L'altérité au miroir du récit : modalités et degrés d'une appropriation discursive

Véronique Magri-Mourgues

▶ **To cite this version:**

Véronique Magri-Mourgues. L'altérité au miroir du récit : modalités et degrés d'une appropriation discursive. Linguistique. Université Nice Sophia Antipolis, 2006. tel-00686518

HAL Id: tel-00686518

https://theses.hal.science/tel-00686518

Submitted on 10 Apr 2012

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.

L’ALTÉRITÉ AU MIROIR DU RÉCIT

MODALITÉS ET DEGRÉS

D’UNE APPROPRIATION DISCURSIVE

Mon berceau s’adossait à la bibliothèque,
Babel sombre, où roman, science, fabliau,
Tout, la cendre latine et la poussière grecque,
Se mêlaient. J’étais haut comme un in-folio,
Deux voix me parlaient. L’une, insidieuse et ferme,
Disait : « La Terre est un gâteau plein de douceur ;
Je puis (et ton plaisir serait alors sans terme !)
Te faire un appétit d’une égale grosseur. »
Et l’autre : « Viens ! oh ! viens voyager dans les rêves,
Au delà du possible, au delà du connu ! »

La Voix, Baudelaire.

INTRODUCTION

À qui a l'âme voyageuse et la passion du livre, le récit de voyage s'offre naturellement comme le lieu d'une réconciliation *a priori* improbable entre l'univers de la bibliothèque et le monde réel.

C'est Chateaubriand le premier qui m'a ouvert l'enchantement de sa prose et l'immensité des rives du Meschacébé, comme terrain propice à l'exercice de mes premières analyses stylistiques. À leur début, mes recherches réalisées dans mon mémoire de Maîtrise dirigé par Laurence Viglieno, ***Paysages et écriture dans le Cycle américain de Chateaubriand,*** **Nice, 1987,** m'ont amenée à explorer, d'un point de vue littéraire, le *Cycle américain* de Chateaubriand qui réunit trois œuvres de fiction, *Atala*, *René*, *Les Natchez*. Les séquences descriptives insérées dans chacune d'elle ont été analysées, éclairées par le *Voyage en Amérique*. Ainsi étaient placés les trois sceaux qui frappent encore aujourd'hui l'orientation de ma recherche et qui concernent :

- Mon champ d'analyse : Je me suis en effet affirmée comme dix-neuviémiste, m'intéressant plus particulièrement aux œuvres de Chateaubriand jusqu'à celles de Loti, pour les plus tardives, même si les hasards du programme d'Agrégation m'ont fait aussi me rapprocher d'écrivains comme Claudel, Apollinaire ou Malraux par exemple. Par le biais du motif du désert, je me suis également intéressée à Le Clézio.
- Les contours de l'objet d'étude : Le récit de voyage est au cœur de mes préoccupations depuis les origines et, en particulier, par le biais d'une réflexion générique.
- Ma méthodologie : Elle s'est construite comme celle d'une linguiste, soucieuse d'analyser les structures grammaticales de la langue sans jamais perdre de vue le texte et son interprétation.

Ces préoccupations de linguiste et de stylisticienne ont trouvé à s'épanouir dans le Laboratoire auquel je suis rattachée depuis ma thèse, l'UMR 6039, *Bases, Corpus et Langage*, dirigé d'abord par Etienne Brunet, par Sylvie Mellet ensuite, par Tobias Scheer aujourd'hui et par mon engagement au sein du CRLV (*Centre de Recherche sur*

la littérature des Voyages) dont le directeur François Moureau m'a ouvert les portes en me permettant de prononcer ma première conférence à l'Université de Paris IV - Sorbonne en 1993. J'ai ensuite pu co-organiser trois colloques du CRLV entre 1997 et 1999, *Récits de voyage et intertextualité, Poésie et voyage, La Flibuste*, et participer à la publication des Actes pour les deux premiers : ***Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité,* Publications de la Faculté des Lettres, Nice, 1998 et *Poésie et voyage, De l'énoncé viatique à l'énoncé poétique*, Mandelieu, Éd. La Mancha, 2002.**

L'analyse de discours que j'ai menée durant mes années d'enseignement et de recherche a suivi les voies linguistiques traditionnelles tout en s'appuyant sur la statistique textuelle. Dès mon travail de thèse en effet, j'ai découvert, avec l'appréhension d'une littéraire, l'univers chiffré d'Etienne Brunet et de son logiciel Hyperbase. Peu à peu, j'ai pris goût à la précision rigoureuse des statistiques à tel point qu'aujourd'hui Hyperbase est devenu comme un réflexe préalable à toute recherche. Les données chiffrées sont, pour moi, un outil qui ne me dispense jamais cependant de l'attention à la lettre du texte.

J'ai pu ainsi suivre les constantes évolutions du logiciel et profiter de toutes ses avancées techniques, depuis les premières versions jusqu'à la variante du logiciel qui permet de travailler sur les corpus lemmatisés : cette version ouvre la voie à de fructueuses analyses, plus spécifiquement grammaticales. Une nouvelle fonction est actuellement en gestation, celle de la topologie textuelle. Elle a pour ambition d'étudier la ventilation d'une donnée au cours du texte permettant une vision plus dynamique de l'œuvre.

L'avantage évident de la linguistique quantitative est de pouvoir travailler sur de très grands corpus, l'œuvre entier d'un écrivain, ou, de manière transversale, un genre littéraire. La lexicométrie – ou mesure du vocabulaire – a glissé vers la logométrie et la stylométrie. Si on admet qu'une science se définit pour partie par son objet d'étude, la logométrie se donne comme :

> Un traitement automatique global du texte dans toutes ses dimensions : graphiques, lemmatisées, grammaticalisées. L'analyse portera sur toutes les unités linguistiques de la lettre aux isotopies, en

> passant par […] les mots, les lemmes, les codes grammaticaux, les bi-codes, ou les enchaînements syntaxiques[1].

On connaît toutefois les limites de l'analyse statistique ; il me paraît en ce sens dangereux d'étendre les possibilités de la statistique au sémantique et au rhétorique, comme cela est fait par le même historien dans un autre article[2]. Le sens figuré, par exemple, relève d'un décodage interprétatif que seule une étude du contexte et une lecture humaine peuvent réaliser.

Comme les analyses statistiques qui travaillent sur des dénombrements – les fréquences – et des calculs différentiels – représentés par l'écart réduit – ont montré leur efficacité pour l'étude d'un vocabulaire ou pour celle du discours, est-il légitime d'avancer la possibilité d'une étude scientifique et chiffrée du style ? Cette question implique évidemment qu'on ait répondu à cette autre question qui concerne la définition du style.

Pour résumer, on pourrait dire que c'est l'intrication des faits de langue et du sens du texte qui fait l'originalité du style. La stylistique a toujours cette place inconfortable d'un entre-deux, située entre langue et littérature, partagée entre l'analyse précise des procédés linguistiques d'une part et leur interprétation en vue de la construction du sens du texte d'autre part. La stylistique est une démarche scientifique qui a sa place dans le domaine de la linguistique : elle s'appuie sur le fait linguistique et réciproquement l'interprétation stylistique peut éclairer le fonctionnement de la langue. C'est cet aller-retour permanent qu'il faut préserver et que j'essaie de faire percevoir aux étudiants. La stylistique – conçue comme analyse d'un texte, telle qu'elle est proposée aux concours de l'enseignement – analyse l'expression singulière d'un écrivain dans un texte en regard des formes qu'il a à sa disposition, le répertoire de la langue en général, les types de discours ou, au degré le plus haut, les genres littéraires. La stylistique ainsi envisagée repose sur l'observation des choix effectués par l'écrivain dans un extrait qui déterminent cet espace de contraintes et de liberté qu'est le texte littéraire. Les récurrences et les choix congruents formant système peuvent alors être érigés en

[1] D. Mayaffre (2005). « De la lexicométrie à la logométrie », *L'Astrolabe, recherche littéraire et informatique* (revue électronique).
[2] D. Mayaffre (2002). « De l'Herméneutique numérique », *L'Astrolabe, recherche littéraire et informatique* (revue électronique).

constantes stylistiques signifiantes d'un texte particulier. Ce que cette stylistique atomiste a d'artificiel est indéniable ; elle répond seulement aux contraintes d'un genre universitaire. Ce n'est jamais dans ce cadre limité que la statistique textuelle s'exerce. Celle-ci privilégie, au contraire, les groupements ou les séries de textes ; qu'ils relèvent d'un même auteur et la stylistique aura pour ambition de caractériser une production verbale particulière ; qu'ils se rangent sous une même étiquette générique et c'est la stylistique des genres qui est illustrée. Si la logométrie se définit par son objet d'étude ou son domaine, par la méthode statistique qu'elle emploie, par les observations « objectives vérifiables »[3] qu'elle établit, la stylométrie[4] fonde sa spécificité dans sa finalité qui est de caractériser une écriture. À l'étape d'identification de paramètres récurrents et congruents s'ajoute la notion de prédictibilité de ces paramètres. Un modèle générique, par exemple, est reconnu à la constance de certains facteurs langagiers ; dès lors, le caractère prédictible de ces facteurs permettra d'en valider l'existence dans un texte donné, qui se conformerait au modèle, ou, au contraire, d'en constater l'absence ou l'altération pour souligner l'originalité d'un texte.

Comment Hyperbase peut-il servir l'analyse stylistique ? La notion mathématique d'écart réduit que les statistiques utilisent est à la base de nombreux calculs différentiels du logiciel. C'est notamment grâce à son calcul que les spécificités d'un vocabulaire peuvent être inventoriées. Elle peut faire penser à celle controversée d'écart par rapport à une norme[5] qui permet de définir les figures de style chez Fontanier par exemple ou qui a servi de fondement à certaines théories d'analyse stylistique, notamment la stylistique intuitive et subjective de Léo Spitzer. C'est au lecteur qu'il incombe de percevoir l'écart, mesuré selon des compétences historiques, littéraires et culturelles forcément variables. Des propositions plus récentes font encore la part belle aux « effets de lecture » en prônant l'existence d'un « archilecteur », sorte de lecteur-modèle. En fait, la notion d'écart réduit est légitimée par le support mathématique sur lequel elle repose et par sa relativité même que le chercheur n'oublie jamais ; un des mérites de l'analyse effectuée par le logiciel est la garantie de la constance des paramètres choisis

[3] Voir Le Robert, article « science ».

[4] Le mot, dans le sens d'étude du style d'une œuvre, est attesté dès la fin XIXe siècle. Voir P. Tannery, « La stylométrie : ses origines et son présent » (1876), *Revue philosophique de la France et de l'étranger*.

[5] Voir **J.-M. Gouvard (éd.) (2005). *De la langue au style*, Presses universitaires de Lyon. Ouvrage dont j'ai réalisé le compte rendu à paraître dans la revue *Corpus*, n°5, 2006.**

pour procéder aux observations. Quand on recourt à l'analyse statistique, on peut se prévaloir d'une attention sans faille aux récurrences et aux variations, qui seules peuvent fonder un travail d'interprétation. Evidemment, les biais d'analyse demeurent : en amont du travail statistique d'abord puisque le chercheur doit constituer un corpus d'étude et choisir les comparaisons à solliciter ; en aval ensuite puisque c'est à lui qu'incombe en dernière instance la tâche interprétative.

Quel sens donner aux résultats statistiques ? La réponse à cette question ne se départit pas du retour constant à la lettre des textes. Je montrerai plus loin l'usage que j'ai fait du logiciel Hyperbase dans une perspective proprement stylistique pour mon travail sur la poétique du récit de voyage.

QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES

I. Genre et corpus

L'identification générique

La question du genre s'est posée à moi tout au long de ma recherche, avec pour corollaire obligé celle du corpus d'étude, puisque ma démarche se veut empirique, toujours au plus près des textes.

Sous la dénomination de « récit de voyage » peuvent être rassemblés des textes hétéroclites à plusieurs titres. Les bases de données existantes attachent une importance variable à la classification par genres. Le site Gallica, offre numérique de la BnF, propose, dans la notice de chaque ouvrage, un rattachement à un « sujet », intitulé *Descriptions et voyages*, et précise les « domaines » auxquels appartiennent les œuvres numérisées, notamment trois qui sont bien représentés, l'histoire, la littérature et les

sciences. Cette base propose, par ailleurs, des dossiers thématiques, dont trois sont consacrés à des voyages.

La base textuelle de Frantext, de l'ILF (CNRS), s'avance davantage puisqu'elle propose une sélection des œuvres fondée sur des « critères bibliographiques », comme le titre, l'auteur, les dates mais aussi le genre littéraire. La compartimentation générique en dix rubriques, « correspondance, éloquence, mémoires, pamphlets, poésie, récit de voyage, roman, théâtre, traité, essai », recoupe les trois catégories que sont la poésie, le roman et le théâtre, version simplifiée et schématique des classes romantiques, définies selon les modalités d'énonciation, le lyrique, le dramatique, l'épique, dérivant elles-mêmes de la théorie aristotélicienne. Frantext affine cependant cette typologie en distribuant la catégorie « récit » en plusieurs sous-rubriques.

Toutefois, cette classification ne repose pas sur une analyse précise des œuvres mais répond à une démarche intuitive et première qui tire parti des indications paratextuelles de l'œuvre, les titres et les sous-titres éventuels, et sans doute aussi d'une connaissance sommaire des œuvres qui permet par exemple de ne pas ranger *La Vie de Marianne* de Marivaux parmi les *Mémoires* mais parmi les *Romans*. À l'intérieur du texte, les notes infrapaginales d'auteur peuvent aussi jouer le rôle d'un indice générique. Il est peu probable d'en trouver dans un recueil de poésie lyrique alors qu'elles sont nombreuses dans des textes à vocation didactique comme l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand.

La problématique de la classification des ouvrages pose la question de la réception de l'œuvre, à un double titre : à la fois, en termes d'horizon d'attente générique créé par le rangement éventuel d'une œuvre dans telle rubrique d'une bibliothèque ou, en amont, pour la démarche critique de classification générique. L'anecdote est désormais célèbre de *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël, tantôt étiquetée « récit de voyage », tantôt « roman » dans les bibliothèques ; il est vrai que le titre de l'œuvre suscite lui-même l'ambiguïté et, finalement, semble laisser le choix de l'interprétation au lecteur qui y puisera ce qu'il voudra, en étant particulièrement sensible à l'aventure sentimentale qui lie Corinne à Oswald ou aux tableaux italiens qui s'y entrelacent.

Des hésitations du même type entourent certaines œuvres de Loti : *Madame Chrysanthème,* par exemple, est présenté comme un roman ou comme un récit de

voyage selon les critiques. L'analyse statistique à laquelle j'ai soumis ces deux œuvres au sein de mon corpus alimente cette ambiguïté : pour la plupart des tests que j'ai effectués, *Madame Chrysanthème* se rapproche de *Japoneries d'automne*, classé, quant à lui, de manière plus unanime parmi les récits de voyage.

Les frontières entre les genres ont été une de mes préoccupations : j'ai notamment comparé le récit de voyage à la nouvelle, dans un article sur Maupassant, « **Du récit de voyage à la nouvelle. L'exemple de Maupassant *: Au Soleil, Marroca, Mohammed-Fripouille, Un Soir, Allouma », in* M.-H. Gomez-Géraud et Ph. Antoine (éd.), *Roman et récit de voyage,* Paris, PUPS, 2001, 155-166, 2001.** J'ai choisi des textes inspirés d'une même expérience de Maupassant : le corpus d'étude regroupe *Au Soleil*, *Marrocca, Mohammed-Fripouille*, *Un Soir* et *Allouma*. J'ai montré - par le biais des calculs statistiques - que les caractéristiques du vocabulaire sont révélatrices du resserrement opéré par la nouvelle. Celle-ci utilise un lexique moins varié que celui du récit de voyage ; elle est une forme brève qui dissimule sous une apparence familière un récit insolite ; l'étrangeté est davantage dans les comportements humains que dans les mots. Sur le plan narratif, la nouvelle isole un instant unique et pousse le fragment à son paroxysme, tandis que le récit de voyage se construit sur une succession d'instants qui sont autant d'étapes d'un itinéraire reconstitué. Le récit de voyage contient finalement des embryons de nouvelles ; il recèle tout un potentiel fictionnel. Le rapport à l'altérité est lui aussi différent dans chacun des types de textes : le narrateur d'un récit de voyage, investi d'un savoir, tente de maîtriser l'altérité et de restituer son objet de conquête au lecteur. Son trajet du référent à la mise en discours qu'il voudrait linéaire et direct est cependant grossi de bulles anecdotiques ou généralisantes qui font prendre au récit des détours temporels, énonciatifs ou littéraires, frôlant ainsi l'univers fictionnel. La voix du narrateur agit cependant comme principe régulateur qui tient la bride à toutes ces escapades. Dans la nouvelle, au contraire, le rapport à l'Autre et l'étrangeté qui naît de cette confrontation, sont démultipliés et amplifiés par des procédés narratifs qui font reculer l'histoire racontée dans un lacis énonciatif qui déstabilise le lecteur. Je reviendrai sur l'analyse de la voix narrative dans la seconde partie de ce travail. Sur le plan sémantique, le rapport à l'Autre est démultiplié parce que l'altérité est multiforme. L'Autre, c'est l'étranger qui surprend par des mœurs insolites, comme dans le récit de voyage. La relation à l'Autre est cependant vécue aussi comme un désir viscéral de la

terre africaine éprouvé par le voyageur et se cristallise dans le rapport à l'Autre sexué, la femme.

J'ai pu procéder à une comparaison similaire à l'intérieur d'une seule et même œuvre, *Le Nil, Égypte et Nubie* de Maxime Du Camp, dans l'article intitulé **« Hétérogénéité, cohésion et cohérence : le statut de l'anecdote digressive dans un récit de voyage »** ***in Cohésion et cohérence, Études de linguistique textuelle,*** **Paris, ENS éditions, 2005, p. 134-148**. Pour cette œuvre, j'ai utilisé l'étagement narratif sur lequel se construit le récit de voyage : l'enfilade des anecdotes digressives a été étudiée en parallèle avec le récit-cadre du récit de voyage. J'ai appelé « anecdotes digressives » des séquences textuelles qui sont clairement délimitées par des marqueurs intégrés dans le récit-cadre comme des signes typographiques ou des formules qui les désignent comme histoires autonomes et qui, sur le plan du contenu, s'éloignent du sujet principal, c'est-à-dire ne mettent pas en scène le voyageur. L'anecdote est ce fragment qui s'inscrit « en marge de » avec ce statut paradoxal d'un élément isolé du discours-cadre qui cependant l'englobe en lui donnant sa raison d'être. J'ai ainsi constitué et comparé deux ensembles, l'un regroupant toutes les anecdotes ainsi définies, l'autre ce qui reste constitutif du récit-cadre. Ce qu'il est intéressant de remarquer, c'est que des caractéristiques de la nouvelle mises en évidence chez Maupassant se trouvent réalisées dans les anecdotes mises en scène par Du Camp : l'anecdote s'organise autour d'un événement particulier, tandis que le récit de voyage vise la généralisation. J'ai mis cette disparité en lumière en m'intéressant notamment aux indices temporels. Le syntagme qui dénote l'unicité « un jour » est spécifique des fragments anecdotiques de même que les tiroirs verbaux du passé, imparfait et passé simple, les caractérisent. Le récit-cadre, quant à lui, reste dominé par le présent de l'indicatif. L'anecdote introduit ainsi une rupture temporelle, ouvrant un espace textuel autonome. Sur le plan énonciatif, j'ai pu aussi montrer que les anecdotes se distinguent par une structure dialogale, qu'elles soient tout entières construites sur un dialogue ou qu'elles insèrent des bribes de dialogue. Elles peuvent aussi être prises en charge par un narrateur relais, brouillant là aussi les repères du lecteur. Les anecdotes pourraient être envisagées comme des micro-nouvelles insérées dans le récit de voyage.

La question de l'anecdote m'a fait aborder la problématique du fragment comme principe de discontinuité et d'hétérogénéité textuelle et en même temps de moteur d'une

autre cohésion-cohérence, celle d'un discours second, qu'on pourrait dire tabulaire. Les fragments se répondent et tissent un réseau paradigmatique. Chaque fragment ouvre une brèche qui appelle une brèche similaire qui le referme en le remplaçant. Ce principe du fragment a pu servir à commenter la structure de *Corinne* de Madame de Staël par exemple aussi, dans l'article **« Corinne et le voyage »** ***in Lectures de*** **Corinne ou l'Italie, Nice, 2000, p. 11-25** : les trois improvisations de Corinne, au Capitole, dans la campagne de Naples et son dernier chant rythment le roman en fonctionnant comme les volets d'un triptyque à reconstituer par le lecteur.

C'est encore une réflexion sur le fragment qui se trouve engagée lors de la démarche critique qui veut établir un corpus d'étude. Un corpus est un ensemble d'unités autonomes réunies de manière contingente, qui doivent reconstituer une cohérence valide et opératoire.

Le corpus

La problématique du corpus[6] s'est naturellement posée à moi à chaque fois qu'il a fallu constituer une base de données que je souhaitais soumettre aux tests de la statistique textuelle. À l'origine, le terme de « corpus » a dénoté des ensembles de documents exhaustifs : le *Corpus Juris*, par exemple, réunissait l'ensemble des documents du droit romain. L'exhaustivité est encore envisageable pour certaines données : tel historien pourra constituer une base de données avec l'ensemble des discours prononcés par un président de la République française aujourd'hui disparu[7].

Lorsque le chercheur doit renoncer à l'exhaustivité, que les dimensions du corpus soient trop grandes ou que ses limites soient trop incertaines, il choisit un autre critère, celui de la représentativité. C'est le problème préalable auquel je me suis heurtée quand j'ai voulu m'intéresser au récit de voyage : ma démarche s'est trouvée prise dans un double mouvement qui peut paraître aporétique : comme mon corpus ne peut être exhaustif, j'ai dû procéder au choix d'un échantillon jugé représentatif. Pour cela, il a fallu que je parte de textes étiquetés « récits de voyage » par la critique et ainsi classés dans la base de

[6] Voir M. Bilger (éd.) (2000). *Corpus. Méthodologie et applications linguistiques*, Paris, Champion.

[7] Voir les travaux de Damon Mayaffre.

données Frantext, pour analyser les éventuelles convergences linguistiques de ces textes que seule l'intuition a d'abord réunis.

Le corpus n'est pas alors une simple collection de textes mais un choix raisonné de textes ; c'est dire qu'à la constitution du corpus préside une théorie préalable qui fixe les paramètres. Un aller-retour de la théorie à l'empirie sous-tend la réflexion générique que je me propose. Le corpus choisi sert de base empirique à la validation de la théorie qui a présidé à sa constitution.

Pour ma thèse ***Le Discours sur l'Autre à travers quatre récits de voyage en Orient,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, [1993], 1995,** j'ai choisi de croiser deux facteurs, l'espace du voyage - l'Orient entendu au sens large du terme - l'époque du voyage, le XIXe siècle. Un critère contingent et purement matériel s'est ajouté à ces deux paramètres, celui des œuvres déjà numérisées dans la base Frantext de l'époque. Ainsi se sont trouvées réunies quatre textes étiquetés « récits de voyage », ***Voyage en Orient*** **de Lamartine,** ***Le Nil, Égypte et Nubie*** **de Du Camp,** ***Un Eté dans le Sahara*** **et** ***Voyage en Égypte*** **de Fromentin**. Les deux œuvres de Fromentin diffèrent par leur facture générale : si la première est une œuvre achevée, constituée de lettres adressées à Armand Du Mesnil, *Voyage en Égypte* est resté à l'état de notes, non publiées du vivant de l'auteur. La confrontation de ces deux textes, indépendamment de leur destination différente, pouvait mettre en évidence le travail littéraire d'écriture qui sépare de simples notes, jetées sur la page, au hasard des impressions du voyageur et l'œuvre considérée comme achevée et destinée à la publication. Entre les deux, peut se révéler le parcours génétique, depuis l'embryon jusqu'à l'ouvrage accompli.

La démarche comparative est constitutive de la statistique dont le chercheur sait qu'elle ne peut fournir que des indications relatives. Il s'agit alors de définir un corpus de référence. Pour cela, j'ai choisi de confronter ces quatre œuvres à l'ensemble de la base Frantext, diminuée cependant des textes techniques qui risquaient de biaiser les résultats. Outre cette comparaison externe, des confrontations entre les œuvres mêmes de mon corpus ont révélé des particularités d'écriture pour chaque écrivain.

Dans mon dossier, ***Le Voyage à pas comptés ou Le récit de voyage : Mesures, langue et genre de discours***, j'ai eu ensuite envie d'élargir ma recherche à un grand corpus, avec l'ambition d'élaborer une poétique du récit de voyage plus accomplie. En 1993,

ma base de données était un corpus informatisé, outillé par une des premières versions d'Hyperbase. Le saut technologique entre ce premier travail et celui que j'ai entrepris ensuite a permis que, maintenant, mon corpus soit complètement étiqueté par le lemmatiseur Cordial, tel qu'il est intégré dans Hyperbase. Chaque forme reçoit une étiquette morpho-syntaxique ; chacune est identifiée par son appartenance à une partie du discours.

J'ai alors choisi de confronter une nouvelle base de données, composée de récits de voyage, à un autre ensemble de textes, choisis cette fois connexes, au sens où tous appartiennent au même champ générique, le texte narratif, mais considérés comme des textes fictionnels ou romanesques. L'adjectif « fictionnel » est bien sûr employé ici avec son acception d'adjectif relationnel et s'oppose à l'adjectif « fictif » qui dénoterait un énoncé qui n'existe pas. À l'instar de G. Philippe, je considère le texte romanesque comme prototypique de l'énoncé fictionnel[8].

J'escomptais ainsi pouvoir révéler de subtiles différences, qui pourraient affiner mes observations premières et compléter mes commentaires. Conservant le projet de travailler sur le XIXe siècle, j'ai réfléchi à des écrivains qui auraient pu écrire à la fois un récit de voyage et une œuvre dite fictionnelle, garantie selon moi d'avoir affaire à de véritables écrivains-voyageurs et non pas à des voyageurs qui écrivent. Très vite, douze écrivains se sont trouvés répondre à ce critère, depuis Chateaubriand, que la critique considère comme le pionnier du voyage littéraire romantique, jusqu'à Loti qui me mène aux lisières du XXe siècle. En choisissant des écrivains-voyageurs du XIXe siècle, j'ai éludé la question de la littérarité problématique du récit de voyage, postulant l'intérêt d'une analyse de l'écriture de ces voyages. Certains critiques émettent l'hypothèse que le récit de voyage fait son entrée en littérature au XIXe siècle puisqu'une nouvelle catégorie de voyageurs voit le jour. Les écrivains se mettent à parcourir le monde avec pour but d'écrire leur voyage. Cette hypothèse est cependant quelquefois nuancée par les critiques qui travaillent sur les voyages d'écrivains au XVIe siècle, comme Montaigne[9]. Cependant, c'est l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem* de Chateaubriand

[8] G. Philippe (2005). « L'appareil formel de la fiction », *Le français moderne*, 1, p. 75-88.
[9] Voir M.-Ch. Gomez-Geraud (2000). *Écrire le voyage au XVIe siècle en France*, Paris, PUF.

(1811) qui est donné comme « fondateur du voyage romantique »[10]. Roland Le Huenen rappelle que, si la pratique du récit de voyage existe bien sûr avant le XIXe siècle, elle reste comme aux marges de la littérature. Ce n'est qu'avec Chateaubriand que se manifeste un phénomène nouveau, l'émergence du moi sensible qui se révèle au travers du récit de voyage. La rencontre du récit de voyage avec les paramètres de l'autobiographie fait émerger le voyage romantique, organisé autour d'un « je » régulateur du parcours discursif et autour de l'idée qu'il n'y a pas de réalité autre que subjective. C'est en me fondant sur ces considérations que j'ai choisi le récit de Chateaubriand comme le premier chronologiquement de mon corpus. Mon projet s'inscrit dans l'élaboration d'une stylistique générique appliquée au récit de voyage.

