 1998, Metz
- *Textes et valeurs, Pratiques* N° 117-118, Juin 2003, Metz

### III/ Ouvrages de référence (grammaires, dictionnaires, encyclopédies)

#### Grammaires du français :

- Béchade, H.-D. (1992), *Phonétique et morphologie du français moderne et contemporain*, Paris, PUF
- Damourette, J., Pichon, E. (1911-1940), *Des mots à la pensée - Essai de grammaire de la langue française*, Paris, D'Artrey
- Fournier, N. (1998), *Grammaire du français classique*, Coll. « Lettres sup », Paris, Belin
- Grévisse, M. (1993), *Le bon usage*, 13e édition revue par A. Goose, Paris-Gembloux, Duculot
- Grévisse, M. (1969), *Précis de grammaire française*, 28e édition revue, Paris-Gembloux, Duculot
- Le Goffic, P. (1993), *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette
- Moignet, G. (1981), *Systématique de la langue française*, Paris, Klincksieck
- Riegel, M., Pellat, J.-C., Rioul, R., (1994), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, (2001) Coll. « Quadrige »
- Tesnière, L. (1982), *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck
- Togeby, K. (1982-85), *Grammaire française*, publiée par M. Berg, G. Merad & E. Spang-Hanssen, Akademisk Forlag, Copenhague
- Weinrich, H. (1989), *Grammaire textuelle du français*, Paris, Didier/Hatier
- Wilmet, M. (1997), *Grammaire critique du français*, Louvain, Duculot, Paris, Hachette
- Wagner et Pinchon (1962), *Grammaire du français classique et moderne*, Paris, Hachette

#### Grammaires de l'anglais :

- Adamczewski, H. (1982), *Grammaire linguistique de l'anglais*, Paris, A. Colin

- Adamczewski, H. & Gabilan, J.-P. (1996), *Déchiffrer la grammaire anglaise*, Paris, A. Colin
- Borsley, R. (1999), *Syntactic theory, A unified approach* (second edition), London, Arnold
- Quirk, R., Greenbaum, S., Leech, G., Svartvik, J. (1985), *A Comprehensive Grammar of the English Language*, Longman Group Limited

Encyclopédies et dictionnaires français :

- Ducrot, O. et Todorov, T. (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil
- Ducrot, O., Schaeffer, J.-M. et al. (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Ed. du Seuil
- Fuchs, C., Le Goffic, P. (1992), *Les Linguistiques contemporaines*, coll. Hachette supérieur, Paris, Hachette
- Hanse, J. (2000), *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, 4e éd. établie par Daniel Blampain, Bruxelles, De Boeck-Duculot
- Houdé, O., Kayser, D., Koenig, O., Proust, J. & Rastier, F. (1998), *Vocabulaire de sciences cognitives*, Paris, PUF
- Imbs, P. (dir. jusqu'en 1979), Quemada, B. (dir. à partir de 1980), *Trésor de la langue française-Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle* (16 vol.), Paris, Ed. du CNRS, Klincksieck puis Gallimard
- Marouzeau, J. (1951), *Lexique de la terminologie linguistique (français, allemand, anglais, italien)*, 3e éd ; augmentée et mise à jour, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner
- Mazaleyrat, J. et Molinié, G. (1989), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF
- Moeschler, J. et Reboul, A. (1994), *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil
- Neveu, F. (2000), *Lexique des notions linguistiques*, coll. 128, Paris, Nathan
- Neveu, F. (2004), *Dictionnaire des sciences du langage*, Paris, Armand Colin
- Rey-Debove, J. et A. Rey, dir. (1999), *Le Nouveau Petit Robert : Dictionnaire analogique et alphabétique de la langue française* (9 vol.), Paris, Le Robert
- Rey, A., dir. (2e éd. 1986 – 3e éd. 2001), *Le Grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert (9 vol.)
- Rey, A., dir. (1998, 2e éd.), *Dictionnaire historique de la langue française* (3 vol.), Paris, Le Robert

- *Grand Larousse de la langue française* (1971-1987), Paris, Larousse (7 vol.)

Encyclopédies et dictionnaires anglais ou bilingues :

- Brown, K., Miller, J. (1996), *Concise Encyclopedia of Syntactic Theories*, Pergamon

- *Dictionnaire français-anglais, anglais-français* (1978), Robert & Collins, Paris, London, Glasgow, Toronto, Société du Nouveau Littré-Collins

- *Longman Dictionary of American English* (1983), New York, Longman Inc.

