



HAL
open science

L'implicite dans "A la recherche du temps perdu" : étude sur un aspect du discours proustien

Lubna Hussein Salman

► **To cite this version:**

Lubna Hussein Salman. L'implicite dans "A la recherche du temps perdu" : étude sur un aspect du discours proustien. Linguistique. Université de Bourgogne, 2013. Français. NNT : 2013DIJOL009 . tel-00984982

HAL Id: tel-00984982

<https://theses.hal.science/tel-00984982>

Submitted on 29 Apr 2014

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.

UNIVERSITE DE BOURGOGNE

Faculté des lettres et de philosophie

Thèse de doctorat

Discipline : Lettres modernes

Spécialité : Linguistique française

Par

Lubna Hussein Salman

L'implicite dans *À la recherche du temps perdu*

Étude sur un aspect du discours proustien

Sous la direction de

Monsieur le professeur Michel Erman

Composition du Jury :

- Samir BAJRIC, Professeur - Université de Bourgogne, Président du Jury.
- Olivier SOUTET, Professeur - Université de la Sorbonne, Paris 4, Rapporteur.
- Gaëtan BRULOTTE, Professeur - Université de Floride du Sud, Rapporteur.
- Michel ERMAN, Professeur - Université de Bourgogne, Directeur de thèse.

Juin 2013

Dédicace

À mon cher *père*, grâce auquel je suis parvenue à ce niveau.

À la mémoire de ce grand homme, de ce père au grand cœur.

À ma chère *mère* à qui mon absence cause bien des soucis.

À ma chère *sœur* qui m'a soutenue de toutes ses forces et jusqu'au bout pour que j'obtienne ce diplôme.

À mes chers *frères* dont les efforts m'ont permis de terminer cette thèse en toute sérénité.

Remerciements

Je tiens à remercier Monsieur le professeur Michel Erman, le directeur de cette thèse, pour ses précieux conseils.

Je souhaite également remercier Madame Denise Sauvadet, ex-responsable des relations internationales du CROUS-Dijon, qui a matériellement et socialement facilité mon séjour à Dijon et m'a moralement soutenue.

Je voudrais enfin adresser toute ma gratitude à ma famille pour sa patience, mes collègues de L'Université de Bagdad pour leurs encouragements et à mes amies de Dijon qui m'ont affectivement soutenue.

Résumé

L'implicite se définit comme un contenu présent dans le discours sans être formellement exprimé. Le présupposé et le sous-entendu forment les deux concepts fondamentaux de cette notion. Ils agissent comme des informations impliquées dans le discours, dont on peut saisir ou décrypter l'essence à l'aide des théories de la pragmatique et de la linguistique énonciative. Le discours proustien fait un usage remarquable de cette notion et de ses concepts. Ce travail est entièrement consacré à la recherche de l'implicite dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Le développement de cette notion, dans cette œuvre, se dessine d'une part, à travers l'interaction verbale des personnages proustiens, et d'autre part, à travers le discours du narrateur qui s'oriente vers une nouvelle tendance, celle d'un narrateur et d'un narrataire implicites. L'intérêt de cette étude consiste à catégoriser l'implicite proustien et à mettre en lumière son statut linguistique, puis la façon dont il est employé.

Mots-clés : implicite, présupposé, sous-entendu, pragmatique, énonciation, discours, faits prosodiques, geste, force illocutoire implicite, interaction verbale, instance énonciative implicite, signes typographiques.

Abstract

The implicit is defined as content present in speech without being formally expressed. Presupposition and implied content are the two fundamental elements of this concept. They act as information implied in speech whose essence the speaker can grasp or decrypt using the theories of pragmatics and enunciative linguistics. Proustian speech constitutes a remarkable example of the use of the implicit and its concepts. The present work is entirely devoted to the search for the implicit in Proust's *In Search of Lost Time*. In our work, the development of this concept emerges especially in the verbal interaction between Proust's characters, also, through the speech of the narrator who opts for a new trend that of an implicit narrator and his narratee. The interest of this study consists in categorizing the Proustian implicit and clarifying its linguistic status and use.

Keywords : implicit, presupposition, implied, pragmatic, enunciation, speech, prosodic facts, gesture, implicit illocutionary force, verbal interaction, implicit enunciative authority, typographic signs.

Table des matières

Introduction	10
Partie I	
Répertoires fondamentaux de l'implicite proustien	17
Introduction de la 1 ^{re} partie	18
Chapitre I	
Les concepts génériques de l'implicite	19
Les inférences	23
Les connotations	24
Les présupposés	27
Les sous-entendus	39
L'implicite : un procédé élémentaire pour le discours proustien.....	47
Le contenu présuppositionnel proustien : un discours riche d'informativité	50
Le sous-entendu : une infrastructure discursive de l'interaction mondaine	54
L'allusion : un agent de rhétorique pour une vérité masquée.....	57
L'insinuation : un élément premier pour le discours mondain	60
La contradiction : une inférence pour les sous-entendus proustiens.....	62
Résumé du chapitre.....	66
Chapitre II	
Le para-verbal et le non-verbal au service de l'implicite	67
La signification implicite des faits prosodiques dans <i>À la recherche du temps perdu</i>	70
Le message implicite d'autres faits sonores.....	80
Les signes typographiques : interprétation implicite des faits prosodiques.....	90
L'interjection : illustration d'un contenu implicite	95
La mimogestualité proustienne : extériorisation implicite de l'intériorité humaine.....	99
Résumé du chapitre.....	110
Conclusion de la I ^{re} partie	111

Partie II

L'interaction verbale des personnages proustiens : un discours chargé d'implicite ..	112
Introduction de la 2 ^e partie	113

Chapitre I

Les actes de langage indirects : un aspect communicationnel établi sur l'implicite .	114
---	-----

Que dit-on des actes de langage ?	120
La force perlocutoire et son rapport à l'implicite	123
Les actes de langage indirect : une stratégie du discours implicite	127
Les performatifs implicites	139
Les verbes modaux : signal d'une dérivation implicite	144
Les actes sous-entendus, allusifs et présupposés	147
Résumé du chapitre	156

Chapitre II

Autour des discours basés sur l'implicite	157
--	-----

Le mensonge et l'implicite	160
Le mensonge dans <i>À la recherche du temps</i> ou la mise en œuvre de l'implicite ..	162
Le discours amoureux : un champ fécond d'implicite	168
Le discours de la politesse : convention mondaine fondée sur l'implicite	174
L'ironie : un jeu de langage implicite	182
L'ellipse ou le discours implicite inédit	192
Résumé du chapitre	204
Conclusion de la 2 ^e partie	205

Partie III

Le narrateur et le narrataire proustiens au cœur du débat de l'implicite	206
Introduction de la 3 ^e partie	207

Chapitre I

Le Je proustien cacherait-il un narrateur omniscient ?	209
---	-----

Polyphonie de l'instance énonciative	214
Y a-t-il donc un narrateur implicite "omniscient" ?	220
Statut pragmatICO-linguistique du narrateur implicite « omniscient »	227

L'emploi des pronoms personnels dans un contexte énonciatif indéterminé.....	227
- Un « je » sans identité.....	227
- De « je » à « il » : une stratégie énonciative entre le savoir limité et illimité	234
- On et nous : l'expression du narrateur implicite.....	238
Le déplacement dans le temps	243
- Prolepse ou le futur de l'anticipation.....	243
- Le présent intemporel ou la transposition d'une vision objective	245
- Le retour en arrière : À propos de certains usages de l'imparfait.....	247
- Jeu invisible sur les déictiques temporels et quelques adverbes de temps.....	250
Les énoncés affectifs et évaluatifs	252
Localisation du narrateur implicite par l'intermédiaire de la ponctuation.....	253
Résumé du chapitre.....	258
Chapitre II	
La notion de narrataire implicite.....	259
La notion du narrataire implicite : définition et application	264
L'orientation vers le narrataire implicite	274
- La métaphore et la comparaison	275
- Le discours indirect libre et le monologue intérieur.....	278
- Actes illocutoires : un discours destiné à un narrataire implicite	285
- Les pronoms personnels : un reflet du narrataire implicite	290
- La ponctuation et la présence du narrataire implicite.....	295
Résumé du chapitre.....	301
Conclusion de la 3 ^e partie	302
Conclusion.....	303
Index des notions.....	309
Bibliographie.....	310

Abréviations des références

CS. : *Du côté de chez Swann*

JF. : *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

CG. : *Le côté de Guermantes*

SG. : *Sodome et Gomorrhe*

Pr. : *La Prisonnière*

AD. : *Albertine disparue*

TR. : *Le Temps retrouvé*

Introduction

La notion d'implicite se réfère à la terminologie linguistique, où ce terme désigne un procédé servant à exprimer de façon non formelle une idée ou une pensée. Ce procédé est fondamental dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Selon Proust, le langage n'est pas toujours l'expression fidèle de la vérité, puisqu'il existe de nombreuses vérités cachées que nous ne parvenons jamais à atteindre. Le langage, pour lui, servirait à dissimuler les propos, les intentions, les sentiments. Les personnages de *À la recherche du temps perdu* ne parlent pas directement. Les interactants cherchent sans cesse l'information manquante, implicite, sous-entendue. J. Van de Ghinste justifie cette conception proustienne du langage, lorsqu'il dit : « le fait que le langage n'exprime pas souvent la pensée des gens, tient surtout à ce que ceux-ci l'emploient non pas comme un outil pour communiquer la vérité, mais au contraire comme l'instrument destiné à la masquer »¹. L'implicite et ses concepts (le présupposé et le sous-entendu) apparaissent comme omniprésents dans le discours proustien. L'énoncé a souvent un signifié explicite qui dissimule un autre signifié implicite. C'est ce dernier qui constitue le propos véritable du locuteur.

L'implicite se manifeste chez Proust dans un premier temps pour masquer une pensée indiscreète, une vérité délicate, une petite intrigue, qui seront révélées (ou non) plus tard. En utilisant l'implicite, Proust essaye de créer une langue qui satisfasse son besoin de faire dialoguer ses personnages mondains, ces derniers ayant une manière de s'exprimer distinguée, découlant de leur snobisme, de leur profession (diplomates, médecins, militaires, écrivains), de leur niveau culturel. Ils se retranchent dans l'implicite afin d'éviter certaines réactions inattendues, non souhaitées, et préfèrent faire entendre ou laisser entendre plutôt que de parler ouvertement. Ils cherchent un langage de dissimulation, de feinte, de faux-semblant. Ces personnages ont besoin d'un langage particulier, apparemment explicite mais qui, au fond, regorge de signes à déchiffrer, autrement dit, de significations implicites. Ainsi le lecteur n'a de cesse de rechercher la vérité perdue : vérité de l'expression, vérité de la signification, vérité de la gestuelle, puisque les intentions persistent à être cachées, dérobées par l'expression sous-entendue, allusive et mensongère.

¹ Van de Ghinste, J., *Rapports humains et communication dans À la recherche du temps perdu*, Paris : A.G. Nizet, 1975, p. 147.

Gilles Deleuze affirme que le monde proustien est fait de signes qu'il faut déchiffrer et interpréter. Il insiste également sur la valeur profonde de la signification implicite : « Les significations explicites et conventionnelles ne sont jamais profondes ; seul est profond le sens tel qu'il est enveloppé, tel qu'il est impliqué dans un signe extérieur »¹, ce qui confirme notre perception de la vision proustienne du langage. Comme la signification essentielle demeure voilée, *À la recherche du temps perdu* multiplie d'expressions telles que *laisser entendre, faire entendre, insinuer, faire allusion*. Le narrateur répète à plusieurs reprises ces termes comme pour retenir l'expression fuyante et la mettre à la portée de son destinataire, ce qui montre son attachement à ne communiquer qu'implicitement une vérité ou une opinion.

Proust a confié une tâche pénible à son narrateur, celle de rendre plus ou moins visible l'expression implicite. Ce narrateur est attentif aux présupposés, aux allusions, aux insinuations et aux sous-entendus que comportent les énoncés des personnages. Il se montre aussi très soucieux des autres moyens d'expression, tels que l'expression du visage ou de la voix, en vue de vérifier la sincérité de l'expression verbale. La construction de la mimique comme unité discursive appartient au discours implicite. Proust tisse en effet un lien extrêmement fort entre l'implicite, le sous-entendu et les gestes, le regard. Il donne libre cours dans son œuvre à l'expression implicite ainsi qu'à la mimogestualité et aux faits prosodiques qui comblent la conversation, et il met le doigt sur le non-dit. Le narrateur tente d'interpréter l'énoncé détourné ou les attitudes suspectes de ses personnages, car « le langage indirect - la feinte - constitue sans aucun doute une des tentations importantes de Proust : il affectionne ces modes d'expression qui font une part importante à la dissimulation, à l'allusion, à l'oblique, à l'implicite ou encore à l'indirect »².

À la recherche du temps perdu renvoie à un langage d'expert dans le domaine de la sociolinguistique. Proust distribue à chacun de ses personnages sa propre langue et sait adapter à chaque situation énonciative un langage évocateur. Cela révèle que l'adoption proustienne de l'implicite coïncide parfaitement non seulement avec toutes les intentions fautives et trompeuses dont son œuvre regorge, mais aussi avec le langage atténué, élégant, celui de l'amour, de l'affection et de la politesse.

¹ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*. 4^e Édition, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige. Grands textes », 2010, p.24.

² Schoentjes, Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*, Gent : Éditions Riiksuniversiteit te Gent, coll.« Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte », 1993, p.244.

L'implicite relève aussi d'une stratégie qui élabore une nouvelle vision proustienne ajoutée aux théories du roman. Il s'agit d'une forme d'expression, d'un système de signes formels mais profonds indissociable du discours des personnages ainsi que du discours du narrateur, d'une activité linguistique attachée à des morphèmes sémantiques et pragmatiques qui encadrent l'espace interpersonnel entre les personnages de Proust, la révélation d'un procédé d'expression fort employé mais beaucoup moins signalé.

Alain Vaillant déclare : « Proust offre son livre à tous les lecteurs à venir – non comme un livre de littérature fait pour être admiré ou méprisé, mais comme un instrument nouveau donné à la pensée, pour l'introspection de soi-même »¹. Cela explique davantage le choix de Proust pour un tel procédé d'expression, ainsi que son choix d'avoir un narrateur dissimulé, de le mettre à l'état implicite malgré son existence. C'est sans doute afin de permettre à chaque lecteur d'avoir sa propre lecture de l'œuvre, une lecture de soi-même, par soi-même.

Quand nous lisons *À la recherche du temps perdu* pour la première fois, nous avons d'abord, l'impression que Proust se sert de toutes les idées qui lui viennent à l'esprit et les couche, sur-le-champ, sur le papier. Puis, à la relecture, nous découvrons que nous avons tort. Il convient donc de lire et de relire Proust car les vraies idées, les vrais propos, les profonds sentiments et les fortes visions voire les belles images résident au fond de l'expression, entre les lignes, voilées et implicites. Il faut le relire pour déchiffrer, découvrir et comprendre. Ainsi, nous percevons qu'une théorie vient de s'élaborer dans cette œuvre, un sous-texte, ou sous discours qui s'est discrètement tissé. Nous pouvons affirmer que Proust était extrêmement soigneux en ce qui concerne le langage de son roman. Il n'a rien laissé à l'expression inconsciente ou spontanée, et comme le signale Jean Milly : « il serait faux de voir en Proust un partisan de la gratuité de l'expression »². L'œuvre de Proust, ou plutôt son discours, annonce ainsi l'ère du soupçon. Ce soupçon est dû à la non-transparence de l'expression, à un discours à double sens dont le signifié implicite ne coïncide jamais avec le signifié explicite. De cette façon, Proust a utilisé l'implicite dans son texte romanesque, à l'état interactif ou narratif. Un traitement de la morphologie de

¹ Vaillant, Alain, *L'amour-fiction : discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis : Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2002, p.234.

² Milly, Jean, *Proust et le style*, 2^e Édition, Genève : Slatkine Reprints, 1991, p.79.

l'énoncé et de ses contextes s'avérera indispensable pour conceptualiser l'implicite proustien et ses composants.

Afin de mieux situer l'implicite dans le discours de Proust, il faudrait entreprendre une étude analytique des structures discursives contenant l'implicite. Le fait de détecter, déchiffrer et interpréter les significations implicites nous aidera à comprendre cette œuvre considérable. Nous mènerons une recherche de pragmatique discursive appliquée au texte proustien pour saisir l'implicite de différentes sortes d'énonciations situationnelles où la parole disparaît quelquefois pour laisser place au geste, au para-verbal, au-delà du langage propre à l'être humain. Ce travail met ainsi en valeur l'habileté linguistique de cet auteur qui sait donner à chaque personnage un langage propre à son niveau social, intellectuel ou professionnel. Proust sait comment gérer cet immense monde de signes linguistiques dans lequel l'implicite met en lumière la nature de l'interaction verbale et parfois écrite de cette coterie de mondains, parallèlement aux morphèmes du langage littéraire, à sa rhétorique, à son esthétique et à son expressivité.

L'analyse des rapports pragmatico-linguistiques, l'exploration des énoncés dans leur construction lexicale, grammaticale et syntaxique nous aident à voir les raisons pour lesquelles Proust utilise l'implicite. Notre travail comprend trois parties dont chacune est subdivisée en deux chapitres. Dans la première partie, intitulée « Répertoires fondamentaux de l'implicite proustien », nous définirons la notion d'implicite et nous analyserons les éléments qui participent à l'encodage et au décodage de l'implicite. Le chapitre I « Les concepts génériques de l'implicite », expose le phénomène de l'implicite, ses enjeux dans l'œuvre de Proust tout en montrant son élaboration dans le domaine linguistique d'après des supports lexicaux et syntaxiques. Le chapitre II « Le para-verbal et le non-verbal au service de l'implicite », explore le domaine du langage para-verbal et non-verbal qui a un rapport étroit avec l'implicite proustien. Ces deux chapitres se présentent comme des répertoires visant à nous aider à poursuivre notre enquête sur l'implicite dans le discours de Marcel Proust.

La deuxième partie intitulée « L'interaction verbale entre les personnages proustiens : un discours chargé d'implicite », est fondée sur la transcription de l'implicite utilisé dans le discours des personnages durant l'interaction verbale. Le chapitre I « Les actes de langage indirect : un aspect communicationnel établi sur l'implicite », met en évidence la pertinence des actes de langage indirect pour l'étude de l'implicite en faisant appel à des actes illocu-

toires spécifiques au discours proustien. Nous profitons aussi de certains concepts de pragmatique pour expliquer ces actes implicites et sous-entendus. Le chapitre II « Autour des discours basés sur l'implicite », traite de l'implicite à travers certains discours (mensongers, de politesse, ironique, etc.), particulièrement présents dans l'œuvre de Proust.

Notre dernière partie, « Le narrateur et le narrataire proustiens au cœur du débat de l'implicite », est consacrée entièrement à l'analyse du discours du narrateur proustien et de certains faits linguistiques et énonciatifs afin de souligner la gestion invisible des scènes et des épisodes de la part d'un narrateur omniscient implicite. Cela représente l'objectif du premier chapitre intitulé « Le je proustien cacherait-il un narrateur omniscient ? ». L'examen du *je* problématique ainsi que d'autres éléments grammaticaux et textuels doit répondre à cette question. Le deuxième chapitre « La notion de narrataire implicite » est destiné à étudier la notion de narrataire implicite d'après certaines constructions grammaticales, lexicales, pragmatiques constituant la structure linguistique intérieure de *À la recherche du temps perdu*.

Finalement, l'implicite chez Proust semble tourner au profit d'une technique, d'un style, d'une façon de concevoir l'expression, la pensée, la réalité ou le roman en général. L'implicite forme un aspect essentiel du discours proustien, fondé sur l'esthétique, l'élégance et le convenable ainsi que sur ce qui est caché, impliqué et non-dit. La découverte de cette esthétique proustienne justifie le choix d'une étude qui nous permet de discerner l'esthétique de la langue française et d'en obtenir les clés.

J'avais suivi dans mon existence une marche inverse de celle des peuples qui ne se servent de l'écriture phonétique qu'après n'avoir considéré les caractères que comme une suite de symboles ; moi qui pendant tant d'années n'avais cherché la vie et la pensée réelles des gens que dans l'énoncé direct qu'ils m'en fournissaient volontairement, par leur faute j'en étais arrivé à ne plus attacher, au contraire, d'importance qu'aux témoignages qui ne sont pas une expression rationnelle et analytique de la vérité ; les paroles elles-mêmes ne me renseignaient qu'à la condition d'être interprétées à la façon d'un afflux de sang à la figure d'une personne qui se trouble, à la façon encore d'un silence subit.

Marcel Proust, *La Prisonnière*, p.80.

Partie I

Répertoires fondamentaux de l'implicite proustien

Introduction de la 1^{re} partie

L'implicite, ce phénomène linguistique existe dans la communication verbale et écrite, dans la vie de tous les jours ainsi que dans l'œuvre littéraire comme celle de Marcel Proust. Ce phénomène, partagé entre les individus d'une part et entre l'œuvre et ses lecteurs d'autre part, est souvent perceptible à côté de ce qui est explicitement dit. Il y a toujours au moins une idée non déclarée, une expression cachée. L'implicite désigne donc ce qui se trouve dans le discours sans être littéralement prononcé.

L'implicite existe dans chaque contact. Un simple énoncé tel que « je vais dormir » peut avoir plusieurs interprétations. Tout dépend de la situation d'énonciation :

- 1-Il est fatigué —————> il va dormir
- 2-Il est tard —————> il doit dormir
- 3-Il est gêné —————> il donne une excuse pour se retirer

En effet, l'implicite pourrait être facilement décodé si le locuteur et son interlocuteur partageaient la même culture ou le même contexte situationnel. L'énoncé ne peut pas tout dévoiler, parfois à cause d'un simple souci d'économie dans la transmission du message. L'interlocuteur peut le saisir soit par inférence soit par connotation ou encore par le biais d'autres éléments, tels que les faits prosodiques et la gestualité.

Proust profite de ces privilèges de l'implicite et les met au service des propos cachés de ses personnages. Ainsi, cette première partie mettra en évidence le fonctionnement de l'implicite dans le discours proustien, dont nous analyserons les concepts (présupposés et sous-entendus) ainsi que leur modalité d'emploi dans notre premier chapitre. Le deuxième chapitre étudiera les éléments para-verbaux et non-verbaux et leur rapport à l'implicite.

Chapitre I

Les concepts génériques de l'implicite

**Préliminaires sur la notion d'implicite et son fonctionnement
dans *À la recherche du temps perdu***

L'écriture littéraire, avec ses méandres et ses contradictions internes, promeut à l'existence des formes langagières qui ne sont prévues dans aucun modèle abstrait, et à peine prévisibles pour le scripteur lui-même. Elle illustre, selon le mot de Queneau « jusqu'où peuvent aller les possibilités (potentialités) d'une langue », en renforçant en même temps la conscience de la règle et sa transgression.

A. Grésillon, J-L. Lebrave, C. Violet,
Proust à la lettre : les intermittences de l'écriture, p.38.

Les spécialistes de la langue essaient de définir et d'analyser la notion d'implicite qui occupe de plus en plus de place dans les ouvrages concernant le domaine de la linguistique. Le dictionnaire de la langue française *Le Nouveau Petit Robert* définit l'implicite en ces termes: « qui est virtuellement contenu dans une proposition, un fait sans être formellement exprimé, et peut en être tiré par déduction, induction »¹. L'énonciation peut être chargée d'un contenu implicite que le destinataire localise par raisonnement sans pouvoir affirmer de façon évidente son existence.

Dominique Maingueneau explique cette notion de l'implicite en affirmant qu' : « on peut tirer d'un énoncé des contenus qui ne constituent pas en principe l'objet véritable de l'énonciation mais qui apparaissent à travers les contenus explicites. C'est le domaine de l'implicite »². L'implicite n'est donc pas le signifié principal de l'énoncé. Il s'agit d'informations supplémentaires éclairant la signification explicite. Le contexte, l'arrière-plan, les inférences et les connotations contribuent à le déchiffrer. La machine interprétative mentale et intuitive chez l'interlocuteur le conduit à capter et calculer les informations implicites dont la vérification de la sincérité s'avère souvent délicate car l'énonciateur peut toujours les nier.

Ainsi, parler de l'implicite, c'est parler de la façon informelle de s'exprimer, une attitude intentionnelle de la personne visant à éviter la responsabilité d'avoir dit une chose embarrassante ou interdite. Ce locuteur préfère laisser entendre ou faire entendre, à son interlocuteur ce qu'il ne veut pas ou n'ose pas dire explicitement. Oswald Ducrot souligne ce cas de l'implicite volontaire en disant qu' : « il ne s'agit pas seulement de faire croire, il s'agit de dire, sans avoir dit »³. Le locuteur se sert de plusieurs possibilités pour amener son interlocuteur à certaines conclusions. Toujours selon O. Ducrot, l'implicite ici « repose

¹ Sous la direction de Josette Rey Debove et Alain Rey, *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* Paris : Le Robert, 2006, p.1287.

² Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «mémo : Lettres », 1996, p.47.

³ Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, coll. «Savoir», 1972, p.15.

sur une sorte de ruse du locuteur »¹. Cette forme d'implicite permet au locuteur « de susciter certaines opinions chez le destinataire sans prendre le risque de les formuler lui-même »². Le message implicite intentionnel est combiné sans que l'interlocuteur prenne conscience de la prise en charge du non-dit par son locuteur qui ne veut pas assumer la responsabilité d'avoir dit. C'est aussi un moyen d'éviter la répétition monotones qui envahissent la communication, ou bien d'empêcher de tenir un discours tabou. Pour décoder l'implicite, l'interlocuteur doit partager la même culture ou presque le même contexte situationnel que l'énonciateur car l'implicite fait référence à des codes sociaux et des visions du monde partagées.

Ce phénomène linguistique est très répandu dans l'œuvre de Proust. Ce dernier se sert constamment de ce dispositif. Il s'agit donc d'une stratégie discursive pour Proust qui lui permet de maintenir l'attention et la curiosité du lecteur en faisant travailler son activité d'imagination afin de traquer et de déchiffrer le propos caché. D'ailleurs, le langage de l'implicite chez Proust renvoie à un jeu entre le locuteur et l'interlocuteur dans lequel le premier expose son habileté à coder et le deuxième doit posséder une large capacité à décoder.

Au cours de ce chapitre, nous allons étudier cette notion de l'implicite et ses concepts : *les présupposés* et *les sous-entendus* dans *À la recherche du temps perdu*. Cette démarche permettra de déchiffrer les fins pour lesquelles l'auteur a préféré l'usage de ce procédé d'expression. Toutefois, il est préférable de commencer par explorer les inférences et les connotations, deux éléments essentiels pour déchiffrer l'implicite.

¹ *Ibid.*, p.14.

² *Ibid.*, p.15.

Les inférences

Le langage humain est constitué d'un système de signes codés. Cependant, ce langage fournit aussi des indices révélateurs durant la diffusion du message. Des mécanismes interprétatifs s'appuient sur ces indices impliqués pour relever les informations implicites. C'est ce que l'on appelle les inférences : il s'agit de tisser des liens entre l'énoncé et ses données contextuelles et situationnelles pour interpréter le message reçu et saisir les informations implicites. L'inférence correspond, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni, à : « Toute proposition implicite que l'on peut extraire d'un énoncé, et déduire de son contenu littéral en combinant des informations de statut variable »¹.

Christian Baylon et Xavier Mignot adoptent une définition proche et insistent sur le côté logique de la déduction en affirmant que l'inférence est une « information qui se tire logiquement du sens explicite des énoncés »². Ils rappellent que cette opération passe naturellement par deux types de compétences : une compétence logique, celle qui se fait par raisonnement, et une compétence encyclopédique basée sur les connaissances possédées par le récepteur, qui lui permettent de parvenir à la bonne déduction³.

Les auteurs de *La psychologie cognitive du langage* confèrent un rôle remarquable aux inférences en termes d'extériorisation de l'implicite. Ils les considèrent comme « un petit morceau élémentaire de raisonnement, qui conduit le système cognitif du compreneur à franchir un pas d'une information à une autre, plus spécifiquement d'une proposition à une autre. Un raisonnement complet est composé d'une suite de pas de cette sorte »⁴.

En effet, lire un texte signifie l'interpréter. Ainsi, le récepteur se sert de ses connaissances et de sa mémoire pour analyser les informations implicites à partir de ce qui est voilé dans le texte ou dans l'énoncé. Il parvient à rétablir les informations manquantes et à les remettre en cause pour les vérifier. Or, elles demeurent incertaines, en particulier

¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, A. Colin, coll. « Linguistique », 1986, p. 24.

² Baylon, Christian, Mignot, Xavier, *Initiation à la sémantique du langage*, Paris, Nathan, coll. « Fac.Linguistique », 2000, p.165.

³ *Ibid.*, p.155.

⁴ Gineste, Marie-Dominique, Le Ny, Jean-François, Alain, Lieury, *Psychologie cognitive du langage : de la reconnaissance à la compréhension*, Paris, Dunod, coll. « Psycho sup », 2002, p.134.

dans le cas des sous-entendus. Ce mécanisme interprétatif constitue une opération rapide, automatique, que l'on fait tous les jours de manière totalement inconsciente et dont on doute parfois de l'authenticité des résultats.

Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau classent les inférences en trois types¹ : l'inférence contextuelle dont l'induction passe par la lecture de l'entourage de l'énoncé soumis au déchiffrement ; l'inférence situationnelle pour laquelle l'interprétation adopte les données de situation pour décrypter le message ; et l'inférence interdiscursive qui dépend des anciennes connaissances de l'interlocuteur, stockées dans sa mémoire pour les lier et déterminer l'information implicite.

Les connotations

Les connotations sont des éléments qui permettent de déchiffrer l'implicite. Il s'agit des informations dissimulées, qui mettent en valeur un contenu implicite. Roland Barthes définit la connotation en élargissant son rôle dans le décryptage du signifié : « C'est une détermination, une relation, une anaphore, un trait qui a le pouvoir de se rapporter à des mentions antérieures, ultérieures ou extérieures, à d'autres lieux du texte (ou d'un autre texte) »². Barthes met ainsi en lumière la substance de la connotation et la projette comme un matériau liant des indications non nécessairement marquées explicitement.

De ces connotations, Jean-Michel Adam dit : « le langage de connotation ne nécessite pas la production de nouveaux vocables ou la modification de signes habituels [...]. Il s'agit simplement de tisser entre les signes des rapports nouveaux producteurs d'une réalité autre »³. La connotation renvoie alors à une autre signification que le texte ou l'énonciation pourrait comporter, et permet de comprendre toutes les interprétations implicites. Éric Buysens affirme à propos de la connotation :

¹ Voir Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris : Éditions du Seuil, 2002, p.312-313.

² Barthes, Roland, *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p.14.

³ Adam, Jean-Michel, Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes*, Paris : Larousse, coll. « L », 1976, p.90.

Cette étude est extrêmement difficile précisément parce qu'il s'agit d'un procédé implicite : cette communication n'a pas de forme propre. La linguistique consiste précisément à étudier le rapport entre la forme et la signification, à classer les formes d'après leur fonction dans la communication. Mais la connotation ne nous offre aucune forme. Pour découvrir ce qui est impliqué, nous devons recourir à notre expérience de la vie, notre expérience des mobiles qui nous font parler ou taire ; or ce savoir-vivre ne s'enseigne pas comme la grammaire ou le vocabulaire. On en vient même à se demander s'il s'agit bien de communication, s'il ne s'agirait pas plutôt d'un indice¹.

La connotation renvoie à une information déjà existante dans l'arrière-plan de l'interlocuteur soit comme un produit de la société, soit comme un acquis, accumulé et stocké dans la mémoire. Lorsqu'il contacte ces personnes, ces informations stockées, c'est-à-dire les connotations, prennent le relais pour dévoiler la signification implicite de l'énoncé. La connotation n'a donc pas de forme linguistique. Elle est quelque chose de sous-entendu, un contenu voilé à l'intérieur d'un contenu explicite.

Robert Martin traite de la connotation comme un aspect second de la signification. Elle offre volontiers des informations énonciatives définissant le locuteur du point de vue affectif ou de son origine. Il explique :

La connotation n'en fournit pas moins, au plan de l'énonciation, d'importantes informations sur l'attitude affective du locuteur, sur son appartenance socio-culturelle, sur le type de communication qu'il entend (ou feint) d'adopter, sur le réseau subjectif qu'il constitue dans l'ensemble des signes. Par l'aspect connotatif de la signification, le locuteur se décrit lui-même, intentionnellement ou non, et la connotation tient ainsi, dans les mécanismes paraphrastiques, un rôle de première importance : les variations connotatives laissent intact le sens « logique » ou « dénotatif »².

¹ Buysens, Eric, « De la connotation ou la communication implicite », in *Actes du X^e congrès international des linguistes*, Vol. II, Bucarest 28 Août-2 Septembre 1967, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie, 1970, p.712.

² Martin, Robert, *Inférence, Antonymie et paraphrase : éléments pour une théorie sémantique*, Paris : Librairie C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane », 1976, p.101.

Il semble que C. Kerbrat-Orecchioni partage cette conception et la confirme en faisant une typologie des connotations énonciatives selon la signification qu'elles ont prise dans la conscience de l'interlocuteur¹. Elle les définit en : « unités linguistiques qui apportent des informations, non sur le référent du message, mais sur son énonciateur »². Puis elle les a classifiées en quatre catégories :

a- Les connotations socio-géographiques, indices de l'origine géographique et de l'appartenance socio-culturelle du locuteur.

b- Les connotations émotionnelles ou affectives qui peuvent être « des indices de l'engagement émotionnel du locuteur »³.

c- Les connotations axiologiques : « unités linguistiques qui reflètent un jugement d'appréciation, ou de dépréciation, porté sur l'objet dénoté par le sujet d'énonciation »⁴.

d- Les connotations idéologiques⁵.

Les connotations énonciatives constituent une référence importante pour le déchiffrement de l'implicite proustien. Elles peuvent renseigner le lecteur sur l'origine, le milieu, la culture du sujet parlant. Le narrateur proustien insiste énormément, pour sa part, sur les traits distinctifs de l'énonciation de ses personnages qui constitueraient un moyen de détecter leur appartenance, leur niveau culturel, leur état physique, etc.

D'ailleurs, les connotations idéologiques désignent implicitement des caractéristiques propres à une personne ou la façon dont les gens la voient. Elles agissent également comme un indice révélateur de son intention cachée. Dans cette phrase, les connotations idéologiques, celles qui désignent Swann, aident le grand-père à déchiffrer tout de suite le vrai propos de celui-ci :

« Un jour il reçut une lettre de Swann lui demandant s'il ne pourrait pas le mettre en rapport avec les Verdurin : « À la garde ! à la garde ! s'était écrié mon grand-père, ça ne m'étonne pas du tout, c'est bien par là que devait finir Swann. Joli milieu !

¹ Voir son ouvrage *La connotation*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1977, p.91.

² *Ibid.*, p.104.

³ *Ibid.*, p.106.

⁴ *Ibid.*, p.110.

⁵ D'après Umberto Eco les connotations idéologiques sont « Des façons d'envisager le réel ». Il a cité Napoléon pour exemple en montrant quelle est la manière de le voir selon la situation envisagée soit « le vainqueur de Marengo » soit « le vaincu de Waterloo ». Voir *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Trad. par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris : Mercure de France, 1972, p.92.

D'abord je ne peux pas faire ce qu'il me demande parce que je ne connais plus ce monsieur. Et puis ça doit cacher une histoire de femme, je ne me mêle pas de ces affaires-là ». CS., p.196.

Ces connotations fonctionnent comme des informations latentes, suggérées, secondaires que le destinataire pourrait déceler du contenu dénoté. Elles renvoient à une culture, à une situation sociale, à un état psychique ou émotionnel, connus au sein de cette coterie de mondains proustiens car « le système de connotation sous-jacent à chaque langue est immanent à la communauté linguistico-culturelle considérée »¹. Elles permettent à mieux décoder le message. L'interlocuteur discerne un dispositif informationnel sous-jacent ancré dans le contenu explicite. Il fournit un supplément de données éclairantes à la signification première. Ainsi l'interlocuteur peut se rendre compte des signifiés cachés et les interpréter au fur et à mesure. Toutefois leur absence n'endommage pas la signification primaire du message capté car elles n'y sont pas fondamentales.

Les composants initiaux de l'implicite : les présupposés et les sous-entendus²:

Les présupposés

Au cours de l'interaction verbale, les informations qui pourraient échapper involontairement au sujet parlant se fondent sur les présupposés. Ces présupposés enchaînés mécaniquement au processus de formation de l'énoncé ont une fonction informative. Ils s'avèrent pertinents au sens littéral de l'énoncé et fournissent de nouvelles connaissances à l'auditeur.

Selon C. Kerbrat-Orecchioni les présupposés sont « toutes les informations qui sans être ouvertement posées, sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif »³. En effet, les présupposés sont un moyen automatique d'informativité grâce à leur nature implicite. Un énoncé posé porte certainement des présupposés enrichissant l'arrière-plan de l'allocutaire par de nouvelles informations.

¹ Greimas, Algirdas, Julien, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris : Éditions du Seuil, 1970, p.9.

² L'usage de ces composants dans *À la recherche du temps perdu* sera traité en détail plus loin.

³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, *op.cit.*, p.25.

Prenons cet exemple :

Le frère de Pierre est parti hier soir.

Les présupposés de cet énoncé nous informent que :

1-Pierre a un frère. (présupposé existentiel)

2-Il était là avant-hier soir.

Umberto Eco souligne cette disposition des présupposés lorsqu'il affirme que : « les présuppositions font partie de l'information donnée par le texte ; elles sont sujettes à un accord réciproque de la part du locuteur et de l'auditeur »¹, en stipulant qu'un locuteur et son partenaire doivent partager le même univers socio-culturel. L'objectif du contact verbal ou écrit part souvent d'une dualité, celle de «connaissance-ignorance», qui impose le droit de l'existence imprévue des présupposés. Ces derniers peuvent dissiper l'ignorance de l'interlocuteur par une certaine connaissance virtuelle. À cet égard, O. Ducrot saisit un point qui conditionne l'existence des présupposés en expliquant que :

Pour que l'emploi d'une phrase soit efficace, il faut donc qu'il y ait chez l'auditeur à la fois certaines ignorances - concernant ce que la phrase affirme - et certaines connaissances - concernant l'objet même de l'affirmation : les présupposés font partie de ces connaissances qui doivent être présumées chez l'auditeur, au même titre que les ignorances, dans toute utilisation légitime de la phrase².

D'ailleurs, il faut indiquer que le décryptage des présupposés est plus facile que celui des sous-entendus car les présupposés sont plus clairs, signalés pourtant, par le signifié explicite.

Mais il faut d'abord savoir saisir l'information, puis la comprendre, car entre les deux, il y a une opération assez complexe. Quand on est la cible d'un courant d'informations, on ne parvient pas aisément à les saisir toutes à la fois. Ce sont l'anormalité et la nouveauté de l'information qui attirent l'attention et qui suscitent la présupposition chez l'interlocuteur ou même chez le lecteur. John R. Searle a distingué

¹ Eco, Umberto, *Les limites de l'interprétation*, Trad. par Myriem Bouzaher, Paris : B. Grasset, 1992, p.313.

²Ducrot, Oswald, « Les présupposés, conditions d'emploi ou éléments de contenu ? », in *Recherches sur les systèmes signifiants*, Présenté par Josette Rey-Debove, K. Fenton, The Hague ; Paris : Mouton, 1973, p.248.

entre ces deux opérations : « Comprendre c'est autre chose que saisir le sens, car sommairement, ce que l'on comprend va au-delà du sens »¹. Le traitement des informations reçues avec les informations stockées dans la mémoire réalise le mécanisme de la compréhension dans lequel les inférences font partie du décodage des informations implicites.

En revanche, saisir la signification d'un énoncé relève d'un calcul plutôt mécanique surtout entre partenaires d'une même langue car le vocabulaire et les expressions sont déjà enregistrés dans la mémoire de l'individu. Pourtant, tomber dans le malentendu ou dans l'incertitude s'avère possible, notamment dans le cas des sous-entendus. La psychologie cognitive souligne des possibilités latentes dans le traitement cognitif et sémantique de l'énoncé, qui lui offrent un caractère immédiat et intuitif comme la rapidité, l'automatisme, la non conscience et l'irrépressibilité².

Les informations implicites doivent avoir un écho dans l'arrière-plan de l'auditeur, sinon l'acte de présupposition ne peut atteindre son objectif et les présupposés passent sans que le destinataire en prenne conscience.

Examinons l'exemple cité par C. Kerbrat-Orecchioni : « Mon fils s'est acheté une Jaguar »³. Si l'interlocuteur ne sait pas qu'une Jaguar est une voiture, et qui plus est, de course, dans ce cas-là, il ne se rend pas compte de ce présupposé que Kerbrat-Orecchioni estime signifier : *Mon fils s'est acheté une voiture de course.*

Il est possible que ces présupposés ne soient pas informatifs. Ils relèveraient d'une réalité déjà connue de l'interlocuteur, soit à partir de son savoir encyclopédique, soit par rapport à son entourage. Dans ce cas-là, ces présupposés n'ajoutent rien de nouveau à la connaissance du destinataire. D'ailleurs, l'acte de présupposition soumet l'énoncé à la condition de sincérité pour qu'il soit réel puisque l'on suppose dans chaque acte interactif que la loi de sincérité est bien respectée par le locuteur.

¹ Jean R. Searle, *L'intentionnalité* : essai de philosophie des états mentaux, Trad. par Claude Pichevin, Paris: Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985, p.178.

² Voir à ce propos Gineste, Marie-Dominique, Le Ny, Jean-François, Lieury, Alain, *Psychologie cognitive du langage*, op. cit., p.101.

³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, op. cit., p.38.

Robert Martin conçoit que « la relation présuppositionnelle est une relation liée aux univers de croyance¹ ». Cela veut dire que la proposition (p) présuppose la proposition (q) qui est vraie puisque (p) est vraie et reste vraie même si (p) est niée. Ainsi, (q) doit être nécessairement vraie dans tous les cas. Il s'agit d'une relation de croyance qui repose sur une base logique. C. Kerbrat-Orecchioni note à ce titre : « présupposé : c'est une unité de contenu qui doit nécessairement être vraie pour que l'énoncé qui le contient puisse se voir attribuer une valeur de vérité »³. Cependant, cet univers diffère d'une personne à l'autre. Ce qui est vrai chez X n'est pas forcément vrai chez Y. C'est plutôt une question de relativité qui varie selon les principes, les critères, la morale, etc.

L'univers présuppositionnel est composé de certain lexique dont le contenu renvoie à une situation souvent antérieure à celle qui est posée. Ce contenu présuppositionnel existe dans la composition sémantique du lexème ou syntaxique de l'énoncé. Ces expressions sont responsables de l'existence des présupposés. Nous pouvons ainsi dire que les présupposés portés par l'énoncé sont déjà existants dans l'essence des mots ou dans la structure composant l'énoncé et non dans le contexte comme dans le cas des sous-entendus. C'est ce qu'affirme D. Maingueneau lorsqu'il déclare que « l'autre grand type de contenu implicite, les présupposés, est inscrit dans la structure de l'énoncé, indépendamment de ses contextes d'emploi »⁴.

À ce sujet, il est indispensable de dresser une liste détaillée afin de faire le point sur les expressions qui contiennent les présupposés. Cette liste subdivise ces expressions entre support lexical par rapport à leur nature sémantique et support syntaxique par rapport à leur composition grammaticale :

¹ Il convient de noter que selon Robert Martin l'univers de croyance est « l'ensemble indéfini des propositions que le locuteur, au moment où il s'exprime tient pour vrai ou qu'il veut accréditer comme telles ». Voir *Pour une logique du sens*, 2^e Edition, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle », 1992, p.38.

² *Ibid.*, p.54.

³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, op. cit., p.27.

⁴ Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001, p.79.

1-Support lexical

a- Les verbes factifs ou contrefactifs : Ces verbes présupposent la vérité (savoir, regretter) ou la fausseté (comme les verbes contrefactifs : prétendre, s'imaginer) de leurs complétives. Remarquons les exemples suivants pris de *À la recherche du temps perdu* :

« Il savait bien qu'elle n'était pas assez amoureuse de lui pour avoir un regret si vif d'avoir manqué sa visite ». *CS.*, p.275.

La proposition principale (il savait bien) présuppose la vérité du contenu de la complétive qu'elle entraîne. Elle renseigne sur le fait qu'il était sûr qu'elle ne l'aimait pas assez.

Examinons aussi cette phrase regorgeant de subordonnées complétives et relatives :

« Il regrettait, pendant qu'elle causait avec lui, que la grande beauté qu'elle avait ne fût pas du genre de celles qu'il aurait spontanément préférées ». *Ibid.*, p.194.

Elle présuppose :

- 1-Odette était belle malgré tout.
- 2- Swann n'aimait pas ce genre de beauté.

L'emploi du verbe « regretter » confirme donc la vérité du contenu de cette complétive. En revanche, le verbe contrefactif composant la proposition principale suivante, expose la fausseté du contenu de la proposition complétive :

« Ma belle-sœur est une femme charmante qui s' imagine être encore au temps des romans de Balzac où les femmes influent sur la politique ». *CG*, p.283.

« Mon mari prétend que je n'aime pas les fruits parce que j'en mange moins que lui ». *CS.*, p.204.

Malgré l'absence de complétive, l'usage du verbe « s'imaginer », présuppose la croyance erronée de la belle-sœur de Charlus. À ce niveau, nous avons deux univers de croyance introduits par ce verbe : le premier est l'univers de ce que Charlus croit vrai, à l'opposé le second correspond à la croyance de sa belle-sœur ou à ce que Charlus croit faux. Cela pose aussi un concept de contradiction introduit par l'emploi des verbes contrefactifs car ceux-ci insèrent des croyances opposées à celle du vrai et celle du faux¹. Le verbe « prétendre », du second exemple, présuppose ainsi la fausse croyance du mari de Mme Verdurin, d'après cette dame bien sûr.

b- Les verbes d'aspect ou les verbes transformatifs assurent la transformation d'un état à un autre. Autrement dit, ils pointent le passage entre déjà et actuellement : commencer à, continuer à, cesser de, arrêter de, etc. Dans cette proposition, le narrateur suggère un contenu présupposé par l'emploi du verbe « cesser » qui signifie qu'il (Vinteuil) venait auparavant chez Marcel et dans la deuxième nous présumons, par l'usage du verbe « commencer », qu'elle n'avait pas cette pensée auparavant :

« Il cessa de venir pour ne pas rencontrer Swann ». *Ibid.*, p.111.

« Mon petit Charles ! Ah ! enfin il vient, je commençais à supposer qu'il ne voulait pas me voir ! ». *Ibid.*, p.334.

c- Les verbes implicatifs : certains verbes, tels que réussir, nettoyer, s'éveiller, etc., impliquent dans leur contenu des inférences renvoyant à d'autres contenus souvent ultérieurs et rarement postérieurs. Voici une série d'exemples à nouveau tirés de *À la recherche du temps perdu* :

« Saint-Loup se jeta à sa tête, le prit par la bride, réussit à le calmer et revint à moi ». *CG.*, p.66.

L'emploi du verbe « réussir » présuppose que le personnage a essayé de le calmer. Par ailleurs dans la proposition ci-dessous le verbe « s'éveiller » laisse penser qu'il dormait :

¹ Voir à ce titre Martin, Robert, *Pour une logique du sens, op. cit.*, p.134.

« Il s'éveilla ». *Ibid.*, p.116.

Dans cet exemple, l'usage du verbe « éveiller » présuppose que la jalousie de Swann s'endormait et qu'une telle situation l'éveillait, ou plutôt le faisait émerger de ses pensées :

« Si, Odette dans la rue ayant reçu d'un passant un salut qui avait éveillé la jalousie de Swann, elle répondait aux questions de celui-ci en rattachant l'existence de l'inconnu à un des deux ou trois grands devoirs dont elle lui parlait ». *CS.*, p.313.

Il convient d'ajouter aux verbes implicatifs, le verbe « espérer ». Il évoque un contenu présuppositionnel insérant l'état actuel des choses dans ses attentes, en envisageant la possibilité d'une réalisation de ce fait au futur. Le lecteur présuppose ainsi que le contenu est irréalisable au présent :

« J'espère que vos parents vous permettront de venir très souvent goûter, et je vous envoie toutes mes amitiés. Gilberte ». *JF.*, p.71.

La complétive introduite par le verbe « espérer » peut véhiculer ce présupposé : « les parents de Marcel ne lui permettraient pas d'aller chez Gilberte (parce qu'il était malade à ce moment-là) ».

d- L'emploi de certains adverbes indiquant l'opposition tels que mais, cependant, etc., génère aussi des présupposés :

« J'aurais dû me dire tout cela, mais ne me le disais pas ». *Ibid.*, p.139.

Ce « mais » marquant l'opposition entre ces deux propositions concernant la même phrase, présuppose que Marcel a dû faire quelque chose que pourtant, il n'a pas fait.

e- Certains adverbes : de nouveau, encore, déjà, aussi, ainsi que des verbes itératifs, comportant un préfixe en « re », possèdent un contenu latent. Cette proposition présuppose un autre contenu, à savoir que Marcel, qui n'avait auparavant pas lu de véritables romans, en lirait plus tard :

« Je n'avais jamais encore lu de vrais romans ». CS., p.41.

Cette phrase se caractérisant par l'usage des adverbes « déjà » et « encore », laisse entendre qu'il serait en mesure de retrouver plus tard ce qu'il avait perdu par le passé :

« Le bonheur dont je me privais déjà depuis si longtemps comme à la portée de ma main, je fus bouleversé en comprenant qu'il était encore possible de le goûter». *JF.*, p.192.

De même, dans cet autre exemple, « encore » présuppose que Swann a déjà frappé à la porte :

« Il (Swann) frappa encore une fois ». CS., p.270.

Dans l'exemple suivant, l'adverbe « de nouveau », fait présupposer que la princesse des Laumes¹ avait déjà éclaté de rire :

« Elle éclata de nouveau d'un rire ». *Ibid.*, p.330.

Puis, avec les verbes itératifs, l'énoncé évoque un autre contenu présupposé :

« Il recommençait à croire à l'existence d'une vie plus heureuse ». *Ibid.*, p.305.

Dans cette proposition, l'usage du verbe « commencer » tout seul, sans le préfixe «re», présuppose qu'il (Swann) ne croyait pas auparavant à l'existence d'une telle vie. Mais avec ce préfixe, le lecteur est implicitement informé que Swann avait déjà cette croyance et l'avait abandonnée une fois pour renouer avec elle plus tard.

¹ La Princesse des Laumes ou Mme des Laumes, telle que le narrateur l'appelle dans ce roman, n'est autre que la duchesse de Guermantes selon la déclaration, entre parenthèses, du narrateur : « Or, pour revenir à Mme des Laumes (bientôt après duchesse de Guermantes par la mort de son beau-père), [...] ». *SG.*, p.436.

2-Support syntaxique

a- Le conditionnel contrefactuel. Il présuppose la non réalisation d'un fait grâce à la structure hypothétique « si... » :

« [...] qu'elle aurait eu des dispositions extraordinaires pour la musique si elle les avait cultivées ». *Ibid.*, p. 145.

« Je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ». *Ibid.*, p.30.

Dans ces deux phrases, la réalisation de la proposition introduite par « si » fonctionne comme une condition de la réalisation de la proposition principale. La première phrase laisse entendre qu'elle (l'amie de la fille de Vinteuil), n'a pas de dispositions particulières pour la musique puisqu'elle ne les a pas cultivées. Dans la seconde phrase, le conditionnel passé utilisé par le narrateur donne cette même image irréaliste de la crainte de Marcel que Swann se moque de sa lettre.

b- Les propositions relatives appositives. Ce type de relatives procure une richesse d'informations sur son antécédent par un statut de présupposé. Dans cet exemple, la proposition relative laisse entendre qu'une dame se trouvait près de lui, il s'agit là d'une sorte d'informativité syntaxiquement liée au discours :

« À ce moment la petite dame qui était près de moi s'écria ». *CG.*, p.40.

c- La proposition interrogative introduite par : qui, quoi, quand, où, pourquoi, etc., comme :

« Qui est là ? » *CS.*, p.270. Présuppose que quelqu'un est là.

e- La structure emphatique (c'est...qui). Elle insinue, dans les exemples suivants, qu'il (Marcel), avait aperçu quelqu'un dans le premier et présuppose dans le deuxième que quelqu'un parle :

« L'un de ceux dont cela m'eût le plus intéressé d'entendre parler, parce que c'est lui que j'avais aperçu le plus souvent, était le prince de Borodino ». *CG.*, p.121.

« C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là ». *Ibid.*, p.126.

Par ailleurs, l'usage de « ne...plus »/ « ne...que » contiennent dans leur composition un contenu suggéré à côté de ce qui est posé :

« Maintenant je n'étais plus séparé d'elle ». *CS.*, p.30.

« Je ne devrais comprendre que plus tard ». *CG.*, p.59.

La première proposition présuppose que Marcel était déjà séparé d'elle, tandis que dans la seconde, la particule de négation restrictive laisse entendre que l'éventualité d'une compréhension sera reportée dans le futur.

Il convient d'indiquer que la composition syntaxique et sémantique du présupposé et celle du posé diffèrent :

Ex :- Mon frère est arrivé hier soir.

Posé : Son frère est là actuellement.

Présupposé : 1-Il a un frère. (présupposé existentiel)

2-Il était ailleurs avant-hier soir.

Dans l'exemple ci-dessus, le posé est simultané à l'acte de l'énonciation, comme pour désigner l'état actuel de ce que l'on vient d'énoncer. À l'inverse, le présupposé paraît antérieur à l'acte d'énonciation car il renseigne le récepteur sur des choses qui se sont déroulées antérieurement. Autrement dit, le posé représente le présent par rapport à l'acte d'énonciation et le présupposé s'installe dans le passé bien que l'acte de présupposition s'avère lui aussi simultané à l'acte de l'énonciation.

Les linguistes utilisent des critères classiques afin de distinguer le posé du présupposé ainsi que pour tester l'authenticité de ce dernier. Il s'agit d'un test de la négation et l'interrogation. Voici le résultat :

- a- Son frère n'est pas arrivé hier soir.
- b- Son frère est-il arrivé hier soir ?

Il est tout à fait clair que le présupposé résiste à la négation comme à l'interrogation qui ne concernent que le posé.

Revenons à cet exemple tiré de *À la recherche du temps perdu* :

« Mon pauvre petit, ce n'est plus maintenant que sur ton papa et ta maman que tu pourras compter ». *CG.*, p.325.

Posé : il ne pourra désormais compter que sur ses parents.

Présupposé : il comptait auparavant sur sa grand-mère.

Le test de l'authenticité du présupposé ne démolit pas son contenu :

- Il est faux de dire qu'il ne peut désormais plus compter que sur ses parents.
- Est-ce qu'il ne peut désormais plus compter que sur ses parents ?

Du reste, il existe des énoncés dépourvus de présupposés et qui n'ont qu'un sens littéral, tel est le cas de cet énoncé : « Je vais à l'école ». Cette formulation sert, selon le contexte bien sûr, de réponse à la question « où vas-tu ? ».

R. Martin a classifié les présupposés sous deux catégories : présupposé local et présupposé global¹. Il qualifie de « présupposé local » celui réalisé par une inclusion et que l'on repère grâce au recours à l'une des interrogations partielles suivantes : de qui ? quand ? où ? quoi ? qui dépendent d'une partie de proposition :

¹ Martin, Robert, *Pour une logique du sens*, op. cit., p. 231-232.

« Il se contentait d'aller au téléphone qu'on venait d'installer à Doncières ». *Ibid.*, p.115.

Cette phrase implique deux présupposés. La proposition principale, nous permet de déceler que quelqu'un utilise le téléphone. Le narrateur parle ici de Saint-Loup. Dans la complétive, le présupposé porte sur l'endroit où a été installé l'appareil téléphonique. Revenons à présent sur le test classique du présupposé par l'interrogation, tout en sachant que cette fois, il va s'avérer partiel puisque les informations concernent une partie de la phrase :

«Qui se contentait d'aller au téléphone... ? Où on venait d'installer le téléphone ? ».

En revanche, Robert Martin qualifie de « global » le présupposé établi sur les faits d'antécédence et repéré par le biais de l'interrogation et de la négation pour toute la phrase :

« Mme de Villeparisis revint bientôt s'asseoir et se mit à peindre ». *Ibid.*, p.195.

Présupposition sur toute la phrase : Mme Villeparisis était déjà ici et il existe un personnage qui s'appelle Mme Villeparisis que le lecteur peut identifier.

Quoi qu'il en soit, le présupposé est l'un des éléments constitutifs du discours oral et écrit car le locuteur ne peut exprimer tout en même temps. Le présupposé forme la structure informative interne de l'énoncé. Il fait partie de la connaissance commune entre l'énonciateur et le co-énonciateur. Bien qu'il soit un composant de l'implicite, il s'avère plus formel et défini que le sous-entendu qui conserve une certaine ambiguïté liée à l'incertitude de son contenu latent et intuitif.

Les sous-entendus

Les sous-entendus, un mode difficile à affirmer, décharge le locuteur de toute responsabilité de l'avoir dit. Il peut tout simplement le nier sans prendre aucun risque au moment où son destinataire n'est pas en mesure de le prouver. Le sous-entendu se manifeste sous plusieurs formes, telles que les simples implications, l'insinuation, l'allusion et dans des formes contradictoires, etc. Il s'agit de la part du laisser entendre, du faire entendre¹, qui se glissent dans le discours écrit et oral. Le recours à ce type d'implicite est donc généralement intentionnel et volontaire. Il diffère ainsi de celui des présupposés renvoyant à un acte involontaire et perceptible. Il est davantage voilé et rusé, et pourrait émerger sans que l'on prenne conscience de l'intention malveillante du locuteur. Pourtant, les sous-entendus ont davantage une propriété informative que les présupposés, qui eux sont parfois considérés comme non-informatifs. Toutefois le problème existe dans l'affirmation de ces informations, car elles découlent d'une déduction et rien n'est affirmé de la part du sujet parlant. À l'inverse, il essaie parfois de les dénoncer.

Le décodage du sous-entendu relève d'un traitement incertain des informations implicites obtenues surtout par rapport à celui du présupposé. Il dépend de critères particuliers, comme le raisonnement, qui compte éventuellement davantage sur l'acte de l'énonciation que sur le contenu de l'énoncé. L'interprétation dépend donc d'éléments plus pragmatiques tels que le contexte, les courbes mélodiques et la mimogestualité.

Imaginons l'énoncé suivant : « Je dois dormir », selon son contexte situationnel et son énonciation, il sous-entendrait un désir de se soustraire à quelqu'un ou d'inviter quelqu'un à sortir au moyen d'une expression masquée de politesse. C. Kerbrat-Orecchioni estime que la classe des sous-entendus « englobe toutes les informations qui sont susceptibles d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif »². D. Maingueneau rejoint C. Kerbrat-Orecchioni, il parle en effet : « des contenus implicites pragmatiques, c'est-à-dire des infé-

¹ Il est à noter que la différence entre les deux expressions suivantes : *faire entendre* et *laisser entendre* du point de vue de l'intentionnalité. *Faire entendre* s'appuie sur l'intention du locuteur de faire passer implicitement un concept à son interlocuteur. Il s'agit donc d'un fait vraiment intentionnel, tandis que *laisser entendre* signifie que le sous-entendu échappe spontanément au locuteur.

² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, op. cit., p.39.

rences tirées du contexte par le co-énonciateur à l'aide d'un raisonnement plus ou moins spontané qui s'appuie sur les principes (les lois du discours) qui régissent l'activité discursive »¹. Il a insisté sur le rôle des inférences dans l'interprétation des sous-entendus. Ces inférences relèvent du contexte et non de l'énoncé comme c'est le cas des présupposés.

Jacques Moeschler résume le cas des sous-entendus en les qualifiant de « technique rhétorique très astucieuse bien que tout à fait hypocrite, permettant au locuteur de dire et de ne pas dire, c'est-à-dire de donner à entendre tout en se protégeant derrière le paravent du sens littéral »². Il est évident que le sous-entendu sert des intentions malicieuses pour protéger son énonciateur et lui permettre de ne pas assumer la responsabilité d'un propos malveillant. Il ne faut pas oublier que le sous-entendu qui se greffe sur la parole ne répond pas toujours à des besoins malicieux et hypocrites. Il s'agit aussi d'un procédé rhétorique participant à la production des faits de litotes, de politesse, en particulier lorsque le locuteur ne souhaite pas parler ouvertement d'un sujet. On préfère l'aborder implicitement afin d'éviter de choquer la sensibilité de son interlocuteur et pour respecter les conventions sociales.

Le décryptage des sous-entendus passe par l'interprétation de supports sémantiques ou extralinguistiques (les faits prosodiques ou gestuels) qui accompagnent l'énonciation. Ces supports fonctionnent comme un point de départ pour traduire les significations latentes, notamment lorsque le locuteur fait entendre ou laisse entendre une idée ou un désir sans l'exprimer formellement. Le sous-entendu n'est pas toujours intentionnel, tout dépend de la situation conversationnelle dans laquelle le locuteur transgresse les lois du discours en produisant le sous-entendu. Pourtant, le décrypteur demeure toujours incertain de son décodage du sous-entendu car ce qui a été compris est de l'ordre du non-dit et est susceptible d'être réfuté par l'énonciateur.

Il convient aussi d'indiquer que l'interlocuteur ne déduit pas toujours la bonne interprétation des sous-entendus. Quelquefois, il se trompe, quand il n'a pas bien saisi les éléments contextuels ou lorsque la parole commence à emprunter un chemin obscur. Ainsi, plusieurs interprétations seraient possibles.

¹ Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p.77.

² Moeschler, Jacques, *Argumentation et conversation : éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris : Hatier : CREDIF, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1985, p.37.

Afin de comprendre le fonctionnement des sous-entendus, il s'avère important de mentionner les lois du discours dont la transgression conduit à la production de l'implicite. Le philosophe Herbert Paul Grice a composé des maximes concernant effectivement l'activité conversationnelle. Il les a nommées *maximes conversationnelles*, et a énoncé qu'elles étaient en premier lieu fondées sur un principe général de coopération entre les participants qui doivent respecter les normes de l'échange verbal afin d'atteindre leur but dans la conversation. Ensuite, H.P.Grice a évoqué neuf maximes inhérentes classées sous quatre catégories¹ :

- 1-Maxime de quantité (selon laquelle l'on doit donner les informations suffisantes concernant le sujet de la conversation en évitant la redondance) :
 - a-Que votre contribution soit aussi informative que nécessaire.
 - b-Que votre contribution ne soit pas plus informative que nécessaire.
- 2-Maxime de qualité (selon laquelle on doit être sincère dans son discours) :
 - a-Ne dites pas ce que vous croyez être faux.
 - b-Ne dites pas ce que vous n'avez pas de raisons suffisantes de considérer comme vrai.
- 3-Maxime de relation (ou de pertinence selon laquelle on doit toujours rester dans le cadre de son sujet) : « Soyez pertinent ».
- 4-Maxime de manière (ou de modalité selon laquelle on doit être clair et précis) :
 - a-Évitez de vous exprimer de manière obscure.
 - b-Évitez l'ambiguïté.
 - c- Soyez bref.
 - e- Soyez ordonné.

P.H. Grice en appelle au respect de ces normes dans l'interaction verbale pour que l'échange des informations soit clair et que les interactants parviennent à déchiffrer ce qui est caché. Ces normes sont tacitement connues par tous les interactants. Si l'un d'eux transgressait l'une de ces lois, les destinataires seraient susceptibles de penser que le sujet parlant se comporte ainsi intentionnellement afin de cacher quelque chose.

¹ Ces maximes sont citées par Sperber, Dan et Wilson, Deirdre, *La pertinence : communication et cognition*, Trad. par Abel Gerschenfeld, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989, p.58. Ce qui est entre parenthèses c'est nous qui le soulignons.

O. Ducrot établit des lois concernant le discours dont la première est celle de la « sincérité » dans laquelle la conversation doit être fondée sur une croyance du vrai. Durant l'interaction verbale, on suppose toujours la sincérité du discours produit. Mais, cette loi serait transgressée par le mensonge et l'ironie car si l'auditeur ne pensait pas à la sincérité de ce qu'il entend, alors on ne pourrait jamais mentir. Odette n'était jamais sincère dans sa parole. Elle mentait toujours à Swann en transgressant cette loi du discours :

« Quel malheur que toi, qui ne viens jamais l'après-midi, pour une fois que cela t'arrive, je ne t'aie pas vu ». CS., p.275.

Odette n'est pas sincère dans son regret concernant le propos de rater la visite de Swann. Ce dernier savait déjà qu'elle n'était pas sincère, mais ne pouvait rien nier.

L'ironie, ce discours de contre-vérité, transgresse lui aussi la loi de sincérité. Les personnages proustiens y recourent pour atteindre certains objectifs. La princesse des Laumes dans *À la recherche du temps perdu*, voulait se moquer du mensonge de Mme Gallardon à l'encontre de Swann en lançant cet énoncé ironique. Il sous-entend une intention maligne visant à lui dire que c'est lui, Swann, qui refuse de venir chez elle :

« Mais... tu dois bien savoir que c'est vrai, répondit la princesse des Laumes, puisque tu l'as invité cinquante fois et qu'il n'est jamais venu ». *Ibid.*, p.330.

Deuxièmement, nous avons la loi d' « intérêt » dans laquelle le sujet traité doit au minimum intéresser l'ensemble des locuteurs de la conversation. Il doit exister un point commun entre les interactants. La loi d'intérêt figure dans le cadre de l'échange de la parole quotidienne, chaque groupe social a son propre langage ou plutôt son sujet d'intérêt. Par exemple, parmi les hommes d'affaires, le centre d'intérêt tourne toujours autour du business ; chez les enseignants, le sujet de discussion est les étudiants, les examens, les matières, etc., en ce qui concerne les jeunes, ce sont les études, les fêtes, les stars, le sport qui occupent leurs conversations; et bien sûr pour les femmes les sujets d'intérêt ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux des hommes.

L'énoncé suivant sous-entend la surprise et la confusion de Marcel à l'encontre de l'entrée inattendue de Françoise. La structure disloquée révèle la transgression de cette loi et le manque de pertinence généré par une énonciation retardée :

« Comment, déjà la lampe ? Mon Dieu que cette lumière est vive ! ». Mon but était sans doute par la seconde de ces phrases de dissimuler mon trouble, par la première d'excuser mon retard ». *CG.*, p.350.

Dans cet énoncé, la princesse de Parme parle d'Albert à Marcel :

« Elle me dit combien Albert, que je compris être son fils, allait regretter de n'avoir pu venir ». *Ibid.*, p.411.

La princesse de Parme a interrompu la loi d'intérêt (et le principe de coopération) parce qu'elle n'a pas pris en considération le fait que Marcel ne connaissait pas Albert. Marcel parvient à comprendre au moyen d'une petite manigance qu'il s'agit de son fils. Toutefois, le fait qu'elle cite le nom de son fils, donne à entendre que Marcel le lui rappelle. Il a peut-être presque le même âge que lui.

D'après O. Ducrot, la situation interactive doit elle aussi obéir à une autre exigence d'échange entre les partenaires. C'est la loi de l'informativité. Il est nécessaire que le discours échangé contienne à la fois de nouvelles informations et des informations déjà connues. D'ailleurs, un excès d'informativité contribue à la redondance qui alourdit le texte ou la conversation. La tentative de transgression de cette loi, justifiée par l'évitement de la répétition monotone ou condamnée par la dissimulation d'une intention mauvaise, produit le sous-entendu suivant :

« Non, c'est une petite Mme de Combremes », répondit étourdiment la princesse et elle ajouta vivement : « Je vous le répète ce que j'ai entendu dire, je n'ai aucune espèce de notion de qui c'est, on a dit derrière moi que c'étaient des voisins de campagne de Mme Saint-Euverte, mais je ne crois pas que personne les connaisse. Ça doit être des "gens de la campagne" ! Du reste, je ne sais pas si vous êtes très répandus dans la brillante société qui se trouve ici ». *CS.*, p.331.

Ces longs énoncés de la princesse des Laumes formulés en réponse à la petite question du général Froberville « *Est-ce donc une artiste ?* »¹, laissent entendre qu'elle veut faire étalage de sa connaissance à ces personnes ainsi que l'amabilité de la princesse envers le général. Il s'agit aussi d'une coutume des membres de la société mondaine qui s'affichent comme étant toujours au courant de tout. Parfois, des informations en trop grande quantité, qui ne sont pas toujours à leur place, cacheraient aussi un sous-entendu intentionnel.

Enfin, la loi de l'exhaustivité a un rapport étroit avec la loi précédente. Elle engage les interactants à donner un maximum d'informations concernant le sujet donné. Cette loi est tout à fait contraire à l'implication. Toutefois, ce principe peut être écarté par une litote, un procédé d'expression utilisé pour en dire moins et laisser entendre le reste. Du fait du manque d'informations suffisantes pour la compréhension du récit, le narrateur lutte contre la transgression de la loi de l'exhaustivité adoptée par Madame des Laumes qui n'a pas besoin de tout dire puisque la société mondaine connaissait déjà toute son histoire :

« Basin les connaît, les chérit. Oh ! non, ce n'est pas ce que vous pouvez penser, ce n'est pas un flirt, je n'ai pas à m'y opposer ! Du reste, pour ce que cela sert quand je veux m'y opposer ! ajouta-t-elle d'une voix mélancolique, car tout le monde savait que dès le lendemain du jour où le prince des Laumes avait épousé sa ravissante cousine, il n'avait pas cessé de la tromper ». *Ibid.*, p.332.

Cet énoncé « du reste, pour ce que cela sert quand je veux m'y opposer ! », suspend la lecture et renvoie à une situation passée. Il laisse entendre que quelque chose de semblable est arrivé par le passé.