La modernité est quelquefois associée à la disparition des genres. C'est ce que prône Maurice Blanchot par exemple qui oppose la singularité de l'œuvre au genre littéraire.

> Seule importe l'œuvre, l'affirmation qui est dans l'œuvre, le poème dans sa singularité resserrée, le tableau dans son espace propre. [...] Seul importe le livre, tel qu'il est, loin des genres, en dehors des rubriques, prose, poésie, roman, témoignage, sous lesquelles il refuse de se ranger et auxquelles il dénie le pouvoir de lui fixer sa place et de déterminer sa forme. Un livre n'appartient plus à un genre, tout livre relève de la seule littérature, comme si celle-ci détenait par avance, dans leur généralité, les secrets et les formules qui permettent seuls de donner à ce qui s'écrit réalité de livre. Tout se passerait donc comme si, les genres s'étant dissipés, la littérature s'affirmait seule, brillait seule dans la clarté mystérieuse qu'elle propage et que chaque création lui renvoie en la multipliant, - comme s'il y avait donc une « essence » de la littérature (M. Blanchot, *Le Livre à venir*, p. 272-273)[11].

Certains textes résistent au désir de synthèse et de taxinomie en restant inclassables, comme *Les Chants de Maldoror* (1869). « La transgression générique est ainsi élevée en principe de modernité »[12].

Cependant, une distinction est à faire entre l'entreprise de création et la réflexion critique qui a besoin de dessiner des cadres même si c'est pour les voir voler en éclats

[10] R. Le Huenen (16 mars 2005). « L'Itinéraire de Paris à Jérusalem, récit fondateur du voyage romantique : le voyage, le sujet, l'autobiographie », séminaire *Mappa Mundi*, *Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages*, Paris IV.
[11] Cité par A. Compagnon, « La notion de genre », www.fabula.org.
[12] A. Compagnon, *id.*

ensuite. Depuis l'article fondateur de Pierre Larthomas[13] qui inaugure une stylistique des genres, on assiste depuis plusieurs années à un retour sur la réflexion des genres et à une définition de la stylistique générique. Les manuels de méthodologie conçus pour l'épreuve de stylistique proposée aux concours manifestent une attention à la séparation des genres, comme une des clés pour expliquer un texte littéraire, soit qu'on y retrouve les indices d'écriture du genre, soit au contraire que le texte s'éloigne des principes génériques[14]. Le genre est à la fois un espace de contraintes imposées par une norme externe à l'écrivain et comme un espace de liberté de l'individu. L'auteur qui s'inscrit dans un genre entre dans la tradition littéraire et en même temps introduit une rupture.

Je prends le terme de « genre » dans un sens empirique comme réalisation de constantes morpho-syntaxiques stables d'un texte à l'autre, supposant qu'une corrélation peut être établie entre faits de langue et types de discours. P. Larthomas a proposé un partage selon le traitement de la temporalité, qu'on retrouve chez Käte Hamburger (1957). *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986 ou encore chez H. Weinrich[15] (1973). *Le Temps*, Paris, Seuil.

Un exemple particulièrement intéressant est l'article de D. Malrieu et F. Rastier (2001). « Genres et variations morphosyntaxiques », *TAL Linguistique de corpus*, vol. 42, n° 2, p. 547-577, dont le titre est éloquent. À partir d'un corpus de textes étiqueté par l'analyseur Cordial, les auteurs ont analysé des variables morpho-syntaxiques, susceptibles de pointer des « régularités singulières » et des « régularités communes » afin d'établir une typologie des textes.

Quel peut être l'apport du logiciel Hyperbase à l'analyse stylistique ?

Par le biais d'Hyperbase, on peut observer la structure lexicale d'un texte en comparaison avec d'autres. On peut ainsi étudier un texte indépendamment du contenu

[13] P. Larthomas (1964). « La notion de genre en stylistique », *Le français moderne*, XXXII : P. Larthomas y inaugure une stylistique des genres, appliquée dans P. Larthomas (1972). *Le Langage dramatique*, Paris, Colin et (1980) PUF et dans P. Larthomas (1998). *Notions de stylistique générale*, Paris, PUF.

[14] Voir par exemple les ouvrages de L. Victor (1991). *Analyses stylistiques*, vol. 1, *Théâtre et prose non narrative* et vol. 2, *Poésie et roman*, de A. Herschberg-Pierrot (1993). *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, de K. Cogard (2001). *Introduction à la stylistique*, Paris, Flammarion, chapitre III *Stylistique des genres*.

[15] Voir F. de Chalonge (2004), p. 24. « Les théories linguistiques de la fiction littéraire » *in* F. Lavocat (éd.), *Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens (XVIe-XVIIIe siècles)*, p. 17-37.

du discours. Tout au long de mon travail d'enseignant-chercheur, j'ai utilisé à des fins stylistiques le logiciel. Mon dossier le plus récent sur la poétique du récit de voyage qui traite de douze écrivains-voyageurs du XIXe siècle s'ouvre sur une première partie analytique que j'ai intitulée *La stylométrie du récit de voyage*. En rappelant les grandes lignes de ce chapitre, on peut mettre en lumière les apports les plus basiques de l'analyse statistique à l'étude stylistique.

Des tests concernant ce qu'il est convenu d'appeler la « structure lexicale » d'un corpus servent d'emblée le commentaire stylistique. Par le biais de cette première variable, le corpus est analysé indépendamment du contenu du discours. La structure lexicale s'analyse au travers de deux paramètres, la richesse lexicale d'une part, les groupes de fréquence d'autre part. La courbe de la richesse lexicale permet d'apprécier la variété du vocabulaire employé dans une œuvre ou un groupe de textes. La version d'Hyperbase qui travaille sur des corpus lemmatisés offre l'avantage de pouvoir analyser la richesse lexicale au travers des formes mais aussi des lemmes – les lemmes correspondent à une entrée du dictionnaire tandis que les formes sont toutes les réalisations possibles d'un lemme. Cela revient à pouvoir différencier la variété proprement lexicale et la variété grammaticale d'un corpus, relativement à un ensemble qui sert de norme de référence. En comparant un ensemble de récits de voyage à un ensemble d'œuvres données comme fictionnelles, j'ai pu montrer que ce sont ces dernières qui sont plus riches en formes qu'en lemmes, ce qui traduit une plus grande variété grammaticale alors que la tendance s'inverse pour les récits de voyage. Ces conclusions générales sont cependant à nuancer ponctuellement : par exemple le *Voyage en Orient* de Lamartine fait exception dans le paradigme de textes auquel il appartient, en présentant une relative pauvreté lexicale, signalant une certaine redondance du vocabulaire.

Quand l'objectif est la caractérisation générique, le chercheur doit homogénéiser, lisser les particularités pour extraire les lois générales. En fait, là où texte fictionnel joue des variations grammaticales et morphosyntaxiques, le récit de voyage préfère une expression monolithe, donnant la primauté à l'aventure lexicale, à même de décrire la variété du monde découvert.

Le logiciel Hyperbase permet d'analyser le vocabulaire d'une autre façon, en répartissant le vocabulaire en classes de fréquence – la fréquence d'une forme

correspond au nombre des ses apparitions concrètes dans le texte. Le vocabulaire est ainsi distribué en classes de fréquence, depuis la fréquence 1 qui représente les hapax ou mots qui n'apparaissent qu'une seule fois. Au-delà, Hyperbase répartit le vocabulaire en onze classes de fréquence que j'ai préféré regrouper en seulement quatre ensembles afin d'améliorer la lisibilité des résultats. Les fréquences très basses, basses, moyennes et hautes parcourent une échelle graduée depuis les mots très rares jusqu'aux mots le plus souvent employés. Les conclusions auxquelles j'ai abouti sont assez claires et amorcent une caractérisation stylistique du genre « récit de voyage » : les hapax sont relativement plus nombreux dans les récits de voyage, témoignant d'une hétérogénéité plus grande du vocabulaire, de même que ce sont les fréquences basses et très basses qui présentent des affinités plus marquées avec les récits de voyage. La prépondérance de mots rares témoigne d'un registre de langue plus soutenu ou d'un vocabulaire plus spécialisé.

Là encore, *Voyage en Orient* se distingue de l'ensemble par un emploi atypique des mots de fréquence moyenne et haute. On voit que l'intérêt stylistique des recherches statistiques joue en faveur de la caractérisation générique mais autorise aussi des distinctions individuelles qui ressortissent davantage au style d'auteur.

L'analyse statistique a aussi un rôle à jouer pour l'étude du rythme de la phrase. Les calculs sont bien connus des linguistes : le rapport entre le nombre de mots d'un texte et le nombre de signes de ponctuation dits forts, c'est-à-dire terminant une phrase, permet d'obtenir la longueur moyenne de la phrase. Avec en moyenne, vingt-neuf mots par phrase, l'ensemble des récits de voyage se caractérise par une phrase plus longue que celle du roman. On sait que certains linguistes comme M. Cressot et L. James (1991) ont établi une correspondance entre la longueur de la phrase et la vision du monde, qui sied parfaitement au récit de voyage : la phrase longue « répond à une vision totale et complexe, et à une volonté de rendu synthétique »[16]. La longueur relative de la phrase dans le récit de voyage peut aussi sans doute s'expliquer, plus simplement, par la présence moindre de passages dialogués dans ce type de récit et par l'expression plus importante de circonstances.

Enfin, la distribution des parties du discours est rendue possible là encore par les dernières versions d'Hyperbase qui travaillent sur les corpus lemmatisés. J'ai utilisé

[16] M. Cressot et L. James (1996). *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF, p. 252.

pour cela le codage simplifié réalisé à partir de celui de Cordial et intégré à Hyperbase, qui propose dix-huit catégories grammaticales incluant les signes de ponctuation. Les règles de désambiguïsation lexicale et grammaticale utilisées par le programme rendent les résultats de lemmatisation fiables. Cordial ne rend jamais la main au linguiste pour le choix éventuel d'une catégorie grammaticale mais la loi des grands nombres dissout en quelque sorte les quelques erreurs d'étiquetage qui peuvent subsister. En revanche, l'étiquetage des fonctions m'est resté trop opaque et j'ai préféré ne pas m'en servir pour ce travail.

La répartition est assez claire : les récits de fiction se trouvent caractérisés par le verbe, en emploi auxiliaire ou principal, et deux parties du discours qui lui sont attachées, l'adverbe - adverbe comparatif, négatif ou autre - et le pronom, toutes catégories confondues. Les interjections sont également attirées dans cette sphère fictionnelle, révélant le caractère quelque peu artificiel ou convenu de la mise par écrit de toute émotion. Les scènes dialoguées, plus nombreuses dans ce type de récits que dans le récit de voyage, peuvent expliquer cette primauté. La subordination est également associée à ce groupe, révélant une complexité plus grande du discours sans toutefois que les phrases s'en trouvent sensiblement allongées, comme on l'a vu avec l'étude du rythme de la phrase. Face à ce premier ensemble, le groupe de récits de voyage accorde la primauté au groupe nominal – déterminants et substantifs auxquels s'associent les noms propres – ainsi qu'aux numéraux. Les prépositions, les adjectifs qualificatifs et les adjectifs ordinaux, qui se rattachent syntaxiquement à la classe nominale, se trouvent naturellement attirés dans ce second groupe. Au niveau phrastique, c'est la coordination qui est, cette fois, privilégiée et les ponctuations faibles, majoritaires, signalent sans doute les pauses respiratoires de phrases plus longues.

J'ai pu ainsi avancer cette première conclusion que les textes de fiction se caractérisent par les procédés qui ont partie liée avec l'action et sa dynamique narrative tandis que les textes de voyage privilégient la perspective statique de la langue, autrement dit le processus descriptif.

Voilà quelques exemples d'application du logiciel hyperbase à la caractérisation d'un style générique ou d'auteur, qui peut-être pourraient servir à la définition d'une poétique du récit de voyage.

II. Une poétique du récit de voyage ?

Le terme de « poétique » que j'ai utilisé n'est pas à prendre au sens strict de « stylistique de la poésie », elle-même limitée au discours versifié, comme le recommandent G. Molinié et J. Mazaleyrat[17] (1989), mais dans son acception étendue d' « art de la création verbale », comme une poétique qui serait conçue comme l'étude de l'échange permanent entre les structures formelles de la langue et l'interprétation à leur donner.

Un pari a sous-tendu mon projet de recherche : une praxis viatique pourrait-elle être définie en termes linguistiques ?

Une posture de voyageur-narrateur[18] qui induit un protocole d'écriture caractérise le récit de voyage. La posture peut être définie comme une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut[19], au niveau discursif. On rejoint ce que d'aucuns appellent l'ethos discursif[20]. Le voyageur-narrateur projette dans son discours l'image d'une personne d'autorité qui place son récit sous une clause de sincérité. Cette clause qui apparaît régulièrement dans le récit de voyage s'appuie sur un triptyque qui m'a paru déterminant et qui croise trois actes, voir, savoir et dire.

J'ai pu définir le discours viatique à partir de trois paramètres appuyés sur des constantes linguistiques et qui peuvent faire système au sens où Saussure[21] parle d'un système de la langue : les composantes sont solidaires et en interaction les unes avec les autres. Le récit de voyage a montré d'abord ses affinités avec la classe du nom – il

[17] G. Molinié et J. Mazaleyrat (1989). *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF.

[18] Voir J. Meizoz (2004), « *Postures* d'auteur et poétique (Ajar, Rousseau, Céline, Houellebecq), site Vox poetica, http://www.vox-poetica.org/t/meizoz.html.

[19] Voir A. Viala et G. Molinié (1993). *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF.

[20] D. Maingueneau (2002). « Problèmes d'ethos », *Pratiques*, n° 113-114, p. 55-67 et R. Amossy (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne-Paris, Delachaux & Niestlé.

[21] « La langue est un système dont tous les termes sont solidaires et où la valeur de l'un ne résulte que de la présence simultanée des autres » (Saussure (1974). *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, p. 159).

pourrait ainsi se définir comme un genre substantif -, un mode lyrique et une tension performative.

Le terme de « lyrique » est employé avec le sens particulier qui lui est donné quelquefois : le « je » lyrique peut être envisagé comme un « sujet autobiographique en voie de fictionnalisation »[22], situé entre fiction et diction. Le dispositif énonciatif récurrent dans le récit de voyage a démontré une dilution régulière du « je » dans le pluriel du « nous » ou l'indéfinition du « on », de même qu'une extension du présent actuel à l'omnitemporel. L'expérience individuelle et particulière a vocation à devenir aventure reproductible et universelle. J'ai retrouvé, au cœur de la fabrique du récit de voyage, cette oscillation productive entre empirie et théorie : fondé sur l'empirique, le récit de voyage vise à s'élever au niveau du concept, apte à construire une science du voyage. En envisageant l'appareil de l'énonciation, j'ai été amenée à confronter le récit de voyage à l'autobiographie. Les travaux de Philippe Lejeune ont été éclairants : le récit de voyage est en effet régi par le pacte référentiel, corrélat du pacte autobiographique justifié par l'identité assumée entre auteur, narrateur et personnage principal. Des différences sont cependant patentes entre autobiographie et récit de voyage. Même si le récit de voyage du XIXe siècle s'affirme comme romantique au sens où il met en scène un moi sensible et où le voyage réel se double d'un voyage intérieur, quelquefois initiatique, il ne se déroule pas dans le même huis-clos que l'autobiographie. Certains définissent le genre autobiographique comme l' « expansion narrative du performatif j'avoue »[23] ; j'ai pu valider la pertinence de cette définition pour une œuvre comme *Aurélia* de Nerval par exemple. Mais l'ouverture à l'altérité physique, géographique ou humaine, qui caractérise le récit de voyage le fait échapper au soliloque réflexif. La perspective foncièrement dialogique du récit de voyage, dont je reparlerai plus loin, l'éloigne de l'autobiographie dont il n'emprunte que l'habillage formel.

Enfin, la tension performative du récit de voyage fait glisser du descriptif au poïétique. Sous couvert de description, le récit de voyage recrée l'univers. C'est finalement à un voyage dans la langue que le lecteur est convié davantage qu'à un parcours

[22] D. Combe (1996). « La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie », *in Figures du sujet lyrique*, PUF, p. 39-63.
[23] L. Dällenbach (1995). « L'aveu et la veuve ou l'autobiographie », *Versants*, 8, p. 77.

géographique. Le traitement du nom propre est en ce sens particulièrement éclairant. J'y reviendrai.

Au terme de ce travail, je me suis demandé si finalement le récit de voyage ne pouvait être envisagé comme parangon de l'œuvre littéraire par la dialectique du Même à l'Autre qui le sous-tend et peut-être même comme reflet de la démarche théorique en général. Les théories en effet s'appuient sur des phénomènes empiriques pour être énoncées, illustrant la dynamique du particulier au général qui est apparue comme constitutive du récit de voyage. La réflexion générique ne procède pas autrement quand elle considère un groupement de textes choisis comme échantillon représentatif pour tenter, suivant un processus inductif, d'en extraire les lois générales. C'est comme si le récit de voyage reproduisait en son sein la démarche constitutive de toute théorisation, qu'elle soit linguistique en particulier ou générique. Une autre tension anime le récit de voyage, celle qui le place entre factuel et fictionnel.

III. Factuel et fictionnel

Dès qu'on travaille sur le récit de voyage, on se trouve emporté dans une réflexion qui oppose fiction et non-fiction. Cette réflexion a connu un regain d'intérêt, par le biais d'ouvrages récents sur la question mais aussi par la mise en ligne de deux colloques sur le site Fabula, *L'Effet de fiction* et *Frontières de la fiction*. Le débat est relancé par les travaux consacrés à l'autofiction, terme repris par Serge Doubrovsky pour qualifier son roman *Fils* (1977) qu'il définit ainsi :

> Fiction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (*Fils* (1977). Paris, Galilée, 4e page de couverture).

Ce récit se situe entre roman et journal intime ou autobiographie. Ses caractéristiques correspondent à celles de l'autobiographie mais l'autofiction se revendique comme roman, en mêlant des faits avérés à des éléments inventés.

Si on s'en tient à la fiction littéraire, il faut faire la part entre une double appréhension de la question, l'une qui se situe au niveau pragmatique, l'autre au niveau linguistique. En termes pragmatiques, la question est assez vite résolue en termes d'intention d'auteur et de croyance du lecteur. Elle se trouve résumée par la position d'un philosophe du langage, John Searle, qui, dans *Sens et expression*[24], définit la fiction comme « une assertion feinte, sans intention de tromper ». Le récit de voyage, en l'occurrence, repose sur un pacte référentiel au sens où il prétend refléter la réalité, les choses vues ; il se place du côté de la littérature dite référentielle. Le récit de voyage est sous-tendu par une allégation d'authenticité. Cependant, lors de mes réflexions sur cette question, j'ai préféré parler de texte factuel parce que le terme de « référentiel » m'a paru insuffisamment discriminant. Tout dépend en fait du sens précis qui est donné à « référentiel ». Certains critiques qui voient dans la fiction un acte d'énonciation non référentiel entendent sans doute la référence, de manière restrictive, comme la capacité du langage à renvoyer à un élément du réel, ou comme synonyme de « valeur de vérité »[25]. Ce n'est pas ma position : je préfère comprendre la référence avec une acception plus large qui est celle donnée par exemple par le *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* :

> La *référence* est la propriété d'un signe linguistique lui permettant de renvoyer à un objet du monde extra-linguistique, réel ou imaginaire. […]
>
> La référence n'est pas faite à un objet réel, mais à un objet de pensée. (p. 404)

Cette définition permet d'éluder la question philosophique sur le statut ontologique du réel, qui dépasse le cadre linguistique. L'existence du référent importe peu : « un mot peut référer à une notion inexistante » (*id.*, p. 405).

Ce choix terminologique s'oppose aussi à la position des logiciens qui prônent l'absence de dénotation encore appelée la vacance dénotationnelle pour le texte fictionnel. Cette position est critiquée par exemple par C. Kerbrat-Orecchioni[26].

---

[24] J. Searle (1979).

[25] La distinction entre sens et référence et entre sens et dénotation provient des logiciens du langage et notamment de G. Frege [1892] (1971). *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Seuil.

[26] C. Kerbrat-Orecchioni (1982). « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle », *Texte* (Toronto), n° 1, p. 27-49.

Implicitement, c'est sur ces considérations pragmatiques que reposent les classements actuels des best-sellers par exemple proposés par les magazines. *Le Nouvel Observateur*, par exemple, présente une sélection fondée sur quatre rubriques, les romans, les essais, les bandes dessinées, la littérature pour la jeunesse. L'opposition entre les romans et les essais recouvre la dichotomie simplificatrice qui oppose fiction et non-fiction. La nomenclature de la Bibliothèque nationale française fait apparaître, sous la rubrique *Littérature*, l'histoire et la critique littéraires, la poésie, le théâtre, les romans et fictions romanesques, les essais et écrits divers, la littérature pour la jeunesse. Des cases quelque peu « fourre-tout » manifestent un classement aux ambitions pratiques et informatives.

Plus délicate est la définition linguistique éventuelle de la fiction. Au niveau textuel, elle peut s'exercer à différents niveaux : macro-structural si elle prend en compte l'ensemble du texte, segmenté sur des séquences ou micro-structural si elle s'intéresse à la phrase et aux éléments qui la composent. Elle rejoint alors les discussions sur les marqueurs de fictionalité. J. Searle en nie l'existence :

> Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction.[27]

En revanche, C. Kerbrat-Orecchioni, par exemple, interprète le discours fictionnel comme un discours figuré, un trope qui s'appuie sur une énallage de modalité[28], substituant au conditionnel attendu l'indicatif présent. G. Philippe a proposé une étude de ce qu'il a appelé « l'appareil formel de la fiction »[29], où il formule l'hypothèse qu'un ensemble de faits langagiers spécifiques et congruents, organisés en système, peut provoquer un changement du statut modal des référenciations et des prédications d'un texte et fonctionner comme marqueur de fictionalité. Il s'intéresse particulièrement à l'emploi de « voici » qu'il considère comme marqueur de décrochage modal et fictionnel, en voie de grammaticalisation, et à l'emploi du présent de l'indicatif.

[27] J.Searle (1979). *Sens et expression*, p. 109.

[28] C. Kerbrat-Orecchioni (1982). « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle », Texte n°1, p. 27-49. Voir Florence de Chalonge (2004). « Les théories linguistiques de la fiction littéraire » *in Usages et théories de la fiction. Le débat contemporain à l'épreuve des textes anciens*, Paris, PUR, p. 17-37.

[29] G. Philippe (2005). « L'appareil formel de la fiction », *Le français moderne*, 1, p. 75-88.

L'auteur précise que cet « appareil formel de la fiction » ne se réalise que dans certaines configurations discursives, notamment le texte philosophique, dont sont extraits la plupart des exemples cités. Je n'ai pas pu valider cette hypothèse à partir de mon propre corpus de textes, l'emploi de « voici » restant foncièrement déictique. Ce présentatif ouvre un espace discursif contemporain du repère énonciatif d'origine et n'induit pas de décrochage modal. Au contraire, dans le récit de voyage, les présentatifs « voici », « voilà » convoquent le réel dans le discours.

On pourra davantage suivre ces propositions pour l'emploi du présent de l'indicatif et également pour l'emploi du « je ». J'ai en effet retrouvé dans le « je » du récit de voyage, comme je l'ai dit plus haut, un « je » que j'ai appelé lyrique, entraîné sur la voie de la fictionnalisation, parce qu'on peut l'envisager comme en décalage par rapport au repère autobiographique initial. Je reviendrai également sur les emplois du présent de l'indicatif dans la partie suivante.

Le récit de voyage fournit nombre d'exemples de marqueurs de décrochage modal. Par une sorte de généreux mimétisme, le voyageur veut donner à voir comme lui-même voit ; le lecteur est alors invité à recréer un univers fictionnel qui prend appui sur les mots du voyageur-narrateur. L'étape de la simple description est dépassée avec des mots qui font changer de plan modal et font entrer en fiction. C'est par exemple l'emploi de l'impératif « imagine » que Fromentin utilise pour décrire la vallée du Chéliff :

> Imagine un pays tout de terre et de pierres vives, battu par des vents arides et brûlé jusqu'aux entrailles[30].

Une variante de cet impératif use du système hypothétique complet qui juxtapose un impératif et un futur simple dans deux propositions reliées par la conjonction « et » de valeur consécutive pour permettre au lecteur de participer à l'élaboration d'une image :

> Suppose une étendue de quarante lieux de nuages, amoncelés entre l'Ouarensenis et nous, et tu pourras imaginer dans quelles profondeurs de brume sa magnifique pyramide est ensevelie[31].

[30] *Un Été dans le Sahara, op. cit.*, p. 40.
[31] *Ibid.*, p. 2.

Les ruines sont un lieu qui favorise l'émergence d'un univers contrefactuel, comme dans cet extrait :

> Si vous redressiez une ou deux colonnes du péristyle [...] si vous remettiez à leur place quelques-uns des caissons énormes [...] si vous releviez un ou deux blocs sculptés [...] et que l'autel reprît sa forme et sa place, vous pourriez rappeler les dieux et ramener les prêtres et le peuple. (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 172, T. 2)

Ici, l'énoncé est virtualisé par l'emploi du conditionnel à valeur modale, relayé par le subjonctif imparfait. « Si » fonctionne bien comme marqueur de changement de plan modal.

Pour ma part, j'ai proposé par ailleurs, lors d'une communication **« Maintenant, marqueur de fictionalité ? »**, présentée au **Colloque *Ici et maintenant*, Nice, 24-25 novembre 2005**, une analyse de l'adverbe « maintenant » dont certains emplois pourraient être mentionnés comme indices de fictionalité. L'étude des contextes de l'adverbe prend appui sur le corpus de textes que j'ai établi pour mon dossier sur la poétique viatique. Les occurrences de « maintenant » ont été observées à la lumière de divers paramètres, syntaxiques, distributionnels et sémantiques. J'ai mis ainsi en évidence des particularités d'emploi de l'adverbe dans les textes fictionnels et des cas d'emplois exclusifs. L'adverbe présente des caractéristiques qui favorisent l'investissement modal en langue : d'abord, son emploi infère un énoncé négatif : « maintenant p » infère « jusque là non-p », puisqu'il fonctionne comme un « rupteur temporel »[32] qui ouvre un espace discursif défini par des conditions qui s'opposent à celles d'un espace antérieur. La modalité négative inscrite en filigrane s'adjoint le sémantisme de l'adverbe qui retient l'idée d'indétermination. « Maintenant » ne marque pas la mesure et ouvre un espace temporel non borné à sa droite, laissant le segment temporel indéfini. Ses affinités avec l'imparfait dans un contexte passé enfin le rapprochent de ce tiroir verbal dont l'aspect sécant associé véhicule une connotation modale d'éventuel. Ces trois vecteurs modaux colorent l'adverbe de subjectivité et font s'éloigner l'énoncé du référent. Certains emplois de « maintenant » se sont avérés, pour

[32] M. Wilmet (1997). *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, § 651.

mon corpus d'étude, exclusifs du roman. J'ai ainsi relevé l'emploi elliptique et en mention qui joue en faveur de la dramatisation de l'énoncé ou encore cette particularité distributionnelle qui place l'adverbe à des postes-clé de la phrase, thématisé en début de phrase, détaché entre virgules ou en fin de phrase, recevant l'accent mélodique. Dans ces cas, « maintenant » se charge d'une valeur essentiellement modale au détriment de sa valeur temporelle, toujours présente bien sûr, mais devenue mineure. Ces emplois qu'on ne retrouve que dans l'ensemble romanesque peuvent ainsi être envisagés comme marqueurs de fictionalité.