- *Webster's Ninth New Collegiate Dictionary* (1987), Springfield, Merriam-Webster Inc.

Dictionnaires électroniques :

- TLFi (Trésor de la Langue française informatisé) à Nancy 2

- Dictionnaire des synonymes du CRISCO à Caen (49 000 entrées et 396 000 relations synonymiques, base : 7 dictionnaires classiques (Bailly, Benac, Du Chazaud, Guizot, Lafaye, Larousse et Robert))

- Loos, E. E. *et al.*, *Glossary of Linguistic Terms* (<http://www.sil.org/linguistics/glossaryOfLinguisticTerms>)

**IV/ Thèses**

- Carel, M. (1993), *Vers une formalisation de l'argumentation dans la langue*, thèse EHESS

- Caudal, P. (2000), *La polysémie aspectuelle - contraste français/anglais*, thèse de doctorat, Université Paris 7

- Defresne, M. (2000), *L'expression de la faible quantité en latin : parum, paulum, pauci dans le cadre de la théorie de l'Argumentation dans la langue d'O. Ducrot*, thèse de doctorat, Université Paris IV-Sorbonne

- Ladusaw, W. (1979), *Polarity as Inherent Scope Relations*, Ph. D. dissertation, University of Texas, Austin

- Linebarger, M. (1980), *The Grammar of Negative Polarity*, Ph. D. dissertation, Massachusetts Institute of Technology

- Rivara, R. (1979), *La comparaison quantitative en anglais contemporain*, thèse de doctorat d'Etat, Université Paris VII, Paris, Champion.

- Romero, C. (2001), *L'intensité en français contemporain : analyse sémantique et pragmatique*, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis



- Van der Wouden, T. (1994), *Negative Contexts*, thèse de doctorat, Université de Groningue

## B- BIBLIOGRAPHIE DU CORPUS

### I/ Corpus de documents d'évaluation issus du parcours scolaire

- Bulletins de notes trimestriels du collège (Palaiseau, Essonne, 2001)
- Bulletins de notes trimestriels du lycée et des classes préparatoires (Paris, 1998-1999-2000-2001)
- Copies de devoirs de collège et de lycée (Paris et région parisienne, 2000-2001)

### II/ Corpus linguistique et littéraire en français

#### **Corpus électronique**

- *Absolument* + adjectif après 1900 (corpus FRANTEXT catégorisé, 28-9-2001)
- *Comparé/s/e/es à/au/aux, par rapport à/au/aux* (0 à 2000, corpus FRANTEXT non catégorisé, 31-1-2002 et 7-2-2002)
- Corpus issu du *Monde* : *par rapport à* (<http://glossa.fltr.ucl.ac.be>, 5, 6, 7, 11, 19, 20, 21, 22, 24, 26-6-2002)

#### **Corpus papier**

- Corpus de l'épreuve de didactique du concours interne de recrutement de professeurs certifiés, section lettres modernes, session 2002 (le portrait : Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, 1830, Livre premier, chapitre premier, éd. Garnier, pp. 4-5 ; Balzac, *Illusions perdues*, 1843, Première partie, éd. Garnier, p. 49 ; Maupassant, *Bel-Ami*, 1885, Deuxième partie, chapitre II, Pléiade, p. 367 ; Sartre, *La Nausée*, 1938, Pléiade, p. 101)
- Extraits d'œuvres littéraires de langue française, par ordre chronologique de naissance des auteurs :
  - *Le Roman de Thèbes*, anonyme, Paris, 2002, Ed. Champion, pp. 127-128 (v. 4043-4100)
  - *Essais*, Montaigne, Bibl. de la Pléiade, 1962, Gallimard, pp. 625-626
  - "Portrait de La Rochefoucault fait par lui-même", 1659, écrit pour le salon de Mlle de Montpensier, paru dans le recueil Sercy-Barbin