Il est donc clair que la transgression de ces lois a un rapport direct avec la production des sous-entendus. La connaissance de ces lois du discours, ces conditions discursives, l'inférence ainsi que la connotation contribuent à mieux interpréter le discours oral qu'écrit. La situation de l'énonciation, le comportement psychologique du locuteur, les gestes, tout cela facilite la tâche de décodage.

¹ CS., p.331.

Il s'avère nécessaire d'indiquer ensuite, qu'entre le sous-entendu et le présupposé, il existe une réelle différence du point de vue formel et sémantique, même si ces deux modes sont les composants essentiels de l'implicite. Le présupposé relève de l'explicite, fondu dans le contenu sémantique et syntaxique de l'énoncé. En revanche, le sous-entendu se traduit à partir du contexte, des éléments extralinguistiques ou de la situation de l'interaction socio-discursive dont la connaissance partagée, la connotation, l'inférence, l'arrière-plan culturel font partie. Les éléments pragmatiques jouent un rôle important pour diagnostiquer les sous-entendus dans le discours, tandis que les éléments linguistiques révèlent la présence des présupposés dans l'énoncé.

Les sous-entendus sont exclus du sens littéral que l'interlocuteur peut capter dans la façon dont ce sens est manifesté et relevé. De plus, les sous-entendus ne sont pas sujets aux critères d'authentification tels que la négation et l'interrogation, comme c'est le cas en ce qui concerne les présupposés. Leur décodage est soumis à des compétences de décryptage spécifiques dépassant la compétence linguistique, par laquelle l'interprète peut déceler le présupposé, à celle encyclopédique et rhétorico-pragmatique. De toute façon, l'existence des sous-entendus demeure toujours incertaine.

O. Ducrot signale cette distinction existant entre les présupposés et les sous-entendus. Il affirme que le phénomène de présupposition a un rapport étroit avec ses composants syntaxiques qui s'attachent, à leur tour, aux composants sémantiques. Il souligne, en ce qui concerne le sous-entendu, que : « le même argument ne joue pas en faveur des sous-entendus, dont le rapport à la syntaxe apparaît beaucoup plus difficilement »¹. Cette distinction peut être marquée de la manière suivante :

¹ Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984, p.19.

L'implicite : un procédé élémentaire pour le discours proustien

Il est évident que l'usage de l'implicite est considérablement marqué dans *À la recherche du temps perdu*. Présupposés et sous-entendus sont présents partout dans ce roman. Ces composants occupent le langage du narrateur autant que celui des personnages. Des transgressions des lois du discours produisant de nombreux sous-entendus, sont réalisées par ces personnages pour certaines raisons. En réalité, le recours à l'implicite pourrait se justifier par le talent proustien de savoir investir les pouvoirs latents du langage de même que ceux de la diffusion implicite des informations qui coulent d'une façon fluide et spontanée.

D'ailleurs, Proust, dans son roman, n'était pas seulement un romancier qui souhaitait gérer de façon optimale l'intrigue et la technique romanesque de son œuvre en utilisant le langage comme un moyen auxiliaire. Il agissait aussi à la manière d'un sociologue qui sait bien dessiner l'image de la société mondaine, qui fait office de noyau et de moteur de ce roman. Proust sait adopter la technique du langage implicite, signe distinctif de la conversation mondaine qui nécessite d'avoir une bonne aptitude de décryptage. Cet usage renvoie à un véritable jeu de codage et de décodage. Gérard Genette commente cette attitude en déclarant que « la vie sociale est chez Proust une véritable école d'interprétation, et nul ne pourrait faire carrière [...] sans en avoir appris au moins le rudiment »¹. L'implicite constitue une norme initiale dans le discours de cette société. Legrandin, par exemple, n'a jamais tenté de parler directement. Il choisit toujours une langue regorgeant de codes, marque de son snobisme :

« J'ai des amis partout où il y a des troupes d'arbres blessés, mais non vaincus, qui se sont rapprochés pour implorer ensemble avec une obstination pathétique un ciel inclément qui n'a pas pitié d'eux ». CS., p.130.

Luc Fraisse explique à ce propos : « le langage de Bloch ou Legrandin est en effet moins intéressant dans ce qu'il dit explicitement qu'instructif pour ce qu'il trahit implicitement. Écouter un dialogue invite le lecteur à saisir ce que le personnage dit dans

¹ Genette, Gérard, *Figures II*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1979, p.253.

ce qu'il cache, la vérité sur son être qu'il ignore lui-même en parlant»¹. Il nous semble que Proust sait apporter à chaque personnage le langage qui lui convient, qui montre de plus en plus ses caractéristiques. Ainsi, il agit comme un expert de la langue et des classes ou plutôt comme un sociolinguiste.

À la manière d'un psychologue, Proust attribue une place remarquable à l'implicite dans l'extériorisation émotionnelle dans les scènes interactives. Il insiste sur l'emploi de ce procédé d'expression qui cherche primordialement à camoufler l'amour et le désir qui constituent les principaux objets de *À la recherche du temps perdu*, Swann, dans son discours, supplie Odette de ne pas aller voir *Une nuit de Cléopâtre*. De cette façon, il donne à entendre à Odette ainsi qu'au lecteur son amour pour celle-ci :

« Alors, si tu es cela, comment pourrait-on t'aimer, car tu n'es même pas une personne, une créature définie, imparfaite, mais du moins perfectible ? Tu es une eau informe qui coule selon la pente qu'on lui offre, un poisson sans mémoire et sans réflexion qui, tant qu'il vivra dans son aquarium, se heurtera cent fois par jour contre le vitrage qu'il continuera à prendre pour de l'eau. Comprends-tu que ta réponse, je ne dis pas aura pour effet que je cesserai de t'aimer immédiatement, bien entendu, mais te rendra moins séduisante à mes yeux [...] ». *Ibid.*, p.285-286.

Dans ce discours, Proust sonde l'intériorité de Swann en montrant implicitement et pour la première fois, les vrais sentiments d'amour de Swann à l'égard d'Odette. Cet aveu d'amour passe sans avoir eu besoin d'être dit explicitement. Nous pouvons relever ceci à partir d'inférences telles que : « comment pourrait-on t'aimer », « je cesserai de t'aimer immédiatement ». En outre, l'interrogation que porte le premier énoncé, suggère l'amour que Swann éprouve pour Odette. Dans l'énoncé suivant, le pronom « on » remplace le vrai « je » de Swann, qui devait en effet déclarer : « comment pourrais-je t'aimer ? », mais essaie de dissimuler son amour envers elle.

Proust a aussi recours à cette stratégie d'implicite dans son discours narratif afin de tromper son lecteur et de le surprendre en le mettant face à des révélations qui interviennent plus tard dans le roman. Il insère des phrases qui font partie d'un monde de

¹ Fraisse, Luce, *Lire « Du côté de chez Swann » de Proust*, Paris : Dunod, coll. « Lire », 1993, p.127.

croyances d'un personnage, mais qui suscitent en même temps, chez un destinataire attentif, un doute concernant l'état des choses de ces faits annoncés. Il s'agit d'une expression implicite dans laquelle la vérité ne s'étale qu'au grand jour. Cette démarche appartient à la technique romanesque proustienne qui ajoute du piment au récit. Elle constitue une façon d'égarer le lecteur pour que la révélation qui vient après, soit surprenante, ou bien de laisser entendre au destinataire que quelque chose ne va pas :

« Il était heureux toutes les fois où M. de Charlus était avec Odette. Entre M. de Charlus et elle, Swann savait qu'il ne pouvait rien se passer, que quand M. de Charlus sortait avec elle c'était par amitié pour lui et qu'il ne ferait pas difficulté à lui raconter ce qu'elle avait fait »¹. CS., p. 310.

Le présupposé que le narrateur impose en employant le verbe « savoir » souligne l'insinuation de ce dernier liée à la mystérieuse affaire de l'homosexualité de M. de Charlus que cachait ce dernier et que Swann connaissait déjà. Pour cette raison, Swann était sûr que rien ne se passerait entre M. de Charlus et Odette s'il lui remettait la tâche d'accompagner Odette dans ses sorties. Le lecteur découvrira plus tard cette vérité cachée, dans le volume intitulé *Sodome et Gomorrhe*.

L'implicite émerge d'une nécessité dans l'œuvre proustienne, une nécessité linguistique, sociologique, voire psychologique renvoyant à la construction interne du personnage : « L'implicite prend dès lors une place très importante dans la stratégie que devient l'activité de parole. Car, si l'explicite fait avancer le discours, l'implicite lui fixe un cadre, lui donne des règles, lui assure une cohérence »². Cet implicite revêt des valeurs diverses dans cette œuvre, que nous allons exposer avec leurs spécificités.

¹ Dans une note sur cette phrase, Antoine Compagnon considère ce commentaire du narrateur comme une vraie révélation de la nature dissimulée de M. de Charlus, lorsqu'il déclare : « Annonce de la vraie nature de M. de Charlus ». Puis, il ajoute à ce propos, une phrase de Proust trouvée dans ses correspondances : « M. de Charlus est un vieil homosexuel qui remplira presque tout le troisième volume et Swann dont il a été amoureux au collège sait qu'il ne risque rien en lui confiant Odette », écrit Proust en janvier 1914 à Henri Ghéon (Corr., t. XIII, p.25 ; document IX, p.459) ». CS., p. 508.

² Ligot, Marie-Thérèse, « Ellipse et présupposition », in, *Poétique*, n°44, 1980, Paris : Éditions du Seuil, p. 435.

Le contenu présuppositionnel proustien : un discours riche d'informativité

Il convient de signaler que le discours des personnages proustiens ainsi que celui du narrateur paraissent très informatifs dans la mesure où ils sont riches de présupposés. Le titre de cette œuvre : *À la recherche du temps perdu*, présuppose l'existence d'une recherche soulignée par cette formule : quelqu'un est en train de chercher le temps perdu. En réalité, ce titre est une expression évocatrice car la notion de temps perdu suscite une interrogation chez le lecteur : y a-t-il un temps perdu ? Lequel ?

Proust a choisi un titre évocateur, suggestif, qui génère aussi bien l'activité mentale qu'émotionnelle du lecteur afin qu'il cherche et vérifie les présupposés porteurs et identificateurs de cette notion de *temps perdu*.

G. Deleuze essaie, dans son analyse des signes proustiens, de chercher la signification du temps perdu de Proust. Il s'exprime en ces termes : « la recherche du temps perdu est une recherche de la vérité. Si elle s'appelle recherche du temps perdu, c'est seulement dans la mesure où la vérité a un rapport essentiel avec le temps »¹. La vérité, selon Proust existe dans la signification implicite. Sa révélation ne passe pas toujours par la parole. Il cristallise le rôle des signes extérieurs auxquels nous devons prendre garde afin d'atteindre la vérité perdue. Il indique à ce propos :

« La vérité n'a pas besoin d'être dite pour être manifestée, et qu'on peut peut-être la recueillir plus sûrement, sans attendre les paroles et sans tenir même aucun compte d'elles, dans mille signes extérieurs, même dans certains phénomènes invisibles, analogues dans le monde des caractères à ce que sont, dans la nature physique, les changements atmosphériques ». CG., p.59.

Pour cette raison, Proust a donné libre cours à l'implicite dont le présupposé fait partie. Il a révélé par le biais des présuppositions et des sous-entendus l'homosexualité de M. de Charlus et d'Albertine, c'est pourquoi G. Deleuze a raison de préciser à cet égard : « Le sens profond chez Proust est le sens implicite »².

¹ Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, op. cit., p.23.

² *Ibid.*, p.24.

D'ailleurs, les présupposés proustiens sont marqués dans le discours des personnages, et dans celui du narrateur, par la construction grammaticale de leurs énoncés. Ces présupposés signalent leur présence à travers certaines tournures telles que le « si » hypothétique, ou celles qui marquent l'opposition « mais » et les connecteurs de rattrapage, ou par le biais de l'emploi de verbes implicatifs. Relevons cette phrase dans laquelle « si » entraîne une chaîne de présupposés :

« Si je m'étais trouvé face à face avec elle chez sa mère, nous aurions peut-être échangé des paroles irréparables qui eussent rendu définitive notre brouille, tué mon espérance et, d'autre part, en créant une anxiété nouvelle, réveillé mon amour et rendu plus difficile ma résignation ». *JF.*, p.161.

Marcel évoque une situation imaginaire conditionnée par l'hypothèse « si ». Tout d'abord, un présupposé s'impose dans cette phrase, celui de la visite de Marcel au domicile d'Odette, la mère de Gilberte.

L'hypothèse est ensuite la suivante : s'il rencontrait Gilberte, il adviendrait certaines choses car la réalisation de la principale dépend de la réalisation de la condition de la subordonnée. C'est-à-dire que la rencontre de Gilberte est une condition suffisante pour engendrer définitivement la brouille, tuer son espérance, créer de nouvelles inquiétudes et réveiller son amour qu'il lui serait difficile d'abandonner. Ce n'est pas l'échange de paroles mais le contenu de ces paroles qui s'avérerait *irréparables* et qui orienterait vers une rupture absolue et douloureuse. Marcel a ainsi des présupposés concernant sa rencontre avec Gilberte comme ceux de l'échange de paroles irréparables, la brouille définitive, ...etc. De plus, ces présupposés lexicaux peuvent nous informer sur l'état d'esprit de Marcel et sa situation avec Gilberte, à savoir : la séparation n'était pas absolue et il a encore l'espoir de rétablir leur relation, il s'est débarrassé de ses inquiétudes et son amour pour elle s'est refroidi. La construction syntaxique de ces propositions avec un « si » hypothétique associé au conditionnel, ainsi que l'usage de mots implicatifs (rend, nouveau, tué, réveille) évoquent donc cet univers de présupposition.

Ce type de « si » hypothétique, avec son contenu présuppositionnel, est très fréquent dans l'œuvre de Proust. Il s'applique à certaines visions irréalisables tant pour le narrateur que pour les personnages. En outre, la proposition « si je devais bientôt mourir », contient un présupposé concernant une pensée du narrateur, celle de mourir bientôt :

« Pourtant, si je devais bientôt mourir, j'aurais aimé savoir comment étaient faites de près, en réalité, les plus jolies jeunes filles que la vie pût offrir, quand même c'eût été un autre que moi, ou même personne, qui dût profiter de cette offre [...]. J'aurais osé entrer dans la salle de bal, si Saint-Loup avait été avec moi ». *JF.*, p.354.

Il a fait ci-dessus un usage multiple du « si » hypothétique, pour assister aux désirs conditionnés de Marcel. Les propositions « j'aurais aimé savoir... » et « j'aurais osé entrer... », présupposent que Marcel désire se rapprocher de ces jeunes filles ainsi qu'entrer dans la salle de bal.

D'ailleurs, mu par son désir d'insister sur certaines vérités concernant la vie humaine, le narrateur recourt au lexique qui évoque un contenu présuppositionnel afin de suggérer davantage d'informations implicites. Dans les énoncés suivants, les mots « certaine, cessent, savent, ne...plus », ayant un contenu présuppositionnel, agissent comme des inférences à l'égard du narrataire, pour que ce dernier sache atteindre cette transformation à la vieillesse, une transformation entre le passé et le présent :

« Et qu'on peut observer, à la fin des vies qui se prolongent tard, même entre les anciens amants qui se sont le plus aimés, entre les amis unis par les liens les plus spirituels et qui à partir d'une certaine année cessent de faire le voyage ou la sortie nécessaire pour se voir, cessent de s'écrire et savent qu'ils ne communiqueront plus en ce monde ». *CS.*, p.141-142.

Le narrateur utilise à certains endroits des verbes contrefactifs afin de démontrer la fausseté d'un point de vue qu'il a déjà adopté et qu'il allait abandonner plus tard. L'usage du verbe « me figurais », présuppose un faux concept que véhicule la subordonnée et suggérant qu'il n'y a plus pensé :

« À cette époque-là, je me figurais encore que c'était au moyen de paroles qu'on apprend aux autres la vérité ». *CG.*, p.59.

Ce contenu présuppositionnel est enfin fondamental chez Proust en raison de son informativité. Par le biais de certains mots, le narrateur informe le narrataire sur l'état sentimental de Marcel qui croit actuellement (ce qui n'était pas le cas auparavant d'après l'usage de l'adverbe « maintenant ») à son amour pour Albertine :

« Je savais maintenant que j'aimais Albertine ». *JF.*, p.486.

Cette phrase contient deux présupposés. Le premier est introduit par la proposition principale qui présuppose la vérité de sa subordonnée. Le deuxième présupposé existe dans la principale, même suggéré par l'existence de l'adverbe « maintenant » qui nous amène à présupposer que Marcel n'était auparavant pas sûr de ses sentiments.

Par ailleurs, cet énoncé renseigne le lecteur sur le fait que le narrateur a pu retrouver son temps perdu par la création d'une œuvre d'art. L'adjectif « seul » présuppose en effet, qu'il a cherché d'autres moyens mais il n'a trouvé que celui-ci :

« L'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière se fit en moi ». *Ibid.*, p.206.

Il ressort de cet usage des présupposés dans *À la recherche du temps perdu* que le narrateur proustien se sert de ce contenu implicite pour fournir davantage d'informations à son narrataire. Il n'a pas besoin de rédiger de nombreuses phrases pour tout expliquer. Il profite de ce moyen économique en recourant à l'emploi de certaines constructions grammaticales et d'un certain vocabulaire ayant un contenu sémantique évocateur pour livrer d'une façon latente des renseignements indispensables.

Le sous-entendu : une infrastructure discursive de l'interaction mondaine

Dans *À la recherche du temps perdu*, le sous-entendu est énormément utilisé lors des interactions verbales des personnages. Ces derniers font ou laissent entendre un mot ou une vérité. Le narrateur se sert également de ce procédé dans son discours. Examinons cet énoncé :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». CS., p.3.

C'est la phrase d'ouverture de *À la recherche du temps perdu*. Malgré sa brièveté, elle sous-entend plusieurs phases temporelles de la vie du narrateur, et laisse entendre au lecteur que le narrateur a longtemps eu une telle habitude. Cette formule rassemble plusieurs séquences narratives ayant la même signification, en particulier avec l'usage de l'adverbe « longtemps ». G. Genette qualifie ce type de phrase de « récit itératif », il s'agit du type de récit « où une seule émission narrative assume ensemble plusieurs occurrences de même événement, nous le nommerons récit itératif »¹. Elle implique donc plusieurs événements répétitifs ou des récits similaires. Cependant, une question se pose : À quoi sert le passé composé « je me suis couché », un verbe à l'aspect accompli et singulier ? Cela ne fait-il pas présupposer que le narrateur parle d'une habitude passée par rapport au moment de la narration ? Pourquoi n'a-t-il pas choisi le présent s'il est, jusqu'au moment de l'énonciation, habitué à le faire ? Pourquoi n'a-t-il pas choisi l'imparfait puisque la grammaire le considère comme le présent du passé et que de plus, il est itératif ?

Le contenu présuppositionnel rejoint le contenu sous-entendu pour répondre à ces questions. Ainsi, l'emploi du passé composé présuppose qu'il a déjà mis fin à cette habitude (de se coucher tôt), par rapport au moment de l'énonciation. Il s'agit bel et bien d'un procès entre déjà et maintenant. Ensuite, l'usage du pronom personnel « je » laisse entendre au niveau de l'informativité que le récit va être narré par un narrateur-personnage ayant adopté un point de vue interne². Enfin, sur le plan de l'affectivité, cet énoncé sous-entendrait un sentiment de malaise et d'angoisse suggéré et appuyé par les énoncés qui le suivent.

¹ Genette, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p. 148.

² Nous traiterons ce point, en détail, plus loin, dans la dernière partie concernant le narrateur et le narrataire proustiens.

D'ailleurs, le savoir encyclopédique que doit posséder le lecteur, libère quelquefois l'auteur de la nécessité de tout dire puisqu'il sait que son lecteur peut s'appuyer sur une situation déjà connue. Relevons cet énoncé comparatif qui transgresse la loi d'exhaustivité car il sous-entend l'histoire de la création du monde à laquelle le lecteur se réfère par le biais de son contenu connotatif. Le narrateur compte ainsi sur la compétence encyclopédique de son lecteur :

« Quelquefois comme Ève naquit d'une côte d'Adam, une femme naissait pendant mon sommeil d'une fausse position de ma cuisse ». *Ibid.*, p.4.

À l'intérieur de l'œuvre proustienne, le mondain doit acquérir l'aptitude de formuler et d'interpréter au fur et à mesure, l'expression sous-entendue et, comme le déclare G. Genette : « la vie mondaine exige donc, comme la diplomatie, un art du chiffre et une habitude de la traduction immédiate »¹. Il a aussi qualifié la vie sociale dans cette œuvre de « véritable école d'interprétation »². Cela explique le recours du narrateur à saisir le sous-entendu du langage des personnages, un fait abondamment souligné par ses commentaires :

« Éperdu d'amour pour la dame en rose, je couvris de baisers fous les joues pleines de tabac de mon vieil oncle, et tandis qu'avec assez d'embarras *il me laissait entendre sans oser me le dire ouvertement* qu'il aimerait autant que je ne parlasse pas de cette visite à mes parents ». *CS.*, p.78.

D. Maingueneau souligne ce privilège mondain en expliquant comment et pourquoi Proust y recourt :

Une relation étroite entre le sous-entendu et la mondanité. Le mondain vit dans des cercles restreints pour lesquels l'exercice du discours joue un rôle crucial ; si l'on veut y maintenir ou y renforcer sa position, il faut savoir contrôler, orienter sa parole

¹ Genette, Gérard, *Figures II.*, *op. cit.*, p.255.

² *Ibid.*, p.253.

au milieu d'un jeu extrêmement complexe d'injections plus ou moins contradictoires¹.

Proust a fourni de bons exemples d'injection du sous-entendu mondain. Mme Gallardon ponctue ses propos d'expressions telles que [«chez mes cousins de Guermantes », « chez ma tante de Guermantes », etc.]², pour faire entendre qu'elle appartient à la famille des Guermantes. Elle essaye en même temps d'appeler la princesse des Laumes par son prénom pour donner à entendre qu'elle conserve une relation intime avec cette dame, situation gênante pour cette dernière :

« Oriane (ici Mme des Laumes regarda d'un air étonné et rieur un tiers invisible vis-à-vis duquel elle semblait tenir à attester qu'elle n'avait jamais autorisé Mme de Gallardon à l'appeler par son prénom), je tiendrais beaucoup à ce que tu viennes un moment demain soir chez moi entendre un quintette avec clarinette de Mozart. Je voudrais avoir ton appréciation ». CS., p. 328.

En masquant son désir de faire venir Princesse des Laumes chez elle, en usant d'arguments comme la soirée de musique ou la maladie de son mari, Mme Gallardon envoie des messages qui donnent à entendre ce désir :

« Tu sais, mon mari n'est pas bien, son foie..., cela lui ferait grand plaisir de te voir. Reprit Mme de Gallardon, faisant maintenant à la princesse une obligation de charité de paraître à sa soirée ». *Ibid.*, p.328.

Toutefois, l'emploi du sous-entendu ne s'arrête pas là dans l'œuvre de Proust. Il s'élargit pour revêtir d'autres formes d'expression comme l'allusion, l'insinuation et l'expression contradictoire.

¹ Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p.93.

² Voici l'exemple intégral : « Si on avait fait subir à la conversation de Mme de Gallardon ces analyses qui en relevant la fréquence plus ou moins grande de chaque terme permettent de découvrir la clef d'un langage chiffré, on se fût rendu compte qu'aucune expression, même la plus usuelle, n'y revenait aussi souvent que « chez mes cousins de Guermantes », « chez ma tante de Guermantes ». CS., p.324.

L'allusion : un agent de rhétorique pour une vérité masquée

Selon Catherine Fromilhague l'allusion est une « référence implicite et oblique à un élément extérieur à l'univers de l'énoncé »¹. On y a recours afin de franchir certaines réalités sans toucher un tabou social ou politique, pour ne pas se montrer offensif, ou pour plaisanter avec éloquence. Dans certains scènes de *À la recherche du temps perdu*, le recours à l'allusion permet au narrateur ainsi qu'au personnage de présenter implicitement des vérités difficiles à exprimer directement. En vue de maintenir sa vie privée d'homosexuel hors de la portée des autres, M. de Charlus fait des avances allusives à Marcel lorsqu'il le reçoit chez lui. Le narrateur n'a donné aucune indication concernant cette vie cachée de M. de Charlus dans les premiers volumes de cette œuvre. La grande révélation intervient à partir du 4^e volume, celui de *Sodome et Gomorrhe*, et est prise en charge par Marcel lui-même. Proust a transgressé la loi d'informativité ainsi que d'exhaustivité afin de retarder quelque peu la révélation. Cependant, dès sa première rencontre avec Marcel à l'hôtel de Balbec, le comportement étrange qu'il adopte à son égard lui fait prendre conscience de sa nature et aussi, dans le volume *Le côté de Guermantes*, au cours de cet accueil spectaculaire débordant d'expressions allusives puisqu'il n'ose pas déclarer la raison pour laquelle il fait amener Marcel chez lui. M. de Charlus utilise un langage figuré pour justifier son comportement offensif à l'encontre de Marcel et lui fait entendre son amour en faisant allusion à un proverbe² :

« Allons, me dit-il, ne faites pas l'enfant, rentrez une minute; *qui aime bien ; châtie bien*, et si je vous ai bien châtié, c'est que je vous aime bien ». CG., p.542.

L'énoncé suivant contient une allusion à ce proverbe, mais avec une certaine modification qui sous-entend la déception du baron à l'encontre de l'aveuglement de Marcel ainsi que la fin de la passion qu'il éprouvait pour lui :

¹ Fromilhague, Catherine, *Les figures de style*, Paris : A. Colin, coll. « Lettres », 2007, p.117.

² Grâce à une sorte de connotations associatives, l'interlocuteur peut lier et interpréter la signification implicite du recours allusif à ce proverbe « qui aime bien, châtie bien ». Catherine Kerbrat-Orecchioni explique qu'il s'agit de « connotations par allusion à un énoncé antérieur, faisant partie de la compétence culturelle de la communauté à laquelle s'adresse le message allusif ». Voir *La connotation*, op. cit., p.126.

« Car je vous ai bien châtié, mais je ne vous aime plus ». *Ibid.*, p.543.

Cet énoncé implique aussi un contenu présuppositionnel au moyen de l'usage de (ne...plus) qui laisse présupposer qu'il a déjà aimé. Par conséquent, ces énoncés laissent entendre que M. de Charlus a désiré Marcel. Cette idée apparaît à nouveau dans cette phrase teintée d'une griffe rhétorique :

« Ma sympathie un peu prématurée avait fleuri trop tôt ; et comme ces pommiers dont vous parliez poétiquement à Balbec, elle n'a pu résister à une première gelée ». *Ibid.*

Avec ce style rhétorique, M. de Charlus décrit son « désir » prématuré envers Marcel qui l'affronte avec indifférence. Il fait allusion à des pommiers morts à cause du gel (image qui renvoie à la résistance de Marcel) pour expliquer son attitude, ou la situation. À travers cette image allusive, nous décelons que M. de Charlus n'éprouve plus de désir pour Marcel. D'ailleurs, cette scène sous-entend aussi la nature sadique du baron. Le lecteur peut la déduire de la manière d'accueillir Marcel, puis par ses expressions allusives (qui aime bien châtie bien) car il n'a aucune raison de châtier Marcel.

Proust ponctue ces séquences narratives d'éléments allusifs afin d'insister par exemple sur les différentes étapes de la vie de Swann. Ces surnoms que Proust lui attribue, comme « fils Swann », « Swann de Jockey » laissent entendre au lecteur, qu'il a changé de style de vie :

« Mais pour ce qui regarde celui-ci, il était arrivé qu'au « fils Swann » et aussi au Swann de Jockey, l'ancien ami de mes parents avait ajouté une personnalité nouvelle (et qui ne devait pas être la dernière), celle de mari d'Odette ». *JF.*, p.3.

Cette dernière allusion à Swann en tant que « mari d'Odette », ainsi que les parents de Marcel préfèrent l'appeler, donne à entendre au lecteur que celui-ci s'est finalement marié avec Odette, comme l'annonce le narrateur. En réalité, le premier volume *Du côté de chez Swann* se termine sans que Swann puisse récupérer l'amour d'Odette. Dans ce deuxième volume, intitulé *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, le narrateur anticipe, par cette allusion, le mariage de Swann. Le lecteur induit que cette histoire va être reprise tôt

ou tard. De plus, la connotation ajoute à cette expression « mari d'Odette » que celui-ci a fait un mauvais mariage qui lui fait perdre sa considération chez la famille de Marcel.

Ce narrateur recourt aussi à l'allusion pour désigner la bande de jeunes filles de Balbec par la « constellation » qui renvoie, en astronomie, à un groupe d'étoiles. Il voulait dire qu'il s'agissait d'un groupe brillant, rayonnant, attrayant comme ce groupe d'étoiles dans le ciel :

« Qui eût pu reconnaître maintenant en elles, à peine mais déjà sorties d'un âge où on change si complètement, telle masse amorphe et délicieuse, encore toute enfantine, de petites filles que, quelques années seulement auparavant, on pouvait voir assises en cercle sur le sable, autour d'une tente : sorte de blanche et vague *constellation* où l'on n'eût distingué deux yeux plus brillants que les autres, un malicieux visage, des cheveux blonds, que pour les reperdre et les confondre bien vite au sein de la nébuleuse indistincte et lactée ? ». *JF.*, p.388.

C'est en ces termes qu'il décrit cette bande de filles et poursuit un peu plus loin avec cette appellation allusive :

« En revanche, un jour où, autant que j'avais pu supposer que des lois réglaient le retour de ces *constellations*, j'avais calculé devoir être un jour faste, elles ne venaient pas ». *Ibid.*, p.396.

Parfois, ce narrateur n'a pas besoin de citer l'énoncé allusif de l'un de ses personnages. Il se contente de l'indiquer uniquement dans son discours :

« Elle ne s'entêta pas d'ailleurs à persuader les sœurs de ma grand-mère ; car celles-ci par horreur de la vulgarité poussaient si loin l'art de dissimuler sous des périphrases ingénieuses une allusion personnelle qu'elle passait souvent inaperçue de celui même à qui elle s'adressait ». *CS.*, p.22.

Enfin, Froberville trouve dans l'allusion concernant l'incident de la bobèche¹, un moyen astucieux pour pouvoir entamer une conversation avec la jeune Mme Combremet :

« On voit que vous êtes musicienne dans l'âme Madame », lui dit le général en faisant inconsciemment allusion à l'incident de la bobèche ». CS., p.339.

Ainsi, l'allusion fait partie du langage mondain. Elle agit comme un aspect inhérent au discours des personnages.

L'insinuation : un élément premier pour le discours mondain

Les personnages proustiens usent abondamment des insinuations dans leur interaction verbale. Le recours à ce procédé de l'implicite intervient lorsque le locuteur a des mots durs à dire. C. Kerbrat-Orecchioni considère l'insinuation « comme étant en général un sous-entendu malveillant »². Proust est enclin au langage du sous-entendu, de l'insinuation, de l'implicite. Ses personnages désireux d'user du langage de l'implicite, de faire entendre les choses plutôt que de les dire explicitement, ne parlent pas sans laisser une insinuation ou un sous-entendu. Le narrateur s'efforce d'expliquer dans cet extrait l'art de l'insinuation chez Françoise :

« Mais je connaissais l'art de l'insinuation de Françoise, le parti qu'elle savait tirer d'une mise en scène significative, et [...] D'ailleurs, au-dessus de tous les sous-entendus de Françoise, qui n'en avait été en bas que l'orchestration chuchotant et perfide, il est vraisemblable qu'avait dû s'élever, plus haute, plus nette, plus pressante, la voix accusatrice et calomnieuse des Verdurin, irrités de voir qu'Albertine me retenait involontairement, et moi elle volontairement, loin du petit clan ». Pr., p.352.

¹ C'est lorsque cette jeune dame « se précipita pour enlever la bobèche », qui « risquait, sinon de mettre le feu à l'abat-jour, du moins de faire des taches sur le palissandre » parce que cette bougie placée sur le piano, saute avec « chaque fortissimo ». Voir CS., p.331.

² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite, op. cit.*, p.43.

Les gros mots passent par le biais de l'insinuation lorsque le général Froberville attribue aux dames de cette société l'expression de la sauvagerie :

« Dites donc, Swann, j'aimerais mieux être le mari de cette femme-là que d'être massacré par les sauvages, qu'en dites-vous ? » *CS.*, p.338.

Parfois, ils se connaissent entre eux, et induisent d'un regard que leur partenaire a quelque chose à insinuer dans l'espace interactionnel avant même qu'ils l'aient déclarée :

« Le duc attacha sur sa femme un long regard de stupéfaction voulue. Mme de Guermantes se mit à rire. La princesse finit par s'en apercevoir. Mais... est-ce que vous n'êtes pas... de mon avis ?... demanda-t-elle avec inquiétude. – Mais Madame est trop bonne de s'occuper des mines de Basin. Allons, Basin, n'ayez pas l'air d'insinuer du mal de nos parents ». *CG.*, p.469.

Des sous-entendus passent dans les répliques des personnages qui laissent entendre une information sur quelqu'un. Cet énoncé de Mme Verdurin adressé au docteur Cottard concernant le médecin Potain, insinue que ce dernier tue ses malades, autrement dit, qu'il n'est pas un bon médecin :

« Vous ne tuez pas vos malades, vous au moins ! ». *CS.*, p.211.

Pour sa part l'amoureux proustien utilise aussi ce procédé de l'insinuation afin d'exprimer implicitement son désir. Marcel montre son envie d'être caressé par Albertine en lui insinuant qu'il est chatouilleux car une demande explicite, brisant un tabou social à cette époque, pourrait susciter une réaction inattendue, offensive de sa part, si cette demande ne lui plaisait pas :

« Imaginez-vous que je ne suis pas chatouilleux du tout, vous pourriez me chatouiller pendant une heure que je ne le sentirais même pas ». *CG.*, p.347.

Le narrateur rejoint ses personnages dans cette manière de s'exprimer, lorsqu'il injecte aussi dans son discours narratif des insinuations concernant la vie privée de ses personnages pour fournir à son narrataire une occasion de plus de disposer de davantage d'informations :

« Le monde se bornait habituellement à M. Swann, qui en dehors de quelques étrangers de passage, était à peu près la seule personne qui vînt chez nous à Combray, quelquefois pour dîner en voisin (plus rarement depuis qu'il avait fait ce mauvais mariage, parce que mes parents ne voulaient pas recevoir sa femme), quelquefois après le dîner, à l'improviste ». CS., p.13.

Dans cet exemple, le narrateur, au moyen de cette expression « mauvais mariage », sous-entend le genre de mariage qu'avait fait Swann. En outre, en racontant son enfance à Combray, le narrateur ponctue ces lignes de termes présuppositionnels informant le narrataire que Swann est presque la seule personne qui leur rende visite à Combray. L'insinuation renvoie donc à une stratégie du discours mondain.

La contradiction : une inférence pour les sous-entendus proustiens

Un aspect de l'implicite fréquent dans l'œuvre proustienne, est celui de la contradiction des significations. Nous avons envisagé des énoncés formulés avec des parties sémantiquement opposées qui peuvent impliquer un sous-entendu. Dans cet exemple, l'opposition présente dans cette phrase de Bergotte sous-entend une intention d'atténuer l'effet de la première partie de sa phrase en la rectifiant par une seconde partie plus ou moins opposée à la première du point de vue sémantique :

« Comme Bergotte habitait dans le même quartier que mes parents, nous partîmes ensemble ; en voiture il me parla de ma santé : « Nos amis m'ont dit que vous étiez souffrant. *Je vous plains beaucoup. Et puis malgré cela je ne vous plains trop*, parce que je vois bien que vous devez avoir les plaisirs de l'intelligence et c'est probablement ce qui compte surtout pour vous, comme pour tous ceux qui les connaissent ». JF., p.139.

Cet emploi fécond de ce type de phrase contradictoire, indice d'une réplique hétérogène, renvoie à une habitude chez cette coterie. L'énoncé de Legrandin véhicule un sous-entendu né d'un télescopage entre deux propositions dans lesquelles le contenu réfuté de la deuxième s'oppose au contenu assuré de la première. Le connecteur « et » remplace un «quand même» éventuel, un connecteur de rattrapage. Cela sous-entendrait que le personnage connaît beaucoup de gens, mais non de réelles personnes ou qu'il n'entretient pas de vrais rapports avec ce monde :

« Là comme partout, je connais tout le monde et je ne connais personne, répondit Legrandin qui ne se rendait pas si vite ; beaucoup les choses et fort peu les personnes». CS., p.130.

Le narrateur a aussi tendance à s'exprimer de cette manière contradictoire. Dans cette phrase, Marcel évoque dans la première proposition un fait qui est réfuté dans la seconde. Le connecteur de rattrapage « pourtant » sous-entend un désir d'acclimater sa pensée au nom de Swann et une interrogation sur le pourquoi (pourquoi ne pouvait-elle pas s'habituer) :

« Il était toujours présent à ma pensée et pourtant elle ne pouvait pas s'habituer à lui». *Ibid.*, p.405.

Cette sorte d'injection contradictoire apparaît aussi dans les séquences narratives utilisées par le narrateur dans le but d'éclairer certains états ou certaines situations contradictoires. Dans cette phrase, la contradiction sous-entend un glissement du général au particulier ; du principe général, à savoir celui de « trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps », à la préférence particulière de Swann, c'est-à-dire celle de « passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies » :

« Swann, lui, ne cherchait pas à trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies ». *Ibid.*, p.189.

D'ailleurs, une catégorie de contradiction implique aussi un sous-entendu né de l'opposition entre le vrai et le faux dans certaines formules comme celles qui introduisent l'usage du subjonctif. Cette opposition entre le monde réel (le monde de ce qui est) et le monde contrefactuel (le monde imaginé) sous-entend un souhait de réalisation d'un fait qui n'est pas réellement établi. Le narrateur proustien profite de la signification que donne l'emploi de ce type d'opposition afin d'exprimer son regret :

« Je regrettais qu'il ne fût pas à Balbec ». *JF.*, p.353.

Cet énoncé souligne un souhait sous-jacent caractérisé par l'opposition, d'une part, entre ce qui est réellement arrivé (l'absence de Saint-Loup à Balbec) et, d'autre part, ce qui n'est pas vrai et qui correspond au souhait irréalisable de Marcel (la présence de Saint-Loup à Balbec). Examinons aussi cet exemple :

« Et c'est ce calme qui me permet, chaque fois qu'au cours de cette conversation je voulus me lever, d'obéir à l'injonction de *Brichot qui craignait que mon départ empêchât Charlus de rester jusqu'au moment où Mme Verdurin viendrait nous appeler* ». *Pr.*, p.282-283.

La crainte de Brichot quant à la possibilité du départ de Marcel qui conduit à son tour au départ de M. de Charlus, sous-entend un souhait de conserver Marcel, et par la suite, le baron, jusqu'à l'appel de Mme Verdurin. L'opposition relève d'un monde d'un côté réel (l'intention de Marcel de partir) et de l'autre contrefactuel signalé par la crainte de Brichot du départ de Marcel, ainsi que de M. de Charlus. L'usage de ce subjonctif imparfait connote un langage purement littéraire. De cette façon, la contradiction créatrice du sous-entendu est exploitée dans cette œuvre de Proust et produit des effets concrets.

Il s'avère donc clair que dans toutes ces situations, l'implicite est employé de façon très large dans *À la recherche du temps perdu*. Il agit comme un trait distinctif de son discours, un moyen d'expression profond, rhétorique, bref, une manière de s'échapper d'un tabou ou de certaines conventions sociales. Toutefois, la raison la plus importante contribuant à l'usage de l'implicite consiste à vouloir imiter les normes langagières de la société mondaine. Le mondain use souvent de ce procédé de l'implicite afin de s'exprimer.

Il s'agit d'une tactique pour cacher une intention mal considérée, pour dérober certains défauts ou pour réussir à parler avec leur interlocuteur. Le recours à l'implicite se justifie parfois par la non prise en charge de certains discours problématiques car l'implicite ne diffuse pas la croyance, ni la vérité.

L'implicite est investi dans tous ses aspects, le présupposé et les formes de sous-entendu. Les présupposés du discours des personnages fournissent un surplus d'informations. Les sous-entendus sont souvent utilisés volontairement et consciemment. Leur décryptage dépend du contexte et de l'acte d'énonciation.

Résumé du chapitre

Ce chapitre : « Les concepts génériques de l'implicite, préliminaires sur la notion de l'implicite et son fonctionnement dans *À la recherche du temps perdu* », a été consacré à l'étude des concepts de l'implicite : le présupposé et le sous-entendu. Nous avons analysé les présupposés à partir des supports lexicaux qui portent dans leur essence des informations implicites. Les supports syntaxiques comme le conditionnel contrefactuel et les phrases interrogatives ont également servi à saisir des présupposés. Nous avons par la suite, expliqué les notions de sous-entendu, d'allusion, d'insinuation et leur rapport aux lois du discours. Nous avons en outre, étudié les inférences et les connotations afin de montrer leur rôle dans la localisation de l'implicite. Ce chapitre a ainsi mis en lumière l'implicite proustien et ses clés à travers de nombreuses scènes d'interaction verbale des personnages.

Chapitre II

Le para-verbal et le non-verbal au service de l'implicite

Dans toute conversation, il y a d'abord ce qui se dit ; ensuite ce qui s'exprime par la mimique et les variations du langage affectif ; enfin les sous-entendus auxquels donne accès la parole logique et affective. C'est souvent cette dernière qui est importante. La plupart du temps on s'entend à demi-mot. On échange des phrases courantes ; la conversation véritable, profonde, chemine en dessous. C'est souvent lorsqu'on cesse de se parler qu'on commence à se comprendre, parce qu'on s'est regardé. Des mouvements et des inflexions de la voix, comme des figures d'une danse et de l'enchantement d'une mélodie, se dégagent une sorte de fascination ; une communication intime s'établit entre les interlocuteurs.

H. Delacroix,
Le langage et la pensée, p.396.

Il est évident que la communication entre les êtres humains ne s'arrête pas aux frontières du mot. Elle dépasse ces frontières pour atteindre celles du para-verbal et du non-verbal où la tonalité d'un énoncé et la gesticulation faciale ou corporelle peuvent interpréter une pensée, un sentiment et une émotion. Ce langage réalisé uniquement à partir du son, du ton, d'un geste facial, d'un cri émotif ou onomatopéique participe à la série du langage de l'implicite où le dit risque d'être moins riche que le non-dit surtout dans *À la recherche du temps perdu*.

Proust s'efforce de concrétiser l'implicite par le biais des faits prosodiques et des mimiques qui semblent, dans certaines scènes, très expressifs. Ces éléments extériorisent l'intériorité du personnage et localisent un sous-entendu. L'auteur de *À la recherche du temps perdu* veut permettre au lecteur de distinguer le langage du personnage à partir des signes qui personnifient de plus en plus cet être de papier. Philippe Dufour précise à ce propos : « Au milieu d'un dialogue singulier, le narrateur glisse une remarque sur l'idiolecte du docteur Cottard, comme si le dialogue — dont la fonction dramatique devient mineure — avait eu pour but principal d'amener cette remarque philologique, cette extension du portrait »¹.

Dans cette perspective, nous examinerons dans ce chapitre les éléments para-verbaux et non-verbaux pour montrer leur rapport à l'implicite. Nous étudierons les faits prosodiques, qui appartiennent à la connotation énonciative et qui fournissent des informations implicites sur l'énonciateur et non sur le référent du message. Ce chapitre explorera comment Proust profite de ce dispositif pour caractériser implicitement son personnage. Nous analyserons également l'interprétation des faits prosodiques grâce aux signes typographiques. Le geste et la mimique seront aussi examinés afin de souligner leur importance pour l'œuvre de Proust.

¹ Dufour, Philippe, *La pensée romanesque du langage*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2004, p. 43.

La signification implicite des faits prosodiques dans *À la recherche du temps perdu*

Dans l'interaction verbale, l'existence des faits prosodiques participe tout à la fois à l'encodage et au décodage immédiat et automatique du message transmis. Ce message impliquerait, à côté des informations suggérées par le signifié, des informations inspirées par la modalité de la voix, l'insistance sur une syllabe, sur un son, ou sur un énoncé fragmenté par les pauses. Ces éléments constituent le signifiant connotatif du message¹. D'après C. Kerbrat-Orecchioni, les faits prosodiques sont :

L'ensemble des traits suprasegmentaux qui, durant l'émission vocale, se surajoutent à la chaîne phonique sans en épouser le découpage en phonèmes. La plupart d'entre eux peuvent, selon les cas, avoir une valeur dénotative ou connotative. Tous sont spécifiques de la langue orale, mais ils ont à l'écrit certains équivalents (ponctuation, blancs graphiques)².

Ces éléments comme l'intonation, l'accent, le rythme, etc., sont plus marqués à l'oral qu'à l'écrit puisqu'ils s'attachent au vocal. Les romanciers les adoptent pour animer la conversation entre les personnages car ils pourraient être plus expressifs qu'un mot. Philippe Martin souligne l'importance des éléments prosodiques, notamment l'intonation, qui créent des liens rendant le texte plus significatif lorsqu'il affirme : « En l'absence de relations de dépendance aux frontières, c'est la structure prosodique qui va assurer la cohérence de l'énoncé. Il n'est donc pas étonnant que le texte seul en parole spontanée, dépourvu d'intonation, soit parfois difficile ou impossible à comprendre »³.

Le narrateur proustien a insisté sur ce langage dans les scènes interactives. Il se contente parfois de signaler le ton, l'intensité de la voix ou l'accent pour envoyer à son narrataire, des messages implicites de son personnage. Ce langage sert des liens élémentaires qui ajoutent plus d'expressivité à la scène. Cela permet ensuite à l'écrivain de

¹ Le signifiant connotatif relève d'une fonction implicative tout comme celle du signifié connotatif. Il pourrait fournir des informations latentes à partir des éléments sonores et prosodiques bien que ces informations tiennent au locuteur et non au référent du message. Il renseigne sur l'identité sonore du sujet parlant qui renvoie à son origine, son appartenance géographique, sociale ou professionnelle ou bien des informations concernant son état émotif. Nous allons nous servir de ce signifiant pour induire l'implicite actualisé par ces éléments.

² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation, op. cit.*, p. 58.

³ Martin, Philippe, *Intonation du français*, Paris : Armand Colin, coll. « U. Lettres », 2009, p. 124.

dire implicitement sans avoir besoin de combiner des phrases afin d'exprimer une émotion ou un état quelconque. Chiara Molinari a mesuré l'évolution de la relation amoureuse confuse entre Odette et Swann en observant les faits prosodiques, une méthode qui paraît plus efficace, plus expressive :

En examinant tout simplement les variations suprasegmentales de la voix d'Odette. Au début de leur relation, sa voix est naturelle et convaincue au point d'impressionner vivement Swann. Ensuite le ton câlin ou indulgent devient irrité : elle lui parle avec colère et d'un air irrité et malheureux ; ce qui prouve que le changement de l'attitude d'Odette vis-à-vis de Swann se répercute au niveau prosodique¹.

Il convient de noter que l'intonation² peut traduire le moi intérieur du locuteur. Elle lui permet d'afficher ses sentiments, ses émotions. Elle peut aussi marquer l'identité du sujet parlant. C'est un signe de l'intersubjectivité durant l'acte de l'énonciation. Il s'agit tout simplement d'une mélodie suggestive qui accompagne l'émission de l'énoncé et qui le rend plus significatif que les mots. C. Kerbrat-Orecchioni explique que l'intonation fait partie de la connotation dialectale ou sociolectale qui sert à renseigner l'interlocuteur sur l'origine de l'énonciateur, sa fonction ou son niveau culturel³. Ces informations impliquées dans la voix du sujet parlant véhiculent souvent pendant l'interaction verbale un sous-entendu involontaire.

D'ailleurs, l'intonation pourrait même donner une signification totalement paradoxale par rapport à celle des mots prononcés : « C'est par une intonation appropriée qu'on donne à *oui* le sens de *non*, parfois en faisant subir au mot une légère déformation

¹ Molinari, Chiara, « Faits prosodiques dans le roman du XXe siècle : analyse et applications pédagogiques », in *Apprendre, enseigner, acquérir : la prosodie au cœur du débat*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, coll. « Dyalang », sous la direction de Elisabeth Guimbretière, 2000, p. 190.

² L'intonation se produit, selon Pierre Roger Léon, au moyen des « changements de fréquence des vibrations des cordes vocales » qui « sont responsables de la perception des variations de hauteur, dont le déroulement crée la mélodie de la parole ». *Phonétisme et prononciation du français, Avec des travaux pratiques d'application et leurs corrigés*, 3^e Édition, Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1996, p. 119.

³ Pierre R. Léon partage ce point de vue en attribuant à l'intonation une fonction identificatrice qui sert d'indice révélateur d' « un trouble émotif ou une parlure régionale ». *Ibid.*, p. 132.

(ouais !ouiche !), qui est précisément en rapport avec certaines modalités d'intonation»¹. Cette informativité intonative aide au décodage du message. Pour cette raison, Charles Bally affirme le pouvoir expressif de l'intonation qu'il considère comme un moyen indirect d'expression : « l'intonation [...] est si expressive, qu'elle pourrait faire, sans l'aide de la situation, ce que le contexte ne pouvait pas donner à propre le sens de sale »² L'intonation est au service du discours implicite en tant qu'elle souligne un sous-entendu. Elle fournit un message second, inséré dans l'énoncé en renforçant son expressivité. Ce message contient certaines informations implicites concernant le locuteur et non son message.

Le fonctionnement de l'intonation révèle donc un contenu implicite car quand l'intonation s'accorde avec la portée sémantique de l'énoncé, elle offre des informations supplémentaires explicites. En revanche, la variation de cette mélodie qui ne s'accorde pas avec le sens général, pourrait cacher une pensée différente de ce qui est manifesté verbalement concernant l'état intérieur du destinataire. P.R. Léon souligne la signification connotative que peut ajouter l'intonation à l'énoncé :

Chaque fois qu'une unité à valeur linguistique signifiante est interprétée sémiotiquement, on passe du dénотatif au connotatif. Si je répons oui à une question, le verbal dénote mon accord. Mais si mon articulation est tendue, le vocal connotera quelque chose d'autre (contrainte, colère, affirmation...); si je module l'intonation de ce oui en montant très haut, j'ajoute une autre connotation vocale (surprise, doute...)³.

Le narrateur proustien accorde beaucoup d'attention à l'intonation des personnages. Lisons son commentaire à propos d'une épithète prononcée par M. de Charlus :

¹ Marouzeau, Jules, « Le problème de l'intonation », in *Le baroque, la préciosité, l'encyclopédie, le problème de l'intonation*, Paris : Les belles lettres, coll. « Cahiers de l'association internationale des études françaises », 1972, p. 102.

² Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, Vol I, 3^e Édition, Genève : Librairie Georg, Paris : Klincksieck, 1951, p. 92.

³ Léon, Pierre Roger, *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1993, p.70.

« Je ne pus m'empêcher de sourire de cette épithète de « sérieux » à laquelle l'intonation que lui prêta M. de Charlus semblait donner le sens de « vertueux », de « rangé », comme on dit d'une petite ouvrière qu'elle est sérieuse ». *CG.*, p.285-286.

L'intonation de M. de Charlus régit le sens de l'adjectif « sérieux » et l'oriente vers le signifié de vertueux. Il ne faut pas prendre l'énoncé au pied de la lettre car il peut impliquer une autre interprétation, sous-entendue, actualisée par l'intonation. Charles Bally appelle ce cas : la phraséologie exclamative et explique qu' : « un groupe peut subir l'action d'un mouvement émotif qui s'étend sur toute sa surface, et l'on oublie le sens des mots qui composent le groupe ; c'est le cas par exemple, pour *c'est bien fait !* signifiant à peu près : « Vous méritez le mal qui vous arrive », car on ne pense plus guère au sens de *bien* ni de *fait* »¹. L'intonation dirigerait ainsi le signifié d'un énoncé vers un autre sens.

D'ailleurs, l'intonation sert, dans certaines situations, de prétexte pour décharger le locuteur de la responsabilité d'une chose énoncée, ayant pris la forme soit d'un avis soit d'une pensée. Swann recourt à enserrer un mot précis dans une *intonation spéciale* afin de ne pas paraître ridicule devant les autres ou de ne pas le prendre en charge. Comme l'a dit André Ferré, c'est une manière discrète qui fait partie de l'esthétique proustienne² :


« Mais vous savez je ne crois pas beaucoup à la “hiérarchie !” des arts ». *CS.*, p. 96.

Tout de suite, le narrateur ajoute ses notations sur cette manière de donner une intonation à un mot :

« Et je remarquai comme cela m'avait souvent frappé dans ses conversations avec les sœurs de ma grand-mère que quand il parlait de choses sérieuses, quand il employait une expression qui semblait impliquer une opinion sur un sujet important, il avait soin de l'isoler dans une intonation spéciale, machinale et ironique, comme s'il l'avait mise entre guillemets, semblant ne pas vouloir la prendre à son compte et dire : « La hiérarchie, vous savez, comme disent les gens ridicules ». *Ibid.*

¹ Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, op. cit., p. 274.

² Voir André Ferré, « La ponctuation de Marcel Proust » in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n°7, 1957, p. 318.

P. R. Léon a ponctué l'existence d'une marque intonative pour le contenu implicatif. Il explique : « Le contenu de l'implication se précise seulement par le contexte et le type de patron référentiel ou émotif qui précède. Cette marque est caractérisée par un patron montant-descendant de ce type  »¹. Il ajoute : « La marque de l'implication semble se placer surtout en finale de groupe. L'implication peut être considérée alors comme la métaphore sonore d'un geste articulatoire inachevé »². L'implication est aussi marquée par les courbes mélodiques, une courbe ascendante-descendante. Cette intonation apparaît comme une note inachevée qui a besoin d'accomplissement et qui donne l'impression qu'il manque quelque chose, un fait plus clair à l'oral qu'à l'écrit³. Ce support prosodique aide donc, avec ou sans le contexte sémantique, à diagnostiquer l'implicite dans telle ou telle situation d'après la manière de moduler ou d'accentuer une syllabe ou un énoncé.

Proust essaie d'observer et de maîtriser le mouvement articulatoire et intonatif de ses personnages. Il ne laisse pas échapper leurs répliques sans ajouter un commentaire sur l'articulation ou insister sur le ton de certains énoncés. Cela vient peut-être de la difficulté à deviner le ton puisque c'est une œuvre écrite, une manière de faciliter pour le lecteur, la tâche de l'interprétation. Ce jeu articulatoire que le personnage effectue, correspond bel et bien avec ses propos.

D'ailleurs, Marcel joue parfois sur le ton en simulant son indifférence pour laisser entendre un message qu'il trouve dur à faire passer directement :

« Mais le lendemain je me mis à parler de philosophie, sur le ton le plus indifférent, en m'arrangeant cependant pour que ma grand-mère fût attention à mes paroles, je dis que c'était curieux, qu'après les dernières découvertes de la science le matérialisme semblait ruiné, et que le plus probable était encore l'éternité des âmes et leur future réunion ». *JF.*, p.295.

¹ Léon, Pierre Roger, *Essais de phonostylistique*, Montréal : Didier, coll. « Studia phonética », 1971, p. 52.

² *Ibid.*, p.53.

³ Pierre Delattre considère que l'intonation implicative est « très fréquente dans les échanges de tous les jours » sous la condition que la personne à qui l'on parle soit au courant du sujet de la conversation. Voir « Les dix intonations de base du français » in *The French Review*, vol. 40, n°1, 1966, p.10, <http://mathilde.dargnat.free.fr/INTONALE/article-Delattre1966.pdf>. art. consulté le 15/11/2010.

Marcel envoie implicitement un message à sa grand-mère pour lui dire qu'après la mort, les âmes se réunissent. Il voulait lui dire qu'il pourrait la revoir dans une autre vie. Dans l'énoncé suivant, Marcel se cache derrière le ton pour dissimuler son désir ardent de voir Albertine. En ayant recours à ce ton, il a implicitement envoyé à Albertine un faux message simulant son insouciance face à sa venue :

« Est-ce que vous venez ? demandais-je d'un ton indifférent ». SG., p.129.

Proust donne une image de son personnage grâce aux faits prosodiques qui accompagnent le discours de ce dernier. La modification du ton peut renseigner sur plusieurs points concernant l'intériorité du locuteur. Jean-Yves Tadié trouve que « le ton, factice, révèle les mensonges, ou naturel, la passion, qui peut alors n'avoir pas de rapport avec les paroles prononcées »¹. Proust se sert de cette expressivité du ton afin de marquer un snobisme :

« Mme Cottard prononçait rarement un nom propre et se contentait de dire « des amis à nous », « une de mes amies », par « distinction », sur un ton factice, et avec l'air d'importance d'une personne qui ne nomme que qui elle veut ». CS., p.252.

En outre, le ton peut aussi référer à la sous-estimation d'autrui, ce qui est constamment notable chez Mme Verdurin lorsqu'elle s'adresse à Saniette :

« Finissez votre entremets qu'on puisse enlever votre assiette, dit Mme Verdurin d'un ton aigre en s'adressant à Saniette ». *Ibid.*, p.256.

Le ton implique tant de significations que les mots. Il suggère des images que le narrateur essaie de transmettre, tel est le cas de cet énoncé de Swann adressé à sa fille Gilberte :

« Tu es une bonne fille » de ce ton attendri par l'inquiétude que nous inspire pour l'avenir la tendresse trop passionnée d'un être destiné à nous survivre ». JF., p.137.

¹ Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman : essai sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1995, p. 138.

L'accent tonique, le débit, la pause ou le rythme contribuent également à cerner des informations implicites à partir desquelles l'allocutaire pourrait décrypter l'implicite. Ils partagent presque la même mission en saisissant l'état d'âme du locuteur voire son origine.

En ce qui concerne l'accent tonique, d'insistance ou didactique, selon la terminologie des linguistes, il peut référer à l'origine géographique du locuteur ainsi qu'à son appartenance sociale ou sa carrière. De plus, cet accent implique une valeur émotive marquée par son insistance sur un phonème ou une syllabe.

La pause qui se définit par « un silence ou un arrêt dans la chaîne parlée »¹, est considérée comme un indice de l'état émotif du locuteur. Un certain emploi de pauses ou leur accumulation pourrait conduire à la peur, à l'embarras, à l'hésitation, etc. La peur, par exemple, « peut introduire des pauses brusques dans la parole. La parole du timide est souvent ponctuée de silence »². Les pauses dans la parole diffusent donc des informations sous-entendues sur l'état émotif du locuteur. Par ailleurs, le débit ou la quantité de syllabes prononcées par seconde varie selon l'état psychique de l'énonciateur. Son accélération réfère à un état de joie tandis qu'un ralentissement sous-entendrait un état de tristesse ou de mélancolie.

Enfin, le rythme s'engage, lui aussi, à inspirer dans une démarche implicite au cours de l'émission de l'énoncé, un état affectif du locuteur. C. Kerbrat-Orecchioni souligne qu'un rythme régulier peut suggérer une impression de sérénité ou une atmosphère pacifique ; un rythme heurté avec rupture peut refléter une violence, un tumulte intérieur ou un bouleversement d'état d'âme³.

L'écriture pour Proust, n'était pas un simple fait qui passe uniquement par une construction grammaticale ou lexicale. Il cherche sans cesse des moyens d'expression qui confèrent à l'énoncé une vraie profondeur et une signification dérobée qui entraîne en même temps le lecteur dans le travail de décodage et d'interprétation. Le lecteur interrompt

¹ Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Guespin, Louis, et al., *Grand Dictionnaire linguistique et science du langage*, Paris : Larousse, coll. « Grands dictionnaires », 2007, p. 353.

² Léon, Pierre Roger, *Phonétisme et prononciation du français*, op. cit., p. 102.

³ Voir Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, op. cit., p. 64.

sa lecture après une pause pour lire et relire ce qui l'encadre afin d'en déchiffrer la signification cachée. Dans certains cas, le narrateur participe à déceler la signification implicite d'un accent. Dans cette scène où l'accent de Mme Swann laisse entendre au narrateur qu'il y a une brouille entre elle et M. de Norpois. Cette conception est renforcée par le geste de Swann ainsi que le contexte :

« Ne vous y fiez pas, il est au contraire très mauvaise langue », dit Mme Swann avec un accent qui me parut d'autant plus signifier que M. de Norpois avait mal parlé d'elle, que Swann regarda sa femme d'un air de réprimande et comme pour l'empêcher d'en dire davantage ». *JF.*, p.133-134.

Proust tâche de profiter des accents et des pauses pour donner à l'état intérieur de Cottard une connotation de surprise en raison d'une nouvelle inattendue pour lui. Cet accent est notable du fait du commentaire du narrateur suite à l'énoncé interrogatoire de Cottard. De plus, les pauses, soulignées seulement dans le deuxième énoncé par les virgules, suggèrent et renforcent cet étonnement :

« Quand Mme Verdurin avait annoncé qu'on aurait, dans la soirée, M. Swann : « Swann ? » s'était écrié le docteur d'un accent rendu brutal par la surprise, car la moindre nouvelle prenait toujours plus au dépourvu que quiconque cet homme qui se croyait perpétuellement préparé à tout. En voyant qu'on ne lui répondait pas : « Swann ? Qui ça, Swann ! » hurla-t-il au comble d'une anxiété qui se détendit soudain quand Mme Verdurin eut dit [...] ». *CS.*, p.198-199.

À vrai dire, ces pauses ont servi Proust dans son propos visant à connoter une surprise légère ou forte, un embarras ou un sentiment de joie suscité chez l'un de ses personnages lors de l'interaction. Dans l'exemple suivant, la légère pause entre les deux groupes de mots témoigne d'une émotion comme la joie :

« Toujours le même, ce Victor ! ». *CG.*, p.16.

En outre, dans cet énoncé, la pause produit un effet de fragmentation en soulignant une surprise ressentie et concrétisée par les virgules :

« Comment, vous, mon cher, qu'est-ce que vous pouvez bien faire ici ? ». *CS.*, p.321.

Pourtant, certaines pauses désignées par de longs arrêts dans les propos, sont signalées par les points de suspension. Elles peuvent révéler un embarras causé par la dureté d'une expression, à une timidité ou à une reformulation quand la première formulation n'est pas agréable, ou quand le locuteur réfléchit pour trouver ses mots, ce qui sous-entend ensuite un état d'incertitude :

« Mais... pardon de vous dire cela à vous... cependant elle l'aime vraiment ! ». *CG.*, p.480.

« Comme je vous remercie... te remercie ». *Ibid.*, p.95.

« Elle a une salle à manger... du... dix-huitième ! ». *CS.*, p.241.

La fragmentation syntaxique marque un rythme ralenti et haché permettant de donner à entendre l'état de douleur et de confusion sentimentale dans lequel se trouve Marcel en raison de la disparition d'Albertine. L'expressivité brise alors la linéarité de la parole par des répétitions à distance, la typographie : l'alternance des points d'interrogation et d'exclamation, les virgules signifiant des brisures du flux d'élocution :

« Ma vie à venir ? Je n'avais donc pas pensé quelquefois à la vivre sans Albertine ? Mais non ! Depuis longtemps je lui avais donc voué toutes les minutes de ma vie jusqu'à ma mort ? Mais bien sûr ! Cet avenir indissoluble d'elle, je n'avais pas su l'apercevoir, mais maintenant qu'il venait d'être descellé, je sentais la place qu'il tenait dans mon cœur béant ». *AD.*, p.59.

Proust s'est intéressé à l'extériorisation de l'état affectif et émotionnel de ses personnages, il a aussi profité des faits prosodiques pour détecter leur origine. Il s'est en particulier servi des accents « sociolectaux », un instrument d'investigation par excellence, qui lui permet de déceler leur origine. Cela remonte à une manière d'individualiser son

personnage qui se réfère directement à une donnée constante que Proust appelle, selon J. Milly, la « partie intérieure » de chacun, « oubliée de lui-même », c'est-à-dire sans doute enracinée dans la première enfance, ou au moins dans un passé lointain »¹.

Proust a attentivement observé ses personnages, et leur a confié leur accent d'origine. La princesse Sherbatoff garde toujours son accent russe caractérisé par le son « l » auquel se réfère le narrateur au moment où il l'entend : « [...] nous dit-elle d'une voix rapide où le roulement des *r* de l'accent russe était doucement marmonné au fond de la gorge, comme si c'étaient non des *r* mais des *l* »². Remarquons cet énoncé. Le lecteur n'a pas besoin de lire le commentaire du narrateur qui précède les propos de la princesse pour savoir qu'il s'agit d'un personnage étranger :

« Oui, j'aime ce petit *celcle* intelligent, *agléable*, pas méchant, tout simple, pas snobe et où on a de l'*esplit* jusqu'au bout des ongles ». SG., p.286.

Le narrateur essaie de distinguer l'origine des gens qu'il ne connaît pas à partir de l'accent qu'implique leur parole. Il ne peut s'empêcher d'en faire un commentaire :

« Ils le disaient avec un roulement d'*r* paysan, sans y mettre d'aigreur, car c'étaient des lumières de leur province qui auraient pu comme d'autres venir à Paris [...] mais avaient préféré rester sur place, par amour de leur ville, ou de l'obscurité, ou de la gloire, ou parce qu'ils étaient réactionnaires, et pour l'agrément des relations de voisinage avec les châteaux ». JF., p.244.

Proust a offert de l'espace aux faits prosodiques en croyant à leur expressivité d'une part, et d'autre part en renonçant à la responsabilité dans des situations, de la prise en charge de certaines tournures en essayant de les faire passer d'une manière sous-entendue. Par conséquent, l'interprétation de ces données prosodiques permet de mettre en évidence quelques informations implicites qui ne passent pas par les mots. Il s'agit d'éléments spécifiquement individuels qui rapportent des informations sous-entendues du personnage.

¹ Milly, Jean, *La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris : Larousse, coll. « L. », 1975, p. 153.

² SG., p. 286.

Il a essayé de créer des personnages réels dans leur comportement, leur crise émotive ou psychique tout comme dans leur manière de réciter le discours.

Le message implicite d'autres faits sonores

Une importance est proprement accordée à la voix humaine, à la prononciation ainsi qu'au choix des noms propres dans *À la recherche du temps perdu*. Ces éléments renvoient à des informations implicites complémentaires à partir de leur signifiant. Proust a insisté sur le jeu expressif de la voix en profitant de ce que peut évoquer la modulation de la voix humaine ou des éléments sonores qui pourraient actualiser certaines informations implicites concernant les différents états intérieurs de ses personnages et qui pourraient être aussi expressifs que les mots. Une voix basse ou un chuchotement par exemple envoie des messages implicites tels que ceux de la proximité, de l'intimité, ou une manière de confier un secret. Pour Proust, la voix est un moyen particulièrement important pour caractériser ses personnages dans les différentes scènes. Il agit dans son œuvre comme un clinicien qui :

« n'a pas besoin que le malade en observation soulève sa chemise ni d'écouter la respiration, la voix suffit. Combien de fois plus tard fus-je frappé dans un salon par l'intonation ou le rire de tel homme, qui pourtant copiait exactement le langage de sa profession ou les manières de son milieu, affectant une distinction sévère ou une familière grossièreté, mais dont la voix fausse suffisait pour apprendre : « C'est un Charlus » à mon oreille exercée comme le diapason d'un accordeur ». SG., p. 63.

Il suffit alors de lire cette indication pour prouver que Proust compte beaucoup sur la voix et les éléments vocaux. Ils sont pour lui, un moyen d'informer implicitement son lecteur sur l'appartenance géographique, professionnelle de ses personnages, ou sur une émotion qui surgit au fur et à mesure d'une situation.

Il paraît clair que Proust prenait grand soin de citer les caractéristiques sonores qui conviennent à ses personnages tout comme il cherchait leurs caractéristiques morales et physiques. Cela fournit une profondeur à la scène en la rendant réelle et non fictive. J.-Y. Tadié a justifié cette caractéristique sonore des personnages proustiens en disant qu'« il

s'est agi ici de montrer comment, en dehors du contenu des paroles, l'auteur procède déjà à tout une analyse de ce qui n'est pas dit ; comment la forme même du langage, c'est-à-dire tout ce qui l'accompagne et lui paraît extérieur, parle pour le contenu ; ce n'est pas encore le style, ou plutôt, c'est le style du silence »¹. C'est un sens hors du sens de la phrase. Un sens dérobé a pour but de peindre le portrait social, psychique et quelquefois physique du personnage. Le lecteur peut donc relever des informations déductives par l'émission vocale du locuteur-personnage. À cet égard, Ivan Fonagy explique que : « la vive voix est nécessairement plus informative que la lettre morte, puisqu'au choix du phonème s'ajoute le choix d'un son concret : on pourrait la concevoir comme un encodage double »².

Le commentaire du narrateur concernant la modulation de sa voix qui précède ou succède l'énoncé du personnage, sert, d'indice sur la signification de cette voix. Ainsi, la voix douce, rauque ou haute revêt une certaine signification que le narrateur essaye de mettre en valeur au moyen de son commentaire :

« Alors d'une voix douce, affectueuse, mélancolique, comme dans des symphonies qu'on joue sans interruption entre les divers morceaux, et où un gracieux scherzo aimable, idyllique, succède aux coups de foudre du premier morceau : « C'est très possible, me dit-il. En principe, un propos répété est rarement vrai ». CG, p.542.

De cette façon, le narrateur décrit la voix de M. de Charlus qui renvoie à des informations implicites sur son état psychique pendant l'interaction verbale entre lui et Marcel. De plus, la modulation de la voix possède plusieurs signifiés. Parler à haute voix, à mi-voix ou en chuchotant pourrait avoir des significations implicites. Parler à haute voix relève quelquefois d'un désir de faire entendre sa parole à quelqu'un qui est un peu loin de soi, ou d'un sentiment d'indignation, ou de colère. En revanche, parler à mi-voix manifeste une intention d'empêcher les autres de nous entendre soit pour éviter un embarras, soit par respect comme c'est le cas dans un lieu public où l'on parle à voix basse afin de bien respecter le message inhérent aux normes interdisant de parler tout haut pour ne pas déranger les autres. Enfin, le chuchotement renvoie à une situation où l'on confie un secret, ou un mot d'amour peut-être. Chez Proust, il pourrait aussi être un indice de ruse pour ne

¹ Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 141.