Pour mon travail, la dynamique fiction et non-fiction s'est avérée très productive. C'est sans doute qu'elle est un processus constitutif du fonctionnement de l'écriture littéraire et peut-être même du langage. Le langage est producteur de fictionalité, constitutivement ; c'est un mode de représentation voire d'invention permanente de ce qu'il est convenu d'appeler le réel, qui reste toujours hors d'atteinte. Le littéraire serait un fictionnel au second degré.

Plus particulièrement, concernant la problématique de l'altérité, j'ai pu analyser la construction de l'Autre au travers des procédures de fictionnalisation, et cela à deux niveaux, macrostructural quand on se situe au niveau de la structure globale des oeuvres, microstructural quand on peut observer ce fonctionnement au niveau phrastique et syntagmatique.

PREMIERE PARTIE - LA CONSTRUCTION DE L'AUTRE. PROCÉDURES DE FICTIONNALISATION

> Il n'y a guère, que je sache, d'autre réel en fait d'art que cette vérité d'élection,
> et il serait inutile d'être un excellent esprit et un grand peintre,
> si l'on ne mettait dans son œuvre quelque chose que la réalité n'a pas.
> C'est en quoi l'homme est plus intelligent que le soleil.
> (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 276).

I. Les procédures de fictionnalisation au niveau macrostructural

La structure des œuvres

L'articulation entre discours référentiel et construction imaginaire a été un point de convergence de plusieurs de mes études. Le point de départ de la réflexion se situe encore dans le récit de voyage au niveau macrostructural d'abord. La comparaison que j'ai proposée, dans l'article sur Du Camp, entre anecdotes et récit-cadre rejoint le partage fiction / non-fiction, l'anecdote digressive affichant un parti pris fictionnel.

Pour revenir à l'article sur Maupassant qui compare les nouvelles africaines au récit de voyage, les résultats que j'ai obtenus croisent la différenciation générique et la problématique qui articule fiction et non-fiction. Au factuel du récit de voyage s'oppose le caractère imaginaire revendiqué de la nouvelle. J'ai montré que si les deux types de textes s'empruntent mutuellement, la nouvelle se donnant des allures réalistes par un ancrage spatio-temporel reconnaissable tandis que le récit de voyage adopte des procédés narratifs de la fiction, il est néanmoins possible de percevoir des différences structurales qui s'appuient notamment sur des particularités du dispositif énonciatif. Les deux univers se frôlent cependant. Dans chacune des nouvelles, un itinéraire est esquissé ou retracé, donnant une assise référentielle au récit. Les toponymes manifestent encore le souci de donner l'illusion du réel, surtout quand ils sont authentifiés. Symétriquement, le récit de voyage *Au Soleil* se dégage du principe de transparence,

censé régir le genre auquel il appartient, en empruntant les voies de la représentation imaginaire, les métaphores par exemple. L'usage du réel est fondamentalement différent du récit de voyage à la nouvelle. Le premier tente de le restituer, même s'il ne peut emprunter que les voies obliques de la fiction pour le faire ; la nouvelle postule une nouvelle réalité en manipulant les éléments du réel à sa guise.

Dans mon étude de *Madame Bovary* de Flaubert***, Étude sur Flaubert,*** **Madame Bovary, Paris, Ellipses, 1999,** j'ai consacré une rubrique à la question du réalisme, en montrant que même si l'œuvre de fiction s'inspire du réel, elle ne vise nullement à une reproduction fidèle et servile, en rappelant une citation de Flaubert :

> Il ne s'agit pas seulement de voir, il faut arranger et fondre ce que l'on a vu. La Réalité, selon moi, ne doit être qu'un tremplin. (Lettre à Tourgueniev, 8 décembre 1877)

Le roman produit un « effet de réel » permettant au lecteur d'entrer dans le roman comme en terre familière.

J'ai pu renouveler cette réflexion entre fiction et non-fiction avec ce que j'ai appelé la légende du désert dans l'article intitulé précisément **« J.M.G. Le Clézio, *Désert* : la légende du désert »** ***in*** **G. Nauroy, P. Halen, A. Spica (éd.),** ***Le désert, un espace paradoxal*****, Bern, Peter Lang, 2003, p. 467-487.** Mon projet était de voir comment se construit la légende du désert à partir d'un épisode historique identifiable. Le point de départ de ce texte est un épisode historique authentique, la montée vers le Nord des Maures dirigés par Ma el Aïnine, à partir de 1909 jusqu'à l'établissement du protectorat français sur le Maroc en 1912. Ce texte présente cette originalité de faire se côtoyer dans un même espace textuel un épisode factuel et une aventure fictionnelle. Mon projet était de voir par quels procédés précis l'épisode historique entre en fiction et sert la légende du désert. Ces procédés se situent au niveau macro-structural et narratif d'abord : les deux histoires sont tissées en parallèle et se répondent comme deux lignes mélodiques d'une même partition ; des échos sont établis entre l'épisode collectif et le parcours individuel du personnage principal de la fiction, Lalla. Des correspondances se multiplient et brouillent les repères objectifs d'un récit à vocation réaliste. Les Maures et le personnage Lalla échangent des prédicats et se fondent dans une même harmonie fictionnelle. À l'errance des nomades dans le désert répond celle de

Lalla dans les rues de Marseille ; les traces laissées sur le sable du désert par les Maures trouvent un contrepoint ludique dans les empreintes de pas que Lalla suit au hasard, par jeu, dans la poussière des vieux chemins.

Les personnages, qu'ils soient censés référer à des personnes du monde réel ou qu'ils soient purement fictifs, sont traités de la même manière par le narrateur. Ceux qui peuplent le désert perdent toute réalité pour devenir comme des mirages : ils sont simplement désignés par un « ils » indéterminé et associé à un imparfait. Les personnages s'affirment comme purement imaginaires à l'intérieur de la fiction même. Ils deviennent « invisibles » au sens où les personnages et les choses sont objectivement invisibles dans un roman, n'ayant d'autre existence que verbale. Aucun ne laisse de trace objective :

> Mais tous, ils n'existent pas vraiment […] Ils n'existent pas, parce qu'ils ne laissent pas de traces de leur passage, comme s'ils n'étaient que des ombres, des fantômes. (p. 321)

Les personnages historiques sont, eux aussi, voués à la disparition ; le roman s'ouvre et se referme comme il a commencé :

> Tournés vers le désert, ils faisaient leur prière sans paroles. Ils s'en allaient, comme dans un rêve, ils disparaissaient. (p. 439)

Dans un autre registre, ***La Légende des siècles*** **de V. Hugo** m'a fourni un champ d'étude propice pour la construction légendaire. Claude Millet définit le légendaire comme un « dispositif poétique de mise en relation, ou plutôt de soudure du mythe et de l'Histoire, […] avec pour horizon la fondation de la communauté dans son unité »[33]. L'expression de « mise en relation » suppose un processus dynamique qui, à partir d'un « substrat » historique, est à l'origine d'une légende. Dans ce recueil, la fictionnalisation s'adjoint évidemment les ressources de la prosodie. J'ai proposé l'analyse du premier mouvement du poème *Le Parricide* de La Légende des siècles de V. Hugo, qui permet d'illustrer avec précision les procédés formels qui font glisser de l'Histoire à la légende. Kanut 1er est un roi danois authentique qui régna sur le Danemark, l'Angleterre et une

[33] Cl. Millet (1997). *Le Légendaire au XIXe siècle, poésie, mythe et vérité*, Paris, PUF, p. 5.

partie de la Scandinavie à partir de 1014. Cette pièce est à envisager comme un poème parabole politique et historique dirigé contre Napoléon III. La déformation historique est patente puisque Kanut ne fut pas parricide.

Le Parricide

Un jour, Kanut, à l'heure où l'assoupissement
Ferme partout les yeux sous l'obscur firmament,
Ayant pour seul témoin la nuit, l'aveugle immense,
Vit son père Swéno, vieillard presque en démence,
Qui dormait, sans un garde à ses pieds, sans un chien ;
Il le tua, disant : « Lui-même n'en sait rien. »
Puis il fut un grand roi.

Toujours vainqueur, sa vie
Par la prospérité fidèle fut suivie ;
Il fut plus triomphant que la gerbe des blés ;
Quand il passait devant les vieillards assemblés,
Sa présence éclairait ces sévères visages ;
Par la chaîne des mœurs pures et des lois sages
À son cher Danemark natal il enchaîna
Vingt îles, Fionie, Arnhout, Folster, Mona ;
Il bâtit un grand trône en pierres féodales ;
Il vainquit les Saxons, les Pictes, les Vandales,
Le Celte, et le Borusse, et le Slave aux abois,
Et les peuples hagards qui hurlent dans les bois.
Il abolit l'horreur idolâtre, et la rune,
Et le menhir féroce où le soir, à la brune,
Le chat sauvage vient frotter son dos hideux ;
Il disait en parlant du grand César : « Nous deux » ;
Une lueur sortait de son cimier polaire ;

Les monstres expiraient partout sous sa colère ;
Il fut, pendant vingt ans qu'on l'entendit marcher,
Le cavalier superbe et le puissant archer ;
L'hydre morte, il mettait le pied sur la portée ;
Sa vie, en même temps bénie et redoutée,
Dans la bouche du peuple était un fier récit ;
Rien que dans un hiver, ce chasseur détruisit
Trois dragons en Écosse, et deux rois en Scanie ;
Il fut héros, il fut géant, il fut génie ;
Le sort de tout un monde au sien semblait lié ;
Quant à son parricide, il l'avait oublié.
Il mourut. On le mit dans un cercueil de pierre ;
Et l'évêque d'Aarhus vint dire une prière,
Et chanter sur sa tombe un hymne, déclarant
Que Kanut était saint, que Kanut était grand,
Qu'un céleste parfum sortait de sa mémoire,
Et qu'ils le voyaient, eux, les prêtres, dans la gloire,
Assis comme un prophète à la droite de Dieu.

V. Hugo, *La Légende des siècles*.

Le premier mouvement du poème illustre le processus de création d'une légende épique, en parcourant à grandes enjambées toute la vie de Kanut et en se donnant une allure biographique. On y voit en effet à l'œuvre l'alliance de la parole et des faits rapportés, tandis qu'un mimétisme s'instaure entre la voix qui raconte et la légende racontée. On peut mettre en évidence, dans ce premier volet, un mouvement de sublimation épique qui passe par des procédés formels assez clairs. Le chronotope fait glisser du particulier au général. Le syntagme inaugural « un jour » qui ouvre le poème donne une impulsion narrative en pointant l'émergence d'un événement. Il est relayé ensuite par le syntagme temporel « à l'heure où » ; toutefois ces éléments restent flous quant à la chronologie et paraissent d'emblée orienter la pièce davantage vers le statut parabolique que vers le compte rendu d'un événement authentique et particulier. Les procédés métriques

estompent les contours des vers, notamment l'enjambement du vers un sur le vers deux ; le mot « assoupissement » occupe presque tout le second hémistiche de ce premier vers, en en ralentissant le rythme. La chute de ce premier mouvement, « il le tua », composée d'une succession de trois mots courts, est insolite et abrupte, en contraste avec la période qui précède et dont le rythme est encore ralenti par l'attente du prédicat verbal annoncé par l'expression temporelle « un jour ».

Les raccourcis narratifs exprimés par la formule « puis il fut un grand roi » (v. 7) et la pratique du sommaire qui emploie l'imparfait à valeur itérative « quand il passait » (v. 10) ou « pendant vingt ans qu'on l'entendit marcher » (v. 25), les ellipses temporelles qui font surgir l'énoncé « Il mourut », isolé en tête de vers (v. 35), manifestent ce travail de la temporalité qui peut amorcer l'envolée légendaire.

Les variations de la dénomination référentielle du personnage sont une autre illustration du cheminement qui conduit de l'Histoire à la légende. Le titre réduit d'emblée métonymiquement le personnage à son crime ; cette sélection prédicative d'une caractéristique qui devient comme un emblème oriente le poème vers l'interprétation parabolique. L'article défini fonctionne comme article de notoriété : Kanut est comme le prototype de la figure criminelle et historique du parricide. Les attributs grammaticaux qui lui sont affectés remplacent le nom propre une seule fois employé, favorisant l'oubli du personnage unique sous des prédicats plus facilement généralisables : « il fut un grand roi » (v. 7), « Il fut […] / Le cavalier superbe et le puissant archer » (v. 24-25), jusqu'à l'acmé du vers 32 qui joue sur un rythme linguistique ternaire ; les noms sans article fonctionnent comme substantifs décatégorisés, définissant des propriétés intrinsèques du personnage.

> Il fut héros, il fut géant, il fut génie. (v. 32)

À côté des jeux sur la temporalité et des variations dénominatives qui manifestent le travail du narrateur, on peut mettre en évidence une mise en scène du souffle épique. Le poème explore d'abord les possibilités de la parole rapportée, discours direct (v. 16, v. 22), indirect (v. 37 *sq*), discours narrativisé « dans la bouche du peuple » (v. 29). Cette formule, une fois énoncée, problématise l'énoncé qui précède qui pourrait, à rebours, être interprété comme du discours indirect libre.

Le souffle épique enfin est manifeste au travers des énumérations, des accumulations, et il s'appuie notamment sur les énoncés à thème constant, organisés autour du « il » sujet : « il fut, il bâtit, il vainquit, il abolit, il mourut ». L'effet d'inventaire récurrent participe de la grandeur épique : « Vingt îles, Fionie, Arnhout, Folster, Mona » (v. 14).

Il vainquit les Saxons, les Pictes, les Vandales,
Le Celte, et le Borusse, et le Slave aux abois,
Et les peuples hagards qui hurlent dans les bois. (v. 16-17)

Les échos lexicaux et sémantiques entre des expressions comme « il bâtit un grand trône en pierres féodales « (v. 15) et « On le mit dans un cercueil de pierre » (v. 35) s'ajoutent aux assonances qui s'associent aux rimes, par exemple celle en [a] qui lie les vers 12 à 18, pour donner une instruction au lecteur, qui doit percevoir les liens plus invisibles entre les choses et recevoir la leçon à tirer de cette légende, construite par le poète.

La construction imaginaire passe aussi par les jeux sur la temporalité à envisager ici comme élément structural des œuvres.

Les jeux sur la temporalité

Ils permettent aussi de passer du factuel au fictionnel à l'échelle d'une œuvre complète. Il est rare que le narrateur suive pas à pas le déroulement linéaire du temps objectif. Le journal de voyage ou encore les lettres de voyage calquent bien sûr cette chronologie ; les dates indiquées sont censées respecter le parcours du voyage réel. Toutefois, bien souvent les lettres sont fictives et relèvent d'un choix esthétique qui n'a rien à voir avec la conformité au réel. C'est le cas de Fromentin qui, pour *Un Été dans le Sahara* reconnaît que la forme épistolaire choisie n'est qu'un artifice qui l'autorise à plus de spontanéité. Le chronotope du voyage, lui-même déterminé par la contiguïté spatiale des lieux traversés, impose naturellement son rythme à une narration journalière. Cependant, même dans ce cas de figure, les anachronies, les retours en arrière notamment, perturbent ce trajet linéaire pour surimposer le choix du narrateur et un parcours dans son imaginaire. Le récit de voyage, écrit après coup, redéfinit les

paramètres du voyage réel : la temporalité joue sur des effets d'attente ou de synthèse et rompt avec le déroulement linéaire pour répondre à une logique décidée par le narrateur. J'ai étudié ces phénomènes en particulier dans *Le Nil, Égypte et Nubie* de Du Camp, **« Les détours fictionnels du récit de voyage », *in* P. Starkey and N. El Kholy (éd.), *Egypt through the eyes of Travellers,* Cambridge, Astene, 2003, p. 149-165.** Le récit se construit comme une série d'épisodes qui se succèdent au cours du voyage et qui retracent l'aventure du voyageur, promu héros.

Dans le texte de fiction, ces manipulations sont similaires et sans doute plus aisées. Avec l'article **« Les voies du *je* dans *Aurélia* », *in Aspects du lyrisme du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, Ronsard, Rousseau, Nerval,* Nice, 1998, p. 199-212,** j'ai par exemple vu comment le narrateur d'*Aurélia* de Nerval manipule la temporalité à un double niveau : il agit sur la temporalité interne à ses rêves d'abord, sur l'agencement des récits de rêves entre eux ensuite. D'une part, les récits de rêve prennent ainsi une allure dynamique, appuyés sur des balises temporelles. D'autre part, la succession chronologique des rêves est reconsidérée en enchaînement logique et signifiant.

II Les procédures de fictionnalisation au niveau microstructural

En préalable à l'étude des procédures de fictionnalisation lisibles au niveau des faits langagiers, il faut établir une connexion entre trois phénomènes. G. Kleiber[34] a montré les relations entre générique et abstraction. Les énoncés génériques peuvent être appelés abstraits, en ce sens qu'ils sont détachés des circonstances spatio-temporelles, alors que les emplois spécifiques apparaissent comme concrets. Le type représente une abstraction par rapport aux occurrences : pour construire un type, il faut faire abstraction des particularités de ses occurrences. Un syntagme générique représente un emploi du nom envisageable comme abstrait parce que le référent dénoté dans cet emploi n'est pas un référent factuel et contingent. Le rapport entre généricité et abstraction paraît bien établi.

[34] G. Kleiber (1994). *Nominales, Essais de sémantique référentielle*, Paris, Colin.

Si on suppose maintenant que « la fictionalité manifeste une émancipation dans notre rapport aux choses »[35], le pas est vite franchi des énoncés génériques aux énoncés fictionnalisants.

Plusieurs de mes travaux développent cette connexion entre généricité, abstraction et fictionalité. Elle affecte d'abord la catégorie du nom par le biais du processus de l'actualisation.

L'actualisation comme vecteur de fictionnalisation

L'actualisation peut être définie comme « l'opération linguistique […] qui permet de passer des potentialités de la langue à la réalité d'un discours »[36]. Quand elle concerne le substantif, elle se réalise par le biais de ce qu'on appelle logiquement les *actualisateurs du nom*, terme que je préfère à celui de *déterminants*, pour deux raisons. D'une part, l'appellation de *déterminants* ne désigne pas toujours des mots qui déterminent au sens strict du terme – c'est-à-dire qui permettent au récepteur d'identifier le référent du nom ; d'autre part, le terme d'actualisateurs évoque une dynamique dont est dépourvu le terme plus figé de *déterminants*. Je suis en cela les théories qui permettent d'envisager la linguistique comme un processus plutôt que comme une description de traits. J'ai pu mettre à l'épreuve les théories de G. Kleiber sur les énoncés génériques, notamment à propos des énoncés stéréotypiques du récit de voyage.

Dans un article « **Détermination nominale et extension référentielle. La construction du stéréotype dans le récit de voyage *», Le français moderne,* 2005, n° 1, p. 59-74**, j'ai analysé le stéréotype comme mode d'appréhension et de (re)construction de l'altérité. Il peut s'agir d'un stéréotype que le voyageur transporte avec lui, comme un modèle de lecture auquel est confronté l'Autre, comme une sorte de préconstruit qui existe avant le voyage, ou bien d'un stéréotype que le récit de voyage contribue à élaborer.

---

[35] D. Denis, A. Jaubert (2005). *Le français moderne, Des procédures de fictionnalisation*, n° 1, p. 1.

[36] Voir C. Détrie, P. Siblot, B. Verine (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion.

C'est la dynamique du particulier au général qui est alors à l'œuvre. La volonté de généralisation est manifeste au travers de la démarche inductive qui raisonne par extension et de manière synecdochique à partir d'*exempla*, considérés comme représentatifs de l'ensemble dont ils ne sont que des unités. Dans le même énoncé voisinent alors des marqueurs de la singularité et de la pluralité, comme dans l'extrait suivant, sous la forme du pronom de la troisième personne du singulier et sous celle du déterminant indéfini dénotant la totalité « tous » :

> *Elle* [la maison] est composée, comme *tous les* palais arabes, d'un petit corridor obscur qui ouvre sur la rue par une porte surbaissée. (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 172)

Un extrait m'a paru particulièrement intéressant en ce qu'il illustre un emploi bivalent de l'article défini « les » :

> Les Arabes, qui ne laissent pas ordinairement approcher les voyageurs, et dont les préjugés s'opposent à ce que personne tente de naviguer sur cette mer, étaient tellement dévoués à nos moindres volontés, qu'ils n'auraient mis nul obstacle à notre tentative. (*Voyage en Orient*, p. 23 T. 2)

Dans la proposition subordonnée relative, le présent de l'indicatif et l'adverbe « ordinairement » autorisent la référence générique du sujet pronominal « qui », tandis que le syntagme nominal antécédent « les Arabes » revêt une valeur particularisante, comme le prouve l'emploi de l'imparfait de l'indicatif qui ancre le procès dans une situation contingente. C'est en fait ce pronom « qui » qui joue le rôle d'un relais générique. Le syntagme « les Arabes » oscille entre une extensité[37] généralisante, induite par la relative subséquente, et une extensité particularisante à laquelle le réduit le prédicat verbal principal au passé. Il y a ici renvoi simultané à deux perceptions du référent, une réalité tangible et expérientielle, une construction idéelle et prototypante.

[37] Voir M. Wilmet (1986). *La détermination nominale*, Paris, PUF. L'extensité est définie comme la « quantité d'êtres ou d'objets auxquels un substantif ou un syntagme nominal sont appliqués » (p. 194) ; l'extension est l'ensemble des êtres ou des objets auxquels un substantif, un adjectif ou un syntagme nominal sont applicables en énoncé.

À l'intérieur d'un même syntagme, j'ai pu comparer l'emploi des trois formes de syntagmes nominaux génériques possibles, au sens où ils conservent leur extensité maximale par le biais d'une actualisation appropriée, l'article défini singulier ou pluriel et l'article indéfini. J'ai étudié les occurrences du nom ethnique « arabe » dans mon corpus en comparant les apports de chaque actualisateur. Trois paramètres sont apparus comme déterminants pour les énoncés génériques :

- une situation de description définie incomplète lorsqu'un nom est actualisé par un article défini sans qu'il ait été fait une première mention du nom en question. Le critère qui permet d'identifier le référent du nom n'est pas fourni par le cotexte : l'énonciateur présume que le lecteur est en mesure d'effectuer le décodage référentiel parce qu'il est fait appel au trait de notoriété.
- une référence virtuelle qui suppose que toute contingence temporelle doit être effacée. Les énoncés génériques utilisent des tiroirs verbaux qui suspendent l'inscription des procès dans une temporalité repérable, notamment le présent de l'indicatif.
- la présence éventuelle de marqueurs explicites de généralité.

La comparaison des trois types d'actualisateurs possibles dans les énoncés génériques met en évidence des particularités d'emploi d'ordre sémantique. G. Kleiber[38] a montré que la généricité ne s'obtient pas de la même manière avec les deux quantifiants bipolaires, l'article défini et l'article indéfini.

« Un » extrait un exemplaire typique de la classe et permet de conserver l'idée de la particularité sous la généralité tandis que « les » laisse sous-jacente l'idée de la diversité sous l'unité. « Les » réfère à un ensemble d'individus en préservant une certaine différenciation au sein du groupe et en laissant la classe ouverte et l'hypothèse d'exceptions à la règle valide.

[38] G. Kleiber (1989). « Généricité et typicalité », *Le français moderne*, n° 3-4, p. 127-154.

> Les phrases génériques en Un… constituent l'expression la plus directe de la typicalité. À la différence de celles en Les et Le, qui n'atteignent les exemplaires qu'indirectement, elles visent immédiatement les représentants d'une classe en renvoyant à leurs membres types.[39]

L'analyse des occurrences de mon corpus montre que « les » est privilégié quand le syntagme nominal régit un verbe conjugué qui exprime une action, notamment un verbe de parole qui assigne un nom aux choses, comme « appeler » ou « nommer ». L'acte de la nomination, instable par définition, se trouve avoir des affinités avec la pluralité, plus souple que le singulier immuable.

Avec « le » le processus référentiel est différent en ce sens que l'énoncé générique envisage la classe du nom ainsi actualisé comme un « individu générique massif ». Le référent est supposé homogène sans que les occurrences de la classe soient discernables. Dans mon corpus, j'ai pu constater que « le » est privilégié en contexte poétique. Il est l'outil idéal pour construire un symbole, sorte d'avatar désincarné du référent.

L'actualisation est un outil de perception de l'altérité : elle révèle le rapport institué entre le voyageur et l'Autre. Le récit de voyage doit construire des modèles à partir des « échantillons » réels rencontrés. C'est ce passage de l'empirique au théorique qui est illustré par le processus de l'actualisation généralisante.

Ce même processus est à l'œuvre dans un autre domaine, celui de la poésie lyrique. L'extension généralisante, fondée sur les instruments de l'actualisation, m'a servi par exemple à analyser les titres des pièces qui composent les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, **« Lecture des *Tableaux parisiens*. Entre référence et imaginaire », *L'Information grammaticale,* n° 96, janvier 2003, p. 27-34.**

J'ai pu montrer l'oscillation constante des poèmes entre une perception particularisante et généralisante, illustrant pleinement la bipolarité des quantifiants stricts. Par le biais de l'article indéfini et de la structure dialogique de l'apostrophe, les titres « À une mendiante rousse » et « À une passante », par exemple, prennent l'allure d'une dédicace à un individu particulier ; ce sont des poèmes-invocations qui toutefois pourraient s'adresser, non pas à un individu particulier, mais à un allocutaire dont cette mendiante ou cette passante serait l'archétype.

[39] G. Kleiber (1989). *op. cit*., p. 150.

D'autres titres utilisent l'article défini singulier ou pluriel *Les Sept Vieillards, Les Petites Vieilles, Les Aveugles* entre autres ; « les » et « le » » partagent « une condition existentielle d'unicité » soit d'un individu, soit d'une classe[40]. Les syntagmes oscillent entre une acception particularisante - annonçant l'émergence du poème aussitôt après - et une acception généralisante.

« Le » enfin est plus enclin à faire entrer le syntagme nominal dans l'ordre du symbolique : il est privilégié avec les noms qui peuvent faire l'objet d'une perception massive comme « amour » et « jeu ». La combinaison avec un nom comptable peut aboutir à la création d'un syntagme nominal massif en ce sens qu'il peut présenter différentes occurrences de manière homogène : c'est le cas du poème intitulé *Le Cygne*, érigé en représentant de sa classe, symbole ou « mythe étrange et fatal ».

L'actualisation générique engage l'altérité, qu'elle soit incarnée dans l'Autre ethnique, figure particulière et circonstancielle, ou qu'elle soit, plus généralement, le délocuté de tout discours, dans un mouvement d'abstraction qui le dématérialise en le typifiant. Elle articule clairement le passage du factuel au fictionnel.

Le détachement des circonstances spatio-temporelles ne peut se faire que par l'emploi de tiroirs verbaux aptes à le réaliser. Le traitement de la temporalité est un autre vecteur possible de fictionalité.

La temporalité

La temporalité se fictionnalise dès qu'intervient une manipulation opérée par l'énonciateur. La répétition est un motif qui m'est apparu déterminant à ce titre. À l'échelle du roman tout entier, j'ai pu étudier le traitement de la temporalité dans une perspective narratologique dans *Madame Bovary* de Flaubert***, Étude sur Flaubert,* Madame Bovary, Paris, Ellipses, 1999**. J'ai montré que le paramètre de la fréquence est déterminant ici, le récit étant majoritairement itératif. La répétition est dénotée par des adverbes temporels explicites ou bien est exprimée par le seul imparfait de l'indicatif dont l'aspect sécant permet de fondre les événements dans une même

[40] G. Kleiber (1989). *L'Article Le générique. La généricité sur le mode massif*, Paris, Droz, p. 74.

continuité. Une particularité de ce roman est que la répétition s'inscrit dans les actions mêmes du roman : tout événement a son double qui l'annule ; Charles a deux épouses, Emma a deux amants ; l'adultère est une version pervertie du mariage par exemple.