- *Lettres*, Madame de Sévigné, Flammarion, coll. « G. F. », 1976, pp. 265-266
- *La Princesse de Clèves*, Madame de La Fayette, Paris, 1972, Le Livre de Poche, pp. 6-7, p. 14
- *Les Caractères*, La Bruyère, Paris, 1965, Edition Garnier-Flammarion, p. 151, pp. 187-188
- *L'Histoire de Monsieur de Contamine et d'Angélique in Les Illustres Françaises, histoires véritables*, Robert Challes (Portrait de Contamine, cité dans “ La Genèse de La Vie de Marianne ”, p. XXV)
- *Histoire de Gil Blas de Santillane*, Lesage, Paris, 1977, Garnier-Flammarion, p. 82, p. 168
- *La Vie de Marianne*, Marivaux, Paris, 1963, Ed. Garnier Frères, p. 13, pp. 167-171, p. 541
- *Manon Lescaut*, Abbé Prévost, Paris, 1965, Ed. Garnier Frères, p. 13, p. 38, p. 61
- *Mémoires*, Saint-Simon, portrait de la comtesse de Blansac, cité par Miraux (2003) p. 23
- *Les Confessions*, Rousseau, Livre III, portrait de Mlle de Breil, cité par Starobinski (2001) pp. 126-127
- *Le Neveu de Rameau*, Diderot, Flammarion, coll. G.F., 1983, portrait du Neveu, cité par Miraux (2003) p. 91
- *Les Liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos, Paris, 1961, Classiques Garnier, p. 15, p. 17, p. 20, p. 29, p. 37
- *Mémoires d'outre-tombe 13*, Chateaubriand, portrait de Lucile cité par P. Hamon (1981), p. 102
- *Les Misérables*, Victor Hugo, portrait de Cosette cité dans le manuel *Entreliques Lire-Ecrire*, CM2, Hatier, 1998, et autre portrait de Cosette cité par Michèle Noailly (Colloque du CerLICO “ Intensité, comparaison, degré ”, 6-7 juin 2003, Brest)
- *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo, portraits du pêcheur Gilliatt cités par Miraux (2003) pp. 35-36
- *Le Rouge et le Noir*, Stendhal, Livre premier, chapitre premier, éd. Garnier, pp. 4-5
- *La Chartreuse de Parme*, Stendhal, F. G. F. coll. Le Livre de Poche, 1962, pp. 259-260
- *Le Père Goriot*, Balzac, portrait de Madame Vauquer cité par P. Hamon (1993) p. 107
- *La Vieille Fille*, Balzac (1838), portrait de Mlle Cormon cité par P. Hamon (1993) pp. 108-110, portrait de Suzanne cité par P. Hamon p. 152
- *Illusions perdues*, Balzac, Première partie, Paris, Ed. Garnier, p. 49
- *La Cousine Bette*, Balzac, portrait d'Adeline Fisher cité par P. Hamon (1993) p. 151

- *Bel-Ami*, Maupassant, Deuxième partie, chapitre II, Paris, Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard, p. 367
- “ La Petite Roque ”, *Contes et nouvelles*, Maupassant, portrait de Renardet cité par P. Hamon (1993) p. 106
- *L’OEuvre*, E. Zola, *Les Rougon-Macquart IV*, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1966, Gallimard, pp. 19-20, portrait du portrait de Christine cité par Miraux (2003) p. 54
- *La Bête humaine*, E. Zola, portrait de Séverine cité par P. Hamon (1993) p. 110
- *A la recherche du temps perdu*, Marcel Proust, Bibliothèque de La Pleiade, Paris, 1954, Gallimard, *Du côté de chez Swann*, t. I p. 141, pp. 195-198, *A l’ombre des jeunes filles en fleurs*, t. I pp. 789-791, pp. 946-947, *Sodome et Gomorrhe*, t. II pp. 602-604, pp. 912-913
- *Les Thibault*, R. Martin du Gard, “ L’été 1914 ”, Gallimard, portraits de Rumelles, puis de Kappel cités par P. Hamon (1993) pp. 109-110
- *Belle du Seigneur*, Albert Cohen, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, 1968, Gallimard, p. 33
- *La Nausée*, Sartre, Bibliothèque de La Pléiade, Paris, Gallimard, p. 101
- *Murphy*, Beckett, cité par David Lodge (1992) p. 62
- *L’Innommable*, Beckett, Paris, 1953, Ed. de Minuit, pp. 31-32
- *Watt*, Beckett, 10/18 N°712, pp. 252-254
- *Tropismes*, Nathalie Sarraute, Paris, 1957, Ed. de Minuit, II pp. 15-16, XIII pp. 81-82
- *Portrait d’un inconnu*, Nathalie Sarraute, coll. Folio, Paris, 1956, Gallimard, pp. 60-61, pp. 101-102, pp. 189-190, p. 198
- *La route des Flandres*, Claude Simon, Paris, 1960, Ed. de Minuit, pp. 48-49, pp. 176-177
- *La Jalousie*, Alain Robbe-Grillet, Paris, 1957, Ed. de Minuit, pp. 10-11
- *La Modification*, Michel Butor, Paris, 1957, Ed. de Minuit, p. 8
- *L’écriture ou la vie*, Jorge Semprun, coll. Folio, Paris, 1994, Gallimard, pp. 13-14
- *Nous trois*, Jean Echenoz, Paris, 1992, Ed. de Minuit, p. 42
- *Au piano*, Jean Echenoz, Paris, 2003, Ed. de Minuit, p. 34, p. 114
- *La Classe de neige*, Emmanuel Carrère, Paris, 1995, POL, pp. 19-21
  