² Fónagy, Ivan, « La vive voix : dynamique et changement », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, Paris : Presses universitaires de France, sous la direction Ignace Meyerson, 1976, p. 274.

pas se faire entendre des autres lorsque l'on veut empêcher quelqu'un de faire quelque chose :

« [...], que chaque fois qu'il entendait un voyageur en commander à côté de lui au Grand-Hôtel, *il lui chuchotait* : « Excusez-moi, monsieur, de m'adresser à vous sans vous connaître. Mais j'ai entendu que vous commandiez des tomates. Elles sont pourries aujourd'hui. Je vous le dis dans votre intérêt car pour moi cela m'est égal, je n'en prends jamais ». *SG.*, p.248-249.

Cette ruse révélée au lecteur par l'observation d'Aimé : « C'est un vieux malin que M. Bernard, il a encore trouvé le moyen de faire changer la commande »¹. En effet, dans *À la recherche du temps perdu*, plusieurs raisons incitent la modulation de la voix. C'est par discrétion que Mme Cottard a choisi de parler à mi-voix lorsqu'elle fait un mot d'esprit :

« Ce n'est pas de la salade japonaise ? » dit-elle à mi-voix en se tournant vers Odette». *CS.*, p.252.

Dans l'exemple suivant, la dureté de la voix exprime l'attitude gênée de Gilberte à l'encontre de Marcel :

« Vous n'allez pas me faire d'observations, j'espère », me cria-t-elle d'une voix dure, en se dégageant vivement ». *JF.*, p.116.

Michel Erman souligne qu'à propos de la voix ainsi que la prononciation et l'intonation que :

À l'égal des signes para-verbaux comme les gestes ou les sourires, la prononciation des personnages est une marque, locutoire, qui témoigne de ce qu'est leur être psychologique et moral ou qui peut servir à signaler leurs émotions sans consister pour autant en une analyse de caractère [...]. Au XX^e siècle, les romanciers se

¹ *SG.*, p. 249.

servent à l'envie de la voix afin de décrire leurs personnages ; les intonations, les tics de langage, la diction propres à chacun remplissent la fonction d'un portrait moral¹.

La voix humaine agit comme un indice du caractère de l'être humain ou du personnage romanesque en fournissant des informations implicites sur lui. Ces informations permettent de distinguer, par exemple, à partir de la voix, qu'il est un buveur ou un fumeur puisqu'il a une voix enrouée. Proust essaie d'individualiser ses personnages par ces traits vocaliques appartenant au non-dit dont la distinction dépend de la perception et la capacité cognitive du récepteur. C'est une manière habile de désigner un comportement par la voix humaine ou la déformation de prononciation ou par un accent particulier. Proust y a donc recours pour désigner implicitement les caractères les plus cachés de ces personnages. La féminité de Charlus passe en premier lieu par sa voix qui révèle plus tard un rapport étroit avec son comportement camouflé d'homosexuel, orientation sexuelle considérée comme un tabou à cette époque-là. Le narrateur a tenté de suggérer ce comportement de M. de Charlus en décrivant sa voix avant de l'explicitier au cours de volumes suivants :

« Sa voix elle-même, pareille à certaines voix de contralto en qui on n'a pas assez cultivé le médium et dont le chant semble le duo alterné d'un jeune homme et d'une femme, se posait au moment où il exprimait ces pensées si délicates, sur des notes hautes, prenait une douceur imprévue et semblait contenir des chœurs de fiancées, de sœurs, qui répandaient leur tendresse ». *JF.*, p. 330-331.

Dans la voix, Proust distingue également l'origine de ses personnages (ainsi que les yeux mais c'est un cas spécifique à Mme de Guermantes et cela renvoie à une affection singulière que Marcel lui porte). Cette voix lui fait l'effet d'un retour à Combray, une terre voisine de Guermantes. Ce sentiment est semblable à celui de Swann qui trouve la joie auprès de cette vieille amie qui lui rappelle Combray :

« Dans ses yeux et dans cette voix je retrouvais beaucoup de la nature de Combray. Certes dans l'affection avec laquelle cette voix faisait apparaître par moments une

¹ Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, coll. « Thèmes & Études », 2006, p. 80.

rudesse de terroir, il y avait bien des choses : l'origine toute provinciale d'un rameau de la famille de Guermantes, resté plus longtemps localisé, plus hardi, plus sauvageon, plus provocant ». *CG.*, p. 478.

Pourtant, la voix qui connote normalement, selon C. Kerbrat-Orecchioni, l'âge et le sexe¹, offre quelquefois de fausses indications. Le narrateur atteste que la voix ne révèle pas toujours des informations correctes sur la personne, comme le montre la situation cocasse dans laquelle s'est mis Marcel, trompé par des fausses inférences de la voix d'une conductrice :

« Sur son siège entouré de ténèbres je ne la voyais pas, mais elle parlait, et dans sa voix je lisais les perfections de son visage et la jeunesse de son corps. Je marchais vers elle, dans l'obscurité, pour monter dans son coupé avant qu'elle ne repartît. [...] La conductrice devenait visible. C'était bien une femme, mais vieille, grande et forte, avec des cheveux blancs s'échappant de sa casquette, et une lèvre rouge sur la figure». *Pr.*, p.115.

D'ailleurs, Proust dispose aussi du phénomène de la prononciation à partir duquel il montre implicitement le niveau intellectuel et social de quelques personnages. Françoise, par exemple, a des défauts de prononciation renvoyant à son milieu social et à son niveau culturel. Elle fait de temps en temps des fautes de prononciation pour des mots tels que :

« On est déjà à la fin de *sectembre*, les beaux jours sont finis ». *CG.*, p. 381.

Dans la phrase suivante, Françoise se moque d'Albertine en faisant une faute de prononciation sur le mot « stoppeuse » que Marcel prend comme prétexte pour lui adresser un discours offensif afin de venger Albertine :

« Elle est comique, elle a un petit chapeau plat, avec ses gros yeux, ça lui donne un drôle d'air, surtout avec son manteau qu'elle aurait bien fait d'envoyer chez l'*estoppeuse* car il est tout mangé. Elle m'amuse ». *SG.*, p.133.

¹ Voir Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation, op. cit.*, p. 60.

La déformation phonétique chez Françoise concerne aussi quelques prénoms ou noms : elle prononce Julien pour Jupien¹ ou la Sagante pour la princesse de Sagan².

En outre, un autre personnage, le liftier, qui a « un langage défectueux », est également incapable de prononcer correctement quelques mots comme le mot ascenseur qu'il prononce (accenseur)³ ou Camembert pour Cambremer⁴. Ces fautes de prononciation renvoient aussi au niveau culturel. Le directeur de Grand Hôtel à Belbec dans lequel auberge Marcel lorsqu'il est en voyage pour cette ville, fait aussi des fautes soit de prononciation soit d'usage. Le narrateur s'empresse sur le champ de les corriger :

« Je reconnais qu'il a une bonne aptitude (pour attitude) devant son ascenseur ». *SG.*, p. 152.

Ou encore :

« Oh ! de rien. Cela ne m'a fait prendre qu'un temps infini » (pour infime) ». *Ibid.*

La déformation de la prononciation infère aussi au snobisme. C'est le cas de Mme Cambremer qui a tendance à avaler le « e » muet en articulant « ch'nouvelle » et non pas chenouvelle, ou mon « onk de Rouan » pour mon « oncle de Rohan » ou la tante d'Uzai pour « Uzès »⁵.

Un décalage d'articulation réfère quelquefois à un décalage émotionnel marquant la peur, l'hésitation ou l'embarras suscité par un comportement méchant d'autrui. Saniette a déjà des défauts de prononciation qui s'accroissent à cause des Verdurin qui le troublent par leurs commentaires désagréables. Essayant de se sauver de leur méchanceté, Saniette

¹ Voir le commentaire du narrateur justifiant cette mauvaise prononciation, serrée entre deux parenthèses : « Françoise assimilant volontiers les mots nouveaux à ceux qu'elle connaissait déjà ». *CG.*, p. 14.

² Mais ici c'est plutôt une faute grammaticale au sujet de laquelle Proust intervient pour dire « que Françoise, entendant toujours parler d'elle, finit par appeler, croyant ce féminin exigé par la grammaire, la Sagante ». *Ibid.*, p. 198.

³ *SG.*, p. 187.

⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁵ *Ibid.*, p. 213.

tombe dans l'embarras en prononçant son énoncé d'une manière embrouillée, abrégée. Proust, pour sa part, souligne en italique le mot qui subit la déformation :

« Une fois, à La *Chercheuse* ». *SG.*, p.324.

Les Verdurin s'empressent d'intervenir et de le blâmer :

« J'étais à la Ch...– Che, che, che, tâchez de parler clairement, dit M. Verdurin, je ne vous entends même pas ». *Ibid.*, p.325.

Cette dure réponse de M. Verdurin est suffisante pour montrer dans quel état émotif était Saniette quand il s'est adressé aux Verdurin. Saniette a, en réalité, une prononciation déformée, un vice de naissance dont Proust dit : « Il avait dans la bouche, en parlant, une bouillie qui était adorable parce qu'on sentait qu'elle trahissait moins un défaut de la langue qu'une qualité de l'âme, comme un reste de l'innocence du premier âge qu'il n'avait jamais perdue »¹. Voilà ce qu'évoque un défaut d'articulation qui conduit à une qualité d'innocence d'une âme qui n'avait jamais grandi, un caractère de timidité et de simplicité.

Proust essaie sans cesse dans son œuvre, de donner une image graphique qui s'accorde au trouble de prononciation causé par une émotion liée à la stupéfaction :

« Ah ! j'avais bien senti que vous étiez musicien, s'écria-t-elle. Je comprends, *hhartist* comme vous êtes, que vous aimiez cela. C'est si beau ! ». *Ibid.*, p.212.

Il paraît que cette théorie de sonorité significative est appliquée aussi aux noms propres où les phonèmes formant ces noms, désignent implicitement soit une race soit une relation interne entre les personnages proustiens. Proust compte sur l'expressivité de l'implicite de certains noms propres qu'un contexte peut bientôt suggérer ou même expliquer. Explicitement, le nom propre désigne la personne qui le porte. Implicitement, il connote des informations que l'on déduit à l'aide de sa mémoire encyclopédique, culturelle (car les noms propres portent une connotation qui définit leur appartenance géographique,

¹ CS., p. 200.

religieuse ou historique, etc.), ainsi que les caractéristiques de cette personne que l'on connaît. C. Kerbrat-Orecchioni attribue une aptitude d'informativité au nom propre en disant que :

Chaque nom propre draine avec lui l'ensemble des connaissances que les actants de l'énonciation possèdent sur le porteur du nom. Ils signifient donc, mais connotativement, et cela doublement : parce qu'ils évoquent tel sexe, telle origine géographique plutôt que telle autre ; qu'ils peuvent être comiques ou ridicules, vulgaires ou aristocratiques, qu'ils peuvent rappeler tel ou tel personnage historique ou littéraire, Jean-Jacques (Rousseau), ou Hélène (la Belle) ; que les mécanismes de la collocation (« Parme » → violette), du symbolisme phonétique ou de l'attraction paronymique dessinent autour du nom un halo de valeurs associées, ainsi que le montre finement Jean Milly à propos de quelques noms proustiens¹.

Dans *À la recherche du temps perdu*, Proust choisit soigneusement les noms propres qui font l'objet de certaines études considérables comme celles de Gérard Genette². Ce qui nous intéresse dans ces noms propres, ce sont les sous-entendus qu'ils inspirent d'après leurs composants phonétiques, livrés ensuite à une connotation importante. M. Erman indique dans son analyse du choix du nom propre des personnages que : « ce sont donc des opérateurs de connotation qui suscitent un degré plus ou moins fort de motivation et permettent de tisser ainsi des relations sémantiques »³.

Proust a joué sur le signifiant de ces noms qui impliquerait, par connotation, plusieurs significations à travers son paradigme comme le nom Charlus : « Le signifiant Charl(us) semble bien relever d'un ensemble d'effets connotatifs. Il fonctionne, en premier lieu, par association : Swann et Saint-Loup ont, tous deux été trompés par la personne qu'ils aimaient (Odette et Rachel) comme Charlus le sera par Morel »⁴. Le nom propre sert de motif à la connotation quand il relève d'une expérience personnelle ou qu'il est lié à un autre signifiant ou quand il se rapproche d'un autre signifiant. Le nom Charlus trouve son écho en Charles Swann, Charlie Morel. Cela produit un lien implicite entre ces signifiants

¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, op. cit. p. 178-179.

² Voir « Proust et le langage indirect », in Gérard Genette, *Figures II*, op. cit., p. 223-294.

³ Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 36.

⁴ *Ibid.*, p. 49.

qui pourraient dicter un message comme si ces personnages étaient presque tous voués à la même destinée de tromper ou d'être trompés.

Le recours au symbole phonétique marque un rapport implicite entre ces personnages où la résonance de l'un de ces prénoms fait écho aux autres et les relie par un même lien. J. Milly note à propos du rapport entre Guermantes-Combray et des prénoms comme Gilberte, Albertine, Robert de Saint-Loup,... que cette syllabe [bËR-bRË] « assure peut-être une coloration « mérovingienne » et féodale au nom, mais l'intègre aussi dans une série de personnages qui sont tous objets d'affection de la part du héros »¹.

Dans *À la recherche du temps perdu*, une alternance de certains phonèmes explique le choix de certains noms propres proustiens féminins ou masculins. L'alternance du son /t/ qui apparaît dans (Odette, Gilberte, Albertine)² ainsi que la syllabe /bert/ peut renvoyer à un lien implicite entre ces trois principaux personnages féminins ayant une influence effective sur la vie affective du héros et présentant une analogie de caractères ou de sort. Les deux filles (Gilberte et Albertine) sont aimées par Marcel, toutes deux l'ont quitté. De même que Swann a souffert à cause de son amour pour Odette, Marcel a souffert en raison de son amour pour Gilberte, puis Albertine.

G. Genette explique qu'il existe une autre raison pour le choix de ces prénoms : « Le prénom même d'Albertine et celui de Gilberte sont calculés pour pouvoir un jour se confondre »³. Le choix des noms propres des personnages proustiens, est soumis à une intention implicite. Ils se caractérisent par une harmonie de prononciation aisément remarquable : Charles, Charlus, Charlie. D'ailleurs, Alain Roger essaie de combiner des rapports entre le prénom de Marcel et d'autres prénoms de personnages. Il souligne un lien fort entre le prénom Marcel et ceux d'autres personnages : Charlus, Rachel, Albertine, Gilberte, etc.⁴. Il ajoute aussi que « Charlie Morel se condense en Marcel »⁵. Il signale une autre raison expliquant la disparition du prénom Marcel au profit de celui de Swann que A.

¹ Milly, Jean, *La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, op. cit., p. 87.

² Michel Erman indique à propos des noms propres dans *À la recherche du temps perdu* que « les prénoms des femmes aimées induisent des connotations particulières : Gilberte, Albertine et Andrée portent des prénoms masculins qui ont été féminisés, d'où leur ambiguïté sexuelle. Si les noms rapprochent tous ces personnages féminins, c'est sans doute qu'ils ont des caractères communs, ceux qu'une analyse de leurs fonctions thématiques ne peut que confirmer ». *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p. 48.

³ Genette, Gérard, *Figures II*, op. cit., p. 234.

⁴ Roger, Alain, *Proust : les plaisirs et les noms*, Paris : Denoël, coll. « L'infini », 1984, p. 173.

⁵ *Ibid.*

Roger considère comme l'analogie ou le père spirituel de Marcel¹. Cela conduit à affirmer que le prénom Marcel, malgré de rares apparitions, était partagé implicitement entre les structures phonétiques des prénoms d'autres personnages. Un rapport implicite constitue ainsi l'essence de la signification de ces prénoms, ce qui fait partie de la philosophie langagière de Proust qui voit, comme le dit G. Genette, que : « l'essence des choses est bien dans le sens caché de leurs noms »².

Proust n'a donc pas choisi ses noms propres au hasard. Ce choix émerge d'un désir de maintenir un lien de base entre le signifiant et le signifié en tant que ce nom propre peut évoquer une image implicite à partir même de sa sonorité et c'est cela que G. Genette voulait affirmer lorsqu'il indiquait : « Retenons donc que Proust réserve aux noms propres ce rapport actif entre signifiant et signifié que d'autres appliquent tout aussi bien aux noms communs »³. Il ajoute un peu plus loin : « Les noms chez Proust, sont bien choisis selon une structure d'expressivité, qui relève précisément du cratylisme secondaire »⁴. Ce tissage sonore soigneusement choisi, enrichi par son renvoi connotatif, l'arrière-plan expressif de *À la recherche du temps perdu* dont G. Genette dit « Cette tentative d'unification sortant de la plume proustienne met au service du contenu implicite que le destinataire déduit au moyen de ces données ».

Il convient d'indiquer que Proust désigne certains personnages par une seule lettre majuscule et trois astérisques (E***). C'est une façon de dépersonnaliser implicitement ces personnages ou de donner moins d'importance à leur apparition. Le nom propre est l'une des caractéristiques de l'individu puisque nous connaissons les personnes avant tout par leur prénom, donc s'il n'est pas bien marqué, cela signifie que cette personne n'a aucune importance dans le processus du roman.

¹ *Ibid.*, p.174.

² Genette, Gérard, *Figures II, op. cit.*, p. 244.

³ Genette, Gérard, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 316.

⁴ *Ibid.*, p. 328.

Les signes typographiques : interprétation implicite des faits prosodiques

Il est notable que, dans *À la recherche du temps perdu*, la conversation est marquée par une tentative proustienne d'interpréter les faits prosodiques pour signaler le mouvement émotif de son personnage à l'écrit, en employant certains signes de ponctuation. Bien que les faits prosodiques soient, en général, une particularité réservée à l'oral, Proust essaye pourtant de les transformer en signes typographiques¹ pour animer le texte romanesque et le rendre plus flexible. C'est une façon d'oraliser le texte écrit et de lui fournir une nuance affective, une expressivité visuelle ainsi que sémantique. Ces signes qui ne sont ni verbaux ni vocaux, sont chargés de traduire les signes para-verbaux surgissant lors d'une surprise, d'une hésitation, d'un embarras, etc., captés par un arrêt ou par une modulation de la voix. Dans certains cas, ils ne sont pas un simple coup de pinceau ou une exigence grammaticale. Ils ont des significations implicites apportant des informations supplémentaires sur le locuteur.

Ces éléments sont adoptés pour exprimer une manifestation émotive actualisant certaines significations voilées. L'écrivain trouve plus judicieux de les marquer au moyen de la ponctuation. Cela justifie la considération de la ponctuation comme : « un procédé de notation de la prosodie »², bien que certains ne partagent pas cet avis. La question n'est pas tant de montrer le rapport entre la prosodie et la ponctuation que d'extérioriser l'implicite à partir de cette relation dans l'œuvre proustienne.

J.-Y. Tadié indique que les signes typographiques acquièrent une fonction nouvelle chez Proust : « La ponctuation est intégrée à la psychologie »³ car la formulation de ces signes fait partie de l'état psychique du personnage et non selon la règle générale de la ponctuation⁴. Proust essaie d'éviter la ponctuation habituelle pour assurer une liberté au mouvement émotif dans le texte et une continuité dans la phrase. En effet, les rapports logiques et le découpage habituel de la phrase la privent de spontanéité, de souplesse et la

¹ P. R. Léon estime que « la langue ne dispose que d'un système de ponctuation également très limité pour noter les pauses (virgule, point-virgule, diverses sortes de points) et les modalités phrastiques (point final d'énoncé, point d'interrogation, point d'exclamation ; le point d'ironie n'a pas été accepté ». *Précis de phonostylistique : parole et expressivité, op. cit.*, p. 32-33.

² Guaitella, Isabelle, « Les systèmes de notation de la prosodie et du geste : pourquoi et comment les utiliser ? » in, *Apprendre, enseigner, acquérir : la prosodie au cœur du débat, op. cit.*, p. 167.

³ Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 167.

⁴ J.-Y. Tadié indique sur ce point précis qu'« en revanche, ces mêmes signes reçoivent une fonction nouvelle : chez Swann, les guillemets détachent certains mots ; Aimé est caractérisé par sa ponctuation, il confond guillemets et parenthèses, Mme de Cambremer use des tirets, mais entre ses adjectifs ». *Ibid.*

rendent moins lisible. Cet usage particulier de la typographie dans certains cas est donc dû à des faits implicites émanant de la plume proustienne.

Les marques prosodiques chez Proust sont nombreuses mais les plus constatées et évoquant une complicité avec l'implicite, seraient les points de suspension, les tirets au milieu de la phrase et les guillemets qui renvoient à certaines indications sous-entendues. Parfois, les points de suspension soulignent implicitement un état émotif, une ellipse ou une pensée inachevée invitant le lecteur à intervenir pour remplir ce vide. Des points de suspension mettent en relief la partie suivante de la phrase. C'est le cas dans cette phrase où la suspension intervient pour lancer un argument :

« Elle avait toujours un sourire gai pour excuser l'enfantillage d'Albertine qui exprimait avec une violence naïve la tentation irrésistible qu'offraient pour elle des parties de plaisir auxquelles elle ne savait pas, comme Andrée, préférer résolument de causer avec moi... Quand l'heure d'aller à un goûter donné au golf approchait, si nous étions tous ensemble à ce moment-là, elle se préparait, puis venant à Andrée : « Hé bien, Andrée, qu'est-ce que tu attends pour venir ? Tu sais que nous allons goûter au golf. — Non, je reste à causer avec lui, répondait Andrée en me désignant. — Mais tu sais que Mme Durieux t'a invité », s'écria Albertine, comme si l'intention d'Andrée de rester avec moi ne pouvait s'expliquer que par l'ignorance où elle devait être qu'elle avait été invitée ». *Ibid.*, p. 455- 456.

Les points de suspension sont aussi des signifiants implicites dans le texte qui pourraient sous-entendre diverses motivations psychologiques : une émotivité qui empêche de continuer dans une seule émission, une confusion, un manque ou une recherche d'un mot, un arrêt pour reprendre :

« Ah ! lui dit-il, il y a eu de bien belles vies qui ont fini de cette façon... Ainsi vous savez... ce navigateur dont Dumont d'Urville ramena les cendres, La Pérouse... ». *CS.*, p.338.

Cet énoncé souligne plusieurs arrêts reflétant un flux d'émotions de Swann : il est d'abord bouleversé par la référence au général « massacré par les sauvages », puis un sentiment de joie l'envahit lorsqu'il parle de la Pérouse, la rue où habite Odette.

Les énoncés hachés marquent un étonnement et signalent, par les trois points de suspension, une attente qui demande à être soulagée, et une impatience reflétée par le terme « alors » placé à la fin :

« Autre chose ? quoi ?... Dis-le alors ». *Ibid.*, p. 237.

Les points de suspension sous-entendent un arrêt suscité par une ellipse de la seconde partie de la phrase où M. de Charlus voit qu'il n'y a aucun intérêt à continuer. Puis, il reprend en utilisant l'expression « hé bien » mais dans une nouvelle direction. La réplique de Morel passe par l'article défini « la » et les points de suspension reflètent une ignorance qui annule toute raison de prononcer un énoncé complet. Cette marque typographique pourrait être remplacée par les mots interjectifs : « quoi », « comment », « hein » :

« Je vois du reste que vous ne savez rien. Si vous n'avez même pas lu Molière... Hé bien, puisque vous ne devez pas savoir commander, plus que le reste, demandez tout simplement une poire qu'on recueille justement près d'ici, la louise-bonne D'avanches. — La... ? — Attendez, puisque vous êtes si gauche, je vais moi-même en demander d'autres, que j'aime mieux [...] ». *SG.*, p. 399.

D'ailleurs, le tiret acquiert un emploi particulier dans certains passages du roman. Il ne s'agit pas du tiret habituel qui introduit les répliques des personnages, mais c'est la difficulté à dire qui se traduit à l'écrit par un élément typographique. Le tiret assure la continuité de la phrase, dans le prolongement de la pensée d'abord, puis dans la mise en valeur de certains éléments de la phrase. Le recours à cette technique pourrait viser un effet psychologique lorsque le narrateur est en train d'extérioriser le fond du cœur ou ses réflexions émotionnelles après la fuite d'Albertine :

« Certes, ce coup physique au cœur que donne une telle séparation et qui, par cette terrible puissance d'enregistrement qu'à le corps, fait de la douleur quelque chose de contemporain à toutes les époques de notre vie où nous avons souffert, — certes, ce coup au cœur sur lequel spéculer peut-être un peu — tant on se soucie peu de la douleur des autres — celle qui désire donner au regret son maximum d'intensité, soit que la femme n'esquissant qu'un faux départ veuille seulement demander des

conditions meilleures, soit que, partant pour toujours — pour toujours ! — elle désire frapper, ou pour se venger, ou pour continuer d'être aimée, ou dans l'intérêt de la qualité du souvenir qu'elle laissera, briser violemment ce réseau de lassitudes, d'indifférences, qu'elle avait senti se tisser, — certes ce coup au cœur, on s'était promis de l'éviter, on s'était dit qu'on se quitterait bien ». *AD.*, p.8-9.

Ces tirets renvoient à des pauses courtes qui impliquent une émotion vive exprimant la douleur d'une âme subissant une séparation ardue et les intermittences d'un cœur souffrant suite à la perte de l'être aimé. Un signe explicite sous-entend une expression suspendue d'une forte émotion marquée par tant de répétitions. La combinaison tiret + point d'exclamation suggère une émotion forte née de la crainte de la séparation. De plus, ces tirets agissent dans quelques propositions comme des répliques : « — certes, ce coup au cœur... », « — pour toujours ! ».

Le narrateur se sert de ces tirets pour interpréter ses vives émotions envers les questions concernant son amour ou celui de Swann :

« Comme nous possédons sa chanson, gravée en nous toute entière, nous n'avons pas besoin qu'une femme nous en dise le début — rempli par l'admiration qu'inspire la beauté — pour en trouver la suite. Et si elle commence au milieu — là où les cœurs se rapprochent, où l'on parle de n'exister plus que l'un pour l'autre — nous avons assez l'habitude de cette musique pour rejoindre tout de suite notre partenaire au passage où elle nous attend ». *CS.*, p. 194.

Proust tente de motiver même la contemplation du narrateur en la rythmant au moyen des tirets afin d'assurer une lecture visuelle facile pour l'extériorisation sentimentale de son narrateur. J. Milly a mis en valeur les avantages des marques prosodiques représentées dans le texte proustien en disant que :

Ses phrases orales, fort longues, « semblaient alors beaucoup moins longues étant parlées qu'écrites », en raison de la « ponctuation de la voix », c'est-à-dire des pauses et des inflexions, qui les variaient et les modulaient sur « l'inflexion de sa pensée ». Il se refusait à les couper, pour respecter des ensembles de pensée et de vision. Les parenthèses étaient indiquées par des différences d'intonation, il existait

des sortes de « tirets », c'est-à-dire des « pauses légères », séparant des éléments rattachés à une même impression¹.

La ponctuation proustienne peut ajouter une légèreté à la phrase longue, une expressivité qui permettent au lecteur d'oraliser la phrase, de ressentir la modalisation de la voix et de mettre en valeur certaines parties. L'usage des tirets, des points de suspension ou d'autres signes typographiques relève donc d'une intention de traduire ce que le langage écrit est incapable de montrer. Tout cela exprime l'intention proustienne sous-jacente de visualiser ou de donner une qualité sonore à la scène écrite.

En ce qui concerne l'emploi des guillemets, il s'oriente chez Proust, vers un chemin particulier, celui de la non prise en compte, une sorte d' « autodéfense » d'après I. Fónagy qui souligne à ce propos que :

La mise entre guillemets reflète, en d'autres cas, une attitude opposée, de la modestie, de la timidité. Le locuteur tâche d'atténuer des attributs trop prestigieux [...]. Dans la plupart des cas, il s'agit plutôt de guillemets d'*autodéfense*, destinés à couper l'herbe sous les pieds de futurs critiques [...]. Cette fonction illusoire, quasi magique, des guillemets a été relevée par Proust².

C'est le cas dans le fameux énoncé de Swann largement abordé³, lorsqu'il tente de saisir son énoncé dans une intonation précise traduite à l'écrit par des guillemets, l'italique et un point d'exclamation : « *hiérarchie* ! ». Les guillemets servent en général à souligner une citation ou à isoler une partie du texte ou du dialogue. Chez Proust, ils ont cet emploi particulier de la non prise en charge du mot prononcé, concept partagé par les théoriciens du langage : « Proust leur assigne parfois la fonction de souligner une intonation spéciale. Ils ont toujours la valeur d'une précaution, d'une restriction sous-entendue, ils signifient que celui qui emploie le mot ou l'expression, narrateur ou personnage du roman, ne les prend pas à son compte »⁴.

¹ Milly, Jean, *La phrase de Proust*, op. cit., p. 199.

² Fónagy, Ivan, « La structure sémantique des guillemets » in *Traverses*, n°43, 1988, Paris : Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, CCI, p.98-99.

³ Nous avons souligné cet exemple ci-dessus, p.73.

⁴ Ferré, André, « La ponctuation de Marcel Proust », in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n°7, 1957, p.310-329, p. 322-323.

Proust réussit à employer les guillemets, comme une marque interprétant l'oral. Il les utilise avec Swann encore une fois pour marquer son intonation spéciale par laquelle ce dernier saisit son mot en vue de dire sans avoir dit. Ainsi dans l'exemple suivant où Swann prononce l'adjectif « profonde » d'une manière particulière. Le narrateur s'empresse à son tour de le cerner par les deux guillemets suivis tout de suite et comme d'habitude du commentaire du narrateur :

« Je ne vous dis pas qu'elle soit "profonde" (il prononça profonde, comme si c'avait été un mot ridicule, car son langage gardait la trace d'habitudes d'esprit qu'une certaine rénovation, marquée par l'amour de la musique, lui avait momentanément fait perdre — il exprime parfois ses opinions avec chaleur —) mais, très sincèrement, elle est intelligente et son mari est un véritable lettré. Ce sont des gens charmants ».
Ibid., p. 256.

Il faut dire enfin que Proust adopte les signes de l'oralité (les faits prosodiques et ses marqueurs textuels : les signes typographiques) pour animer ses phrases et attribuer la spontanéité et l'expressivité aux répliques des personnages. La représentation des faits prosodiques dans l'œuvre proustienne se fait également à travers des signes typographiques dans une tentative de mettre en valeur certaines articulations résultant d'une réaction émotionnelle ou de la non-prise de position. Ce procédé télescopique dirige le lecteur vers la bonne lecture, l'aide à lire entre les lignes et à déchiffrer l'implicite.

L'interjection : illustration d'un contenu implicite

Les interjections constituent d'autres régissants de l'implicite dans le texte proustien¹. Elles reflètent un mouvement émotif sous-jacent et mettent en relief un sous-entendu. Son apparition renvoie à un étonnement, une surprise, un dégoût, une douleur, etc., de la part du destinataire, ils maîtrisent les informations implicites dans l'émission vocale. Une interjection, soit onomatopéique soit arbitraire, inclut différentes agitations de

¹ L'interjection se définit en : « un mot invariable, isolé, formant une phrase à lui seul, sans relation avec les autres propositions et exprimant une réaction affective vive. Les mots que l'on classe dans la catégorie de l'interjection partagent tous les caractères suivants : alors qu'ils sont pratiquement dépourvus de contenu sémantique et qu'ils échappent aux contraintes syntaxiques, ils n'en agissent pas moins sur le contenu ou sur les situations du discours, grâce à l'intonation que leur confère le locuteur (approbation, désapprobation, doute, colère, ironie insistance, appel, etc.). Voir Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Louis Guespin et al., *Le grand dictionnaire linguistique et science du langage*, op. cit., p. 253.

l'être humain chargées d'une connotation affective. Ces éléments appartenant à l'oral ou à l'écrit oralisé, sont considérés comme des mots-phrases par rapport à leur richesse significative. Il suffit de les lancer tout seuls dans une interaction verbale pour que le partenaire saisisse l'intérêt ou ce qui n'est pas dit par les mots.

L'intonation utilisée pour ces mots est presque la condition de leur validité chez l'interlocuteur. Ce dernier interprète automatiquement le sous-entendu de ces sons devenant plus tard des clichés pour certaines émotions car l'intonation anime ce moyen d'expression en lui donnant une nuance affective.

Ces mots, syntaxiquement isolés et indépendants du reste de l'énoncé fonctionnent donc tout seuls, comme une phrase. D'après Ch. Bally ces mots « étaient à l'origine des mouvements instinctifs de la voix accompagnant, sans l'intervention de la volonté, les émotions agréables ou désagréables ; l'esprit les a ensuite associés à la représentation de ces sentiments, et ils en sont devenus l'expression symbolique ; ce sont donc bien des faits de langage »¹.

En valorisant la signification confuse de ces mots exclamatifs, souvent accompagnés par les gestes faciaux, les linguistes essaient plus tard de les interpréter ou de leur donner un équivalent sémantique comme ouf ! qui indique le soulagement, ah ! l'étonnement, etc. D'ailleurs, certaines interjections ne sont déterminables qu'à partir de leur contexte puisqu'elles « sont manifestement polysémiques : « Hé ! », qui sert à appeler, peut également marquer l'admiration ou la douleur (et sera alors noté « eh ! » dans l'orthographe). De même « oh ! » revêt de multiples emplois : étonnement, indignation, etc. »².

Le langage interjectif relève d'une réaction rapide et souvent affective dans le domaine du langage émotif, mais reste parfois impossible à déchiffrer. Dans ce cas-là, le récepteur recourt ainsi à l'intonation et au contexte pour dégager l'ambiguïté et saisir le sous-entendu. Il compte aussi sur sa capacité plutôt linguistique et socio-psychologique.

Dans ce langage émotionnel, l'implicite est involontaire car ces interjections sont une partie plus spontanée de la communication verbale. O. Ducrot classe les interjections

¹ Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, op. cit., p.272.

² Rossi, Mario, di Cristo, Albert, Hirst, Daniel, et al, *L'intonation : de l'acoustique à la sémantique*, Paris : Klincksieck, coll. « Études linguistiques », 1981, p. 100.

parmi les « significations attestées beaucoup plus qu'exprimées »¹ puisqu'elles ne se contentent pas de signaler un sentiment mais le jouent. Elles deviennent selon lui un signe du sentiment éprouvé et non son expression. De l'interjection, le co-énonciateur peut donc déchiffrer l'état émotif de son énonciateur. Parfois, certaines interjections comme « Aïe ! », peut impliquer aussi une complicité du partenaire de l'interaction en suggérant pour un troisième partenaire que son co-énonciateur lui fait du mal. C. Kerbrat-Orecchioni explique le fait de l'apparition de l'interjection comme une réaction qui sollicite une réparation en disant que dans le cas d'

Une demande de réparation par l'offensé — la chose s'observant lorsque l'offenseur néglige de produire la réparation attendue, soit qu'il ne soit pas conscient de l'existence de l'offense, soit qu'il estime superflu d'y remédier : à défaut d'être spontanée, la réparation est alors sollicitée, voire exigée par L2, de manière explicite « tu ne pourrais pas t'excuser par hasard ? », [...] ou plus implicite, la demande de réparation se réduisant à une plainte « Aïe ! »².

Ces faits énonciatifs peuvent être des indices révélateurs de l'intensité d'une réaction implicite avec un dit minimisé. L'expression se réduit à une interjection sous l'effet d'une forte émotion. Dans *À la recherche du temps perdu*, cette représentation vocale chargée de force émotive suggère l'état psychique du personnage. Le lecteur saisit cet investissement psychique, à travers ces faits expressifs, qui pourraient à son tour être un indice spectaculaire d'un contenu implicite. Ces marques émotives relèvent d'une expression incomplète de l'émotion qui invite le destinataire à chercher pour remplir ce vide expressif qui s'ajoute au profit de l'implicite. Cela serait plus effectif dans la dimension conversationnelle où l'intonation joue pour mimer ce réflexe de l'émotion que l'on appelle l'interjection. Ainsi ces marques de l'oralité confèrent une allure de spontanéité et de rapprochement de l'auteur à son lecteur. Dans ce roman, certaines répliques ne sont qu'une émission interjective, révélant une forte réaction émotive, difficile à cacher ou amoindrir. C'est souvent le cas de Cottard dont la surprise se manifeste par des interjections. Il s'agit de mots, locutions, ou énoncés exclamatifs ou interrogatifs hachés. Cette fois, le

¹ Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, op. cit., p. 19.

² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, T. III, Paris : Armand Colin, coll. « Linguistique », 1994, p. 159.

commentaire du narrateur précède cet énoncé interjectif comme pour ne pas laisser son lecteur se perdre dans la confusion de déchiffrement :

« Cottard à ces mots manifesta en même temps son étonnement et sa soumission, comme devant une vérité contraire à tout ce qu'il avait cru jusque-là, mais d'une évidence irrésistible ; et, baissant d'un air ému et peureux son nez dans son assiette, il se contenta de répondre : « Ah ! ah ! ah ! ah ! ah ! » en traversant à reculons, dans sa retraite repliée en bon ordre jusqu'au fond de lui-même, le long d'une gamme descendante, tout le registre de sa voix. Et il ne fut plus question de Swann chez les Verdurin ». CS., p.284.

Ce Cottard a l'habitude de redoubler son interjection dans ses répliques, indice émotionnel, et qu'elle est toujours accompagnée soit d'un geste soit d'un ton expressif :

« Ah ! bien, bien, ça va bien », dit-il sur le ton d'un douanier, méfiant tout à l'heure, mais qui, après vos explications, vous donne son visa et vous laisse passer sans ouvrir vos malles ». *Ibid.*, p.213.

L'implicite se glisse aussi dans l'interjection « Oh ! mon Dieu » prononcée par Mme Verdurin qui marque une impatience factice tout en laissant percer une légère insinuation concernant le passé d'Odette. Elle le fait au moyen d'une petite plaisanterie dans le but de déranger Swann avec qui elle ne s'entend pas bien, depuis son mariage avec Odette et même un peu avant :

« Oh ! mon Dieu, je n'arriverai jamais à dire Mme Swann ». *JF.*, p.171.

L'emploi de l'interjection « Hein ! » réfère à l'attitude indifférente d'Odette envers Swann ainsi que les gestes (les regards) qui confirment l'implicite et la complicité :

« Hein ! ce qu'il rage ! » les mêmes regards, brillants, malicieux, abaissés et sournois, que le jour où celui-ci avait chassé Saniette de chez les Verdurin ». CS., p.295.

L'usage de ces interjections de l'un des personnages proustiens sous-entend aussi un désir d'attirer l'attention de l'autre :

« Ah ! dit-il à la cantonade, pour être entendu à la fois de Mme de Saint-Euverte à qui il parlait et de Mme des Laumes pour qui il parlait ». *Ibid.*, p.334.

Ces mots invariables et isolés qui forment une phrase grâce à leur expressivité ont un contenu chargé de significations implicites qui renvoient à l'état émotif du locuteur.

La mimogestualité proustienne : extériorisation implicite de l'intériorité humaine

La mimogestualité se comporte en figure pragmatique accompagnant le discours oral. Un canal de communication visuelle encode l'implicite quand le geste ne correspond pas à ce que le locuteur dit. Ainsi, l'interlocuteur pense qu'il existe un implicite dans les énoncés de son locuteur. La transmission des informations dont cet implicite fait partie, passe ainsi par ce moyen pendant l'acte de l'interaction. La connotation joue un rôle effectif en renseignant le récepteur sur la signification de certains gestes. Ce langage pourrait être décrypté à partir de son système connotatif spécifique à chaque culture ainsi que le contexte, l'aptitude pragmatique de l'interlocuteur et sa connaissance personnelle de son locuteur. Jacques Cosnier souligne ce rapport entre la mimogestualité, la connotation et l'implicite en disant qu'

Il apparaît donc au total qu'à côté de l'important rôle fonctionnel joué par la mimogestualité dans la stratégie et la régulation de l'interaction, sur le plan sémantique elle sert en premier lieu à la connotation soit du discours verbal, soit, et dans ce cas souvent à l'insu de l'émetteur, de l'attitude affective profonde et de l'humeur. Elle permet ainsi de communiquer des informations sans les dire, « communication implicite » qui peut être la source de nombreux malentendus si elle reste inconsciente ou/et si elle est dissociée de la communication verbale explicite¹.

¹ Cosnier, Jacques, « *Communications et langages gestuels* », in Alain Berrendonner, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Jacques Coulon, et al. *Les voies du langage : communications verbales, gestuelles et animales*, Paris : Dunod, 1982, p. 278.

La mimogestualité est un moyen d'expression aussi important que les autres dans la communication universelle. Elle adhère au langage parlé qui augmente en même temps son expressivité. On préfère parfois être face à face pour comprendre un comportement en comptant sur les mimiques et les gestes pour déterminer le sens d'une phrase floue ou incompréhensible¹. Ce langage pourrait être, ainsi, une interprétation de la manifestation émotionnelle de l'énonciateur. Rougeur, pâleur, immobilité, agitation, etc. expriment ce qui se passe à l'intérieur de l'individu mais sans explication précise, la vraie raison de cette émotivité reste souvent cachée. Dans l'absence des mots, le non-verbal domine l'interprétation qui se réduit effectivement à ce que fournissent ces signes comme des informations. De plus, la mimogestualité factice, contrôlée et volontaire, se fait indice d'une cachoterie voire d'un mensonge. Cependant, un geste mal exprimé conduit à une fausse interprétation.

Le mouvement inhabituel des yeux, des lèvres, du bras, de la main, de la tête signale un implicite notamment quand l'expression verbale est abrégée. D'après Guy Cabana, le corps est moins capable de cacher la vérité que l'expression verbale : « Heureusement pour l'humanité, la gestuelle rend la tromperie et le mensonge plus ardu. Contrairement à la parole, le corps manque de pratique pour cacher la vérité, et, que nous le voulions ou non, nos vraies intentions sont tout aussi transparentes qu'une vitrine »².

Les gestes et les mimiques sont plus sincères que les mots car ils émergent plutôt d'un mouvement inconscient. Cela justifie le recours aux expressions du visage (des yeux, des lèvres) ou aux gestes du corps (des mains, des bras, des jambes) afin de tester la sincérité du locuteur³. Guy Cabana estime que les gestes imprévus fournissent de véritables informations car « ils sont provoqués par des impulsions ou des émotions spontanées

¹ Louis Hjelmslev souligne un vrai rapport entre la mimogestualité et le langage parlé en disant qu' « on a cru que la substance de l'expression du langage parlé devait exclusivement consister en « sons ». [...], on a ainsi négligé le fait que la parole est accompagnée par la mimique et le geste, certaines de ses parties pouvant même être remplacées par eux, et, [...], qu'en réalité non seulement les organes de la parole (gorge, bouche et nez) mais la musculature à fibre striée tout entière contribuent à l'exercice du langage naturel ». *Prolégomènes à une théorie du langage suivi de la structure fondamentale du langage*, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1971, p. 131.

² Cabana, Guy, *Vos gestes vous trahissent*, Genève : Ambre, 2008, p. 59.

³ Dans son procès sur la communication non-verbale Guy Barrière considère que les « faux sourires sont caractérisés par l'immobilité des muscles entourant les yeux, et par l'activité incontrôlée des muscles liés aux émotions que le sourire cherche à masquer : sourcils, nez, etc. Il est constaté aussi souvent pendant le mensonge un débit plus lent, des hésitations, des gestes d'autocontact, une recherche de distance par rapport au partenaire ou une posture en biais pour moins croiser son regard », *La communication non verbale, comprendre les gestes : perception et signification*, 5^e Édition, Issy-les-Moulineaux : ESF, coll. « formation permanente : séminaires Mucchielli. Série développement personnel », 2010, p.81.

chargées de significations et de véritables messages »¹. L'expression mimogestuelle pourrait être le miroir de notre moi intérieur parce que ni la conscience ni l'intention ne participent à la produire. Les regards, les lèvres et les mains diraient plus qu'une construction phrastique. Parfois, le destinataire dépend de l'interprétation des gestes pour saisir l'implicite, déceler le non-dit ou s'assurer de la sincérité du discours.

Proust essaie pour sa part, d'exploiter l'expressivité mimogestuelle au profit de propos profonds et voilés. Son narrateur extériorise au moyen de ces gestes ce que cachent les mots, ce que cachent les moments de silence où le langage semble insignifiant. Il procède à l'induction de ces faits pour comprendre le dit ou trouver le non-dit. Le langage gestuel chez Proust, construit une déduction de l'intérieur de l'être humain, une démonstration sans aucun mot élaboré. Il reflète la pensée ou le sentiment intérieur même si ces éléments abstraits sont exclus de la parole. Proust le traite comme un signe profond de l'intérieur humain qui sous-entend une expression verbale inédite ou qui fait entendre quelque chose : « Le regard du héros proustien est alors comme l'Apollon de Delphes chez Héraclite : il ne dit ni oui ni non, mais donne un signe. Ce signe est celui d'une intériorité inconnue, du secret reconnu, du mystère accepté »².

Le narrateur proustien offre une description minutieuse du visage de Legrandin qui vient d'entendre le nom de Guermantes. Le texte qui suit reflète son état intérieur :

« Mais à ce nom de Guermantes, je vis au milieu des yeux bleus de notre ami se ficher une petite encoche brune comme s'ils venaient d'être percés par une pointe invisible, tandis que le reste de la prunelle réagissait en sécrétant des flots d'azur. Le cerne de sa paupière noircit, s'abaissa. Et sa bouche marquée d'un pli amer se ressaisissant plus vite sourit, tandis que le regard restait douloureux, comme celui d'un beau martyr dont le corps est hérissé de flèches ». CS., p.125-126.

Le narrateur se sert de la gestualité pour apporter de l'émotion à son personnage puis à la scène. Le visage a une portée significative, surtout le regard qui peut renfermer dans ce cas un sous-entendu à propos de sa relation avec les Guermantes. G. Cabana souligne cette expressivité du visage. Il précise : « est un miroir de notre état mental, intellectuel et

¹ Cabana, Guy, *op. cit.*, p. 29.

² Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit.*, p. 135.

émotionnel, qui fait miroiter aux yeux du monde extérieure nos attitudes et les expressions qu'elles engendrent »¹. Le lecteur de l'œuvre de Proust, perçoit facilement l'expressivité des regards puisque des personnages parlent davantage par leur regard que par le verbal : « Enfin M. de Vaugoubert parla, autrement que par ses regards »². Le narrateur qualifie à son tour cet échange de « dialogue moitié muet, moitié parlé »³. Les personnages communiquent aussi bien entre eux par le verbal que le non-verbal. Cela signifie que le geste peut alors exprimer tant de choses. En voici un bon exemple :

« Quant à Albertine, se mettant à causer avec moi sur le canapé où nous étions assis, elle avait tourné le dos aux deux jeunes filles de mauvais genres. Et pourtant j'avais remarqué qu'avant ce mouvement, au moment où était apparue Mlle Bloch et sa cousine, avait passé dans les yeux de mon amie cette attention brusque et profonde qui donnait parfois au visage de l'espiègle jeune fille un air sérieux, même grave, et la laissait triste après. Mais Albertine avait aussitôt détourné vers moi ses regards restés pourtant singulièrement immobiles et rêveurs. [...] me répondit-elle en me montrant, encastrée dans le mur en face de nous, une grande glace que je n'avais pas remarquée, et sur laquelle je comprenais maintenant que mon amie, tout en me parlant, n'avait pas cessé de fixer ses beaux yeux remplis de préoccupation ». *SG.*, p.197-198.

Cela renvoie à un regard d'autocontact imprévu renvoyant à une impulsion émotionnelle et au moyen duquel le narrateur voulait faire allusion à l'homosexualité d'Albertine. Cela montre que le narrateur a tendance à se concentrer sur le mouvement des yeux pour déchiffrer le non-dit. Ce narrateur estime que l'expression non-verbale que constituent le sourire et le haussement des épaules d'Odette, sous-entend son approbation pour le geste câlin de Swann :

« Souriant, elle haussa légèrement les épaules, comme pour dire « vous êtes fou, vous voyez bien que ça me plaît ». *CS.*, p.229.

¹ Cabana, Guy, *op. cit.*, p. 84.

² *SG.*, p.65.

³ *Ibid.*, p.66.

Le sourire est traité comme un geste explicite que le locuteur ne peut pas dissimuler. Pourtant, ce geste peut revêtir plusieurs interprétations. Il pourrait porter diverses significations, non seulement la joie ou la satisfaction mais aussi des significations implicites dont le contexte, l'intonation, le geste ou l'expression qui l'accompagne pourraient prévenir du signifié. Le narrateur proustien est toujours prêt pour en fournir l'interprétation, une tâche que Ph. Dufour enregistre dans cette phrase : « le narrateur proustien exprime souvent ce désarroi : quelle intention attribuer à tel sourire ou à tel regard ? quel message y lire qui permettrait de savoir à quoi s'en tenir sur les paroles de l'interlocuteur ? »¹.

D'ailleurs, il est intéressant de signaler que la révélation des vérités cachées dans *À la recherche du temps perdu*, passe d'abord par des gestes mystérieux qui amènent enfin le narrateur à les découvrir. Il s'agit de la révélation de l'homosexualité et aussi du sadomasochisme de M. de Charlus. Dans la scène qui se passe entre le baron de Charlus et Jupien et qui inaugure *Sodome et Gomorrhe*, les regards échangés entre ces deux personnages n'étaient pas des regards innocents. Il s'agissait de regards sous-entendant une pulsion cachée ou un comportement vicieux aux yeux de la société à cette époque-là. Sans verbaliser ces regards car ils sont assez expressifs, le narrateur a transmis la scène par une description si fidèle :

« Le baron ayant soudain largement ouvert ses yeux mi-clos, regardait avec une attention extraordinaire l'ancien giletier sur le seuil de sa boutique, cependant que celui-ci, cloué subitement sur place devant M. de Charlus, enraciné comme une plante, contemplait d'un air émerveillé l'embonpoint du baron vieillissant. Mais chose plus étonnante encore, l'attitude de M. de Charlus ayant changé, celle de Jupien se mit aussitôt, comme selon les lois d'un art secret, en harmonie avec elle. Le baron, qui cherchait maintenant à dissimuler l'impression qu'il avait ressentie, mais qui, malgré son indifférence affectée, semblait ne s'éloigner qu'à regret, allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule ». SG., p.6.

¹ Dufour, Philippe, *op. cit.*, p. 66.

La mimogestualité de cette scène était donc suffisante pour permettre à ce voyeur de découvrir cette vérité cachée par soumission au tabou social. C'est le regard qui a attiré l'attention de Marcel et qui est responsable de la divulgation de cet interdit. Selon G. Cabana, le regard est le meilleur porte-parole des gestes : « Une fenêtre sur l'âme et l'esprit humain. Chaque personne déballe son état d'âme par le truchement de ses yeux »¹. Ainsi, les regards ou les yeux sont les meilleurs interprètes des intentions latentes avant qu'elles se transforment en expression verbale. Cette longue description des gestes insinue l'homosexualité par l'usage de quelques inférences comme par exemple, la posture de Jupien :

« Or Jupien, perdant aussitôt l'air humble et bon que je lui avais toujours connu, avait — en symétrie parfaite avec le baron — redressé la tête, donnait à sa taille un port avantageux, posait avec une impertinence grotesque son poing sur la hanche, faisait saillir son derrière, prenait des poses avec la coquetterie qu'aurait pu avoir l'orchidée pour le bourdon providentiellement survenu ». *Ibid.*

Ensuite, le narrateur continue à interpréter cette scène mimique qui s'étend sur quelques pages, et à partir de laquelle il a découvert l'homosexualité du baron. Ces gestes imprévus sous-entendent un désir camouflé et une complicité secrète entre ces deux personnages :

« M. de Charlus avait beau prendre un air détaché, baisser distraitemment les paupières, par moments il les relevait et jetait alors sur Jupien un regard attentif ». *Ibid.*, p.7.

Ainsi, les regards échangés entre M. de Charlus et Jupien sont extrêmement communicatifs et significatifs pour souligner une complicité vicieuse entre les deux. Cette scène attire la curiosité du narrateur et l'incite à rester pour observer ce qui se passe. À partir de cette scène mimogestuelle, le narrateur parvient à déceler qu'ils s'apprêtent à pratiquer un acte qu'ils ont déjà fait plusieurs fois :

¹ Cabana, Guy, *op. cit.*, p. 113.

« Quel que fût le point qui pût retenir M. de Charlus et le giletier, leur accord semblait conclu et inutiles regards n'être que des préludes rituels, pareils aux fêtes qu'on donne avant un mariage décidé ». *Ibid.* p.8.

Ce langage silencieux passe par les gestes faciaux et corporels que le narrateur sait lire et mettre à la disposition de son narrataire en lui montrant une affaire aussi importante révélée par les gestes et non par les mots.

Les gestes et leur interprétation sont un bon guide pour le narrateur afin d'induire de la vue ce qui est non-dit. Le comportement d'homosexualité cachée est souvent révélé dans cette œuvre de Proust par les gestes et non par l'expression verbale bien que Marcel ait longuement observé Albertine pour obtenir un aveu. C'est le docteur Cottard qui oriente Marcel vers cette vérité cachée en interprétant pour lui l'attitude adoptée par Albertine et Andrée pendant la danse. Il présume que les gestes irréguliers qu'esquissent celles-ci durant la danse renvoient à un fait inadmissible :

« Oui, mais les parents sont bien imprudents qui laissent leur filles prendre de pareilles habitudes. Je ne permettrais certainement pas aux miennes de venir ici. Sont-elles jolies au moins ? je ne distingue pas leurs traits. Tenez, regardez », ajouta-t-il en me montrant Albertine et Andrée qui valsaient lentement, serrées l'une contre l'autre, « j'ai oublié mon lorgnon et je ne vois pas bien, mais elles sont certainement au comble de la jouissance. On ne sait pas assez que c'est surtout par les seins que les femmes l'éprouvent. Et voyez, les leurs se touchent complètement ». *Ibid.*, p.191.

Évidemment docteur Cottard se réfère à l'attitude gomorrhéenne cachée de ces deux jeunes filles, sans prononcer aucun mot à ce propos. Il se contente de signaler à Marcel leurs gestes pendant qu'elles dansent pour la lui faire comprendre. Peut-être s'agit-il d'un moyen visant à ne pas prendre à sa charge une telle révélation.

La révélation de comportements maladroits intervient souvent dans une scène confidentielle. Il s'agit d'une révélation que seul le narrateur a la chance d'atteindre. Tel est le cas dans la scène de Montjouvain. Le crachat de l'amie de Mlle Vinteuil sur le

portrait du père récemment décédé (M. Vinteuil), sous-entend le sadisme d'une fille se complaisant à faire le mal même à un père qui lui avait consacré toute sa vie. Et elle le récompense en incitant son amie à cracher sur son portrait :

« Sais-tu ce que j'ai envie de lui faire à cette vieille horreur ? » dit-elle en prenant le portrait. Et elle murmura à l'oreille de Mlle Vinteuil quelque chose que je ne pus entendre.

« Oh ! tu n'oserais pas. — Je n'oserais pas cracher dessus ? sur *ça* ? » dit l'amie avec une brutalité voulue ». CS., p.161.

Malgré tout, les gestes peuvent trahir surtout quand il y en a plusieurs. Le décrypteur proustien devient incapable de distinguer celui qui est vrai de celui qui est feint. Il peut se tromper en prenant en compte ses gestes : « Dans la multitude des gestes, des propos, des petits incidents qui remplissent une conversation, il est inévitable que nous passions, sans y rien remarquer qui éveille notre attention, près de ceux qui cachent une vérité que nos soupçons cherchent au hasard, et que nous nous arrêtons au contraire à ceux sous lesquels il n'y a rien »¹. C'est le cas de Swann, perturbé par le flot de mensonges d'Odette. Il commence à avoir du mal à distinguer ce qui est vrai de ce qui est faux. Finalement, il parvient à cette conclusion en croyant que l'inverse de sa parole pourrait correspondre à la vérité :

« En voyant Odette lui faire ainsi le signe que c'était faux, Swann comprit que c'était peut-être vrai ». *Ibid.*, p.356.

Le narrateur proustien s'occupe tout au long du roman de déchiffrer ce que pourrait inclure un geste dont la signification reste latente en dépit de tous les efforts. Il est confus face à ce rire de Gilberte qu'il ne sait pas interpréter correctement²:

¹ CS., p. 275.

² La révélation vient tardivement sur ce geste au moment de la promenade de Gilberte et de Marcel à Tansonville à la fin du volume *Albertine Disparue*. Au cours de leur conversation, ce dernier lui dit : « Vous parliez l'autre jour du raidillon. Comme je vous aimais alors ! » Elle me répondit : « Pourquoi ne me le disiez-vous pas ? je ne m'en étais pas doutée. Moi je vous aimais. Et même une fois je me suis jetée à votre tête. — Quand donc ? — La première fois à Tansonville, vous vous promeniez avec votre famille, je rentrais, je n'avais jamais connu un aussi joli petit garçon [...]. Je ne peux pas vous dire comme j'aurais voulu vous y voir venir ; je me rappelle très bien que, n'ayant qu'une minute pour vous faire comprendre ce que je désirais,

« Ce rire avait l'air de signifier : « Non, non, je ne me laisse pas prendre à tout ce que vous me dites, je sais que vous êtes fou de moi, mais cela ne me fait ni chaud ni froid, car je me fiche de vous ». Mais je me disais qu'après tout le rire n'est pas un langage assez déterminé pour que je puisse être assuré de bien comprendre celui-là ». *JF.*, p.154.

Le protagoniste proustien contemple le visage pour induire ce qui reste caché :

« Elle irait vivement à lui et lui dirait : « J'ai à vous parler », et il contemplerait avec curiosité sur son visage et dans ses paroles ce qu'elle lui avait caché jusque-là de son cœur ». *CS.*, p.222.

Dans cette série d'énoncés, un simple geste instinctif fait par Odette et signalé par la plume du narrateur : « s'écria-t-elle en se dérobant par un sursaut l'étreinte de sa question », a pour but d'empêcher Swann de continuer son interrogation. Ce geste pourrait être un indice révélateur du mensonge d'Odette :

« Oh ! que tu me rends malheureuse », s'écria-t-elle en se dérobant par un sursaut à l'étreinte de sa question. « Mais as-tu bientôt fini ? Qu'est-ce que tu as aujourd'hui ? Tu as donc décidé qu'il fallait que je te déteste, que je t'exècre ? Voilà, je voulais reprendre avec toi le bon temps comme autrefois et voilà ton remerciement ! ». *Ibid.*, p.356.

Les personnages proustiens recourent parfois au geste afin de se débarrasser de quelqu'un ou de lui signifier quelque chose. Un simple geste plus ou moins quotidien tel que celui de serrer la main à quelqu'un consiste à lui donner l'ordre de partir, comme c'est le cas pour M. de Charlus. Ce dernier a eu recours à ce geste à l'égard de Marcel pour lui

au risque d'être vue par vos parents et les miens, je vous l'ai indiqué d'une façon tellement crue que j'en ai honte maintenant. Mais vous m'avez regardée d'une façon si méchante que j'ai compris que vous ne vouliez pas ». p.270. Devant cette révélation étonnante, Marcel a compris qu'il a raté deux occasions, celles d'avoir cédé au vrai amour, réciproque, insoupçonné : « Et tout d'un coup je me dis que la vraie Gilberte, la vraie Albertine, c'étaient peut-être celles qui s'étaient au premier instant livrées dans leur regard, l'une devant la haie d'épines roses, l'autre sur la plage ». *Ibid.* Cela montre que Marcel a mal interprété la signification implicite des gestes, celui de Gilberte, et plus tard, celui d'Albertine.

couper la route et l'obliger à partir tout de suite. Ce geste cache l'intention de M. de Charlus d'écartier Marcel afin de retenir Morel :

« Le baron ne me laissa pas du reste le temps de la réflexion. Me tendant affectueusement la main : « Au revoir, mon cher », me dit-il pour me signifier que je n'avais qu'à m'en aller ». *SG.*, p.255.

Le langage gestuel se manifeste aussi au moyen de la rougeur, de la pâleur du visage, signe d'une émotion profonde que la personne subit et s'efforce de cacher pour ne pas paraître embarrassée ou agitée. Les personnages proustiens sont très attentifs à ce geste-là d'après lequel ils induisent l'état psychique de leur partenaire et contre lequel ils réagissent :

« Mais M. de Charlus avait remarqué la rougeur de son frère. Et comme les coupables qui ne veulent pas avoir l'air embarrassé qu'on parle devant eux du crime qu'ils sont censés ne pas avoir commis et croient devoir prolonger une conversation périlleuse ». *SG.*, p.116.

Le narrateur essaie d'induire la réaction émotionnelle de Mme de Guermantes, uniquement marquée par le geste. Toutefois, son interprétation n'est qu'une supposition :

« Elle rougit, un souvenir inconnu de moi embua ses yeux. Je fis la supposition que M. de Charlus lui avait demandé de me désinviter, comme il m'avait fait prier par Robert de ne pas aller chez elle ». *CG.*, p.490.

Une scène gestuelle et silencieuse a également lieu entre la princesse de Guermantes et Marcel, scène au cours de laquelle les messages sont échangés et compris uniquement par les gestes. Ces gestes (ainsi que le nom de Charlus indiqué sur la lettre) viennent pour affirmer à Marcel la médisance qu'il a déjà entendue sur l'histoire d'amour entre cette dame et le baron de Charlus :

« J'étais ce jour-là, seul en voiture avec elle. Au moment où nous passions devant une poste, elle fit arrêter. Elle n'avait pas emmené de valet de pied. Elle sortit à demi

une lettre de son manchon et commença le mouvement de descendre pour la mettre dans la boîte. Je voulus l'arrêter, elle se débattit légèrement, et déjà nous nous rendions compte l'un et l'autre que notre premier geste avait été, le sien compromettant en ayant l'air de protéger un secret, le mien indiscret en m'opposant à cette protection. Ce fut elle qui se ressaisit le plus vite. Devenant subitement très rouge, elle me donna la lettre, je n'osai plus ne pas la prendre, mais en la mettant dans la boîte, je vis, sans le vouloir, qu'elle était adressée à M. de Charlus ». *SG.*, p.114.

Quant à la rougeur, elle sous-entend chez la princesse un embarras provoqué par sa défense ou la crainte de voir son secret dévoilé. Cette gestualité de la scène renvoie à une véritable expression de l'implicite. G. Cabana affirme à cet égard : « la communication non-verbale est une forme d'interaction silencieuse, spontanée, sincère et sans détour. Elle illustre la vérité des paroles non-dites, chacun de nos gestes étant un réflexe instinctif issu de nos réactions et composant notre attitude par l'envoi de messages corporels continuels »¹.

Le para-verbal et le non-verbal rendent la communication plus expressive. Ils soulignent l'implicite sans nécessairement le décoder. Proust essaie d'extérioriser l'implicite à partir de manifestations gestuelles et de faits prosodiques. Il transcrit ces derniers dans son texte afin de faciliter la lecture du langage de ses personnages. L'analyse de la voix humaine permet d'atteindre le non-dit. Les connotations énonciatives aident à saisir les messages implicites que contiennent les paroles des personnages. La mimogestualité, en décryptant un regard complice ou un sourire sournois, contribue à cerner l'implicite proustien. En revanche, des énoncés chargés d'une gesticulation énonciative, mimique et corporelle paraissent porteurs d'un implicite inaccessible que ni le personnage, ni le narrateur ne parviennent à interpréter.

¹ G. Cabana, *op. cit.*, p. 18.

Résumé du chapitre

Ce chapitre « Le para-verbal et le non-verbal au service de l'implicite » analyse les éléments para-verbaux et non-verbaux qui mettent en relief l'implicite. Nous avons montré comment Proust s'est servi des faits prosodiques et de ses marqueurs à l'écrit : les signes typographiques, pour souligner l'état émotif interne d'un personnage émergeant d'une interaction verbale. Le non-verbal, comme les gestes et mimiques, contribue à mettre l'accent sur l'implicite. Un geste quelconque peut informer d'une façon implicite sur ce qui reste non-dit verbalement.

Conclusion de la I^{re} partie

Le répertoire de l'implicite proustien se révèle original en ce qui concerne l'emploi des phénomènes de l'implicite, et particulièrement en ce qui concerne les sous-entendus, le gestuel et le para-verbal. Les présupposés et les sous-entendus suivent à la fois des normes linguistiques générales et des exigences particulières au discours mondain. Ce discours accorde une préférence au style détourné, indirect et implicite. Le langage des personnages, y compris celui du narrateur, est caractérisé par des formes variées d'implicite. L'allusion, l'insinuation, et le discours contradictoire définissent l'échange verbal, et l'on peut déchiffrer dans la plupart de leurs occurrences les intentions cachées des personnages.

Proust passe de l'expression verbale à l'expression faciale ou para-verbale, dans laquelle l'intonation, l'accent ou les défauts de prononciation peuvent coder une pensée, une réplique ou une croyance. Dans son discours, le narrateur proustien est attentif au regard et à l'intonation. Il essaie toujours de les interpréter : « et elle ajouta avec un regard insinuant : « J'espère que tout n'est pas perdu. Et je dois dire que ce qui vous aurait intéressé davantage c'eut été le château, mais sa tante Brancas ; il a été construit par Mansart; c'est la perle de la province »¹.

Des éléments pragmatiques et linguistiques sont inscrits dans le discours pour mettre l'accent sur l'élément manquant, pour repérer le signifié implicite. Les inférences, les connotations, le contexte et d'autres éléments signalent ce discours grâce auquel Proust cherche les essences des choses ou plutôt l'essence de l'expression. Cette approche pragmatique motivée, incarnant profondément le discours des personnages, démontre la maîtrise de Proust de la stratégie discursive de son récit d'une part, et d'autre part sa capacité à gérer l'interaction verbale de ses personnages.

¹ CG., p.415.

Partie II

L'interaction verbale des personnages proustiens : un discours chargé d'implicite

Introduction de la 2^e partie

L'interaction verbale des personnages proustiens a une certaine particularité. Elle est régulièrement chargée de significations implicites. Ces personnages cachent souvent quelque chose. Ils ne communiquent pas directement leur propos, ce qui constitue la spécificité de certains discours essentiels de *À la recherche du temps perdu*. Ce n'est pas seulement dans le but de transmettre des informations que les personnages utilisent l'implicite. Ils y recourent aussi afin de faire réagir leur interlocuteur sans demander directement. Le fonctionnement de ce langage implicite part d'une subjectivité dont se sert le locuteur pour manipuler son interlocuteur et l'amener à croire ou à faire ce qu'il lui demande. Le signifié implicite de ces actes masqués existe dans l'énoncé, dans sa formulation sémantique, et dans la force illocutoire, ou perlocutoire qu'il porte. Cet aspect fort lié à l'implicite qui constitue une partie importante du discours de cette œuvre, est celui des actes de langage indirects.

Dans cette pratique de la langue, la pragmatique ou plutôt « la pragmatique interactionniste », comme l'appelle C. Kerbrat-Orecchioni¹, joue un rôle remarquable dans la signalisation de l'implicite. Proust accorde une grande importance à cette discipline. Il insiste sur ces éléments de la pragmatique (l'énonciation, le contexte interlocutif, la gestuelle et la tonalité), dont l'interlocuteur dispose aussi pour divulguer le message absent et l'acte manquant du discours interactif qui constituent souvent le but et le motif de cette interaction. Il s'agit d'une sorte de complicité ou plutôt d'une coopération entre l'énonciateur et le co-énonciateur qui forment les deux extrémités de l'interaction. En effet, si l'interlocuteur n'a pas pris conscience du message implicite, il n'y a pas de message ou d'acte implicite et le fait de transmettre, voire de cacher ce message, faillit.

Cette partie étudie dans son premier chapitre, l'usage de certains actes de langage dont l'implicite compose la force illocutoire. Le deuxième chapitre explore l'implicite et son emploi dans certains discours propres à cette œuvre comme le discours mensonger, amoureux, de la politesse ou de l'ironie.

¹ Voir Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 2001, p.2.

Chapitre I

Les actes de langage indirects : un aspect communicationnel établi sur l'implicite

Or considérer les énoncés comme des actes, c'est admettre qu'ils sont faits pour agir sur autrui, mais aussi l'amener à réagir : quand dire, c'est faire mais aussi faire faire ; c'est-à-dire que la production d'un acte donné crée sur la suite un certain nombre de contraintes, et un système d'attentes...

Catherine Kerbrat-Orecchioni,
Les actes de langage dans le discours, p.58.

Dans l'interaction verbale des personnages proustiens, le locuteur opère des actes de langage faisant réagir son interlocuteur afin de lui faire exécuter un ordre, une demande, un avertissement, etc. Dans certains cas le locuteur effectue deux actes en même temps, l'un direct, secondaire, décodé littéralement, l'autre indirect, non littéral que les philosophes du langage considèrent comme primaire et dont l'un s'accomplit par l'accomplissement de l'autre. De tels actes constituent la base d'une conversation tout à fait similaire à celle de la vie quotidienne.

Généralement, les actes de langage ne sont pas des énoncés isolés. Ils paraissent liés dans le texte en formant un discours de macro-acte. Dans le texte proustien, ces structures d'actes de langage explicites ou implicites, figurent plutôt attachées aux autres structures argumentative, narrative, etc. Identifier, ou interpréter un acte de langage explicite s'avère effectivement plus facile que lorsqu'il s'agit d'un acte implicite car ce dernier est bien fondu dans le texte. Ces actes de langage indirects figurent sous diverses formes dans *À la recherche du temps perdu*, interrogative, assertive ou déclarative.