***Désert* de Le Clézio** illustre encore ce mouvement répétitif des mêmes actions qui dissout la précision chronologique, abolit la durée et immobilise le temps.

De façon plus précise, on peut bien entendu revenir sur le tiroir verbal du présent de l'indicatif dont l'atemporalité foncière est propice au mouvement fictionnalisant. Le présent est apte à assurer un décrochage énonciatif et à faire entrer l'énoncé dans la sphère de l'omnitemporel. On peut supposer que le présent est isochrone au repère fixé par la situation d'énonciation ou qu'il est en quelque sorte auto-référé, véhiculant son propre repère[41] :

> Le présent génère sa propre actualité, transporte avec lui son repère, et gagne une autonomie par rapport à son environnement[42].

J'ai étudié l'emploi du présent de l'indicatif en corrélation avec les actualisateurs génériques dans les énoncés qui construisent un stéréotype dans le récit de voyage, en accord avec l'idée que la valeur prototypante d'un énoncé est inversement proportionnelle à la valeur actualisante. J'ai également analysé les procédés de fictionnalisation dans un autre registre, celui de la poésie et, plus particulièrement, les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, **« Lecture des *Tableaux parisiens*. Entre référence et imaginaire », *L'Information grammaticale*, n°96, janvier 2003, p. 27-34.** J'ai choisi cette section du recueil des *Fleurs du Mal* en pariant que la tension entre référence et imaginaire se révélerait particulièrement intéressante. Le mot « tableaux » m'a paru donner une orientation clairement descriptive à la section et l'adjectif relationnel associé annonce l'ancrage dans le référentiel – au sens cette fois de renvoi à un élément du réel.

---

[41] S. Mellet (1998). « Présent et présentification : un problème d'aspect» *in* Sv. Vogeller, A. Borillo, C. Vetters & M. Vuillaume (éds.) *Temps et discours*, Louvain-la-Neuve, Peeters (BCILL 99), p. 203-213.

[42] A. Jaubert, « Entre convention et effet de présence, l'image induite de l'actualité », *in Le présent en français, Cahiers chronos*, Amsterdam, Rodopi, p. 61-75, p. 67.

La dynamique d'abstraction temporelle intervient même dans plusieurs des poèmes de la section. J'ai pu ainsi mettre clairement en évidence le processus de fictionnalisation qui se déroule au fil de la lecture du poème. *Le Cygne*, par exemple, est une pièce construite sur l'opposition entre deux époques, dénotée par l'alternance du présent de l'indicatif et du passé simple. Ce dernier ancre le procès passé et avéré dans une époque précise tandis que l'imaginaire prend son essor sur l'adverbe « là » qui sert de tremplin à l'émergence du souvenir avant que le poème ne se termine sur l'allégorie du Travail.

Le glissement du présent actuel au présent générique montre comment le cadre temporel explose sous la pression de l'imaginaire. C'est le cas par exemple du *Crépuscule du Soir* qui s'ouvre sur le présentatif déictique « voici » mais le présent de « il vient » prend une valeur comme intemporelle dès que l'envol de l'imaginaire est pris, appuyé sur le syntagme défini générique « l'homme impatient ».

Le mouvement vers l'abstraction temporelle se réalise aussi par l'entremise des outils de la nominalisation, vecteurs de fictionnalisation. Les procédés d'abstraction temporelle et d'abstraction nominale servent l'allègement du soubassement référentiel et la mise en place du dispositif imaginaire.

La nominalisation

Pour en rester à la catégorie verbale, c'est l'infinitif, dont on connaît les affinités avec la classe du nom pour certains de ses emplois, qui est le mode propice à la fictionnalisation puisqu'il permet d'estomper l'ancrage référentiel précis, qu'il s'agisse de l'ancrage temporel ou personnel d'ailleurs. Le nom, enfin, marque l'étape la plus aboutie de l'abstraction. C'est une catégorie dégagée en langue de toute contrainte situationnelle. La métonymie de l'abstraction est courante en poésie. L'extrait suivant illustre l'emploi de l'infinitif et fournit un exemple de ce type de métonymie :

> Il est doux, à travers les brumes, de voir naître
> L'étoile dans l'azur, la lampe à la fenêtre,
> Les fleuves de charbon monter au firmament
> Et la lune verser son pâle enchantement.
>
> Baudelaire, *Les Fleurs du Mal, Paysage.*

Le raccourci nominal abstrait « enchantement » équivaut à « sa pâle lumière enchanteresse ». Ce mouvement d'abstraction fonctionne comme un outil d'appropriation du réel : l'action se cristallise dans un substantif abstrait. Le poème *Paysage* est tout entier structuré sur l'oscillation entre référentiel et imaginaire : alors que la première strophe s'ouvre sur le « je » particulier, la suivante commence avec cette formule impersonnelle « il est doux » qui fait quitter le socle du présent actuel pour la sphère de l'intemporel, du générique, en régissant un groupe infinitif, sujet thématique, qui, à son tour, appelle une cascade d'infinitifs, pivots de propositions subordonnées infinitives, toujours situés à des places-clé du vers (« naître », « monter », « verser ») ; les infinitifs sont encore relayés par des participes présents, autre mode impersonnel du verbe, qui ne permettent pas davantage l'actualisation temporelle des procès et dont l'aspect sécant concorde avec le sens lexical des verbes (« rêvant », « pleurant », « chantant »). Le temps se trouve comme suspendu.

Les deux volets du poème marquent l'extension du singulier au générique. Néanmoins, des récurrences lexicales maintiennent la cohésion entre eux deux comme le syntagme « je verrai » ainsi que le verbe « rêver » à l'infinitif d'abord, au futur et en écho aux formes du même tiroir verbal dans la seconde strophe ensuite, « je rêverai ». De la construction transitive indirecte « rêver d'éternité » à la construction transitive directe « je rêverai » qui régit une suite de compléments d'objet directs comme le révèle le dernier terme de l'énumération, « je rêverai [...] tout ce que l'Idylle a de plus enfantin », une nuance de sens est manifeste : équivalent de « souhaiter, désirer » d'abord, le verbe devient synonyme d' « imaginer », de « créer » et assure le glissement dans la sphère de l'imaginaire, passant du sens de la perception visuelle à celle de la vision de l'esprit. Il est par ailleurs mis en valeur par sa place à la césure. La valeur modale des futurs est de même encouragée par le cotexte. C'est le verbe « voir » qui sert de pivot au changement de plan modal.

L'abstraction temporelle est associée au corollaire de l'abstraction personnelle.

L'abstraction personnelle

Dans *Tableaux parisiens*, certains poèmes sont dépourvus d'occurrences du pronom « je » et fonctionnent sur l'extension de la personne au-delà du « je » du poète. Dans *Le Squelette laboureur*, par exemple, le « je » est d'abord remplacé par le pronom personnel indéfini « on » puis par les formes du pluriel « nous ».

Pour revenir au récit de voyage, l'effacement élocutoire du voyageur par la disparition du « je » mais aussi de tout marqueur de subjectivité caractérise les énoncés génériques à valeur stéréotypante. Des énoncés se caractérisent par l'effacement des traces de l'énonciation au profit d'une vérité donnée comme universelle. J'ai eu ainsi l'occasion de mettre à l'épreuve les concepts de A. Berrendonner[43] qui oppose une L-vérité ou vérité du locuteur à une On-vérité, qui correspond à la doxa lors d'une communication intitulée **« Préjugés et syntaxe », présentée au colloque *Présence de l'Autre dans les littératures francophones,* à Sainte Catharines (Canada) en 1994.** En fait, dans le cadre du processus stéréotypant, un brouillage est à l'œuvre entre les catégories de l'objectif et du subjectif ou, du classifiant et du non-classifiant, si on veut utiliser des termes sans doute plus clairs. Le jeu entre ces deux catégories sert de tremplin à l'expression du préjugé ou à l'élaboration d'un stéréotype. Dans le récit de voyage, j'ai montré comment l'appréhension de l'altérité passe par une mise en scène objective ou un déguisement du subjectif, qui sert la catégorisation de l'Autre. En analysant les contextes d'apparition du mot « arabe [s] », nom ou adjectif, dans des récits de voyage en Orient, j'ai pu mettre en lumière des structures syntaxiques propices à l'émergence de stéréotypes. La construction attributive d'abord, notamment quand c'est le verbe le plus simple « être » qui est employé et conjugué au présent de l'indicatif, établit une équivalence entre le sujet et son prédicat qui paraît s'énoncer comme une vérité omnitemporelle et irréfutable : « Ces Arabes sont les plus féroces et les plus perfides de tous les hommes » (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 412).

La complémentation d'un substantif non classifiant par le syntagme « de l'Arabe » sert aussi au déguisement du subjectif sous un énoncé en apparence neutre : « L'ignorance et [...] la crédulité des Arabes chrétiens du pays » (*Voyage en Orient*, p. 345). L'emploi du prédéterminant défini fait d'un trait purement subjectif une qualité - au sens linguistique

[43] A. Berrendonner (1982). *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit.

du terme - intrinsèque et objective parce que reconnue comme une vérité générale et non plus seulement comme une conviction limitée au locuteur, toujours sujette à caution.

La figure de la comparaison enfin peut être évoquée dans ce cadre, lorsque le nom ethnique « arabe » intervient dans le membre comparant : « Son âme est résignée comme celle de l'Arabe » (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 213, vol. 2). Selon la dynamique comparative qui place l'élément connu dans le membre comparant, on peut dire que l'outil « comme » introduit une information donnée comme notoire. En présupposé à cet énoncé, le lecteur entend que « l'âme de l'Arabe est résignée », constitutivement. La perversion de la formule repose sur une stratégie de diversion : le comparant ne semble intervenir qu'à titre subsidiaire, accessoire, purement utilitaire puisqu'il illustre un comparé qui doit focaliser l'attention du lecteur, et cependant c'est lui qui recèle un préjugé présenté comme universel. Le présupposé « se présente comme une évidence, comme un cadre incontestable où la communication doit nécessairement s'inscrire, comme un élément de l'univers de discours »[44].

L'adjectif « arabe » connaît un semblable glissement de la catégorie classifiante à laquelle semble devoir le contenir son origine relationnelle et plus précisément ethnique à celle de l'évaluatif, voire de l'axiologique, dans une relation de type attributif. Il ne signale plus l'appartenance d'un individu à une ethnie mais prête à cet individu un cortège de caractéristiques qui sont censées définir métonymiquement l'ethnie. J'ai pu constater un emploi similaire dans un travail sur le *Voyage en Algérie* de Gautier, **« Approche stylistique du Voyage en Algérie de Gautier », communication présentée au colloque *Ce déplorable prurit du voyage,* art de voyager et art d'écrire, Grenoble, janvier 2006,** lorsque le voyageur écrit après le spectacle des danseuses, « nous préférions Zorah, comme plus Africaine » (p. 235). L'adverbe de degré qui signale le comparatif de supériorité contredit la nature relationnelle de l'adjectif. J'ai par ailleurs préparé une **édition critique de *Voyage en Algérie* de Gautier, à paraître dans les *Œuvres complètes* de Théophile Gautier, Paris, Champion.**

D'autres structures syntaxiques sont également discordantes et font glisser l'adjectif à l'origine nominal dans la sphère de l'adjectif qualificatif. C'est par exemple le cas avec

[44] O. Ducrot (1972). *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, p. 41.

un adverbe qui modalise l'adjectif comme « réellement » : « C'est une ville réellement arabe que Rosette » (M. Du Camp, *Le Nil, Égypte et Nubie*, p. 21). La subjectivité peut s'exercer sur cet adjectif. L'adverbe « même » joue un rôle similaire dans l'exemple suivant : « C'est presque le seul chemin où un cheval, même arabe, puisse galoper sans péril » (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 253). L'adverbe « même » présuppose la supériorité du cheval arabe, plus habile que les autres.

Le syntagme nominal prépositionnel introduit par « pour » suggère aussi, implicitement, une norme de référence. Il fonctionne comme un cadreur transprédicatif de l'énonciation, donnant une information sur la modalité énonciative : « Il [Ibrahim, le patron de la cange] était d'une propreté recherchée et presque coquette pour un arabe » (M. Du Camp, *Le Nil, Égypte et Nubie*, p. 84). « Un » paraît ici osciller entre une valeur particularisante, référant à un individu particulier, et une valeur généralisante - cet individu est réintégré dans un ensemble défini par certains caractères présupposés qui restent de l'ordre de l'implicite. Notons que la formule ne s'accommoderait pas, hors contexte ironique, d'un adjectif objectif. L'incohérence d'un énoncé du type * « il me parut musulman pour un Arabe » est indubitable. Le syntagme introduit par « pour » fonctionne comme un élément modalisateur à un double titre :

- Il implique d'une part une référence stable dans l'esprit du locuteur censée être partagée par l'allocutaire. Les individualités entrevues sont comparées implicitement à une norme, à un type. En l'occurrence, les présupposés qui se dégagent de ces deux exemples signifient que l'Arabe n'est *généralement* pas soigné dans sa tenue vestimentaire, est *généralement* peu cultivé.
- Il restreint d'autre part la portée de l'adjectif en relativisant son contenu. Ce n'est toutefois qu'un moyen qui met en évidence une propriété des adjectifs non classifiants qui n'ont pas un contenu stable mais un contenu toujours dépendant d'une énonciation particulière.

L'altérité se trouve prise dans les maillons des préjugés du voyageur-narrateur qui impose une grille interprétative au lecteur. Une simple allusion peut dès lors suffire, illustrée par les procédés de la description définie incomplète. Celle-ci se définit par l'emploi du nom précédé d'un article défini sans qu'il ait été fait une première mention du nom en question : « Le commandant nous donnait nos passeports, sous forme de

deux petits carrés de papier écrits de droite à gauche, pliés et cachetés *à l'arabe* ». (E. Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 217). L'incomplétude de l'énoncé, qui se dispense de la précision descriptive attendue, mise sur une connaissance préalable de l'allocutaire en faisant appel à son univers de croyance c'est-à-dire à « l'ensemble défini des propositions que le locuteur, au moment où il l'exprime, tient pour vraies ou qu'il veut accréditer comme telles »[45]. L'énoncé stéréotypique atteint sa plus parfaite réalisation lorsqu'il esquive la description.

Pour donner un exemple du processus de mise en scène de l'objectivité à l'échelle d'un texte entier, j'ai choisi un extrait de ***La Démocratie en Amérique*** **de Tocqueville.** Cet ouvrage à dominante argumentative propose aussi une confrontation entre le Même et l'Autre en l'espèce du couple présenté comme antinomique formé par la France et l'Amérique. Par ce biais, il rejoint les principes du récit de voyage.

On peut aisément concevoir que, dans une société organisée de cette manière, l'esprit humain soit insensiblement conduit à négliger la théorie et qu'il doit, au contraire, se sentir poussé avec une énergie sans pareille vers l'application, ou tout au moins vers cette portion de la théorie qui est nécessaire à ceux qui appliquent.

En vain un penchant instinctif l'élève-t-il vers les plus hautes sphères de l'intelligence, l'intérêt le ramène vers les moyennes. C'est là qu'il déploie sa force et son inquiète activité, et enfante des merveilles. Ces mêmes Américains, qui n'ont pas découvert une seule des lois générales de la mécanique, ont introduit dans la navigation une machine nouvelle qui change la face du monde.

Certes, je suis loin de prétendre que les peuples démocratiques de nos jours soient destinés à voir éteindre les lumières transcendantes de l'esprit humain, ni même qu'il ne doive pas s'en allumer de nouvelles dans leur sein. À l'âge du monde où nous sommes, et parmi tant de nations lettrées que tourmente incessamment l'ardeur de l'industrie, les liens qui unissent entre elles les différentes parties de la science ne peuvent manquer de frapper les regards; et le goût même de la pratique, s'il est éclairé, doit porter les hommes à ne point négliger la théorie. Au milieu de tant d'essais d'applications, de tant d'expériences chaque jour répétées, il est comme impossible que, souvent, des lois très générales ne viennent pas à apparaître; de telle sorte que les grandes découvertes seraient fréquentes, bien que les grands inventeurs fussent rares.

Je crois d'ailleurs aux hautes vocations scientifiques.

Si la démocratie ne porte point les hommes à cultiver les sciences pour elles-mêmes, d'une autre part elle augmente immensément le nombre de ceux qui les cultivent. Il n'est pas à croire que, parmi une si grande multitude, il ne naisse point de temps en temps quelque génie spéculatif que le seul amour de la vérité enflamme. On peut être assuré que celui-là s'efforcera de percer les plus profonds mystères de la nature, quel que soit l'esprit de son pays et de son temps. Il n'est pas besoin d'aider son essor; il suffit de ne point l'arrêter. Tout ce que je veux dire est ceci: l'inégalité permanente de conditions porte les hommes à se renfermer dans la recherche orgueilleuse et stérile des vérités abstraites; tandis que l'état social et les institutions démocratiques les disposent à ne demander aux sciences que leurs applications immédiates et utiles.

[45] R. Martin (1983). *Pour une logique du sens*, Paris, PUF.

Cette tendance est naturelle et inévitable. Il est curieux de la connaître, et il peut être nécessaire de la montrer.

Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, p. 58-59.

Le titre du chapitre X de la première partie : *Pourquoi les Américains s'attachent plutôt à la pratique des sciences qu'à la théorie,* sous la forme de l'interrogation indirecte elliptique, est explicite : il s'interroge sur les causes d'un fait posé comme vrai et indiscutable. La discussion éventuelle « remonte » si l'on peut dire du fait aux causes qui en sont à l'origine. Il illustre le mouvement du texte : les causes d'un fait objectif ou objectivé sont à discuter.

L'extrait oscille aussi entre des faits posés et des arguments avancés ; sur le plan thématique, le texte passe d'un versant à l'autre, de la vocation pratique d'un peuple démocratique aux goûts théoriques affirmés d'une société inégalitaire. Tocqueville mise sur une présentation objective de ses arguments, sous laquelle se dissimule un jugement clair et non ambigu. La mise en scène de l'objectivité s'appuie sur la force des évidences, l'impartialité des concessions et l'objectivation des figures.

La force des évidences

Le pronom personnel indéfini « on », qui inaugure le texte et régit le verbe « concevoir », est associé tantôt au subjonctif, tantôt à l'indicatif : « soit, doit ». Ces emplois illustrent le glissement du virtuel à l'actuel, du possible au certain et, partant, à l'évidence. Le narrateur joue aussi sur l'ambiguïté du sens du semi-auxiliaire modal « doit » qui dénote soit l'obligation soit la probabilité.

Le détour par les locutions verbales impersonnelles, qui ne s'emploient qu'avec un sujet impersonnel, permettent l'emploi des infinitifs qui effacent tout agent. « Il n'est pas besoin de », « il suffit » sont des formules qui dissimulent une modalité déontique plus virulente du type « il faut » ; « il est comme impossible » équivaut sémantiquement à « il n'est pas possible » en évitant la négation phrastique par « ne pas », sans doute plus péremptoire. Tocqueville préfère jouer sur la modulation.

Les périphrases verbales se développent dans le même sens en permettant l'émergence de l'infinitif dont j'ai vu le rôle : dans l'énoncé, « on peut aisément concevoir », « on »,

pronom d'emploi indéfini en l'occurrence, renvoie allusivement au lecteur qui doit admettre ce qui est dit. Le lecteur est placé devant le fait posé, contenu dans la complétive régie par cette périphrase verbale, d'autant plus que l'adverbe « aisément », inséré entre le semi-auxiliaire et l'infinitif, induit l'idée de la facilité de la compréhension, donc de l'évidence de ce qui est énoncé.

La périphrase verbale, « ne peuvent manquer de frapper les regards » redoublée sur le plan syntaxique par l'emploi de deux semi-auxiliaires, « peuvent » et « manquer de », l'est aussi sur le plan sémantique par l'emploi de cette métonymie métaphorique usuelle « frapper les regards » : toutes ces structures vont dans le sens de l'évidence des propos de Tocqueville, et, par conséquent, de leur caractère indéniable.

Le cadre discursif joue aussi sur l'évidence de ce qui est posé. La distribution des syntagmes dans la phrase a également un rôle argumentatif. Le complément circonstanciel de lieu est d'abord en incise, « dans une société organisée de cette manière », au début du texte, puis il est thématisé, « À l'âge du monde où nous sommes, et parmi tant de nations lettrées que tourmente incessamment l'ardeur de l'industrie » : le complément à la fois temporel et spatial est placé en tête de phrase ; il fixe ainsi le cadre où le lecteur est forcé d'entrer. Le lecteur est contraint d'admettre, ce faisant, les conclusions de Tocqueville.

Dans le cas de la double négation, celle-ci perd sa valeur illocutoire originelle pour prendre celle d'une assertion renforcée, comme dans cet exemple : « Il n'est pas à croire que, parmi une si grande multitude, il ne naisse point de temps en temps quelque génie spéculatif » ; l'énoncé fait figure d'une circonlocution qu'on pourrait aisément simplifier par le syntagme « il naît ». Le détour se réalise par l'unipersonnel et la double négation. On relève une autre expression contournée : « Il est comme impossible que, souvent, des lois très générales ne viennent pas à apparaître » : un équivalent syntaxique pourrait être simplement « des lois très générales viennent forcément à apparaître ». L'énoncé choisi par Tocqueville ajoute la modalisation de l'adverbe « comme » de sens atténuatif.

L'impartialité des concessions

Le parcours de l'argumentation suit le mouvement concessif. Les deux premiers paragraphes illustrent le goût de la pratique contre la théorie et proposent l'exemplum des Américains. Le troisième alinéa ouvre un mouvement concessif en s'articulant sur l'adverbe de discours « certes ». Il semble que les deux parties du texte reposent sur l'opposition entre la démarche déductive - des lois générales découlent les applications pratiques - et inductive - des exemples particuliers mis en pratique se déduisent des lois générales. La conclusion est amorcée clairement par l'émergence du « je » : « ce que je veux dire ».

L'intervention du « je » se fait à la faveur d'une négation éludée qui joue le rôle d'une assertion hyperbolique dans cet énoncé : « je suis loin de prétendre. Pour la conclusion, la formule « tout ce que je veux dire est ceci » est rhétorique ; une clause de style prévient les objections éventuelles et en même temps objective la suite de la proposition introduite par deux points. Cette phrase fonctionne comme une sorte de préfixe qu'on peut oublier pour laisser place à l'énoncé au présent gnomique, sous forme de sentence. Elle est à rattacher, dans le domaine rhétorique, à la prolepse oratoire, dont la fonction est de prévenir les objections éventuelles.

La concession s'exerce aussi au niveau phrastique. Un débat est mis en scène par les structures concessives introduites par « si » comme dans cet exemple : « Si la démocratie ne porte point les hommes à cultiver les sciences pour elles-mêmes, d'une autre part elle augmente immensément le nombre de ceux qui les cultivent ». Il peut être implicité par la parataxe : « En vain un penchant instinctif l'élève-t-il vers les plus hautes sphères de l'intelligence, l'intérêt le ramène vers les moyennes ».

Le détachement de la proposition subordonnée relative explicative, « qui n'ont pas découvert une seule des lois générales de la mécanique », est propice à l'expression d'une nuance circonstancielle ici concessive, associée à un mouvement ironique.

L'objectivation des figures

L'argumentatif se dissimule sous un mouvement narratif : le premier paragraphe n'est constitué que d'une seule phrase, dont le mouvement suit le déroulement d'une métaphore filée du mouvement, de l'espace. On peut voir là une dynamique figurale par

laquelle le discours argumentatif emprunte au discours narratif : « soit insensiblement conduit » ; « se sentir poussé » ; « vers ». La synecdoque de l'« esprit humain » qui dirige tout le paragraphe accompagne la métaphore du mouvement.

La métaphore spatiale continue au second paragraphe qui assimile la théorie aux plus hautes sphères et le sens pragmatique aux sphères moyennes. Notons le tour à connotation ironique : « moyennes », de sens non mélioratif en langue contrairement au superlatif relatif, mais associé ensuite au substantif « merveilles » laudatif.

La métaphore des lumières amorce enfin un mouvement de concrétisation. L'emploi de figures usuelles paraît appeler la connivence du lecteur. Il n'y a pas de création de figures trop originales qui laisseraient transparaître davantage sans doute la subjectivité de l'écrivain.

Cet extrait m'a permis de montrer comment la stratégie de l'objectivité devient une arme rhétorique sous la plume de Tocqueville.

Le nom propre

La catégorie du nom et en particulier du nom propre est au centre des échanges entre référence et imaginaire. L'ancrage référentiel est par nature associé au nom propre censé dénoter un référent unique. Les noms propres employés dans le récit de voyage répondent à un fonctionnement canonique, le plus souvent : les toponymes authentiques dénotent un référent unique et stable, répondant parfaitement à la définition du nom propre comme « désignateur direct et rigide »[46]. Le nom propre articule les relations entre monde réel et mise en discours et balise l'itinéraire spatial du voyageur. Je verrai dans ma dernière partie comment le nom propre, même dans le récit de voyage, peut acquérir un potentiel poétique.

L'emploi est fondamentalement différent dans les œuvres données comme fictionnelles, roman ou poème. Le romancier invente à sa guise des noms propres pour les besoins de l'univers qu'il construit, dans une démarche onomasiologique, attribuant un sens aux noms propres. Le nom propre de personnage fonctionne quelquefois comme équivalent métonymique du personnage : deux prénoms féminins et éponymes des nouvelles

[46] Voir Kripke.

africaines de Maupassant sont signifiants : les consonances labiles d'*Allouma* sont à l'image du personnage qui glisse constamment entre les doigts du narrateur et finit par lui échapper tandis que les aspérités de *Marroca* laissent poindre la violence de la jeune femme.

De manière similaire, dans mon étude sur *Madame Bovary* de Flaubert, j'ai montré que les noms propres des personnages sont porteurs de sens. « Homais » paraît un avatar du mot « homme » ; « Lheureux » assoit son bonheur sur la ruine financière des autres ; le prénom « Hippolyte » paraît claudiquer comme son personnage. Les variations de dénomination d'un personnage à l'autre sont également significatives. Certains sont à la fois un prénom et un nom : Emma Rouault puis Bovary, Rodolphe Le Boulanger ; d'autres n'ont qu'un prénom comme Félicité, d'autres encore ne sont désignés que par leur nom de famille tel Homais, Lheureux, Binet. Enfin, un personnage « L'Aveugle » ne reçoit que cette dénomination métonymique. Les noms propres de personnages dans le roman sont garants d'un effet de réel par l'insertion sociale qu'ils présupposent et acquièrent une dimension narrative signifiante. Ils semblent devoir refléter l'opacité à l'œuvre dans le monde réel et se justifier dans un rêve cratylien de signifiance[47]. Il en va encore autrement dans le domaine de la poésie.

Pour les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, les noms propres de personne cette fois, qui désignent les dédicataires des poèmes, dans la zone péritextuelle, signalent l'intrusion du réel dans la fiction en tissant une relation entre le poète et des personnes. Insérés dans le corps du texte même, les noms propres de lieu esquissent une topographie parisienne - la Seine, Paris, Le nouveau Carrousel - tandis que les noms propres de personnes dessinent un autre parcours temporel et intertextuel qui irise les poèmes. Le travail de l'imaginaire se manifeste par le pluriel[48] qui affecte quelquefois les noms propres et table sur le procédé de l'antonomase, par métaphore : « des Ganges » dans le *Rêve parisien*, « Eves octogénaires » dans *Les Petites vieilles*, « lovelaces[49] chenus »

[47] Voir Y. Baudelle (1995). « Poétique des noms de personnages » *in Le Personnage romanesque*, Nice, p. 83.

[48] Voir M.-N. Gary-Prieur (2001). *Les noms propres et le nombre*, Paris, CNRS éditions.