- Critique de George Sand par Baudelaire, tirée de l’ouvrage de Jean d’Ormesson, “ Sand ”, *Une autre histoire de la littérature française*, 1997
- *Poésie ininterrompue*, Paul Eluard, Gallimard, portrait de femme cité par P. Hamon (1993) p. 129
- *Papa doit manger*, Marie Ndiaye, Paris, 2003, Ed. de Minuit, p. 11

- *La Cantatrice chauve*, Ionesco, portrait de M. Smith, cité par P. Hamon (1993) p. 110

### III/ Corpus linguistique et littéraire en anglais

#### **Corpus électronique**

- Corpus issu de recherches sur Google : *tall compared to ; short compared to* (13-5-2002)
- Corpus issu de recherches sur le British National Corpus (<http://sara.natcorp.ox.ac.uk>, 21-5-2002 et 5-6-2002) : *compared to ; small compared to ; tall compared to*
- Corpus issu de *The Times, The New York Times* : *compared to* (<http://glossa.fltr.ucl.ac.be>, 14, 18, 19, 20, 21-6-2002)

#### **Corpus papier**

- Extraits d'œuvres littéraires de langue anglaise, par ordre chronologique de naissance des auteurs
- *A Midsummer-Night's Dream*, William Shakespeare, coll. Bilingue Aubier-Flammarion, Paris, 1968, Aubier, p. 114, p. 122
- *The History of Henry the Fourth*, William Shakespeare, coll. Domaine anglais bilingue, Paris, 1983, Ed. Aubier, pp. 156-158, pp. 174-176
- *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, William Shakespeare, Signet Classic, New York, 1963, The New American Library, Inc., p. 43
- *The Tragedy of Macbeth*, William Shakespeare, coll. Bilingue, Paris, 1977, Aubier Montaigne, p. 82, p. 166, p. 188
- *Paradise Lost*, John Milton, Penguin Classics, London, 2000, Penguin Books, pp. 10-11, pp. 81-82
- *The Major Works*, John Donne, Oxford World's Classics, Oxford, 2000, Oxford University Press, pp. 17-18, p. 30, pp. 281-282
- *Gulliver's Travels*, Jonathan Swift, London, 2001, Penguin Classics, p. 31, p. 90, p. 196
- *Pamela ; or, Virtue rewarded*, Samuel Richardson, Penguin Classics, London, 1985, Penguin Books, pp. 62-63, pp. 72-73, p. 231
- *Joseph Andrews*, Henry Fielding, Oxford World's Classics, Oxford, 1967, Oxford University Press, p. 19, pp. 27-28, p. 33, pp. 132-133, p. 245
- *A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick*, Laurence Sterne, Oxford World's Classics, Oxford, 1998, Oxford University Press, pp. 5-6, p. 17