Comme nous l'avons constaté dans la partie précédente, la stratégie de l'implication et de l'expression détournée possèdent une valeur dans le langage mondain. Il nous semble alors que l'usage des actes de langage indirects, a pour but de suivre l'étiquette de ce langage. Proust recourt, d'une part, à ces actes dans ses scènes verbales pour suivre les normes de politesse de la société mondaine qui obligent l'individu à utiliser des formes atténuées de la force illocutoire en exprimant l'ordre, la demande, le reproche, etc. D'autre part, ses personnages trouvent dans ce langage, la possibilité de faire passer implicitement une déclaration, une menace, une critique, etc., une pratique propice afin d'éviter un affrontement possible avec le destinataire. De plus, certains personnages essaient de mettre l'allocutaire dans un état de vexation, d'embarras, ou à l'inverse, dans un état positif de flatterie en appliquant la force perlocutoire.

Dans l'œuvre littéraire, les actes de langage sont considérés comme des actes feints, imaginatifs et non authentiques puisqu'ils sont associés à la fiction. Cela dénonce leurs conditions de félicité, la garantie de leur véridicité. Or, il existe toujours une exception dans l'œuvre littéraire, de même que dans la vie humaine. Le langage littéraire peut être privé de certaines conditions pour que l'œuvre atteigne son objectif. G. Genette reconnaît qu' : « à la fictionnalité près de leur contexte, les actes de langage des personnages de fiction, dramatique ou narrative, sont des actes authentiques entièrement pourvus de leurs caractères locutoires, de leur « point » et de leur force illocutoire, et de leurs éventuels effets perlocutoires, visés ou non »¹. Thomas Pavel ajoute à ce propos : « je soutiendrai que la distinction entre les actes authentiques et feints s'émousse lorsqu'il s'agit de la fiction »². Le test de l'authenticité de ces actes n'est pas obligatoire dans ce cas-là.

Ce qui s'applique à la théorie des actes de langage dans une interaction quotidienne (réelle), ne peut donc pas être valable pour les actes de langage dans le monde de la fiction. Le contexte de leur production est dépourvu des conditions de réussite nécessaires pour effectuer et accomplir un tel acte. Ils sont même privés de leur force illocutoire (la marque caractéristique des actes de langage) puisque c'est un fait imaginaire que l'on trouve uniquement à l'écrit. Cependant, si nous examinons le cas, dans les limites de l'univers, de la fictionnalité, nous en viendrons à la conclusion que ces actes ne manquent pas d'authenticité. M. Erman indique à cet égard : « si tout texte littéraire consiste en un acte de langage particulier, il n'est guère possible de dresser l'inventaire des éléments sémantiques nécessaires à sa configuration pour la simple raison qu'on ne peut réduire les énoncés à leurs conditions de vérité non plus qu'à des règles de communication ou de conversation »³. L'authenticité de ces actes passe par la convention qu'un auteur peut compter sur d'autres composantes pour réussir ces actes tels que le contexte, la gestuelle et la coopération implicite du lecteur, autrement dit sa compétence linguistique et encyclopédique.

D'ailleurs, les actes de langage indirects paraissent, dans cette œuvre de Proust, sous différents aspects, ceux des actes implicites, sous-entendus ou allusifs. Les personnages proustiens préfèrent constamment adresser « une parole à double sens », expression utilisée

¹ Genette, Gérard, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », in *Poétique*, n°78, 1989, Paris : Éditions du Seuil, p.238.

² Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris, 1988, p.34.

³ Erman, Michel (dir), *Style, visée, intentionnalité*, Actes n°5, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « Le texte et l'édition », 1999, p.5.

par le narrateur dans son commentaire concernant l'interrogation de M. de Charlus par rapport à la phrase de M. Verdurin¹. Dans certains cas, ce narrateur va jusqu'à prendre en charge l'interprétation des actes indirects, sous-entendus dans les énoncés des personnages, comme c'est le cas avec Albertine dont l'intention émerge toujours de façon dissimulée :

« Parfois l'écriture où je déchiffrais les mensonges d'Albertine, sans être idéographique, avait simplement besoin d'être lue à rebours ; c'est ainsi que ce soir elle m'avait lancé d'un air négligent ce message destiné à passer presque inaperçu : « Il serait possible que j'aille demain chez les Verdurin, je ne sais pas du tout si j'irai, je n'en ai guère envie ». Anagramme enfantin de cet aveu : « j'irai demain chez les Verdurin, c'est absolument certain, car j'y attache une extrême importance ». Cette hésitation apparente signifiait une volonté arrêtée et avait pour but de diminuer l'importance de la visite tout en me l'annonçant ». *Pr.*, p.82.

Dans cette antiphrase, le narrateur voulait savoir ce qu'Albertine cachait en relisant le message qu'elle manifestait d'un air indifférent. Selon le décryptage du narrateur, ce message, ou cet « anagramme enfantin », ainsi qu'il l'appelle, implique un sens tout à fait différent de ce qu'Albertine veut signifier explicitement.

Analyser de pareils messages ressortissant au discours des personnages permettra de diagnostiquer le rapport entre les actes de langage et l'implicite dans *À la recherche du temps perdu*. Ainsi nous aurons la possibilité de déterminer certaines spécificités du langage proustien et d'en saisir l'objectif. Nous étudierons également la force perlocutoire afin d'examiner par la suite son rapport à l'implicite et de dégager la manière dont les personnages proustiens s'en servent. Nous examinerons également les performatifs implicites et les verbes vouloir et pouvoir, ainsi que les actes sous-entendus et allusifs.

¹ Voici la phrase complète: « Excusez-moi de vous parler de ces riens, commença-t-il, car je suppose bien le peu de cas que vous en faites. Les esprits bourgeois y font attention, mais les autres, les artistes, les gens qui en sont vraiment, s'en fichent. Or dès les premiers mots que nous avons échangés, j'ai compris que vous en étiez ! » M. de Charlus *qui donnait à cette locution un sens fort différent*, eut un haut-le-corps. Après les œillades du docteur, l'injurieuse franchise du Patron le suffoquait. « Ne protestez pas, cher monsieur, vous en êtes, c'est clair comme le jour, reprit M. Verdurin. Remarquez que je ne sais pas si vous exercez un art quelconque, mais ce n'est pas nécessaire et ce n'est pas toujours suffisant. De chambre, qui vient de mourir, jouait parfaitement avec le plus robuste mécanisme, mais n'en était pas, on sentait tout de suite qu'il n'en était pas. Brichot n'en est pas. Morel en est, ma femme en est, je sens que vous en êtes... – Qu'alliez-vous me dire? » *interrompt M. de Charlus qui commençait à être rassuré sur ce que voulait signifier M. Verdurin, mais qui préférait qu'il criât moins haut ces paroles à double sens*. *SG.*, p.332.

Avant d'expliquer le rapport de l'implicite aux actes de langage dans l'interaction verbale des personnages proustiens, il sera judicieux de mettre en lumière les actes de langage direct, ce qui permettra de comprendre le fonctionnement des actes indirects.

Que dit-on des actes de langage ?

Les actes de langage se partagent entre les actes de langage directs et indirects¹. En général, ils sont définis comme « la plus petite unité réalisant par le langage une action (ordre, requête, assertion, promesse...) destinée à modifier la situation des interlocuteurs. Le co-énonciateur ne peut l'interpréter que s'il reconnaît le caractère intentionnel de l'acte de l'énonciateur »². Ces actes de langage s'insèrent dans un énoncé pour affirmer, déclarer, interroger, ordonner, promettre, s'excuser, remercier, féliciter, etc. Autrement dit, c'est « l'utilisation du langage comme une action, et non plus comme un message »³. C'est vouloir faire (désirer), pouvoir faire (promettre), faire faire quelque chose à autrui (demander, ordonner) et vouloir savoir quelque chose (interroger). Il s'agit d'une transformation d'un état à un autre par le biais du langage : déclarer un mariage, affirmer la rondeur de la terre, demander de fermer une porte déjà ouverte, etc. Cela n'est pas une émission de mots pour passer un message ou une information. C'est pouvoir agir pour effectuer un acte ou plutôt une transformation.

D'après John L. Austin et John R. Searle⁴, les actes de langage s'étendent aux verbes performatifs qui les introduisent : *J'affirme* que la terre est ronde ; *Je déclare* que la séance est ouverte ; *Je promets* de vous amener demain au cinéma ; *Je vous ordonne* de fermer la porte, et ainsi de suite. Pour qu'un énoncé soit performatif, il doit être à la première personne du singulier et à l'indicatif présent : « Un énoncé performatif à la première personne du présent cesse de l'être à un autre temps et à une autre personne »⁵.

En revanche, ces énoncés portant des affirmations, des promesses, etc. apparaissent sans qu'ils soient accompagnés de ces verbes performatifs explicites. J. Austin les qualifie de performatifs primaires ou implicites en affirmant qu'ils ont aussi une force illocutoire semblable à celle des performatifs explicites. Il définit ensuite trois actes qui valorisent

¹ Nous allons parler ici des actes de langage directs puisque tout le reste du chapitre est consacré à expliquer les actes de langage indirects.

² Maingueneau, Dominique, *Les termes clés de l'analyse du discours*, op. cit., p.10.

³ *Grand dictionnaire linguistique et science du langage*, op. cit., p. 14.

⁴ John L. Austin, un philosophe anglais du langage, était le précurseur de cette théorie des actes de langage poursuivie et développée après sa mort par son successeur, John R. Searle, un philosophe américain.

⁵ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, op. cit., p.10.

mieux les énoncés comportant les actes de langage et dissipent la confusion entre performatifs et constatifs¹. Il recourt plus tard à cette taxinomie : acte locutoire, à savoir : «la production de son, de mot entrant dans une construction, et douée d'une signification »², c'est-à-dire la prononciation d'une phrase. En ce qui concerne cet acte illocutoire, il déclare qu'« il s'agit d'un acte effectué en disant quelque chose, par opposition à l'acte de dire quelque chose »³. C'est le fait de donner un ordre, une promesse, une déclaration, etc. Enfin, il qualifie d'acte perlocutoire la situation où le locuteur essaie d'exercer une certaine influence sur l'interlocuteur, sur ses sentiments ou ses croyances (convaincre, effrayer, persuader, etc.).

Ces actes de langage ressortant d'une fonction communicative⁴, dépendent d'un acte d'énonciation et de l'intentionnalité. Pour que ces actes de langage réussissent, il faut que soient réunies des conditions de succès ou tout du moins de satisfaction : que la chose ne soit pas à l'état auquel on demande la transformation (état de chose), que le locuteur ait une sincère intention de changer l'état de chose et que l'interlocuteur ait la disposition matérielle et psychologique pour exécuter l'ordre ou la demande. Ces conditions varient alors entre condition préliminaire, intentionnelle, contenu propositionnel et de sincérité. L'acte de langage doit donc impliquer ces conditions de félicité qui agissent aussi en tant qu'inférences pour déduire l'acte de langage direct ou indirect.

Selon J. R. Searle, un acte illocutoire peut avoir deux composantes qui constituent leur portée sémantique : à savoir le contenu propositionnel représenté par sa composition lexico-syntaxique et la force illocutoire. Cette force détermine le type d'acte marqué

¹ J. L. Austin estime qu'il s'avère difficile de distinguer entre performatif et constatif car on mélange entre un énoncé constatif (descriptif) : le chat est sur le paillason, et un énoncé assertif : j'affirme que le chat est sur le paillason. Et ce que l'on pense un énoncé constatif peut en réalité être seulement un performatif implicite. Par conséquent, il adopte dans sa huitième conférence cette nouvelle taxinomie de locutoire, illocutoire et perlocutoire. Voir Langshaw Austin, John, *Quand dire, c'est faire*, Trad. par Gilles Lane, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970, p. 109-118.

² *Ibid.*, p.109.

³ *Ibid.*, p.113.

⁴ Ces actes de langage relèvent d'un emploi très fréquent de la communication sociale quotidienne dans un but d'agir ou de faire réagir le partenaire. La validité de ces actes ne se mesure pas par le fait de la sincérité. Ils sont employés tous les jours, ce sans même vérifier si toutes les conditions sont bien remplies ou non parce qu'ils sont hors d'une réalité linguistique ou plutôt dans le but d'avoir une communication humaine plus efficace. J. R. Searle a bien défendu cette préférence pour les actes de langage de la vie sociale en déclarant que : « chaque catégorie d'acte de langage, y compris celle des expressifs, sert à des fins sociales qui dépassent la seule expression de la condition de sincérité. Par exemple, le but extra-linguistique primaire des directifs, c'est de faire faire des choses à autrui ; un but extra-linguistique primaire des assertifs, c'est de véhiculer de l'information ; un but primaire des promessifs, c'est de créer chez les autres des attentes stables à l'égard de notre conduite ». Voir *L'intentionnalité*, op. cit., p.214.

explicitement par un verbe performatif ou par la modalité de la phrase (en particulier la phrase interrogative). Pourtant, certains actes de langage tels que les interjections « Aïe !, salut », possèdent une force illocutoire, sans avoir un contenu propositionnel¹. Cela renvoie à la nature de ces mots puisqu'ils ne forment pas de vraies propositions bien qu'ils aient un contenu sémantique riche. Ainsi, ils définissent une sorte d'acte de langage, uniquement par leur force illocutoire.

Ensuite, J. R. Searle a classifié les actes de langage en cinq catégories :

-Les assertifs : ils correspondent à un engagement établi sur l'existence d'un état de chose et sur la vérité de l'énoncé qui passe par une affirmation, une assertion, etc.

-Les directifs : le but illocutoire de cet acte existe dans l'intention de faire faire quelque chose au destinataire. Cette tentative passe par un ordre, une demande, un conseil, une invitation, une suggestion, etc.

-Les promessifs : cet acte représente un engagement de la part du locuteur de réaliser un fait futur comme une promesse, une offre, etc.

-Les expressifs : dans cette catégorie le locuteur a pour but illocutoire d'exprimer son état psychologique dans une condition de sincérité représentée par un remerciement, une excuse, une félicitation, une condoléance, etc.

-Les déclaratifs dont le but illocutoire consiste à illustrer le contenu propositionnel. Autrement dit, l'accomplissement de cet acte intervient lorsque le contenu propositionnel correspond à la vérité. Daniel Vanderveken met l'accent sur le fort rapport existant entre ce type d'acte de langage et l'énonciation lorsqu'il explique que : « le but déclaratif, [...] consiste à accomplir une action par le seul fait de l'énonciation en se représentant comme accomplissant cette action »². Cet acte passe par une déclaration, un baptême, une nomination, etc.

Par conséquent, ces actes se distinguent l'un de l'autre premièrement par leur force illocutoire, deuxièmement par leur contenu propositionnel. Ainsi un auditeur peut saisir la demande d'une assertion, d'un ordre ou même d'un conseil.

¹ Voir *Ibid.*, p.22.

² Vanderveken, Daniel, *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1988, p.109.

Ces actes de langage acquièrent cette dénomination du fait qu'ils se réalisent et s'accomplissent au moyen du langage, car les autres actes tels que jouer, manger, écrire, lire sont réalisés au moyen de l'exécution d'actes en jouant ou en mangeant. À l'inverse, quand un locuteur lance : « j'affirme que la terre est ronde », la réalisation de l'affirmation vient par la langue et non par autre chose.

La force perlocutoire et son rapport à l'implicite

Afin d'échapper aux décalages causés par le système de performatifs, comme nous l'avons déjà montré, J. L. Austin adopte une nouvelle classification, celle de trois actes de langage : locutoire, illocutoire et perlocutoire. En effet, la force perlocutoire a un rapport direct avec l'implicite, rapport relevé d'après la définition que C. Kerbrat-Orecchioni fournit à cet acte : « j'effectue enfin un acte perlocutoire si cette énonciation sert des fins plus lointaines et cachées, comme embarrasser l'interlocuteur, ou lui manifester de l'intérêt »¹. Dans ce type de force de langage, le sujet parlant y recourt en vue d'agir implicitement, sur son interlocuteur pour l'embarrasser, le flatter, l'amener à faire quelque chose, le séduire, etc. André Joly dit à ce propos : « toute production discursive est effectivement l'actualisation d'une visée et la manifestation d'une intention »².

Cette conception de l'intentionnalité pourrait être un résultat semblable au « pathos » dans la rhétorique. L'orateur essaie de manipuler à distance son public par des effets affectifs cachés dans son discours pour faire réagir émotionnellement son public en conformance avec son intention et son désir implicites. L'illocutoire renvoie à un acte purement linguistique, exécuté par la langue. En revanche, le perlocutoire se fait à travers la langue, son influence est implicite, perçue par la totalité de la parole. Cela amène peut-être J.-C. Anscombe à conclure que : « la notion d'acte perlocutoire n'est pas extralinguistique, mais sa réalisation l'est certainement »³.

¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les actes de langage dans le discours*, op. cit., p.22.

² Joly, André, « Intentionnalité et visée narrative dans les récits de fiction », in *Style, visée, intentionnalité*, op.cit., p.32.

³ Anscombe, Jean-Claude, « Voulez-vous dériver avec moi ? », in *Communications*, n°32, 1980, p.90. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_1980_num_32_1_1482. art. consulté le (11/3/2011).

Bien évidemment, dans cette catégorie s'infiltrèrent de bons exemples relevés dans *À la recherche du temps perdu*. Ces mondains essaient d'avoir certaines influences sur leur allocutaire par l'usage de la force perlocutoire du langage. Jupien, par exemple, essaie de manipuler Françoise, la servante de la famille de Marcel, lorsqu'il lui adresse implicitement des flatteries. Il les présente sous la forme d'une question rhétorique. Il veut la séduire au moyen de la force perlocutoire cachée dans l'énoncé. Cependant, le narrateur souligne un commentaire afin de valoriser le langage de ce Jupien :

« Est-ce que votre jeune maître qui vous amène ici, dit Jupien à Françoise, est-ce vous qui me l'amenez, ou bien est-ce quelque bon vent et la Fortune qui vous amènent tous les deux ? » Bien qu'il n'eût pas fait ses classes, Jupien respectait aussi naturellement la syntaxe que M. de Guermantes, malgré bien des efforts, la violait ». *CG.*, p.298.

En modalisant son expression d'une certaine manière, le personnage tâche d'exercer implicitement sur son interlocuteur, un effet perlocutoire dans l'intention de le persuader, vexer ou embarrasser. O. Ducrot et J.-M. Schaeffer notent à ce propos : « l'acte perlocutoire, contrairement à l'illocutoire, peut rester caché : il n'est pas besoin, pour embarrasser quelqu'un, de lui faire savoir qu'on cherche à l'embarrasser »¹. Est-ce le non-besoin de manifester notre intérêt de vexer autrui ou bien s'agit-il du désir de renoncer à la responsabilité de le dire explicitement ? Et quelquefois, dans le but d'atténuer son effet, le locuteur emprunte cette expression : « Je te taquine, c'est tout » en répondant à l'interrogation du co-énonciateur « Tu essaies de me vexer ou quoi ? ». Dans des situations interactives, l'acte illocutoire et le perlocutoire émergent ensemble. Remarquons que la question « Quelle heure est-il ? » posée à quelqu'un, peut porter deux forces illocutoires : directe «interrogatoire», indirecte «reproche», et un but caché (acte perlocutoire) visant à embarrasser son interlocuteur en retard.

Le personnage de Proust cherche à persuader implicitement son interlocuteur en profitant de la force perlocutoire du langage. Afin d'empêcher Mme Verdurin de s'affliger, le docteur Cottard essaye de l'avertir de faire attention à sa santé en lui disant ces mots, ainsi que de la persuader du bien-fondé de ses conseils. De plus, le narrateur ne manque jamais

¹ Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, 1995, p. 783.

l'occasion de commenter le langage de ce Cottard, comme toujours lorsqu'il propose ses réflexions sur le langage des autres :

« Cottard, docile, avait dit à la Patronne : « Bouleversez-vous comme ça et vous me ferez demain 39 de fièvre », comme il aurait dit à la cuisinière : « Vous me ferez demain du riz de veau. » La médecine faute de guérir, s'occupe à changer le sens des verbes et des pronoms ». *SG.*, p.292.

Françoise profite de ce pouvoir implicite du langage. Elle essaie de persuader Marcel d'une façon implicite, que sa fille est présente dans la demeure de la famille de celui-ci pour la servir. Elle joue donc cette petite représentation en adressant la parole à sa fille alors que l'allocataire visé est bien évidemment Marcel :

« Allons, va te coucher, tu as assez travaillé comme cela aujourd'hui (car elle voulait que sa fille eût l'air non seulement de ne nous coûter rien, de vivre de privations, mais encore de se tuer au travail pour nous). Tu ne fais qu'encombrer la cuisine et surtout gêner Monsieur qui attend de la visite. Allons, monte », reprit-elle, comme si elle était obligée d'user de son autorité pour envoyer coucher sa fille [...] ». *SG.*, p.124.

Dans *À la recherche du temps perdu* la force perlocutoire est aussi ramenée au lecteur à travers les commentaires méta-discursifs du narrateur. Ainsi, le narrateur nous révèle qu'il réagit contre le regard d'Odette qui l'amène à soupçonner la présence chez elle d'une cachoterie. Il essaie alors implicitement de la conduire à parler en la pressant par les questions suivantes :

« Et voyant que son regard se reportait à quelque chose qu'elle me cachait, je la pressai de questions ». *CG.*, p.261.

En outre, l'acte perlocutoire est attaché à un petit mot, lorsque le peintre, dans la scène rapportée par le narrateur, tente de provoquer et de séduire ses interlocuteurs. Le narrateur tâche d'expliquer ce qui se passe en suivant le mouvement du regard du peintre. Ce regard révèle l'intention cachée de ce personnage ainsi que l'effet que ses propos ont eu sur ses interlocuteurs :

« Sauf au moment où il avait dit : « plus fort que *La Ronde* », blasphème qui avait provoqué une protestation de Mme Verdurin qui tenait *La Ronde* pour le plus grand chef-d'œuvre de l'univers avec la *Neuvième* et la *Samothrace*, et à : « fait avec du caca », qui avait fait jeter à Forcheville un coup d'œil circulaire sur la table pour voir si le mot passait et avait ensuite amené sur sa bouche un sourire prude et conciliant, tous les convives, excepté Swann, avaient attaché sur le peintre des regards fascinés par l'admiration ». CS., p.251.

Dans cette scène, aucun signe discursif ne montre que ces énoncés réalisent une force perlocutoire. Ci-dessus, le regard et le sourire du peintre révèlent la tentative de fascination. Par ailleurs, ce que ressentent les convives de Mme Verdurin est désigné aussi par les regards fascinés d'admiration dévoilant l'effet obtenu.

La force perlocutoire peut se transmettre aussi par le biais d'un geste car les personnages proustiens ont une manière spécifique de l'afficher. Voici Brichot qui tente d'agir perlocutoirement par le geste (le shake-hand plein d'émotion) sur le Patron pour faire passer ses condoléances (force illocutoire) :

« Le shake-hand plein d'émotion que, en pénétrant dans le vestibule de La Resplendissante, et en manière de condoléance pour la mort du pianiste, Brichot donna au Patron, ne provoqua de la part de celui-ci aucun commentaire. [...] Brichot craignait que sa poignée de main n'eût pas été comprise ». SG., p. 291-292.

La force perlocutoire relève donc d'un jeu de mots qu'exerce le personnage proustien sur son destinataire lorsqu'il essaie de le flatter, de l'humilier, de le blesser, de l'amener à faire quelque chose, de le séduire, etc. Elle a un effet remarquable sur sa psychologie par le biais de l'énonciation. Cet acte n'a pas de forme linguistique explicite. Il s'agit d'un acte flou et difficile à confirmer tout à fait comme les illocutoires sous-entendus. Elle est parfois décodée lorsqu'elle s'insère dans des clichés ou des structures conventionnelles ou peut-être au moyen des gestes aussi.

Pourrions-nous enfin dire que l'ensemble de l'œuvre ou du langage de Proust, renvoie à un acte perlocutoire ? Puisque l'auteur essaie d'exercer une influence cachée sur son lecteur pour le surprendre, le mettre sous la tension ou le persuader. Cet auteur ne voulait-il donc pas fasciner ce lecteur et attirer son attention ? Enfin, ne cherche-t-il pas à convaincre son lecteur de la véridicité des événements, de ses intrigues ou de l'intégralité de son histoire ? Il nous semble que la réponse peut être favorable, à l'exception de l'authenticité de l'histoire car c'est une œuvre produite par sa propre imagination. De toute façon, l'intention sérieuse de l'auteur de créer une œuvre qui ne manque ni de réel ni de sincérité, au moins dans son monde de croyance et l'univers de son roman, agit comme un motif implicite qui l'incite à se lancer dans cette expérience.

Les actes de langage indirect : une stratégie du discours implicite

Il est possible que les interactants éprouvent une nécessité d'adresser indirectement une demande, un ordre, une critique, une proposition, etc. C'est une façon d'atténuer l'agressivité des forces illocutoires des actes directs. Ces ordres, ou ces demandes se transformeraient en une fausse interrogation (question rhétorique), ou une assertion visant à laisser passer une requête ou une déclaration. Cette opération n'est pas spécialement calculée car la convention sociale l'a déjà constituée et autorisée, de sorte qu'un décryptage ne serait ni compliqué ni difficile. L'implicite insère dans la structure explicite de l'acte direct un second acte de langage que nous pourrions qualifier d'« implicite », de « dérivé » ou d'indirect¹. C. Kerbrat-Orecchioni reconnaît que les actes de langage indirects² sont très répandus dans l'échange quotidien de la parole et ajoute que l'« on peut ainsi affirmer sans grand risque de se tromper, en l'absence même de toute confirmation d'ordre statistique,

¹ Il existe une diversité dans les termes d'appel de l'acte de langage indirect. Catherine Kerbrat-Orecchioni certifie provisoirement l'existence de cette confusion entre les différents termes utilisés en déclarant qu'« il arrive fréquemment que l'on constate au sein d'un même énoncé la présence simultanée de deux (ou plus) valeurs illocutoires hiérarchisées, dont l'une peut être dite « littérale », « primitive », « directe », ou « explicite », et l'autre (ou les autres) « seconde », « dérivée », « indirecte », ou « implicite » — ces différents qualificatifs étant provisoirement admis comme synonymes ». *L'implicite, op. cit.*, p.68. D'autres, comme Christian Baylon et Xavier Mignot, justifient leur choix de ce terme « dérivation » par : « on a proposé d'appeler dérivation le processus par lequel, dans des énoncés de ce genre, on passe du sens explicite à un sens implicite ». *op. cit.*, p.157.

² Catherine Kerbrat-Orecchioni juge que l'acte de langage indirect est une « expression elliptique pour acte de langage formulé indirectement, sous le couvert d'un autre acte de langage ». Puis elle distingue entre l'acte littéral et l'acte dérivé en disant que « et l'on dira littérale (ou primitive) la valeur apparente de question, et dérivée la valeur réelle de requête ». *Les actes de langage dans le discours, op. cit.*, p. 35.

que la grande majorité des requêtes s'y expriment de manière détournée »¹. Cela prouve que le recours à ce procédé vise à éviter le risque de se confronter directement au territoire de l'interlocuteur.

Proust s'est bel et bien servi de cette stratégie discursive en désignant un protocole mondain de politesse, ou une façon détournée d'exécuter un propos implicite ou pour faire passer implicitement une critique, un reproche ou une déclaration sensible. Dans le cadre de l'emploi mondain, les actes implicites ne perdent pas de leur force illocutoire. L'énonciation de ces actes fait aussi réagir l'interlocuteur. C'est un genre de cohabitation réussie entre l'acte implicite, primaire non littéral et un autre explicite, secondaire, littérale. L'absence du préfixe performatif des actes de langage mondain n'empêche pas cette conception de l'existence d'un acte de langage et ne diminue pas sa force illocutoire. Toutefois, cette absence laisse entendre, pour un spécialiste du langage, que c'est un énoncé performatif implicite car le verbe performatif est un marqueur de l'acte direct.

Dans *À la recherche du temps perdu*, de nombreux actes directs sont chargés d'actes implicites. Les plus répandus sont :

1- Les interrogations

Les personnages proustiens recourent aux interrogations masquées pour envoyer un message implicite à leur partenaire dans l'espace interactif. En répondant à la question posée par Bloch : « Vous êtes certainement dreyfusard : à l'étranger tout le monde l'est »², M. d'Argencourt adresse une affirmation (acte implicite) sous la forme d'une question (acte direct) qui a aussi des effets cachés (acte perlocutoire) visant à embarrasser Bloch afin de le sanctionner d'avoir posé une telle question :

« C'est une affaire qui ne regarde que les français entre eux, n'est-ce pas ? » répondit M. d'Argencourt avec cette insolence particulière qui consiste à prêter à

¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin, coll. «U. Linguistique », 2002, p.212.

² *CG.*, p.237.

l'interlocuteur une opinion qu'on sait manifestement qu'il ne partage pas, puisqu'il vient d'en émettre une opposée.

Bloch rougit ; M. d'Argencourt sourit, en regardant autour de lui, et si ce sourire, pendant qu'il l'adressa aux autres visiteurs, fut malveillant pour Bloch, il le tempéra de cordialité en l'arrêtant finalement sur mon ami afin d'ôter à celui-ci le prétexte de se fâcher des mots qu'il venait d'entendre et qui n'en restaient pas moins cruels ». *CG.*, p.237-238.

Le narrateur profite vivement du côté gestuel de cette scène pour révéler l'effet de la force perlocutoire exercée par M. d'Argencourt sur Bloch. La rougeur du visage de ce dernier révèle cette influence, ainsi que le sourire par lequel M. d'Argencourt essaie de modérer l'agressivité de sa réponse.

Sous la forme d'une question, M. de Charlus adresse en ces termes un reproche implicite au général Deltour :

« Bonsoir, cher et charmant ami. Hé bien, c'est comme ça que vous vous tirez des pattes sans me dire adieu ? » dit le baron avec un sourire de bonhomie et de suffisance, car il savait bien qu'on était toujours content de lui parler un moment de plus». *Pr.*, p.267.

Il conviendrait de dire que la conversation mondaine renvoie à un flot d'implications et de paroles détournées qui préparent la voie à une demande rusée, un ordre, etc. Prenons pour exemple, cet énoncé de Mme Verdurin. Dans un effort de faire approcher Swann d'Odette, elle énonce en effet des actes de langage successifs dans lesquels l'acte explicite cache un autre implicite bien glissé, introduits par un argument :

« Vous n'êtes pas bien là, allez donc vous mettre à côté d'Odette, n'est-ce pas Odette, vous ferez bien une place à M. Swann ? ». *CS.*, p. 204.

Sous prétexte de voir que Swann n'est pas à son aise là où il est assis, Mme Verdurin conseille à celui-ci (acte implicite) d'aller s'installer dans une autre place juste auprès d'Odette. En même temps, elle propose à Odette (acte implicite) de lui faire une place auprès d'elle. Le premier acte implicite émerge sous la forme d'un acte directif

(ordre) : « allez donc vous mettre à côté d'Odette », tandis que le second revêt l'aspect d'une question : « n'est-ce pas Odette, vous ferez bien une place à M. Swann ? ». Mme Verdurin emploie souvent ce type de langage dissimulé pour ses intrigues, en particulier à propos d'Odette et de Swann soit en leur faveur, comme dans cet exemple, lorsqu'elle cherche à se rapprocher d'eux, soit en leur défaveur, comme dans ses prochaines tentatives de piétiner Swann et de l'éloigner d'Odette. Relevons aussi cet exemple :

« Odette vous allez ramener M. Swann, n'est-ce pas ? ». CS., p.244.

Dans une sorte d'interrogation rhétorique, Mme Verdurin propose implicitement à Odette de faire ramener Swann à leurs soirées. Lorsque Mme Verdurin pose ces questions, ce n'est pas dans l'intention d'obtenir une réponse, mais, précisément dans le but de faire réagir Odette ou Swann, chacun de son côté. C'est une sorte de question rhétorique¹ que les mondains adaptent et impliquent dans leur interaction verbale. Ils y recourent de temps en temps pour éviter l'attaque directe du territoire de leur destinataire, pour ne pas le vexer ou pour dissimuler une affaire mal considérée. Ce type de question revêt donc une valeur implicite qui construit le but illocutoire pour lancer un tel acte de langage.

2- Les reproches

Les reproches que les mondains adressent à leurs partenaires, sont eux aussi classés dans cette série d'actes de langage implicite. Nous l'avons vu ci-dessus lorsque M. de Charlus a adressé des reproches d'une manière détournée à son interlocuteur, le général Deltour. Dans l'énoncé suivant, Mme de Guermantes adresse poliment un reproche à une invitée arrivée en retard. Cet acte consistant à formuler des reproches se glisse implicitement sous la forme d'un acte déclaratif. L'invitée a tout de suite repris la parole et formulé des excuses en prétextant un manque de moyens :

¹ Joëlle Gardes-Tamine considère la question rhétorique comme une fausse question qui fait office d'assertions déguisées dans certains passages littéraires : « En réalité, il s'agit de fausses questions, de questions rhétoriques, qui n'appellent pas de réponse mais sont des assertions déguisées ». *La stylistique*, Paris : A. Colin, coll. « Cursus », 1992, p. 135.

« Vous arrivez à une jolie heure, Paulette ! dit la duchesse. — Ah ! j'ai un tel regret ! Mais vraiment il n'y a pas eu la possibilité matérielle », répondit la princesse d'Orvillers qui avait pris à la duchesse de Guermantes ce genre de phrases, [...] ». *SG.*, p.118.

Un reproche implicite inséré aussi dans un acte direct d'avertissement vise à signaler à Swann le faible nombre de visites qu'il rend à la duchesse qui était une vieille amie de celui-ci :

« Si on n'avait pas de vos nouvelles par Mémé... Pensez que je ne vous vois plus jamais ! ». *CS.*, p.337.

Dans certains cas, le commentaire du narrateur aide à relever l'acte implicite. Voici un reproche déguisé, adressé par Rachel à Saint-Loup, sous la forme d'un acte expressif afin d'adoucir la force illocutoire de l'acte prononcé. Ce reproche est précédé de la phrase du narrateur qui nous sert à saisir l'acte implicite :

« Elle (Rachel) ne s'interrompt de me parler livres, art nouveau, tolstoïsme, que pour faire des reproches à Saint-Loup qu'il bût trop de vin.

« Ah ! si tu pouvais vivre un an avec moi on verrait, je te ferais boire de l'eau et tu en serais bien mieux ». *CG.*, p.156.

J. R. Searle explique le cas de l'implication concernant les actes de langage indirects en déclarant que : « les actes de langage indirects, où le locuteur dit une chose, veut dire ce qu'il dit, mais veut dire encore autre chose »¹. Selon lui, l'acte de langage indirect, ajoute encore une chose à l'énoncé de l'acte direct, contrairement aux autres procédés indirects du langage tels que la métaphore et l'ironie (car la métaphore désigne un fait en montrant un autre et l'ironie veut dire le contraire de ce qu'elle exprime). J. R. Searle continue son explication en ces termes : « Je distingue l'acte illocutoire primaire du locuteur, qui n'est pas littéralement exprimé dans son énonciation, de son acte illocutoire secondaire, qui est

¹ Searle, John R., *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Trad. par Joëlle Proust, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1982, p.196.

exprimé littéralement. On accomplit indirectement l'acte illocutoire primaire en accomplissant l'acte illocutoire secondaire »¹.

Il faut dire que l'interlocuteur ne doit pas prendre conscience de l'interprétation des données explicites de l'énoncé car il s'est chargé d'un signifié implicite représentant sa visée illocutoire principale. Ainsi, il y a énormément de formules interrogatives employées dans le but d'ordonner, de demander quelque chose ou reprocher. Cela est dû à une intention d'éviter de blesser ou d'irriter le destinataire par l'affrontement direct. Le locuteur cherche donc à atténuer la force illocutoire de son énoncé celui de la demande, de l'ordre, du reproche, de la critique, etc. L'interlocuteur peut se servir de la force illocutoire comme d'une inférence afin de saisir les actes indirects, en particulier dans les énoncés où les verbes performatifs sont absents.

3- Les déclarations importantes ou délicates

Dans certaines scènes, la délicatesse du sujet abordé incite le personnage à choisir un acte déclaratif masqué afin de modérer l'effet de cette forte déclaration. La délicatesse d'une situation laisse ainsi les déclarations passer au moyen d'une proposition et d'une demande de conseil ou d'une demande d'approbation. Tel est le cas de la mère de Marcel lorsqu'elle propose à son fils d'aller promener la grand-mère et en même temps, demande indirectement l'avis du médecin pour savoir s'il est possible de le faire :

« Ta grand-mère pourrait peut-être aller s'asseoir, si le docteur le lui permet, dans une allée calme des Champs-Élysées, près de ce massif de lauriers devant lequel tu jouais autrefois, me dit ma mère consultant ainsi indirectement du Boulbon et de laquelle la voix prenait à cause de cela quelque chose de timide et de déférent qu'elle n'aurait pas eu si elle s'était adressée à moi seul ». *CG.*, p.293.

Il s'agit sans doute là d'un moyen visant à atténuer la gravité de la maladie de la grand-mère aux yeux de son fils, Marcel. La voix timide et déférente de la mère représente, pour Marcel, un symptôme de la requête destinée au médecin. D'ailleurs, ce passage rap-

¹ *Ibid.*

porté au style direct, affirme l'existence d'un locuteur, « la mère du narrateur », et de deux interlocuteurs sous-entendus, explicités une fois par « ta, tu » concernant son fils et par l'incise « si le docteur le lui permet » désignant la seconde personne, c'est-à-dire le médecin ainsi que la grand-mère. Il est important de signaler que l'existence de l'acte de langage impose implicitement, la présence d'un destinataire à qui l'on s'adresse et qui peut réaliser l'acte. C'est l'une des conditions préliminaires pour qu'un acte s'accomplisse et réussisse. Cela marque aussi la présence d'un locuteur dans une position qui lui permet de donner un ordre. Nous pouvons donc dire que les énoncés contenant les actes de langage indirects, ont deux forces illocutoires dont l'une s'accomplit implicitement par l'accomplissement de l'autre. Ces deux forces s'identifient pour la première, en tant que non littérale, formant l'acte implicite et se greffant sur celle de la signification littérale et seconde, indice de l'acte direct.

4- Les avertissements

Les personnages proustiens s'occupent aussi de formuler leurs avertissements d'une façon implicite. Une série d'énoncés directifs et explicites, serait chargée d'un acte implicite celui de « l'avertissement » :

« Onze heures, n'oublie pas, je me charge de le prévenir. Il est très susceptible ». *CG.*, p.399.

Dans cet énoncé interrogatif, l'avertissement relève également d'un acte implicite. C'est une forme d'interrogation rhétorique dont les amies d'Albertine se servent pour l'avertir et l'obliger à rentrer tout de suite puisqu'il se fait tard :

« Hé bien, Albertine, qu'est-ce que tu fais, tu sais l'heure ? ». *SG.*, p.219.

5- Les injures

À l'instar des reproches, des demandes, des avertissements, la parole injurieuse peut aussi figurer sous l'aspect d'un acte indirect que l'on distingue par sa force illocutoire. La langue n'est pas un univers fermé, il est possible d'exprimer un acte de langage de diverses manières. Un acte expressif direct, comme dans la phrase ci-dessous, suivi d'énoncés argumentatifs, sous-entendrait un acte d'injures de sorte que le destinataire (M. de Charlus) ne puisse pas l'affirmer, comme ce qui se passe dans tous les cas de l'implicite. Cette parole à double sens émerge à l'encontre de M. de Charlus qui préfère à la fin conserver ses soupçons contre son locuteur M. Verdurin :

« Excusez-moi de vous parler de ces riens, commença-t-il, car je suppose bien le peu de cas que vous en faites. Les esprits bourgeois y font attention, mais les autres, les artistes, les gens qui en sont vraiment, s'en fichent. Or dès les premiers que nous avons échangés, que vous en étiez ! » M. de Charlus qui donnait à cette locution un sens fort différent, eut un haut-le-corps. Après les œillades du docteur, l'injurieuse franchise du Patron le suffoquait. « Ne protestez pas, cher monsieur, vous en êtes, c'est clair comme le jour, reprit M. Verdurin. [...] — Qu'alliez-vous me dire ? » interrompit M. de Charlus qui commençait à être rassuré sur ce que voulait signifier M. Verdurin, mais qui préférait qu'il criât moins haut ces paroles à double sens »¹. *SG.*, p.332.

6- Le remerciement mondain

L'étiquette mondaine atteint son objectif en réalisant aussi un acte implicite de remerciement. En effet, un acte de remerciement est masqué par un autre acte expressif de compliment « vous êtes gentil de m'aimer » prononcé par Saint-Loup en réponse à la déclaration de Marcel. Cette déclaration est suivie par une requête implicite de familiariser la relation portant sur le rappel d'un dit précédent :

¹ Cet exemple est intégralement cité p.118.

« Vous êtes gentil de m’aimer, mais vous le seriez aussi de me tutoyer comme vous l’aviez promis et comme tu avais commencé de le faire ». CG., p.119.

À cet égard, il est intéressant de signaler que le tutoiement, signe d’une relation intime, débute avant cela et se pose toujours à travers une interrogation directe qui déguise une requête adressée par Marcel à Saint-Loup :

« [...], mais je crains que vous ne me la refusiez ; cela vous ennuerait-il que nous nous tutoyions ? ». CG., p.95.

7- L'expression de la politesse

Il convient de signaler que la raison principale qui génère la plupart de ces actes de langage implicites, renvoie au recours à la politesse. Généralement, dans la vie quotidienne, on emploie l’acte de langage indirect, disons par politesse, pour atténuer la demande. Parfois, pour un simple énoncé du type « il fait chaud », le destinataire comprend que l’énonciateur lui demande d’agir contre cette chaleur et d’ouvrir les fenêtres ou de l’excuser s’il prend la fuite, etc. J. R. Searle fait le point sur le rapport entre la politesse et les demandes indirectes. Il estime que la politesse est le motif essentiel de l’emploi des procédés indirects afin de faire passer les sollicitations sans vexer ou gêner celui à qui l’on pose la demande ou la question. Il explique : « la politesse est la motivation la plus puissante en faveur de l’indirectivité des demandes, et certaines formules tendent naturellement à devenir la manière conventionnellement polie d’adresser une demande indirecte »¹. Le locuteur évite l’usage des verbes illocutoires explicites ainsi que des verbes comportant un sens direct quand il demande à autrui de « sortir » par exemple. Ce locuteur se protège donc au moyen d’une formule indirecte que l’interlocuteur décode conventionnellement.

À cet égard, nous pouvons aborder le système formel d’invitation émanant du protocole mondain qui s’insère dans ce type de langage de politesse. En adressant une invitation les personnages proustiens sont mus par le désir de choisir des expressions élégantes et polies :

¹ Searle, John R., *Sens et expression*, op. cit., p.92.

« Puisque je vois que vous allez dans le monde maintenant, faites-moi donc le plaisir de venir me voir ». *CG.*, p.267.

Ces invitations peuvent cacher des intentions malsaines. Afin de trouver son chemin vers Marcel, M. de Charlus cherche à argumenter son invitation et à la masquer par une formule mondaine qui montre le plaisir qu'il aurait, si Marcel y répondait positivement.

Incontestablement, la politesse investit l'indirectivité pour que la demande ne soit pas impérative et dans le but de lui donner une allure de requête. L'invitation de M. de Charlus paraît quelque peu particulière. Elle oscille entre la cause et son effet. Elle commence par un argument afin de préparer le terrain avant de lancer l'invitation ou plutôt pour persuader l'invité de venir. Et chaque fois qu'il tâche d'inviter Marcel, M. de Charlus use de formules différemment argumentées :

« Je prendrai le thé ce soir après dîner dans l'appartement de ma tante Villeparisis, me dit-il. J'espère que vous me ferez le plaisir de venir avec madame votre grand-mère ». *JF.*, p.325.

Les indications concernant le lieu et l'heure dans lesquels il voulait voir Marcel, sont impliquées comme des présupposés dans cet énoncé informatif : « Je prendrai le thé ce soir après dîner dans l'appartement de ma tante Villeparisis ». Puis, M. de Charlus adresse cette formule indirecte « j'espère que vous me ferez le plaisir », faisant partie de la politesse mondaine, afin d'inviter Marcel ainsi que sa grand-mère.

La société proustienne préfère davantage recourir au langage formel. Les mondains utilisent parfois des formules interrogatives, une inférence de politesse, dans le but principal d'adresser une invitation. Ainsi, l'acte d'invitation est impliqué dans cet acte interrogatif explicite agissant comme un marqueur de politesse :

« Vous ne nous ferez pas le plaisir de dîner avec nous ? ». *JF.*, p.512.

Dans cet énoncé : l'acte explicite « interrogatif » signale que M. de Vaudémont, l'énonciateur, demande à Marcel de *lui faire le plaisir...*, formulation qui renvoie en même

temps au protocole de politesse. L'acte implicite consiste en une invitation adressée à Marcel de venir dîner avec lui. Cet acte direct « vous ne nous ferez pas le plaisir » est réalisé en accomplissant l'acte indirect « dîner avec nous ». L'invitation sous-entend aussi une flatterie (acte perlocutoire) formulée en ces termes : « faire le plaisir à quelqu'un grâce à ma présence ». Les conditions de satisfaction réussissent si les invitants sont sincères dans leur invitation et la réponse de la personne intéressée est favorable.

Cette œuvre regorge de formules similaires ; richesse conforme à la langue française en général et aux mondains proustiens en particulier. D'ailleurs, ces mondains préfèrent débiter leur conversation par des formules de politesse afin de s'excuser si leur intervention cause à leur allocataire une certaine gêne, notamment lorsqu'ils passent un appel téléphonique. Albertine, par exemple, emploie une expression de ce type, un cliché lorsqu'elle téléphone à Marcel tard le soir. Elle commence par s'excuser de l'avoir appelé à une heure si tardive et craint de l'avoir dérangé :

« Je ne vous dérange pas en vous téléphonant à une pareille heure ? ». *SG.*, p.129.

Cet énoncé interrogatif (acte explicite) prononcé par Albertine implique dans son contenu propositionnel une demande de pardon (acte implicite) : « je vous demande le pardon de vous déranger en vous téléphonant à une heure tardive ». Ainsi l'accomplissement de l'acte implicite (primaire) dépend de l'achèvement de l'acte explicite (secondaire).

Entre la politesse et l'acte de langage implicite, il existe alors un rapport étroit, une complicité dans la mesure où le locuteur l'utilise pour adoucir le fait de menacer le territoire du destinataire en lui parlant directement. Nous pourrions dire que l'expression de la politesse transgresse la directivité de l'acte de langage en le transformant en un état d'indirectivité puisqu'un ordre, ou une réfutation, par exemple, se dissimule derrière une interrogation, une reformulation indirecte, afin d'atténuer la force illocutoire de ces actes ?

Afin d'éviter l'affrontement direct et de diminuer l'agressivité, ces personnages recourent à certains éléments dus à la politesse tels que le conditionnel pour adoucir la dureté d'une demande. Anne-Marie Diller considère le conditionnel comme un marqueur de dérivation illocutoire en disant à ce propos qu' :

on pourrait croire à première vue que le conditionnel sert essentiellement à atténuer la brutalité de la demande par l'emploi d'une forme dite de politesse. Mais cette notion de la politesse, qui relève peut-être du domaine du perlocutoire, n'a pas de pouvoir explicatif, et nous nous proposons de montrer que, dans un grand nombre de cas, le conditionnel sert de marqueur de dérivation illocutoire¹.

Examinons cet exemple :

« Est-ce qu'on ne pourrait pas enlever ceci ? » demanda M. de Charlus à Morel comme à un intermédiaire et pour ne pas s'adresser directement aux garçons. Il désignait par « ceci » trois roses fanées dont un maître d'hôtel bien intentionné avait cru devoir décorer la table. « Si..., dit Morel embarrassé. Vous n'aimez pas les roses ? — Je prouverais au contraire par la requête en question que je les aime, puisqu'il n'y a pas de roses ici (Morel parut surpris), mais en réalité je ne les aime pas beaucoup ». *SG.*, p.395.

Bien que l'énoncé apparaisse sous la forme d'une interrogation directe grâce au marqueur explicite « Est-ce que », cet énoncé renferme encore une requête (acte implicite) soulignée par un marqueur de dérivation illocutoire « le verbe pouvoir au conditionnel ». M. de Charlus adresse indirectement sa requête d'enlever le vase contenant des fleurs mortes à son interlocuteur Morel, tandis que la visée illocutoire est destinée aux serveurs. Tous ces éléments que contient le contexte, agissent pour raffiner la brutalité de la force illocutoire de la demande. En outre, l'emploi du pronom « on »² participe aussi à la dissimulation de la force illocutoire de cette demande et renvoie en même temps à la familiarité entre Charlus et Morel.

Le souci proustien consiste aussi à retravailler la ponctuation des énoncés qui ne servent pas toujours les intentions et les propos de ses personnages. Cette absence (plutôt orale ici) de ponctuation riche pourrait être un indice de l'existence d'une intention implicite, d'un acte indirect ou d'une question détournée. Le narrateur est disposé à élucider les

¹ Diller, Anne-Marie, « Le conditionnel, marqueur de dérivation illocutoire », in *Semantikos*, vol. 2, n°1, 1977, Paris : Éditions Semantikos, p.11.

² Il est important d'indiquer que l'énoncé de l'acte direct doit avoir un sujet à la 1^{re} ou 2^e personne du singulier ou pluriel. Dans cet énoncé, nous relevons qu'« on » porte le sens de « nous ». Cet énoncé « on » conserve pourtant une force illocutoire plus ou moins dissimulée. Son effet est bien notable sur Morel à travers son embarras et sa surprise.

propos intérieurs des personnages afin de montrer de quelle façon la ponctuation ne coïncide pas avec leur vraie intention, comme dans cet énoncé où le point d'interrogation ne sert pas ce que M. de Charlus voulait vraiment exprimer. Nous voyons qu'il s'agit plutôt d'une assertion que d'une interrogation :

« Il habite Balbec ? » chantonna le baron, d'un air si peu questionneur qu'il est fâcheux que la langue française ne possède pas un signe autre que le point d'interrogation pour terminer ces phrases apparemment si peu interrogatives. Il est vrai que ce signe ne servirait guère que pour M. de Charlus ». *SG.*, p.489-490.

Par conséquent, l'acte implicite régit l'énoncé. La force illocutoire implicite peut malgré tout faire réagir l'interlocuteur. L'acte implicite est ainsi considéré comme un acte primaire qui constitue le noyau de la communication verbale des personnages de Proust.

Les performatifs implicites

Dans le discours mondain, l'absence de performatifs n'empêche pas le message d'atteindre son objectif. Naturellement quand un locuteur produit un acte de langage, un ordre ou une demande par exemple, il doit être précédé de verbes performatifs¹ : « je vous *ordonne* de sortir, je vous *demande* de patienter ». Toutefois, la communication humaine n'a pas besoin de dire et de redire des énoncés complets et longs car l'être humain se sert souvent des stéréotypes qui facilitent la communication. La machine cognitive d'interprétation n'a pas besoin d'avoir tout pour décoder le message étant donné que l'analyse se fait aussi globalement et non mot à mot.

Les performatifs implicites agissent comme une condition nécessaire pour l'interaction verbale. Les verbes performatifs disparaissent de la parole de ces personnages lorsqu'ils affrontent une situation non confortable. Albertine compte sur la force illocutoire ré-

¹ D'après John Langshaw Austin, l'usage des énoncés où les performatifs sont implicites a précédé celui des performatifs explicites. Il déclare à ce propos : « Historiquement, du point de vue de l'évolution du langage, le performatif ne serait apparu qu'après certaines énonciations plus primaires ; énonciations dont plusieurs, au moins, sont déjà des performatifs implicites, inclus (comme partie d'un tout) dans la plupart des performatifs explicites (ou d'un bon nombre d'entre eux). « Je ferai », par exemple, serait apparu avant « Je promets que je ferai... ». J. L. Austin, *op. cit.*, p.92.

gissant son énonciation pour ordonner ou menacer son interlocuteur afin de l'empêcher de continuer :

« Finissez ou je sonne », s'écria Albertine voyant que je me jetais sur elle pour l'embrasser ». *JF.*, p.494.

La force illocutoire donne l'efficacité à ces ordres, malgré l'absence de verbes performatifs : « je vous *ordonne* de finir » et « je vous *menace* de sonner ». Cette formule d'acte de langage « finissez », dissimile le « vous » de l'allocutaire, Marcel, ainsi que le « je » de l'énonciatrice.

Par ailleurs, lorsque le personnage adresse des paroles dures à ses allocutaires, il en vient à les atténuer en posant une tournure interrogative. Observons ces deux énoncés interrogatifs adressés par Mlle Marie Gineste à Mme Céleste Albaret à propos de Marcel mentionné par Monsieur :

« Allons, Céleste, veux-tu te taire ? Es-tu pas folle de parler à Monsieur comme cela ? ». *SG.*, p.241.

Dans ces deux énoncés, l'interrogation directe, marquée par l'inversion verbe-sujet, introduit deux actes indirects dans lesquels l'un s'accomplit par l'accomplissement de l'autre. Le premier acte indirect renvoie à une requête (de se taire) réalisée par le biais de l'acte direct (l'interrogation). Le second renvoie à une assertion qui revient quelque peu à dire « Je t'assure que tu es folle de parler à Monsieur comme cela ». Ainsi, le recours à la dérivation est justifié par le fait de demander à autrui de se taire, raison à nouveau nuancée par l'emploi du verbe « vouloir »¹.

Le recours à la réalisation d'actes implicites caractérisés par l'absence des performatifs s'opère plutôt avec l'usage des actes consistant à insulter parce que la formule directe « je t'insulte » n'est pas favorable à l'usage. Le locuteur se contente d'énoncer : « espèce de X », expression que son interlocuteur décode comme une insulte par convention ou en-

¹ Nous allons plus loin faire le point sur l'usage de ce verbe.

core par connotation¹. Pourtant, dans ce cas-là l'insulte s'avère plus ou moins explicite malgré l'absence du verbe performatif. Bloch utilise ce genre de gros mot juste pour venger son amour-propre contre l'indifférence de M. de Norpois à son égard :

« Qu'est-ce que cette espèce d'imbécile ? ». CG., p.212.

L'insulte est ici assez explicite du fait de la présence du terme « imbécile », telle est aussi l'injure prononcée par Françoise pour insulter le pauvre lapin qu'elle était en train de tuer. La force illocutoire de cet acte implique aussi une forte informativité concernant la cruauté de la locutrice :

« Quand il fut mort, Françoise recueillit le sang qui coulait sans noyer sa rancune, eut encore un sursaut de colère, et regardant le cadavre de son ennemi, dit une dernière fois « Sale bête ! » je remontai tout tremblant ; j'aurai voulu qu'on mît Françoise tout de suite à la porte ». CS., p.120.

D'ailleurs, l'absence de verbes performatifs renvoie encore à un usage stéréotypique dans lequel l'énonciateur n'a pas besoin de tout dire pour que son interlocuteur comprenne la signification de l'énoncé. Échapper aux formules longues, soumises aux lois d'informativité ou d'exhaustivité facilite énormément la communication. Éviter la répétition est l'un des principes de l'oral qui repose sur la diffusion du minimum d'informations. Dans ce cas-là le recours au sous-entendu et à l'ellipse se fait involontairement et l'implicite demeure dans un cadre étroit, celui d'un usage conventionnel.

Dans cet énoncé si bref, le professeur E*** propose le vin sans mentionner le verbe performatif comme un verbe introducteur. Nous supposerions que l'énoncé « Désirez-vous boire du vin ? » exprimerait cette offre :

¹ Il s'avère intéressant d'indiquer que certains genres d'insultes sont propres à une société donnée ou à une communauté particulière qu'un intrus ou un étranger ne peut pas classer comme insulte. Par conséquent, ne pouvons-nous pas dire que la connotation fait partie du décodage de ce type d'acte de langage plus ou moins indirect ? Remarquons cette insulte « Grand pied de grue », Pr., p.154, adressée par Morel à la nièce du giletier. Le mot grue désigne un oiseau. Cette expression subit donc une transformation sémantique qui a contribué à la ranger plus tard sous la catégorie d'insultes. « Grue » signifie alors « idiot » ou « femme entretenue », caractéristiques qui ne sont pas celles de la nièce du giletier. De cette façon, nous pouvons dire que le concept d'insulte est impliqué dans la culture d'une société que l'on capte aussi bien par connotation que convention. Voir la définition de ce mot dans *Le nouveau petit Robert : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, Paris : Le Robert, 2006, p.1196.

« Du vin ? en quantité modérée, cela ne peut vous faire du mal, c'est en somme un tonifiant...Le plaisir physique ? après tout c'est une fonction. Je vous le permets sans abus, vous m'entendez bien. L'excès en tout est un défaut ». SG., p.41.

Le manque du verbe performatif ne voile pas la visée illocutoire de l'offre car il s'agit d'un énoncé plus ou moins stéréotypé. Afin de rassurer Marcel à l'égard des effets du vin, le professeur use du performatif « permettre » pour lui accorder et confirmer son autorisation.

Il convient d'indiquer que la réalisation des actes indirects comme c'est le cas des actes directs, est soumise à certaines conditions que l'on qualifie de conditions de réussite ou de félicité. Ces conditions reposent sur le fait que lorsque le locuteur impose un ordre, il doit avoir une position lui permettant d'ordonner. Ensuite, son destinataire doit avoir la capacité de réaliser cet ordre. Enfin, l'état de chose doit véritablement se trouver dans la situation pour laquelle il demande la transformation, par exemple : la porte doit être ouverte au moment où celui-ci demande de la fermer. La transgression des lois du discours produit les actes indirects. Cette transgression a lieu au niveau des actes directs (lois de sincérité et d'informativité) et au niveau des actes allusifs (lois de coopération et pertinence). Demander si son interlocuteur peut lui passer le sel, ce n'est pas pour savoir si cette personne est capable de le passer, mais justement pour lui demander qu'elle lui donne le sel. L'acte indirect ou implicite, c'est-à-dire la requête de « passer le sel » n'est pas violée car il exprime un désir sincère de vouloir lui passer le sel. L'interlocuteur saisit l'implication et peut l'interpréter grâce aussi aux actes rituels faisant partie de l'arrière-plan d'une société donnée ou d'une communauté. Il sait que quand on lui dit « du vin ? », c'est que l'on attend son approbation pour lui servir du vin. Ainsi, il constitue son hypothèse d'implication à partir de ces inférences de la force illocutoire :

Un locuteur compétent en français, par exemple, sait qu'une énonciation réussie de l'énoncé performatif « Je te demande s'il pleut » constitue l'acte de poser la question exprimée par l'énoncé interrogatif correspondant, à savoir « Est-ce qu'il pleut ? » dans le contexte de cette énonciation. Autrement dit, il sait que cet énoncé performatif implique illocutoirement l'énoncé interrogatif correspondant¹.

¹ Vanderveken, Daniel, *op. cit.*, p.55.

Examinons cet énoncé dans lequel Mme Verdurin lance un acte direct : « interrogation » entraînant un acte implicite d'« ordre » afin d'amener son destinataire (le pianiste) à jouer de la musique :

« Est-ce que vous n'allez pas travailler de votre métier, vous ! cria-t-elle au petit pianiste, afin de faire montre, devant un nouveau de l'importance de Forcheville, à la fois de son esprit et de son pouvoir tyrannique sur les fidèles ». CS., p.259.

Les conditions de réussite de l'acte implicite sont positivement présentes dans cet énoncé dans la mesure où Mme Verdurin se trouve dans une position qui lui permet d'ordonner au pianiste de jouer de la musique. Il en joue véritablement pour son compte (condition préliminaire). Toutefois, il ne joue pas à ce moment-là, fait qui réussit l'état de chose. Quant à la transgression des lois de discours, elle la réalise sans doute (sincérité et exhaustivité) puisque son énoncé est plutôt destiné à son invité et non au pianiste car une force perlocutoire y est impliquée, celle d'une démonstration de pouvoir. Elle essaie d'éblouir son nouvel invité en humiliant le pianiste. La ponctuation (le point d'exclamation), indique qu'un avertissement est possible, renforcé par un « vous » détaché, ce qui relève de la polyphonie dans la mesure où le destinataire et l'allocutaire sont différents : le pianiste est le destinataire, Forcheville est l'allocutaire.

Il est donc clair que la force illocutoire et le contenu propositionnel sont susceptibles de remplacer les performatifs. Ainsi, le décodage de l'acte implicite dépend de l'interprétation du contenu propositionnel formé de la combinaison lexicale et syntaxique des mots de l'énoncé et de la force illocutoire qui distingue la requête d'un ordre, d'une assertion.

Revenons à l'exemple que nous avons traité ci-dessus : le contenu propositionnel de cet énoncé montre explicitement qu'il s'agit d'une interrogation signalée par l'usage de « Est-ce que ». Malgré cela, la construction de la phrase se caractérise par une lacune supposant l'existence d'un acte implicite, « ordre » renforcé par un « vous » détaché. Quant à la force illocutoire, Proust essaie de la suggérer par la ponctuation en employant le point d'exclamation à la fin.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier que l'intentionnalité est une condition nécessaire pour que l'on puisse valider l'acte de langage. La connaissance de l'intention du locuteur facilite la tâche consistant à capter et interpréter la force illocutoire car « l'intentionnalité fait intervenir, principalement, le but illocutionnaire de l'acte : un acte illocutionnaire est intentionnel au sens où l'intention du locuteur est d'amener l'interlocuteur à reconnaître minimalement deux choses : d'une part, son intention communicative [...] et, d'autre part, son intention illocutionnaire [...] »¹. Sans connaître l'intention du locuteur, l'interprétation de l'acte demeure une affaire plus ou moins inaccessible.

À vrai dire, Proust prend garde à tous les détails du langage mondain. En rapportant les énoncés des personnages, son narrateur cherche à divulguer leur intention afin de légaliser leur acte. Cottard recourt à un acte plutôt allusif caractérisé par l'absence des performatifs pour faire parler, voire arracher sa femme à son silence :

« Allons Léontine, en avant... harche ! il est temps de partir ». Ce n'était pas vrai car le docteur allait seulement continuer sa partie de cartes, mais il espérait contrarier ainsi de façon plus brusque le sommeil de la muette à laquelle il adressait sans plus recevoir de réponse les plus savantes exhortations ». *SG.*, p.352.

L'absence des performatifs n'abolit pas l'acte de langage ni sa force cachée. C'est par convention que les interactants proustiens savent interpréter. La présence des conditions de félicité garantit la réussite des actes produits. Il s'agit d'un mode de langage répandu dans l'échange verbal mondain qui sert l'intention cachée des personnages.

Les verbes modaux : signal d'une dérivation implicite

À l'encontre de l'absence de verbes performatifs, un emploi très courant des verbes modaux « pouvoir, vouloir » charge l'énoncé de valeurs dérivées afin d'attribuer à l'énoncé un aspect plus poli. Jean-Claude Anscombe précise : « il a souvent été remarqué que l'emploi de certains modaux dans des formes interrogatives pouvait engendrer d'autres

¹ Moeschler, Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris : A. Colin, coll. « Série Linguistique », 1996, p.110.

valeurs illocutoires que la simple demande d'information »¹. La valeur illocutoire implicite est enchaînée à l'énoncé via ces verbes modaux : « pouvoir et vouloir ». Cette valeur apparaît comme une requête lorsque le locuteur recourt à l'usage du verbe « pouvoir » considéré comme un marqueur de dérivation.

Interroger quelqu'un sur la possibilité de faire passer le sel, on lui demande indirectement de passer le sel. Ainsi, l'acte d'interrogation n'est pas formellement accompli car le destinataire n'attend pas d'entendre « oui » ou « non ». Il sait déjà que son récepteur a la possibilité de le faire passer. En revanche, l'acte de demander est accompli efficacement par le fait de passer le sel et non pas par rapport à la possibilité de le passer car ce n'est pas l'objectif de la requête. Il s'agit d'une question d'emboîtement. La valeur dérivée d'une requête ou d'un ordre se greffe à une question générale portant sur la possibilité ou le désir².

Dans cet énoncé³, M. de Charlus utilise le verbe « pouvoir » au conditionnel, ce qui introduit un acte dérivé, celui de demander implicitement d'enlever les fleurs mortes. Selon Anne-Marie Diller « pouvoir » perd ce qualificatif à l'indicatif⁴ : « Dans tous les énoncés qui emploient le modal « pouvoir », nous suggérons que le conditionnel entraîne une dérivation obligatoire, ce qui n'est pas le cas lorsque « pouvoir » est utilisé à l'indicatif »⁵. Ce conditionnel confère aussi une valeur de politesse à cette demande. Il est évident que la visée illocutoire tend à être une requête implicite insérée dans cette tournure interrogative. C'est un usage conventionnel afin d'atténuer la force illocutoire de la demande :

« Est-ce qu'on ne pourrait pas enlever ceci ? » demanda M. de Charlus à Morel comme à un intermédiaire et pour ne pas s'adresser directement aux garçons. Il désignait par « ceci » trois roses fanées dont un maître d'hôtel bien intentionné avait cru devoir décorer la table ». *SG.*, p.395.

¹ Anscombe, Jean-Claude, « Voulez-vous dériver avec moi ? », *art. cit.*, p.96.

² Dans son article « Voulez-vous dériver avec moi ? », J.-C. Anscombe donne l'exemple de quelques verbes modaux. À côté de « pouvoir et vouloir », il cite encore « devoir, falloir et aller ». Voir p.106-107 de l'*art. cit.*

³ Nous avons cité cet exemple p.138.

⁴ Il existe une différence de fonctionnement entre pouvoir, marqueur de dérivation, et pouvoir interrogeant sur la capacité qui s'emploie dans tous les modes et à tous les temps. En outre, le décryptage du premier s'opère souvent grâce aux normes sociales, tandis que l'interprétation littérale décode le deuxième. Remarquons ici la demande de Mme Cottard concernant la capacité d'Odette de voir Swann de loin : « Mais comment pouvez-vous voir ce qu'il fait en ce moment puisque vous êtes à huit cents lieues de lui ? ». *CS.*, p.370. Cet usage de « pouvoir » ne renferme aucun acte dérivé.

⁵ Diller, Anne-Marie, « Le conditionnel, marqueur de dérivation illocutoire », *art. cit.*, p.13.

Une requête vient aussi s'installer dans une formule de politesse débutée par «pouvoir» au conditionnel, invitant le petit Marcel à être poli :

« Vous pourriez avoir la politesse de commencer par me dire bonjour », me répondit-il sans me donner la main et d'une voix rageuse et vulgaire [...] ». *CG.*, p.195.

Legrandin adopte toujours cette manière détournée lorsqu'il s'adresse aux autres. Par le biais du verbe « pouvoir » au conditionnel, il se venge poliment et implicitement de la mauvaise plaisanterie de Marcel qui s'était retrouvé victime d'un malentendu¹.

D'ailleurs, « vouloir », autre verbe modal, renvoie aussi à un marqueur de dérivation implicite. Cet usage est assez répandu dans *À la recherche du temps perdu* lorsqu'un personnage adresse un ordre considéré comme violent. Il s'en sert alors afin d'atténuer la brutalité de ce dernier. Toutefois, ce verbe a un côté impératif. Pour cette raison, il est très fréquent dans des énoncés comme :

« Allons, Céleste, veux-tu te taire ? Es-tu pas folle de parler à Monsieur comme cela ? »². *SG.*, p.241.

Les mondains de Proust utilisent des énoncés contenant ce modal qui font partie de leur protocole de politesse. Mme Verdurin a masqué sa demande de permission par «vouloir» au conditionnel lorsqu'elle a présenté Saniette à Swann :

« Monsieur Swann, voudriez-vous avoir la bonté de me permettre de vous présenter notre ami Saniette ». *CS.*, p.200.

Dans cet échange de paroles entre Marcel et M. de Charlus, les deux personnages utilisent des expressions atténuant l'agressivité de la force illocutoire de l'acte directif (ordre, conseil). Il se caractérise par un emploi intense des verbes modaux. Cela renvoie à un pro-

¹ Voici un extrait de la scène qui se passe entre Marcel et Legrandin permettant d'éclairer le cas de malentendu : « Tout le monde se rapprocha, j'en profitai pour aller vers Legrandin et, ne trouvant rien de coupable à sa présence chez Mme de Villeparisis, je lui dis sans songer combien j'allais à la fois le blesser et lui faire croire à l'intention de le blesser : « Eh bien, Monsieur, je suis presque excusé d'être dans un salon puisque je vous y trouve ». M. Legrandin conclut de ces paroles (ce fut du moins le jugement qu'il porta sur moi quelques jours plus tard) que j'étais un petit être foncièrement méchant qui ne se plaisait qu'au mal ». *CG.*, p.195.

² Nous avons cité cet exemple, p.140.

toque de conversation mondaine. M. de Charlus se sert des verbes : « faudrait », « aimerais », « voulez », afin d'adoucir l'acte directif qui devient peu visible avec l'usage même du conditionnel. Il commence sa demande par un acte assertif dont le verbe performatif est implicite. Nous supposons que l'énoncé à l'origine devait être : « je vous informe que je suis peu chez moi ». Cet énoncé contient une autre valeur dérivée, celle d'une excuse qui implique à son tour une justification introduisant les énoncés suivants :

« Je suis peu chez moi, il faudrait que vous m'écriviez. Mais j'aimerais mieux vous expliquer cela plus tranquillement. Je vais partir dans un moment. Voulez-vous faire deux pas avec moi ? je ne vous retiendrai qu'un instant.

— Vous ferez bien de faire attention, monsieur, lui dis-je. Vous avez pris par erreur le chapeau d'un des visiteurs.

— Vous voulez m'empêcher de prendre mon chapeau ? ». CG., p.268.

Les verbes modaux agissent enfin comme des expressions implicatives dans lesquelles l'acte dérivé n'est pas immédiatement perçu. Il est dérobé par l'acte littéral réalisé au moyen de « vouloir » ou « pouvoir ». La question posée ne porte pas sur un désir ou une possibilité de faire quelque chose. La véritable intention du locuteur est toujours implicite.