[49] « J'appelle vos yeux sur Lovelaces. Si c'est un substantif, petit l, et un s final. Si c'est un nom propre que nous généralisons occasionnellement, grand l et pas d's. […] En somme, Lovelace est presque un substantif de conversation. J'opine pour le petit l et le pluriel » (À Alphonse de Calonne, 1859, cité *in Les Fleurs du Mal*, (1861), introduction de Claude Pichois, NRF Gallimard, 1972).

dans *Danse macabre Les Petites vieilles* fournit encore deux exemples de noms propres, dans la même position d'apostrophe, au singulier sans doute cette fois : Eponine ou Laïs. Inversement, des noms communs reçoivent une majuscule : c'est alors le processus de formation du symbole qui est lancé comme pour *Le Squelette laboureur*, ou celui de l'allégorie[50] qui fait basculer pleinement dans le monde imaginaire. L'allégorie est parfois développée, comme celle de l'Infortune dans *Les Petites vieilles* :

> Ces yeux mystérieux ont d'invincibles charmes
> Pour celui que *l'austère Infortune* allaita.

L'actualisation générique, qu'elle porte sur le substantif ou sur le verbe, les procédés de l'abstraction personnelle et nominale ainsi que le travail sur le nom propre sont les procédures de fictionnalisation de l'altérité que j'ai pu mettre en évidence jusqu'à présent au niveau des structures syntaxiques de la transcription strictement verbale. En travaillant sur les œuvres de Fromentin notamment, j'ai pu aussi m'intéresser à un autre système sémiologique de transposition de l'altérité, la peinture. Avant d'envisager ce que j'ai appelé le dialogue intersémiotique, entre système verbal et système pictural, un petit détour s'impose par le concept d'iconicité syntagmatique, que j'ai découvert en préparant le compte rendu de l'ouvrage intitulé *De l'Actualisation*[51].

L'iconicité diagrammatique

> Un signe est dit iconique lorsque son expression et son contenu, le signifiant et le signifié s'il s'agit d'un signe linguistique, présentent des caractères communs et se trouvent donc liés par un rapport de ressemblance[52].

Ce concept permet d'établir un rapport de ressemblance entre l'agencement des signes dans le texte et la représentation du réel. Il me paraît pleinement illustré par la structure

[50] Voir P. Labarthe (1999). *Baudelaire et l'histoire de l'allégorie*, Paris, Droz.
[51] J.-M. Barbéris, J. Bres, P. Siblot, (1998). *De l'actualisation, CNRS éditions.* Compte rendu (2004). *Le français moderne, 2004, 2.*
[52] C. Détrie, P. Siblot, B. Vérine (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion, p. 141.

générale du récit de voyage. On peut en effet lire dans ce type de récit une vaste description « ambulatoire »[53]. Le voyageur veut reconstituer, par le biais de son parcours discursif, son itinéraire réel, que tente de reproduire le trajet du lecteur au fil des pages. Les étapes du voyage réel trouvent leur écho dans la succession des séquences descriptives. J'ai montré que cette équivalence entre l'itinéraire géographique décrit et l'espace discursif est constitutive du genre *récit de voyage*. J'ai pu aussi mettre en application cette observation dans un roman quelque peu ambigu sur le plan générique comme *Corinne* de Madame de Staël, où le voyage en Italie donne sa direction à la fiction.

On trouve le concept d'iconicité diagrammatique réalisé aussi au niveau des séquences descriptives mêmes, lorsque la suite des mots reproduit le processus de découverte du monde accompli par le voyageur. L'organisation écrite d'une description peut refléter fidèlement la structure imposée par le regard au paysage : j'ai analysé par exemple l'emploi des « topologiques »[54] dans *Un Été dans le Sahara* de Fromentin, **« L'Œil du peintre Fromentin : *Un Été dans le Sahara* » *in L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage,* Paris, Klincksieck, 1995, p. 191-201.** Dans une séquence descriptive, Fromentin choisit d'abord un point de perception fixe et fait se dérouler le paysage autour de lui dans un mouvement de panoramique :

> De ce point élevé [une terrasse], et me tournant de manière à regarder le nord, j'avais à mes pieds la place, avec la maison du commandant en face de moi, la fontaine et le lavoir ; et par-dessus se déployait l'oasis. (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 118-119)

La description est ensuite rythmée par des expressions comme « derrière l'oasis », « à droite », « à gauche », pour se clore comme elle a commencé :

> Par le sud, enfin, je confine aux premiers jardins, et en me tournant je voyais commencer [...] un taillis de dattiers superposé à des masses confuses de feuillages.

[53] Voir Ph. Hamon (1993). *Du Descriptif*, Paris, Hachette.
[54] A. J. Greimas (1964). « Les Topologiques, essai de définition d'une classe de lexèmes », *Cahiers de Lexicologie*, publiés par B. Quemada, Paris, Didier, Larousse, p. 17-28.

Le regard de Fromentin peut encore glisser d'un objet à l'autre comme si l'espace était formé d'un réseau d'éléments reliés entre eux : la syntaxe mime encore le trajet de son œil comme retraçant le regard du lecteur qui va d'un mot à l'autre en tissant progressivement une séquence descriptive :

> À gauche du caravansérail, au-delà, près des trois palmiers, se trouve le marabout. [...]
> Au pied, on aperçoit une multitude de tombes serrées [...]
> À l'opposé du marabout, il n'y a que des pierres [...] et l'horizon se termine par un mur dentelé de rochers. (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 99)

L'espace de l'écriture peut imiter ou reconstituer l'espace réel par le biais de l'encadrement - référentiel ou narratif. Le cadre peut servir à cloisonner une vue pour en faire un paysage ; de même, à l'écrit, la séquence est encadrée pour former un tout autonome, comme si l'écrivain voulait restituer la globalité du tableau tel qu'il a été réellement vu. Mainte description se clôt sur le pronom de rappel « cela » ou sur l'adverbe « voilà » qui, tous deux, rendent la vue d'ensemble après l'énumération parcellaire.

Lorsqu'on évolue dans le système verbal, les mots assurent le transfert du vu au lu par un processus symbolique ; l'ordre du successif imposé par la syntaxe est réutilisé comme analogie du parcours du regard. C'est ce que j'ai montré dans un article sur la description dans le récit de voyage qui envisage la particularité du processus descriptif comme critère générique, **« La Description dans le récit de voyage », *Cahiers de narratologie*, n° 7, Nice, 1996, p. 35-48.** En revanche, lorsque le peintre passe de la chose vue à la peinture, une transposition s'opère mais qui reste de l'ordre du visuel.

III. Le dialogue intersémiotique

Dès le XVIIIe siècle, le compartimentage des arts s'estompe ; les peintres empruntent des éléments à la littérature en introduisant des vers dans leurs tableaux, et inversement, les écrivains utilisent des procédés picturaux. Bernardin de Saint-Pierre, considéré

comme le premier paysagiste français, s'efforce de restituer dans ses descriptions la coloration des paysages tropicaux.

Des échos ont constamment associé littérature et peinture mais la création de la revue *L'Artiste* en 1831 consacre cette complicité. Sous-titrée *Journal de la littérature et des arts*, elle refuse le cloisonnement des différents domaines artistiques. Des artistes commentent leurs œuvres par écrit : Delacroix dans son *Journal* par exemple. De même, nombreux sont les poètes et les romanciers du XIXe siècle qui ont essayé du pinceau : rappelons les dessins de Victor Hugo, ceux de Théophile Gautier.

À plusieurs reprises au cours de mes recherches, je me suis intéressée aux croisements entre les deux systèmes de signes, verbaux et picturaux. Au travers de l'écriture Théophile Gautier qui, pour son *Voyage pittoresque en Algérie ; Alger, Oran, Constantine, la Kabylie* envisageait d'accompagner son récit d'eaux-fortes, j'ai pu voir comment se manifeste l'œil du daguerréotype littéraire qu'il dit être[55].

Pour Chateaubriand, dans l'article « Peinture des paysages chez Chateaubriand » *in Mélanges Daspre*, Nice, 1993, p. 301-307, c'est dans un sens métaphorique que j'ai essayé d'étudier les tableaux du *Cycle américain* (*Atala, René, Les Natchez*), en analysant la composition des paysages pour montrer que les séquences descriptives adoptent tantôt la forme d'un triptyque, tantôt la succession de différents plans, puis en observant leurs composantes, dessin, couleur, lumière, mouvement. Organiser les paysages vus en tableaux représente une volonté d'esthétisation du réel de la part de l'écrivain. Les paysages sont transposés et sacralisés mais partant, déréalisés. Le paysage devient œuvre d'art ; un monde tout artificiel et personnel est créé. Chateaubriand a obtenu « la puissance de créer des mondes » qu'il prête à René. L'univers qu'il crée est unifié, cohérent, harmonieux ; le descripteur impose un ordre à ce qui n'en avait pas.

C'est l'exemple d'Eugène Fromentin qui m'a donné l'occasion d'une réflexion plus approfondie sur les échanges intersémiotiques qui modèlent l'altérité. J'ai consacré quatre de mes travaux et interventions à cet écrivain, « peintre en deux langues », selon l'expression de Sainte Beuve[56] : deux communications d'une part **« Eugène**

[55] Théophile Gautier dit avoir une mission de « touriste descripteur et de daguerréotype littéraire » dans *Voyage en Espagne*, p. 193.

[56] Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis*, VII, p. 102.

Fromentin, serviteur de deux muses », Université de Fèz (Maroc) 1996 et « L'art descriptif à la croisée de trois actes, voir, dire, peindre », École d'Art d'Aix-en-Provence, 1996 ; deux articles d'autre part **« L'Œil du peintre Fromentin : *Un Été dans le Sahara* » *in L'Œil aux aguets ou l'artiste en voyage,* Paris, Klincksieck, 1995, p. 191-201 et la notice « Fromentin »** ***in Literature of travel and exploration, an encyclopedia,* volume 1, New York, London, Fitzroy Dearborn, 2003, p. 471-472.**

J'ai ainsi mis en parallèle plusieurs tableaux[57] peints par Fromentin avec les séquences descriptives correspondantes extraites de *Un Été dans le Sahara*. J'ai montré qu'à la composition d'un tableau peint répond l'ordre de la séquence écrite. La dynamique est cependant inversée : les efforts de l'écrivain œuvrent pour la cohésion d'un ensemble toujours menacé de disparate et d'émiettement ; ceux du peintre déconstruisent le tableau comme vue d'ensemble et compacte en indiquant un mode de lecture de la toile qui engage aussi à une redécouverte progressive. Un itinéraire visuel est proposé dans un tableau qui suit l'agencement des formes et des couleurs.

[57] Les tableaux sont reproduits à partir de J. Thompson et B. Wright (1987). *La Vie et l'œuvre d'Eugène Fromentin*, Courbevoie, Paris, ACR édition.

Une Rue à El-Aghouat. Huile sur toile. 142 x 103 cm.

Le tableau de la rue Bal-El-Gharbi par exemple se caractérise par une construction en diagonale avec une moitié plongée dans l'ombre et une autre partie éclairée et dominée par les formes étirées des constructions.

Bateleurs nègres dans les tribus. Huile sur toile. 99 x 141 cm.

Le tableau des bateleurs est organisé à partir du foyer qu'est le danseur habillé en blanc. C'est par lui que l'œil du spectateur entre dans le tableau avant de glisser vers le personnage allongé devant lui et le spectateur vêtu d'un blanc plus lumineux sur sa droite ; l'œil suit ensuite l'arc de cercle formé par les musiciens et les spectateurs. Le petit groupe de spectateurs à gauche de la toile se détache plus nettement de l'ensemble par sa position sur un plan plus rapproché que le groupe de droite et par la lumière qui l'éclaire davantage.

La question de la restitution de la sensation s'est posée avec acuité à Fromentin :

> Je voudrais [...] rendre sensibles [les choses que je vois] et, pour ainsi dire, les faire revivre à l'esprit comme aux yeux de ceux qui les ignorent. (Fromentin, *Correspondance et fragments inédits*, Paris, Plon, 1912, p. 237-8)

Elle passe par l'expression d'un tableau, que confèrent la couleur et la lumière. Les limites du pinceau comme de la plume sont vite atteintes :

> Cette belle couleur gris lilas que je saurais peindre, mais que je voudrais rendre par un mot juste sans le pouvoir. (Fromentin, *Voyage en Égypte*, p. 64)

> C'est la couleur verte des feuillages ; couleur extraordinaire dont nous n'avons pas d'expression dans les harmonies ordinaires de la palette. (Fromentin, Un Été dans le Sahara, p. 248)

Au mélange des couleurs sur la palette du peintre, répond l'aventure lexicale de l'écrivain qui redéfinit le néologisme comme « tout simplement l'emploi nouveau d'un terme connu » (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, Préface). Le mélange des couleurs peut se faire par apposition de deux adjectifs de couleur comme « gris blanc », à comparer avec l'expression « gris clair » où un seul sémème reçoit une spécification de degré. Le processus comparatif est aussi invoqué quand aucune couleur répertoriée ne paraît convenir à l'étrangeté découverte. Les syntagmes « couleur d'or vert » ou « couleur de peau de lion » sont des créations de Fromentin qui poétisent la réalité. La description des chevaux est célèbre qui mène apparemment le descripteur aux marges du rationnel :

> Je reconnus ces chevaux noirs à reflets bleus [...], ces chevaux couleur de roseau, ces chevaux écarlates comme le premier sang d'une blessure. Les blancs étaient couleur de neige et les alezans couleur d'or fin. D'autres, d'un gris foncés, sous le lustre de la sueur, devenaient exactement violets ; d'autres encore, d'un gris très-clair, et dont la peau se laissait voir à travers leur poil humide et rasé, se veinaient de tons humains et auraient pu audacieusement s'appeler des chevaux roses. tandis que cette cavalcade si magnifiquement colorée s'approchait de nous, je pensais à certains tableaux équestres devenus célèbres à cause du scandale qu'ils ont causé, et je compris la différence qu'il y a entre le langage des peintres et le vocabulaire des maquignons. (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 233).

Enfin, à partir de deux tableaux, l'un qui représente une fantasia, l'autre un *Coup de vent dans les plaines d'alfa*, j'ai montré que la succession narrative échappe au tableau peint.

Coup de vent dans les plaines d'alfa (Sahara). 1864. Huile sur toile. 116,8 x 162,8 cm.

Le mouvement peut être représenté par des traits particuliers : par exemple, dans le tableau ci-dessus, la force du vent et sa direction multiple sont matérialisées par l'alfa qui s'aplatit à l'horizon, la diagonale gris foncé qui monte depuis la partie inférieure qui représente le mouvement des nuages, les burnous qui se gonflent et qui faseyent comme les voiles d'un navire. Les chevaux font face au vent ainsi qu'un seul des cavaliers : certains critiques y ont vu comme une figure de proue. Cependant, le tableau ne peut proposer qu'un arrêt sur image.

Ce dialogue intersémiotique ici esquissé ouvre la voie à la problématique dialogique qui a sous-tendu plusieurs de mes études qui se sont intéressées à la question de la voix. J'ai été amenée ainsi à mettre à l'épreuve les théories de la linguistique de l'énonciation comme celles qui traitent de la voix narrative.

Après avoir vu comment se construit l'Autre au travers de différentes procédures discursives, voyons comment le discours de l'Autre s'intègre dans un discours-cadre au travers des formes de l'hétérogénéité énonciative.

DEUXIÈME PARTIE- LE DISCOURS DE L'AUTRE. PROCÉDURES D'INTÉGRATION

I. Polyphonie et dialogisme

Ce terme de « polyphonie »[58] dont Bakhtine renouvelle le sens dans son livre sur Dostoïevski[59] a été utilisé aussi bien en linguistique, notamment au travers des analyses linguistiques d'O. Ducrot, qu'en analyse de discours.

O. Ducrot a distingué locuteur et énonciateur, introduisant un dédoublement du sujet parlant au niveau de l'énoncé. Le locuteur met en scène différents énonciateurs, associés à différents points de vue. Cette bipartition peut être rapprochée des études narratologiques inspirées des travaux de G. Genette qui distingue celui qui voit - qui correspond au point de vue au sens de la focalisation narrative - et celui qui parle - qui identifie la voix narrative. Mon étude sur la modalisation dans *Aurélia* de Nerval et surtout celle sur la négation syntaxique dans *La Démocratie en Amérique* de Tocqueville m'ont permis de mettre à l'épreuve l'acception linguistique de la polyphonie, en me servant aussi de la théorie de la polyphonie scandinave, illustrée notamment par H. Nølke.

Le concept de polyphonie, appliqué à l'analyse de discours, rencontre par exemple les phénomènes de discours rapportés, et, dans une approche plus littéraire de l'œuvre, les échanges qui se tissent entre les différentes voix, narrateur principal, personnages, par exemple dans un roman, et qui contribuent à l'économie du récit.

Pour ma part, je ne vois pas d'inconvénient à faire servir la polyphonie à différents niveaux, que ce soit celui de l'énoncé, celui du texte tout entier, ou même celui du genre, ni à l'utiliser comme concept opératoire pour l'analyse linguistique d'un énoncé

[58] P. Charaudeau, D. Maingueneau (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

[59] M. Bakhtine [1929] [1963]. *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970 et [1929] *Le Marxisme et la philosophie du langage : essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

ou d'un fait langagier particulier aussi bien que pour une analyse d'orientation plus narratologique ou stylistique. Ces deux approches me paraissent complémentaires et l'analyse circulaire de la langue au texte, de l'analyse linguistique à l'analyse de discours me paraît fructueuse. Théorie et empirie ne peuvent que se conforter l'une l'autre.

Ce terme de polyphonie appelle le concept de dialogisme, emprunté également au Cercle de Bakhtine, qui recouvre en fait deux phénomènes : il décrit les relations que tout énoncé entretient avec des énoncés antérieurs sur le même objet ; il renvoie aux relations entre l'énonciateur et les destinataires réels ou virtuels. C'est pour cette raison que le classement proposé par J. Bres[60] entre dialogue interdiscursif et dialogue interlocutif me paraît le plus clair. Le linguiste rajoute à ces deux volets le concept d'autodialogisme qui revient à un dialogue du texte avec lui-même. Et surtout la distinction entre dialogal et dialogique me paraît indispensable.

> Un genre de discours est dialogal lorsque les textes qui se réalisent dans son cadre prennent la forme textuelle […] du dialogue, c'est-à-dire lorsqu'ils se développent comme enchaînement d'au moins deux tours de parole, produits par des locuteurs différents[61].

Le dialogisme se définit, quant à lui, comme la « capacité de l'énoncé à faire entendre, outre la voix de l'énonciateur, une (ou plusieurs) autre(s) voix qui le feuillettent énonciativement »[62].

[60] Voir J. Bres, A. Nowakowska, (2005). « Dis-moi avec qui tu *dialogues*, je te dirai qui tu es… De la pertinence de la notion de dialogisme », http:// www.marges-linguistiques.com.
[61] C. Détrie, P. Siblot, B. Vérine (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, p. 83.
[62] *Ibid.*

II. Le dialogue interdiscursif

L'énoncé viatique

Le concept de dialogue interdiscursif rejoint celui d'intertextualité proposé par J. Kristeva dans *Sèméiotikè, recherches pour une sémanalyse* (1969) et utilisé dans une approche plus littéraire par G. Genette dans *Palimpsestes*[63] (1982). L'intertextualité regroupe, selon G. Genette, la citation d'un texte B dans un texte A et le plagiat ou la simple allusion. Ce dernier définit la notion en termes de coprésence de plusieurs textes sans mettre en valeur les interactions entre eux, comme le fait l'approche plus linguistique.

Le récit de voyage m'a fourni un champ d'étude de choix pour montrer comment la voix des autres est mise en perspective. Il se caractérise en effet par une multiplicité de références culturelles et savantes qui l'émaillent. J'ai participé à l'édition d'un ouvrage qui était tout entier consacré à cette notion***, Miroirs de textes, Récits de voyage et intertextualité,*** **Nice, 1998.** Le récit de voyage se présente comme un texte monologal ou monogéré : le seul voyageur-narrateur régit le récit sans qu'il y ait de « tours de parole », même si le récit de voyage peut inclure bien sûr des scènes dialoguées plus ou moins longues selon leur auteur. Quel qu'il soit, le récit de voyage est cependant fondamentalement dialogique : d'une part, le discours unilatéral est adressé à un lecteur identifié ou virtuel, d'autre part, il intègre la voix de différents énonciateurs. C'est dans ce dernier cas que le dialogisme rejoint le concept de polyphonie, comme mise en scène de plusieurs voix énonciatives.

L'analyse des manifestations du dialogue interdiscursif a été l'occasion d'étudier les modalités d'intégration de la parole de l'Autre dans le discours du voyageur et d'envisager ce principe comme constitutif du genre. Le voyage en Égypte de M. Du Camp s'inscrit, par le recours aux références savantes, dans la répétition et dans le sillage d'écrivains antérieurs, garantissant le caractère littéraire de son texte, **« Les**

[63] G. Genette (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, p. 7-16.

détours fictionnels du récit de voyage », *in* P. Starkey and N. El Kholy (ed.), *Egypt through the eyes of Travellers,* Cambridge, Astene, 2003, p. 149-165.

Le voyageur-narrateur fait intervenir à titre de garants des « voix d'autorité », jouant le rôle d'un porte-parole en rapportant des propos dignes de foi. Du Camp cite différents orientalistes, voyageurs ou égyptologues : le Père dominicain Vansleb qui effectue deux voyages en Égypte, Burckard, explorateur suisse et premier Européen à pénétrer dans les villes saintes de l'Arabie en 1813, ou encore le Docteur Leipsius, égyptologue allemand, chargé d'une mission archéologique par Frédéric-Guillaume de Prusse, en 1842-1845. Les opinions citées interviennent soit comme arguments d'autorité indiscutables, soit au contraire comme croyances erronées que le voyageur tente de rectifier par ses propres paroles. « La tradition ment souvent à l'histoire »[64]. L'opinion du docteur Leipsius est convoquée pour expliquer l'origine de Hôrus, dieu du silence. Comme les monuments sont surchargés des signatures de vaniteux et stupides voyageurs, les lieux traversés sont saturés de signes : gloses savantes, hypothèses scientifiques, suppositions fantaisistes. L'objet concret disparaît au profit du potentiel interprétatif qu'il recèle. Le discours des autres recouvre l'altérité.

Dans le *Voyage en Algérie* de Gautier, l'intertextualité donne son épaisseur au récit. De l'itinéraire concret au discours qui en rend compte, le voyageur narrateur accomplit un autre périple, culturel et intertextuel. Son discours s'irise d'évocations disparates à la Bible, à des légendes, à des comptines enfantines. L'intertextualité permet d'adresser un geste de connivence en direction du lecteur qui repose sur le principe de l'allusion lorsque le voyageur renonce au récit et se contente de renvoyer le lecteur à un déjà-dit. Plus ponctuellement, des incursions de discours autres viennent interrompre un discours monocorde, en lui donnant le relief de la polyphonie, qu'il s'agisse d'emprunts à la langue populaire ou de citations de mots étrangers ou xénismes. Le xénisme est défini comme un « emprunt d'une unité lexicale qui demeure perçue par les locuteurs comme n'appartenant pas à la langue réceptrice »[65].

Corinne de Madame de Staël a été une autre occasion d'illustrer ce phénomène de l'intertextualité. L'intertextualité culturelle, à l'origine de phénomènes d'hétérogénéité

[64] Du Camp, *Le Nil, Égypte et Nubie*, p. 13.
[65] C. Détrie, P. Siblot, B. Vérine (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, p. 380.

énonciative, concrétise un voyage entre les pays par le biais d'un échange entre les langues. Le texte de *Corinne* dialogue avec d'autres textes : le ton est donné d'emblée par la citation de Pétrarque placée en exergue au roman, en italien et non traduite, comme si la fiction était vouée à se développer tout au long d'un parcours culturel où les voix du passé font entendre leurs échos. Au procédé de citation de voix illustres dans leur langue originelle, peut être comparée l'insertion d'énoncés en italiques. Ce procédé signale un double niveau d'énonciation : la parole de tierces personnes est rapportée et réutilisée dans le corps de la narration. La voix anonyme et collective du peuple s'exprime de cette façon, par exemple lors de l'incendie d'Ancône. Ces phénomènes illustrent des exemples de modalisation autonymique ou de connotation autonymique sur laquelle je reviendrai.

La polyphonie romanesque

Sylvie de G. De Nerval a été l'occasion de mesurer la mise en scène narrative de la polyphonie dans un texte romanesque, au travers de la distribution des différentes formes de discours rapportés, **« La voix narrative dans *Sylvie* de Gérard de Nerval » *in Cahiers de narratologie* n° 9, *Espace et voix narrative*, Nice, 1998.** Parmi celles-ci, le discours direct est celle qui repose sur un processus de citation et établit de fait une démarcation nette entre les propos rapportés et la locution narrative. La répartition du discours direct entre les personnages est significative.

Le personnage Sylvie a le monopole de la parole directe par rapport aux autres personnages. Ses répliques sont d'une extrême simplicité et se résument souvent à un jeu de questions - réponses. Un décalage est manifeste quelquefois entre les modes de discours rapporté lorsque le « je » du narrateur et Sylvie se trouvent réunis. Sylvie conserve l'avantage du discours direct alors que le « je » s'exprime au travers du discours narrativisé. L'effet de mise à distance du discours direct peut être interprété de manière contradictoire, soit comme attitude de rejet, soit, à l'opposé, comme preuve de déférence, surtout lorsque le narrateur se dispense de tout commentaire et livre la parole comme inexpugnable, sacralisée. Sylvie fait entendre la voix de la réalité : ces interventions ramènent le « je » songeur au réel.

Sylvie dispose du pouvoir de décision au niveau microstructural comme au niveau macrostructural. Les phrases qu'elle prononce sont associées aux modalités déontiques « il faut que je lise cela », « je dirai... », « il faut rentrer à la maison ». Dans la scène du déguisement en mariés, elle oppose au velléitaire conditionnel « il faudrait de la poudre » du « je » personnage, la formule péremptoire « nous allons en trouver ». Le « je » au contraire en est réduit à rester au bord de l'acte, dans l'inaccompli du désir, caché derrière le paravent de la modalisation associée à l'imparfait ou aux périphrases de l'imminence contrariée[66]. L'imparfait désactualise le procès en atténuant l'acte de volonté :

> J'allais répondre, j'allais tomber à ses pieds, j'allais offrir la maison de mon oncle [...] mais en ce moment nous arrivions à Loisy. (201)

Le personnage - narrateur est en marge des discours d'autres personnages, aux marges du réel, aux marges de l'action.

Au niveau macrostructural enfin, Sylvie est l'héroïne éponyme qui prête l'intimité de son prénom à l'œuvre et c'est elle qui détient le secret de la mort d'Adrienne ; c'est elle encore qui a le mot de la fin lorsqu'elle dévoile ce secret au personnage et au lecteur après l'avoir fait languir.