- *Pride and Prejudice*, Jane Austen, Penguin Books, Harmondsworth, 1972, Penguin English Library, p. 63, p. 64
- *Vanity Fair*, Thackeray, London, 1848, Thomas Nelson and Sons Ltd, p. 6
- *Great Expectations*, Dickens, New York, 1979, Everyman's Library, pp. 5-6
- *Adam Bede*, George Eliot, Penguin Classics, London, 1980, Penguin Books, p. 50, p. 83, pp. 127-128, pp. 141-142, pp. 258-259, p. 477
- *Middlemarch*, George Eliot, Bantam Classic edition, 1985, New York, Bantam Book, p. 3, p. 215, pp. 371-372
- *The Picture of Dorian Gray*, Oscar Wilde, London, 1976, J. M. Dent & Sons Ltd, p. 15, p. 76, pp. 102-103, pp. 129-130, p. 147, p. 184
- *The Last of the Mohicans*, James Fenimore Cooper, Signet Classic, New York, 1980, New American Library, p. 18, pp. 19-20, pp. 20-21, pp. 32-34
- *The Scarlet letter*, Hawthorne, Bantam Books, New York, 1981, pp. 50-51
- *Moby Dick*, Melville, Pocket Books, New York, 1975, Washington Square Press Publication, p. 63, pp. 91-92, pp. 121-122
- *The Adventures of Huckleberry Finn*, Mark Twain, New York, 1965, Harper and Row Publishers, Inc, p. 90, p. 93, p. 94
- *The Portrait of a Lady*, Henry James, Penguin Classics, London, 1986, pp. 61-62, pp. 89-90, pp. 103-105, p. 116, p. 214, pp. 228-229, p. 280, p. 291
- *The Age of Innocence*, Edith Wharton, New York, 1996, Penguin Books, pp. 7-8, p. 50, pp. 163-164
- *The Red Badge of Courage*, Stephen Crane, New York, 1964, Bantam Books, p. 106, p. 109
- *Tess of the d'Urbervilles*, Thomas Hardy, Harmondsworth, 1981, Penguin English Library, p. 51, p. 79, p. 150, p. 157, p. 169
- *The Nigger of the 'Narcissus'*, Joseph Conrad, London, 1967, J. M. Dent & Sons Ltd, pp. 8-9, p. 17
- *Goodbye to Berlin*, Christopher Isherwood, portrait de Sally cité par David Lodge (1992) p. 66
- *A Portrait of the artist as a young man*, James Joyce, London, 1965, Penguin Books, p. 33, pp. 49-51-52, p. 182, p. 185
- *Ulysses*, James Joyce, London, 2000, Penguin Classics, pp. 75-76, p. 120, p. 382, p. 414, pp. 452-455, p. 879, p. 900

- *The Waves*, Virginia Woolf, Penguin Classics, London, 2000, Penguin Books, pp. 89-91, p. 95, pp. 103-104, p. 138
- *Elmer Gantry*, Sinclair Lewis, Signet Classic, New York, 1970, NAL Penguin Inc., p. 9, p. 34, pp. 258-259
- *The Sound and the Fury*, William Faulkner, New York, 1990, Vintage, p. 72, p. 92, p. 279
- *The Great Gatsby*, Fitzgerald, Harmondsworth, 1979, Penguin Books, pp. 12-13, p. 31, p. 54
- *A farewell to arms*, Hemingway, Harmondsworth, 1973, Penguin Books, p. 18, pp. 89-90, p. 130, p. 152
- *Of Mice and Men*, Steinbeck, London, 1974, Pan Books Ltd, p. 8, p. 31

#### IV/ Concordanciers et analyseurs syntaxiques

##### Concordanciers et corpora étiquetés :

- FRANTEXT (développé par le CNRS - ATILF à Nancy 2)

FRANTEXT peut se définir comme un vaste corpus, à dominante littéraire, constitué de textes français qui s'échelonnent du XVIe au XXe siècle. Sur l'intégralité du corpus, il est possible d'effectuer des recherches simples ou complexes (base non-catégorisée). Sur un sous-ensemble comportant des oeuvres en prose des XIXe et XXe siècles, les recherches peuvent en outre répondre à des critères syntaxiques (base catégorisée).

La base de données textuelles Frantext s'est enrichie de 72 nouveaux textes et compte désormais 3737 références.

- GlossaNet en-ligne<sup>257</sup> : concordancier qui permet d'analyser un site Web comme un corpus (développé par Cédric Fairon à l'Université libre de Bruxelles grâce aux programmes d'analyse du système INTEX de M. Silberztein (1993) et aux dictionnaires du LADL-Université Paris 13)

Il existe sur Internet de nombreux concordanciers en ligne, mais GlossaNet présente des caractéristiques qui en font un outil unique en son genre : la nature des corpus, environ 25 quotidiens dont les éditions sont accessibles sur Internet (en anglais, français, espagnol,