Les actes sous-entendus, allusifs et présupposés

Dans *À la recherche du temps perdu*, les actes de langage sous-entendus ou présupposés occupent une place importante dans l'interaction verbale. Un simple énoncé déclaratif dissimule éventuellement une requête sous-entendue. En effet, le langage interactif quotidien regorge d'expressions telles que : « Il y a un courant d'air, la porte est ouverte ? » : qui suggère ou demande implicitement d'aller vérifier ou d'aller fermer la porte. L'acte sous-entendu passe souvent dans ce cas-là par l'allusion. Le locuteur agit implicitement sur son interlocuteur pour être à l'abri de l'attaquer directement. Ce dernier comprend que son locuteur sent le froid. Il se hâte de fermer la porte et d'allumer le radiateur.

J.-C. Anscombe explique qu'un énoncé du style « La poubelle est pleine » ou « La voiture est en bas » peut coder une demande ou une offre. Il précise à ce titre qu' « on comprend alors que le dérivé allusif soit fréquemment utilisé dans la stratégie du sous-entendu et de l'insinuation »¹.

En réalité, les actes sous-entendus, allusifs, n'ont pas de formes linguistiques définies. Ils sont distingués sémantiquement. L'interlocuteur ne peut rien prouver au moment où le locuteur peut tout nier. Afin de s'assurer du propos, l'interlocuteur lui pose sur le champ cette question : « Avez-vous froid ? Voulez-vous que je ferme la porte, allume le radiateur, etc. ». Ces actes sous-entendus relèvent d'actes plus rusés puisque l'énonciateur peut toujours réfuter l'acte implicite en disant qu'il n'a jamais voulu demander ou offrir ceci ou cela.

Dans l'énoncé suivant, M. Nissime Bernard recourt à sa vieille intrigue dont il use toujours lorsqu'un client est en train de commander des tomates. Pour l'empêcher, il énonce un avertissement allusif au moyen d'un acte assertif : « Elles sont pourries aujourd'hui » plus ou moins implicite :

« Excusez-moi, monsieur, de m'adresser à vous sans vous connaître. Mais j'ai entendu que vous commandiez des tomates. Elles sont pourries aujourd'hui. Je vous le dis dans votre intérêt car pour moi cela m'est égal, je n'en prends jamais ». SG., p.248-249.

Un autre acte sous-entendu amené par l'expressif direct « excusez-moi », cache une demande de pardon et une justification de l'état offensif. C. Kerbrat-Orecchioni, signale : « En français, le terme d'« excuse » est polysémique [...] : il s'utilise pour désigner deux actes distincts, que j'appellerai respectivement 1- l'acte de demande de pardon [...] ; 2- l'acte de justification de l'offense »². En outre, cet énoncé possède aussi une force perlocutoire car M. Bernard agit implicitement sur son interlocuteur et parvient à écarter les tomates de sa commande. Ainsi, l'acte est accompli.

Dans certaines scènes interactives, les personnages jouent sur les mots pour agir implicitement sur leur interlocuteur. Afin de faire venir Albertine chez lui, Marcel recourt à

¹ Anscombe, Jean-Claude, « Voulez-vous dériver avec moi ? », *art. cit.*, p.88.

² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales T. III, op. cit.*, p.162.

ce type de langage implicite pour dissimuler son amour et paraître moins soucieux d'elle. Lorsqu'elle l'a appelé pour s'excuser de ne pas pouvoir venir, Marcel s'efforce de la persuader implicitement de venir (acte perlocutoire), même s'il se fait tard. Ensuite, un acte illocutoire direct : « Laissez-moi au moins la paix les jours suivants. Je ne serai pas libre avant une quinzaine de jours ou trois semaines », sous-entend un acte directif dans le sens : « Venez tout de suite » voilé de faux prétextes pour obliger Albertine à venir :

« Oh ! non, Albertine, je vous en prie, après m'avoir fait perdre une soirée, laissez-moi au moins la paix les jours suivants. Je ne serai pas libre avant une quinzaine de jours ou trois semaines. Ecoutez, si cela vous ennuie que nous restions sur une impression de colère, et au fond, vous avez peut-être raison, alors j'aime encore mieux, fatigue pour fatigue, puisque je vous ai attendue jusqu'à cette heure-ci et que vous êtes encore dehors, que vous veniez tout de suite, je vais prendre du café pour me réveiller ». *SG.*, p.130.

Face à cette suggestion détournée, Albertine tente à nouveau de s'excuser indirectement de ne pas pouvoir venir. Elle dit :

« Ce ne serait pas possible de remettre cela à demain ? parce que la difficulté... ». *Ibid.*

Dès qu'il déduit de la parole d'Albertine l'intention cachée de ne pas vouloir venir, Marcel tâche d'intensifier les forces illocutoires :

« Qu'est-ce que ça peut me faire, votre amie ? venez ou ne venez pas, c'est votre affaire, ce n'est pas moi qui vous demande de venir, c'est vous qui me l'avez proposé ». *Ibid.* p.131.

Intention dérobée, force illocutoire camouflée, Marcel cherche à mettre la proie dans la cage, par l'intermédiaire d'une question déguisant une assertion : « Qu'est-ce que ça peut me faire, votre amie ? ». Il cache son désir d'amener Albertine chez lui. D'ailleurs, la condition de sincérité de ces actes est satisfaisante car ce que Marcel pose comme argument est aussi vrai. Il s'agit donc d'un acte sous-entendu non marqué.

Le manque d'informativité et la non-pertinence peuvent renvoyer à une transgression des lois de discours. Ce décalage sert une inférence de la présence d'un acte de langage sous-entendu : « En règle générale, il y a sous-entendu quand la seule façon de concilier l'énonciation avec la présomption selon laquelle le locuteur respecte les maximes conversationnelles consiste à supposer qu'il a l'intention de communiquer quelque chose en plus de ce qu'il signifie littéralement »¹. De plus, le destinataire peut aussi les saisir par son référent connotatif, non seulement du message mais également de l'énonciateur. Autant que les performatifs dénotent l'acte de langage, leur absence cède la place à la connotation pour révéler ces actes² car « les connotations sont partout dans le langage »³.

Lorsqu'Odette annonce la nouvelle du voyage en Égypte que Forcheville voulait faire, Swann comprend sur le champ que cette annonce sous-entend un autre déclaratif, celui qu'Odette va l'y accompagner. Il l'induit sans doute par manque d'informativité à ce propos (transgression de loi de discours), quand il attend en vain de savoir le but illocutoire de ce dit, ainsi que par connotation puisqu'il connaît l'indirectivité d'Odette :

« Forcheville va faire un beau voyage, à la Pentecôte. Il va en Égypte », et Swann avait aussitôt compris que cela signifiait : « Je vais aller en Égypte à la Pentecôte avec Forcheville. » Et en effet, si quelques jours après, Swann lui disait : « Voyons, à propos de ce voyage que tu m'as dit que tu ferais avec Forcheville », elle répondait étourdiment : « Oui, mon petit, nous partons le 19, on t'enverra une vue des Pyramides ». CS., p. 350.

¹ Récanati, François, *Les énoncés performatifs : contribution à la pragmatique*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1981, p.151.

² À cet égard, nous abordons l'exemple de E. Buyssens « un mari ouvre la porte pour sortir ; sa femme lui dit : « il va pleuvoir » ; il se retourne et prend son parapluie », qui se considère comme une épreuve de connotation, c'est-à-dire, le mari distingue l'acte de conseil de sa femme par connotation. Buyssens essaie d'expliquer le cas : « Nous pouvons généraliser et dire qu'à chaque instant nous ne nous limitons pas à établir la signification des paroles qu'on nous adresse, nous allons plus loin : nous cherchons à deviner pourquoi on nous parle ; l'expérience de la vie sociale, le savoir-vivre, nous permet de deviner ce qu'on veut nous faire comprendre sans nous le dire. Certains auteurs appellent connotation le message qui se cache derrière les paroles. La connotation est possible grâce à notre expérience des mobiles humains ; plus notre savoir-vivre est riche, mieux nous devinons pourquoi les gens parlent comme ils le font ». *De la connotation ou communication implicite*, art. cit., p. 711-712.

³ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *La connotation*, op. cit., p.199.

De plus, un simple énoncé comme : « ils aiment bien ça », sous-entend un acte assertif. Françoise y recourt afin de justifier le fait qu'elle cuisine chaque jour des asperges pour les invités de Mme Octave :

« Mais non, Madame Octave, ils aiment bien ça. Ils rentreront de l'église avec l'appétit et vous verrez qu'ils ne les mangeront pas avec le dos de la cuiller ». CS., p.58.

À vrai dire, la localisation de l'acte de langage sous-entendu compte sur le décryptage du contexte de l'énoncé. Michel Martins-Batlar reconnaît l'existence des motifs implicites incitant à la prononciation de cet acte de langage. Selon lui, ces motifs sont davantage informatifs. « Il fait froid », un motif implicite,¹ fait réagir l'interlocuteur. Puis, il donne ses raisons pour avoir fait cette distinction : « On voit que les motifs implicites sont plus informatifs que les motifs explicites puisque ces derniers ne font guère que mentionner l'acte motivé »². Informer le destinataire qu'il fait froid, c'est lui faire connaître la raison pour laquelle le locuteur demande explicitement ou implicitement de fermer la porte ou de revêtir davantage de vêtements, voire de partir. Ces motifs implicites produisent un acte de langage sous-entendu puisque le locuteur peut dire tout simplement : « Il fait froid » pour signifier « Je vous demande de fermer la porte » ou « Est-ce que vous pouvez fermer la porte ? ». Le locuteur renvoie à un état de chose existant par le biais de ces actes allusifs.

Les actes allusifs non marqués peuvent être tout simplement niés par le locuteur comme tous les sous-entendus. L'interlocuteur est peut-être, en mesure de feindre de ne pas les relever. J.-C. Anscombe essaie de définir ce phénomène d'acte allusif en déclarant qu' :

ils sont dérivés aussi, mais (que) l'existence de cette dérivation n'est pas indiquée dans la phrase, et ils ne sont liés à aucune forme particulière en surface. Autre différence : l'acte primitif dont ils dérivent est toujours accompli, au contraire des dérivés marqués. Comme de plus ils résultent d'un calcul du locuteur ou de l'auditeur, ils peuvent être refusés³.

¹ Michel Martins-Baltar, ajoute également le signal rouge (code de la route) en tant que motif implicite conventionnel incitant le conducteur à s'arrêter. Voir son ouvrage : *Analyse motivationnelle du discours*, Paris : CREDIF : Hatier : Didier, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1994, p.32.

² *Ibid.*

³ Anscombe, Jean-Claude, « Voulez-vous dériver avec moi ? », *art. cit.*, p.88.

Proust sait investir ces actes sous-entendus dans l'intérêt des intentions implicites de ses personnages. Il s'agit d'un acte interrogatif (directif) qui fait allusion à une requête sous-entendue. Cet acte allusif renvoie à un plaisir d'amour que Swann rédige au moyen de ce jeu de catleya¹. Cet argument lui permettait d'adresser une requête masquée au moyen d'une notion allusive :

« Alors, pas de catleya ce soir ? lui dit-il, moi qui espérais un bon petit catleya ». CS., p.268.

Les actes de remerciement passent eux aussi par l'allusion. Les personnages proustiens préfèrent parfois remercier d'une manière sous-entendue soit par timidité soit par peur de révéler l'identité de la personne concernée :

« Il n'y a pas que M. Vinteuil qui ait des voisins aimables », s'écria ma tante Céline d'une voix que la timidité rendait forte et la préméditation, factice, tout en jetant sur Swann ce qu'elle appelait un regard significatif. En même temps ma tante Flora qui avait compris que cette phrase était le remerciement de Céline pour le vin d'Asti, regardait également Swann avec un air mêlé de congratulation et d'ironie, soit simplement pour souligner le trait d'esprit de sa sœur, soit qu'elle enviât Swann de l'avoir inspiré, soit qu'elle ne pût s'empêcher de se moquer de lui parce qu'elle le croyait sur la sellette ». CS., p.25.

Dans *À la recherche du temps perdu*, le langage allusif relève d'un héritage dans la famille de Marcel. Il s'agit d'un moyen indirect visant à transmettre les messages directifs entre eux. La grand-mère, sa fille : la mère de Marcel et son fils ont aussi suivi cette habitude. Elles s'adressent des demandes et propositions par le biais d'expressions empruntées de l'œuvre de Mme de Sévigné, l'écrivain préféré de la grand-mère. La mère de Marcel fait alors des suggestions allusives à son fils à propos d'Albertine. Elle adopte les mots de Mme de Sévigné pour passer un message implicite en lui proposant de libérer Albertine puisqu'il ne se mariera pas avec elle, il faut qu'il la laisse partir :

¹ Il est intéressant d'indiquer que la déclaration d'amour risque, dans le roman proustien, d'être presque invisible ou sous-entendue. Dans la plupart des cas, c'est la crainte, notamment dans le cas des homosexuels, l'amour-propre ou l'incertitude du sentiment de l'autre, dans le cas de Marcel et Albertine d'une part et de Swann et Odette d'autre part, qui empêche la déclaration directe. Nous allons développer ce sujet dans le chapitre suivant.

« Ce matin-là, pendant qu'Albertine dormait et que j'essayais de deviner ce qui était caché en elle, je reçus une lettre de ma mère où elle m'exprimait son inquiétude de ne rien savoir de mes décisions par cette phrase de Mme de Sévigné : « Pour moi, je suis persuadée qu'il ne se mariera pas ; mais alors pourquoi troubler cette fille qu'il n'épousera jamais ? Pourquoi risquer de lui faire refuser des partis qu'elle ne regardera plus qu'avec mépris ? Pourquoi troubler l'esprit d'une personne qu'il serait si aisé d'éviter ? » *Pr.*, p. 349-350.

Cette mère qui éprouve tant de tendresse envers son fils, tente toujours d'adoucir ses propos concernant la grand-mère. La déclaration de la mort de la grand-mère passe d'une façon sous-entendue car la mère de Marcel voulait atténuer la rudesse de la force illocutoire accompagnant l'annonce d'une telle nouvelle :

« Mon pauvre petit, ta grand-mère qui t'aimait tant ne t'embrassera plus ». *AD.*, p. 59.

Marcel a aussi ce talent, celui du recours au langage détourné afin d'orienter la conversation vers un propos favorable. À l'époque de son amour pour Gilberte, il aimait toujours que l'on parle des Swann. Même si la conversation est loin de porter sur ce thème, il cherche à l'y amener. Il sait que le sujet de Bergotte est bien attaché à celui des Swann, alors il pose sa question concernant Bergotte et cache son intention de demander les nouvelles des Swann :

« Est-ce qu'un écrivain du nom de Bergotte était à ce dîner, monsieur ? » demandai-je timidement pour tâcher de retenir la conversation sur le sujet des Swann ». *JF.*, p.44.

Cette question allusive renferme aussi une connotation. Celui qui connaît Marcel et ses rapports avec les Swann, peut la déchiffrer. Autrement dit, il veut parler de Gilberte et de ses parents et non de Bergotte.

D'ailleurs, des présupposés se greffent aussi sur ces actes implicites ou explicites. O. Ducrot considère l'acte de présupposition comme un acte de langage puisqu'il a une force illocutoire et qu'il répond à certaines conditions concernant par exemple, la vérité de ces

présuppositions et la croyance à cette vérité. Il leur accorde une importance quand il déclare: « Pour accomplir réellement un acte de parole, il faut admettre les présupposés de l'énoncé utilisé »¹. Puis, il justifie le fait de ne pas considérer l'acte de la présupposition comme un acte de langage puisqu'il fait partie du contenu de l'énoncé : « C'est que l'acte de présupposition, loin de se surajouter de l'extérieur, comme semblent le faire les autres actes de parole, à une structure linguistique qui pourrait être définie indépendamment de lui, est impliqué dans l'organisation interne de l'énoncé »². En outre, cet acte de présupposition se trouve lié aux autres actes de langage.

Prenons cet exemple pour éclairer un peu le cas : *je t'assure que le tapis de mon voisin est rouge*. Le locuteur assure (acte direct) ainsi que le tapis de son voisin est de couleur rouge. Un acte de présupposition vient glisser sur cet acte assertif, direct pour informer qu'il a un voisin. Cet énoncé possède deux forces illocutoires l'une explicite assertive « *son tapis est rouge* », et l'autre implicite de présupposition : « *j'ai un voisin* ». Cet acte charge le contenu propositionnel d'une information sur l'existence de ce voisin.

Ensuite, lorsque Marcel s'interroge sur la présence de Bergotte à ce dîner : « Est-ce qu'un écrivain du nom de Bergotte était à ce dîner, monsieur ? », cet acte directif véhicule un acte de présupposition celui de l'existence d'un écrivain qui s'appelle Bergotte.

L'acte de présupposition possède ainsi une force illocutoire. Cette force existe dans le fait que cet acte présente immédiatement une transformation, qui fait immédiatement réagir son destinataire. Par exemple, une information telle que le rapport entre Marcel (un enfant) et un grand écrivain comme Bergotte, incite l'interlocuteur à lui poser cette question : « Vous connaissez vraiment Bergotte, l'écrivain ? ». Il s'agit comme une réponse au présupposé « Marcel connaît Bergotte » qui fait suite à l'argument « puisqu'il pose cette question ». Bien évidemment, c'était ce présupposé, sa force illocutoire, qui a suscité la curiosité de M. de Norpois. Ce dernier se hâte de lui poser une question similaire :

« Est-ce que vous le connaissez ? » ajouta-t-il en fixant sur moi ce regard clair dont Bismarck admirait la pénétration ». *Ibid.*

¹ Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire*, op. cit., p.50.

² *Ibid.*, p.98.

Dans l'exemple suivant, le verbe performatif « assurer » entraîne un acte présuppositional. M. Verdurin assure à Swann que la tante du pianiste est une femme agréable dans la conversation. Il laisse supposer qu'il a déjà causé, seul, avec elle :

« C'est une excellente femme, répondit-il. Je vous accorde qu'elle n'est pas étourdissante ; mais je vous assure qu'elle est agréable quand on cause seul avec elle ». CS., p.201

Les actes de langage implicites mettent donc en valeur l'interprétation des véritables intentions, sujet de l'interaction verbale entre les personnages de *À la recherche du temps perdu*. Ces personnages se trouvent toujours occupés à retenir le sens caché que pourrait renfermer l'énoncé car la parole a souvent un double sens dans cette coterie. Un acte assertif ou un acte interrogatif dissimule une requête sensible ou une déclaration délicate que le locuteur masque sous une forme similaire pour éviter l'attaque directe de la sensibilité de son destinataire. Cette coterie de mondains fait aussi preuve d'un usage remarquable de ces actes implicites par son protocole de politesse lorsqu'elle s'adresse à autrui. Analyser le discours interactif des mondains, c'est effectivement pouvoir pénétrer leur intériorité, sonder leur intention pour saisir enfin le message implicite.

Résumé du chapitre

Nous avons étudié, dans ce chapitre intitulé « Les actes de langage indirects : un aspect communicationnel établi sur l'implicite », le rapport entre les actes de langage et l'implicite d'après l'usage que Proust fait de ce procédé. Il était indispensable de mettre en lumière la théorie des actes de langage directs pour mieux concevoir le processus et la formulation des actes indirects. Nous avons ensuite recherché l'implicite à partir de la force perlocutoire (puis de la force illocutoire), lorsque le locuteur tente d'exercer une influence cachée sur l'interlocuteur. Nous avons analysé les actes de langage implicites dans le discours des personnages proustiens. Les performatifs implicites et les verbes modaux constituent une part importante de cet examen. Le chapitre explore l'usage des actes sous-entendus et des allusifs. Par exemple, un acte assertif peut sous-entendre un autre acte directif : « Elles sont pourries aujourd'hui. *SG.*, p.248 », prononcé par Nissim Bernard pour demander implicitement à son interlocuteur de ne pas commander de tomates.

Chapitre II

Autour des discours basés sur l'implicite

Si le silence garde toujours un sens percevable, dans le discours comme dans la conversation ou dans la peinture, et si la vérité hors des mots est inaccessible même dans l'expérience mystique, il faudrait peut-être chercher alors la vérité, celle qui dépasse la rhétorique et s'oppose à elle, non pas au-delà de la parole, mais cachée dans les paroles, pour ainsi dire « derrière » les mots.

Áron Kibedi Varga,
« La rhétorique et ses limites », in *Éloquence et vérité intérieure*, p.36.

Il est notable que *À la recherche du temps perdu* témoigne d'un usage fréquent d'implicite en ce qui concerne le mensonge ou l'ironie. L'usage de l'implicite relève aussi d'un jeu sur les mots, effectué par un amoureux incapable d'avouer son amour, ou d'un protocole discursif propre à la politesse mondaine. Ces discours se combinent autour d'un non-dit, d'une vérité cachée, d'une pensée masquée car le locuteur proustien préfère souvent dissimuler son intention et détourner son expression.

En effet, l'interaction verbale des personnages de Proust se charge d'une évolution perpétuelle des discours (mensonger, amoureux, ironique, ...). Ces derniers se manifestent à partir d'une dualité explicite/implicite. L'implicite intervient même dans l'usage de certaines conventions de politesse qui cacheraient une signification importante par rapport à une relation qui instruit le lecteur sur le genre de cette dernière. En outre, un silence du texte, c'est-à-dire une ellipse, pourrait signaler une intention vilaine, une pensée difficile à confesser. Cette ellipse peut être exprimée par le biais d'une technique typographique suggérant un sous-entendu.

Ces discours dont la réalisation se fait par la transgression de la loi de sincérité en général et la loi d'exhaustivité en particulier, forment un contenu propositionnel implicite. Le personnage cherche à vérifier l'expression pour déchiffrer le signifié implicite. À l'exception de quelques inférences et quelques données pragmatiques, l'authenticité de ces discours demeure une fin difficile à prouver de la part du personnage, narrateur inclus.

Ce chapitre est entièrement consacré à l'analyse de ces discours caractéristiques de l'œuvre de Proust et de leur rapport à l'implicite qui leur fournit une base solide.

Le mensonge et l'implicite

Chez Proust le mensonge occupe une place privilégiée. Il s'étend sur une large partie de son roman *À la recherche du temps perdu*. Il a énormément parlé des menteurs et de leurs mensonges. Ses personnages utilisent le mensonge pour n'importe quelle raison : snobisme, ruse, être à l'abri d'une condamnation. À vrai dire, ses personnages, en particulier Odette et Albertine, ne parviennent jamais à dire la vérité, chose qui engendre toujours souci et malheur à leurs amoureux : Swann et plus tard Marcel. G. Genette propose de chercher la vérité dans les mensonges : « la vérité de la parole est dans le mensonge »¹. Mais, avant de rechercher les symptômes de l'implicite dans cette œuvre, il convient de mettre en lumière le rapport du mensonge à l'implicite.

Au cours de l'interaction verbale, l'interlocuteur suppose généralement la sincérité du locuteur et la crédibilité de son discours. Or, l'incohérence du discours suscite le doute dans l'assertion de la vérité prononcée. Le locuteur devient ainsi, aux yeux de son interlocuteur, un menteur. Ensuite, cet interlocuteur à son tour débute son enquête de la vérité cachée en vérifiant les énoncés et l'énonciation afin de retenir le paradoxe qui révèle le mensonge. Comme l'a mentionné Francis Jacques, l'énonciation pourrait agir comme un bon arbitre pour mesurer la véridicité de l'énoncé : « la vérité d'un énoncé en langue naturelle n'est pas une propriété qui lui soit intrinsèque, c'est une propriété qu'il acquiert au cours de son énonciation »². Le ton peut aussi remettre en cause la sincérité du locuteur.

Par conséquent, le fait de saisir un discours mensonger s'opère grâce à l'acte d'énonciation ainsi qu'aux fonctionnements des signes mimo-gestuels. Par exemple, durant l'acte de l'interaction, le regard peut refléter inconsciemment le mouvement intérieur de l'énonciateur. Sans vouloir le vérifier, l'interlocuteur peut capter ce mouvement anormal du regard qui suggère l'idée d'avoir un implicite dans la parole, un propos non manifesté. Ces signes de la physionomie offrent une interprétation immédiate des pensées et des sentiments cachés de l'interlocuteur. Dans son roman, Proust essaie de traduire ces expressions

¹ Genette, Gérard, *Figure II*, op. cit., p.249.

² Jacques, Francis, « Implication, présupposition et stratégies discursives », in *L'implication dans les langues naturelles et dans les langages artificiels*, coll. « Actes et colloques », Paris : Klincksieck, 1987, p.156.

gestuelles et ces faits prosodiques puisqu'ils sont plus sincères et plus expressifs qu'une expression verbale¹. Il se peut que Proust s'amuse ailleurs lorsqu'il laisse des indices qui suscitent le doute concernant la sincérité du locuteur comme le regard ou le ton. Sylvie Durrer déclare à ce propos, en faisant la distinction entre le mensonge dans la vie réelle et celui de l'œuvre romanesque :

Dans la réalité, le menteur, pour être efficace et réussir, ne devrait laisser aucune trace de son activité perverse. Dans la littérature, en revanche, il ne saurait endosser une telle invisibilité car l'intérêt de sa stratégie réside notamment dans le fait qu'elle se laisse, un peu au moins, repérer par le lecteur, dont une partie du plaisir de lire provient de sa complicité avec le narrateur et de sa clairvoyance par rapport aux personnages².

D'ailleurs, Proust était très soucieux de ce défaut humain. Le discours mensonger se développe dans un premier temps autour de la question du contraste entre la pensée et la langue, et dans un second temps entre l'être et le paraître, entre le dit et le non-dit. Le menteur évite de dire ce qu'il pense ou ce qui est vrai car « dissimuler ce qu'on est, simuler ce qu'on n'est pas [...] cela implique de toute évidence : ne pas dire – jamais – ce qu'on pense et ce qu'on croit ; et aussi : dire toujours le contraire »³. Ce discours s'installe donc sur un discours contradictoire duquel l'auditeur peut induire le mensonge et le non-dit. De toute façon, le mensonge demeure un discours non-confirmé que le locuteur est toujours en mesure de nier.

Il convient d'indiquer que *mentir* est un acte intentionnel, volontaire. Le menteur parvient à tromper son interlocuteur et faire passer l'implicite inconsciemment quand son interlocuteur ne connaît pas la vérité : « certaines même, ainsi l'intention de tromper, ne peuvent être réalisées que si elles échappent à l'auditeur : on ne peut mentir efficacement

¹G. Barrier met l'accent sur le fonctionnement de ces éléments révélateurs du mensonge : « Il est constaté aussi souvent pendant le mensonge un débit plus lent, des hésitations, des gestes d'auto-contact, une recherche de distance par rapport au partenaire ou une posture en biais pour moins croiser son regard ». Voir Barrier, Guy, *La communication non verbale : comprendre les gestes, perception et signification*, 5^e Édition, Issy-les-Moulineaux : ESF, coll. « formation permanente : séminaires Mucchielli. Série développement personnel », 2009, , p. 81.

²Sylvie Durrer, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève ; Paris : Droz, coll. « Histoire et critique littéraire », 1994, p. 211-212.

³Koyré, Alexandre, *Réflexions sur le mensonge*, Paris : Éditions Allia, 1996, p. 32.

qu'à celui qui ignore qu'on ment »¹. Le fonctionnement du mensonge s'installe dans la simulation d'un état fictif et dans la dissimulation d'un état réel. Ce phénomène pourrait encore être expliqué par le décalage entre les mondes de croyance : un monde réel du menteur et un monde fictif de l'interlocuteur qui présuppose la sincérité du discours. Pourtant, ne pas dire la vérité ne signifie pas toujours vouloir mentir car il existe plusieurs façons de la formuler, d'autant plus quand la vérité s'avère difficile à dire ou à accepter.

Enfin, entre la vérité et le mensonge, il n'y a pas de vraie limite qui amène le destinataire à distinguer l'une de l'autre, si celui-ci n'avait jamais, dans son arrière-plan, une idée de ce mensonge. Ainsi, sans pouvoir saisir le mensonge, des soupçons persistent à attaquer le discours et demandent toujours à être confirmés. Ce qui appartient à la mimique, au gestuel, au para-verbal ne constitue que des facteurs contribuant à divulguer un contenu mensonger.

Le mensonge dans *À la recherche du temps* ou la mise en œuvre de l'implicite

La lecture de *À la recherche du temps perdu* suggère l'idée que cette œuvre se nourrit constamment du mensonge, en particulier dans *La prisonnière*. Marcel est ici confronté à des mensonges de la part d'Albertine et se doute souvent qu'elle le trompe. Il cherche sans cesse dans les mots de celle-ci un signe qui lui permet d'induire ce qu'elle cache. Dans les propos que tient son amie, il pense qu'il y a toujours une vérité cachée ; un discours implicite qu'elle a réussi à faire passer en mentant sans qu'il puisse en prendre conscience².

Le manque de confiance conduit Marcel à ne pas croire à ses paroles durant leur relation. Albertine n'était jamais sincère avec lui pour des intentions secrètes et difficiles à connaître. Dans certains cas, la découverte du sous-entendu ou du mensonge ne se produit pas au moment de l'interaction. Elle survient plus tard, quand il commence à réfléchir à ce qu'elle a dit précédemment et peut surgir d'une phrase insignifiante qui fera office de signe révélateur d'une vérité sous-entendue : « pourquoi une phrase insignifiante révélerait-elle les mensonges qu'elle cache ? Nous ne la distinguons pas des autres ; dite avec frayer,

¹ Baylon, Christian, Mignot, Xavier, *op. cit.*, p. 152.

² Voici un extrait qui montre comment Marcel affronte ces mensonges d'Albertine : « Et certes les mensonges d'Albertine m'étaient plus douloureux. Mais d'abord il y avait entre eux un point commun, le fait même du mensonge qui, dans certains cas, est une évidence. Non pas de la réalité qui se cache sous ce mensonge ». *Pr.*, p.167. Ensuite, il ajoute ailleurs : « J'aurais tant voulu savoir quels étaient les nombreux mensonges du début ! Mais je savais d'avance que ses aveux seraient de nouveaux mensonges ». *Ibid.* p.170.

elle est écoutée sans attention. Plus tard, quand nous serons seuls, nous reviendrons sur cette phrase, elle ne nous semblera pas tout à fait adéquate à la réalité »¹. Parfois, des signes non langagiers deviennent une révélation pour un mensonge comme « une signature, ou un rendez-vous donné eût suffi pour prouver un mensonge ou dissiper un soupçon »². De toute façon, Marcel ne parvient jamais à saisir le mensonge d'Albertine : « Certes il m'était impossible de deviner entre tant d'autres paroles si sous celle-là un mensonge était caché »³.

Dans *À la recherche du temps perdu*, le discours mensonger s'empare du discours interpersonnel. Il rejoint aussi l'échange de paroles snobs, calomnieuses. Il fait partie des protocoles du compliment ou de la flatterie dans les salons aristocratiques (comme dans le salon de la duchesse de Guermantes et celui de Mme Verdurin,...). Les personnages proustiens sont des spécialistes d'un discours mensonger qui représente pour eux une stratégie discursive privilégiée.

La calomnie est largement présente dans cette œuvre, notamment à propos d'Odette. Une petite phrase peut sous-entendre une longue histoire. Ainsi, Swann a compris qu'une calomnie avait déjà perturbé la vie d'Odette :

« Swann objectait : « Mais tout le monde n'a pas connu ton amie.— Mais si, ça fait la tache d'huile, le monde est si méchant ». D'une part Swann ne comprit pas cette histoire, mais d'autre part il savait que ces propositions : « Le monde est si méchant », « un propos calomnieux fait la tache d'huile », sont généralement tenues pour vraies ; il devait y avoir des cas auxquels elles s'appliquaient ». CS., p.238.

Mme Verdurin trouve son plaisir dans les paroles calomnieuses. Afin de s'amuser ou parce que le mot « lui brûlait la langue »⁴, elle cherche à rapporter un mot que M. de Charlus a dit de Morel. Elle ajoute des propos dont le message sous-entendu risque d'aggraver la situation de M. de Charlus :

¹ *Ibid.*, p. 53.

² *Ibid.*, p. 65-66.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 302.

« Non, ce que je lui reproche, dit-elle d'un ton tendre, comme une femme ivre de son succès, c'est de manquer de délicatesse envers vous. Il y a des choses qu'on ne dit pas à tout le monde ». *Pr.*, p.302.

Dans ses propos, Mme Verdurin a en effet, transformé l'expression « le fils d'un valet de chambre » en « domestique ». L'implicite est donc dissimulé dans l'intention de Mme Verdurin, celle de mettre fin à la relation entre Charlus et Morel.

À côté des calomnies et des médisances, les spécialistes classent aussi la flatterie¹ et le compliment. Ce dernier est considéré comme un petit mensonge ou un mensonge atténué qui peut signifier l'inverse de ce qui est dit. Examinons cet énoncé adressé à M. de Charlus. Il peut être classé dans la catégorie d'une flatterie indirecte dont le but est de faire plaisir au destinataire. Pourtant, M. de Charlus ne l'a pas appréciée puisque Morel n'est que « le fils d'un valet de chambre »² comme il l'a dit à Mme Verdurin, c'est-à-dire que le flatteur n'a pas choisi le bon mot³ :

« Nous admirons beaucoup votre ami Morel ». *Pr.*, p.301.

D'ailleurs, les mensonges sont toujours présents dans l'interaction verbale des personnages, un moyen stratégique de tromper la foi mise dans la sincérité du discours. Luc Fraisse indique à ce sujet : « le dialogue est chez Proust le lieu de mensonge et des soupçons. Le romancier l'utilise en fait en moraliste héritier du classicisme pour montrer le divorce entre les paroles et les intentions, chez Mme Verdurin, mais aussi chez Albertine »⁴. Le recours au mensonge est partagé entre les personnages proustiens, qu'il s'agisse d'hommes ou de femmes. Swann, Marcel et les autres, usent de mensonges pour servir

¹ Louis-Paul Roure propose une définition de chacun de ces termes, à savoir : la flatterie : « la recherche d'une récompense faisant travestir le vrai pour obtenir ce plaisir ou cette récompense » ; la calomnie : « le mensonge orgueilleux et intéressé par limitation du non-moi ou par amoindrissement de la personne d'autrui » ; enfin, la médisance : « la vérité s'y combine pour donner quelque chose de louche et de mal défini », *Mensonge et simulation*, Paris : Masson, 1996, p. 22.

² *Pr.*, p.302.

³ C'est après cette réponse : « Mais comment voulez-vous qu'il soit mon ami ? Nous ne sommes pas de la même classe, dites qu'il est ma créature, mon protégé », de M. de Charlus à cette flatterie, que Mme Verdurin s'empresse de lancer sa calomnie et d'engendrer la brouille entre M. de Charlus et Morel, comme nous l'avons signalé ci-dessus. Voir *Pr.*, p.301-302.

⁴ Fraisse, Luc, « Le théâtre dans Sodome et Gomorrhe » in *Sodome et Gomorrhe : Marcel Proust*, sous la direction de Michel Erman, Paris : Ellipses, coll « CAPES-Agrégation. Lettres », 2000, p. 116.

leurs propres intérêts. M. de Charlus profite des mensonges pour cacher sa vérité en tant qu'homosexuel :

« Je m'en vais me coucher comme un très vieux monsieur, d'autant plus qu'il paraît que la guerre a changé toutes nos habitudes, un de ces aphorismes idiots qu'affectionne Norpois ». *TR.*, p.115.

Ou même son âge :

« Mais ils sont très polis, ils vont souvent jusqu'à me garder une place, comme je suis un vieux monsieur. Mais si, mon cher, ne protestez pas, j'ai plus de quarante ans, dit le baron, qui avait dépassé la soixantaine ». *Pr.*, p.279.

Ces mensonges sont révélés au fur et à mesure par les commentaires du narrateur omniscient pour ces deux exemples. Ce dernier découvre la nature masochiste du baron. Quand Marcel passe une nuit dans un hôtel, il y trouve M. de Charlus dans l'une des chambres, attaché et sanglant¹. Cette révélation² renvoie à une inférence visant à détecter les mensonges dont M. de Charlus se sert pour se retirer, tandis que dans le second exemple, la révélation du mensonge agit comme un flash suscitant un effet comique.

Le narrateur souligne aussi le discours mensonger des personnages à partir de l'usage fréquent du verbe « prétendre », ainsi que de l'adverbe « justement », qui servent en même temps d'inférence pour discerner la divergence entre le signifié explicite et le contenu implicite. Le référent sémantique de ce verbe présuppose la fausseté du contenu de sa subordonnée et la mise en doute de la parole rapportée. En voici un bon exemple :

« Elle prétendait toujours qu'elle serait enchantée que je sortisse davantage, mais si un mot de moi pouvait laisser supposer que je ne resterais pas à la maison, son air inquiet donnait à penser que la joie qu'elle aurait à me voir sortir sans cesse, n'était peut-être pas très sincère ». *Pr.*, p.119.

¹ Voir *TR.*, p. 122.

² Il convient de noter que l'homosexualité de M. de Charlus, ainsi que son masochisme, ne sont divulgués respectivement que tardivement dans le volume *Sodome et Gomorrhe* et dans *Le temps retrouvé*. Toutefois dans les trois premiers volumes, aucune indication n'est donnée, à l'exception de quelques énoncés allusifs. Voir *CG.*, p. 542 et ce que nous avons déjà expliqué.

Ce verbe présuppose que Marcel ne croit pas aux paroles d'Albertine que les expressions faciales de celle-ci, peuvent plus ou moins remettre en cause. Ce narrateur ne laisse aucun mot échapper à sa plume. Il souligne ces mensonges au moyen d'un commentaire entre parenthèses :

« Mon ami, ma main tremble si fort que je peux à peine écrire » (elle le prétendait du moins et un peu de cet émoi devait être sincère pour qu'elle désirât d'en feindre davantage) ». CS., p.314.

D'ailleurs, il compte sur les mimiques et le ton pour détecter l'implicite de ce discours mensonger véhiculé par l'adverbe « justement » :

« Faisant aussi bien de sa figure, et s'accordant avec elle, de sa voix, une figure de mensonge, que l'air tout autre serré, animé, à l'avant, de « j'ai justement » signifié une vérité ». Pr., p.167.

Ainsi, le narrateur a commenté l'interrogation de Gisèle : « où elle pourrait trouver Albertine car elle avait *justement* quelque chose à lui dire »¹. C'est ce *justement* que le narrateur a souligné en italique qui sert d'inférence pour révéler le mensonge de l'amie d'Albertine. Ce travail minutieux des commentaires portant tous les détails faciaux et prosodiques des énoncés des personnages au cœur de leur interaction, remonte à sa nature d'œuvre écrite, dont le lecteur est absent des scènes. De cette façon, il ne peut pas percevoir ni distinguer les effets sous-entendus de leur dialogue². Pourtant *mentir* n'est pas toujours un mécanisme facile à gérer car du point de vue de l'attitude, « la difficulté à mentir tient dans la difficulté à gérer une charge cognitive et émotionnelle lourde sans que rien ne « fuie », ni dans le discours ni dans le comportement, de l'état réel »³. Cela pourrait peut-

¹ Pr., p.167.

² Maurice Baréche saisit à propos du roman de Balzac un mot qui justifie aussi l'implication de tous ces détails mimo-gestuels ou prosodiques. Il est intéressant de l'aborder ici car cela pourrait expliquer la gestualité proustienne. Le voici : « Le travail du romancier consiste à commenter les répliques d'une façon assez claire pour que le sous-entendu soit toujours perceptible au lecteur. Tantôt il s'arrange pour que la phrase soit hypocrite et que le doute demeure impossible ; tantôt il se sert des gestes ou de l'expression du visage, commentaire spécial qui échappe aux spectateurs de la scène et se trouve réservé au lecteur ; tantôt les réflexions secrètes d'un personnage renseignent sur sa propre pensée ou sur le sens réel d'une phrase qui lui est adressée ; tantôt le ton de la phrase est souligné d'une façon convenable par le narrateur ». Cité par Sylvie Durrer, *Dialogue romanesque : style et structure, op. cit.*, p. 212.

³ Biland, Claudine, *Psychologie du menteur*, Paris : Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2009, p. 29.

être justifier le fait que le narrateur insiste pour rapporter les expressions mimiques et prosodiques puisqu'elles font figure du fidèle reflet de l'état intérieur du locuteur.

Dans cette œuvre, le recours aux mensonges ou plus précisément le désir de mentir, s'installe sur deux échelles. La première renvoie à la réalisation de certains profits grâce à l'acte de mentir. La deuxième se classe dans ce désir même de mentir qui agit comme une seconde nature chez ces menteurs professionnels que sont par exemple Odette ou même Albertine. René Girard qualifie cette sorte de mensonge de « mensonge organique », qui, selon lui : « fonctionne chaque fois que l'homme ne veut voir que ce qui sert son intérêt ou telle autre disposition de son attention instinctive, dont l'objet est ainsi modifié jusque dans son souvenir »¹. Cela définit l'intention de mentir, chez Odette par exemple, et montre comment elle modifie son discours selon les profits qu'elle souhaite obtenir. Odette utilise ses mensonges contre tous et trouve toujours le moyen de s'arranger, comme c'est le cas dans cette interaction entre elle et Swann :

« Je pourrais même dîner seule avec vous, si vous aimiez mieux cela, lui dit-elle.

– Et Mme Verdurin ?

– Oh ! ce serait bien simple. *Je n'aurais qu'à dire à Mme Verdurin que ma robe n'a pas été prête, et que mon cab est venu en retard. Il y a toujours moyen de s'arranger*». CS., p.214.

Ce mensonge trouve son écho plus tard, lorsque Swann commence à soupçonner son discours, son comportement envers lui. Il se rappelle un jour ce mensonge-là en pensant qu'Odette l'a peut-être modifié à son encontre, pour en profiter pour sortir avec quelqu'un d'autre :

« [...], quelque chose qu'elle avait à faire avec un autre, avec un autre à qui elle avait dit : « Je n'aurai qu'à dire à Swann que ma robe n'a pas été prête, et que mon cab est venu en retard. Il y a toujours moyen de s'arranger ». *Ibid.*, p. 365.

¹ Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Hachette-Littératures, coll. « Pluriel », 2008, p. 225.

Enfin, si *À la recherche du temps perdu* est, comme l'a montré G. Deleuze, une recherche de la vérité, Proust a alors déployé et accumulé les mensonges car au fond du mensonge s'installe une vérité. Ces mensonges demandent souvent un effort pénible pour les masquer. Cet effort livre pourtant un indice : un mot, un geste, un ton, par lesquels le partenaire prend conscience de la présence d'un implicite qui vient d'être glissé et qui peut agir comme un indice pour une vérité perdue.

Le discours amoureux : un champ fécond d'implicite

Dans cette œuvre de Proust, le discours amoureux présente une particularité, celle d'un échange de codes implicites. L'amoureux cherche souvent à dissimuler ses sentiments et refuse d'avouer son amour. Pour cette raison, il se sert de messages sous-entendus, allusifs, mensongers au lieu d'être direct dans son discours comme dans son objectif. L'amour proustien se caractérise par un amour-propre que l'on fait largement passer avant l'amour pour l'être aimé. Léon Guichard ajoute à ce propos :

C'est qu'il n'y a pas, dans le livre de Proust, d'amour satisfait, d'amour partagé, d'amour heureux. Il n'y a pas ce qu'on pourrait appeler l'amour d'accord, de confiance, d'harmonie entre deux êtres, mais seulement des amours de désaccord, de mensonges, de fuite, de fièvre et de souffrances — de douloureuses passions de jalousie — les vains efforts d'un être torturé qui ne peut jamais arriver à la certitude, à la vérité, à la possession¹.

L'expression explicite de l'amour n'existe que dans les séquences narratives où le narrateur essaie de mettre en lumière les sentiments des personnages. Autrement dit, l'expression explicite de l'amour n'occupe pas une grande place dans cette œuvre. À l'inverse, elle risque d'avoir presque disparu ou d'être fort implicite. Proust montre ses amoureux incapables d'avouer leur amour soit par timidité soit pour une autre raison. Il indique à ce propos : « des amoureux timides passent souvent ensemble à parler de banalités jusqu'au moment de se quitter, et sans que, soit timidité, pudeur, ou maladresse, le grand secret qu'ils seraient plus heureux d'avouer ait pu jamais passer de leur cœur à leurs lèvres »².

¹ Guichard, Léon, *Introduction à la lecture de Proust*, Paris : A. G. Nizet, 1956, p.102.

² CG., p.199-200.

L'amour peut être communiqué implicitement au moyen des mensonges. Au lieu d'avouer son amour à Albertine ou son désir de se marier avec elle, Marcel invente des petites histoires afin d'attirer sa sympathie, son amour ou même de susciter un aveu :

« Je suis honteux de vous déranger. Voici. Pour que vous compreniez, il faut que je vous dise une chose que vous ne savez pas. Quand je suis venu ici, j'ai quitté une femme que j'ai dû épouser, qui était prête à tout abandonner pour moi. Elle devait partir en voyage ce matin et depuis une semaine, tous les jours je me demandais si j'aurais le courage de ne pas lui télégraphier que je revenais. J'ai eu ce courage, mais j'étais si malheureux que j'ai cru que je me tuerais. C'est pour cela que je vous ai demandé hier soir si vous ne pourriez pas venir coucher à Balbec. Si j'avais dû mourir, j'aurais aimé vous dire adieu ». *SG.*, p.502-503.

De cette façon, Marcel commence à composer des mensonges pour retenir Albertine sans le lui avouer. Le dernier énoncé sous-entend un message d'affection qui pourrait suggérer un sentiment qui n'est pas encore défini.

G. Deleuze a déjà signalé ce rapport, chez Proust, entre le mensonge et le discours amoureux, lorsqu'il explique que : « les signes amoureux sont mensongers : leur sens est pris dans la contradiction de ce qu'ils révèlent et prétendent cacher »¹. Il semble que l'amoureux proustien profite du discours mensonger comme d'un moyen de se protéger contre la tromperie de sa bien-aimée. Il se sert de l'implicite et d'autres procédés desquels ce dernier fait partie, comme le mensonge, le jeu sur les mots, etc.

Afin d'obtenir la vérité, l'amoureux proustien recourt au mensonge. Swann, par exemple, (plus tard Marcel), utilise les mensonges pour arracher la vérité de la bouche d'Odette, sa bien-aimée. Lorsqu'il reçoit une lettre anonyme la calomniant, Swann recourt aux mensonges pour vérifier la véracité de l'affaire :

« Mais lui-même, pour obtenir cette vérité, ne craignait pas de recourir au mensonge, le mensonge qu'il ne cessait de peindre à Odette comme conduisant à la dégradation

¹ Deleuze, Gilles, *op.cit.*, p.105.

toute créature humaine. En somme il mentait autant qu'Odette parce que, plus malheureux qu'elle, il n'était pas moins égoïste ». CS., p.354.

Le discours amoureux proustien nous apparaît donc bien chargé d'implicites. Quoique l'amoureux fasse, il a beau essayer de masquer son langage, ses expressions faciales, ses gestes le trahissent car il n'est pas un vrai menteur ni un comédien, comme l'a dit Roland Barthes :

Cela dit la puissance (la liberté) du langage : avec mon langage, je puis tout faire, te dire et aussi (plus précieux) ne rien dire ; avec le langage, je puis, à la lettre, mentir. — ... mais non avec mon corps : le langage n'est pas directement le corps. Ce que le sujet cache par son langage, son corps le dit (par exemple, sa voix). Je puis agir sur mon message (pour masquer), mais non sur ma voix : « je suis menteur non comédien¹.

Chez Proust l'amoureux ne montre jamais son amour. Il essaie de masquer son désir enflammé, sa jalousie mordante et sa volonté ardente afin de manipuler le bien-aimé. Cet amoureux ment en disant le contraire de ce qu'il ressent, soit en jouant sur les mots, soit par humour, soit par amour-propre :

« Et j'ajoutai ces parole mensongères : « Vous ne croyez pas au fond que je vous aime, c'est drôle. En effet, je ne vous *adore* pas ». Elle mentit à son tour en disant qu'elle ne se fiait qu'à moi, et fut sincère ensuite en assurant qu'elle savait bien que je l'aimais. Mais cette affirmation ne semblait pas impliquer qu'elle ne me crût pas menteur et l'épiant ». Pr., p.111.

Proust a mis le verbe *adorer* en italique pour montrer peut-être, que Marcel insistait sur son articulation comme pour suggérer au lecteur le message sous-entendu concernant l'insincérité de sa parole. Marcel a recours à tous les stratagèmes : discours mensonger, de contre-vérité, message sous-entendu pour dissimuler son amour à Albertine par manque de courage ou de confiance. Cependant il confesse tout de même cet amour en disant : « en ef-

¹ Barthes, Roland, *Le discours amoureux* : séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976 ; suivi de fragments d'un discours amoureux : inédits, sous la direction de Claude Coste, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Traces écrites », 2007, p. 490.

fet, je ne vous adore pas » qui implique un message sous-entendu signifiant: *je vous aime très fort*. Cet énoncé cache, en effet, une déclaration d'amour.

Dans l'espoir de gagner l'amour d'Albertine, Marcel poursuit ce jeu sur les mots au moyen d'antiphrases. Mentir, dire le contraire, jouer sur les mots forment le jeu de prédilection du discours amoureux de Marcel afin de jouer sur les sentiments de l'être aimé :

« Sans doute, de même que j'avais dit autrefois à Albertine : « Je ne vous aime pas » pour qu'elle m'aimât, « J'oublie quand je ne vois pas les gens » pour qu'elle me vît souvent, « J'ai décidé de vous quitter » pour prévenir toute idée de séparation, maintenant c'était parce que je voulais absolument qu'elle revînt dans les huit jours que je lui disais : « Adieu pour toujours » ; c'est parce que je voulais la revoir que je lui disais : « Je trouverais dangereux de vous voir » ; c'est parce que vivre séparé d'elle me semblait pire que la mort que je lui écrivais : « Vous avez eu raison, nous serions malheureux ensemble » Hélas, cette lettre feinte, en l'écrivant pour avoir l'air de ne pas tenir à elle (seule fierté qui restât de mon ancien amour pour Gilberte dans mon amour pour Albertine) et aussi pour la douceur de dire certaines choses qui ne pouvaient émouvoir que moi et non elle, [...] ». *AD.*, p. 40.

Voilà un discours mensonger, déchiffré par le narrateur, qui implique le regret de ne pas avoir dit la vérité. Les antiphrases sont donc bien marquées. Marcel dit à Albertine tout à fait le contraire de ce qu'il pense.

Marcel se sert d'un discours mensonger, détourné pour cacher son sentiment à l'égard d'Albertine. Il ne lui a jamais parlé explicitement de cet amour. Il use sans cesse de prétextes pour la garder auprès de lui dès les prémices de leur relation. Il lui pose une question dissimulant son affection pour elle et son malaise face à l'idée d'être loin d'elle, elle, qui ignore, à ce moment-là, ces sentiments de Marcel :

« Il eût fallu placer maintenant Albertine, non pas à quelque distance de moi, mais en moi. Elle me faisait si mal en s'éloignant que, la rattrapant, je la tirai désespérément par le bras. « Est-ce qu'il serait matériellement impossible, lui demandai-je, que vous veniez coucher ce soir à Balbac ? ». *SG.*, p.501.

Les stratégies discursives de l'amour relèvent de maints procédés langagiers. L'amoureux proustien utilise, pour exprimer son désir, un langage allusif. Une demande implicite soit par pudeur, soit par timidité, révèle un désir caché :

« Je peux prendre un bon, Albertine ? »¹. SG., p.135.

Il arrive aussi que des expressions détournées préparent la voie pour un geste d'amour. Ainsi, après la scène de catleyas² (les fleurs du corsage d'Odette), fruit du hasard, Swann trouve le chemin de la possession physique d'Odette :

« Cela ne vous gêne pas que je remette droites les fleurs de votre corsage qui ont été déplacées par le choc ? ». CS., p. 229.

Arranger les catleyas devient plus tard une expression allusive que Swann utilise pour se livrer à son plaisir sexuel partagé avec Odette :

« [...] , les jours suivants il usa du même prétexte. Si elle avait des catleyas à son corsage, il disait : « C'est malheureux, ce soir, les catleyas n'ont pas besoin d'être arrangés, ils n'ont pas été déplacés comme l'autre soir ; il me semble pourtant que celui-ci n'est pas très droit. Je peux voir s'ils ne sentent pas plus que les autres ? » Ou bien, si elle n'en avait pas : « Oh ! pas de catleyas ce soir, pas moyen de me livrer à mes petits arrangements ». *Ibid.*, p.230.

Il convient d'indiquer que Swann fait implicitement à Odette sa déclaration d'amour. Dans un discours dissimulant sa passion pour Odette, Swann essaie de l'empêcher d'aller assister à *Une nuit de Cléopâtre*. Odette, ainsi que le lecteur, décèlent dans cette sollicitation, une déclaration implicite d'amour à partir des énoncés tels que : « Il peut venir un jour où, me voyant à jamais détaché de toi », ou « comment pourrait-on aimer », où Swann dissimule son « je » par un « on » :

¹ Cette expression allusive renvoie à un énoncé qui figure déjà dans *Le côté de Guermantes* : « il me faut un "bon pour un baiser" », *op. cit.*, p. 352.

² Le narrateur ajoute à ce propos que « la métaphore « faire catleya », était devenue un simple vocable qu'ils employaient sans y penser quand ils voulaient signifier l'acte de la possession physique — où d'ailleurs l'on ne possède rien —, survécût dans leur langage, où elle le commémorait, à cet usage oublié ». CS., p. 230.

« Mais mes occupations, mes plaisirs, ne sont pas tout, je dois penser à toi. Il peut venir un jour où, me voyant à jamais détaché de toi, tu auras le droit de me reprocher de ne pas t'avoir avertie dans les minutes décisives où je sentais que j'allais porter sur toi un de ces jugements sévères auxquels l'amour ne résiste pas longtemps. Vois-tu, *Une nuit de Cléopâtre* (quel titre !) n'est rien dans la circonstance. Ce qu'il faut savoir, c'est si vraiment tu es cet être qui est au dernier rang de l'esprit, et même du charme, l'être méprisable qui n'est pas capable de renoncer à un plaisir. Alors, si tu es cela, comment pourrait-on t'aimer, car tu n'es même pas une personne, une créature définie, imparfaite, mais du moins perfectible ? Tu es une eau informe qui coule selon la pente qu'on lui offre, un poisson sans mémoire et sans réflexion qui tant qu'il vivra dans son aquarium, se heurtera cent fois par jour contre le vitrage qu'il continuera à prendre pour de l'eau. Comprends-tu que ta réponse, je ne dis pas aura pour effet que je cesserai de t'aimer immédiatement, bien entendu, mais te rendra moins séduisante à mes yeux quand je comprendrai que tu n'es pas une personne, que tu es au-dessous de toutes les choses et ne sais te placer au-dessus d'aucune ? Évidemment j'aurais mieux aimé te demander comme une chose sans importance, de renoncer à *Une nuit de Cléopâtre* (puisque tu m'obliges à me souiller les lèvres de ce nom abject) dans l'espoir que tu irais cependant. Mais, décidé à tenir un tel compte, à tirer de telles conséquences de ta réponse, j'ai trouvé plus loyal de t'en prévenir »¹. *Ibid.*, p.285-286.

Sans l'avouer explicitement, son amour glisse entre les lignes, au fond de ces énoncés, dans son insistance de ne pas la laisser aller à l'Opéra-comique pour la voir un moment de plus. Odette était suffisamment intelligente pour comprendre les hommes dans cette situation. Elle avait sans doute deviné que Swann était amoureux d'elle.

D'ailleurs, certains se protègent contre un tabou, ou contre le refus d'une demande embarrassante. Ils recourent à un usage malfaisant du discours amoureux pour suggérer leur désir :

« Elle m'a dit : « Venez donc derrière le petit rocher voir l'effet du clair de lune sur l'eau ». D'abord, j'ai bâillé et j'ai répondu : « Non je suis fatiguée et je suis bien ici ».

¹ Nous avons cité un extrait de cet exemple p.48.

Elle a assuré qu'il n'y avait jamais eu un clair de lune pareil. Je lui ai dit: « Cette blague ! » ; je savais bien où elle voulait en venir ». *Ibid.*, p.359.

Évidemment, Odette peut profiter de quelques inférences de stimulation comme «derrière le petit rocher» et « clair de lune sur l'eau », pour déchiffrer la vraie intention de la locutrice et révéler sa ruse.

Le discours amoureux renvoie alors à un discours détourné, fragmenté, chargé d'implicite. L'amoureux paraît incapable d'explicitement ses sentiments à sa bien-aimée. Ces personnages ne s'adonnent pas à un échange de mots d'amour, à un vrai dialogue amoureux. Tout s'est installé autour du discours amoureux. Un rendez-vous du thé¹ entre Odette et Swann ou une tentative de ce dernier pour empêcher celle-ci d'assister à une pièce de théâtre² pourrait être un signe d'amour. Une déclaration d'amour demeure cependant un acte de menace du territoire de l'être aimé. C'est la crainte du refus ou de la tromperie qui empêche un simple aveu.

Le discours de la politesse : convention mondaine fondée sur l'implicite

Sans avoir besoin de le dire directement, l'allocutaire prend immédiatement conscience qu'il s'agit de politesse. Il déchiffre les procédés linguistiques que l'énonciateur a utilisés pendant son contact, ainsi que sa gesticulation et sa mimique. L'interprétation d'un langage poli relève implicitement des connotations renvoyant à la convention universelle des règles de politesse dans les sociétés humaines. En réalité, les expressions de la politesse sont nombreuses dans la langue française. Ces expressions connotent le respect, la diplomatie, la flatterie et même la galanterie. Le recours à la politesse s'explique par le désir d'adoucir la parole, de formuler une demande ou d'atténuer un refus pour éviter d'attaquer directement le territoire d'autrui.

¹ CS., p.218.

² *Ibid.*, p. 286.

L'implicite produit des formules de politesse, elliptiques et figées telles qu'« au revoir »¹, formule de salutation qui implique l'espoir de voir prochainement la personne concernée. Quand à « merci », il sous-entend « je vous remercie de ce que vous avez fait pour moi ». Concernant la locution de salutation « ça va ? », elle implique le souhait de savoir si la personne interrogée va bien².

Dans *À la recherche du temps perdu*, les expressions de la politesse sont souvent partagées entre l'expression explicite et l'implicite. Dans certains cas, le personnage préfère exprimer implicitement ses excuses, sa gratitude, son approbation et encore son refus. Mme Verdurin remercie Swann de lui avoir envoyé des fleurs, d'une manière implicite et contradictoire en lui disant :

« Je vous gronde ». CS., p.215.

Cet énoncé signifie que « je vous remercie » mais sans le signaler explicitement. Elle poursuit son remerciement par un geste lui indiquant une place à côté d'Odette. G. Genette considère cette formule comme une « antiphrase mondaine ». Il l'a insérée dans la catégorie de ce que la rhétorique classique qualifiait d'astéisme, qui signifie : « badinage délicat et ingénieux par lequel on loue ou l'on flatte avec l'apparence même du blâme ou du reproche. »³.

En outre, le recours à l'expression implicite de la politesse est justifié par le désir de camoufler un refus direct. Afin de ne pas froisser son ami Marcel, Saint-Loup lui fait connaître le refus de Mme de Guermantes de l'accueillir, au moyen d'un discours atténué, détourné :

« Elle n'est pas gentille du tout, Oriane, me dit-il, en se trahissant naïvement, ce n'est plus mon Oriane d'autrefois, on me l'a changée. Je t'assure qu'elle ne vaut pas que tu

¹ Parfois, cet « au revoir » sous-entend un autre signifié celui d'obliger le destinataire à partir comme nous l'avons vu dans l'exemple cité p.108, lorsque M. de Charlus tend la main à Marcel et lui dit au revoir. Voir *SG.*, p.255.

² C. Kerbrat-Orecchioni souligne qu'il existe une opposition dans le système de la politesse qui se divise selon elle en « politesse positive » et « politesse négative ». Elle indique que « la première implique des incursions systématiques dans le territoire d'autrui (il s'agit de lui prodiguer diverses manifestations de sympathie et d'intérêt — questions, compliments, cadeaux, offres, invitations, etc.), alors que la seconde implique au contraire la non-ingérence (il s'agit avant tout de laisser l'autre en paix) ». *Les interactions verbales, T. III, op. cit.*, p. 94.

³ Genette, Gérard, *Figures II, op. cit.*, p. 251.

t'occupes d'elle. Tu lui fais beaucoup trop d'honneur. Tu ne veux pas que je te présente à ma cousine Poitiers ? ». *CG.*, p.139.

À la politesse, il convient de joindre la catégorie des compliments. M. Verdurin annonce indirectement son approbation à la demande d'Odette d'amener Swann pour la première fois à la soirée des Verdurin en lui adressant un compliment sous-entendu :

« Mais voyons, est-ce qu'on peut refuser quelque chose à une petite perfection comme ça ? ». *CS.*, p.188.

Puis émerge juste après, le remerciement d'Odette :

« Vous savez que je ne suis pas fishing for compliments ». *Ibid.*

Une réplique de Marcel pourrait renfermer une flatterie inconsciente adressée à Robert de Saint-Loup. Elle implique aussi un présupposé signifiant que Marcel a trouvé le confort chez cet ami :

« Ah ! vous aimeriez mieux coucher ici près de moi que de partir seul à l'hôtel, me dit Saint-Loup en riant.

— Oh ! Robert, vous êtes cruel de prendre cela avec ironie, lui dis-je, puisque vous savez que c'est impossible et que je vais tant souffrir là-bas.

— Hé bien ! vous me flattez, me dit-il, car j'ai justement eu, de moi-même, cette idée que vous aimeriez mieux rester ici ce soir ». *CG.*, p.71.

Les pronoms personnels « vous », « nous », « tu », dont l'usage renvoie à une connotation sociale, idéologique ou affective, font aussi partie de ce que pourrait impliquer une expression de politesse. Ce « vous » implique le respect, la hiérarchie, ou la distance. En revanche, le « tu » connote la proximité, la familiarité, l'affection et l'intimité. Enfin, le « nous » singulier relève d'une intention de forte modestie. *À la recherche du temps perdu* suit ce protocole mais de façon quelque peu particulière concernant le déroulement de son histoire. Le vouvoiement connote le respect, la hiérarchie ou une étiquette de politesse utilisée à cette époque-là, notamment au sein de cette classe sociale où les appellatifs et toutes les marques de respect revêtent une grande importance. Il implique aussi la mise à dis-

tance, un jeu pratiqué entre les personnages proustiens, en particulier dans le cas de Marcel et Albertine. D'ailleurs, les amoureux proustiens recourent à une sorte de vouvoiement¹ un mélange entre « vous » et « tu », tel est le cas de Marcel-Albertine durant leur relation et de Swann-Odette. En ce qui concerne Marcel et Albertine, ils se tutoient dans les moments les plus intimes, en dehors, seul apparaît le vouvoiement :

« Tu rêves, je ne suis pas Andrée », lui dis-je en riant. Elle sourit aussi : « Mais non, je voulais te demander ce que t'avait dit tantôt Andrée. — J'aurais cru plutôt que tu avais été couchée comme cela près d'elle.— Mais non, jamais », me dit-elle ». *Pr.*, p.105.

Ce « tu » sous-entend, une certaine affection de la part de Marcel qui a pris l'initiative du tutoiement, et donne à cette scène un caractère provisoirement intime.

Dans une lettre d'Albertine adressée à Marcel, elle use de ce mélange vous/tu. Cette lettre est bien marquée par le vouvoiement. Toutefois, à la fin, Albertine a inséré l'adjectif possessif « ton », comme pour donner l'idée d'une soumission ou peut-être d'une sorte d'affection :

« Mon chéri et cher Marcel, j'arrive moins vite que ce cycliste dont je voudrais bien prendre la bécane pour être plus tôt près de vous. Comment pouvez-vous croire que je puisse être fâchée et que quelque chose puisse m'amuser autant que d'être avec vous ? Ce sera gentil de sortir tous les deux, ce serait encore plus gentil de ne jamais sortir que tous les deux. Quelles idées vous faites-vous donc ? Quel Marcel ! Quel Marcel ! Toute à vous, ton Albertine ». *Ibid.*, p.147.

Ce passage du « vous » au « tu » entre Marcel et Albertine², pourrait lui aussi impliquer un signe d'instabilité et d'ambiguïté dans cette relation pleine de soupçons. Marcel refuse d'avouer son amour à Albertine. L'emploi du vouvoiement a peut-être pour but de soumettre Albertine. Mettre une distance signifie implicitement qu'il éprouve une certaine

¹ C. Kerbrat-Orecchioni note à ce propos : « Le vouvoiement amoureux n'est plus aujourd'hui qu'une afféterie : on ne le rencontre guère que dans les romans de gare du genre « Harlequin » — les auditeurs de cette collection recommandant à leur traducteurs de réserver l'usage du « tu » aux scènes intimes, les héros devant ensuite revenir au vous réciproque... ». *Les interactions verbales, T. II, op. cit.*, p. 64-65.

² Entre Odette et Swann le tutoiement passe d'une manière naturelle après qu'ils soient arrivés à une certaine intimité dans leur relation.

réserve à son égard. Enfin, mettre Albertine à distance en la vouvoyant, relève de son refus d'avouer l'intimité de cette relation et son amour pour elle. D'ailleurs, Marcel n'est jamais parvenu à posséder affectueusement Albertine puisqu'elle n'a jamais cessé de lui mentir. Cette attitude a découlé de la crainte qu'il la blâme pour sa conduite vicieuse.

Ce genre de vouvoiement entre Marcel et Albertine, sous-entendrait une supériorité hiérarchique et culturelle ressentie par Marcel à l'égard d'Albertine. Il a essayé de raffiner son langage, ses habitudes, dans sa tentative d'élever son niveau culturel. Ainsi, ce vouvoiement pourrait partir d'une marque d'inégalité. Ce vous de la mise à distance, signale encore ces moments de séparation lorsque Marcel décide d'éloigner Albertine de sa vie :

« Ma petite Albertine, lui dis-je avec une douceur et une tristesse profondes, voyez-vous, la vie que vous menez ici est ennuyeuse pour vous, il vaut mieux nous quitter, et comme les séparations les meilleures sont celles qui s'effectuent le plus rapidement, je vous demande, pour abréger le grand chagrin que je vais avoir, de me dire adieu ce soir et de partir demain matin sans que je vous aie revue, pendant que je dormirai ». *Ibid.*, p.328.

Marcel joue également sur le pronom « nous » au pluriel en vue d'impliquer Albertine dans ce jeu sur les sentiments. Elle précipite la fin en l'empêchant de l'utiliser et en le remplaçant par « vous » (que Proust souligne en italique) afin de lui montrer que c'est lui qui veut et qui décide de la séparation :

« Nous avons été heureux, nous sentons maintenant que nous serions malheureux. — Ne dites pas que nous sentons que nous serions malheureux, me dit Albertine en m'interrompant, ne dites pas “nous”, c'est vous seul qui trouvez cela ! — Oui, enfin, vous ou moi, comme vous voudrez, pour une raison ou l'autre — mais il est une heure folle, il faut vous coucher — nous avons décidé de nous quitter ce soir. — Pardon, *vous* avez décidé et je vous obéis parce que je ne veux pas vous faire de peine ». *Ibid.*

En revanche, la demande directe de se tutoyer sous-entend un message de reconnaissance de la part de Marcel envers Saint-Loup. Cela reflète implicitement une relation qui commence à être davantage intime et plus solide :

« Mais voilà qu'il faut rejoindre les autres et je ne vous ai demandé que l'une des deux choses, la moins importante, l'autre l'est plus pour moi, mais je crains que vous ne me la refusiez ; cela vous ennuerait-il que nous nous tutoyions ? ». *CG.*, p.95.

Une deuxième invitation à se tutoyer émanant de Saint-Loup, sous-entend une intention de concrétiser cette amitié toute récente :

« Vous êtes gentil de m'aimer, mais vous le seriez aussi de me tutoyer comme vous l'aviez promis et comme tu avais commencé de le faire ». *Ibid.*, p.119.

Parfois, le locuteur passe au tutoiement sans demander à son partenaire la permission de le faire. Il espère peut-être que cela va être réciproque sans besoin de passer premièrement par un acte de demande explicite. Or, cette opération ne pourrait se faire entre deux interactants n'appartenant pas à la même hiérarchie sociale ou professionnelle. De plus, la demande de se tutoyer émane souvent de celui qui appartient à une classe plus haute que de celle de son destinataire. Mme Verdurin a offert à Odette ce don, c'est-à-dire la permission de la tutoyer, d'après les propos qu'Odette adresse à Swann :

« Oh ! Mme Verdurin, en ce moment il n'y en a que pour moi, je suis un amour, elle m'embrasse, elle veut que je fasse des courses avec elle, elle veut que je la tutoie ». *CS*, p. 355.

Ce discours sous-entend combien la joie d'Odette est profonde, tout comme il exprime une demande qui dépasse le simple fait de se tutoyer. Selon les soupçons de Swann, il se peut que Mme Verdurin fasse des avances implicites à Odette pour une relation qui ne s'arrête pas aux limites d'une simple amitié.

D'ailleurs, dans certaines couches sociales, ou entre les personnes de même âge, en particulier les jeunes, le tutoiement commence d'une manière fluide sans avoir besoin d'être demandé. Aimé, l'un des membres du personnel du Grand Hôtel de Balbec, tutoie immédiatement les personnes de la classe populaire pour des raisons inconnues, même pour le narrateur :

« Allons », dit Aimé au mécanicien qu'il ne connaissait d'ailleurs pas et qui n'avait pas bougé, « tu n'entends pas qu'on te dit de relever ta capote ? ». *SG*, p. 384.

Ce tutoiement sous-entend une arrogance ou une habitude prise dans la classe populaire de se tutoyer entre semblables. Le narrateur n'a pas donné de motif déterminé lorsqu'il commente cette attitude d'Aimé : « Il les tutoyait sans qu'on sût trop si c'était de sa part dédain aristocratique ou fraternité populaire »¹.