Mais pour cette œuvre, l'analyse de la polyphonie énonciative est indissociable de celle de la temporalité. *Sylvie* ne présente pas une bipartition claire entre deux époques, passé et présent de la narration, comme dans un récit strictement autobiographique où le narrateur est censé retranscrire le trajet linéaire d'une vie en respectant le plus possible l'ordre chronologique référentiel. Au contraire, le traitement particulier du temps entraîne une dispersion du « je » au sein d'une temporalité éclatée au sens où *Sylvie* se construit sur des « éclats » de temps. Le lecteur est confronté à une sorte de kaleidoscope d'instants qui surgissent dans le l'exercice du souvenir. Mais le lecteur n'est pas pour autant totalement désorienté parce que le narrateur a soin de poser un double point d'ancrage qui organise les différentes strates temporelles : d'un côté le moment de la narration, que le lecteur rattrape à la fin, dans le *Dernier feuillet*, et qui s'immobilise dans l'itération ; de l'autre le point de départ des souvenirs, époque

[66] M. Wilmet (1997). *Grammaire critique du français*, Paris, Duculot, § 531.

inaugurale de l'œuvre, située dans un passé indéfini, un « alors » imprécis, auquel le narrateur revient régulièrement et ostensiblement comme à une balise sécurisante. C'est une scène de théâtre à Paris, où le « je » déclare son admiration pour une actrice non nommée qui ouvre la nouvelle. Après la parenthèse du « souvenir à demi rêvé » qui projette le personnage dans ses souvenirs d'enfance, on revient à cette borne temporelle et le personnage décide de partir pour Loisy, à la fête de l'Arc. Suivent des souvenirs postérieurs au précédent[67]. Le trajet spatial entrepris vers le Valois se double alors d'un parcours mémoriel, dans un autre temps, dans le Valois de l'enfance : cet espace-temps est nettement signalé en ouverture et en clôture, après le voyage dans la mémoire. Le chapitre VII signale un retour au temps premier, noté par l'émergence du présent et s'ouvre sur l'évocation d'un souvenir difficile à dater (Châalis) associé à l'apparition d'Adrienne. À partir de là, après encore un retour au temps premier, les souvenirs sont évoqués en commun avec Sylvie. Le chapitre XIII enfin note un ultime retour à ce point du passé avant le *Dernier Feuillet.* Le personnage disparaît alors et on rejoint l'époque de la narration. Le partage usuel en un aujourd'hui et un autrefois qui distingue nettement l'époque de la narration et l'époque du passé est subverti par une distribution chaotique des adverbes de temps même si celle-ci reste parcimonieuse. L'adverbe « aujourd'hui » coïncide avec l'époque de la narration ou l'époque de l'énonciation mais reste troublant quand il s'insère dans un passage de discours direct libre (179) au référent indécidable.

Dans *Sylvie*, à la bivocalité attendue provoquée par la dissociation du « je » entre un « je » narrateur et présent et un « je » personnage du passé, s'ajoute une fragmentation de la temporalité qui fait écho à un feuilleté énonciatif. La scission entre ces deux « je » se trouve exprimée par des marques linguistiques, lisibles cette fois-ci au niveau des énoncés, qui se partagent clairement entre un *dictum* et un *modus.* Des locutions verbales associent une parole narrativisée, dont l'énonciateur est le personnage, et le commentaire du locuteur sur cet acte :

> J'eus l'amour propre de définir les vieux murs carlovingiens et déchiffrer les armoiries de la maison d'Este. (Nerval, *Sylvie*, p. 199)

[67] Comme le prouvent plusieurs indices temporels : « quelques années s'étaient écoulées : l'époque où j'avais rencontré Adrienne devant le château n'était plus déjà qu'un souvenir d'enfance » (180).

> Alors j'eus le malheur de raconter l'apparition de Châalis, restée dans mes souvenirs. [...] (Nerval, *Sylvie*, p. 199)

Le complément direct fait corps avec le verbe pour former un groupe nominal coalescent[68]. L'expression peut cependant être dissociée : un énoncé décrit l'acte du personnage et dépend syntaxiquement d'une locution verbale rectrice qui exprime le commentaire du narrateur. J'ai pu aussi relever des énoncés ironiques qui mettent en valeur une polyphonie similaire, par exemple dans cet extrait de *Sylvie* où un commentaire subreptice du narrateur sur une action passée décrite se glisse dans le discours par le biais de l'adverbe modalisateur « hélas » :

> Nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! (Nerval, *Sylvie*, 174).

Dans *Aurélia*, autre texte autodiégétique de Nerval que j'ai étudié du point de vue énonciatif, j'ai pu analyser de manière similaire les formes de dédoublement du point de vue, entre le narrateur et le personnage. Certaines formes de modalisation comme la locution restrictive permettent aux deux voix de se juxtaposer en se distribuant dans les compléments essentiels du verbe, comme dans cet extrait :

> J'étais si heureux du soulagement que j'éprouvais, que je faisais part de ma joie à tous mes amis et dans mes lettres, je leur donnais pour l'état constant de mon esprit, ce qui n'était que surexcitation fiévreuse. (Nerval, *Aurélia*, p. 252)

Le point de vue du personnage s'exprime dans l'attribut du complément d'objet ; celui du narrateur se fait entendre ensuite et occupe le complément d'objet direct modalisé par la locution adverbiale « ne…que ».

[68] Voir P. Le Goffic (1993). *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette supérieur.

La figure de la réflexivité

Aurélia de Nerval propose un schéma énonciatif particulier : j'ai étudié les manifestations de la voix dans ce texte au travers du concept de réflexivité qui se réalise syntaxiquement dans le tour pronominal « je me vis », qui m'est apparu fonctionner comme l'archétype de la structure du texte. La distribution de la première personne du singulier en deux pronoms de fonction différente dans le même énoncé illustre le mécanisme narratif de l'œuvre. Le « je » se fragmente en trois voix, celle du narrateur, celle du rêveur, celle de l'acteur onirique, dessinant une sorte de soliloque à trois voix. Chacune des voix se définit par des paramètres différents mais elles se superposent jusqu'à devenir indissociables : les époques se mêlent, l'ordre chronologique est dissous, des glissements s'opèrent d'un point de vue à l'autre.

Si on tente un parallèle entre un texte comme *Aurélia* et le récit de voyage, on peut retrouver une même dialectique du même à l'Autre. L'Autre du récit de voyage a une situation géographique différente ; il est ailleurs au sens premier du terme. L'Autre d'*Aurélia* est situé dans un espace onirique, interne au rêveur même qui constitue une sorte de huis-clos où le lecteur est invité à évoluer. L'altérité géographique comme l'altérité onirique sont également éclairantes pour le monde auquel appartiennent le voyageur et le rêveur. Pour Nerval, l'hallucination née d'un esprit visionnaire devient révélation, dévoilant le « secret de la vie ». L'autre monde, quel qu'il soit, est foncièrement le même et le lecteur est invité dans les deux cas à se découvrir dans le « je ». Cette phrase extraite d'*Aurélia* ne pourrait-elle servir aussi bien une définition de la rencontre avec l'Autre, l'étranger :

> Je passais des heures entières à m'examiner mentalement, la tête penchée sur la sienne et lui tenant la main. (308-9)

Un effet de miroir entre l'autre et le même structure le voyage dans le rêve comme le voyage géographique.

Dans le registre poétique, j'ai retrouvé la même expression d'un procès en boucle : dans les *Tableaux parisiens* de Baudelaire, le « je » se dédouble et devient observateur de lui-

même. La vision de la ville se replie en vision du monde intérieur, en véritable huis-clos dans plusieurs poèmes, par exemple dans *Paysage* ou *Le Crépuscule du Soir*.
Le dialogue interlocutif est un autre aspect du dialogisme à l'œuvre dans les textes.

III. Le dialogue interlocutif

Le discours au lecteur

L'analyse de la voix narrative dans *Corinne ou l'Italie* de Madame de Staël a montré l'apparente polyphonie du roman, fondée sur les diverses modalités de distribution de la parole aux personnages. Celle-ci est cependant réduite par la voix unitaire de la narratrice qui construit en fait un discours univoque adressé au lecteur, soit directement par les sentences qui émaillent le roman, soit par les voix-relais des personnages, et notamment celle de Corinne avec laquelle elle réalise un véritable duo émotif.

Les sentences viennent clore une scène romanesque comme si fiction et théorie se soutenaient mutuellement ou même comme si un système de pensée existait au préalable que vient étayer une scène romanesque.

Les voix de la narratrice et du personnage éponyme sont si proches qu'elles en viennent à se confondre. Les différentes formes de discours rapporté concourent à la fusion des deux voix. Tandis que le discours direct feint de transposer sans intermédiaire les paroles prononcées, le discours narrativisé s'affirme comme restitution écrite par la narratrice de ces paroles ; la parole du personnage se fond alors dans la narration principale. C'est l'exemple du long diptyque où Corinne et Oswald expriment leurs opinions respectives sur « les sujets les plus favorables à la peinture ». Les débats idéologiques qui opposent les personnages dans de véritables joutes oratoires sont au service de démonstrations plus générales où se coule la voix de la narratrice. Les dialogues polémiques entre personnages sont dirigés par la narratrice qui les remodèle en discours adressés au lecteur. Un échange rhétorique est ainsi réalisé entre un « je » énigmatique et un « on » indéfini, esquissant le schéma de la lecture, qui suit un mouvement pendulaire entre énonciation et réception :

> Y a-t-il de la fierté, dira-t-on, à vouloir retenir ce qu'on aime par un autre motif que celui du sentiment ? Je ne sais ; mais plus on aime, moins on se fie au sentiment que l'on inspire. (Madame de Staël, *Corinne*, p. 137)

Les formules métatextuelles du type « si l'on peut s'exprimer ainsi », « rappelons maintenant » ou encore les commentaires qui mènent comme en aparté une conversation avec le lecteur, en lui dictant un comportement « il faut plaindre Corinne », sont autant d'exemples de ce discours entre narratrice et lecteur qui se tisse en marge de l'histoire des personnages, ainsi mise en perspective. On retrouve dans ce roman, au statut générique ambigu, des formules spécifiques du guide de voyage dominé par cette dynamique d'un dialogue adressé au lecteur potentiel.

La voix de Corinne, qui initie Oswald, et celle de la narratrice qui présente les merveilles de l'Italie au lecteur, se confondent. Le jeu des temps est propice à la superposition des points de vue. Le présent de l'indicatif employé pour les descriptions assure la coïncidence entre l'époque de la narration principale et celle de l'énonciation prise en charge par Corinne. L'imparfait de l'indicatif qui sert le discours indirect libre est un autre acteur de ce brouillage des points de vue.

> Corinne éprouvait un sentiment de mélancolie en rompant ainsi toutes ses habitudes ; elle s'était fait depuis quelques années dans Rome une manière d'être qui lui plaisait ; elle était le centre de tout ce qu'il y avait d'artistes célèbres et d'hommes éclairés ; une indépendance parfaite d'idées et d'habitudes donnait beaucoup de charmes à son existence : qu'allait-elle maintenant devenir ? Si elle était destinée au bonheur d'avoir Oswald pour époux, c'était en Angleterre qu'il devait la conduire, et de quelle manière y serait-elle jugée ? Comment elle-même saurait-elle s'astreindre à ce genre de vie, si différent de celui qu'elle venait de mener depuis six ans ! Mais ces réflexions ne faisaient que traverser son esprit […]. (Madame de Staël, *Corinne*, p. 282)

À partir de l'interrogation « qu'allait-elle maintenant devenir ? », le discours indirect libre rend la source énonciative indécidable. Dans le chapitre II du livre *Les Adieux à Rome et le voyage à Venise*, tout un paragraphe à l'imparfait de l'indicatif décrit l'état d'âme de Corinne dans une structure de psycho-récit avant de basculer dans des tournures interrogatives au présent de l'indicatif dont la source reste indécise :

> Elle, de son côté, n'avait pas souhaité le lien du mariage avec Oswald ; et si elle s'était crue certaine qu'il ne la quitterait jamais, elle n'aurait eu besoin de rien de plus pour être heureuse ; mais elle le connaissait assez pour savoir qu'il ne concevait le bonheur que dans la vie domestique […]. Le départ d'Oswald lui paraissait un signal de mort ; elle savait combien les mœurs et les opinions de ce pays avaient d'influence sui lui : c'est en vain qu'il formait le projet de passer sa vie avec elle en Italie […]. Enfin, elle sentait que tout son pouvoir venait de son charme, et qu'est-ce que ce pouvoir en absence ? qu'est-ce que les souvenirs de l'imagination, lorsqu'on est cerné de toutes parts par la force et la réalité d'un ordre social, d'autant plus dominateur, qu'il est fondé sur des idées nobles et pures ? (Madame de Staël, *Corinne*, p. 397)

La phrase inaugurale du paragraphe suivant : « Corinne, tourmentée par ces réflexions, aurait souhaité d'exercer quelque empire sur son sentiment pour Oswald » attribue plus nettement semble-t-il l'énoncé précédent à Corinne.

La voix narratrice s'affirme comme unitaire, gommant non seulement les disparités éventuelles entre les différents énonciateurs qui s'expriment tous, formellement, de la même manière, mais aussi les clivages entre le niveau de la fiction et celui de la narration, qui englobe les commentaires de la narratrice à la fois sur l'aventure sentimentale et sur les généralités sur l'Italie.

Tout paraît donc concourir à l'homogénéité parfaite et monocorde d'une voix unique qui s'adresse au lecteur.

Le récit de voyage est construit, lui aussi, sur un discours adressé au lecteur potentiel, relayé dans certains cas par un narrataire identifiable. Cependant, ce type de récit propose une mise en scène énonciative qui m'a paru spécifique et que j'ai appelée la pragmatique tropique.

La pragmatique tropique de l'énoncé viatique

La structure dialogique est réalisée par la forme épistolaire adoptée par certains récits de voyage, comme *Le Nil, Égypte et Nubie* de M. Du Camp et *Un Été dans le Sahara* de Fromentin, même si celle-ci n'est qu'un artifice. Il est évident qu'il ne peut s'agir, quoi qu'il en soit, que d'un texte monologal puisque la voix de l'interlocuteur ne s'exprime

jamais directement mais toujours par le biais de celle du voyageur-narrateur. Dans un article, j'ai analysé ce que j'ai appelé les enjeux pragmatiques du récit de voyage, **« Les enjeux pragmatiques du récit de voyage »**, ***Travaux du Cercle linguistique de Nice*, n° 18, 1996, p. 17-34.** J'y ai démontré que la finalité informative de ce type de récit répond aux lois du discours énoncées par O. Ducrot. J'ai par exemple mis en évidence la figure de la prétérition qui permet au voyageur-narrateur d'éviter toute transgression éventuelle à la loi d'informativité, en affirmant qu'il n'a pas besoin de dire quelque chose et en le disant néanmoins. C'est Fromentin par exemple qui écrit : « Je n'ai pas à t'apprendre que la diffa est le repas d'hospitalité » (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 19).

L'emploi de l'impératif a révélé un emploi particulier dans l'énoncé viatique qui peut sans doute illustrer le fonctionnement de ce mode en langue. Certains linguistes appellent l'impératif un performatif primaire par opposition aux performatifs explicites du type « je t'ordonne de + infinitif ». Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, refuse cependant aux modalités impératives le trait de performativité. Il est clair que dans l'usage oral quotidien un impératif ne correspond pas à l'acte dont il est censé être suivi. Il en va autrement dans un contexte écrit. Des énoncés du type que l'on rencontre dans le récit de voyage peuvent induire une interprétation différente de l'impératif :

> Reste avec moi debout sur la tête en granit d'un pilier brisé […], cher Théophile, et regardons autour de nous ? (Du Camp, L*e Nil, Égypte et Nubie*, p. 224)

> Suis-moi dans la vallée de Biban-El-Molouk. (Du Camp, L*e Nil, Égypte et Nubie*, p. 252)

Du fait de l'impossibilité de la réalisation effective des actes dénotés, ces expressions sont performatives puisque l'accomplissement des actes a lieu dès la lecture des énoncés. Se trouve alors exprimé cet idéal de transparence visé par le récit de voyage qui pourrait se résumer dans ce ricochet pragmatique qui établit une équivalence entre les actes de « voir » et de « faire voir ».

Les enjeux pragmatiques du récit de voyage se concrétisent encore dans le réseau des pronoms personnels et dans ce que j'ai appelé une pragmatique tropique, dont le foyer se déplace de l'énonciateur à l'allocutaire. Cet article a été l'occasion de rappeler les

équivalences pragmatiques bien connues des linguistes entre divers énoncés. Ce qu'il intéressant de constater, c'est que dans le récit de voyage ces équivalences se font en faveur de la personne de rang deux, qui dissimule celle de rang un. Des énoncés d'attitude propositionnelle du type « tu sais » remplacent un énoncé performatif comme « je te rappelle »[69] dans l'exemple suivant :

> Tu connais les danses arabes, tu sais qu'elles consistent seulement en ondulations du corps plus ou moins variés, ralenties ou accélérées. (Du Camp, L*e Nil, Égypte et Nubie*, p. 105)

On assiste aussi à un déplacement rhétorique du pouvoir de dire : un trope illocutoire d'effet euphémistique dissimule l'autorité d'une prise de parole en sollicitant l'allocutaire : l'interrogation « me permettras-tu ce détail un peu trop local ? » (Du Camp, L*e Nil, Égypte et Nubie*, p. 152) équivaut à « je me permets ». Le trope illocutoire se définit comme un « évincement du contenu primitif par un contenu dérivé »[70], puisqu'ici l'interrogation est à envisager comme une injonction atténuée ou comme l'équivalent de la formule assertive à la première personne du singulier.

Des cas d'énallage personnelle peuvent encore substituer au « je » attendu, dans un contexte passé, un « vous » générique mais qui paraît devoir impliquer davantage l'allocutaire que le pronom personnel indéfini « on » :

> Pensées de la vie tranquille, du foyer, de la famille, des amis éloignés, qui descendent sur votre front, pendant que vous le reposez lourd et brûlant sur la selle qui vous sert d'oreiller.[...] il ne reste, sur la place vide où *vous étiez* tout à l'heure établi comme dans une demeure permanente qu'un petit feu abandonné qui fume encore et s'éteint bientôt dans le soleil. (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 295)

L'énoncé viatique se caractérise par l'effacement du « je » au profit de la deuxième personne exhibée ; cependant cet échange de rôles reste rhétorique, le narrateur ne proposant qu'un voyage en trompe l'œil, un simulacre.

[69] A. Jaubert (1990). *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette supérieur, p. 135.
[70] C. Kerbrat-Orecchioni (1986). *L'Implicite*, Paris, Colin, p. 76.

IV. Un exemple d'auto-dialogisme : la modalisation

La modalisation peut être interprétée comme la marque de la présence subjective du locuteur dans un énoncé :

> La modalisation définit la marque donnée par le sujet à son énoncé, c'est la composante du procès d'énonciation permettant d'estimer le degré d'adhésion du locuteur à son énoncé.[71]

On peut renvoyer aussi à la définition d'A. Jaubert[72] qui réunit dans une même notice les trois termes du paradigme :

> La *modalisation* est l'ensemble des variations définissant la manière dont l'énonciateur se situe par rapport aux contenus énoncés ; elle s'actualise à travers une *modalité*, soit une « assertion complémentaire » (Benveniste) qui modifie le prédicat. […] On appelle *modalisateur* l'ensemble des supports linguistiques de la modalisation.

Cette notion de « modalisation » ne peut se comprendre qu'en relation avec celle de subjectivité. Si le sujet est éludé par la linguistique saussurienne et par les approches structuralistes, la question de la subjectivité est réintroduite dans le champ linguistique dès les travaux de Benveniste. La praxématique l'intègre pleinement au fonctionnement du langage en en faisant une des composantes du processus d'actualisation, tout en établissant une utile distinction entre le sujet praxéologique et le sujet affectif et en définissant une subjectivité graduelle c'est-à-dire dont la présence se manifeste selon plusieurs niveaux de réalité. Quoi qu'il en soit, le concept de subjectivité acquiert toute légitimité s'il est analysé au travers de marques linguistiques explicites dans l'énoncé.

La modalisation instaure une sorte de doublage de l'énoncé descriptif par un filtre subjectif. L'Autre se trouve, dans cette mesure, fictionnalisé par ce passage obligé au travers de la subjectivité perceptrice et énonciatrice. Il me paraît intéressant de réintroduire le processus de la modalisation dans le principe plus général de l'hétérogénéité énonciative.

---

[71] J. Dubois *et alii* (1994). *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse.
[72] A. Jaubert (1990). *La Lecture pragmatique*, Paris, Hachette, p. 233.

J'ai consacré un article, **« À propos du modalisateur *comme* » *in Travaux du Cercle linguistique de Nice,* n° 16, 1994, p. 81-94,** à l'étude d'un modalisateur, le mot « comme » pour certains de ses emplois, qui fonctionne comme marqueur dialogique en ce sens qu'il introduit un segment qui n'est pas complètement assumé par le locuteur. On pourrait parler dans ce cas de modalisation autonymique[73] : il introduit une « altérité énonciative »[74] dans le discours, instaurant un dialogue du texte avec lui-même.

Après avoir constitué un corpus de 1547 occurrences du mot « comme » à partir de quatre récits de voyage, j'ai mis en évidence les critères définitoires du « comme » modalisateur, par opposition aux emplois comparatifs ou temporels. Le premier de ces paramètres est le caractère réductible toujours possible du mot ; les gloses éventuelles sont des locutions comme « pour ainsi dire » ou « une sorte de » selon le terme modalisé par « comme ». Une surmodalisation est toujours envisageable comme l'illustre l'exemple suivant :

> La nuit était admirable, calme, chaude, ardemment étoilée comme une nuit de canicule ; c'était, depuis l'horizon jusqu'au zénith, le même scintillement partout, et *comme une sorte de* phosphorescence confuse au milieu de laquelle étincelaient de grands astres blancs et couraient d'innombrables météores. (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 224)

Sur le plan sémantique, « comme » peut introduire un élément isotope ou, au contraire, allotope, c'est-à-dire en rupture par rapport à l'isotopie cotextuelle. Il fait figure d'instrument paradoxal de la cohésion textuelle : son rôle est d'intégrer un élément hétérogène tout en l'exhibant. J'ai toutefois relevé des cas d'ambiguïté indécidable entre un « comme » comparatif et un « comme » modalisateur, notamment lorsque la comparaison est non prédicative, c'est-à-dire qu'aucun sème commun n'est mis en valeur en particulier, de manière explicite, entre comparant et comparé, par exemple dans un énoncé de ce type : « Le Nil est comme de l'huile » (Fromentin, *Voyage en Égypte*, p. 62).

---

[73] J. Authier-Revuz (1992). « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55.

[74] C. Détrie *et al.* (2001). *Termes et concepts pour l'analyse du discours. Une approche praxématique*, Paris, Champion, p. 189.

« Comme » modalisateur remplit deux rôles dans l'économie discursive : il fonctionne comme outil de l'approximation dénominative, dans cet exemple : « La colline des oliviers s'y replie […] et forme là *comme* un coude enfoncé » (Lamartine, *Voyage en Orient*, p. 32). Ou alors, lorsque le terme introduit est d'ordre métaphorique, il sert de précaution oratoire qui signale l'intrusion d'une isotopie étrangère au contexte tout en facilitant son intégration dans le discours :

> Un ciel à demi voilé répandait *comme* une pluie d'or pâle. (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, p. 27).

Dans cet exemple, une notion surréelle est convoquée « une pluie d'or pâle » qui cumule deux analogies en transgressant les catégories : une qui concrétise la réverbération céleste en la comparant à un élément liquide, l'autre qui magnifie la pluie en l'associant à de l'or. Cet enchâssement d'images concourt à un effet poétique.

« Comme » prend place parmi les outils syntaxiques de l'euphémisation. On pourrait dans ce cadre rappeler d'autres modalisateurs qui régulent de la même manière le rapport des mots au monde décrit. J'ai par exemple relevé un emploi paradoxal de l'adverbe « exactement » sous la plume de Fromentin : « d'autres [chevaux] devenaient exactement violets » (Fromentin, *Un Été dans le Sahara*, 233). Le prédicat adjectival insolite « violets » se trouve ainsi pleinement légitimé.

La modalisation intervient comme marqueur d'un dédoublement énonciatif à chaque fois que le locuteur module son adhésion à son énoncé, soit qu'il juge son énoncé toujours quelque peu en décalage par rapport au monde perçu, soit qu'il évolue lui-même dans un univers incertain. C'est ce dernier cas qui peut être illustré par le récit de rêve que j'ai pu analyser à propos d'*Aurélia* de Nerval, **« Les voies du *je* dans *Aurélia* » *in Du lyrisme du XVI^e^ au XIX^e^ siècle, Ronsard, Rousseau, Nerval,* Nice, 1998, p. 199-212.** Les manifestations syntaxiques de la modalisation sont alors au service du jeu entre potentiel et irréel. Le potentiel définit un procès envisagé comme possible bien que les conditions de sa réalisation ne soient pas encore remplies tandis que l'irréel s'applique à un procès envisagé comme possible mais déjà annihilé par le

réel[75]. Certaines structures font basculer l'énoncé dans l'irréel. C'est le cas de la comparaison hypothétique introduite par « comme si » qui avance une explication irrationnelle comme cause possible d'un fait tangible ; « comme » est ici bien sûr conjonctif :

> Cette idée me devint aussitôt sensible, et, *comme si* les murs de la salle se fussent ouverts sur des perspectives infinies, il me semblait voir une chaîne non interrompue d'hommes et de femmes en qui j'étais et qui étaient moi-même. (Nerval, *Aurélia*, p. 262)

Dans cet extrait, le caractère hallucinatoire du fait introduit par « comme si » est renforcé par un brouillage entre les catégories abstrait et concret appuyé sur le participe passé « ouverts ». Le sens concret qu'on peut lui attribuer est d'abord effacé au profit du sens figuré suggéré par le complément « sur des perspectives infinies » avant d'être remotivé par la fin de la phrase.

Dans *Aurélia* comme dans le récit de voyage en général, le verbe « voir » se révèle spécifique. L'usage du verbe « voir » dans le récit de Nerval est cependant fondamentalement différent : il est d'une part l'appui du témoignage indubitable, d'autre part le tremplin de la vision imaginaire. Dans *Aurélia*, domine l'expression de l'apparence avec des tournures impersonnelles qui usent du verbe « sembler ». Cet autre marqueur modal qu'est le tour « il [me] semble » a été étudié à l'aune de trois paramètres : la présence ou non du pronom de rang un en fonction de complément d'objet second ; le tiroir verbal utilisé pour le verbe « sembler » ; enfin la portée de la modalisation qui peut affecter toute une proposition complétive ou bien se limiter à un prédicat.

Dans ce récit de Nerval, il s'avère que les formes avec le pronom « me » conjoint sont majoritaires. Ces tournures où s'allient une tournure impersonnelle et une marque subjective concentrent l'ambivalence entre potentiel et irréel. Même si le foyer de perception est très discret puisqu'il se limite à la forme réduite du pronom, sa présence suffit à entraîner l'adhésion du lecteur à l'énoncé. Le jeu entre l'imparfait de l'indicatif et le passé simple concourt aussi à accentuer ou à nuancer la modalisation ; l'imparfait,

[75] Voir M. Riegel, J.-Ch. Pellat, R. Rioul (1994). *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, p. 318.

tiroir verbal dominé par son aspect sécant et qui véhicule une connotation modale d'hypothétique, renchérit sur la modalisation. Au contraire, le passé simple, associé à la notion d'événement, fait gagner l'expression « il me sembla » en probabilité.

> Il me semblait la voir comme à la lueur d'un éclair, pâle et mourante, entraînée par de sombres cavaliers. (Nerval, *Aurélia*, p. 289-290).

Sur le plan sémantique, j'ai remarqué que les verbes régis par la formule modalisatrice « il [me] semblait / sembla » sont récurrents et se résument à quatre actes : savoir, (re)connaître, voir, comprendre, qui sans doute livrent le cheminement à suivre depuis l'acte de « voir » qui mène à la connaissance ou à la reconnaissance, comprise comme source du savoir. Un parcours doit être effectué de l'apparence à l'immanence ou du paraître à l'être. L'hésitation entre irréel et potentiel est érigée en principe heuristique et euphorique de la vérité. Le lecteur adhère à l'assertion de l'apparence et, subrepticement, une équivalence se dessine entre le paraître et l'être. Par suite, croire à la réalité des hallucinations doit équivaloir à croire à leur véracité, autrement dit à leur conformité avec le monde réel quoique invisible. Le lecteur est engagé sur la voie du secret dévoilé au rêveur par le biais de ses hallucinations, déchiffré par le narrateur et à révéler au lecteur.