<sup>257</sup> Je remercie Cédric Fairon de la présentation qu'il a faite de GlossaNet lors des journées d'hommage à Maurice Gross des 3-4 juin 2002 au ministère de la Recherche à Paris. Une grande partie des descriptifs de concordanciers et de corpora lui est également due.

italien, portugais) ; la récurrence des requêtes qui, une fois enregistrées, sont réappliquées sur le corpus à chaque remise à jour automatique ; l'envoi des résultats par courrier électronique, sur une base hebdomadaire ou journalière, suivant le choix de l'utilisateur ; utilisation de ressources linguistiques, grammaires locales et dictionnaires électroniques en cinq langues, avec dictionnaires filtres pour limiter les cas d'ambiguïté les plus fréquents ; possibilité d'enregistrer plusieurs requêtes ; requêtes possibles : catégorisées et non catégorisées, avec présence d'élément vide intermédiaire le cas échéant, recherche de co-occurrences dans une seule phrase, recherches d'ordre morphologique (préfixe-suffixe-infixe)

Exemples de requête possible :

Recherche catégorisée : absolument <A> (= absolument suivi d'un adjectif)

<DET> <N> <A> (= séquence déterminant - nom - adjectif)

le signe + signifie « ou », l'étiquette <E> représente l'élément vide

<DET> <N> (<ADV> + <E>) <A> (= séquence déterminant – nom – présence optionnelle d'un adverbe – adjectif)

Recherche de co-occurrences à l'intérieur d'une phrase :

\* est opérateur de répétition qui porte sur le contenu des parenthèses qui précèdent, l'étiquette <MOT> identifie n'importe quel mot, l'étiquette <NB> n'importe quel nombre (tout au moins (<NB> +, + ; + ' + - + <MOT>)\* peu <A>) + (peu <A> (<NB> +, + ; + ' + - + <MOT>)\* tout au moins) (= tout au moins (...) peu + adjectif) ou peu + adjectif (...) tout au moins)

Pour créer un graphe : <http://ladl.univ-mlv.fr/> (page ressources et outils)

<http://glossa.fltr.ucl.ac.be>

- The British National Corpus (BNC) (développé par The Oxford University Computing Services) : permet de faire des recherches dans un corpus anglais de 100 millions de mots, qui rassemble des textes de langage écrit et oral. Les mots localisés sont présentés dans leur contexte mais pas sous forme de concordances. Il est néanmoins possible de formuler des requêtes par des expressions régulières décrivant la forme des mots (par ex. (s[iau]ng) identifie *sing*, *sang* et *sung* ou d'utiliser certains *tags* comme *house* = VBB qui identifie uniquement les formes verbales de *to house*.

<http://thetis.bl.uk/lookup.html>





# TABLE DES MATIERES

<b><u>INTRODUCTION</u></b>	<b>1</b>
<b><u>A- Brève histoire de l'adjectif</u></b>	<b>2</b>
<b><u>B- Précisions de terminologie</u></b>	<b>9</b>
<b>I/ <u>DEFINITION DU GRADABLE ET DE SA POLARITE</u></b>	<b>12</b>
<b><u>A- Définition positive</u></b>	<b>12</b>
1) <i>Combinaison avec très</i>	13
a) <i>Combinaison avec très très (très, très, voire très-très)</i>	13
2) <i>Combinaison avec assez</i>	15
3) <i>Combinaison avec peu</i>	17
4) <i>Combinaison avec d'autres modificateurs</i>	17
5) <i>Première tentative de distinction</i>	27
<b><u>B- Définition négative</u></b>	<b>27</b>
1) <i>L'adjectif gradable n'est pas un relationnel</i>	28
2) <i>L'adjectif gradable n'est pas un adjectif du bout de l'échelle (endpoint oriented)</i>	30
3) <i>L'adjectif gradable n'est pas un participe passé statif/résultatif</i>	30
a) <i>Similarités et différences entre participe passé et adjectif</i>	31
b) <i>Différenciation adjectif verbal en -ant et participe présent en -ant</i>	33
4) <i>L'absence de gradation de certains adjectifs morphologiquement marqués par le préfixe in-/un-</i>	34
<b><u>C- Les trois critères nécessaires et suffisants de l'adjectif gradable</u></b>	<b>34</b>
<b><u>D- Typologie des gradables selon la polarité</u></b>	<b>35</b>
1) <i>Qu'est-ce que la polarité ?</i>	35
<b>II/ <u>PREMIER NIVEAU D'ANALYSE : LE MOT</u></b>	<b>39</b>
<b><u>A- Le critère morphologique</u></b>	<b>39</b>
1) <i>Préfixes et suffixe négatifs en anglais</i>	43
2) <i>Préfixes négatifs en français</i>	44
3) <i>Particularités du préfixe in-</i>	44
4) <i>Suffixes adjectivaux en français</i>	47
a) <i>A propos du caractère subjectif de l'adjectif: le suffixe -esque</i>	48
5) <i>Suffixes adjectivaux en anglais</i>	49
6) <i>Listes et tableaux comparatifs</i>	50
<b><u>B- Le critère dimensionnel</u></b>	<b>74</b>
<b><u>C- Le critère évaluatif</u></b>	<b>76</b>
1) <i>Les corpus scolaires</i>	82