En revanche, que l'usage du « vous » chez un valet s'adressant à son maître, sous-entend une connotation d'égalité :

« Les gens de Combray avaient beau avoir du cœur, de la sensibilité, acquérir les plus belles théories sur l'égalité humaine, ma mère, quand un valet de chambre s'émancipait, disait une fois « vous » et glissait insensiblement à ne plus me parler à la troisième personne, avait de ces usurpations le même mécontentement qui éclate dans les Mémoires de Saint Simon [...] ». *Ibid.*, p.415.

Cet extrait informe du prestige de la vie aristocratique à cette époque. Les valets de chambre sont obligés de s'adresser à leurs maîtres à la troisième personne du singulier : « Monsieur », « Madame », « la comtesse », etc. D'ailleurs, le verbe « s'émancipait » contient un présupposé, de même que la formule « à plus me parler ». Ils suggèrent que le valet n'a pas osé auparavant poser ce « vous » égalitaire.

En outre, l'usage de la troisième personne de la part de ces valets sous-entend un code hiérarchique. Il est le cas aussi dans ces paroles du maître d'hôtel de Swann adressées à Marcel :

« Monsieur, Mademoiselle est sortie, je peux affirmer à Monsieur que je ne mens pas. Si Monsieur veut se renseigner, je peux faire venir la femme de chambre. Monsieur pense bien que je ferais tout ce que je pourrais pour lui faire plaisir et que si Mademoiselle était là, je mènerais tout de suite Monsieur auprès d'elle ». *Ibid.*, p.157.

¹ *SG.*, p. 385.

L'emploi de certaines techniques de désignation des personnes connote un reflet de politesse tel que l'avancement de la désignation d'autrui sur la personne du narrateur quand il indique les deux ensembles. C'est exactement ce que Marcel a fait avec Albertine et Robert de Saint-Loup :

« Nous étions, Albertine et moi, devant la station Balbec du petit train d'intérêt local ». *SG.*, p.248.

« M. Bernard, en attendant le tram en retard, ne tenait pas à nous dire bonjour à Albertine et moi, à cause de son œil poché ». *Ibid.*, p.249.

« Or, ce prétexte me fut fourni par le désir que j'avais de revoir des tableaux d'Elstir, le grand peintre que Saint-Loup et moi nous avons connu à Balbec ». *CG.*, p.117.

Le pronom « nous » fait également partie du langage implicite dans l'interaction verbale des personnages de Proust. Certains de ces personnages se dissimulent derrière ce « nous » pluriel pour une raison de timidité ou encore, du fait d'une amabilité sous-entendue pour une amie :

« Les femmes les plus timides voulaient se retirer par discrétion et employant le pluriel comme quand on veut faire comprendre aux autres qu'il est plus sage de ne pas trop fatiguer une convalescente qui se lève pour la première fois, disaient : « Odette, nous allons vous laisser ». *JF.*, p.171.

Mme Verdurin veut adresser un discours à double sens : d'une part, elle annonce à Odette son désir de départ, d'autre part elle fait entendre à ses fidèles qu'elles doivent partir pour ne pas fatiguer Odette.

Mme Verdurin a, maintes fois, utilisé ce jeu à l'encontre d'Odette. Afin d'éviter l'intervention directe soit de politesse coutumière, ou de discrétion, Mme Verdurin recourt, à nouveau, à ce jeu mondain. Son énoncé sous-entend un désir curieux de savoir ce que dit Swann à Odette :

« Eh bien ! il me semble qu'on est en train de vous dire de belles choses, Odette ».
CS., p.209.

Mme Verdurin évite l'attaque directe sur le territoire de Swann par l'usage du pronom «on» et non « il » ou Swann. Cela signifie qu'elle a tendance à se dissimuler derrière ces pronoms au pluriel ou à l'anonymat pour renoncer à la responsabilité de ce qu'elle formule.

Proust a respecté les règles générales de politesse, avec certaines particularités propres à son œuvre. Il a basé certaines formules sur l'implicite afin d'atteindre des objectifs qui font partie du jeu mondain sur les mots. Cet auteur agit sur son langage à la manière d'un sociologue qui sait montrer les conventions de politesse propres à cette coterie mondaine. Il sait également montrer, à la manière d'un psychologue, comment les motifs psychiques transgressent la loi d'exhaustivité. Ainsi, il envoie à ses lecteurs des messages implicites à partir de ces formules de politesse.

L'ironie : un jeu de langage implicite

Dans l'espace interactif de tous les jours, un énoncé ironique peut passer sans que le destinataire pense à en analyser la structuration. Le contexte et les éléments pragmatiques peuvent révéler sa portée ironique. En général, l'énoncé ironique s'installe sur deux signifiés : l'explicite combinant le sens littéral qui trompe le partenaire-cible, et l'implicite incarnant le sens intentionnel que l'ironiste cherche à dissimuler au moyen d'une antiphrase. Le discours ironique appartient au langage implicite dans lequel l'ironiste essaie de faire entendre sa pensée en illustrant un contenu différent. Ce discours contradictoire se manifeste sous la forme de la raillerie, de la moquerie visant à adoucir un jugement, à atténuer une critique ou une opinion dure, etc. Ainsi, l'énonciateur conserve toujours la possibilité de se retirer derrière le sens littéral et de nier la signification implicite¹.

¹ L'ironie peut être classée comme des figures de pensée, des tropes ou des mentions. C. Kerbrat-Orechioni assimile l'ironie à un trope, voir son article « *L'ironie comme trope* » in *Poétique*, n°41, 1980, Paris : Éditions du Seuil, p. 108-127. En ce qui concerne D. Sperber et D. Wilson, ils soutiennent que « toutes les ironies typiques, mais aussi bien nombre d'ironies a-typiques du point de vue classique, peuvent être décrites comme des mentions (généralement implicites) de propositions ; ces mentions sont interprétées comme l'écho d'un énoncé ou d'une pensée dont le locuteur entend souligner le manque de justesse ou de pertinence ». Voir « Les ironies comme mentions », in *Poétique*, n°36, 1978, Paris : Éditions du Seuil, p. 409.

Entre l'ironie et l'implicite, il existe donc un lien étroit¹. L'ironie relève d'un double sens, à la fois patent et latent. Le discours ironique contient constamment un message sous-entendu. Le message réel est masqué par un contre message ou un message allusif que le locuteur essaie de faire passer au moyen d'une raillerie afin d'éviter l'affrontement direct. Il s'agit donc d'une manière implicite d'attaquer le territoire de l'interlocuteur. Pierre Schoentjes insiste sur cette dissimulation du message ironique. Il la considère comme l'une des conditions de réussite : « un langage indirect est dissimulateur et [...] tout en elle doit rester suggestion, allusion. Dès que l'auteur insiste lourdement, il cesse d'être ironique »².

Le discours ironique s'inscrit comme un marqueur de polyphonie, c'est-à-dire à la manière d'un énoncé à deux voix : la voix apparente est souvent en contradiction avec la voix latente. C'est une divergence entre l'être et le paraître, dont l'explicite ne correspond pas à l'implicite. Une information situationnelle, contextuelle, culturelle impliquée ou partagée démontrerait ce paradoxe. Un énoncé ne coïncide pas avec la réalité, par exemple, lorsqu'on a la phrase : « Comme il fait beau, aujourd'hui ! », alors qu'il pleut ; ou bien, quand un indice mimique ou prosodique livre une autre interprétation (un sourire en coin, un clignement d'œil, un petit ton non sérieux, etc.). Ensuite, un soupçon émerge, il en découle la question suivante : « Tu te moques de moi ? » ou une réplique plutôt allusive : « C'est mal de se moquer des gens ! ». Pourtant, dans certaines situations, l'ironie ne renferme aucune indication. Dans ce cas-là, elle est purement implicite et l'énonciateur peut échapper à la responsabilité du dire. Swann a agi de la même façon. Au moment où Odette comprend l'ironie de son mari à partir des données de contre-vérité : « ma femme qui est beaucoup plus forte en ethnographie que moi », Swann nie tout sur le champ. Ainsi, le lecteur lui-même soupçonne l'authenticité de cette ironie :

« Elle est allée dernièrement au jardin d'Acclimatation où il y a des noirs, des Cinghalais, je crois, a dit ma femme qui est beaucoup plus forte en ethnographie que moi.— Allons, Charles, ne vous moquez pas.— Mais je ne me moque nullement ».
JF., p.106.

¹ L'ironie transgresse la loi de sincérité, l'une des lois du discours, puisque ce qui est énoncé n'est pas exactement ce qui est caché. En outre, un énoncé ironique ne fournit pas d'explications suffisantes car son but principal est de faire rire par le moindre mot qui masque la vraie signification et la faire passer au moyen de faire entendre. De cette façon, l'ironie transgresse la loi d'exhaustivité.

² Schoentjes, Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*, op. cit., p. 61.

L'ironie relève d'un procédé langagier détourné. Il protège l'énonciateur d'une réaction imprévue d'un partenaire froissé d'entendre une vérité. L'ironie permet au locuteur d'introduire un message sous-entendu. Il paraît ainsi être loin du territoire de l'interlocuteur. Cela met le premier à l'abri de l'engagement de l'avoir dit. Le recours à l'ironie est également un moyen que l'auteur privilégie afin de ne pas prendre complètement à son compte une pensée ou un jugement. Selon Anne-Marie Paillet-Guth : « L'ironie est un chemin de pudeur qui permet à l'auteur de se retrancher derrière la bêtise des autres pour éviter d'être jugé »¹. Sophie Duval évoque d'autres raisons justifiant l'emploi de l'ironie chez Proust lorsqu'elle explique : « pour réaliser son double désir contradictoire, pour se montrer sans se dire, Proust a d'abord trouvé dans l'ironie une solution idéale. Il voulait dire « je » sans que ce « je » soit « moi » ou complètement « moi » »².

Dans un extrait tiré du roman, afin de critiquer certaines attitudes des hauts militaires, Proust insère une ironie implicite « avait une note arriérée d'au moins cinq ans » lorsqu'il raconte de petites histoires concernant leur avarice. Il associe par ailleurs l'hyperbole « très fier » au contraste formulé en ces termes : « malgré sa façon majestueuse, simple avec les petites gens » :

« Le prince, très fier de son opulente chevelure, était un client assidu du plus grand coiffeur de la ville, autrefois garçon de l'ancien coiffeur de Napoléon III. Le capitaine de Borodino était au mieux avec le coiffeur car il était, malgré ses façons majestueuses, simple avec les petites gens. Mais le coiffeur, chez qui le prince avait une note arriérée d'au moins cinq ans et que les flacons de « Portugal », d'« Eau des Souverains », les fers, les rasoirs, les cuirs enflaient non moins que les schampoings, les coupes de cheveux, etc., plaçait plus haut Saint-Loup qui payait rubis sur l'ongle, avait plusieurs voitures et des chevaux de selle ». CG, p.119.

Sous l'effet de l'ironie, le texte produit un jugement de valeur : il est simple avec les petites gens mais ne leur paie pas ses dettes. Dans *À la recherche du temps perdu*, l'ironie ressemble à un chemin que Proust aurait tenté d'emprunter afin de s'y dissimuler pour ne pas engager sa responsabilité en disant quelque chose d'insatisfaisant.

¹ Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 1998, p.269.

² Duval, Sophie, *L'ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris : H. Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2004, p. 460.

J.-Y. Tadié défend aussi ce point de vue lorsqu'il déclare que : « le long monologue qu'est la *Recherche* ne cesse d'être un discours ironique. Il n'y a pas une situation, pas un événement, pas un personnage qui ne soit susceptible d'être regardé avec une distance interrogative, ou bien un sourire complice, ou, plus rarement, un rire ravageur. C'est une habitude très ancienne chez Proust, que de rire de tout »¹. Ce discours passe par la bouche du narrateur ainsi que par les personnages comme une norme mondaine pour railler autrui ou atténuer une critique, un jugement ou une vérité. Proust, dans son obsession de la quête de la vérité, s'est servi de tous les procédés qui la dissimulent. De cette façon, il incite le lecteur à la chercher, dans cette œuvre où la vérité n'est pas toujours disponible et n'est pas toujours facile à livrer : « La conception proustienne selon laquelle la vérité demande toujours à être dégagée d'une gangue d'insignifiance ou d'une apparence trompeuse coïncide avec la vision du monde impliquée par l'ironie, qui postule que tout sens véridique et profond se masque d'un aspect captieux »².

Notons cette critique ironique formulée par Bergotte à la manière d'une ironie implicite en ce qui concerne certains livres de l'année. Cette opinion représente le point de vue de l'auteur, mais qu'il préfère l'énoncer par l'intermédiaire de son personnage :

« [...], et je reconnais qu'il n'y a peut-être rien qui soit aussi loin de l'art de Racine, mais il y a déjà tant de choses dans *Phèdre*..., une de plus... Oh ! et puis, si, elle est bien jolie la petite Phèdre du VI^e siècle, la verticalité du bras, la boucle du cheveu qui "fait marbre", si, tout de même, c'est très fort d'avoir trouvé tout ça. Il y a beaucoup plus d'antiquité que dans bien des livres qu'on appelle, cette année, "antiques" ». *JF.*, p.130.

Dans ce roman, le discours ironique s'intègre au discours énonciatif ou narratif en élaborant une pensée implicite, « sens figuré », apercevable ou non, et une signification explicite : « sens littéral ». Ce discours critique ou de jugement, caractérisé par une dualité explicite / implicite, vise aussi à moraliser l'allocutaire au moyen d'une raillerie afin d'adoucir cette revalorisation. Proust a profité des aptitudes de cette figure, comme par

¹ Tadié, Jean-Yves, *Proust, le dossier*, Paris : P. Belfond, coll. « Agora », 1998, p.86.

² Sous la direction de Annick Bouillaguet et Brian G. Roger, *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris : H. Champion, coll. « Dictionnaires et références », 2004, p.516.

exemple de l'argumentation implicite, qui lui permet de masquer la pensée réelle et qui le protège de toute réaction offensive parce que :

c'est une figure d'argumentation, qui a une fonction essentiellement offensive : elle sous-tend un mouvement de disqualification, ou au moins de moquerie. Mais dans cette figure de double langage, le jugement péjoratif n'est pas explicite, et l'énoncé a même parfois les apparences de l'éloge. Au récepteur de décider de l'interprétation qu'il choisit. La force persuasive de l'ironie est d'autant plus grande que la liberté du récepteur semble ménagée¹.

Proust a recouru à ces privilèges du discours ironique afin de bien aménager la scène interactive mondaine en communiquant au lecteur une vraie image de l'échange verbal de cette coterie.

Afin de blâmer un fidèle, Mme Verdurin recourt à la louange. Il s'agit d'un discours ironique par excellence. Ce procédé est fréquent dans la conversation mondaine. Il consiste à dire le contraire de ce que l'on pense. Il appartient au discours de la contre-vérité. Mme Verdurin essaie alors d'empêcher le docteur Cottard d'aller en Auvergne. Elle feint de lui adresser une louange, tout en ayant déjà posé son raisonnement :

« En Auvergne ? pour vous faire manger par les puces et la vermine, grand bien vous fasse ». CS, p.187

Voici encore un blâme qui passe sous l'angle de l'ironie implicite en soulignant un geste d'impatience de la part d'Odette vers le visage triste de Swann :

« Voilà comme tu me remercies de t'avoir gardé jusqu'à la dernière minute. Moi qui croyais avoir fait quelque chose de gentil. C'est bon à savoir pour une autre fois ! ». *Ibid.*, p. 309-310.

Il paraît que la personne la plus ciblée par l'ironie est Françoise. Dans une scène interactive, Marcel lui adresse des paroles renfermant une ironie implicite agressive. Il essaie de la châtier à cause de ses propos ironiques au sujet d'Albertine :

¹ Fromilhague, Catherine, *op. cit.*, p.111-112.

« Vous êtes excellente, lui dis-je mielleusement, vous êtes gentille, vous avez mille qualités, mais vous en êtes au même point que le jour où vous êtes arrivée à Paris, aussi bien pour vous connaître en choses de toilette que pour bien prononcer les mots et ne pas faire de cuirs ». *SG.*, p.134.

Les mots de Françoise concernant le cortège des jeunes guerriers, ne plaisent pas au jardinier. Pour cette raison, il lui adresse un énoncé ironiquement instructif, au moyen d'une interrogation rhétorique dans le but de la chasser :

« C'est beau, n'est-ce pas, madame Françoise, de voir des jeunes gens qui ne tiennent pas à la vie ? » disait le jardinier pour la faire monter ». *CS.*, p.87.

Cet énoncé hyperbolique fonctionne comme un écho antiphrastique de ce que Françoise vient d'énoncer. Il implique en même temps un présupposé signifiant que certaines personnes sont prêtes à sacrifier leur vie.

Françoise est, maintes fois, la cible de l'ironie, en particulier de la part de Marcel. Il s'avère, d'après cette description minutieuse et implicitement ironique de la figure de Françoise, que cette stratégie sert aussi, chez Proust, à montrer que l'individu peut aller très loin afin de piéger l'autre. Un être simple comme Françoise peut rivaliser avec la Berma, une professionnelle dans son métier afin d'abolir la relation entre Marcel et Albertine :

« Mais levant alors les yeux sur Françoise comme dans une curiosité d'avoir sa réponse qui devrait corroborer l'apparente sincérité de ma question, je m'aperçus avec admiration et fureur que, capable de rivaliser avec la Berma elle-même dans l'art de faire parler les vêtements inanimés et les traits du visage, Françoise avait su faire la leçon à son corsage, à ses cheveux dont les plus blancs avaient été ramenés à la surface, exhibés comme un extrait de naissance, à son cou courbé par la fatigue et l'obéissance. Ils la plaignaient d'avoir été tirée du sommeil et de la moiteur du lit, au milieu de la nuit, à son âge, obligée de se vêtir quatre à quatre, au risque de prendre une fluxion de poitrine ». *SG.*, p.132.

Le narrateur se réjouit aussi d'ironiser sur cette Françoise, son comportement, ses habitudes. Cette fois, il s'agit d'ironiser contre les valeurs qu'adopte sa fille « la nouvelle parisienne ». Bien que Françoise soit traditionaliste, elle est malgré tout contente de voir sa fille se transformer sous l'influence des valeurs parisiennes. Proust essaie de mettre en valeur l'ironie en insérant entre virgules le terme « traditionaliste » et entre guillemets, le mot « parisienne » :

« Elle aimerait mieux mourir que de retourner se fixer là-bas, « maintenant qu'elle avait goûté à la vie de Paris », et Françoise, traditionaliste, souriait pourtant avec complaisance à l'esprit d'innovation qu'incarnait la nouvelle « parisienne » quand elle disait : Eh bien, mère, si tu n'as pas ton jour de sortie, tu n'as qu'à m'envoyer un pneu ». CG, p.140.

Cependant, le décryptage du discours ironique, dans le texte littéraire, n'est pas toujours évident car le texte ne dispose pas d'autant d'indices révélateurs de l'ironie. Ce qui aide aussi le lecteur à saisir l'ironie des syntagmes qui ne coïncident pas avec le contexte général ou des significations contradictoires, c'est la dissociation sémantique entre le terme apparent dans le texte et la signification interne du contexte : « L'ironie est à la fois structure antiphrastique et stratégie évaluative impliquant une attitude de l'auteur-encodeur à l'égard du texte lui-même. Attitude qui permet et demande au lecteur-décodeur d'interpréter et d'évaluer le texte qu'il est en train de lire »¹. En général, le paradoxe et le contraste se feraient grâce à des signes distinctifs de cette notion soit à l'écrit soit à l'oral. Ce n'est pas toujours le cas car « toute contradiction n'implique pas ironie (et inversement) »². L'interprétation d'un tel discours sollicite donc une compétence pragmatico-linguistique pour qu'un lecteur puisse déchiffrer la portée implicite du message ironique.

Proust agit quelquefois contre cette confusion. Il saisit certains termes ironiques entre guillemets, tantôt pour marquer le ton ironique, tantôt pour dénoncer soit lui, soit l'un de ses personnages, ayant pris en charge un avis, ou une pensée. Tel est le cas dans un premier

¹ Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie, Une approche pragmatique de l'ironie », in *Poétique*, n°46, 1981, Paris : Éditions du Seuil, p.142-143.

² Kerbrat-Orecchioni, Catherine, « Problèmes de l'ironie », in *L'ironie*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1978, p.27.

temps pour Swann, ensuite pour Mme Verdurin, qui hésite également à prendre à son compte cette moquerie et préfère la laisser à la charge de Swann :

« Mme La Trémoille. « La *Duchesse*, comme dit Swann », ajouta-t-elle ironiquement avec un sourire qui prouvait qu'elle ne faisait que citer et ne prenait pas à son compte une dénomination aussi naïve et ridicule ». CS., p.261.

L'insistance sur ce mot « duchesse » associée au choix de l'ironie en tant que mode d'expression, sous-entend un désir de sous-estimer cette dame.

Cette technique du « mot en italique », vise aussi à souligner le discours ironique que tient Mme de Guermantes au sujet d'une femme. Elle utilise un lexique figuratif : « grenouille, roi » pour désigner la personne à propos de qui elle ironise :

« Elle est surtout *arbitraire* », répondit Mme de Guermantes en détachant ironiquement cette épithète, choisie, comme eût fait Swann, « car j'avoue n'avoir jamais vu de grenouille en couches. En tout cas cette grenouille, qui d'ailleurs ne demande pas de roi, car je ne l'ai jamais vue plus folâtre que depuis la mort de son époux, doit venir dîner à la maison un jour de la semaine prochaine. J'ai dit que je vous prévenirai à tout hasard ». CG., p. 202.

Le mot « roi » fait écho à l'énoncé déjà prononcé par sa tante, Mme Villeparisis « la reine de Suède »¹. À partir de cette ironie argumentative, Mme de Guermantes laisse entendre que cette femme ne cherche pas à se marier. La comparaison avec cette espèce d'animal dans l'expression « j'avoue n'avoir jamais vu de grenouille en couches » sert d'instrument pour réussir l'ironie hyperbolique qui souligne une intention d'exagération.

Le narrateur lance aussi des interjections ironiques hyperboliques serrées entre parenthèses. Ces mots font écho à ce qui a déjà été dit au sujet de Swann, de sa vie passée, et de son mariage :

¹ Voir CG., p.201.

« Aucune agence Havas n'ayant renseigné les cousines de Swann sur les gens qu'il fréquentait, c'est (avant son horrible mariage bien entendu) avec des sourires de condescendance qu'on se racontait dans les dîners de famille qu'on avait « vertueusement » employé son dimanche à aller voir le « cousin Charles » que le croyant un peu envieux et parent pauvre, on appelait spirituellement, en jouant sur le titre du roman du Balzac « Le cousin bête ». *JF.*, p.89.

Une ironie destinée à critiquer une norme au sein des grandes familles, telle que l'utilisation prolifique du titre prince. Cette ironie sert, en même temps, à justifier le refus de M. de Charlus de porter un tel titre et son souhait de conserver le sien. Nous pouvons aussi déceler cette ironie argumentative à partir du mot insignifiant « incognito » qui met en valeur l'esprit ironiste du baron. Cette ironie est également cernée entre deux guillemets spécifiques qui auraient pour effet de souligner l'ironie implicite de M. de Charlus :

«“ Aujourd'hui, dit-il, tout le monde est prince, il faut pourtant bien avoir quelque chose qui vous distingue ; je prendrai un titre de prince quand je voudrai voyager incognito”». *Ibid.*, p.322.

L'ironiste qui feint d'être sérieux, cherche à tromper son destinataire par la force illocutoire de son discours¹. Cela signale un désaccord dans le monde de croyance des deux partenaires de l'interaction. L'ironie fait partie du monde réel du locuteur et de celui du non-réel de l'interlocuteur. Le premier, l'ironiste, connaît la vérité mais l'a dissimulée par

¹ Alors le recours à une parole détournée, insincère, nous amène à demander s'il existe un rapport entre l'ironie et le mensonge, si l'ironie relève d'un contenu mensonger. Il est évident que ces deux discours transgressent la loi de la sincérité puisqu'ils ne se rapportent pas à la vérité. Toutefois, le discours mensonger n'est pas nécessairement le discours de la contre-vérité ou du contredit. La vérité est là ou ailleurs. Le mensonge veut camoufler la vérité défavorable à dire. En revanche, l'ironie implique au fond la vérité qui se dissimule par le contredit ou une signification qui manque de pertinence par rapport au contexte. De plus, l'ironie vise souvent à se railler d'une cible. Le discours ironique se distingue souvent par le ton et le geste facial tandis que le menteur essaye de donner une allure sérieuse à son énoncé pour qu'il paraisse vrai. Le but de l'ironie n'est pas de masquer une vérité mais de l'atténuer, alors que le discours mensonger s'efforce de cacher la vérité : « le mensonge ne saurait être efficace devant une vérité évidente, qui en constituerait à proprement parler un démenti. Or, contrairement au mensonge, l'ironie non seulement tolère cette évidence, mais encore l'exige ». Van Overbeke, Maurice, « *La politesse, l'ironie et la marque* », in *Politesse et idéologie, Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles*, sous la direction d'Anne-Catherine Simon et Michel Wauthion, Louvain-la-Neuve : Publications Linguistiques de Louvain, coll. «Bibliothèque des cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », 2000, p.114. Un énoncé ironique pourrait être accompagné d'un ton ironique, d'un petit sourire, sauf dans des cas particuliers où l'ironiste a l'intention d'humilier ou de froisser son partenaire, et essaye de n'en rien montrer, à l'exception d'un petit regard sournois qu'il laisse échapper involontairement.

une antiphrase ou un énoncé de contrevérité. Le partenaire est aussi complice dans ce monde réel et connaît le propos ironique par sa connaissance de ce monde ou par un geste émanant (un clin d'œil), de son partenaire-ironiste. En revanche, l'ironisant qui ne connaît pas ce monde ne peut pas saisir ce propos. Dans cette scène interactive, l'ironie explicitée par le ton du docteur Cottard, comme l'indique le narrateur, sous-entend un propos critique à l'encontre de Potain et de l'Académie :

« Mais, Madame, il est de l'Académie, répliqua le docteur d'un ton ironique. Si un malade préfère mourir de la main d'un des princes de la science...C'est beaucoup plus chic de pouvoir dire : "C'est Potain qui me soigne". – Ah ! c'est plus chic ? dit Mme Verdurin. Alors il y a du chic dans les maladies, maintenant ? je ne savais pas ça... Ce que vous m'amusez ! s'écria-t-elle tout à coup en plongeant sa figure dans ses mains. Et moi, bonne bête qui discutais sérieusement sans m'apercevoir que vous me faisiez monter à l'arbre ». CS., p. 211-212.

La réplique figurée de Mme Verdurin : « Vous plaisantez et moi je vous crois ! », montre qu'elle n'était pas encore dans le monde de croyance du docteur Cottard malgré le ton ironique de son énonciation. Elle n'a pas pu découvrir dès le départ, l'enjeu intentionnel qu'implique l'énoncé ironique de Cottard, et qui présuppose que Potain est l'un des princes de la science.

Le narrateur formule une ironie citationnelle implicite contre le monde de croyance de Bloch qui touche à sa connaissance vis-à-vis de l'univers culturel anglais :

« Bloch croyait donc évidemment qu'en Angleterre non seulement tous les individus du sexe mâle sont lords, mais encore que la lettre *i* s'y prononce toujours *aï* ». JF, p.307.

D'ailleurs, une comparaison ironique, intervient dans les interactions verbales mondaines. La particularité de cette comparaison, est qu'elle réunit deux termes contradictoires. Ces termes marquent l'incohérence des propos dans lesquels le comparant ne correspond pas à l'élément comparé :

« Oui, la première fois qu'on le voit on lui donnerait le bon Dieu sans confession, mais il y a des jours où il est poli comme une porte de prison. Tout ça c'est des tire-sous ». *SG.*, p.186.

Alors, ce décalage entre les signifiés comparés souligne le propos ironique de cette comparaison opérée par Françoise afin de qualifier le liftier qui n'est pas du tout poli selon sa conception. L'usage de ce genre de comparaison suscite aussi une ironie légère qui se lie à un plaisir :

« À midi et demi, je me décidais enfin à entrer dans cette maison qui, comme un gros soulier de Noël, me semblait devoir m'apporter de surnaturels plaisirs ». *JF.*, p.97.

D'après cette étude, l'ironie s'intègre parfaitement à l'espace interactif des personnages proustiens. Elle sert leur propos afin de cacher leur antiphrase de critique, de blâme, et d'insatisfaction non dépourvue d'une intention de se moquer d'autrui ou d'une norme sociale. Cela renvoie à une sorte de déchargement de la responsabilité de l'avoir dit. Le narrateur emploie aussi ce langage figuré à double sens afin de mettre en valeur des scènes ou des pensées. Ce procédé d'implicite correspond au principe proustien concevant que la vérité ne se dit pas mais se décèle. Ainsi, par son désengagement d'une vérité quelconque, il engage le lecteur à une recherche d'une vérité implicite.

L'ellipse ou le discours implicite inédit

Il convient de discerner un phénomène discursif lié à l'implicite proustien, c'est ce que nous qualifions d'ellipse. Ce procédé fait passer sous silence une pensée tout autant indispensable à la portée sémantique d'un énoncé en produisant un effet de raccourci, d'économie, ou de simulation. Ainsi, l'ellipse est assimilée à une « figure hybride qui tient aux mots, mais trahit la pensée, manifestation du principe fondamental d'économie des langues »¹. À l'instar d'une ironie qui dissimule une pensée, l'ellipse produit un discours du manque dans lequel la pensée n'est pas tout à fait exprimée. Il ne s'agit pas d'une ques-

¹ Magnien, Michel, « Entre grammaire et rhétorique : l'ellipse dans quelques traités de la Renaissance », in *Ellipses blancs silences : Actes du colloque de Cicada 6, 7, 8, Décembre, 1990*, Pau : Publications de L'université de Pau, coll. « Rhétoriques des arts », p. 42.

tion de dissimulation mais plutôt d'un rapport d'absence. L'ellipse s'affiche, en général, comme c'est le cas chez Proust, sous l'aspect d'un signe typographique tel qu'une virgule et surtout des points de suspension qui impliquent ainsi une parole non dite.

Selon Bally, l'ellipse « est un moyen indirect d'expression résultant de l'absence d'un ou plusieurs éléments linguistiques quelconques qui étaient, à l'origine, nécessaires à la détermination de l'ensemble, et que, actuellement, l'esprit ne cherche plus à rétablir »¹. Ce procédé s'impose comme l'expression incomplète de la pensée. Elle relève aussi d'un affrontement affectif dans un contexte où le locuteur est en proie à l'émotion : « L'ellipse paraît pouvoir s'expliquer tantôt par une expression hésitante ou tronquée de la pensée, tantôt par la tendance au moindre effort, tantôt enfin par l'action d'une poussée affective »². Comme l'indique Bally, l'intonation jouerait un rôle décisif. La montée de la voix signale cette absence³.

L'ellipse se trouve liée au travail du discours en assurant une liaison lorsque cette absence renvoie à la mise en valeur de l'implicite et le non-dit. Ce procédé peut aussi certifier la continuité d'une phrase quand cette dernière perd ses frontières sous l'effet de l'absence. L'ellipse repose justement sur l'interprétation lacunaire des sous-entendus, notamment en contexte de conversation : « Il s'agit de provoquer un sentiment de manque chez le lecteur pour l'obliger à quitter le niveau local de la phrase et à s'ouvrir à un niveau plus large. À ce fonctionnement discursif de l'ellipse s'ajoute alors une portée stylistique »⁴. Lorsque l'écrivain laisse des lacunes ou des absences, il procède à des inférences pour que son lecteur détermine ce manque, sinon une telle absence s'avèrerait inutile dans la mesure où ce lecteur serait inapte à cerner l'ellipse au cours de sa lecture pour en déduire le sous-entendu.

De cette manière, l'ellipse transgresse la loi de coopération. Le lecteur ou l'interlocuteur doit se trouver dans un contexte situationnel pour pouvoir interpréter alors ce vide, rétablir le sous-entendu et relier les parties de l'énoncé sans pouvoir finalement être certain de son interprétation.

¹ Bally, Charles, *Traité de stylistique française*, op. cit., p. 278.

² *Ibid.*, p.279.

³ *Ibid.*, p.280.

⁴ Wulf, Judith, « Ellipse et configuration stylistique du parcours interprétatif », in *Ellipse et effacement : du schème de phrase aux règles discursives*, actes du colloque international de linguistique 27 et 28 octobre, 2005, sous la direction de Jean-Christophe Pitavy et Michèle Pigot, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 275.

Proust s'est servi de l'ellipse pour imiter de façon optimale le langage d'un personnage éprouvant une grosse pression affective. Dans ce dialogue entre Marcel et sa grand-mère, l'ellipse supprime le mot essentiel à la signification. En effet, ces deux personnages n'osent pas le prononcer. Cette absence renvoie à l'idée de la mort de la grand-mère. Les points de suspension suggèrent l'omission de ce mot :

« Je saurais être raisonnable si tu partais pour quelques jours, mais je compterais les heures. — Mais si je partais pour des mois... (à cette seule idée mon cœur se serrait), pour des années ... pour... ». *JF.*, p.295.

Afin de surmonter ce manque et de localiser le sous-entendu, le lecteur remonte plus avant pour trouver le mot perdu. Il faut indiquer que Proust ne cherche pas seulement à imposer une image, il essaie aussi de susciter l'imagination, de suggérer, de mettre en marche l'esprit de son lecteur. G. Piroué explique à ce propos : « il (Proust) s'efforcera de ne pas écraser la sensation sous un vocabulaire restrictif et une syntaxe trop stricte. Il parlera « à côté » pour laisser tout l'espace nécessaire à l'épanouissement de l'impression, pour l'entourer d'air et comme d'une sorte de liberté »¹. Proust invite ainsi son lecteur à participer à cette recherche du sous-entendu.

Ce principe de brièveté de l'énoncé semble aller à l'encontre du principe proustien de la phrase longue. À vrai dire, pour Proust, l'ellipse n'a pas pour but global d'économiser la langue. Elle a souvent pour effet de suggérer des sujets tabous qui constituent le noyau de son œuvre tels que l'homosexualité ou la tromperie conjugale. Ce n'est pas une question de pudeur, bien au contraire, Proust se montrait audacieux en traitant des sujets tabous à cette époque-là tels que l'homosexualité. Toutefois, à travers l'ensemble du roman, ce sont la dissimulation de la vérité en général et le manque de confiance en particulier, qui incitent le personnage à l'expression elliptique et aux sous-entendus :

« Si je me rappelle, mon petit Mémé ! Et la vieille potiche que t'avait rapportée Hervey de Saint-Denis, je la vois encore. Tu nous menaçais d'aller passer définitivement ta vie en Chine tant tu étais épris de ce pays ; tu aimais déjà faire de longues va-

¹ Piroué, Georges, *Proust et la musique du devenir*, Paris : Denoël, 1960, p.162.

drouilles. Ah ! tu as été un type spécial car on peut dire qu'en rien tu n'as jamais eu les goûts de tout le monde... ». *SG.*, p.116.

Les points de suspension, combinés à l'expression « tu n'as jamais eu les goûts de tout le monde », sous-entendent fortement le thème de l'homosexualité de M. de Charlus. Le duc de Guermantes l'aborde dans ses propos sans y faire attention. Puis, il se tait lorsqu'il en prend conscience.

Proust renforce ses énoncés par cet effet de style qui les rend davantage dynamiques et plus expressifs. Cette stratégie discursive incite le lecteur à relire et se mettre en quête du sous-entendu. Dans certains cas, l'implicite acquiert une valeur de suggestion sur laquelle le lecteur met l'accent pour faire un lien avec ce qui suit :

« Mais l'amour-propre, le désir de tromper les autres, de se tromper soi-même, la connaissance d'ailleurs imparfaite des trahisons, qui est celle de tous les êtres trompés, d'autant plus que Robert, en vrai neveu de M. de Charlus, s'affichait avec des femmes qu'il compromettait, que le monde croyait et qu'en somme Gilberte croyait ses maîtresses... ». *AD.*, p.257.

Dans cette phrase, le sous-entendu est insinué par l'expression anaphorique « en vrai neveu de M. de Charlus ». Il est marqué au moyen des points de suspension. Il avance pour le lecteur l'idée selon laquelle Robert, comme son oncle, est homosexuel. L'ellipse sert ici d'orientation qui conduit le lecteur à remonter plus avant pour décoder le sous-entendu. De plus, cette phrase citée par le narrateur : « d'autant plus que Robert, en vrai neveu de M. de Charlus, s'affichait avec des femmes qu'il compromettait, que le monde croyait et qu'en somme Gilberte croyait ses maîtresses... », renferme une hyperbole ironique qui s'installe dans une ironie de situation.

L'énoncé elliptique est défini par sa rapidité qui correspond à la vélocité des idées ainsi que des émotions produites. L'ellipse communique fidèlement au lecteur l'état du personnage. Dans cet exemple, les énoncés abrégés soulignent l'état d'émotion de Swann :

« Mais comment, mon petit Mémé, je ne comprends pas bien..., ce n'est pas en sortant de chez elle que vous êtes allés au musée Grévin ? Vous étiez allés ailleurs

d'abord. Non ? Oh ! que c'est drôle ! Vous ne savez pas comme vous m'amusez, mon petit Mémé. Mais quelle drôle d'idée elle a eue d'aller ensuite au Chat Noir, c'est bien une idée d'elle... Non ? c'est vous. C'est curieux ». CS., p.310.

L'ellipse assure donc la transmission sans interruption de la pensée. L'usage du style haché, elliptique, renvoie à la spontanéité de l'émotion, ce qui est parfaitement adapté à l'oralité de la situation communicative. Ces petites pauses signalent des pensées incomplètes, une vue qui n'est pas encore claire et qui demande à être assurée.

Un échange d'énoncés elliptiques, tranchés, peu significatifs, transgressant l'ordre syntaxique et coopératif peut refléter un état chargé d'émotion :

« Vite, vite, son adresse, conduis-moi ». Mais lui : « C'est que... je ne sais si tu pourras la voir ». SG., p.158.

Marcel demande à son père l'adresse du cimetière pour chercher la tombe de sa grand-mère. L'ellipse, dans le second énoncé, sous-entend une hésitation de son père.

De plus, l'effet affectif de l'ellipse gagne également les énoncés déclaratifs. Dans cet extrait, le narrateur franchit le seuil de l'ellipse où la pause évoque un cœur serré par le processus consistant à se souvenir :

« Que j'aimais alors... Mais je me demandai un instant si mon amour d'autrefois était aussi mort que je le croyais car ce récit me fut pénible ». Pr., p.125.

Les énoncés elliptiques accompagnent aussi la parole calomnieuse dans laquelle le rapporteur ne peut ouvertement tout exprimer. Ces énoncés se font jour à la manière d'un style haché où ces pauses elliptiques suffisent pour renvoyer à une vérité désagréable :

« Mon Dieu... c'est une maison où il me semble que vont surtout... des messieurs. Il y avait quelques hommes mariés, mais leurs femmes étaient souffrantes ce soir-là et n'étaient pas venues ».

Puis M. de Norpois reprend la parole :

« Je dois dire, ajouta-t-il, pour être tout à fait juste, qu'il y va cependant des femmes, mais... appartenant plutôt..., comment dirais-je, au monde républicain qu'à la société de Swann (il prononçait Svann). Qui sait ? Ce sera peut-être un jour un salon politique ou littéraire ». *Ibid.*, p.37.

M. de Norpois fait allusion au genre de personnes qui fréquentent les soirées de Mme Swann. Les points de suspension marquent aussi un arrêt de la parole qui peut sous-entendre une hésitation à continuer. Cela peut être défini comme une attitude de respect consistant à ne pas prononcer de mots grossiers devant les autres.

Dans certaines constructions phrastiques, Proust a essayé d'éviter la redondance grammaticale qui alourdit l'expression en recourant à l'ellipse. L'absence de mots dans : « mais pousser l'horreur... », « et aussi le vice héréditaire... », met en valeur l'expression qui suit, en particulier celle qui vient après ce « et » qui fait allusion à l'homosexualité de M. de Charlus :

« Dans le courage de Saint-Loup il y avait des éléments plus caractéristiques, et où on eût aisément reconnu la générosité qui avait fait au début le charme de notre amitié, et aussi le vice héréditaire qui s'était éveillé plus tard chez lui, et qui, joint à un certain niveau intellectuel qu'il n'avait pas dépassé, lui faisait non seulement admirer le courage, mais pousser l'horreur de l'efféminement jusqu'à une certaine ivresse au contact de la virilité ». *TR*, p.50.

L'ellipse s'étend aussi pour gagner la proposition principale qui demeure sous-entendue et l'interlocuteur décèle ce phénomène à partir de la situation contextuelle. Dans le domaine de l'argumentation au moment où l'on s'excuse pour une raison quelconque, le locuteur dit « j'étais malade » sans prononcer une phrase complète comme par exemple « j'étais absent parce que j'étais malade ». C'est aussi le cas de la mère de Marcel lorsqu'elle argumente son refus d'inviter Gilberte chez elle. Elle lance uniquement son argument en l'incluant dans la subordonnée et laisse le lecteur supposer la principale qui devrait être : « je ne le ferai pas puisque... » :

« Mais non, puisque je ne connais pas Mme Swann ». *JF*, p.145.

L'absence de certains éléments de l'énoncé, comme « parce que c'est ma tante », et « pourquoi voulez-vous y aller ? », souligne la stupéfaction de la duchesse de Guermantes devant la demande de Marcel de l'amener chez Mme Montmorency :

« Encore moi, disait-elle, j'y suis forcée, c'est ma tante ; mais vous ! Elle ne sait même pas attirer les gens agréables ». *SG.*, p.147.

À l'oral, il n'est pas nécessaire de tout dire car l'expressivité existe déjà dans le processus de la parole, de même que les éléments extralinguistiques. Par ailleurs, les mots sous-entendus pourraient par la suite, être déduits à partir du contexte. Les énoncés sont plus abrégés qu'à l'écrit. Le locuteur peut atteindre le sens avec un moindre effort. Mais ce manque peut être porteur de significations implicites.

L'absence d'éléments grammaticaux, dans le cas de l'ellipse, sert aussi à mettre en valeur l'élément isolé. Ainsi, la brève réplique de la princesse des Laumes (caractérisée par l'omission des éléments grammaticaux sujet + verbe = il va, indice de la personne intéressée), met l'accent sur l'expression prononcée. Cette réplique sous-entend une forte intention de réfuter la suggestion d'une grave maladie qu'inspirent le ton et le geste accompagnant l'interrogation de Mme Gallardan :

« Mais le mieux du monde ! ». *CS.*, p.327.

Dans ces séries d'énoncés interrogatifs induites par Marcel du visage d'Albertine, l'élimination du groupe verbal au profit du syntagme nominal met en lumière ce dernier. L'usage de la conjonction de coordination « et » assure l'existence d'une partie sous-entendue de l'énoncé :

« Et Mme de Villeparisis ? Et le maître de danse ? Et le pâtissier ? ». *CG*, p.340.

Aborder cette chaîne d'énoncés dans sa construction elliptique, convient tout juste au propos du narrateur et permet de signaler qu'il sait lire le mouvement de pensée de sa bien-aimée.

En ce qui concerne toujours cette ellipse grammaticale, plusieurs éléments autres que l'omission du sujet ou du verbe pourraient faire partie de cette notion. Certains pronoms tels que « ça », et « le » peuvent engendrer une ellipse au moyen de l'anaphore ou du simple fait du remplacement qui renvoie dans ce cas-là à un référent sous-jacent :

« Ça m'ennuie déjà souvent de donner des dîners, mais s'il fallait offrir le bras à Spartacus pour aller à table... Non vraiment, ce ne serait jamais à Vercingétorix que je ferais signe comme quatorzième. Je sens que je le réserverais pour les grandes soirées. Et comme je n'en donne pas... ». CS., p.334.

En effet, c'est un excellent exemple pour le jeu de renvoi mené par un fait d'ellipse. Le lecteur est incité à remonter plus avant afin de déchiffrer le manque et le sous-entendu. Cette phrase de la princesse des Laumes se caractérise par le renvoi elliptique des pronoms « ça », « le » et « en ». « Ça » fait appel à ce qui suit, tandis que « le » se réfère à ce qui précède. « En » amène à retourner plus avant pour chercher ce qu'il cache. Ensuite, les énoncés suspendus renvoient à une pensée incomplète. Le sous-entendu peut être déduit à partir du contexte. La première suspension signifie qu'elle offre tout de même des dîners. En revanche, le sous-entendu de la seconde suspension suggère qu'elle n'organise pas de grandes soirées. La partie absente de l'argumentation ne perturbe pas la signification puisqu'une liaison à ce qui précède est assurée par la présence du connecteur « et ».

Proust recourt aussi à l'ellipse en tant qu'effet de style qui sous-entend une technique rythmique maîtrisée. Il l'utilise pour alléger le mouvement des idées dans la phrase dominée par la convergence : « L'emploi de l'ellipse permet à Proust, sans détruire la technique de la convergence, de la rendre moins lourde et plus harmonieuse, d'accélérer son rythme en gardant toutes ses possibilités stylistiques »¹. Cette technique elliptique donne à la construction phrastique une cadence du fait de la disparition d'autres mots essentiels à la construction grammaticale de la phrase. L'énoncé suivant utilise cette technique où l'omission de mots n'affaiblit pas le signifié :

¹ Louria, Yvette, *La convergence stylistique chez Proust*, Genève : Droz, Paris : Librairie Minard, 1957, p.38.

« Les images choisies par le souvenir sont aussi arbitraires, aussi étroites, aussi insaisissables que celles que l'imagination avait formées et la réalité détruites ». SG., p.149.

De cette façon, l'ellipse apparaît spontanément dans le langage, en particulier à l'oral, de même que les autres éléments constituant le discours : « une ellipse véritable est le résultat de processus de production discursifs, et non un objet tout fait incorporé dans un discours »¹. L'ellipse est un fait du discours, appartient au discours et relève du discours, ce qui permet au lecteur de lire entre les lignes pour induire le sous-entendu.

Une autre catégorie d'ellipse figure dans *À la recherche du temps perdu*, comme l'ellipse narrative : « qui témoigne que quelque chose s'est passé sans que le texte l'ait rapporté et permet, ainsi, de créer une durée temporelle sans la raconter »². G. Genette distingue deux types d'ellipses narratives dans ce roman. Le premier type, tel que les expressions « quelques années passèrent » ou « quand deux ans plus tard », est considéré comme une ellipse explicite³. À vrai dire, le narrateur emploie fréquemment la locution « plus tard » au cours du roman. Elle renvoie à un laps de temps indéterminé gardant ainsi un côté temporel implicite que seul l'auteur connaît. Ce « plus tard » semble indéfini puisqu'il n'est pas accompagné d'un contenu sémantique qui le précise. Nous ne savons même pas si ce « plus tard » indiquant le futur proche, renvoie à « dans quelques jours » ou « dans quelques semaines » ou « dans quelques années ». Les énoncés contenant ce terme indéterminé « plus tard » pourraient avoir un côté temporel elliptique lorsque l'auteur n'insiste pas pour l'explicitier :

« Et que j'ai l'impression de quitter une personne pour aller vers une autre qui en est distincte, quand, dans ma mémoire, du Swann que j'ai connu plus tard avec exactitude je passe à ce premier Swann [...] ». CS., p.19.

Ou encore :

¹ Cherchi, Lucien, « L'ellipse comme facteur de cohérence », in *Langue française*, n°38, 1978, Paris : Larousse, p.125-126.

² Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, op. cit., p.88.

³ Voir Genette, Gérard, *Figures III*, op. cit., p. 139.

« On verra plus tard que, pour de toutes autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie ». *Ibid.*, p.157.

G. Genette joint également à ce type d'ellipse, dans *À la recherche du temps perdu*, une autre sorte qu'il qualifie d'implicite : « celle dont la présence même n'est pas déclarée dans le texte, et que le lecteur peut seulement inférer de quelque lacune chronologique ou solutions de continuité narrative »¹. C'est le temps indéterminé que Genette localise entre la fin de *À l'Ombre des Jeunes filles en fleurs* et le début de *Le Côté de Guermantes*. Il marque l'éliision de quelques jours puisque le premier volume évoqué se termine à Balbec, tandis que l'autre démarre avec l'installation de la famille de Marcel à l'hôtel de Guermantes. De plus, les quelques mois suivant la mort de la grand-mère sont passés sous silence². Ce décalage apparaît à la fin du premier chapitre de *Le côté de Guermantes* qui s'achève avec l'épisode de la mort de la grand-mère et le deuxième chapitre qui commence comme si cela faisait des jours ou des mois que les parents étaient allés à Combray tandis que Marcel était resté tout seul chez lui. Le lecteur prend peut-être conscience de cette ellipse narrative implicite à partir de quelques inférences temporelles qui assurent la transition des saisons et qui soulignent implicitement l'écoulement du temps. Le narrateur associe les jours de la maladie de la grand-mère à un temps ensoleillé plutôt chaud :

« Jamais un temps aussi beau et chaud ne se prêterait si bien à sa sortie. Le soleil changeant de place intercalait çà et là dans la solidité rompue du balcon ses inconsistantes mousselines et donnait à la pierre de taille un tiède épiderme, un halo d'or imprécis ». *CG.*, p.298.

Ensuite :

« Ah ! ma fille, c'est affreux, rester couchée par ce beau soleil quand on voudrait aller se promener, je pleure de rage contre vos prescriptions ». *Ibid.* p.313.

En revanche, la description du temps change lors de sa mort :

¹ *Ibid.*, p.140.

² *Ibid.*

« Bien que ce fût simplement un dimanche d'automne, je venais de renaître, l'existence était intacte devant moi, car dans la matinée, après une série de jours doux, il avait fait un brouillard froid qui ne s'était levé que vers midi ». *Ibid.* p.335

La transition de l'été à l'automne s'opère ainsi dans l'ellipse narrative succédant à la mort de la grand-mère. Pourtant, *À l'Ombre des Jeunes filles en fleurs* implique aussi une autre ellipse narrative qui émerge dès l'ouverture du volume concernant le mariage d'Odette avec Swann dont l'épisode passe sans que le narrateur le raconte. À la première page de ce volume, la révélation de ce mariage intervient tout simplement par l'intermédiaire d'un simple mot. Ce mot « mari d'Odette », paraît peu significatif par rapport à ce qui a eu lieu dans le premier volume, lequel s'achève sans qu'aucune disposition n'ait été prise :

« Mais pour ce qui regarde celui-ci, il était arrivé qu'au « fils de Swann » et aussi au Swann du Jockey, l'ancien ami de mes parents avait ajouté une personnalité nouvelle (et qui ne devait pas être la dernière), *celle de mari d'Odette* »¹. *JF.*, p.3.

Il s'avère enfin intéressant de noter que l'usage de l'ellipse chez Proust, ne touche pas seulement le langage mais aussi la construction du personnage principal, Marcel. Les détails descriptifs concernant sa physionomie, son âge, et même son prénom, sont très peu présents dans le roman. Il apparaît que Proust adopte l'expression elliptique pour les situations conversationnelles entre ses personnages en imitant les constituants du dialogue de la vie quotidienne. Il s'agit d'un principe d'économie tantôt sous une pression émotive, tantôt sous une exigence d'éloquence qui confère par la suite à l'énoncé sa spontanéité, sa légèreté et son expressivité. L'ellipse permet à Proust de s'exprimer implicitement selon le besoin de son roman. Ce discours de silence est aussi utilisé comme une technique narrative qui permet à son narrateur de laisser passer un certain laps de temps sans avoir besoin de tout expliciter.

Il en résulte que ces discours spécifiques à l'œuvre proustienne se fondent sur l'implicite. Les personnages cherchent toujours à communiquer implicitement leur vrai propos. Ils utilisent ce procédé afin de dissimuler leur amour ou leur propos ironique. Ils

¹ Nous avons abordé cet exemple p.58.

profitent de ce que l'implicite leur offre pour combiner leur discours mensonger. L'expression de la politesse connote autant de sous-entendus renvoyant au protocole de la vie mondaine. L'interaction verbale de ces personnages repose sur de nombreuses ellipses qui sous-entendent un état émotif, une pensée inédite, etc. Nous pouvons en fin de compte affirmer que l'implicite a parfaitement servi Proust dans la construction de son récit ainsi que de son discours.

Résumé du chapitre

L'objectif de ce chapitre « Autour des discours basés sur l'implicite », est de montrer le rapport de certains discours proustiens à l'implicite. Les personnages trouvent dans l'implicite un moyen pour faire passer leur propos caché. L'analyse de ces discours qui forment une part importante de l'interaction mondaine offre une belle opportunité pour saisir les emplois de l'implicite dans *À la recherche du temps perdu*. Nous avons examiné les discours mensonger, amoureux, ironique, de politesse et enfin l'ellipse. Ce travail permet de saisir comment Proust utilise ce procédé au service de ses personnages.

Conclusion de la 2^e partie

L'interaction verbale des personnages de Proust se sert énormément de l'implicite. Le langage dissimulé, codé, effet de l'implicite, constitue le noyau de leur discours. Ces personnages recourent à l'implicite pour réaliser leurs actes de langage comme ils y recourent pour exprimer leur amour ou leur ironie. Il s'agit d'une stratégie manœuvrée pour influencer le partenaire et l'orienter vers le chemin désiré. Ces personnages profitent de la force illocutoire et perlocutoire implicites afin de faire passer une demande ou un reproche. Ils se servent des formules interrogatives pour masquer ces actes.

Le fonctionnement de certains discours dans l'œuvre de Proust est aussi maîtrisé par l'implicite. Le personnage trouve dans ce procédé un moyen et un abri. Il se protège par le biais de l'implicite lorsqu'il craint de prendre en charge un dit. L'implicite façonne son discours mensonger et son expression de la politesse. Ainsi, le langage mondain dans *À la recherche du temps perdu* se trouve fondé sur une dualité explicite/implicite. Ce dernier exprime les véritables propos, les intentions cachées des personnages. Enfin, les stratégies discursives mises en œuvre par ces personnages s'effectuent par l'usage de l'implicite, mot-clé pour tout mode d'interaction proustienne.

Partie III

Le narrateur et le narrataire proustiens au cœur du débat de l'implicite

Introduction de la 3^e partie

Le narrateur proustien a apparemment réussi à tout gérer dans ce roman. Il est évident que ce dernier s'est construit sur une vision interne. Cependant nous y trouvons aussi des instances narratives omniscientes. L'implicite ne s'installe donc pas seulement dans le langage des personnages proustiens, il se trouve également dans la technique narrative de *À la recherche du temps perdu*. L'implicite joue sur l'instance narrative en permettant de glisser une autre voix implicite. Cette voix parvient à engager un contact invisible avec un narrataire lui aussi implicite. Ce récit renferme alors deux narrateurs : un premier explicite et un second implicite.

Il est reconnu que le narrateur proustien est extrêmement passionné par les détails. Pourtant, il laisse à son narrataire des choses à découvrir. Ces lacunes sont parfois rétablies par le narrateur implicite qui sonde les reins et les cœurs. Certains épisodes sont propres à lui. Des scènes subissent son intervention dans le seul but d'éclairer la situation et de fournir davantage d'explications¹. Le narrataire « implicite » devrait être dans ce cas, satisfait car il peut tout avoir grâce à ce narrateur.

La question fondamentale que cette partie examinera, consiste à savoir d'une part, quel est le rapport de ce narrateur à l'implicite, et d'autre part, à qui s'adresse celui-ci. Pour quelles raisons ce narrateur omniprésent réagit-il : pour observer les personnages, commenter leurs actions, expliciter ce qui est voilé ? Enfin quelles sont les indices révélateurs de son existence implicite et quels sont ceux du narrataire implicite ?

Notre travail a donc pour but de rechercher les indices de ce couple implicite : narrateur/narrataire, à partir des indices que *À la recherche du temps perdu* livre accidentellement. L'analyse du discours du narrateur permet de déterminer les instances énonciatives implicites. Ainsi, le premier chapitre de cette dernière partie est consacré à la recherche de ce narrateur implicite et des indices révélateurs de son existence. Le deuxième chapitre se-

¹ Les critiques démontrent que certains épisodes sont uniquement racontés par le narrateur omniscient comme par exemple la majorité du récit de l'amour de Swann, certaines scènes entre M. de Charlus et Morel, des détails concernant la vie de Gilberte après la mort de Swann, son père, etc. Voir à ce propos Genette, G., *Figures III, op. cit.*, et Muller, Marcel, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 1965.

ra destiné à analyser les données qui soulignent l'existence du narrataire implicite. Cette étude s'appuiera sur les éléments pragmatico-linguistiques qui révèlent la présence implicite d'un narrateur et d'un narrataire déjà inscrits dans le discours.

Chapitre I

Le *Je* proustien cacherait-il un narrateur omniscient ?

À la Recherche d'indices pragmatico-linguistiques de la présence virtuelle du narrateur implicite

Or, le Narrateur n'est pas un homme qui récupère son passé dans son présent, en actualisant des souvenirs. Il n'écrit pas ses mémoires. Il ne rassemble pas son existence autour de lui pour dénombrer les moments de sa vie. Ce qu'il vise, ou cherche à indiquer, en racontant son histoire, en faisant le récit de sa vie intérieure, c'est le dehors de son intériorité : le Narrateur cherche-t-il seulement à se retrouver dans son temps ou, au contraire, à s'en sortir, de son temps et de son moi ? La vie antérieure (du moi et du livre) n'est-elle qu'un passé ; l'antériorité seulement une sorte de l'intériorité ? Ou, tout autrement, cette autre vie, plutôt que l'ailleurs d'un avant, ne serait-elle pas un autrui ?

Jacques Chabot,
L'autre et le moi chez Proust, p.114.

Proust utilise l'implicite au niveau de la technique narrative. Il compose un récit de polymodalité avec deux points de vue : l'un interne, explicite, rapporté par un narrateur-personnage dominant tout le récit, et l'autre, implicite, supérieur, qui en sait plus que le premier. En effet, l'importance du narrateur, dans le récit, découle de sa fonction. Un lecteur ne peut observer ou connaître qu'à travers son narrateur car « c'est lui qui nous fait voir l'action par les yeux de tel ou tel personnage, ou bien par ses propres yeux, sans qu'il lui soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène. C'est lui enfin, qui choisit de nous rapporter telle ou telle péripétie à travers le dialogue de deux personnages ou bien au moyen d'une description « objective »¹.

Toutefois, ce second narrateur est implicite avec une identité flottante. Est-il possible de dire que ce narrateur est impliqué dans la personne de Marcel ? Est-ce que ce « je » emboîte deux narrateurs ?

Ce « je » agit en effet tantôt en tant que narrateur homodiégétique² qui ne sait que ce qu'il voit ou ce qu'il entend, tantôt comme un narrateur omniscient qui intervient dans certaines situations pour informer son narrataire au-delà d'un savoir du narrateur-personnage, et qui tient à se cacher tout au long du roman.

À vrai dire, nous distinguons à travers le récit, deux types de narrateurs : un narrateur qui fait partie de l'histoire : il raconte, observe et participe aux événements. Le narrataire voit le récit à travers ses différents sens : la vue, l'ouïe, avec un savoir déterminé. L'autre narrateur, effacé (derrière la personne du narrateur principal), intervient et est personnifié par le prénom de ce dernier, par son « je ». Il sait tout, il voit tout comme un Dieu. Si cette idée de l'existence de l'instance omnisciente implicite dans l'œuvre proustienne n'est pas flagrante ou admissible, alors, comment pourrions-nous justifier une présence discrète d'une instance omnisciente à côté d'une autre interne dominant tout le récit ?

¹ Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, n°8, 1966, Paris : Éditions du Seuil : École pratique des hautes études 6e section, p.146.

² G. Genette crée des termes spécifiques afin de déterminer le niveau des narrateurs dans le récit : extradiégétique, hétérodiégétique, homodiégétique et autodiégétique dont les deux derniers désignent la fonction du narrateur proustien puisqu'il est à la fois le protagoniste et le narrateur de son autobiographie. Voir *Figures III*, *op.cit.*, p.252-253.

Il est bien connu que *À la recherche du temps perdu* contient plusieurs « moi » de Proust, identifiés ou non. C'est ce « je protéiforme »¹, ainsi que Marcel Muller le qualifie, qui est à l'origine de toute cette confusion car c'est un « je » transparent, élastique, définissant plusieurs personnes : Proust², l'auteur, le narrateur, le protagoniste, etc.

Dans cette œuvre volumineuse, l'auteur éprouve le besoin de créer un autre moi qui partage la fonction du narrateur afin de mener à bien l'évolution des événements de son récit. La création de cet autre moi latent se justifierait aussi par la taille même de ce roman qui oblige l'auteur à affronter la difficulté de conserver la même ligne de narration pendant plus de 3000 pages. De plus, cette œuvre réalise un voyage dans le passé lointain concernant non seulement celui du narrateur mais aussi celui du personnage. Il s'agit soit de celui du narrateur soit de celui des personnages. Il est associé à de nombreuses rétrogradations ou anticipations dont une vision interne est inapte à gérer l'ensemble de l'opération.

Quelquefois, nous hésitons sur l'identité du narrateur auquel nous attribuons telle ou telle intervention : au narrateur homodiégétique, au narrateur implicite, ou à l'auteur lui-même. À ce dernier l'on peut attribuer un certain nombre d'interventions³, comme cette phrase :

« Elle retrouvait la parole, elle disait : « Mon » ou « Mon chéri », suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même prénom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait : « Mon Marcel », « Mon chéri Marcel ». *Pr.*, p.67.

Le narrateur homodiégétique du récit ne possède pas le savoir qui lui permet de deviner le nom de l'auteur du livre. Philippe Lejeune indique à propos de cette phrase qu' :

il est vrai que le narrateur-personnage n'a aucun nom, — sauf une seule fois, où, dans un même énoncé, il nous est proposé comme hypothèse de donner au narrateur le même prénom qu'à l'auteur (énoncé qu'on ne peut rapporter qu'à l'auteur, car com-

¹ Muller, Marcel, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p.20.

² Marcel Muller affirme que le « je » pourrait aussi être l'expression de Proust lui-même : « Il arrivera pourtant que le masque glisse pour de bon. Marcel Proust s'adressera alors à son lecteur par le truchement d'un je que plus rien ne semblera distinguer du je de Marcel Proust ». *Ibid.*, p.156.

³ À cet égard, voir Muller, Marcel, *Les voix narratives dans la Recherche du temps perdu*, *op. cit.*, p.159-175.

ment un narrateur fictif connaîtrait-il le nom de son auteur ?), et où il nous est ainsi signalé que l'auteur n'est pas le narrateur¹.

Cette phrase montre effectivement, que l'auteur lui-même, réalise aussi des interventions dans son récit. Cela justifie le recours proustien à l'anonymat, à la dépersonnalisation de son narrateur et à la non individualisation de son « je ». Ainsi, il laisse aux autres « moi » la possibilité d'intervenir.

J.-Y. Tadié défend cet anonymat en cherchant sa signification : « Quelle est donc la signification de cet anonymat ? C'est que, pour que chaque lecteur puisse se lire dans le livre, le moi du narrateur doit avoir une généralité suffisante : non seulement il n'est pas celui de Proust, mais dans son absence, il doit n'être celui de personne pour l'être de tous »². De toute façon, l'identification des « moi » proustiens demeure un objet trop recherché car les frontières entre ces « moi » ne sont absolument pas définies.

Concernant l'adoption d'une telle technique narrative : la dualité du point de vue était peut-être une détermination pour l'œuvre proustienne. Proust mène donc un travail sur le texte en modérant de temps en temps le niveau du point de vue afin de réconcilier les diverses étapes de la vie du protagoniste. C'est de là que découle, le choix d'un narrateur implicite qui sait tout et connaît déjà la totalité de l'histoire pour repérer les lacunes et soutenir ce que le narrateur homodiégétique ne parvient pas à savoir. Ce narrateur implicite est à la hauteur d'un narrateur omniscient. Sa participation reste invisible mais efficace dans le processus narratif du roman. De cette manière, il parvient à effacer le désarroi résultant de ce changement de l'instance énonciative.

Ce chapitre doit mettre en évidence l'existence du narrateur omniscient implicite. Nous nous en tiendrons à analyser des indices énonciatifs propres à cette présence parmi lesquels : les pronoms personnels, les formes verbales et adverbiales, des signes typographiques.

¹ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975, p.29.

² Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, op. cit., p.30.

Polyphonie de l'instance énonciative

Pouvons-nous parler d'une polyphonie de l'instance énonciative constituant un sous-ensemble du récit proustien ? Des interventions non focalisées intérieurement mais dominées d'un savoir supérieur mettent le lecteur en contact direct avec les pensées et les émotions intérieures des personnages. Une instance omnisciente figure alors au sein des instances internes formant la base du point de vue de *À la recherche du temps perdu*.

G. Genette considère ce fait, comme un progrès important dans la technique romanesque. Il condamne le système de narration homodiégétique qui oblige l'auteur à recourir à une autre perspective pour pallier au manque d'information et nourrir la progression du récit. Il précise : « On pourrait donc dire que le récit homodiégétique subit, en conséquence de son choix vocal, une restriction modale *a priori*, et qui ne peut être évitée que par infraction, ou contorsion perceptible »¹. D'ailleurs, G. Genette confirme l'existence d'une *narration omnisciente* au sein du récit proustien lorsqu'il déclare :

D'où cette situation paradoxale, et pour certains scandaleuse, d'une narration « à la première personne » et cependant parfois omnisciente. Ici encore, c'est sans le vouloir, peut-être sans le savoir, et pour des raisons qui tiennent à la nature profonde – et profondément contradictoire – de son propos, que la *Recherche* attente aux conventions les mieux établies de la narration romanesque en faisant craquer non seulement ses « formes » traditionnelles, mais – ébranlement plus secret et donc plus décisif – la logique même de son discours².

Le recours à la polyphonie est l'une des dispositions essentielles pour le récit proustien. Proust choisit de dédoubler l'instance énonciative, qui devient interne-omnisciente. Il travaille toujours sous la notion de « dualité » dans le signifié aussi bien dans l'usage de la technique narrative en faisant cohabiter explicite et implicite.

En effet, G. Genette confirme le savoir-faire proustien qui est celui de la cohabitation des deux systèmes narratifs compliqués. Il décrit en ces termes, ce mélange proustien apparaissant dans l'instance énonciative :

¹ Genette, Gérard, *Discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2007, p.352.

² *Ibid.*, p.264.

Le roman proustien ne réussit qu'à grand peine à concilier deux postulats contradictoires : celle d'un discours théorique omniprésent, qui ne s'accommode guère de la narration « objective » classique et qui exige que l'expérience du héros se confonde avec le passé du narrateur, qui pourra ainsi la commenter sans apparence d'intrusion (d'où l'adoption finale d'une narration autodiégétique directe où peuvent se mêler et se fondre les voix du héros, du narrateur et de l'auteur tourné vers un public à enseigner et à convaincre)- et celle d'un contenu narratif très vaste, débordant largement l'expérience intérieure du héros, et qui exige par moments un narrateur quasi « omniscient » : d'où les embarras et les pluralités de focalisation que nous avons déjà rencontrés¹.

J.-Y. Tadié parle d'un point de vue « supérieur » dont Proust se sert pour adapter la situation de confusion dans laquelle il se trouve parfois afin de satisfaire les besoins narratifs de son roman : « Certes, la règle générale de la mise en perspective connaît des exceptions, où la volonté de l'auteur se heurte à la résistance de matière romanesque : c'est qu'alors Proust a dû sacrifier le point de vue à une autre forme, jugée à cet endroit supérieure »². D'ailleurs, G. Genette essaie d'expliquer ce dérapage proustien, celle de l'emploi d'une instance omnisciente lorsqu'il déclare que : « Proust oublie ou néglige la fiction du narrateur autobiographe et la focalisation qu'elle implique, et *a fortiori* la focalisation sur le héros qui en est la forme hyperbolique, pour traiter son récit sur un troisième mode, qui est évidemment la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique »³.

Proust ne veut pas rester enchaîné à ce « je » qui le rend incapable de dépasser les limites et de franchir la vie intérieure de ses personnages. Il se libère de temps en temps de contraintes de la vision interne pour souligner une situation, rapporter les sentiments, les goûts ou les préférences les plus intimes d'un personnage, notamment de Swann⁴:

¹ *Ibid.*, p.263.

² Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, op. cit., p.57.

³ Genette, Gérard, *Figures III*, op. cit., p.222.

⁴ Dorrit Cohn dans *Le propre de la fiction*, confirme l'usage proustien de l'instance omnisciente dans le premier volume du roman : « Dans « Un amour de Swann », l'adoption de cette posture « omnisciente » anormale devient la norme ». Trad. par Claude Harry-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2001, p.105.

« *Mais Swann se disait que, s'il montrait à Odette (en consentant seulement à la retrouver après dîner) qu'il y avait des plaisirs qu'il préférait à celui d'être avec elle, le goût qu'elle ressentait pour lui ne connaîtrait pas de longtemps la satiété. Et, d'autre part, préférant infiniment à celle d'Odette la beauté d'une petite ouvrière fraîche et bouffie comme une rose et dont il était épris, il aimait mieux passer le commencement de la soirée avec elle, étant sûr de voir Odette ensuite. C'est pour les mêmes raisons qu'il n'acceptait jamais qu'Odette vînt le chercher pour aller chez les Verdurin. La petite ouvrière l'attendait près de chez lui à un coin de rue que son cocher Rémi connaissait, elle montait à côté de Swann, et restait dans ses bras jusqu'au moment où la voiture l'arrêtait devant chez les Verdurin* ». CS., p.214-215.