La modalisation autonymique

J'emprunte l'expression de *modalisation autonymique* aux travaux de J. Authier-Revuz[76] : l'énonciateur emploie un terme à la fois en mention et en usage. Les logiciens envisagent les cas d'autonymie comme des exemples de polysémie : un seul mot est utilisé avec deux sens, son sens dénotatif et son signifié connotatif – quand il est désigné en tant que signe. En revanche, la perspective énonciative considère le phénomène de l'autonymie sous l'angle d'une modalisation réflexive du dire. Deux termes interviennent alors : le mot et son appellation[77]. Des marqueurs graphiques

[76] J. Authiez-Revuz (1992). « Repères dans le champ du discours rapporté », *L'Information grammaticale*, n° 55.

[77] P. Charaudeau, D. Maingueneau (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, p. 83-84.

signalent les mots qui reçoivent ce type de modalisation ; la mise en italiques ou entre guillemets par exemple pointe une hétérogénéité énonciative. Dans le récit de voyage, il s'agit le plus souvent de mots étrangers, xénismes, qui permettent la confrontation entre deux univers ; c'est aussi le cas dans *Corinne* de Madame de Staël où les mots laissés en italien dans le texte amorcent un duo entre les langues. Dans mon étude plus développée consacrée à *Madame Bovary*, j'ai relevé toutes ces formes d'énoncé qui exhibent la présence d'un discours autre dans l'énoncé. Dans cette œuvre de fiction, l'emploi de ces marqueurs de décrochage énonciatif sert des fins narratives, permettant la superposition de deux points de vue, celui du narrateur, celui d'un personnage. Le narrateur implicite un commentaire à faire sur le propos d'un personnage, ainsi mis à distance. Il s'agit par exemple des paroles du père de Charles, rapportées au début du roman : « D'ailleurs, *avec du toupet, un homme réussit toujours dans le monde* » (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 28). Dans cet énoncé, l'adverbe « d'ailleurs » relève du discours du narrateur principal et souligne le décalage ironique avec la suite de l'énoncé en italiques. De nombreuses occurrences dans ce roman renvoient au bon sens commun et installent la voix populaire, en arrière-plan. Le discours des commères est souligné dans l'énoncé suivant : « Pourquoi la femme du médecin faisait-elle au clerc des *générosités* ? Cela parut drôle, et l'on pensa définitivement qu'elle devait être *sa bonne amie* » (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 143).

Le discours indirect libre relève de ce mode d'énonciation bivocal mais, cette fois, la mention qui double l'usage n'est pas explicitement exprimée ; elle est donnée à reconnaître à partir d'indices repérables dans le discours qui donnent une instruction au lecteur, sans que toute ambiguïté soit forcément levée. Le discours indirect libre fonctionne comme un mode de rapport oblique qui assure la superposition de deux voix, en permettant une dissonance ironique. Rodolphe invente un mensonge rocambolesque pour justifier son départ : « Si bien qu'elle [Emma] fit semblant de croire, ou crut-elle peut-être, au prétexte de leur rupture ; c'était un secret d'où dépendaient l'honneur et même la vie d'une troisième personne » (Flaubert, *Madame Bovary*, p. 394). Aucune ambiguïté ici : après le point-virgule commence un segment au discours indirect libre à rapporter à Rodolphe ; le mensonge est révélé par l'emploi du substantif « prétexte » qui véhicule un présupposé de fausseté. D'autres énoncés feignent l'ambiguïté : « ne fallait-il pas à l'amour, comme aux plantes indiennes, des terrains préparés, une température

particulière ? » (p. 93-94). Aucun indice explicite de décalage énonciatif n'est fourni au lecteur : l'interrogation rhétorique qui joue l'évidence doit cependant être interprétée comme une manière de souligner la naïveté du propos, qui ne peut être attribuée au narrateur principal. Cette fois, le décodage de la double énonciation relève de l'implicite.

La polyphonie peut être étudiée à l'échelle d'une œuvre tout entière, et elle affecte, à des degrés différents, le texte factuel comme le récit de voyage et le texte romanesque où elle est un des paramètres de l'économie narrative. À une échelle plus réduite, celui de l'énoncé, la polyphonie est un concept opératoire pour analyser certaines modalités de phrase comme la négation.

V. Un cas de polyphonie linguistique : la négation syntaxique

La négation fait l'objet d'approches diverses, grammaticale quand on s'intéresse à sa description formelle et à la variété des morphèmes négatifs, logique si on l'analyse comme un opérateur qui inverse la valeur de vérité des propositions, pragmatique enfin si on en propose une interprétation polyphonique.

Projetant d'étudier la négation en relation avec les stratégies argumentatives dans *La Démocratie en Amérique* de Tocqueville, c'est cette dernière interprétation que j'ai retenue qui repose sur l'existence de deux thèses, explicites ou non, **« Négation et argumentation dans *La Démocratie en Amérique* de Tocqueville », *L'Information grammaticale*, n° 105, 2005, p. 43-47.** Les formes externes de la négation, c'est-à-dire exprimée par des mots négatifs comme « non » ou la combinaison d'un adverbe et d'un forclusif, ont pu faire l'objet d'un traitement statistique puisqu'elles offrent l'avantage d'un repérage facile. Les travaux d'O. Ducrot ont été bien sûr utilisés. Toutefois, je n'ai pas trouvé pertinente pour mon corpus la distinction entre négation polémique et négation descriptive. Dans le texte de Tocqueville, la négation se trouve engagée dans un processus général d'argumentation qui implique une visée polémique, qu'elle soit exprimée ou latente.

J'ai pu ainsi mettre en valeur la dimension dialogique du discours argumentatif : un débat est mis en scène qui se règle sur le modèle binaire de la thèse réfutée suivie de la thèse présentée. L'énoncé négatif est alors suivi d'un « mais » correctif. Cette structure vérifie parfaitement la théorie de la polyphonie : la négation polémique permet d'avoir un locuteur qui « s'oppose non pas à un locuteur, mais à un énonciateur E1 qu'il met en scène dans son discours même et qui peut n'être assimilé à l'auteur d'aucun discours effectif »[78] :

> Dans les démocraties, […] *l'imagination n'est point éteinte*, mais elle s'adonne presque exclusivement à concevoir l'utile et à représenter le réel. (Tocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, p. 92)

Une dynamique argumentative se met en place qui fait intervenir virtuellement une autre voix, brisant la monodie pour ouvrir au dialogue.

J'ai pu ainsi montrer le rôle-clé que joue la négation dans la rhétorique tocquevillienne qui raisonne par comparaison explicite ou implicite. Son argumentation est binaire, qu'il oppose le modèle américain aux usages européens, les société aristocratiques à celles qui sont démocratiques ou encore des concepts comme l'individualisme à l'égoïsme. On retrouve par ailleurs cette dialectique dans *Corinne* de Madame de Staël qui repose sur un parallèle permanent entre l'Italie de Corinne et les pays du Nord. La négation de l'un dessine une esquisse de l'autre. La rencontre du même et de l'autre suit simplement des voies différentes : la forme de l'essai pour Tocqueville, une forme plus hybride pour Madame de Staël, qui emprunte au roman, au guide de voyage et à l'essai philosophique.

J'ai enfin montré comment, chez Tocqueville, des énoncés positifs peuvent équivaloir à des énoncés de sens négatif et inversement, comment des énoncés négatifs peuvent être affectés d'un sens positif. L'explication de ce détournement illocutoire s'explique par des figures. Des formules comme « je les respecte trop pour les croire » ou « je suis loin de croire » reposent, la première sur un euphémisme, la seconde sur une hyperbole, pour signifier la négation en l'éludant. Ce sont des cas de négation sémantique. Quand un énoncé négatif a un sens positif, c'est un fonctionnement de litote qui est illustré.

[78] O. Ducrot (1984). *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, p. 217.

L’énoncé aboutit à une affirmation renforcée comme dans une expression du type « je ne doute point qu’il ne naisse » : la double négation se résout en affirmation par une espèce de neutralisation sémantique. Cet article a ainsi montré que la négation a partie liée avec la mise en scène dialogique qui sert l’efficacité de l’argumentation, comme elle est un exemple de la rhétorique tocquevillienne lorsqu’elle n’est plus qu’oratoire parce qu’elle se décharge de sa valeur illocutoire propre.

J’ai envisagé jusqu’ici l’approche énonciative et narratologique de la voix. Une partie des mes recherches a pu mettre en valeur une autre acception de la voix, cette fois dans un sens plus concret et même organique du terme.

TROISIÈME PARTIE- L'AUTRE DE TOUT DISCOURS. PROCÉDURES DE POÉTISATION

Ce titre *L'Autre de tout discours* est choisi en écho à l'expression de « l'Autre de tout monde » de Maurice Blanchot[79].

I. La voix : la figure du conteur

Oralité et poésie

Par le biais de la figure du conteur que j'ai pu analyser dans les nouvelles de Maupassant, dans *Désert* de Le Clézio et, d'une manière similaire dans *Corinne* de Madame de Staël, j'ai pu montrer comment la voix est mise en scène. Dans ces textes, l'oralité est mimée.

L'oralité est apparue comme un principe constitutif du genre de la nouvelle chez Maupassant. La figure du conteur se dessine comme le double du narrateur principal, investi d'un savoir qui autorise sa parole et la rend digne de foi : c'est le colon Auballe pour *Allouma*, le capitaine Marret pour *Mohammed-Fripouille*, et Trémoulin pour *Un Soir*. La mise en scène de l'énonciation est un procédé récurrent : le moment choisi pour la narration, la tombée de la nuit ou la nuit, est propice à la rêverie. La voix acquiert une dimension concrète, par les précisions qui sont données, à la fois sur sa tonalité et sur les effets produits sur l'auditeur.

Dans *Désert* de Le Clézio, la mise en scène est similaire. L'association thématique se fait entre la voix et le feu, par le biais du décor ou d'une figure comparative. La voix de Ma el Aïnine, par exemple, est comparée explicitement à une flamme dans l'exemple suivant :

[79] M. Blanchot (1955). *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, p. 86.

> La voix de Ma el Aïnine tremblait à la fin de chaque invocation, à bout de souffle, ténue comme une flamme, et pourtant chaque syllabe longue, détachée et pure, éclatant au centre du silence. (p. 58)

La particularité des récits oraux est de placer en relation immédiate conteur et auditeurs mais aussi d'effacer les frontières entre le conteur et son récit[80]. Comme l'aède était au centre du groupe et non pas seulement en position marginale et isolée, le conteur dans *Désert,* entre dans la légende qu'il raconte. À cela s'ajoute le motif du chant ou tout au moins du rythme qui double les histoires contées dans *Désert,* par exemple dans cet extrait où est mise en scène la voix de Aamma :

> Quand elle parle, Aamma se balance un peu d'avant en arrière, comme si elle rythmait une musique. (p. 120)

Un point de rencontre peut être trouvé avec *Corinne* de Madame de Staël. Les improvisations de Corinne qui scandent le roman s'allient à une musicalité exprimée à différents niveaux : la voix chantée du personnage est rehaussée à la fois par la musicalité de la langue italienne dans laquelle elle s'exprime et par la musique des instruments qui l'accompagne, et, en particulier de celle de la lyre.

La tradition orale précédant le règne de l'écrit dans l'histoire de la littérature, la voix chantée peut être envisagée comme la voix originelle, qui s'entoure de la sacralité des temps primitifs qui « sont ceux de la poésie spontanée, parole vive confondue avec la poésie »[81], en faisant passer dans un autre monde et approcher l'autre de tout discours qu'est la poésie. Les conteurs multiples de *Désert* de Le Clézio sont, pour la plupart, des figures simples et primitives qui renvoient à « un autre monde » (p. 150).

---

[80] Voir Cl. Millet (1997). *Le Légendaire au XIXe siècle, poésie, mythe et vérité,* Paris, PUF, p. 99. « La littérature orale, qui abolit la distance entre le sujet d'énonciation et son énoncé, efface la différence entre le poète et le poème ».

[81] Cl. Millet, *op. cit.*, p. 18.

Une voix démultipliée

Lorsque le narrateur principal cède la parole à des énonciateurs seconds, la voix se trouve démultipliée à divers titres. De la manière la plus immédiate d'abord, les conteurs peuvent être eux-mêmes multiples. L'exemple le plus probant est, en l'occurrence, *Désert* de Le Clézio. Ma el Aïnine raconte l'histoire de Al Azraq, l'Homme bleu, dont il a reçu, lui-même, l'enseignement. Le pêcheur Naman rapporte une légende ; le guerrier aveugle reconstruit le mythe du paradis perdu à partir de souvenirs authentiques. Du souvenir toujours incertain au rêve, le glissement est facile.

> Les paroles du souvenir étaient les plus belles, celles qui venaient du plus lointain du désert, et qui retrouvaient enfin le cœur de chaque homme, de chaque femme, comme un ancien rêve qui recommence. (p. 65-66)

La transformation de l'histoire en légende par le biais du récit qui en est fait est plus intéressante encore lorsqu'elle concerne la naissance de Lalla, racontée par la tante de sa dernière, Aamma, à la mémoire défaillante. L'épisode finit par devenir improbable et le personnage concerné irréel. Dans ce récit, il n'y a pas de narrateur digne de foi. Tout est brouillé et comme en équilibre entre le référentiel et l'imaginaire.

C'est la même indécision qui affecte un récit de Loti qui prend pour cadre principal le désert encore, **« Aux marges de la prose : Loti, *Le Désert* (1895) », *Travaux de littérature,* T.L. XIII, 2000, p. 247-260.** *Le Désert* de Loti est parcouru de voix multiples qui le placent dans un entre-deux, entre réel et fiction. Dans le corpus de récits de voyage que j'ai étudiés, c'est d'ailleurs un exemple atypique et intéressant à ce titre, parce qu'il paraît se dégager de toute servitude à l'authenticité. Ce récit est « une vallée sonore, pleine d'échos » (p. 357) où l'interaction entre les voix présentes est manifeste. Le dialogisme se trouve réalisé dans son acception la plus dynamique du terme comme un effet de résonance entre les voix. Des citations bibliques sont placées en exergue, en début de chapitre, extraites de l'*Exode* et une seule fois de la *Genèse.* Ces citations ouvrent le récit en superposant un autre ouvrage, une autre histoire : une lecture tabulaire est possible alors qui rapproche le voyage dans le désert et l'exode, la sortie d'Égypte des Hébreux conduits par Moïse, vers la Terre Promise. Non plus en marge mais à l'intérieur même du texte, des évocations du chant des Arabes, du chamelier, du

chœur des Bédouins, du muezzin, accompagnent le récit comme la musique accompagnait les vers récités de l'aède.

La voix est encore démultipliée par le processus de répétition. Un emploi particulier des déictiques peut être ici signalé. Du fait de leur répétition d'un chapitre à l'autre, ils perdent, pour ainsi dire, leur pouvoir de référenciation immédiate pour s'inscrire dans une succession temporelle itérative et finalement référer à une époque indéfinie, assurant une « fonction d'indétermination »[82]. Comme pour un poème, la lecture renouvelle incessamment l'instantanéité des adverbes temporels déictiques, opérant une constante réactualisation qui fonde l'éternité.

Dans ce récit de Loti, l'action se dissout dans la répétition qui freine la progression linéaire. Les voyageurs s'inscrivent d'abord dans le sillage des Hébreux ; les étapes mêmes de leur voyage se suivent et se ressemblent dans une sorte d'immuabilité éternelle :

> Tout est aujourd'hui comme la veille ; nous respirons le même air vivifiant et suave ; la couleur des eaux est de la même intensité bleue ; les sables sont rougis du même corail, étincelants des mêmes nacres perdues ; et l'Arabie passe par les mêmes teintes, d'heure en heure plus belles et plus chaudes, jusqu'à l'instant final où les merveilles du soir seront déployées, comme hier, comme avant-hier, comme depuis le commencement des âges… (p. 393)

À l'illimité temporel auquel se joint l'infini de l'espace désertique, *Désert* de Le Clézio ajoute en écho le rêve de la légende sans fin.

De même que le public connaît l'histoire chantée par l'aède[83], *Désert* se caractérise par la répétition d'histoires déjà connues. L'important n'est pas tant le contenu de la légende que la manière de la raconter et de jouer sur son potentiel onirique dans l'esprit de l'auditeur. La narration orale récurrente, forcément toujours différente, évite à la légende de se figer et sans doute de mourir. Une histoire peut être racontée à plusieurs reprises par le même narrateur, comme la naissance de Lalla, ou bien une même histoire peut être racontée par des conteurs différents ; seul le lecteur a alors une impression de répétition. La légende de Al Azraq ou l'Homme bleu par exemple est racontée par Ma el

[82] J. Cohen (1966). *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion.
[83] Voir D. Madalénat, *L'Épopée*, *op. cit.*, p. 24.

Aïnine et par Aamma. Les conteurs sont les garants de la mémoire légendaire du désert. La répétition des mêmes histoires en assure la pérennité de même que la légende idéale serait celle qui n'a pas de fin, comme une victoire sur le temps chronologique :

> Quand le soir vient, comme cela, sur la plage, tandis qu'on entend la voix grave du vieux Naman, c'est un peu comme si le temps n'existait plus, ou comme s'il était revenu en arrière, à un autre temps, très long et doux, et Lalla aimerait bien que l'histoire de Naman ne finisse jamais. (Le Clézio, *Désert*, p. 148)

> Chaque fois qu'Aamma raconte l'histoire d'Al Azraq, elle ajoute un détail nouveau, une phrase nouvelle, ou bien elle change quelque chose, comme si elle ne voulait pas que l'histoire fût jamais achevée. Sa voix est forte et un peu chantante. (Le Clézio, *Désert*, p. 120)

Enfin, la circulation de la voix, non seulement d'un conteur à l'autre, mais aussi du conteur à l'auditeur redessine l'errance qui caractérise les parcours dans le désert. L'échange des rôles est encore caractéristique du récit de Le Clézio. Le même personnage peut être à la fois conteur, objet du récit fait par un autre et auditeur dans un autre contexte. Ma el Aïnine par exemple est à la fois investi du pouvoir du verbe et sujet légendaire d'autres histoires[84] :

> Ils racontaient aussi la légende de Ma el Aïnine, avec leurs voix qui chantaient un peu, et c'était comme le récit d'un rêve qu'ils avaient fait autrefois. (Le Clézio, *Désert*, p. 366)

C'est aussi le cas de Al Azraq qui conte lui-même des « légendes merveilleuses » (p. 122). Lalla, quant à elle, passe du statut d'auditeur enfant à celui de narrateur adulte lorsqu'elle raconte des histoires à Naman mourant. Grâce à cet échange de rôles, une chaîne ininterrompue se constitue au fil du temps dont les maillons sont reliés par la voix. L'errance dans le désert est reproduite par cette errance de la voix entre les personnages. Dans le roman, c'est la communication entre le Hartani et Lalla qui reproduit explicitement cet échange de la voix et de l'écoute caractéristique des récits oraux :

[84] Voir Cl. Millet, *op. cit*., p. 99 : « L'aède du légendaire est légendaire. Il n'est pas en position d'extériorité par rapport aux histoires qu'il raconte. En revanche, il est à la fois au centre de la collectivité, et dans ses marges ».

> Les paroles circulent librement, vont vers le Hartani et reviennent vers elle, chargées d'un autre sens, comme dans les rêves où l'on est deux à la fois. (Le Clézio, *Désert*, p. 112-113)

L'errance est un principe qui est apparu comme récurrent au cours de mes recherches, à la fois dans les récits de voyage et dans les récits qui traitent du désert. *Allouma* de Maupassant m'a semblé pouvoir être interprété comme le poème de l'errance. L'attitude rêveuse du narrateur après avoir écouté le récit oral paraît proche de « l'état poétique » selon Valéry[85]. La tension qui donne sa densité au poème pourrait se retrouver dans cette tension du même à l'autre qui fascine par sa différence et dans cette tension de l'auditeur suspendu à la voix du conteur, comme au verbe poétique, comme à « l'âme poétique et légendaire des peuples simples aux pensées fleuries » (*Un Soir*, T. II, p. 1076).

Le motif de l'errance parcourt aussi les deux volets de *Désert* de Le Clézio, l'histoire factuelle, l'aventure fictionnelle.

Dans une acception positive, l'errance décrit un parcours non imposé, ouvert à tous les possibles : on pourrait y voir reconstitué le schéma d'une lecture idéale qui aurait à recomposer son itinéraire à travers un texte. De même, la répétition à l'intérieur même du récit est comme une invite à une lecture constamment renouvelée du texte, seule garante de la mémoire universelle ; par-delà le temps objectif, une temporalité autre est instituée qui tente de renouer avec l'éternité. N'est-ce pas là une approche spécifique de la poésie lyrique ?

Le poème *Je te donne ces vers*, extrait des *Fleurs du Mal* de Baudelaire, que j'ai eu l'occasion d'analyser avec les étudiants me paraît pouvoir illustrer ce mouvement qui fait dépasser la perspective anecdotique pour atteindre à l'éternité. Ce poème-dédicace en effet se constitue en allégorie qui transfigure le destinataire du poème et s'érige en acte de foi en la poésie. Le mot-clé du sonnet est le mot « chaînon » qui joue de ses variations, entre enchaînement, entrelacement et continuité.

[85] Paul Valéry, « Poésie et pensée abstraite », *in Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, T. 1, p. 1337. Cité par Yves Vadé (1996). *Le Poème en prose*, Paris, Belin, p. 11.

Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,

Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,
Et par un fraternel et mystique chaînon
Reste comme pendue à mes rimes hautaines ;

Être maudit à qui, de l'abîme profond
Jusqu'au plus haut du ciel, rien, hors moi, ne répond !
- Ô toi qui, comme une ombre à la trace éphémère,

Foules d'un pied léger et d'un regard serein
Les stupides mortels qui t'ont jugée amère,
Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain !

Baudelaire, *Les Fleurs du mal.*

L'entrelacs des figures de l'énonciateur et de l'allocutaire se résout métonymiquement en ce face à face des deux syntagmes nominaux « mes rimes » et « ta mémoire ». Il est lisible dans la succession des pronoms personnels de première et deuxième personne du singulier, réunis en ouverture du poème par le jeu des fonctions syntaxiques « je te ». La syntaxe favorise l'enchaînement de l'un à l'autre, par des phénomènes de mise en suspens : il faut attendre le vers 5 pour qu'apparaisse le sujet « ta mémoire » et le vers 8 pour le prédicat verbal qu'il régit, « reste ». Une coupe lyrique, marquée par la pause syntaxique, isole le syntagme « ta mémoire » dans une mesure, tandis qu'il est possible aussi de pratiquer une coupe lyrique au vers 8 après « reste » pour éviter le rythme impair et retrouver au contraire le rythme 2 / 4. Cette coupe permet de faire attendre l'élément qui suit en mimant la suspension au sens propre évoquée par ce vers et autorise une double lecture : « comme pendue » peut être attribut du sujet si le verbe « reste » a un rôle attributif et signale la persistance dans un état ou bien être analysé comme apposition à « ta mémoire » si le verbe « reste » est de plein exercice.

Le rythme des vers 9 et 10 est plus heurté et mime la fusion d'un couple isolé du reste du monde. La césure après « qui » fait porter l'accent métrique sur le pronom « qui » et au vers 10, la redondance phonique « jusqu'au plus haut » et les deux coupes dans le second hémistiche autorisées par la présence des virgules contribuent à ce rythme particulier : rien / hors moi / ne répond : 1 / 2 / 3. Au vers 11, on note le retour de l'accent sur le pronom « qui » reprenant la forme pleine du pronom personnel de la 2^{e} personne en écho au « moi » du vers précédent.

De manière plus générale, la syntaxe se caractérise par l'imbrication des propositions et des vers : le sonnet est composé d'une seule phrase - le point d'exclamation au vers 10 peut être envisagé comme marque affective n'interrompant pas le déroulement de la phrase. La réalisation du but introduit par la locution « afin que » - au subjonctif présent quoique la forme soit amphibologique et introduise une confusion possible avec l'indicatif présent - mettant en scène l'allocutaire est subordonnée à la réalisation de l'hypothèse introduite par « si » qui se situe dans le futur. Le syntagme « aux époques lointaines » use d'un pluriel poétique qui laisse l'époque totalement indéterminée. Tous les procès sont liés et marqués par l'éventualité. « Lointains » est d'ailleurs relayé par « incertains » qui s'associe à la modalité virtuelle du subjonctif.

Mètre et rimes s'accordent pour tisser un mouvement ininterrompu à l'image de cette chaîne mémorielle. Les alexandrins se caractérisent par un rythme régulier qui respecte les règles de la césure mais aussi par quelques phénomènes de rejet ou d'enjambement qui estompent les contours des vers ou des hémistiches et assurent la cohésion de l'ensemble : un enjambement du vers 1 sur le vers 2 et du vers 9 sur le vers 10 sont à noter de même qu'un contre-rejet interne au vers 5 et un enjambement interne éventuel au vers 13 peut être suggéré si on considère la relative comme restrictive.

Enfin, la rime nasale pauvre lie les vers 1, 4, 6, 7, 9, 10 et estompe de ce fait la volta qui caractérise le sonnet régulier. De même, dans les quatrains, les sonorités s'entrelacent : on n'a pas, comme dans un sonnet régulier deux quatrains de rimes embrassées selon le modèle abba – abba mais le schéma suivant abba – b'a'a'b' - les rimes a' et b' s'enrichissent d'un phonème - selon une structure en chiasme. `

La temporalité glisse de l'actuel à l'intemporel : le présent initial, associé à la formule performative « je te donne », est relayé par la modalité de l'irréel qui pèse sur la proposition finale et hypothétique, et s'élargit aux dimensions de l'éternité pour prendre une valeur omnitemporelle avec le verbe « répond » (vers 10).

Enfin, la métaphore filée du vaisseau à laquelle est associé l'énonciateur introduit une comparaison implicite entre les époques et les rivages lointains ; la métaphore se trouve explicitée par la métaphore appositive « vaisseau favorisé par un grand aquilon » et la métaphore *in absentia* qui fait s'interroger sur le décodage de l'aquilon. Peut-être y a-t-il allusion à l'image mythique du vaisseau qui transporte l'âme des

morts ? Quoi qu'il en soit, ce don du poème revendique le pouvoir de la poésie à traverser les époques et à gagner les rivages de l'éternité.

II. La référenciation poétique

La poésie du nom propre

Le nom propre, même s'il connaît le plus souvent un emploi prototypique dans le récit de voyage, peut se charger d'un potentiel poétique quand il s'insère dans la trame discursive.

C'est le cas lorsque la dénomination plurielle d'un même lieu au fil des temps fait s'éloigner le référent dans le monde verbal. Le lieu devient mémorial. C'est par exemple Akabah autrefois appelé Eziongaber puis Ælana dans *Le Désert* de Loti. La singularité du voyage se dilue dans une multitude d'autres traces tout en les effaçant.

Le simple jeu des sonorités affectées aux noms propres peut être une invite au voyage imaginaire. La séduction des noms propres dans le récit de voyage comme dans le texte de fiction fonctionne, pour ainsi dire, comme une description minimale. L'homme au fusil dans *Désert* de Le Clézio donne des noms étranges aux étoiles qui sont « comme des commencements d'histoires » (p. 11).