<b><u>III/ DEUXIEME NIVEAU D'ANALYSE : LE GROUPE NOMINAL</u></b>	<b>93</b>
<b><u>A- Le rôle du contexte</u></b>	93
<b><u>B- Le rôle du partitif et de l'indéfini</u></b>	94
<b><u>C- Le critère intersectif</u></b>	95
1) <i>L'adjectif antéposé en français</i>	97
<b><u>D- La combinaison avec une expression de mesure (measure phrase)</u></b>	99
<b><u>E- Les comparaisons à parangon</u></b>	100
<b><u>F- La combinaison avec le comparatif explicite</u></b>	101
<b><u>G- Le critère de coordination ou de juxtaposition</u></b>	101
<b><u>H- Le rôle de la prosodie</u></b>	104
<b><u>I- Le problème des adjectifs de couleur</u></b>	107
1) <i>Philosophie des couleurs</i>	108
2) <i>Anthropologie et physiologie des couleurs</i>	111
3) <i>Les quale-structures</i>	119
4) <i>L'expression linguistique des couleurs</i>	120
<b><u>IV/ TROISIEME NIVEAU D'ANALYSE : LA PREDICATION</u></b>	<b>123</b>
<b><u>A- La relation attributive, l'adjectif attribut</u></b>	124
1) <i>Individual-level predicates et stage-level predicates</i>	127
<b><u>B- Prédication impersonnelle, prédicat à montée du sujet et extraposition</u></b>	128
1) <i>Les opérateurs épistémiques</i>	130
<b><u>C- Comparatif implicite, comparatif explicite et polarité croisée</u></b>	133
1) <i>La négation logique dans le 2<sup>e</sup> segment des comparatives</i>	139
2) <i>La quantification de l'adjectif en comparatif explicite</i>	141
<b><u>D- La négation descriptive</u></b>	143
<b><u>E- La négation métalinguistique</u></b>	144
<b><u>F- Prédication première ou prédication seconde ?</u></b>	145
1) <i>Apposition, construction détachée ou attribut indirect ?</i>	146
<b><u>G- Les emplois figurés</u></b>	149
<b><u>H- L'adjectif atténuateur ou inverseur de polarité</u></b>	149
<b><u>VI/ QUATRIEME NIVEAU D'ANALYSE : LE TEXTE/DISOURS</u></b>	<b>152</b>
<b><u>A- Brève histoire de la description littéraire</u></b>	152
<b><u>B- Le texte/discours en production</u></b>	159
1) <i>Pensée et langage</i>	163
a) <i>Adjectifs non agentifs (ergatifs)</i>	167
b) <i>Les marques linguistiques du point de vue</i>	168
c) <i>La conscience neuronale textualisée</i>	170
<b><u>C- Le texte/discours en réception</u></b>	176
1) <i>Esthétique et jugement de goût</i>	181
<b><u>D- Analyses de discours</u></b>	185
1) <i>Qu'est-ce que l'empathie ?</i>	202
2) <i>Du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle</i>	205
3) <i>Au XVII<sup>e</sup> siècle</i>	206
4) <i>Au XVIII<sup>e</sup> siècle</i>	209
5) <i>Au XIX<sup>e</sup> siècle</i>	214
6) <i>Au XX<sup>e</sup> siècle</i>	224

<b><u>CONCLUSION</u></b>	<b>240</b>
<b><u>ANNEXE : LE PORTRAIT LITTERAIRE</u></b>	<b>241</b>
<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u></b>	<b>369</b>
<b><u>TABLE DES MATIERES</u></b>	<b>397</b>