L'instance énonciative omnisciente rapporte les détails d'un amour agité non vécu par le narrateur ainsi que les sentiments et les pensées intérieures inaccessibles à ce dernier. Ces instances se caractérisent par les expressions « ayant peur de la fatiguer de lui en allant chez elle », « il aurait aimé du moins ne pas cesser d'occuper sa pensée », « il pensait », « imaginant le plaisir », « se sentirait ». De plus, les adverbes « jadis », et « encore » connotent l'idée d'un déplacement rapide d'un narrateur dans la conscience de son Swann. Ce développement met le narrateur en contact avec un fait rapporté d'un passé lointain et un présent qui demeure encore incertain :

« Il n'avait de rendez-vous avec Odette, au moins le plus souvent, que le soir ; mais le jour, *ayant peur de la fatiguer de lui en allant chez elle, il aurait aimé du moins ne pas cesser d'occuper sa pensée* et à tous moments il cherchait à trouver une occasion d'y intervenir, mais d'une façon agréable pour elle. Si, à la devanture d'un fleuriste ou d'un joaillier, la vue d'un arbuste ou d'un bijou le charmait, aussitôt *il pensait à les envoyer à Odette, imaginant le plaisir* qu'ils lui avaient procuré ressenti par elle, venant accroître la tendresse qu'elle avait pour lui, et les faisait porter immédiatement rue La Pérouse, pour ne pas retarder l'instant où, comme elle recevait quelque chose de lui, *il se sentirait* en quelque sorte près d'elle. Il voulait surtout qu'elle les reçût avant de sortir pour que la reconnaissance qu'elle éprouverait lui valût un accueil plus tendre quand elle le verrait chez les Verdurin, ou même, qui sait ? si le fournisseur faisait assez diligence, peut-être une lettre qu'elle lui enverrait avant le dîner, ou sa venue à elle en personne chez lui, en une visite supplémentaire, pour le remercier. Comme *jadis* quand il expérimentait sur la nature d'Odette les réactions du

dépit, il cherchait par celles de la gratitude à tirer d'elle des parcelles intimes de sentiment qu'elle ne lui avait pas révélées *encore* ». CS., p.262.

Des instances omniscientes signalent aussi d'autres passages narratifs de *À la recherche du temps perdu* destinés non seulement à Swann, mais aussi à d'autres personnages pour lesquels l'auteur éprouve le besoin d'entamer une analyse psychologique de leur intériorité. Dans ce passage, une instance omnisciente se profile derrière une narration à la 3e personne, marquée au moyen de l'usage des verbes « elle songeait », « elle se rappelait », « ne se le rappelait que confusément », « se consoler », « se dire », ou d'expressions telles que « cette pensée la remplissait de colère », « grâce à la vertu de ces paroles intérieures », « cette pensée... ». L'atmosphère que crée cette instance, représente l'intériorité de Mme Gallardon, soutenue par l'emploi de l'imparfait :

« *Elle songeait* en ce moment qu'elle n'avait jamais reçu une invitation ni une visite de sa jeune cousine la princesse des Laumes, depuis six ans que celle-ci était mariée. *Cette pensée la remplissait de colère, mais aussi de fierté* ; car, à force de dire aux personnes qui s'étonnaient de ne pas la voir chez Mme des Laumes, [...]. *Elle se rappelait* pourtant qu'elle avait demandé plusieurs fois à Mme des Laumes comment elle pourrait faire pour la rencontrer, mais ne *se le rappelait* que confusément et d'ailleurs neutralisait et au-delà ce souvenir un peu humiliant en murmurant : « Ce n'est tout de même pas à moi à faire les premiers pas, j'ai vingt ans de plus qu'elle ». *Grâce à la vertu de ces paroles intérieures*, elle rejetait fièrement en arrière ses épaules détachées de son buste et sur lesquelles sa tête posée presque horizontalement faisait penser à la tête « rapportée » d'un orgueilleux faisan qu'on sert sur une table avec toutes ses plumes. [...]. Obligée, pour *se consoler* de ne pas être tout à fait l'égale des autres Guermantes, de *se dire* sans cesse que c'était par intransigeance de principes et fierté qu'elle les voyait peu, *cette pensée avait fini par modeler son corps* et par lui enfanter une sorte de prestance qui passait aux yeux des bourgeoises pour un signe de race et troublait quelquefois d'un désir fugitif le regard fatigué des hommes de cercle ». CS., p.323-324.

D'ailleurs, Proust se sert de l'instance omnisciente pour rapporter les scènes importantes, ce qui est le cas de la scène de Montjouvain. Cette instance révèle l'intériorité de Mlle Vinteuil¹ :

« Bientôt son amie entra. Mlle Vinteuil l'accueillit sans se lever, ses deux mains derrière la tête et se recula sur le bord opposé du sofa comme pour lui faire une place. Mais aussitôt *elle sentit* qu'elle semblait ainsi lui imposer une attitude qui lui était peut-être importune. *Elle pensa* que son amie aimerait peut-être mieux être loin d'elle sur une chaise, *elle se trouva indiscrete, la délicatesse de son cœur s'en alarma* ; reprenant toute la place sur le sofa elle ferma les yeux et se mit à bâiller pour indiquer que l'envie de dormir était la seule raison pour laquelle elle s'était ainsi étendue ». CS., p.158.

Dans ce passage, l'insertion implicite d'une instance omnisciente parmi d'autres racontées au moyen de la perception du narrateur-personnage, apparaît très clairement. L'instauration d'un autre point de vue reflète la préoccupation du narrateur de rapporter à l'intérêt de son narrataire, les sentiments et les émotions intérieures du personnage focalisé à travers ces expressions : « elle sentit », « elle pensa », « elle se trouva indiscrete », « la délicatesse de son cœur s'en alarma ».

Ce besoin éprouvé par l'auteur d'une intervention supérieure, effectuée à ce moment-là, vient précisément satisfaire une certaine nécessité d'instruction². Jean Milly motive le

¹ Certaines scènes sont rapportées avec un savoir supérieur à celui du narrateur-protagoniste, comme la scène qui se déroule entre M. de Charlus et Morel (voir *Pr.*, p.37-47). M. Muller indique à son propos: « L'apparition de Charlus et de Morel a lieu dans le champ visuel du héros. Mais cet incident est dominé par une conscience qui le replace dans un ensemble dont la connaissance échappe au Protagoniste ». *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu, op. cit.*, p.111. Dans d'autres scènes qui se passent aussi entre M. de Charlus et Morel, des paroles sont rapportées de la bouche de Morel et de M. de Charlus sans que le narrateur indique la place qu'il adopte par rapport à ces deux personnes. Ailleurs, nous relevons à peine, un prétexte timide de la part du narrateur mentionnant qu'il a appris son récit de quelqu'un. Cependant les détails fournis laissent suggérer une complicité avec le narrateur omniscient (voir *SG.*, p.396). Ajoutons que d'autres épisodes figurent dans cet ouvrage sans que le narrateur cite ses sources, comme celui de M. Vaugoubert (voir *SG.*, p.44-47). Ainsi, du fait de l'absence d'une source d'information déclarée pour ces récits, nous pouvons formuler qu'il s'agit d'un narrateur omniscient, implicite, capable de rapporter ces récits et de les injecter dans cette œuvre.

² Les auteurs de ce livre *Proust à la lettre : les intermittences de l'écriture*, ont relevé au cours de leur recherche sur les manuscrits de *À la recherche du temps perdu*, que Proust avait effectué tellement de modifications que cela l'a obligé à multiplier les points de vue : « Par ailleurs, quelle est l'instance qui peut opérer une évaluation ? À vrai dire, le lecteur de manuscrits se surprend sans cesse lui-même à gloser spontanément telle variante par un commentaire du type « X a remplacé A par B parce que B est plus précis, plus juste, plus expressif que A ». Mais sur quels critères reposent de telles évaluations ? », Tusson : Éditions du Lérot, 1990, p.32. Ce point de vue justifie aussi l'insertion implicite de l'instance omnisciente.

recours à l'instance omnisciente par le fait des nombreuses étapes de la vie du protagoniste que prend en charge le roman. Il déclare :

Cette technique lui permet d'opposer la naïveté de l'enfant et du jeune homme à l'expérience de l'homme mûr. La focalisation dominante sur le héros au cours de sa vie l'aide à démontrer que les autres personnages lui sont inconnaissables puisqu'il ne peut pénétrer leurs pensées (c'est particulièrement le cas des femmes qu'il aime : Gilberte et Albertine). En tout cas, ce type de récit très mobile nous apporte l'illustration des possibilités variées offertes par les changements de focalisation¹.

La mobilité des instances narratives renvoie à des moments qui échappent à la technique du point de vue interne. Proust voulait la réinvestir pour se montrer plus fidèle à l'égard de son lecteur. Il essaie de le mettre en contact direct avec les pensées intérieures du personnage et de l'empêcher de perdre le fil des événements dispersés entre un passé lointain et un futur plus ou moins proche.

Une scène en apparence gérée par un point de vue interne, mais injectée implicitement par une instance énonciative omnisciente. Cette transgression des formes narratives conduit à une sorte d'emboîtement des instances narratives plus ou moins cachées :

« Le baron, qui cherchait maintenant à dissimuler l'impression qu'il avait ressentie, mais qui, malgré son indifférence affectée, semblait ne s'éloigner qu'à regret, allait, venait, regardait dans le vague de la façon qu'il pensait mettre le plus en valeur la beauté de ses prunelles, prenait un air fat, négligent, ridicule ». SG., p.6.

Voilà un autre modèle d'emboîtement des instances énonciatives : une omnisciente s'enfonçant au milieu d'une autre interne lorsque le narrateur veut dépeindre l'état d'esprit du baron lors de sa rencontre avec Jupien pour entamer leur action secrète.

Il convient de noter finalement que ces instances énonciatives non compatibles avec les autres, s'étalent sur tous les volumes de l'œuvre proustienne. Il s'agit d'une technique que Proust instaure pour servir son esthétique de l'implicite.

¹ Milly, Jean, *Poétique des textes*, op. cit., p.119.

Y a-t-il donc un narrateur implicite “omniscient” ?

Sous l’usage d’un « je », le narrateur annonce le point de vue interne en tant que mode de narration adopté pour cette œuvre. Ce narrateur-personnage transmet seulement ce qu’il voit et ce qu’il entend. Pourtant, nous remarquons que deux narrateurs partagent l’univers diégétique de ce roman : le premier, explicite, prend apparemment en charge l’ensemble du roman. Le second, implicite, intervient quand il éprouve la nécessité de le faire. Ces instances narratives enchâssées à celles du premier lui permettent de rester caché. Ce narrateur anonyme, sans identité, se déguise au moyen du « je » explicite du narrateur premier. Ce narrateur omniscient se précipite pour enrichir, nourrir l’histoire de matière première : pensée, sentiment, dialogue, événement. Définir et mettre en valeur ce narrateur justifie donc la raison pour laquelle Proust fonde une narration sans limites ou sans contraintes.

En effet, il est important d’aborder ce point concernant l’existence d’un autre narrateur à côté de Marcel, le fameux narrateur de *À la recherche du temps perdu* et d’illustrer cette conception du narrateur implicite. Ce narrateur se comporte comme un superviseur, doué, ayant un savoir supérieur à celui du narrateur homodiégétique. Il observe de loin l’évolution du récit et intervient au moment où il éprouve la nécessité de le faire. Il sait tout, gère tout et peut tout lire : les pensées, les sentiments, les émotions des personnages et les fournit tout de suite au narrataire.

G. Genette met de nombreuses paralepses¹ du récit proustien sur le compte du narrateur omniscient² puisqu’ici le savoir dépasse le point de vue limité du narrateur homodiégétique. Il explique : « voilà pour le coup une paralepse à tout jamais et en toute hypothèse irréductible à l’information du narrateur, et que nous devons attribuer au romancier « omniscient » - et qui suffirait à prouver que Proust est capable de transgresser les limites de

¹ La paralepse, telle que G. Genette la baptise, est une technique consistant à « prendre et donner une information qu’on devrait laisser ». *Figures III, op. cit.*, p.212.

² G. Genette mentionne ailleurs les paralepses racontées par le narrateur omniscient parmi lesquelles celles de Swann envers Odette et de Saint-Loup à l’égard de Rachel en déclarant que : « de la même façon, nous avons, sans aucun relais apparent, accès aux sentiments de Swann à l’égard de sa femme ou de Saint-Loup à l’égard de Rachel, et même aux dernières pensées de Bergotte mourant, lesquelles — on l’a souvent remarqué — ne peuvent matériellement avoir été rapportées à Marcel, puisque personne, et pour cause, n’a pu en avoir connaissance ». *Ibid.*, p.221.

son propre « système » narratif »¹. Ce narrateur implicite et omniprésent, a une liberté de déplacement dans l'espace et dans le temps. Il s'abstient d'intervenir tant que cela n'est pas encore nécessaire. Tout d'un coup, il prend le relais de son partenaire pour délivrer un surplus d'informations sans doute indispensables à la connaissance du narrataire. Ce narrateur implicite insère l'épisode concernant l'humiliation de M. de Charlus. Il rapporte comment Mme Verdurin a préparé son complot et pour quelles raisons. Malgré la présence de Marcel à cette soirée, la façon dont il en prend connaissance, demeure floue :

« Elle était furieuse et décidée à « éclairer » Morel sur le rôle ridicule et odieux que lui faisait jouer M. de Charlus ».

Il poursuit :

« C'est qu'en effet Mme Verdurin avait encore une raison plus grave que le lâchage de Morel à la soirée de ses amis d'en vouloir à M. de Charlus. Celui-ci, pénétré de l'honneur qu'il faisait à la Patronne en amenant quai Conti des gens qui, en effet, n'y seraient pas venus pour elle, avait, dès les premiers noms que Mme Verdurin avait proposés comme ceux de personnes qu'on pourrait inviter, prononcé la plus catégorique exclusive, sur un ton [...] ». *Pr.*, p.219.

Michel Raimond décèle une forte présence du narrateur omniscient à la fin de *Sodome et Gomorrhe*, à partir des analyses rédigées par un narrateur qui suit ses personnages de l'intérieur, dans leurs pensées :

Plus on avance dans la *Recherche* et plus on a affaire à un romancier traditionnel qui montre le comportement de ses personnages en analysant leur psychologie. Toute la fin de *Sodome* est le fait d'un romancier omniscient : non seulement il analyse la pensée de Charlus, mais il spéculé sur les réactions qui eussent été siennes si les événements avaient été différents².

¹ *Ibid.*

² Raimond, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti, 1966, p.337.

Ce narrateur suit partout les personnages et connaît les moindres détails de leur vie. Cela renvoie à un auteur qui ne parvient pas à se débarrasser de son héritage littéraire du siècle précédent (le XIX^e siècle), désireux de tout projeter et assoiffé de tout savoir.

Il nous semble que Swann a toujours intéressé ce narrateur qui lui consacre des pages pour rapporter les intermittences de son cœur, ses émotions, et ses pensées. Dans ces lignes, ce narrateur fait une analyse de la psychologie de Swann, de « sa jalousie ». Cela témoigne qu'un narrateur doué pour pénétrer l'intériorité, a pris le relais :

« Ainsi, par le chimisme même de son mal, après qu'il avait fait de la jalousie avec son amour, il recommençait à fabriquer de la tendresse, de la pitié pour Odette. Elle était redevenue l'Odette charmante et bonne. Il avait des remords d'avoir été dur pour elle. Il voulait qu'elle vînt près de lui et, auparavant, il voulait lui avoir procuré quelque plaisir, pour voir la reconnaissance pétrir son visage et modeler son sourire ». CS., p.299.

Ce narrateur implicite poursuit plus loin, son témoignage concernant la jalousie de Swann et sait qu'il n'en souffrait plus en dehors d'un certain incident :

« Il n'éprouvait déjà plus de jalousie à l'égard d'Odette, que le jour des coups frappés en vain par lui dans l'après-midi à la porte du petit hôtel de la rue La Pérouse, avait continué à en exciter chez lui ». JF., p.94.

Enfin, il s'empresse, dans la page suivante, d'annoncer la fin de cette jalousie à laquelle il fait assister son narrataire :

« Puis cette curiosité elle-même avait disparu, sans pourtant que ses investigations cessassent. Il continuait à tâcher d'apprendre ce qui ne l'intéressait plus, parce que son moi ancien parvenu à l'extrême décrépitude, agissait encore machinalement, selon des préoccupations abolies au point que Swann ne réussissait même plus à se représenter cette angoisse, si forte pourtant autrefois qu'il ne pouvait se figurer alors qu'ils s'en délivrât jamais et que seule la mort de celle qu'il aimait (la mort qui, comme le montrera plus loin dans ce livre une cruelle contre-épreuve, ne diminue en

rien les souffrances de la jalousie) lui semblait capable d'aplanir pour lui la route, entièrement barrée, de sa vie ». *Ibid.*, p.95.

En réalité, le récit de l'amour de Swann, qui occupe tout le volume *Du côté de chez Swann* et une partie de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, place le lecteur face à un récit dont le narrateur-personnage ne s'est pas encore mêlé. *A priori*, ce narrateur raconte ce qu'il a appris. Pourtant, des détails très intimes concernant cet amour ne donnent pas l'impression que celui qui témoigne de ces événements, vivait à cette époque. Nous nous rendons compte que c'est un narrateur possédant un savoir souverain de leur passé ainsi que de leur futur, un pouvoir absolu pour accéder à l'intériorité de ses personnages, autrement dit, un narrateur omniscient. Ce narrateur opère une transmigration de la conscience de Swann au cœur de ces pages. Il rapporte directement au narrataire, les pensées, les désirs et les souhaits de ce personnage :

« Ah ! si le destin avait permis qu'il pût n'avoir qu'une seule demeure avec Odette et que chez elle il fût chez lui, si en demandant au domestique ce qu'il y avait à déjeuner, c'eût été le menu d'Odette qu'il avait appris en réponse, si quand Odette voulait aller le matin se promener avenue du Bois de Boulogne, son devoir de bon mari l'avait obligé, n'eût-il pas envie de sortir, à l'accompagner, portant son manteau quand elle avait trop chaud, et le soir après le dîner si elle avait envie de rester chez elle en déshabillé, s'il avait été forcé de rester là près d'elle de faire ce qu'elle voudrait ; alors combien tous les Riens de la vie de Swann qui lui semblait si tristes, au contraire parce qu'ils auraient en même temps fait partie de la vie d'Odette auraient pris, même les plus familiers [...] ». *CS.*, p.294.

Également dans cette scène, le narrateur transmet au fur et à mesure au narrataire, les pensées, les impressions et les interrogations intérieures de Swann concernant Vinteuil :

« Et la pensée de Swann se porta pour la première fois dans un élan de pitié et de tendresse vers ce Vinteuil, vers ce frère inconnu et sublime qui lui aussi avait dû tant souffrir ; qu'avait pu être sa vie ? au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer ? Quand c'était la petite phrase qui lui parlait de la vanité de ses souffrances, Swann trouvait de la douceur à cette même sagesse qui tout à l'heure pourtant lui avait paru intolérable quand il croyait la lire

dans les visages des indifférents qui considéraient son amour comme une divagation sans importance ». CS., p.342-343.

Ce narrateur s'immerge donc dans les pensées de Swann et sonde en un instant son cœur. Il est capable de capter ce beau souvenir du moment de sa naissance dont il connaît la durée et le compare à un geste extérieur. Il sait aussi distinguer le faux sourire, effet d'une dissimulation :

« Il se rappela ces soirs de clair de lune où, allongé dans sa victoria qui le menait rue La Pérouse, il cultivait voluptueusement en lui les émotions de l'homme amoureux, sans savoir le fruit empoisonné qu'elles produiraient nécessairement. Mais toutes ces pensées ne durèrent que l'espace d'une seconde, le temps qu'il portât la main à son cœur, reprit sa respiration et parvint à sourire pour dissimuler sa torture ». CS., p.358.

Le fait de réaliser une analyse profonde de la psychologie de Swann, son amour, ses souffrances, est effectivement interprété comme une inférence du travail du narrateur omniscient.

Michel Raimond avoue que Proust a tendance à dissocier ou à métamorphoser ses personnages¹. Louis Martin-Chauffier n'était pas loin de ce concept de métamorphose, il utilise sa propre expression pour s'y référer : « le doublage du personnage Marcel »². Proust se penche sur cette théorie de métamorphose (ou de doublage). Il applique une théorie de double narrateur : l'un homodiégétique, explicite, qui constitue la base essentielle de la narration, l'autre omniscient, implicite, qui s'intéresse à éclairer les scènes que le premier est incapable de pénétrer.

Cet autre moi échappé de Proust, dissimulé par le « je » du narrateur homodiégétique, joue à la manière d'un acteur de la diégèse. Il ne fait pas partie du récit comme son partenaire et demeure une voix narrative. Cet autre moi dépasse les limites du moi principal, se sert de ses privilèges, oublie de respecter les règles générales qui se posent comme conséquences naturelles du choix du point de vue limité pour réjouir la curiosité du lecteur

¹ Voir Raimond, Michel, *La crise du roman*, op. cit., p.434-435.

² Voir Martin-Chauffier, Louis, « Proust et le double je de quatre personnes : le roman de la création d'un monde et l'histoire vraie d'une aventure spirituelle », in *Confluences*, numéro spécial 21-24, juillet-août, 1946, Lyon : Confluences, p.56.

avec un surplus d'informations. Ce moi plus coopératif, plus généreux, moins impatient rejoint le moi homodiégétique en offrant de nouvelles lectures des pensées immédiatisées :

« Et s'étant persuadé à lui-même que c'était seulement en effet pour pouvoir porter un jugement plus favorable sur la valeur spirituelle d'Odette qu'il désirait que ce soir-là elle restât avec lui au lieu d'aller à l'Opéra-comique, il lui tenait le même raisonnement, au même degré d'insincérité qu'à soi-même, et même à un degré de plus, car alors il obéissait aussi au désir de la prendre par l'amour-propre ». CS., p. 285.

Ce narrateur prend en charge de commenter certaines répliques des personnages. Dans le roman, les commentaires ont une valeur remarquable selon Jean Pouillon, il explique en effet, à cet égard que : « l'intérêt du roman est dans le commentaire, qui n'est pas surajouté, mais constitue comme une dimension supplémentaire du roman »¹. La valeur de ces commentaires se concentre sur leur capacité à impliquer une instance omnisciente rapportant une pensée du personnage. Voici quelques exemples :

« Mais si M. de Charlus s'enchantait à la pensée d'un combat qu'il avait cru d'abord tout fictif, Morel pensait avec terreur aux potins qui, de la « musique » du régiment, pouvaient être colportés, grâce au bruit que ferait ce duel, jusqu'au temple de la rue Bergère ». SG., p.457.

« Regarde, il souffre », *lui dit-elle tout bas, dans l'élan momentané d'une cruauté sadique qui n'était d'ailleurs nullement en rapport avec ses vrais sentiments d'affection pour Saint-Loup* ». CG., p.171.

« Certes non pas, je ne me crois pas mieux que vous avec Mme Verdurin », proclama Brichot en ponctuant les mots, *car il craignait d'avoir éveillé les soupçons du baron* ». Pr., p.283.

D'ailleurs, l'usage de certain lexique comme « feinte », « dissimule » renvoie à une instance omnisciente, implicite puisqu'il est le seul à savoir s'il s'agit de feinte, de dissi-

¹ Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993, p.243-244.

mulation ou de vrai sentiment car le narrateur interne n'a que ce qu'il voit, il ne sait pas ce que cachent les personnages :

« La princesse était forcée, si on lui parlait de quelqu'un ou si on lui présentait quelqu'un, de *feindre* une grande froideur pour maintenir la fiction de son horreur du monde ». *SG.*, p.272.

« Comment ? Tolérer quoi ? » balbutia M. Verdurin *qui essayait de feindre l'étonnement et cherchait, avec une maladresse qu'expliquait son trouble, à défendre son mensonge* ». *Pr.*, p.298.

« *Mais obligé à la fois de feindre l'étonnement et de dissimuler la honte*, il était plus rouge et suait plus que s'il avait joué toutes les sonates de Beethoven à la file, et dans ses yeux montaient des pleurs que le maître de Bonn ne lui aurait certainement pas arrachés ». *Ibid.*

Le lecteur ignore quelle instance énonciative analyse l'intériorité du personnage, et aucun indice ne caractérise cette dernière. Une belle interprétation de l'état d'esprit de la grand-mère lors du réveil de sa maladie révèle l'existence de cette instance omnisciente et implicite :

« *Son calme n'était plus la sagesse du désespoir mais de l'espérance. Elle comprenait qu'elle allait mieux, voulait être prudente*, ne pas remuer, et me fit seulement le don d'un beau sourire pour que je susse qu'elle se sentait mieux et me pressa légèrement la main ». *CG.*, p.324.

C'est au moyen d'une utilisation cynique de l'embrayeur « je » que Proust insère deux « moi » séparés puisqu'ils représentent deux narrateurs différents dont le second se dissimule sous l'image du premier. Les importantes références à ce second narrateur sont gommées pour conserver à l'ombre, son identité. C'est un usage modéré, opposé à la rigueur du point de vue interne et au savoir limité du narrateur-personnage.

Chercher et analyser le statut linguistique de ce narrateur permet de vérifier l'identité et la référence de ce « je » narrateur. Ces repères, ainsi que le contexte, aideraient à tirer les conséquences de ce changement de voix et à saisir la présence possible de ce narrateur implicite.

Statut pragmatico-linguistique du narrateur implicite « omniscient »

Analyser le statut énonciatif du narrateur proustien agit comme le meilleur moyen de déceler la présence implicite du narrateur omniscient. Chercher les éléments linguistiques caractérisant la situation pragmatique de l'énonciation, contribue à saisir ce narrateur implicite dans son discours. Le « je » et d'autres codes linguistiques, servent à identifier ce narrateur car le « je » proustien ne doit pas nécessairement être l'expression d'un seul narrateur. Des constructions narratives relevées dans le texte proustien pourraient nous renseigner sur l'identité de celui qui parle et qui se cache derrière ce « je ». Des structures énonciatives particulières, propres à l'énonciateur, révèlent la présence potentielle d'un régisseur implicite de l'instance omnisciente.

Des éléments essentiels pour le discours (embrayeurs, déictiques et temps verbaux), peuvent définir la trajectoire implicite du narrateur omniscient et la séparer de celle du narrateur homodiégétique. Ainsi, rechercher ces éléments et savoir pour quelle raison Proust les utilise, sera le but du reste de ce chapitre.

L'emploi des pronoms personnels dans un contexte énonciatif indéterminé

Dans *À la recherche du temps perdu*, nous relevons un emploi hétérogène des pronoms personnels « je », « on », « nous », qui renvoient apparemment tous au narrateur homodiégétique. Pourtant, le référent de ces pronoms n'est pas toujours clair. Cette diversité d'emploi pourrait aussi annoncer une diversité de l'instance énonciative. Déterminer l'emploi et la portée sémantique de ces pronoms personnels dans leur énoncé, conduit à saisir le narrateur implicite.

a- Un « je » sans identité

Il convient de dire que le récit proustien s'ouvre sur une vision rétrospective, quasi autobiographique, narrée par un narrateur fictif ayant un rôle initial dans la progression des événements de l'histoire. Ce récit se caractérise par l'usage du « je » : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure » qui marque l'ouverture de cette œuvre considérable. Ainsi,

cette énoncé signale que le récit s'est construit sur une focalisation interne. Le lecteur de ce roman adopte donc le point de vue du narrateur homodiégétique afin de suivre le récit. Ce narrateur est tout à la fois un personnage-témoin et un centre d'action puisqu'il est le protagoniste de ce roman malgré la rare apparition de son prénom. Une carence d'identité entoure la personnalité de ce narrateur et les limites de sa vision risquent d'être transgressées à certains endroits. En effet, l'instance énonciative subit une instabilité qui conduit à en déduire que Proust ne s'est pas tout à fait engagé à adopter le point de vue interne pour la narration. Il introduit dans certains lieux un narrateur ayant un savoir souverain pour répondre aux exigences imposées par une telle œuvre si vaste et s'étendant sur une longue durée de la vie de son protagoniste.

Ce « je » de double signification¹ désigne alors un narrateur qui est le personnage initial du roman. Toutefois, il sous-entend, dans certains cas, un narrateur implicite. Ce « je » plonge dans l'anonymat qui fournit à l'auteur, la possibilité de dissimuler tous ses autres « moi ». Ce « je » n'est pas l'expression de l'auteur de l'autobiographie parce que ce n'est pas tout à fait une biographie². Nous ne disposons pas de détails importants sur la personne du narrateur reconnu du récit : rare apparition de son prénom³, manque de description précise de figure et d'âge⁴. Il faut dire que Proust voulait laisser l'identification un peu floue, surtout avec l'absence du nom propre parce que : « c'est si vrai qu'en l'absence de nom

¹ Les critiques essaient de trouver à qui renvoie ce « je ». L. Martin-Chauffier indique qu'il existe 4 référents pour ce « je » : Proust l'homme, l'auteur, le protagoniste et le narrateur. Voir « *Proust et le double je de quatre personnes* », art. cit., p.58.

M. Muller, pour sa part, distingue neuf instances uniquement dans ce « je » : le héros, le narrateur, le sujet intermédiaire, le protagoniste, le romancier, l'écrivain, l'auteur, l'homme, le signataire. Voir *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, op. cit.

² Pourtant, ce « je » est considéré comme la manifestation du moi de Proust, l'auteur et non l'homme de l'autobiographie car « qui parle (dans le récit) n'est pas qui écrit (dans la vie) et qui écrit n'est pas qui est ». Voir Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale du récit », in *Communications*, n°8, op. cit., p.20. Ainsi, cet auteur a toute liberté d'intervenir et de poser ses commentaires, ses explications, voire ses méditations sans déranger la fluidité du roman, en particulier avec l'exploitation de ce narrateur omniscient et implicite.

³ Jean Milly indique à ce propos : « Le narrateur de *À la recherche du temps perdu*, jamais nommé, s'attribue vers la fin du roman le prénom de Marcel, comme celui de Proust, mais avec beaucoup de réserves et comme par accident. Il est vrai que ce narrateur-héros a de nombreuses ressemblances psychologiques avec l'auteur et qu'il incarne la plupart des jugements de celui-ci, mais il n'y a que des coïncidences intermittentes entre leurs deux vies ». *Poétique des textes*, op. cit., p.42.

⁴ Proust a donné peu de détails sur son narrateur, nous ne savons rien de lui à l'exception de certaines caractéristiques sur sa figure, nous ne connaissons pas son nom de famille et apercevons à peine son prénom Marcel à deux ou trois fois tout au long du roman. Ce monsieur qui dit « je » est presque inconnu, ambigu, ne donne pas d'identité précise. Les critiques relèvent ici et là de petits détails qui n'éclaircissent pas la conception de ce qu'est ce narrateur. J.-Y. Tadié commente pour sa part, le manque de description de la physionomie du narrateur proustien en déclarant que « le personnage principal de *À la recherche du temps perdu* n'a pas de nom, pas d'âge, pas d'apparence physique : c'est le narrateur, le « monsieur qui dit je ». Voir Proust : *le dossier*, op. cit., p.51.

propre, comme dans les débuts du roman, les perceptions sont comme « flottantes » parce que le lecteur ne sait s'il faut les attribuer à un personnage focalisateur ou au narrateur »¹, et quelquefois à quel narrateur si la vision ne coïncide pas avec celle du narrateur-personnage. Le lecteur tombe ainsi dans la confusion d'identification et ne peut saisir à qui confier la narration de tel ou tel épisode. En revanche, cela permet à l'auteur d'insérer plus facilement un autre champ de vision, caché, géré par un narrateur omniscient. L. Martin-Chauffier considère le « je » proustien comme un faux « je », un masque qui lui permet de faire des déplacements gratuits. Il explique : « Le « je » que Proust, bien loin d'écarter, attire, déploie comme un écran derrière lequel il conserve toute liberté de mouvement, de feinte et de métamorphoses, le « je » d'*Adolphe*, de *L'immoraliste*, du journal d'Edouard, de *À la recherche du temps perdu*, est un faux « je », un alibi, un trompe-l'œil : une création »².

Constatons cette phrase où le « je » parvient à tromper le lecteur sur son identité. Celui qui donne son impression sur Swann (un Swann ancien et un autre actuel) n'est pas celui qui examine les erreurs charmantes de sa jeunesse. Le premier « je » renvoie à un point de vue omniscient, celui du narrateur implicite et le second est la manifestation de Marcel³, le narrateur homodiégétique :

« L'enveloppe corporelle de notre ami en avait été si bien bourrée, ainsi que de quelques souvenirs relatifs à ses parents, que ce Swann-là était devenu un être complet et vivant, et que j'ai l'impression de quitter une personne pour aller vers une autre qui en est distincte, quand, dans ma mémoire, du Swann que j'ai connu plus tard avec exactitude je passe à ce premier Swann- à ce premier Swann dans lequel je retrouve les erreurs charmantes de ma jeunesse, et qui d'ailleurs ressemble moins à l'autre qu'aux personnes que j'ai connues à la même époque ». CS., p.19.

¹ Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne ; Paris : Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998. p.62.

² Martin-Chauffier Louis, « Proust et le double je de quatre personnes », *art. cit.*, p.55.

³ Nous relevons ici une comparaison implicite entre la personne de Swann et celle de Marcel (impliqué dans l'adjectif possessif « ma ») qui a trouvé des points communs entre lui et le premier Swann. D'ailleurs, cette phrase sous-entend aussi un aller-retour du temps car il parle de sa jeunesse au moment où il raconte son enfance. C'est l'une des nombreuses anticipations que le narrateur fait tout au long de son récit.

Le concept du narrateur implicite qui confirme le caractère fluctuant, voire la fausseté de ce « je », trouve son écho dans l'aveu de Soelberg¹ lorsqu'il essaie de déterminer l'identité de ce « je » en disant que : « d'aucuns diraient que ce je narratif est réservé aux cas où le narrateur raconte son propre passé, mais n'oublions pas que notre narrateur implicite est une instance narrative déduite du narré et qu'il n'a donc aucune autre existence que celle de narrateur. S'il dit je, ce n'est pas parce qu'il a vécu le narré, c'est pour donner au narré un aspect de vécu »². Cela affirme la présence du narrateur implicite sur la scène énonciative proustienne dérobée par ce « je ».

Marcel n'est pas en mesure de satisfaire les besoins proustiens, d'aller plus loin dans la conscience de son personnage ni même dans l'action, car ce narrateur dispose d'un pouvoir restreint. La création d'un autre narrateur devient donc une nécessité. Puisque l'auteur ne voulait pas le présenter ou au moins l'identifier. Ce narrateur tient à se dissimuler derrière ce « je ». Il renforce le récit en rapportant des scènes hors du savoir du narrateur homodiégétique et en révélant des pensées ou des secrets considérables concernant la vie cachée de certains personnages. Dans la scène de Montjouvain, l'analyse de la psychologie de Mlle Vinteuil ne peut être réalisée qu'au moyen d'une faculté puissante qui sait sonder la profondeur des personnages. Cette faculté du narrateur implicite peut sonder l'intériorité et mettre le doigt sur le mal, ou les mauvaises pensées en renseignant le narrataire sur le genre de plaisir que préfère cette demoiselle :

« Ce n'est pas le mal qui lui donnait l'idée du plaisir, qui lui semblait agréable ; c'est le plaisir qui lui semblait malin. Et comme chaque fois qu'elle s'y adonnait il s'accompagnait pour elle de ces pensées mauvaises qui le reste du temps étaient absentes de son âme vertueuse, elle finissait par trouver au plaisir quelque chose de diabolique, par l'identifier au Mal. Peut-être Mlle Vinteuil sentait-elle que son amie n'était pas foncièrement mauvaise, et qu'elle n'était pas sincère au moment où elle lui tenait ces propos blasphématoires ». CS., p.162.

¹ À ce propos, Nils Soelberg souligne aussi qu'« il n'existe aucun critère objectif pour déterminer si ce je-énonciateur (désigné ci-dessus par les seuls « je » en italiques) se réfère à Proust ou au narrateur implicite ; il existe en revanche un choix entre deux perspectives analytiques : dans celle de l'écriture, le je désigne un Proust réel inventant son enfance ; dans celle du discours narratif, il renvoie à un narrateur racontant ce qu'il sait ». *Recherche et narration : lecture narratologique de Marcel Proust : À la recherche du temps perdu*, Copenhague : Museum Tusulanum Press, coll. « Etudes romanes », 2000, p.27.

² *Ibid.* p.32

Le « je », ce trait distinctif du récit proustien et de l'autobiographie en général, a aussi ses inconvénients car : « le narrateur autobiographique est une personne fictive, et l'accès à la vie intérieure d'autrui lui est interdit. Il a seulement le pouvoir de nous raconter ce dont il se souvient de sa vie passée, ce qu'il a vécu et ressenti. La mémoire est ainsi la principale faculté mise en jeu dans le récit en 1^{re} personne »¹. Proust, dans son immense œuvre, a besoin de certains moments d'intervention omnisciente pour relier ce qui est détaché et perfectionner la mission d'un narrateur incapable de lier l'espace et le temps à cause des limites de sa vision. Ainsi émerge la transgression des lois narratives qui forme un tout avec la complicité de ce « je » « interne ». Ce narrateur pénètre sans réserve, la vie privée de ces personnages et rapporte leurs pensées, en particulier celles de Swann. Il met le narrateur en contact direct avec la conscience de celui-ci et lui fait savoir à quel point ce Swann pense à Odette :

« Cette vague sympathie qui nous porte vers un chef-d'œuvre que nous regardons, maintenant qu'il connaissait l'original charnel de la fille de Jéthro, elle devenait un désir qui suppléa désormais à celui que le corps d'Odette ne lui avait pas d'abord inspiré. Quand il avait regardé longtemps ce Botticelli, *il pensait à son Botticelli à lui qu'il trouvait plus beau encore et, approchant de lui la photographie de Zéphora, il croyait serrer Odette contre son cœur* ». CS., p.221-222.

L'existence d'un narrateur implicite est aussi expliquée par le fait que Proust raconte une vie passée dont une bonne partie ne lui appartient pas. René Rivara considère le récit proustien comme dissonant² car même si Proust respecte les grandes lignes temporelles de l'histoire (enfance, adolescence, âge adulte), la structure temporelle reste floue et dispersée entre passé, présent et futur, partagée entre divers personnages. Ce « je » sans identifiant agit, de temps en temps, comme l'expression d'un narrateur implicite. Il trompe ainsi le lecteur sur son référent parce que non seulement « le « je » peut en effet y dénoter tout autre chose que l'émetteur effectif, mais aussi, car cela vaut pour toutes les coordonnées déictiques, « ici » et « maintenant », tout autre chose que sa situation spatio-temporelle :

¹ Rivara, René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000, p.185.

² R. Rivara explique en ces termes la dissonance du récit proustien : « le travail de reconstruction du passé, l'effort permanent pour revivre l'expérience oubliée ou simplement lointaine implique, chez Proust, une liberté de déplacement dans le temps gouvernée par les associations mémorielles, par les retours en arrière et par les anticipations sur ce qui doit arriver dans l'avenir du personnage. De ce point de vue, purement chronologique, le récit proustien apparaît déjà comme fortement dissonant ». *Ibid.* p.229.

l'écriture, c'est le règne du pseudo »¹. Ce narrateur implicite déchire parfois le tissu d'une narration homodiégétique pour accéder librement à la conscience de personnages en assurant à son narrataire davantage d'informativité sur la scène racontée :

« *Morel ne douta pas que son arrestation n'eût été provoquée par la rancune de M. de Charlus. Il se rappela les paroles : « Je me vengerai », pensa que c'était là cette vengeance, et demanda à faire des révélations. « Sans doute, déclara-t-il, j'ai déserté. Mais si j'ai été conduit sur le mauvais chemin, est-ce tout à fait ma faute ? »* Il raconta sur M. de Charlus et sur M. d'Argencourt, avec lequel il était brouillé aussi, des histoires ne le touchant pas à vrai dire directement ». *TR.*, p.159.

L'invisibilité de ce narrateur facilite son infiltration dans ce « je » dépersonnalisé qui réunit tout le paradoxe entre une vision interne, subjective, limitée et une autre plutôt objective, totale et omnisciente. Il s'agit d'une évolution dans la perspective narrative que Proust a menée dans *À la recherche du temps perdu*, sans l'avoir peut-être su. En tant que linguiste, C. Kerbrat-Orecchioni reconnaît à ce propos :

La présence de l'énonciateur dans l'énoncé ne se manifeste donc pas nécessairement par la figuration d'un « je » linguistique : une description « impersonnelle » peut être éminemment « subjective », et un récit endossé par le « je » adopter un point de vue universaliste, tels ceux de Leiris dont Butor écrit qu'« il apporte en littérature un type d'objectivité profondément nouveau (et d'autant plus intéressant qu'il se manifeste par l'emploi d'un "je"), une mise en situation de la culture occidentale parmi les autres » [...] ; on peut fort bien parler de soi en s'absentant de la surface textuelle (« Madame Bovary, c'est moi »), et parler d'un « autre » en disant « je »².

Il fallait deux « je », autrement dit deux points de vue pour réussir cette œuvre immense. Proust préfère donc placer sous l'emblème de ce « je », l'identifiant linguistique de Marcel (le narrateur-personnage), une autre perspective, celle du narrateur omniscient implicite. M. Muller essaie de résoudre cette énigme proustienne, c'est-à-dire la présence de ce double narrateur. Il en vient à l'idée que « le souvenir partiel du je-témoin, prisonnier de l'espace et du temps, est éclairé par le savoir total d'un esprit qui conçoit l'organisation to-

¹ Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation, op. cit.*, p.191.

² *Ibid.*, p. 169.

pographique et chronologique de l'histoire. Le je qui invente vient seconder le je qui se souvient »¹.

À vrai dire, ce récit est alternativement raconté par le narrateur homodiégétique et celui omniscient. Nous assistons par exemple, à certains endroits du récit, à des scènes vues et racontées par le « je », et tout de suite, une instance omnisciente intervient d'une façon implicite. Elle analyse, médite en pénétrant l'esprit, en étalant les désirs et les intentions les plus désavoués. Les scènes de révélations concernant les homosexuels et leur sadisme sont gérées par ce moi omniscient où le « je » fonctionne pour donner l'impression au lecteur que l'ensemble du récit est raconté par le narrateur homodiégétique. Ces scènes commencent par un témoignage du « je » dont l'extension énonciative conduit à des épisodes délivrés par ce narrateur implicite omniscient. Tel est le cas dans cet épisode inauguré par le « je » interne et poursuivi par le moi omniscient :

« Comme je tâchais autant que possible de quitter la duchesse avant qu'Albertine fût revenue, l'heure faisait souvent que je rencontrais dans la cour, en sortant de chez Mme de Guermantes, M. de Charlus et Morel qui allaient prendre le thé chez... Jupien, suprême faveur pour le baron ! Je ne les croisais pas tous les jours mais ils y allaient tous les jours ». *Pr.*, p.37.

Cette instance homodiégétique continue à s'exprimer jusqu'à ce qu'une autre prenne la parole pour raconter des faits inaccessibles au savoir du narrateur-personnage :

« Un seul orage avait marqué cette coutume quotidienne. La nièce du giletier ayant dit un jour à Morel : « C'est cela, venez demain, je vous paierai le thé », le baron avait avec raison trouvé cette expression bien vulgaire pour une personne dont il comptait faire presque sa belle-fille, mais comme il aimait à froisser et se grisait de sa propre colère, au lieu de dire simplement à Morel qu'il le priait de lui donner à cet égard une leçon de distinction, tout le retour s'était passé en scènes violentes ». *Ibid.*

¹ Muller, Marcel, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, op. cit., p.112.

Dans la plupart de ces épisodes, la source d'information du narrateur reste non déclarée, ce qui met en cause l'authenticité de ce « je » : Est-ce que ce « je » est la vraie expression du narrateur homodiégétique ? Ou ce « je » voulait-il bel et bien masquer le narrateur omniscient ?

Cela figure aussi dans la série des incidents que le narrateur signale plus haut en disant : « Je n'appris que plus de deux ans après »¹ ou en utilisant cette formule plus feinte : « Je raconte un de ces repas qui peut donner une idée des autres »². Puis nous perdons le fil et nous ne savons plus si cet épisode fait partie ou non *des autres*.

Alors, la présence du sujet de l'énonciation doit être soulignée par un « je », « me », « moi » sauf dans ce cas, l'énonciateur est implicite, se déguise parfois par le biais du « je » du narrateur homodiégétique. Ce narrateur implicite est plus puissant que son homologue homodiégétique de par son savoir supérieur. Ce narrateur est toujours conscient de ce qui se passe, toujours prêt à prendre le relais pour enrichir le récit et l'empêcher de tomber dans la faiblesse et à pallier au manque d'informations nécessaires. Il se faufile entre les séquences énonciatives internes en profitant de son existence masquée au moyen de ce « je » sans identité.

b- De « je » à « il » : une stratégie énonciative entre le savoir limité et illimité

Dans ses efforts pour manipuler son texte, Proust change de voix lorsqu'il pense que cela est nécessaire à l'enchaînement de ses réflexions ou de ses épisodes. Un effacement injustifiable de « je » au profit d'un « il » ou d'un terme indiquant la 3^e personne infère une substitution de l'instance énonciative³.

¹ *SG.*, p.395.

² *Ibid.*

³ Les auteurs de « *Proust à la lettre* », admettent après avoir examiné des manuscrits que les termes génériques qui se trouvent dans les manuscrits sont substitués plus tard par un « je » protagoniste. Ils signalent à cet égard que : « la phrase : il ouvrait le Constitutionnel (Proust 45, f°25r°) est remplacée par : J'ouvris le journal (Cahier 2, f°41v°) ». Puis, ils continuent leur investigation : « Ainsi l'épisode de l'article se retrouve-t-il d'une part dans *La Prisonnière*, où il succède, comme déjà dans le Cahier 2, immédiatement à l'image du petit personnage barométrique : [...] le petit personnage barométrique se sentira bien aise, et ôtera son capuchon pour chanter : « Ah ! enfin, il fait beau. » Je sonnais Françoise. J'ouvrais le *Figaro*. J'y cherchais et constatais que ne s'y trouvait pas un article, ou prétendu tel que j'avais envoyé à ce journal. (*La Prisonnière*, Pléiade, 1954, p.12) ». Ils poursuivent leur enquête : « Outre cette brève mention, le motif revient en force dans *La Fugitive*, où il naît d'un merveilleux montage de tous les morceaux anciens de « Proust 45 » et des Cahiers 3 et 2 (cf. Pléiade, 1954, p.566-571) ». *op. cit.*, p.126-127.

L'explication de ce sens non individuel du « je » figurerait dans « *Proust à la lettre* ». Les écrivains saisissent dans les manuscrits de *À la recherche du temps perdu*, une hésitation proustienne sur le choix des pronoms personnels. Plus tard, le « je » envahit enfin les termes génériques qui font malgré cela leur apparition ici et là. Ils indiquent ceci :

Il y a une lutte énonciative entre la forme « je » (Mais quelquefois je m'endormais si brusquement) et des formes génériques (« celui qui s'éveille d'un somme profond », ou « un jeune homme qui dort »), lutte où le « je » semble l'emporter. Mais là encore, il y a le coup de théâtre dans le dactylogramme : brusquement, l'ancienne forme générique revient se greffer sur le récit du « je » ; les deux formes, en principe exclusives l'une de l'autre, sont définitivement réunies¹.

Ce « je » pourrait alors être à l'origine un « il », une 3^e personne qui tombe sous la gestion d'un narrateur omniscient et non un « je » renvoyant à un narrateur interne. Cet aller-retour entre « je » et « il » signalerait une alternance de l'instance énonciative car au cœur d'une récitation par « je » nous relevons une déviation brusque du terme à la 3^e personne. Cela annonce peut-être que le protagoniste est aussi focalisé et que le narrateur omniscient prend en charge les manifestations du héros. Cette pratique figure à certains endroits du roman lorsqu'un remplacement du « je » narré par des expressions désignant la 3^e personne du singulier semble mettre en valeur un changement d'énonciateur, comme dans cet exemple où Marcel raconte son drame ordinaire qu'est celui de dormir. Le recours au terme à la 3^e personne au commencement du récit, n'est pas au sens générique mais a plutôt pour but d'approfondir sa vision en la mettant à la disposition de l'omniscience :

« Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leurs rangs peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et di-

¹ *Ibid.* p.37-38.

vergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager à toute vitesse dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plutôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, [...] ». CS., p.5.

Le « je » proustien renvoie à un « je » modéré, de multi-signification : l'auteur, un double narrateur, un personnage-protagoniste avec lequel Proust réalise un nouveau coup de maître ou une évolution dans le langage romanesque. J.-Y. Tadié précise à ce sujet :

Cette évolution qui mène au narrateur tel qu'il figure dans *À la recherche du temps perdu* montre bien que, pour Proust, écrire à la première personne n'était pas simple ; cette difficulté, il ne l'aurait pas rencontrée s'il avait voulu écrire son autobiographie ; mais le je dont il découvre l'emploi n'est plus celui de la confidence, c'est un je qui est aussi un il, passé par le purgatoire de la troisième personne, il rompt avec le moi de Proust pour devenir personnage¹.

Ce jeu se poursuit dans le roman. Un discours sur la vieillesse s'intercale entre « il » et « je ». Ce « il » souligne qu'une instance énonciative plus forte focalise indirectement la vieillesse du protagoniste :

« Puis, un homme qui depuis son enfance vise une même idée, auquel sa paresse même et jusqu'à son état de santé, en lui faisant remettre sans cesse les réalisations, annule chaque soir le jour écoulé et perdu, si bien que la maladie qui hâte le vieillissement de son corps retarde celui de son esprit, est plus surpris et plus bouleversé de voir qu'il n'a cessé de vivre dans le Temps, que celui qui vit peu en soi-même, se règle sur le calendrier, et ne découvre pas d'un seul coup le total des années dont il a poursuivi quotidiennement l'addition. Mais une raison plus grave expliquait mon angoisse ; je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles ». TR., p.236-237.

¹ Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit.*, p.21-22.

Ce « je » n'est donc pas tout à fait individuel. Proust essaie de réunir deux genres littéraires : celui de l'autobiographie (avec un point de vue interne) et celui du roman à la 3^e personne (un point de vue zéro) puisqu'il a toujours nié que ce roman correspondait à sa propre biographie. Cela lui inspire le besoin d'avoir un autre narrateur, plus puissant, plus savant pour bien lier son récit volumineux. Alors que les écrivains choisissent le « il » pour ne pas assumer le poids énonciatif de leurs œuvres, Proust préfère s'exprimer avec « je » sans que ce « je » renvoie, comme il le dit, à sa personne¹.

Le « je » proustien s'applique donc à une fausse connotation d'individualité. Il est dépourvu de tout sens individuel. Il ne porte pas une subjectivité de vision car il ne reflète pas le moi individuel de l'auteur. Dans certains usages, le « je » est objectif et non-individuel. De cette façon, ce « je » a le sens de la 3^e personne « il » ou même du « on » impersonnel. Mieke Bal dépouille ce « je » proustien de sa connotation individualiste en déclarant que « ce je généralisé investi du pouvoir focalisateur absolu, constitue un endroit où le lecteur peut s'installer. Plus subjectiviste et personnalisé, ce je est quand même tellement volatile et souvent doté d'in vraisemblance perceptuelle, que son sens est loin d'avoir une connotation individualiste »². Désigner explicitement son moi par le « je » et ses dérivations « me », « moi » ne signifie pas qu'il concerne ou qu'il exprime son individualité. Montrer son savoir sur les incidences d'une jeunesse lointaine de personnes avec qui il n'avait aucune vie commune, semble indiquer que ce n'est pas lui qui rapporte ces histoires, c'est quelqu'un d'autre et ce « me » nous trompe :

¹ M. Butor voulait chercher l'identité de ce « je » problématique. Il indique : « la forme la plus naïve, fondamentale, de la narration est la troisième personne ; chaque fois que l'auteur en utilisera une autre, ce sera d'une certaine façon une « figure », il nous invitera à ne pas la prendre à la lettre, mais à la superposer sur celle-là toujours sous-entendue. Ainsi, le héros de *À la recherche du temps perdu*, par exemple, Marcel, s'exprime à la première personne, mais Proust lui-même insiste sur le fait que ce « je » est un autre, et il nous donne comme argument péremptoire : « c'est un roman ». *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2000, p.73. C'est la façon proustienne de voir les choses et, ainsi que nous l'avons remarqué dans les chapitres précédents de cette thèse, comment l'usage des divers procédés de l'implicite a pour raison principale de ne pas assumer le dit et la présence du non-dit reste dans le doute. Il nous semble qu'il a appliqué cette théorie même dans son choix des pronoms personnels : un « je » signifierait autrui. Ainsi il a dépouillé son « je » de son arrière-plan individuel.

² Bal, Mieke, *Images littéraires ou comment lire Proust*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail-Toulouse, Montréal : XYZ éd., coll. « Documents », 1997, p.87-88.

« Les proportions de cet ouvrage ne *me* permettent pas d'expliquer ici à la suite de quels incidents de jeunesse M. de Vaugoubert était un des seuls hommes du monde (peut-être le seul) qui se trouvât ce qu'on appelle à Sodome être « en confidences » avec M. de Charlus ». *SG.*, p.43.

Proust réussit à réconcilier ces instances énonciatives : un « je » bien fondu embrasse un « il » défendu sans aucun souci d'identification. Ce narrateur implicite sait rédiger ses instances (rapporter les pensées ou alimenter le récit par des informations inaccessibles au savoir limité du narrateur homodiégétique) sans qu'on le soupçonne de changer de vision. C'est la mise en fonction de la langue propre à Proust qui essaie d'estomper tous ces modes afin de créer cette harmonie. Il profite de ce que lui fournit l'application de l'implicite pour fondre ces pronoms personnels ensemble. Ainsi les instances énonciatives demeurent masquées.

c- « On et nous » : l'expression du narrateur implicite

L'alternance des pronoms « on » et « nous » domine tous les volumes de l'œuvre proustienne. Ces deux pronoms semblent servir, de temps en temps, non seulement les propos du narrateur explicite, mais aussi ceux d'un autre narrateur dissimulé. Ce narrateur souvent caché par le « je » du narrateur homodiégétique se détache de ce dernier pour rejoindre d'autres pronoms tels que « on » et « nous ». En effet, l'usage proustien de ces pronoms se justifie dans la perspective d'enlever la responsabilité du narrateur explicite et de la jeter dans le parcours du groupe et de la généralisation, ou bien de mettre autrui dans son contexte et de l'inviter à partager sa pensée. L. Spitzer remarque que c'est le désir de la généralisation qui pousse Proust vers l'usage de « nous » et de « on » : « Le mystère qui entoure le narrateur, son jeu de cache-cache dans le fond du décor ne se retrouve pas seulement dans la façon dont il se détache de ses personnages et de son récit, il se détache aussi du Moi, qui se résorbe dans le Nous et le on. Proust passe constamment du récit au traité : le récit ne fournit plus alors qu'un exemple pour des expériences générales »¹. L. Spitzer reconnaît alors qu'il existe un jeu de cache-cache dans le roman soit au niveau des personnages, soit au niveau du moi du narrateur lui-même. Le cache-cache se joue pour mas-

¹ Spitzer, Léo, Starobinsky, Jean, *Études de style*, op. cit., p. 460.

quer une présence virtuelle du narrateur omniscient par l'intermédiaire de l'alternance de ces pronoms.

Le pronom « on » agit comme un marquage explicite de la présence du narrateur. Mais de quel narrateur ? Nous avons parlé d'un narrateur homodiégétique caractérisé par l'emploi du « je ». Pourtant, nous envisageons ici un emploi fécond du « on », sans avoir un savoir évident concernant la personne à qui renvoie ce « on » : À un narrateur explicite ? À Marcel, à une collectivité ou peut-être à l'auteur lui-même ? Mais ce « on » peut aussi renvoyer à la présence d'un observateur plus doué et plus savant que le narrateur homodiégétique. Cet observateur peut sonder l'esprit et opérer un retour très loin en arrière. Dans ce cas-là, ce « on » ou ce « nous » n'est qu'un masque derrière lequel se dissimule ce narrateur. Proust fait allusion à ce concept lorsqu'il déclare au moyen de Brichot, que l'auteur, pour se protéger, s'exprime par un « on » au lieu d'une expression directe comme le « je » :

« À partir de ce moment Brichot remplaça *je* par *on*, mais *on* n'empêchait pas le lecteur de voir que l'auteur parlait de lui et permit à l'auteur de ne plus cesser de parler de lui, de commenter la moindre de ses phrases, de faire un article sur une seule négation, toujours à l'abri de *on* ». *TR.*, p.99.

Voilà comment Proust a commenté une transition de « je » à « on » réalisée par ce Brichot. Proust recourt lui-même à ce « on » et à un « nous » afin de masquer non sa propre intervention mais celle de ce narrateur implicite et toujours au moyen de l'expression implicite. Il s'agit là d'une vision générale permettant de donner une image comparative autour de l'indirectivité de Françoise où le « nous » ne renvoie pas à Marcel ni à sa famille mais à un narrateur implicite qui sait ce qui se cache dans l'esprit de cette femme :

« Mais surtout comme les écrivains arrivent souvent à une puissance de concentration dont les eût dispensés le régime de la liberté politique ou de l'anarchie littéraire, quand ils sont ligotés par la tyrannie d'un monarque ou d'une poétique, par les sévérités des règles prosodiques ou d'une religion d'État, ainsi Françoise, ne pouvant nous répondre d'une façon explicite, parlait comme Tirésias et eût écrit comme Tacite. Elle savait faire tenir tout ce qu'elle ne pouvait exprimer directement, dans une phrase que nous ne pouvions incriminer sans nous accuser, dans moins qu'une phrase même, dans un silence, dans la manière dont elle plaçait un objet ». *CG.*, p.349

D'ailleurs, une autre image comparative évoque aussi une présence virtuelle du narrateur implicite. L'instabilité de l'usage des pronoms personnels « je », « on », « nous » marque une alternance énonciative entre la voix de Marcel et celle du narrateur omniscient. Le savoir souverain de ce dernier le permet de réaliser cette comparaison entre l'angoisse subie par le protagoniste et celle de Swann. Ces pronoms « nous » et « on », voile la personne du narrateur omniscient qui connaît bien la vie passée de Swann, son amour et ses souffrances et qui rapporte ses sentiments les plus profonds :

« L'angoisse que je venais d'éprouver, je pensais que Swann s'en serait bien moqué s'il avait lu ma lettre et en avait deviné le but ; or, au contraire, comme je l'ai appris plus tard, une angoisse semblable fut le tourment de longues années de sa vie et personne, aussi bien que lui peut-être, n'aurait pu me comprendre ; lui, cette angoisse qu'il y a à sentir l'être qu'on aime dans un lieu de plaisir où l'on n'est pas, où l'on ne peut pas le rejoindre, c'est l'amour qui la lui a fait connaître, l'amour, auquel elle en est en quelque sorte prédestinée, par lequel elle sera accaparée, spécialisée ; mais quand, comme pour moi, elle est entrée en nous avant qu'il ait encore fait son apparition dans notre vie, elle flotte en l'attendant, vague et libre, sans affectation déterminée, au service un jour d'un sentiment, le lendemain d'un autre, tantôt de la tendresse filiale ou de l'amitié pour un camarade ». CS., p.30.

Malgré la présence des expressions « comme je l'ai appris plus tard », « peut-être », indices du point de vue interne, le fait que ce narrateur omniscient ait comparé l'angoisse de Marcel à celle qu'a vécue Swann depuis longtemps, montre que ce n'est pas seulement une question de renseignement, que c'est aussi une vision omnisciente qui produit une telle comparaison. Sans annoncer la mort probable du « je » individuel, l'usage mobile de ce « je » en alternance avec « on », « nous » signale effectivement un décalage. Opérer un aller-retour entre « je », « on », « nous » scandalise l'incapacité de ce « je » à rapporter toutes les pensées et incite à croire que le protagoniste est lui aussi focalisé. Incliner vers le général par l'usage de « nous », « on » assure un glissement des pensées anciennes concernant l'amour de Swann, marque l'autonomie d'un visionneur implicite et donne l'impression qu'il valait mieux choisir le « il » plutôt que le « je ».

Dans certains cas, un passage de « je » à « nous » et à « on » efface la prédominance du « je ». Cette hésitation aperçue par le biais de l'usage facultatif de « on », « nous » laisse dans l'ombre un autre moi de Proust, celui du narrateur complice, implicite, qui raconte l'histoire de la mort de Bergotte :

« Bergotte les essaya tous. Certains sont d'une autre famille que ceux auxquels nous sommes habitués, dérivés, par exemple, de l'amyle et l'éthyle. On n'absorbe le produit nouveau, d'une composition toute différente, qu'avec la délicieuse attente de l'inconnu. Le cœur bat comme à un premier rendez-vous. Vers quels genres ignorés de sommeil, de rêves, le nouveau venu va-t-il nous conduire ? Il est maintenant dans nous, il a la direction de notre pensée. De quelle façon allons-nous nous endormir ? et une fois que nous le serons, par quels chemins étranges, sur quelles cimes, dans quels gouffres inexplorés le maître tout-puissant nous conduira-t-il ? Quel groupement nouveau de sensation allons-nous connaître dans ce voyage ? Nous mènera-t-il au malaise ? À la béatitude ? À la mort ? Celle de Bergotte survint la veille de ce jour-là, et où il s'était ainsi confié à un de ces amis (ami ? ennemi ?) trop puissant ». *Pr.*, p.175-176.

Avec l'absence de source d'information d'une part, l'abondance des détails minutieux qui dépassent les limites du narrateur-personnage d'autre part, verse cette scène sur le compte du narrateur omniscient. En effet, il s'agit de pénétrer la conscience de Bergotte et de transporter ses pensées au moment de son agonie, chose difficile à faire de la part du narrateur homodiégétique. Ainsi, Marcel se trouve expulsé de sa fonction en tant que rapporteur de l'épisode de la mort de Bergotte :

« Je ne voudrais pourtant pas, se dit-il, être pour les journaux du soir le fait divers de cette exposition ». Il se répétait : « Petit pan de mur jaune avec un auvent, petit pan de mur jaune ». Cependant il s'abattit sur un canapé circulaire ; aussi brusquement il cessa de penser que sa vie était en jeu et, revenant à l'optimisme, se dit : « C'est une simple indigestion que m'ont donnée ces pommes de terre pas assez cuites, ce n'est rien ». *Pr.*, p.176.

Un « je » déserté au profit d'un « nous », signale une position d'un narrateur plus puissant qui récupère des souvenirs lointains, des impressions perdues au fil des années :

« Tout à coup je m'endormais, je tombais dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature (car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie que presque toujours nous y sommes nous-mêmes un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude ; [...] ». *JF.*, p.384-385.

Quelquefois, pour ce qui est des sentiments rapportés, des sensations et des impressions évoquées à partir d'un souvenir, seul le narrateur omniscient réussit à les rapporter, à la fin, au « nom du pays » où le « nous » reflète un protagoniste aussi focalisé :

« Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contigües qui formaient notre vie d'alors ; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant ; et les maisons, les routes, les avenues, sont fautives, hélas, comme les années ». *CS.*, p. 419-420.

Cela suppose qu'une hésitation s'installe entre un moi-narrateur qui ne sait pas plus que le personnage et un moi-omniscient qui intervient pour élargir le champ de vision et de connaissance. Ce « je » individuel corrigé immédiatement par un « nous », vise à rétablir ce qui manque à l'usage du « je » tout seul. Ce balancement entre les diverses formes énonciatives où « je » est accompagné d'autres pronoms personnels affirme l'incapacité du « je » à rapporter toutes les scènes.

Il s'avère donc important de saisir à qui renvoient ces pronoms « on », « nous ». Ce n'est pas seulement le retour à la collectivité que signale l'usage de « on » et « nous ». Dans certaines scènes, l'usage alternatif de « je », « on », « nous » reflète un désir de réunir tous les « moi » : le narrateur explicite et implicite ou même celui de l'auteur pour élargir sa vision. En outre, avec ce choix du « on » suivi de « nous » et *vice versa*, Proust laisse au lecteur la possibilité de retrouver le signifié de ces pronoms, de relever s'il s'agit de termes généralisants ou de termes portant le germe d'un moi implicite qui se focalise bon gré mal gré sur le protagoniste.

Le déplacement dans le temps

Une temporalité intérieure implicite, spécifique à ce narrateur implicite, agit comme un indice révélateur de la présence potentielle du narrateur omniscient. Il renvoie à un jeu sur les temps verbaux ainsi que sur les adverbes temporels. Parmi les différentes structures temporelles qui se croisent dans ce roman, il y a celles qui appartiennent véritablement à ce narrateur implicite. Remarquons que *À la recherche du temps perdu* se caractérise par une temporalité très riche. Analyser les structures temporelles qui évoquent le souci d'avoir caché un narrateur, autrement dit, l'expression propre à lui, conduira à discerner son existence.

a- Prolepse ou le futur de l'anticipation

L'anticipation peut se produire, dans certains endroits, grâce à un narrateur omniscient. Ce phénomène apparaît à travers l'usage du futur ainsi que de l'adverbe « plus tard ». L'anticipation ou la « prolepse temporelle »¹, comme l'appelle G. Genette, se manifeste dans les interventions réalisées par ce narrateur implicite qui annonce ou fait allusion à des événements qui auront lieu plus tard dans le roman. En réalité, ces anticipations renvoient à des incidents racontés par le narrateur omniscient associés à une absence de la source d'informations. Dans cet épisode de la lettre de Léa envoyée à Morel et tombée par hasard entre les mains de M. de Charlus, les anticipations marquent l'impatience du narrateur qui se précipite pour préparer la voie à un épisode qui se déclare peu de temps après :

« En effet, disons (pour anticiper de quelques semaines sur le récit que nous reprendrons aussitôt après cette parenthèse que nous ouvrons pendant que M. de Charlus, Brichot et moi nous dirigeons vers la demeure de Mme Verdurin), disons que, peu de temps après cette soirée, le baron fut plongé dans la douleur et dans la stupéfaction par une lettre qu'il ouvrit par mégarde et qui était adressée à Morel ». *Pr.*, p.204.

¹ Voir Genette, Gérard, *Figures III, op. cit.*, p.105.

Une anticipation voilée attire l'attention sur des incidents futurs concernant la vie de Morel. Cet usage du futur affirme la prédominance de ce narrateur sur la vie future de ces personnages. Il peut révéler à l'avance ce qu'il va arriver ensuite :

« On verra comment dans les plus petites choses, Morel qui se croyait devenu un M. de Charlus mille fois plus important, avait compris de travers en les prenant à la lettre, les orgueilleux enseignements du baron quant à l'aristocratie ». *SG.*, p.399.

Des anticipations apparaissant aussi sous la plume du narrateur implicite, marquées par l'usage de « plus tard ». Ce narrateur anticipe ou précipite un événement futur concernant un complot préparé par Mme Verdurin contre M. de Charlus, dont le moment de préparation apparaît uniquement par le biais de la connaissance de ce narrateur omniscient implicite :

« On verra plus tard que cette presse verbale réduisit à néant la puissance d'un Charlus devenu démodé, et bien au-dessus de lui érigea un Morel qui ne valait pas la millionième partie de son ancien protecteur ». *Pr.*, p.211.

La présence d'anticipations du narrateur implicite cernées entre parenthèses a une intention de ne pas laisser son narrataire attendre trop longuement :

« Par le souvenir Swann reliait ces parcelles, abolissait les intervalles, coulait comme en or une Odette de bonté et de calme pour laquelle il fit plus tard (comme on le verra dans la deuxième partie de cet ouvrage) des sacrifices que l'autre Odette n'eût pas obtenus ». *CS.*, p.309.

Il s'avère très difficile de dissiper cette confusion consistant à attribuer ces anticipations à un narrateur homodiégétique ou à une connaissance supérieure, celle d'un narrateur omniscient. Ce dernier essaie, de temps en temps, d'offrir quelque détail à l'avance.

b- Le présent intemporel ou la transposition d'une vision objective

Lorsque le narrateur présente sa vision objective au sujet d'un incident, dans un passage où le présent domine ses énoncés, nous pouvons dire que nous sommes en présence d'un narrateur implicite. C'est comme si le narrateur voulait être hors du calcul du temps, un présent historique, intemporel. Ce présent, au sujet duquel, Proust déclare : « l'instinct voulant que nous considérions l'actuel comme seule véritable »¹, agit comme une expression pour mettre en image un état d'un personnage. J.-Y. Tadié considère ce présent comme « dépouillé de toute défroque biographique, libre de déterminations physiques ou psychologiques trop précises, affranchi aussi d'un moi empirique à redécouvrir dans le passé du récit, le je qui écrit dans un présent intemporel n'est même plus tout à fait un je personnel ; il échappe alors aux périls de la subjectivité »².

Il est vrai que ce narrateur implicite voulait échapper aux contraintes de la subjectivité de son partenaire. Il confie à ce présent des expressions parfois associées à un « je » non-individuel ou un « nous » objectif. Ce narrateur implicite souhaite mettre son destinataire en contact direct avec une image sensorielle en la transportant au sein de l'objectivité intemporelle. Une mobilisation d'une sensation du passé lointain d'un amour de Swann pour la musique, « la phrase » de Vinteuil au présent, déplacent la vision du personnel au général, transmettent cette image à l'éternité et rapprochent de plus en plus le narrataire de l'état d'esprit de Swann :

« Et le plaisir que lui donnait la musique et qui allait bientôt créer chez lui un véritable besoin, ressemblait en effet, à ces moments-là, au plaisir qu'il aurait eu à expérimenter des parfums, à entrer en contact avec un monde pour lequel nous ne sommes pas faits, qui nous semble sans forme parce que nos yeux ne le perçoivent pas, sans signification parce qu'il échappe à notre intelligence, que nous n'atteignons que par un seul sens ». CS., p.233.

L'usage de ce présent intemporel écarte l'expression de sa subjectivité et de son individualité et la livre avec évidence à son narrataire. Il s'agit d'une voix de l'intérieur du

¹ *Pr.*, p.68.

² Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman, op. cit.*, p.32.

narrateur omniscient reflétant une expérience fondamentale ou une vérité permanente. C'est un présent pour lequel Proust adopte un « nous » pour la mise en harmonie de la sensation et pour l'illustrer par une image atemporelle qui convient à toute personne à toutes les époques.