La traduction du nom propre – qu'il soit de personne ou de lieu - rejoint le processus de poétisation : Ma el Aïnine est « l'Eau des Yeux » dans le récit de Le Clézio. Dans le récit de voyage, quand un toponyme est traduit, l'appropriation du réel par le voyageur est complète : il peut en faire une expression poétique et ainsi le détacher de son référent pour s'en servir comme composition verbale et recréée. Le « Djebel Lazrag » dans *Un Eté dans le Sahara* de Fromentin devient la vision surréelle des « montagnes bleues »[86], ou encore « Chems-El-Ouadi » devient « l'œil de l'oasis » dans *Le Nil, Égypte et Nubie*

[86] Fromentin, *Un Eté dans le Sahara* (1857), Paris, Plon, 1877, p. 119.

de Du Camp[87], **« L'écrivain-voyageur du XIXe siècle : du récit de voyage au parcours initiatique », communication présentée au colloque, *Tourisme, voyages et littérature*, Grasse, 2005.**

Les procédures de l'analogie

Les procédures de l'analogie agissent comme un filtre appliqué à l'altérité ; l'Autre peut être réduit au Même : j'ai eu l'occasion de montrer ce mouvement fondateur du récit de voyage.

Elles peuvent fonctionner comme outils de fictionnalisation et de poétisation de l'altérité. Un lien est à établir entre fiction et métaphore. P. Ricoeur[88] envisage la métaphore et le récit de fiction comme deux modes d' « innovation sémantique » ou de « nouvelle pertinence sémantique », la première agissant dans la prédication, la seconde dans l'agencement des événements dans une intrigue feinte. C'est aussi la position d'A. Reboul[89] qui voit dans la fiction une métaphore qui propose une pratique personnelle du monde.

La rhétorique a associé comparaison et métaphore qui reposent toutes deux sur ce même processus comparatif mais il n'est plus à démontrer qu'elles correspondent en fait à deux modes d'approche du réel différents. Catherine Détrie[90] envisage d'opposer les deux processus en termes d'*être pour* – la métaphore manifeste une réalité perçue - et d'*être comme* – la comparaison exprime de manière latente que la dénomination choisie ne correspond pas à ce qui est. La linguiste resitue comparaison et métaphore dans leur rapport au réel et les envisage comme outils pour rendre compte de ce que le locuteur perçoit du réel.

[87] Du Camp, *Le Nil, Égypte et Nubie*, *Ibid*., p. 168.
[88] Voir F. De Chalonge *op. cit.*, p. 22. P. Ricoeur (1975). *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, p. 8 et p. 10.
[89] A. Reboul (1992). *Rhétorique et stylistique de la fiction*, Presses universitaires de Nancy.
[90] C. Détrie (2001). *Du Sens dans le processus métaphorique*, Paris, Champion.

> Ni simple transfert de mot, ni seul transfert de sens, la métaphore dit un rapport praxique du sujet au réel, une perception des événements du monde dont elle construit une représentation[91].

À la différence de la métaphore lexicalisée qui relève du dialogue interdiscursif, la métaphore vive manifeste un rapport personnel au monde ; elle rend compte d'une expérience individuelle de l'altérité. Elle est une manière de modeler le monde selon sa propre perception. Les mots ne sont pas inaptes à dire le monde ; c'est le monde qui est (re)créé par les mots et les métaphores.

J'ai pu étudier le rôle de la métaphore dans le *Voyage en Algérie* de Gautier par exemple, comme outil d'appropriation de l'altérité. L'analogie sert à réduire l'Autre au Même en passant par la comparaison et l'approximation dénominative exprimée par la locution « une espèce de » par exemple :

> Deux mouchoirs de Tunis, posés en sens contraire, de façon à former *une espèce de* tiare, composaient sa coiffure. (Gautier, *Voyage en Algérie*, p. 187)

L'antonomase est un cas particulier de ce processus qui permet d'assimiler Blidah à une « espèce de Tibur africain », par exemple :

> Blidah est une charmante petite ville, *une espèce de Tibur africain* détachant ses terrasses blanches sur un fond de montagnes violettes. (p. 236)

L'expression « on dirait », qui joint le processus analogique à un verbe de locution, autorise un voyage dans la langue en surimpression de l'énoncé descriptif. Elle fonctionne comme un outil de poétisation du réel et donc de fictionnalisation :

> Rien n'est plus gai que le mouvement d'embarcations légères qui se fait à l'entrée du port. C'est un va-et-vient d'étincelles blanches d'un effet charmant ; on dirait des plumes de cygne promenées par la brise. (p. 174)

[91] *Id.*, p. 139.

Dans *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, c'est la tension entre vertu dénotative et imaginaire des mots que j'ai encore davantage mise en valeur, par le biais de la figure de la diaphore, c'est-à-dire l'emploi double d'un terme. C'est l'énoncé qui donne son sens aux mots employés.

Dans *Le Cygne* par exemple, c'est le verbe « téter » qui se trouve au cœur du processus analogique et qui reçoit une double acception dans un cadre métaphorique d'abord, simplement comparatif ensuite :

> Jamais, jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
> Et tètent la Douleur comme une bonne louve!
> Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs! (*Le Cygne*)

Une comparaison suit un emploi métaphorique et vient l'expliciter. L'emploi du verbe « téter » est d'abord métaphorique avec un complément non animé comme « La Douleur » ; le verbe est pris ensuite dans son sens premier avec le segment comparatif qui suit. D'une manière similaire, le participe présent « séchant » est métaphorique associé à « orphelins » alors qu'il retrouve son sens premier appliqué au substantif « fleurs ». Cette disposition qui force un terme à se partager entre deux acceptions, dans un même vers, l'une figurée, l'autre propre, illustre parfaitement la tension entre dénotation et fictionnalisation.

Le poème *Le Soleil* présente deux occurrences qui illustrent encore ce partage :

> Il fait s'évaporer les soucis vers le ciel,
> Et remplit les cerveaux et les ruches de *miel*.
> C'est lui qui rajeunit les porteurs de béquilles
> Et les rend gais et doux comme des jeunes filles,
> Et commande aux moissons de croître et de mûrir
> Dans le cœur immortel qui toujours veut fleurir !

Le mot « miel » est employé à la fois avec son sens dénoté et dans un sens métaphorique, que l'on peut interpréter comme véhiculant toutes ses connotations connues et positives. La conjonction de coordination qui réunit deux substantifs sans relation sémantique évidente entre eux, recèle le potentiel métaphorique du vers. Le

dernier vers oblige, quant à lui, à une lecture à rebours métaphorique du nom « moissons », qui fonctionne alors comme métaphore *in absentia*. Cette surprise est accentuée par l'enjambement d'un vers sur l'autre et par la reprise d'une métaphore verbale de même registre (« fleurir »).

Au niveau macrostructural ensuite, la dynamique de la métamorphose du réel peut structurer tout un poème ; c'est le cas de *Paysage*. L'imaginaire prend le relais des notations concrètes. « L'atelier », quoique la relative implique un léger écart métonymique, est développé par les mots « tuyaux » et « cloches » réunis par le même sème de la verticalité, comme éléments du décor vu mais aussitôt réévalués par la métaphore appositive « ces mâts de la cité » qui occupe tout le second hémistiche, sans qu'on sache précisément s'il faut limiter l'antécédent du démonstratif anaphorique au syntagme nominal précédent. De la même façon, le syntagme pluriel « ciels » introduit à un registre pictural. La relative qui suit laisse prendre un nouvel envol à l'imaginaire déjà subrepticement annoncé par l'adjectif « grands » antéposé et évaluatif.

Une analogie qu'on pourrait qualifier d'englobante fait du parcours à travers Paris une image de l'itinéraire créateur du poète. Une métaphore réduite par une comparaison encore permet d'assimiler les pavés de la ville aux mots et aux vers.

> Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
> Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
> Trébuchant sur les mots comme sur les pavés
> Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés. (*Le Soleil*)

On pourrait ainsi lire la section des *Tableaux parisiens* comme une vaste métaphore du travail poétique qui crée à partir du monde référentiel, un monde parallèle, fictionnel, mais qui ne fait que proposer une lecture du premier.

L'absence

La poésie pourrait-elle se définir par l'absence de fonction référentielle et par sa visée autotélique ? C'est l'acception instaurée par Mallarmé ; c'est en se sens que j'ai pu

parler d'un processus de poétisation de l'altérité. Pour Mallarmé, il n'y a pas de poésie de la présence possible « dans la mesure où la présence voue le verbe au silence, ou à la redondance »[92].

L'appareil de l'énonciation lyrique d'abord se définit par la vacuité de lieux à remplir. Dans mon analyse de *Sylvie* de Nerval, par exemple, j'ai montré que le « je » du narrateur principal se fait pure instance énonciative : peu d'informations sont données sur le physique du narrateur. La transparence de l'enfant blond aux cheveux fins signale une place à occuper par le lecteur. Ce « je » lyrique reste indéterminé et, de fait, ouvert à toutes les identifications possibles.

Symétriquement, le « tu » lyrique est un marqueur déictique qui a un rôle locutoire désignant l'allocutaire mais la référence sémantique du pronom reste absente. C'est ce que j'ai montré en étudiant certains poèmes des *Tableaux parisiens* de Baudelaire. Dans le poème *À une passante* par exemple, le « tu » s'abstrait et s'élève jusqu'au schéma de l'échange indéterminé entre un « je » et un « tu », pures instances d'énonciation. Dans *L'Amour du mensonge*, le référent du « tu » reste également énigmatique ; l'apostrophe métonymique « ô ma chère indolente » n'y change rien. La série d'attributs sous la forme interrogative contribue à brouiller les repères en convoquant plusieurs syntagmes qui peuvent être interprétés comme métaphoriques.

> Es-tu le fruit d'automne aux saveurs souveraines ?
> Es-tu vase funèbre attendant quelques pleurs,
> Parfum qui fait rêver aux oasis lointaines,
> Oreiller caressant, ou corbeille de fleurs ?

Dans *Je te donne ces vers* enfin, l'allocutaire est désigné par deux apostrophes antinomiques, « être maudit », image négative d'abord, puis « ô toi qui » où l'apostrophe devient invocation avec l'interjection suivie d'une relative prédicative qui dispense l'antécédent de précision puisqu'il se réduit au pronom personnel dont le seul rôle est de désigner sans nommer, donnant à l'allocutaire une dimension sacrée. Le « tu » non identifié reçoit seulement les marques du féminin, « jugée, amère », et se trouve transfiguré par le processus comparatif qui joue sur la variation des mots

[92] B. Marchal (1985). *Lecture de Mallarmé*, Paris, José Corti, p. 304.

introducteurs « pareille aux fables incertaines », « ainsi qu'un tympanon », « comme une ombre à la trace éphémère ». Les comparaisons jouent sur l'alternance abstrait / concret : « fables » gagne en abstraction, caractérisé par l'adjectif « incertaines » ; le « tympanon », instrument de musique, fait appel aux sensations auditives tandis que le syntagme « ombre éphémère » table sur la redondance sémantique entre le nom et l'adjectif. L'énoncé « Statue aux yeux de jais, grand ange au front d'airain » juxtapose deux syntagmes réunis par l'isotopie du monde minéral « statue » et « airain » qui se croisent : la statue évoque la fixité, les yeux renvoient à la mobilité tandis que le nom « ange » connote une image de douceur et de bienveillance et le mot « airain » la fermeté.

Allégories de l'absence et de la poésie

Certaines figures féminines et fictionnelles peuvent être lues comme des allégories de l'absence et de la poésie. C'est ainsi que j'ai analysé Corinne de Madame de Staël, qui s'absente du monde quand sa voix s'éteint, mais aussi le personnage d'Adrienne dans *Sylvie* de Nerval. C'est la seule des trois figures féminines de la nouvelle à ne jamais dire « je », sa voix étant toujours narrativisée. Elle ne connaît par ailleurs que deux apparitions, dont la véracité est encore remise en doute par le narrateur même qui les insère dans un contexte onirique ; on apprend en outre sa disparition à la fin de la nouvelle. Elle devient ainsi l'absente par excellence et par là peut être envisagée comme figure poétique ou comme allégorie de la poésie.

Si on admet que la poésie peut se définir par une suspension de la valeur référentielle, par un référent qui s'absente, ne pourrait-on voir dans le désert, « cette forme extatique de la disparition »[93], l'objet poétique par excellence ?

[93] Jean Baudrillard (1986). *Amérique*, Paris, Grasset, p. 18.

III. La description du désert

J'ai parcouru les espaces désertiques avec Chateaubriand, Fromentin, Maupassant, Loti et Le Clézio. Des constantes descriptives sont apparues en dépit de l'hétérogénéité des œuvres traversées.

Une description métaphorique

Le désert, lieu de l'informe et du vide, lance un défi à l'écrivain qui, pour le décrire, doit remplir la page de signes. La séquence descriptive qui lui est associée se caractérise par sa dimension métaphorique. Le désert devient le creuset où se mêlent tous les éléments. « L'ouragan de sable et de feu » dénote par exemple le sirocco, vent du désert, et réunit les quatre éléments sous la plume de Fromentin.

Le désert dans le récit de Le Clézio est ce paysage où il ne reste que la lumière et le vent : les tropes concrétisent la lumière. Elle devient sonore pour pouvoir être décrite - elle « crépitait sur les murs de boue » - ou devient liquide « la lumière des étoiles tombe doucement comme une pluie » ; Lalla « boit la lumière très pâle qui vient de l'amas d'étoiles ».

Les catégories du temps et de l'espace se croisent : l'illimité spatial trouve un écho dans la notion d'immuabilité :

> La vallée semblait n'avoir pas de limites, étendue infinie de pierres et de sable, route inchangée depuis le commencement des temps. (Loti, *Désert*, p. 224)

Le désert fige une image de l'éternité et renvoie aux temps primitifs.

La description négative

Une constante est apparue dans l'écriture du désert, la description négative ou description en creux qui signale la non-présence d'éléments pour dénoter l'absence. Je

renvoie à la seconde partie de la définition donnée par G. Molinié de la description négative :

> Figure macrostructurale de second niveau, ou lieu, selon laquelle le narrateur dit qu'il ne peut pas décrire ce qu'il se propose de décrire, ou ne présente l'objet de sa description que par des procédés indirects[94].

Le vocabulaire de la négation est largement exploité dans les descriptions du désert. Les substantifs sont parfois porteurs d'une caractérisation négative ou bien la négation s'exprime au travers de la syntaxe. Des syntagmes comme « sans couleur », « sans forme » que l'on rencontre sous la plume de Fromentin fonctionnent comme des prédicats négatifs attribués au désert : l'image du désert s'élabore en négatif, la négation n'étant que le rejet d'un énoncé positif préalable.

C'est un espace « sans limites visibles », « sans bornes », « sans perspective, tant l'atmosphère est pure » pour Loti dans *Le Désert.* Tous ces syntagmes se résument dans le mot « infini » qui peut être proposé comme parangon du désert et de son écriture. Il contient un préfixe qui dénote l'absence de limites pour signifier l'immensité. La négation se retourne en affirmation positive.

Les deux citations suivantes, extraites du *Désert* de Loti, illustrent cette dynamique négative :

> Et rien de vivant nulle part : pas une bête, pas un oiseau, pas un insecte ; les mouches même, qui sont de tous les pays du monde, ici font défaut. (Loti, *Le Désert*, p. 350)

> Plus personne et plus rien. (*Id*., p. 346)

Dans cette phrase courte, les deux pronoms nominaux distribuent l'absence dans le domaine de l'animé et du non-animé. Le vide ne peut se dire que par l'abstraction de toutes les autres possibilités.

En miroir à une altérité qui devient insaisissable, le discours du voyageur s'abstrait pour atteindre à la parole essentielle, chère à la poétique mallarméenne, parole détachée des

[94] J. Mazaleyrat et G. Molinié (1989). *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF.

contingences, qui évite « l'universel r*eportage* » [95]. La prose se trouve alors poussée dans ses marges, aux confins de la poésie dont elle rejoint l'idéal. On retrouve dans le texte de Loti des procédés récurrents d'abstraction, ceux mêmes qui ont ouvert ce dossier, et qui se retrouvent comme condensés dans la description du désert. La nominalisation est apparue comme le procédé-clé de l'abstraction de l'altérité et de sa fictionnalisation ; elle sert pleinement la description du désert.

Le verbe qui, lorsqu'il est conjugué, est la catégorie grammaticale la plus contingente par le biais des paramètres véhiculés par le tiroir verbal, se trouve nominalisé sous des formes d'infinitif ou de participe, qui lui font perdre toute référence temporelle ou personnelle. Le chapitre V du *Désert* de Loti commence par une succession d'infinitifs qui ouvre un univers omnitemporel. L'expérience particulière a vocation à l'universalité :

> Chaque matin, s'éveiller en un point différent du vaste désert. Sortir de sa tente et se trouver dans la splendeur du matin vierge ; […] connaître, au réveil, l'insouciante ivresse de seulement respirer, de seulement vivre… (p. 354)

Lorsque l'adjectif est décatégorisé en étant substantivé, une propriété du référent se substitue à la dénomination du référent même : le transfert procède par une métonymie qui érige une caractéristique en substance du référent ; cette caractéristique devient hyperbolique et, au lieu d'être rattachée comme prédicat secondaire à un nom support, elle suffit à renvoyer au réel sans intermédiaire.

> Du changeant et de l'irréel semblent à présent nous entourer. (p. 349)

> Le vide et l'immense ne nous avaient pas encore été révélés sous de tels aspects. (p. 428)

Un procédé similaire consiste à utiliser des substantifs abstraits, qui éludent toute indication circonstancielle de personne, de temps, de mode ou d'aspect[96], pour les faire renvoyer directement au réel. Il s'agit des métonymies de l'abstraction[97]. Le voyageur

[95] Mallarmé (1895). *Crise de vers*, p. 278.
[96] M. Wilmet (1997). *Grammaire critique du français*, Louvain-la-Neuve, Duculot, p. 86.
[97] Voir G. Molinié (1986). *Éléments de stylistique française*, PUF, p. 108.

traverse des « immobilités », des « désolations incolores et mornes », des « monotonies roses », « des indécisions grises ».

Au niveau de l'organisation phrastique, thématiser le prédicat adjectival met l'accent, une fois encore, sur un attribut derrière lequel le référent s'élude :

> Inutiles aussi, les plus épaisses nuées […]. (p. 348)

> Noirs, les vêtements dont les femmes sont enveloppées ; noirs, les manteaux des hommes ; noires comme de l'ébène vernie, toutes les chèvres. (p. 386)

Enfin, le nom se substitue à un adjectif attendu dans des compléments de caractérisation, comme « routes de sable » (p. 346), « voile de fraîcheur et de mystère » (p. 349).

Un pari a sous-tendu mon article sur *Le Désert* de Loti : envisager la traversée du désert et sa mise en discours comme l'aventure poétique par excellence. J'ai ainsi mis en parallèle l'expérience du désert et l'expérience poétique comme deux expériences des limites. Un défi est lancé à l'écrivain par le désert pour dire le silence, l'absence, le vide ; la poésie évolue aux marges de la prose et tente d'atteindre la pureté de l'expression.

Les deux expériences ont été rapprochées autour de trois paramètres qui cristallisent la spécificité du fait poétique : la temporalité, la question de la référence, la voix, qui ouvrent à cet entre-deux poétique, à cet espace entre réel et simulacres et qui nous renvoie à la problématique initiale, celle par laquelle commençait ce dossier, la dialectique entre réel ou factuel et fiction.

Le désert, comme la poésie, proposent une expérience du monde verbal. L'ailleurs et l'altérité ne se trouvent peut-être pas ailleurs que dans les mots mêmes. L'espace hyperbolique du désert se construit sur la négation des caractéristiques d'un paysage ; la poésie est comme une hyperbole de la prose puisqu'elle revendique son caractère fictionnel tandis que la prose s'épuise à prétendre à la référentialité et ne propose que des leurres. Le désert propose le silence comme rêve paradoxal de la description idéale, le silence des mots qui font accéder à un autre monde. Dans *Désert* de Le Clézio, deux personnages sont silencieux, le Hartani qui s'exprime avec les mains et fait naître des

images et Es Ser, parangon du désert, le Secret. Le voyage dans le désert serait comme la matrice du récit de voyage, qui propose une initiation à l'espace et au sujet.

Le récit de voyage en général ne serait-il pas finalement ce lieu d'expérimentation du langage qui veut dire l'altérité et qui, paradoxalement, ne trouve sa plus parfaite réalisation que lorsque la description reste simple allusion et suggestion, laissant s'exercer la fascination verbale d'un seul mot comme lorsque Fromentin, ébloui par la lumière du désert, ne voit plus rien mais trouve que le désert est merveilleux ?

CONCLUSION

L'Autre géographique est la forme incarnée du principe d'altérité dont j'ai étudié les variations tout au long de mes travaux. Il se réalise au niveau générique du récit de voyage, fondé sur la dialectique du Même et de l'Autre, dans le sens premier des termes. L'Autre, c'est l'étranger en qui se cristallise la différence. Les paramètres linguistiques que j'ai pu mettre en évidence comme caractéristiques du genre tendent à illustrer cette autre dialectique platonicienne, sorte d'anagogie depuis la réalité empirique observée par le voyageur jusqu'à la construction de concepts qui fictionnalisent l'Autre en le déréalisant et en assurant ce passage du concret à l'abstraction idéelle, qui sous-tend comme une science du voyage.
La caractérisation du genre ne peut se faire que par l'analyse de microstructures. L'observation des structures morpho-syntaxiques m'a ainsi conduite à passer de l'analyse de corpus à l'analyse linguistique des phrases : les procédures de l'actualisation, de la nominalisation et, plus généralement, les procédures de l'énonciation comme celles qui touchent à la catégorie du temps et de la personne ont pu être analysées comme des outils d'appropriation discursive de l'altérité.

Le principe d'altérité se réalise au cœur même des énoncés par le concept de dialogisme qui m'a servi là encore à osciller entre linguistique textuelle, lorsqu'il a été question de polyphonie littéraire et linguistique de l'énoncé, et analyse de réalisations plus précises comme la modalisation ou la négation syntaxique. Étant l'un des principes qui fonde l'acte de langage, le principe d'altérité définit l'énoncé comme un acte d'échange, dont la dimension interactionnelle est primordiale. Cela m'a fait envisager la dimension énonciative et pragmatique des énoncés qui intègrent la parole de l'Autre.

Lorsqu'enfin une partie des mes travaux s'est intéressée à la poésie, la fiction s'est trouvée inscrite, avec plus d'évidence, au cœur même de la langue, par le biais de figures de rhétorique comme la métaphore. Si voyage il y a, c'est à un voyage au sein de la langue qu'est convié le lecteur d'un énoncé littéraire.

Mes recherches et mon enseignement m'ont permis d'envisager la stylistique comme un chemin de traverse entre langue et discours. Les caractéristiques stylistiques d'un genre,

d'un écrivain manifestent l'appropriation de la langue qui, accessoirement, peut parler du monde.

Le concept de frontière, axe de recherche choisi par la Maison des Sciences de l'Homme, pourrait servir opportunément à résumer mon dossier de recherches. Au niveau macrostructural, c'est bien à une question de frontières inter-génériques que mon travail a tenté de répondre, en confrontant des textes de fiction et des textes factuels ou en analysant de plus près le fonctionnement de la nouvelle. Les limites et passages entre particulier et général, entre empirie et théorie, ont été illustrés par les énoncés stéréotypiques du récit de voyage et, de manière plus générale, par ma pratique de l'analyse du fait de style, situé entre langue et discours.

Les frontières intradiscursives ont été mises en évidence par l'étude des formes d'hétérogénéité textuelle, au niveau des séquences textuelles d'une part, quand il a été question de la poétique du fragment, au niveau phrastique d'autre part, par le biais de tous les modes d'intégration de la parole de l'Autre. La pratique du fragment est d'ailleurs renouvelée par toute réflexion critique qui veut établir un corpus d'étude, en reconstituant une cohérence valide et opératoire à partir d'un ensemble d'unités autonomes ; c'est aussi la démarche qui a prévalu à l'élaboration de ce dossier de synthèse qui vise à organiser en faisceau pertinent un ensemble de travaux.

Enfin, les frontières entre prose et poésie ont été réévaluées à la lumière de différents textes, et notamment ceux qui décrivent un voyage dans le désert.

Finalement, l'altérité, prise dans les maillons du récit qui se l'approprie, tend à s'effacer en tant que telle et à se fondre dans le discours où elle s'insère, par la réconciliation du Même et de l'Autre et en faveur de la seule altérité du langage.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES ŒUVRES ÉTUDIÉES

Baudelaire [1857]. *Les Fleurs du Mal*, Paris,
Chateaubriand [1826]. *Les Natchez* in M. Regard (éd.), *Œuvres romanesques et voyages*, Gallimard, 1984.
Du Camp Maxime [1854]. *Le Nil, Égypte et Nubie*, Paris, Hachette, 1877.
Lamartine Alphonse de [1835]. Souvenirs, Impressions, Pensées et Paysages pendant un voyage en Orient ou Notes d'un voyageur, Œuvres Complètes, T. VI, T. VII, Paris, 1861.
Fromentin [1857]. *Un Été dans le Sahara*, Paris, Plon, 1877.
Fromentin [1869]. *Voyage en Égypte*, Paris, Aubier, 1935.
Gautier [1843]. *Voyage en Espagne* Paris, Gallimard, 1981.
Gautier [1865]. *Voyage en Algérie*, Genève-Paris, Droz, 1973.
Le Clézio [1980]. *Désert*, Paris, Gallimard
Loti [1895]. *Le Désert in* Cl. Martin (éd.), *Voyages*, Paris, Laffont, 1991.
Maupassant [1883-1884]. *Au Soleil in Écrits sur le Maghreb*, Paris, Minerve, 1988.
Maupassant. *Marroca* [1882], *Mohammed-Fripouille* [1884], *Allouma* [1889], *Un Soir* [1889], *in* L. Forestier (éd.), *Contes et nouvelles*, T. 1 et T. 2, Paris, Gallimard, 1974 et 1979.
Madame de Staël [1807]. *Corinne*, Paris, Gallimard, 1985.
Nerval [1853]. *Sylvie in Les Filles du feu*, Paris, GF Flammarion, 1994.
Nerval [1855]. *Aurélia*, Paris, GF-Flammarion, 1990.
Tocqueville [1840]. *La Démocratie en Amérique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 2
QUESTIONS MÉTHODOLOGIQUES 6
I. Genre et corpus 6
L'identification générique 6
Le corpus 10
II. Une poétique du récit de voyage ? 18
III. Factuel et fictionnel 20

PREMIERE PARTIE - LA CONSTRUCTION DE L'AUTRE. PROCÉDURES DE FICTIONNALISATION 26
I. Les procédures de fictionnalisation au niveau macrostructural 26
La structure des œuvres 26
Les jeux sur la temporalité 31
II Les procédures de fictionnalisation au niveau microstructural 32
L'actualisation comme vecteur de fictionnalisation 33
La temporalité 37
La nominalisation 39
L'abstraction personnelle 41
Le nom propre 48
L'iconicité diagrammatique 50
III. Le dialogue intersémiotique 52

DEUXIÈME PARTIE- LE DISCOURS DE L'AUTRE. PROCÉDURES D'INTÉGRATION 60
I. Polyphonie et dialogisme 60
II. Le dialogue interdiscursif 62
L'énoncé viatique 62
La polyphonie romanesque 64
La Figure de la réflexivité 68
III. Le dialogue interlocutif 69
Le discours au lecteur 69
La pragmatique tropique de l'énoncé viatique 71
IV. Un exemple d'auto-dialogisme : la modalisation 74
La modalisation autonymique 78
V. Un cas de polyphonie linguistique : la négation syntaxique 80

TROISIÈME PARTIE- L'AUTRE DE TOUT DISCOURS. PROCÉDURES DE POÉTISATION 83
I. La voix : la figure du conteur 83
Oralité et poésie 83
Une voix démultipliée 85
II. La référenciation poétique 91
La poésie du nom propre 91
Les procédures de l'analogie 92

L'absence 95
Allégories de l'absence et de la poésie 97
III. La description du désert 98
Une description métaphorique 98
La description négative 98

CONCLUSION 103
REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES DES ŒUVRES ETUDIEES 105
TABLE DES MATIERES 106