Ce narrateur implicite vise aussi dans ses tentatives, à éterniser sa vision de l'amour. Il la rapporte pour cette raison, dans un présent intemporel qui suspend l'écoulement du temps puis la confie au monde :

« Puis il en fut du nom de la Maison d'Orée comme de celui de l'île du Bois, il cessa peu à peu de faire souffrir Swann. Car ce que nous croyons notre amour, notre jalousie, n'est pas une même passion continue, indivisible. Ils se composent d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes et qui sont éphémères, mais par leur multitude ininterrompue donnent l'impression de la continuité, l'illusion de l'unité ». *CS.*, p.366.

Par ailleurs, ce présent établit un pont entre le passé et l'actuel. C'est dans cette dislocation temporelle qu'émerge une présence dérobée du narrateur implicite. Ce présent provisoire assiste à une pensée immédiatement délivrée par une personne davantage capable de tout voir, de tout analyser et de tout prévenir. Ce narrateur possède la capacité de réaliser l'aller-retour entre un présent qui est peut-être celui du narrateur lui-même et un passé du personnage. Il s'associe à l'esprit de son personnage en rapportant les raisons pour lesquelles il agit de cette manière. C'est ainsi qu'il procède avec M. de Charlus en parlant de sa maladie et de sa position contre les Verdurin après l'avoir scandalisé et fait brouiller avec Morel :

« Car il est trop simple de croire que, n'ayant jamais pris au sérieux, du point de vue social, les Verdurin, il ne pouvait leur en vouloir comme à ses pairs, trop simple aussi de rappeler que les nerveux, irrités à tout propos contre des ennemis imaginaires et inoffensifs, deviennent au contraire inoffensifs dès que quelqu'un prend contre eux l'inoffensive, et qu'on les calme mieux en leur jetant de l'eau froide à la figure qu'en tâchant de leur démontrer l'inanité de leurs griefs. Mais ce n'est probablement pas dans une métastase qu'il faut chercher l'explication de cette absence de rancune ; bien plutôt dans la maladie elle-même ». *Pr.*, p.310.

Ce narrateur implicite insère une sorte de traité sur le genre d'amour ou plutôt le désir qu'éprouve M. de Charlus envers ses homologues, un amour caché, plus ou moins reconnu. Le présent fait alors son devoir de conférer à ce discours un aspect d'authenticité scientifique et l'arrache de la subjectivité pour le mettre au sein de l'objectivité :

« L'amour de l'homme qu'ils (les Charlus) aiment pour une femme est quelque chose d'autre, qui se passe dans une autre espèce animale (le lion laisse les tigres tranquilles), ne les gêne pas et les rassure plutôt. Quelquefois il est vrai, chez ceux qui font de l'inversion un sacerdoce, cet amour les dégoûte. Ils en veulent alors à leur ami de s'y être livré non comme d'une trahison, mais comme d'une déchéance. Un Charlus, autre que n'était le baron, eût été indigné de voir Morel avoir des relations avec une femme, comme il l'eût été de lire sur une affiche que lui, l'interprète de Bach et de Haendel, allait jouer du Puccini. C'est d'ailleurs pour cela que les jeunes gens qui par intérêt condescendent à l'amour des Charlus, leur affirment que les « cartons » ne leur inspirent que du dégoût, comme ils diraient au médecin qu'ils ne prennent jamais d'alcool et n'aiment que l'eau de source ». *Pr.*, p.206-207.

Une telle intervention se glisse doucement entre les séquences homodiégétiques. Le recours à cette vision avec un présent intemporel réconcilie le passé et le présent en reliant ces deux moments pour qu'ils s'étendent vers le futur. Il semble impossible que le narrateur homodiégétique accède à ces moments de linéarité du passé au présent. Une solution est donc offerte au moyen d'un dédoublement, un dédoublement de l'instance énonciative.

c- Le retour en arrière : À propos de certains usages de l'imparfait

Dans *À la recherche du temps perdu*, certaines structures temporelles signalent une capacité de déplacement à travers le temps, attribuée au pouvoir du narrateur omniscient. Ce dernier s'efforce de mettre en lumière des détails du passé lointain de certains personnages. En effet, le retour en arrière est une manœuvre omniprésente dans ce roman, puisque c'est l'histoire d'un passé vécu que le narrateur est en train de raconter. Dans certaines scènes du passé, cette intervention serait indispensable afin d'y injecter un surplus d'explications car la mémoire seule est insuffisante pour faire revivre ces scènes. Il

s'engage à restituer, enrichir, compléter et éclairer ces scènes pour diminuer le risque de souffrir de certaines faiblesses dans l'originalité et le déroulement du récit :

« Et à un moment, comme un fiévreux qui vient de dormir et qui prend conscience de l'absurdité des rêvasseries qu'il ruminait sans se distinguer nettement d'elles, Swann tout d'un coup aperçut en lui l'étrangeté des pensées qu'il roulait depuis le moment où on lui avait dit chez les Verdurin qu'Odette était déjà partie, la nouveauté de la douleur au cœur dont il souffrait, mais qu'il constata seulement comme s'il venait de s'éveiller. Quoi ? toute cette agitation parce qu'il ne verrait Odette que demain, ce que précisément il avait souhaité, il y a une heure, en se rendant chez Mme Verdurin ! Il fut bien obligé de constater que dans cette même voiture qui l'emmenait chez Prévost, il n'était plus le même, et qu'il n'était plus seul, qu'un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui, duquel il ne pourrait peut-être pas se débarrasser, avec qui il allait être obligé d'user de ménagements comme avec un maître ou avec une maladie. Et pourtant depuis un moment qu'il sentait qu'une nouvelle personne s'était ainsi ajoutée à lui, sa vie lui paraissait plus intéressante. C'est à peine s'il se disait que cette rencontre possible chez Prévost (de laquelle l'attente saccageait, dénudait à ce point les moments qui la précédaient qu'il ne trouvait plus une seule idée, un seul souvenir derrière lequel il pût faire reposer son esprit), il était probable pourtant, si elle avait lieu, qu'elle serait comme les autres, fort peu de chose ». *CS.*, p.225.

Remarquons ces verbes à l'imparfait : « roulait », « souffrait », « il n'était plus le même », « il n'était plus seul », « un être nouveau était là avec lui, adhérent, amalgamé à lui », « sentait », « paraissait », « saccageait », « dénudait », « trouvait ». Ils manifestent l'intériorité de Swann, ses pensées, ses émotions dont un narrateur omniscient seul peut sonder le cœur et dispose de l'imparfait pour copier le mouvement intérieur des pensées du personnage. D'ailleurs, l'effacement énonciatif et l'absence de l'embrayeur, sujet d'énonciation, permettent d'attribuer la valeur de l'imparfait du verbe à la vision du narrateur omniscient, tel est le cas aussi dans cet échantillon :

« Par une générosité instinctive et une politesse involontaire elle taisait les mots prémédités qu'elle avait jugés indispensables à la pleine réalisation de son désir. Et à tous moments au fond d'elle-même une vierge timide et suppliante implorait et faisait reculer un soudard fruste et vainqueur ». *CS.*, p.159.

M. Muller confirme cette conception à propos de l'usage de l'imparfait dans *À la recherche du temps perdu* en disant que « l'imparfait sert souvent à noter les mouvements internes »¹. Cet imparfait de Proust sert à informer le narrataire sur l'état d'esprit du personnage que le narrateur homodiégétique est incapable de pénétrer. Proust confie donc cette tâche confidentielle à un autre narrateur, omniscient, qui se sert de l'imparfait pour rapporter les flammes du cœur ou le jaillissement de la pensée. Pourtant, ce narrateur demeure effacé.

Raconter la vie quotidienne de Swann incite le narrateur implicite à y intervenir discrètement afin de rapporter les pensées et les interrogations intérieures de Swann. C'est à propos de ses souvenirs malheureux concernant son amour passé pour Odette par rapport à sa vie actuelle avec elle. Ainsi, il informe des sentiments les plus profonds de Swann et de leur évolution à son égard. Nous saisissons par la suite la présence de ce narrateur par l'intermédiaire de cet imparfait qu'il préfère employer pour dépeindre fidèlement le mouvement intérieur de cette âme :

« De ces visites Swann rentrait souvent assez peu de temps avant le dîner. À ce moment de six heures du soir où jadis il se sentait si malheureux, il ne se demandait plus ce qu'Odette pouvait être en train de faire et s'inquiétait peu qu'elle eût du monde chez elle, ou fût sortie. Il se rappelait parfois qu'il avait bien des années auparavant, essayé un jour de lire à travers l'enveloppe une lettre adressée par Odette à Forcheville. Mais ce souvenir ne lui était pas agréable et plutôt que d'approfondir la honte qu'il ressentait, il préférait se livrer à une petite grimace du coin de la bouche complétée au besoin d'un hochement de tête qui signifiait : « Qu'est-ce que ça peut me faire ? » Certes, il estimait maintenant que l'hypothèse à laquelle il s'était souvent arrêté jadis et d'après quoi c'était les imaginations de sa jalousie qui seules noircissaient la vie, en réalité innocente d'Odette, que cette hypothèse (en somme bienfaisante puisque, tant qu'avait duré sa maladie amoureuse, elle avait diminué ses souffrances en les lui faisant paraître imaginaires) n'était pas la vraie, que c'était sa jalousie qui avait vu juste, et que si Odette l'avait aimé plus qu'il n'avait cru, elle l'avait aussi trompé davantage ». *JF.*, p.93-94.

¹ Muller, Marcel, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, op. cit., p.150.

Par conséquent, l'imparfait accompagne des verbes qui rapportent les pensées intérieures du personnage : « se demandait », « s'inquiétait », « se rappelait », « préférait », « estimait ». Cet imparfait raconte, de l'intérieur, les pensées de ce Swann, les met en relief et en contact direct avec l'interlocuteur. Cette présence de l'imparfait désigne l'aspect analytique d'une instance omnisciente et accentue un arrière-plan affectif de la vie de Swann.

d- Jeu invisible sur les déictiques temporels et quelques adverbies de temps

La présence d'un narrateur implicite peut aussi être soulignée par des inférences telles que les déictiques¹ ainsi que les adverbies de temps. Ces éléments donneraient des informations implicites sur la situation de communication. Ils ont la possibilité d'identifier la présence du locuteur malgré l'absence de l'embrayeur-sujet. Leur interprétation dans le texte littéraire, nous renseigne sur la nature du sujet de l'énonciation : un narrateur soit implicite, soit explicite.

Il s'agit donc d'un repérage dont la coordonnée temporelle localise textuellement le narrateur implicite. Un « maintenant », émanant d'un passé lointain, non vécu par le narrateur homodiégétique du roman, se comporte comme un indice probable sur la présence du narrateur implicite, soutenu par l'absence du « je » énonciateur :

« *Maintenant* qu'après cette oscillation, Odette était naturellement revenue à la place d'où la jalousie de Swann l'avait un moment écartée, dans l'angle où il la trouvait charmante ». CS., p.297-298.

Il s'agit d'une intervention discrète, insérée entre parenthèses, révélée par une inférence adverbiale de temps « encore ». Elle renvoie à une distance temporelle entre la réalité vécue et le moment de l'énonciation :

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni définit les déictiques ainsi : « ce sont les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir :

- le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé ;
- la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire ». *L'énonciation, op. cit.*, p.41.

« Certains jours au lieu de rester chez lui, il allait prendre son déjeuner dans un restaurant assez voisin [...] et où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons, à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques ; c'est que ce restaurant (*lequel existe encore*) portait le même nom que la rue habitée par Odette : La Pérouse ». CS., p.291.

Une localisation de la présence virtuelle du narrateur implicite se passe aussi à travers un jeu invisible sur la temporalité. Ce narrateur opère un aller-retour d'après « déjà – encore – maintenant » pour signaler l'état d'amour de Swann entre le passé et le présent :

« *Déjà* il se figurait Odette inquiète, affligée de n'avoir reçu ni visite ni lettre et cette image, en calmant sa jalousie, lui rendait facile de se déshabituer de la voir. Sans doute, par moments, tout au bout de son esprit où sa résolution la refoulait grâce à toute la longueur interposée des trois semaines de séparation acceptée, c'était avec plaisir qu'il considérait l'idée qu'il reverrait Odette à son retour ; mais c'était aussi avec si peu d'impatience, qu'il commençait à se demander s'il ne doublerait pas volontiers la durée d'une abstinence si facile. Elle ne datait *encore* que de trois jours, temps beaucoup moins long que celui qu'il avait souvent passé en ne voyant pas Odette, et sans l'avoir comme *maintenant* prémédité ». CS., p.301.

Ce passage montre un décalage entre le moment présent de la narration et l'histoire racontée qui sert d'indice à la présence virtuelle d'un narrateur qui sait tout de A à Z. Aborder cet incident de rupture entre Swann et Odette, rapporter toute cette profondeur des pensées du personnage, nous donne l'impression que c'est ce quelqu'un qui demeure dans la conscience de Swann, qui est en mesure de transporter minutieusement toutes ces étapes temporelles entre « déjà, encore, maintenant ». Ce narrateur cherche pourtant à se dérober par l'intermédiaire de la locution adverbiale « sans doute ».

Ces déictiques temporels ainsi que les adverbes du temps, s'avèrent importants pour localiser la position du narrateur implicite dans le temps. Ces éléments conduisent à détecter sa présence à travers le texte.

Les énoncés affectifs et évaluatifs

Des énoncés affectifs et évaluatifs révèlent une présence discrète du narrateur omniscient¹. Dans *À la recherche du temps perdu*, ces énoncés évaluatifs dont le sujet de l'énonciation semble absent, sont souvent marqués par l'usage de l'adjectif « pauvre ». Ces termes axiologiques sous-entendant l'affectivité et l'évaluation de ce narrateur, aident effectivement, à saisir sa présence. Remarquons comment il réagit dans cet épisode de M. de Vaugoubert² :

« Le pauvre M. de Vaugoubert, devenu cette fois-ci de trop lambin joueur de tennis une inerte balle de tennis elle-même qu'on lance sans ménagement, se trouva projeté vers la duchesse de Guermantes à laquelle il présenta ses hommages ». *SG.*, p.75.

L'usage de l'adjectif « pauvre » souligne la présence du narrateur omniscient. Ce jugement de valeur révèle que le véritable rapporteur (le narrateur implicite) se dissimule par un fait d'énonciation timide et dérobé. L'apparition de cet adjectif dans ce contexte aide le lecteur à capter l'instance énonciative et à répondre à la question suivante : qui prend la parole ici ? En effet, seul le narrateur omniscient connaît l'état interne de ce Vaugoubert.

Ces termes axiologiques, ajoutés aux faits énonciatifs, permettent à l'énonciateur d'exprimer implicitement sa position, son jugement de valeur. Cet adjectif « pauvre », fort répandu dans cette œuvre, annonce un engagement affectif et un apitoiement manifesté envers Swann. Il connote en même temps, la présence d'un narrateur implicite qui sait à quoi pense ce Swann :

« Le pauvre Swann, aussi naïf qu'il est pourtant raffiné, croyait chaque fois que l'enlèvement de sa fille était une coïncidence et ne voulait pas voir la réalité ». *JF.*, p.38.

¹ Le narrateur omniscient n'a pas le droit d'exprimer ses réactions appréciatives ou affectives. Pourtant, ce narrateur omniscient n'obéit pas à cette règle de l'interdiction de se manifester ou de se désigner, il la transgresse encore et introduit ses commentaires, ses jugements de valeur ou ses appréciations. À ce sujet R. Rivara affirme que cette transgression est aussi effectuée dans de nombreuses œuvres littéraires telles que celle de Balzac, *Le père Goriot*. Voir *La langue du récit*, op. cit., p.153.

² Le récit de Vaugoubert fait partie des épisodes racontés par le narrateur omniscient car il est cité avec beaucoup de détails minutieux, lointains concernant la jeunesse, la carrière de ce personnage. Le narrateur homodiégétique est incapable de tout rapporter, en particulier avec l'absence de toute indication sur l'informateur.

Ces opérateurs énonciatifs (dispositifs affectifs et évaluatifs) mobilisent l'ensemble sous-jacent d'une technique implicite de l'instance narrative omnisciente. Ils démontrent un engagement plus ou moins implicite qui renvoie concrètement à la présence affective du narrateur implicite.

Localisation du narrateur implicite par l'intermédiaire de la ponctuation

Des signes de ponctuation agissent comme des indices révélateurs de la présence virtuelle du narrateur implicite. Les parenthèses, par exemple, signes du métalangage et d'une présence explicite du narrateur, fournissent en même temps des indices sur la présence du narrateur implicite. C'est entre parenthèses que ce narrateur autonome et discret, aime aussi introduire ses interventions pour garder une certaine distance ou ne pas causer un chaos dans le système narratif du roman¹. Ce narrateur implicite cherche parfois à actualiser la situation informative d'un énoncé tout en conservant son intervention entre parenthèses. Dans cet énoncé, l'information insérée entre parenthèses menant au temps présent, renvoie à la présence du narrateur omniscient :

« Certains jours au lieu de rester chez lui, il allait prendre son déjeuner dans un restaurant assez voisin [...] et où maintenant il n'allait plus que pour une de ces raisons, à la fois mystiques et saugrenues, qu'on appelle romanesques ; c'est que ce restaurant (*lequel existe encore*) portait le même nom que la rue habitée par Odette : La Pérouse »². CS., p.291.

Ces explications mises entre parenthèses suscitent à nouveau des soupçons sur l'identité de l'énonciateur car le narrateur-personnage ne peut pas connaître ces détails. Cela conduit à attribuer cette intervention entre parenthèses au narrateur implicite, omniscient. Une explication introduite entre parenthèses par ce narrateur sert à éclairer le cas d'une lettre de Léa adressée à Morel, tombée par hasard entre les mains du baron de Charlus :

¹ Plusieurs travaux sont formulés sur ce thème « les parenthèses », cf. Léo Spitzer, *Études de style, op. cit.*, p.415.

² Cet exemple est cité ci-dessus, p.252.

« (Celle qui le lui avait été le plus avait été celle d'un voyage que Morel avait fait avec Léa alors qu'il avait assuré à M. de Charlus qu'il était à ce moment-là à étudier la musique en Allemagne. Il s'était servi pour échafauder son mensonge de personnes bénévoles, à qui il avait envoyé les lettres en Allemagne d'où on les réexpédiait à M. de Charlus, qui, d'ailleurs, était tellement convaincu que Morel y était qu'il n'avait même pas regardé le timbre de la poste) ». *Pr.*, p.205-206.

Une phrase entre parenthèses révèle un savoir supérieur et informe sur un fait futur concernant Swann :

« Comme Odette ne lui donnait aucun renseignement sur ces choses si importantes qui l'occupaient tant chaque jour (bien qu'il eût assez vécu pour savoir qu'il n'y en a jamais d'autres que le plaisir), il ne pouvait pas chercher longtemps de suite à les imaginer, son cerveau fonctionnait à vide ; alors il passait son doigt sur ses paupières fatiguées comme il aurait essuyé le verre de son lorgnon, et cessait entièrement de penser ». *CS.*, p.312.

Une révélation concernant aussi Swann, ses sentiments intérieurs envers Odette, son état d'esprit actuel, insérée entre parenthèses, reflète une instance énonciative implicite, celle du narrateur omniscient :

« Et Swann se sentit déborder de tendresse pour elle, autant que pour Mme Verdurin (et presque autant que pour Odette, car le sentiment qu'il éprouvait pour cette dernière, n'étant plus mêlé de douleur, n'était plus guère de l'amour), tandis que de la plate-forme il la suivait de ses yeux attendris, qui enfilait courageusement la rue Bonaparte, l'aigrette haute, d'une main relevant sa jupe, de l'autre tenant son en-tout-cas et son porte-cartes dont elle laissait voir le chiffre, laissant baller devant elle son manchon ». *CS.*, p.370.

Entre parenthèses, apparaît aussi une intervention précisant les questions qui serrent le cœur de Swann à l'égard de l'ambiguïté des sentiments d'Odette. Ces pensées sont rattrapées par un narrateur omniscient et implicite :

« C'était assez pour réveiller en lui l'ancienne angoisse, lamentable et contradictoire excroissance de son amour, et qui éloignait Swann de ce qu'elle était un besoin d'atteindre (Le sentiment réel que cette jeune femme avait pour lui, le désir caché de ses journées, le secret de son cœur) car entre Swann et celle qu'il aimait cette angoisse interposait un amas réfractaire de soupçons antérieurs, ayant leur cause en Odette, ou en telle autre peut-être qui avait précédé Odette, [...] ». *JF.*, p.95.

Dans ce commentaire, saisi entre parenthèses, et relaté par un langage figuré, le narrateur omniscient intervient prudemment en rapportant les pensées internes des mondains surpris par la vieillesse prématurée de Swann :

« Elle regardait cette tête qui n'était qu'un peu plus vieillie par le souci (mais dont maintenant tous pensaient, en vertu de cette même aptitude qui permet de découvrir les intentions d'un morceau symphonique dont on a lu le programme, et les ressemblances d'un enfant quand on connaît sa parenté : « Il n'est pas positivement laid si vous voulez, mais il est ridicule ; ce monocle, ce toupet, ce sourire ! », réalisant dans leur imagination suggestionnée la démarcation immatérielle qui sépare à quelques mois de distance une tête d'amant de cœur et une tête de cocu), elle disait : « Ah ! si je pouvais changer, rendre raisonnable ce qu'il y a dans cette tête-là ». *CS.*, p.314-315.

L'esthétique de l'implicite proustien est infiniment variée. Le langage chiffré des gestes constitue l'une des missions de ce narrateur qui interprète entre parenthèses, les gestes de ses mondains :

« Un jour que, pour l'anniversaire de la princesse de Parme (et parce qu'elle pouvait souvent être indirectement agréable à Odette en lui faisant avoir des places pour des galas, des jubilés), il (Swann) avait voulu lui envoyer des fruits, ne sachant pas trop comment les commander, [...] ». *CS.*, p. 304.

Ce narrateur poursuit cette démarche consistant à inscrire ses mots entre parenthèses en insistant davantage sur d'autres mots en les enfermant entre guillemets. Cela représente une façon de mettre en relief un mot important pour le signifié de l'ensemble de l'énoncé.

Ce narrateur réagit comme un porte-parole de l'auteur puisqu'il s'occupe de la mise en scène de ses mots (ou de la manière dont ils figurent dans le texte) :

« Mon Dieu si, répondit Oriane (éprouvant avec un peu d'agacement un certain désir de résister au Jupiter tonnant et aussi de mettre « l'intelligence » au-dessus de l'affaire Dreyfus) ». *Pr.*, p.35.

Par l'intermédiaire de ce procédé transversal comme les parenthèses ou les autres signes de ponctuation, le narrateur implicite trouve un moyen de fournir un surplus d'informations. Afin de réussir dans cette technique, Proust a dépassé les limites du narrateur homodiégétique et a choisi de le faire cohabiter avec un autre, plus habile. Il a confié à ce dernier la gestion des situations narratives les plus complexes, à savoir une focalisation omnisciente qui demeure cependant toujours cachée.

Il faut dire finalement que la présence de ce narrateur est limitée à certaines scènes insérées parmi d'autres appartenant au narrateur homodiégétique. Cela justifie le statut implicite du narrateur omniscient. Il s'efface derrière le « je ». Il a une fonction de contrôle et de cohérence informative. Ce narrateur rapporte des épisodes passés qui dépassent la connaissance du narrateur homodiégétique. Nous le voyons notamment dans les commentaires et les explications qui sondent l'intériorité des personnages. Sa localisation compte sur des marques linguistiques et énonciatives assurant une structure informative très riche. Ce narrateur implicite protège la transition entre les cycles temporels variables : un passé lointain, un présent intemporel et un futur d'anticipation. Il a librement accès à la conscience des personnages pour mettre le lecteur en contact direct avec leurs pensées. Il n'a ni identité, ni apparence réelle.

Le glissement de ce narrateur dans le texte se fait d'une façon homogène. Ce narrateur effacé, intervient au moment où il le juge indispensable pour la succession des événements. Il agit sur la linéarité monotone. Ces interventions parviennent à détourner l'attention d'une situation brouillée vers un épisode éclairant le récit.

Ces instances narratives omniscientes que Proust utilise pour restaurer des incidents perdus sont comme des moments qui échappent à la technique du point de vue interne. De cette manière, il serait plus fidèle avec son lecteur, le mettrait en contact direct avec les pensées intérieures d'un personnage.

C'est un autre moi de Proust ou son avatar. Ce narrateur que Proust recrute implicitement assure entre-temps une liaison voilée et indispensable à son récit. Cela nous met en présence d'une figure d'observation souveraine qui met en valeur une perception spatio-temporelle illimitée des êtres, de leur conscience, de leurs sentiments et de leurs pensées.

Résumé du chapitre

Dans ce chapitre « Le *je* proustien cacherait-il un narrateur omniscient ? », nous avons essayé de détecter la présence virtuelle d'un narrateur implicite par l'intermédiaire d'indices pragmatico-linguistiques. Les pronoms personnels, les temps verbaux, les termes affectifs et les signes de ponctuation constituent le corps de cette recherche. Mais il était tout d'abord indispensable de saisir des instances énonciatives omniscientes pour poursuivre cette recherche sur l'existence d'un narrateur omniscient implicite à côté du narrateur homodiégétique. La présence de ce narrateur implicite se concrétise dans des extraits du texte proustien. Cette analyse a révélé l'intérêt d'un tel narrateur pour cette œuvre colossale.

Chapitre II

La notion de narrataire implicite

Concept et illustration

Le « je » traditionnellement attaché aux mémoires, à l'autobiographie, devient chez Proust le reflet du lecteur et le principe d'architecture de l'œuvre ; son mystère tient paradoxalement à sa transparence : on le traverse sans le voir.

Luc Fraise,
Lire "Du côté de chez Swann" de Proust, p.99.

Il convient d'indiquer que l'énonciation, dans le genre romanesque, implique l'existence de deux partenaires de communication : un narrateur et un narrataire. En effet, le droit de s'adresser la parole dans le récit, est réservé au narrateur, tandis que le narrataire occupe une fonction de récepteur¹ qui intervient pourtant, bien que très rarement. Ces deux agents sont aussi importants au monde fictif, sans l'un ou l'autre la communication serait en effet susceptible d'échouer. Ainsi, l'apparition d'un narrateur présuppose l'existence d'un narrataire. Il s'agit là d'une condition préalable au monde de la diégèse.

Gérald Prince précise à ce sujet que « toute narration, qu'elle soit orale ou écrite, qu'elle rapporte des événements vérifiables ou mythiques, qu'elle raconte une histoire ou une simple série d'actions dans le temps, toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à qui le narrateur s'adresse »². Cette manœuvre narrateur-narrataire renvoie à une image communicative que l'auteur établit pour s'approcher de son lecteur. Mais cette communication se fait à l'intérieur du récit car ce sont des personnages ayant, comme d'autres, leur propre rôle.

Dans le récit proustien, le contact établi habituellement par un narrateur, et adressé à un narrataire, très rarement désigné, figure dans quelques endroits sous la notion de « lecteur »³ :

¹ G. Genette décrit la fonction du narrateur et du narrataire dans l'œuvre romanesque. Il recourt à la métonymie afin de mieux expliquer leur fonction et de proposer une image plus profonde : « Il ne s'agit pas, comme pour le narrateur, d'une voix ; mais d'une oreille parfois dessinée avec précision et complaisance ». *Nouveau discours du récit, op. cit.*, p.95.

² Prince, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique*, n°14, 1973, Paris : Éditions du Seuil, p.178.

³ Cela ne veut pas dire que le narrateur s'adresse directement au lecteur réel, chose qui est interdite dans le monde romanesque. Seul l'auteur peut s'adresser à ce lecteur. Toutefois la notion de lecteur qui apparaît dans l'exemple, renvoie tout simplement au narrataire. Pour dissiper toute confusion, Pascal Alain Ifri distingue ces deux notions. Il estime que le narrataire « est un être fictif, sur le même plan d'existence que le narrateur et les acteurs du récit », tandis que le lecteur réel « est n'importe qui plongé dans la lecture d'un ouvrage ». Il poursuit en ces termes : « Le vrai lecteur est le destinataire extradiégétique du texte narratif alors que le lecteur fictif, le narrataire, est le destinataire intradiégétique, à l'intérieur du récit ». *Proust et son narrataire : dans À la recherche du temps perdu*, Genève : Droz ; Paris Champion, coll. « Histoires des idées et critique littéraire », 1983, p.27. Par ailleurs, ce narrataire se trouve à l'intérieur du récit, tandis que le vrai lecteur se place à l'extérieure.

« Mes paroles ne reflétaient donc nullement mes sentiments. Si le lecteur n'en a que l'impression assez faible, c'est qu'étant narrateur je lui expose mes sentiments en même temps que je lui répète mes paroles. Mais je lui cachais les premiers et s'il connaissait seulement les seconds, mes actes, si peu en rapport avec elles, lui donneraient si souvent l'impression d'étranges revirements qu'il me croirait à peu près fou ». *Pr.*, p.334.

Dans cet exemple, le narrateur s'adresse également au narrataire en l'appelant « lecteur » pour demander son témoignage :

« Et le lecteur sent bien que ce n'est pas à cause de la chaleur du soleil, mais par émotion devant la majesté de la mort que les deux hommes virils, qui jamais n'ont le mot tendresse ou chagrin à la bouche, se sont découverts ». *TR.*, p.52.

En effet, dans *À la recherche du temps perdu*, le narrateur s'adresse souvent implicitement à ce narrataire qui ne se manifeste que très rarement¹. Il n'y a pas de vrai échange de message ni de dialogue. Ce narrataire est compacté, dissimulé dans d'autres termes, impliqué dans certains discours. Le narrateur le contacte au moyen d'éléments inclusifs, de discours rapportés dans lesquels l'identité du rapporteur ainsi que du récepteur est tout à fait implicite. Pascal Alain Ifri constate que ce roman « contient peu de références directes au narrataire »². Il compte presque huit passages dans l'ensemble de ce roman où ce narrataire « est interpellé ou mentionné directement »³, situation à peine relevée dans cette œuvre colossale. Le narrataire proustien renvoie à un être implicite, amalgamé dans le discours du narrateur. D'ailleurs, ce narrataire implicite devait avoir une capacité linguistique et encyclopédique importante et à la hauteur du niveau du langage du narrateur pour s'y enfoncer et pouvoir déchiffrer tous ses codes.

¹ Nous avons pu retenir dans *Sodome et Gomorrhe*, une scène communicative entre le narrataire et le narrateur proustien, qui pourrait être considérée comme l'une des rares manifestations de ce narrataire. La voici : « Tout ceci, dira le lecteur, ne nous apprend rien sur le manque de complaisance de cette dame ; mais puisque vous vous êtes si longtemps arrêté, laissez-moi, monsieur l'auteur, vous faire perdre une minute de plus pour vous dire qu'il est fâcheux que, jeune comme vous l'étiez (ou comme était votre héros s'il n'est pas vous), vous eussiez déjà si peu de mémoire, que de ne pouvoir vous rappeler le nom d'une dame que vous connaissez fort bien ». C'est très fâcheux en effet, monsieur le lecteur. Et plus triste que vous croyez quand on y sent l'annonce [...]. « Et lesquels, je vous prie ? » Hé, monsieur, c'est que le mal seul fait remarquer et apprendre et permet de décomposer les mécanismes que sans cela on ne connaîtrait pas. [...]. « Enfin, Mme d'Arpajon vous présenta-t-elle au prince ? » Non, mais taisez-vous et laissez-moi reprendre mon récit ». *op. cit.*, p.51-52.

² Ifri, Pascal Alain, *Proust et son narrataire*, *op. cit.*, p.62.

³ *Ibid.*

G. Prince souligne un point important concernant la valeur de cet être fictif dans le récit : « Le narrataire est un des éléments fondamentaux de toute narration. L'examen approfondi de ce qu'il représente, l'étude d'une œuvre narrative en tant qu'elle constitue une série de signaux qui lui sont adressés, peut conduire à une lecture bien définie et à une caractérisation plus poussée de cette œuvre »¹. Le narrataire endosse alors une fonction essentielle dans le récit. Il s'agit de faciliter sa lecture et de révéler ses secrets et ses mystères.

Il ne faut donc pas négliger le rôle de ce personnage implicite pour la lecture de cette œuvre. Saisir ce narrataire implicite, c'est retirer tant de significations cachées dans le langage de ce narrateur. Une étude des traits énonciatifs et rhétoriques du discours du narrateur permettra de déterminer la présence de ce narrataire implicite sur la scène énonciative proustienne. L'ensemble de ce chapitre sera consacré à analyser les faits du discours du narrateur à travers le lexique, le langage figuré, le discours indirect libre, les actes de langage, les pronoms personnels et les signes typographiques.

¹ Prince, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p.196.

La notion du narrataire implicite : définition et application

Sous le concept de narrataire implicite dans l'œuvre proustienne, figure ce personnage de fuite. Sa présence est bien dissimulée. En effet, le narrataire renvoie à une figure textuelle, celle du lecteur. Mais il se place à l'intérieur du texte. Le narrateur lui adresse particulièrement, son récit, lui fournit un surplus d'informations. Le narrataire proustien s'inscrit dans le récit via le narrateur en partageant avec le narrateur ses termes de généralisation soulignés par l'usage itératif des pronoms de réciprocité « on » et « nous ». Son rôle de narrataire consiste à valider le discours du narrateur. P. A. Ifri estime que le narrataire proustien pourrait être le lecteur idéal car il est fidèle aux instructions du narrateur. Il déclare en effet : « Bien lire la *Recherche* revient effectivement à s'identifier à son narrataire, lequel, au moins dans la mesure où il suit à la lettre les instructions du narrateur, représente une espèce de lecteur idéal du récit »¹.

Le fait d'utiliser un narrataire implicite s'explique par le désir de Proust de donner conscience au lecteur qu'il s'adresse directement à lui. Proust souhaite l'engager indirectement dans ses combats, ses traités philosophiques au moyen des termes généralisants « nous », « on ». Il l'incite à relire cette œuvre et entre les lignes pour l'aider à analyser la signification car « la lecture n'est jamais linéaire ; le lecteur est contraint de regarder en arrière, de relire le texte, plusieurs fois même, parfois en recommençant par la fin »².

À ce narrataire désavoué, condamné à rester implicite, Proust assigne pourtant un rôle. Ce narrataire implicite, bien ancré dans le texte, constitue une partie importante de sa construction. Il s'avère difficile pour le lecteur réel de l'identifier.

Dans *À la recherche du temps perdu*, le narrateur et le narrataire implicite se communiquent à un niveau énonciatif très discret. Les signes de l'existence de ce narrataire implicite sont beaucoup moins visibles que ceux du narrateur implicite. Ces signaux seraient actualisés et singularisés au cours du récit lorsque son narrateur lui adresse particulièrement des informations plus riches et plus intenses. Le système narratif de ce roman tend à faire fusionner le narrateur et le narrataire dans une atmosphère souvent détendue dans laquelle les indices sur le narrataire sont souvent difficiles à séparer de ceux du narrateur.

¹ Ifri, Pascal Alain, *op. cit.*, p.238.

² Eco, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. par Myriam Bouzaher, 8^e Éditions, Paris : Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de Poche. Biblio essais », 2008, p.115.

Cette étrange union repose sur une curieuse fidélité qui se montre sous la figure d'une complicité avec un narrateur essayant toujours de s'approcher de son narrataire passif. Ce narrateur met tout son témoignage à la disposition de ce narrataire timide et implicite.

La création d'un texte, ou plutôt d'une œuvre, implique, dans son essence, un destinataire invisible. Généralement, il doit être le lecteur réel de ce texte. Mais, fictivement, il est cet être qui réside dans le texte, le narrataire qui reçoit directement ou non toutes les manifestations narratives de la part du narrateur. Umberto Eco défend cet idée en montrant la situation du destinataire : « Un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser-même si on n'espère pas (ou on ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement »¹. G. Genette considère le narrataire comme l'auteur qui réécrit le récit « le véritable auteur du récit n'est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l'écoute. Et qui n'est pas nécessairement celui à qui l'on s'adresse : il y a toujours du monde à côté »². C'est ce second monde, le monde à côté, implicite, ou invisible pour lequel Proust crée de nombreuses reprises, de nombreuses mises à jour, des reculs ou même des anticipations, c'est le monde de ce narrataire implicite.

La présence du narrataire implicite devait normalement être inscrite dans la totalité du matériel linguistique qui constitue l'énoncé puis le texte³. Des inférences relevées d'après des appellations servent à dévoiler cette présence cachée. Ce narrateur s'adresse implicitement à ce narrataire en le désignant par des termes spécifiques comme « les amateurs d'un vocabulaire » qui pourraient dénoter a priori la présence virtuelle de ce narrataire implicite :

« Or, pour commencer, une fois engagé dans la porte tournante dont je n'avais pas l'habitude, je crus que je ne pourrais pas arriver à en sortir. (Disons en passant, pour *les amateurs d'un vocabulaire* plus précis, que cette porte tambour, malgré ses apparences pacifiques, s'appelle porte revolver, de l'anglais revolving door) ». *CG.*, p. 389.

¹ *Ibid.*, p.64

² Genette, Gérard, *Discours du récit*, *op. cit.*, p.274.

³ Dans son fameux article sur le narrataire G. Prince a révélé des symptômes concernant l'existence de ce personnage. Il a saisi certains indices qui permettent de localiser sa présence sur la scène romanesque et même dans *À la recherche du temps perdu*. Ces éléments linguistiques vont nous aider à leur tour à dessiner le statut pragmatique-linguistique de ce narrataire implicite. Voir « Introduction à l'étude du narrataire », *art.cit.*, p.178-196.

Ainsi que des mots tels que « personnes » :

« Mais ce que je ne pouvais pas comprendre (comme *les personnes* qui trouvent que ce n'est pas de jeu que survienne une guerre entre deux pays quand il n'a encore été question que d'une rectification de frontière, ou la mort d'un malade alors qu'il n'était question que d'une grosseur du foie), c'était comment Saint-Loup avait pu faire suivre ces paroles qui appréciaient une nuance d'amabilité ». *CG.*, p.172.

Le narrateur essaie de ranimer la mémoire de son narrataire implicite en lui adressant un petit rappel sur la personne d'un certain docteur Cottard dont ce narrataire a déjà fait la connaissance dans le volume précédent. Le narrateur choisit le terme «certaines personnes» pour appeler ce narrataire, moyen servant à le dissimuler :

« Or cette réponse de mon père demande quelques mots d'explication, *certaines personnes* se souvenant peut-être d'un Cottard bien médiocre et d'un Swann poussant jusqu'à la plus extrême délicatesse, en matière mondaine, la modestie et la discrétion ». *JF.*, p.3.

D'ailleurs, l'usage de certaines expressions telles que « bien sûr », bien entendu, vraiment, etc. », émerge comme si le narrateur essayait de défendre sa parole ou en prouver la véracité. Ces locutions pourraient servir d'indice pour une atmosphère de communication ouverte entre lui et son narrataire implicite :

« *Bien entendu*, « le fléau » n'avait pas élevé l'intelligence de Saint-Loup au-dessus d'elle-même ». *TR.*, p.61.

« *Sans doute* ces inquiétudes, après avoir atteint un degré où elles nous sont insupportable, on arrive parfois à les calmer entièrement pour un soir ». *Pr.*, p.87.

« Mme Verdurin aimait *vraiment* les habitués, les fidèles du petit clan, elle les voulait tout à leur Patronne ». *Ibid.*, p.266.

« Mon mot n'était probablement pas inutile. À *vrai dire*, je ne savais rien qu'eût fait Albertine, depuis que je la connaissais, ni même avant ». *Ibid.*, p.142-143.

En outre, des mots qui sont un signe de l'existence du narrateur, peuvent aussi constituer un fort indice de la présence du narrataire implicite. Ces termes comme « pourtant » et « mais », donnent l'impression que le narrateur est en train de projeter ou d'objecter, au profit de son interlocuteur, ce que les autres viennent de dire :

« *Pourtant* M. de Norpois avait à sa dévotion un très ancien journal français et qui même en 1870, quand il était ministre de France dans un pays allemand, lui avait rendu grand service. Ce journal était (surtout le premier article, non signé) admirablement rédigé. *Mais* il intéressait mille fois davantage quand ce premier article (dit « premier-Paris » dans ces temps lointains, et appelé aujourd'hui, on ne sait pourquoi, « éditorial ») était au contraire mal tourné, avec des répétitions de mots infinies ». *AD.*, p.217.

Des structures particulières composées par le narrateur dans une intention de corriger certains concepts ou des idées mal reçues par le narrataire. Nous nous référons là à certains énoncés négatifs susceptibles d'être considérés comme un indice révélateur de l'existence du narrataire :

« Je songeais que je n'avais pas revu depuis bien longtemps aucune des personnes dont il a été question dans cet ouvrage ». *TR.*, p.43.

Dans l'exemple suivant, le devoir de dire ou l'obligation d'avouer un fait en plus de la négation, incite à demander : à qui ce narrateur adresse-t-il ces mots s'il n'y a vraiment personne en face de lui :

« Je ne savais pas alors qu'elle était une des trois femmes qu'on pouvait observer encore dans la société parisienne et qui, comme Mme de Villeparisis, tout en étant d'une grande naissance, [...] ». *CG.*, p.187.

Parfois la négation, la démonstration et les verbes d'apparence se mélangent ensemble pour caractériser une communication entamée par le narrateur vers ce narrataire :

« Cette réponse ne parut pas satisfaire le jeune homme en smoking, qui semblait déjà prêt à invectiver contre l'abbé, mais sa colère prit un autre cours quand il m'aperçut ; marchant droit au patron : « Qui est-ce ? Qu'est-ce que ça signifie ? » murmura-t-il d'une voix basse mais courroucée ». *TR.*, p.136.

En revanche, des affirmations de la part du narrateur marquent aussi l'existence du narrataire implicite. Ces affirmations agissent comme des réponses préalables aux interrogations de ce narrataire, ou pour lui faire affirmer une constatation ou faire partager une décision :

« Oui, c'était le moment ; il fallait m'informer bien exactement de la date où Andrée allait quitter Paris, agir énergiquement auprès de Mme Bontemps de manière à être bien certain qu'à ce moment-là Albertine ne pourrait aller ni en Hollande, ni à Montjouvain ». *Pr.*, p.398.

Cependant, certaines affirmations agiraient à l'inverse comme une réponse du narrataire implicite à ce que le narrateur envisage de faire :

« [...] me trouver face à face avec mes imaginations vénitiennes, contempler comment cette mer divisée enserrait de ses méandres, comme les replis du fleuve Océan, une civilisation urbaine et raffinée, mais qui, isolée par leur ceinture azurée, s'était développée à part, avait eu à part ses écoles de peinture et d'architecture — jardin fabuleux de fruits et d'oiseaux de pierre de couleur, fleuri au milieu de la mer qui venait le rafraîchir frappait de son flux le fût des colonnes et, sur le puissant relief des chapiteaux, comme un regard de sombre azur qui veille dans l'ombre, pose par taches et fait remuer perpétuellement la lumière. *Oui, il fallait partir, c'était le moment* ». *Pr.*, p.397-398.

Le recours aux démonstratifs relève aussi de l'intérêt du narrataire implicite. Cela renvoie à sa présence car c'est pour lui que le narrateur désire mettre en relief une pensée :

« Ces idées tendant, les unes à diminuer, les autres à accroître mon regret de ne pas avoir de dons pour la littérature, ne se présentèrent jamais à ma pensée pendant les

longues années, où d'ailleurs j'avais tout à fait renoncé au projet d'écrire, et que je passai à me soigner, loin de Paris dans une maison de santé, jusqu'à ce que celle-ci ne pût plus trouver de personnel médical, au commencement de 1916 ». *TR.*, p.29.

Ces démonstratifs paraissent bien directement adressés à un interlocuteur fidèle en suivant pas à pas la démarche du récit :

« Cet objet-là, parfois l'artiste le fait voir dans son œuvre. De là vient que les admirateurs de celle-ci sont désillusionnés par l'auteur, dans le visage de qui cette beauté intérieure s'est parfaitement reflétée ». *Pr.*, p.171.

« Voici » peut aussi s'associer à cet objectif de l'usage des démonstratifs comme si le narrateur voulait montrer quelque chose à son narrataire implicite :

« Voici les pages que je lus jusqu'à ce que la fatigue me fermât les yeux ». *TR.*, p.15.

Nous saisissons aussi la présence du narrataire implicite dans *À la recherche du temps perdu* par l'intermédiaire de nombreuses anticipations que réalise le narrateur afin de répondre à l'impatience de son narrataire. Il l'avertissait à l'avance qu'il allait lui expliquer plus tard. Elles agissent comme des promesses destinées à ce narrataire implicite :

« Quant à un chagrin aussi profond que celui de ma mère, *je devais le connaître un jour, on¹ le verra dans la suite de ce récit*, mais ce n'était pas maintenant, ni ainsi que je le figurais. Néanmoins comme un récitant qui devrait connaître son rôle et être à sa place depuis bien longtemps mais qui est arrivé seulement à la dernière seconde et n'ayant lu qu'une fois ce qu'il a à dire, sait dissimuler assez habilement quand vient le moment où il doit donner la réplique, pour que personne ne puisse s'apercevoir de son retard, mon chagrin tout nouveau me permit quand ma mère arriva, de lui parler comme s'il avait toujours été le même ». *SG.*, p.165.

¹ Nous allons traiter ce « on » un peu plus loin car il implique un narrataire implicite. Il s'agit d'un « tu » ou d'un « vous », c'est comme si le narrateur lui disait : vous le verrez dans la suite de ce récit.

Ces anticipations annoncent une présence certaine du narrataire implicite. Elles renvoient à des rappels que le narrateur fait afin de signaler au narrataire sa position avant qu'il lâche le fil et se perde dans le poids intense des détails évoqués. Le retour en arrière a presque les mêmes effets sur ce narrataire passif. Ainsi, faire l'aller-retour, signaler sa position sur l'axe temporel du récit représentent un travail ardu du côté du narrateur souhaitant informer son narrataire :

« Je me souviens (et j'anticipe ici) qu'au cimetière, où on la vit, comme une apparition surnaturelle, s'approcher timidement de la tombe et semblant regarder un être envolé qui était déjà loin d'elle, [...]. Deux jours plus tôt — et pour anticiper encore avant de revenir à l'instant même auprès du lit où la malade agonisait — pendant qu'on veillait ma grand-mère morte, [...] ». *CG.*, p.332-333.

Il reprend pour revenir au temps présent de l'histoire :

« Pour revenir maintenant à ces heures de l'agonie ». *Ibid.*, p.333.

Ensuite, ces nombreux retours en arrière qu'opère le narrateur, semblent avoir pour but d'attirer l'attention du narrataire et de lui éclairer certaines phases :

« Pour revenir en arrière, à la soirée Verdurin, ce soir-là quand les maîtres de maison furent seuls, M. Verdurin dit à sa femme [...] ». *Pr.*, p.311.

Le narrateur proustien fait tout pour bien renseigner son narrataire implicite. Pourtant, il s'agit d'une relation autoritaire, le narrateur gère tout, tandis que le narrataire ne fait que l'écouter et suivre ses instructions. Les objections sont presque nulles, les questions sont plus ou moins invisibles et s'il y en a, le narrateur les a déjà rectifiées en projetant son point de vue ou une justification. Dans cet exemple, le narrateur se précipite pour cerner ces objections possibles de la part de son narrataire dont la présence est soulignée par le pronom indéfini « on » :

« Enfin, pour l'objection qu'on pourrait opposer à cette deuxième hypothèse — l'informulée — que tout ce qu'Albertine me disait toujours signifiait au contraire que

sa vie préférée était la vie chez moi, le repos, la lecture, la solitude, la laine des amours saphiques, etc., il serait inutile de s'arrêter à cette objection ». *Ibid.*, p.333.

Ce narrateur interrompt, de temps à autres, son récit afin d'expliquer à son narrataire ce que les propos du personnage sous-entendent. Ces interventions fournissant davantage de renseignements et d'explications, aident ce narrataire à interpréter le message et à en saisir la signification implicite. Ce dernier connaît pourtant, la connotation de ces zeppelins (avions de guerre allemands) auquel le narrateur se réfère dans son intervention :

« Je dis avec humilité à Robert combien on sentait peu la guerre à Paris. Il me dit que même à Paris c'était quelquefois « assez inouï ». Il faisait allusion à un raid de zeppelins qu'il y avait eu la veille [...] ». *TR.* p.65.

Ce narrateur intervient aussi pour souligner les présupposés que renfermeraient les répliques des personnages :

« Ces dernières raisons affaiblissaient les vertueuses déclarations du début puisqu'elles semblaient impliquer que le liftier eût cédé s'il avait été assuré de la discrétion ». *TR.*, p.54.

L'intervention de ce narrateur vient aussi pour expliquer les significations réelles que cache le ton qui révèle ensuite l'intention dissimulée du personnage. Par ailleurs, ces nombreuses interruptions, donnent l'impression que ce narrateur s'adresse à un destinataire vif, à un narrataire présent dans la scène narrative et que c'est pour lui qu'il offre toutes ces informations :

« Peut-être qu'on vous favorisera plus que moi, dit Mme Verdurin, sur un ton qui feignait d'être piqué, et qu'on vous montrera le portrait de Cottard (elle l'avait commandé au peintre). Pensez bien, "monsieur" Biche », rappela-t-elle au peintre, à qui c'était une plaisanterie consacrée de dire monsieur, « à rendre le jolie regard, le petit côté fin, amusant, de l'œil. Vous savez que ce que je veux surtout avoir, c'est son sourire, ce que je vous ai demandé, c'est le portrait de son sourire ». *CS.*, p.200.

Les obligations de dire ou d'expliquer semblent sous-entendre un message qui marque son engagement envers un allocataire invisible :

« Je dois dire que ce qui m'avait paru le plus grave et m'avait le plus frappé comme symptôme qu'elle (Albertine) allait au-devant de mon accusation, c'était qu'elle m'avait dit : « Je crois qu'ils ont Mlle Vinteuil ce soir », et à quoi j'avais répondu le plus cruellement possible : « Vous ne m'aviez pas dit que vous aviez rencontré Mme Verdurin ». Dès que je ne trouvais pas Albertine gentille, au lieu de lui dire que j'étais triste, je devenais méchant ». *Pr.*, p. 333.

Ce narrateur entame une sorte de dialogue avec son narrataire implicite dans une tentative de maîtriser un dérapage potentiel de l'interprétation car il craint un mauvais déchiffrage de la part de ce narrataire :

« Ainsi voit-on des politiciens assurés que le cabinet dont ils ne font pas partie n'en a pas pour trois jours. Il serait d'ailleurs exagéré de croire que M. de Norpois avait perdu entièrement les traditions du langage diplomatique. Dès qu'il était question de « grandes affaires » il se retrouvait, on va le voir, l'homme que nous avons connu, mais le reste du temps il s'épanchait sur l'un et sur l'autre avec cette violence sénile de certains octogénaires et qui les jette sur des femmes à qui ils ne peuvent plus faire grand mal ». *AD.*, p.211.

Ce narrataire implicite a toute flexibilité pour accepter ce ton narratif mitigé transgressant la convention narrative. Il a la chance de profiter du savoir du narrateur omniscient qui n'hésite jamais à fournir une description minutieuse du portrait physique d'un personnage :

« Sans doute, dans le Swann qu'ils s'étaient constitué, mes parents avaient omis par ignorance de faire entrer une foule de particularités de sa vie mondaine qui étaient cause que d'autres personnes, quand elles étaient en sa présence, voyaient les élégances régner dans son visage et s'arrêter à son nez busqué comme à leur frontière naturelle ; mais aussi ils avaient pu entasser dans ce visage désaffecté de son prestige, vacant et spacieux, au fond de ces yeux dépréciés, le vague et doux résidu — mi-mémoire, mi-oubli — des heures oisives passées ensemble après nos dîners hebdo-

madaires, autour de la table de jeu ou au jardin, durant notre vie de bon voisinage campagnard ». CS., p.19.

D'ailleurs, ce narrateur joue à l'égard de son narrataire un rôle didactique ou d'instruction. Cela explique peut-être l'abondance des informations culturelle, sociale, linguistique qui caractérise cette œuvre :

« Ce thé en effet avait paru à Swann quelque chose de précieux comme à elle-même, et l'amour a tellement besoin de se trouver une justification, une garantie de durée, dans des plaisirs qui au contraire sans lui n'en seraient pas et finissent avec lui, que quand il l'avait quitté à sept heures pour rentrer chez lui s'habiller, [...] ». CS., p.218.

Cette tournure de didactisme signale une sorte de traité sur l'amour, invisiblement inscrit dans le récit. Il existe donc une compatibilité entre le discours implicite associé à ses indices compactés, et le narrataire implicite. Ces indices aident plus ou moins à identifier la présence de ce narrataire implicite. Dans cette œuvre, nous avons l'occasion de rencontrer bon nombre de leçons de didactisme comme celles portant sur la jalousie (dans le premier exemple) ou sur l'âge et ses différents comportements (dans le second) qui semblent offertes pour augmenter la connaissance de ce destinataire implicite :

« C'est que la jalousie est généralement partielle, à localisations intermittentes, soit parce qu'elle est le prolongement douloureux d'une anxiété qui est provoquée tantôt par une personne, tantôt par une autre, que notre amie pourrait aimer, soit par l'exigüité de notre pensée, qui ne peut réaliser que ce qu'elle se représente et laisse le reste dans un vague dont on ne peut relativement souffrir ». Pr., p.214.

« L'ordre des valeurs humaines s'en trouve modifié, et on entre en conversation avec les gens qu'on foudroyait du regard autrefois. Bonne chance à ceux de ces gens-là qui ont eu la patience d'attendre et de qui le caractère est assez bien fait — si l'on doit ainsi dire — pour qu'ils éprouvent du plaisir à recevoir vers la quarantaine la bonne grâce et l'accueil qu'on leur avait sèchement refusés à vingt ans ! ». CG., p.391.

Pour ce qui est des indices révélateurs de l'existence du narrataire, G. Prince parle des « surjustifications » qui font partie du « métalangage, du métarécit ou métacommentaire »¹. Le narrateur proustien a aussi tendance à offrir des surjustifications, en particulier dans ses tentatives répétées de justifier ses anticipations. Ainsi, la présence du narrataire implicite est déduite de ces « surjustifications » qui accompagnent ces formules d'anticipation :

« J'avais, pour reprendre le fil du récit, inscrit les noms et les adresses des jeunes filles chez qui je la trouverais tel jour où elle ne serait pas à Incarville, mais de ces jours-là j'avais pensé que je profiterais plutôt pour aller chez Mme Verdurin ». *SG.*, p.185.

Les surjustifications sont claires dans l'exemple suivant :

« Mais nous avons trop anticipé, car tout ceci ne se passa qu'après la soirée Verdurin, que nous avons interrompue et qu'il faut reprendre où nous en étions ». *Pr.*, p.299.

Ce narrataire renvoie donc à un être implicite, établi virtuellement par le texte par l'intermédiaire des indications explicites et implicites. Ce fait rend le texte plus lisible, plus tangible et le met à la disposition du vrai lecteur. Entre temps d'énonciation et temps de réception, l'auteur et le lecteur partagent l'univers romanesque, dans un moment de contact indirect et souvent implicite concrétisé au moyen du narrateur et du narrataire à travers l'œuvre. La présence du narrataire implicite est à détecter à travers des indices très divers qu'implique le discours du narrateur.

L'orientation vers le narrataire implicite

Le narrataire proustien se caractérise par son statut implicite dans le récit. Sa présence relève des indices appartenant au langage figuré, au discours indirecte libre, actes de langage et des signes typographiques.

¹ Prince, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p.185.

a- La métaphore et la comparaison

Le narrateur proustien a toujours non seulement cherché la vérité mais aussi les moyens de les transférer à son narrataire. Il a trouvé son objectif dans les images. Il les emploie comme un moyen de communication. Le langage figuré lui permet de capter l'attention de son narrataire qui doit être à son tour à la hauteur. Il a produit des images métaphoriques ou comparatives au bénéfice de son narrataire implicite. Ce dernier suit à travers ces images, la transformation de l'impression du personnage en une image approximative. Le narrateur recourt à la métaphore pour simplifier le message. Pour cette raison, il assimile les avions à des constellations d'étoiles :

« Je lui parlai de la beauté des avions qui montaient dans la nuit. « Et peut-être encore plus de ceux qui descendent, me dit-il. Je reconnais que c'est très beau le moment où ils montent, où ils vont faire constellation, et obéissent en cela à des lois tout aussi précises que celles qui régissent les constellations car ce qui te semble un spectacle est le ralliement des escadrilles, les commandements qu'on leur donne, leur départ en chasse, etc. ». *TR.*, p.65.

G. Prince considère la métaphore et d'autres procédés, comme un système de manipulation du narrataire : « Dialogues, métaphores, situations symboliques, allusions à tel système de pensée ou à telle œuvre d'art, autant de moyens de manipuler le lecteur de guider ses jugements, de contrôler ses réactions »¹. Dans *À la recherche du temps perdu*, le narrateur profite aussi des images métaphoriques ou comparatives pour orienter implicitement le narrataire vers son réflexe. Il donne une image approximative d'une Albertine enfermée en lui comme « aux plombs de Venise », et transfère à son narrataire une image expressive de sa souffrance :

« Parfois au crépuscule en rentrant à l'hôtel je sentais que l'Albertine d'autrefois, invisible à moi-même, était pourtant enfermée au fond de moi comme aux « plombs » d'une Venise intérieure, dans une prison dont parfois un incident faisait glisser les parois durcies jusqu'à me donner une ouverture sur ce passé ». *AD.*, p.219.

¹ Prince, Gérald, « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p.192.

Ces métaphores et ces comparaisons indiquent la présence du narrataire et révèlent, en même temps, le niveau intellectuel et linguistique supérieur de celui-ci. Ces tentatives de la part du narrateur visent à agir sur ce narrataire sensible à ces images. Avec l'usage de ce langage, il l'invite à lire entre les lignes, à chercher les significations implicites. Ainsi, il le met en communication avec l'essence des choses :

« Comme un vent qui s'enfle par une progression régulière, j'entendis avec joie une automobile sous la fenêtre ». *Pr.*, p.396.

De plus, le narrateur choisit ces images qui émeuvent le narrataire en le faisant assister à cette scène de guerre où la métaphore s'associe à la comparaison. Ainsi, il dessine la guerre, dans son atrocité et son horreur d'une manière rhétorique. L'emploi de ces images simplifie à ce narrataire la tâche d'analyse et de décryptage de ces codes :

« Cependant l'obscurité persiste ; plongé dans cet élément nouveau, les habitués de Jupien croyant avoir voyagé, être venus assister à un phénomène naturel comme un mascaret ou comme une éclipse, et goûter au lieu d'un plaisir tout préparé et sédentaire, celui d'une rencontre fortuite dans l'inconnu, célébraient, aux grondements volcaniques des bombes, au pied d'un mauvais lieu pompéien, des rites secrets dans les ténèbres des catacombes ». *TR.*, p.141.

D'ailleurs, il compare les avions à des insectes nocturnes et les assimile à des étoiles de création humaine afin d'assurer au narrataire la réception fluide de ses pensées :

« Les avions que j'avais vus quelques heures plus tôt faire comme des insectes des taches brunes sur le soir bleu, passaient maintenant dans la nuit qu'approfondissait encore l'extinction partielle des réverbères, comme de lumineux brûlots. La plus grande impression de beauté que nous faisions éprouver ces étoiles humaines et filantes, était peut-être surtout de faire regarder le ciel, vers lequel on lève peu les yeux d'habitude ». *Ibid.*, p.108.

Proust aime bien communiquer l'image de cette guerre, dans un souci d'éloquence, pour donner libre accès à l'imagination du narrataire. Il le place au sein de cette guerre, de

cette attaque, de ce bombardement, de cette peur que suscite l'horrible scène de l'explosion. Grâce à ces effets de style, le narrateur établit un lien tacite avec son narrataire en lui transférant ses impressions de ce qu'il perçoit comme des réactions des autres personnes, comme des Pompéiens :

« Quelques-uns même de ces Pompéiens sur qui pleuvait déjà le feu du ciel descendirent dans les couloirs du métro, noirs comme des catacombes ». *Ibid.*, p.141.

Le narrateur décrit les réactions de M. de Charlus qui ne s'apaisent pas malgré la fin du raid par le biais de cette image comparative :

« Après le raid de l'avant-veille, où le ciel avait été plus mouvementé que la terre, il (M. de Charlus), s'était calmé comme la mer après une tempête. Mais comme la mer après une tempête, il n'avait pas encore repris son apaisement absolu ». *Ibid.*, p.108.

En développant cette comparaison, le narrateur développe encore davantage l'image d'un M. de Charlus terrifié par ce raid. En effet, ce narrataire, connaît les secrets de ce langage et ses connotations. Il a un niveau linguistique considérable (concernant la grammaire et la syntaxe) car il a su lire la syntaxe complexe des images chiffrées de cette œuvre. Il voit bien ce que connotent certaines tournures. Il sait déchiffrer les présupposés d'une comparaison et ce que connote un mot comme la pluie pour ces personnes :

« Oh ! il est ennuyeux comme la pluie », interrompit sa femme qui avait grande confiance dans le jugement de Bergotte et craignait sans doute que M. de Norpois ne nous eût dit du mal d'elle ». *JF.*, p.132.

En comptant sur la connotation qu'évoquent des notions (artiste, acteur), le narrateur transmet au narrataire, son image pour le comportement de Verdurin à l'encontre de M. de Charlus. Malgré l'absence de la particule « comme », cette comparaison implicite atteint son but :

« Ces exclusions de M. de Charlus n'étaient pas toujours fondées sur des ressentiments de toqué ou des raffinements d'artiste, mais sur des habiletés d'acteur ». *Pr.*, p.221.

Dans ce genre de message ce qui compte n'est pas son signifié apparent, mais ce qu'il cache, ce que le destinataire doit saisir. Il agit comme le lecteur idéal de G. Prince¹ puisqu'il peut lire et interpréter toutes les manifestations du narrateur. Il le suit dans toutes ses éloquences et dans ses extensions langagières les plus élevées et les plus complexes. Ainsi, ce langage figuré permet d'inférer la présence du narrataire implicite.

b- Le discours indirect libre et le monologue intérieur

Le discours indirect libre chez Proust est produit dans l'intention de communiquer implicitement avec le narrataire, surtout lorsqu'il est pris en charge par l'instance énonciative omnisciente. Parfois l'indice-zéro du narrataire ne signifie pas son absence. À l'inverse, il peut aussi agir comme un symptôme d'une présence d'un narrataire attentif qui justifie la transportation des pensées intimes des personnages. Cette présence met l'accent sur un travail ardu du narrateur, adressé à la satisfaction de son impatience.

Dans le roman proustien, le discours indirect libre souligne implicitement un lien étroit entre le rapporteur implicite (le narrateur) tenant à expliciter dans un acte énonciatif, les pensées et les paroles intérieures du locuteur et un destinataire (le narrataire), partenaire implicite de l'acte énonciatif. C'est une sorte de manipulation lorsque le narrateur introduit exprès son narrataire dans la conscience du personnage. Il l'oriente vers une crise psychologique, une épreuve de jalousie ou des soupçons d'un amoureux (au début Swann, Marcel ensuite) dans lesquels le narrataire va vivre dans quelques lignes d'extériorisation des pensées et des émotions sous la forme d'un discours indirect libre. Cette dislocation des frontières menaçant la stabilité de l'instance énonciative, facilite la lecture et le décryptage de la pensée citée. La prise de conscience de cette présence voilée sans indices perçus du narrataire implicite dans le discours indirect libre s'opère à partir de ces contextes. Cette présence est aussi marquée par la tentative du narrateur de pousser au fond l'exposition de la manifestation mentale intérieure en transgressant la technique du point de vue interne. Il vise de ce fait, à mettre le narrataire au cœur du flux de la pensée de Swann concernant le

¹ G. Prince projette deux définitions pour le lecteur idéal selon le point de vue de l'écrivain et du critique : « Le lecteur idéal serait sans doute celui qui comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots, la plus subtile de ses intentions. Pour un critique, le lecteur idéal serait peut-être celui capable de déchiffrer l'infinité des textes qui, d'après certains, se recouperaient dans un texte spécifique ». Voir « Introduction à l'étude du narrataire », *art. cit.*, p.180.

voyage d'Odette avec les Verdurin au moyen du discours indirect libre qui dissimule les traits de l'énonciateur, en laissant croire que c'est le locuteur qui parle :

« Ce n'était vraiment pas de chance qu'elle lui défendît le seul endroit qui le tenait aujourd'hui. *Aujourd'hui ! S'il y allait malgré son interdiction, il pourrait la voir aujourd'hui même !* Mais alors que, si elle eût retrouvé à Pierrefonds quelque indifférent, elle lui eût dit joyeusement : « Tiens, vous ici ! », *et lui aurait demandé d'aller la voir à l'hôtel où elle était descendue avec les Verdurin, au contraire si elle l'y rencontrait, lui, Swann, elle serait froissée, elle se dirait qu'elle était suivie, elle l'aimerait moins, peut-être se détournerait-elle avec colère en l'apercevant.* « Alors, je n'ai plus le droit de voyager ! » lui dirait-elle au retour, tandis qu'en somme c'était lui qui n'avait plus le droit de voyager ! ». CS., p.288-289.

L'insistance sur la répétition de l'adverbe « aujourd'hui » donne l'impression que c'est Swann qui parle. Toutefois, c'est le narrateur qui rapporte la confusion de Swann, le désordre de ses pensées, sa perplexité concernant sa décision d'aller rejoindre Odette. Les verbes au conditionnel présent ou passé ainsi que l'imparfait et le plus-que-parfait auraient pu témoigner de cet état. De cette façon, il met toujours son narrataire en contact direct avec les pensées du personnage, notamment de Swann.

Le narrateur se lie à son narrataire entre la situation narrative et le désir communicatif. Le recours au discours indirect libre ne constitue qu'une façon de mélanger plusieurs voix dont le seul bénéficiaire est le narrataire. Ce discours polyphonique est issu d'une situation énonciative supposant la présence d'un narrateur-rapporteur à côté du vrai locuteur-personnage et d'un récepteur du message : le narrataire. La communication entre narrateur et narrataire se fait implicitement. Aucune marque syntaxique ou grammaticale ne souligne explicitement l'existence du narrateur. De plus, l'absence de signes typographiques et de verbes introductifs caractérisant le discours direct et indirect dissimulent l'existence de ces deux acteurs : le narrateur et le narrataire. La citation des pensées passe d'une manière spontanée dans laquelle se fond et se dissout toute marque de l'énonciateur, du rapporteur et même de l'interlocuteur. Ces structures enchâssées dans le développement narratif substituent la voix du narrateur par la voix intérieure du personnage ému par une idée ou un trouble psychologique surgi lors d'une situation confuse d'amour ou de mort. Marcel lors-

qu'il extériorise ses émotions perturbées après la mort d'Albertine, produit, dans son silence, des énoncés muets :

« Je me retrouvais après la soirée chez la princesse de Guermantes, attendant l'arrivée d'Albertine. Qu'avait-elle fait cette nuit-là ? M'avait-elle trompé ? Avec qui ? Les révélations d'Aimé, même si je les acceptais, ne diminuaient en rien pour moi l'intérêt anxieux, désolé, de cette question inattendue, comme si chaque Albertine différente, chaque souvenir nouveau, posait un problème de jalousie particulier auquel les solutions des autres ne pouvaient pas s'appliquer ». *AD.*, p.126.

Le plus-que-parfait signale un temps géré par le rapporteur du message mental accentuant sa position temporelle contre le locuteur. L'imparfait souligne un procès passé par rapport au moment de l'énonciation réalisé sous ce contact entre le narrateur et son narrataire. Cependant les marques propres au narrateur sont bel et bien effacées de sorte que le narrataire croit entendre la pure voix du personnage dont les pensées ou les paroles sont citées mot à mot. Le rapport entre narrateur et narrataire continue à fonctionner, au moment de la production du discours indirect libre excepté qu'il est sous-entendu.

Cette faculté linguistique du narrateur extériorise une crise psychologique qu'éprouve le personnage en retranscrivant cette parole inédite en phonèmes pour la mettre entre les mains de son narrataire. Cette liberté, dans l'énonciation, permet au narrateur ainsi qu'au narrataire d'accéder à la pensée ou à l'émotion telle qu'elle est sans prendre le risque que le discours indirect soit modifié. Sur le plan contextuel, ce discours paraît plus spontané avec l'absence des marquages typographiques tels que les guillemets, ainsi que des verbes introducteurs. Cette caractéristique facilite l'adhésion du narrataire au texte. Seuls les points d'interrogation et les virgules qui minimisent l'énoncé, fournissent à ce passage une apparence naturelle et émotive. Cela renvoie à une intention de se familiariser avec le narrataire par l'usage de structures discursives spontanées, plus familières, plus connues. Cette communication demeure pourtant implicite et ses outils sont plutôt dissimulés, à l'exception de quelques signes de ponctuation qui peuvent interpréter la spontanéité de la pensée que nous considérons comme un indice concernant cette communication latente puisque c'est un effort du narrateur pour animer l'énoncé cité.

Avec le discours indirect libre, le narrateur accorde au narrataire un accès libre à la conscience du personnage car il dicte ce que le personnage a pensé sans avoir besoin de le mimer verbalement. Ainsi, le narrataire serait en contact direct avec le locuteur et penserait qu'il entend sa voix. Ce narrataire semble donc être situé au-dessus du tout. Il connaît tout du personnage : son intermittence de pensées ou du cœur, ses actes, son présent et son passé. D'ailleurs, le recours au discours indirect libre pourrait aussi avoir pour but de faire travailler son narrataire car il s'occupe de déterminer l'instance énonciative dans ce fragment du discours : qui parle ici ? Le narrateur ? Le personnage ?

Le discours indirect libre correspond au discours pur du narrateur. Il n'est qu'une simple transportation des pensées et des sentiments intérieurs du personnage. C'est avec un effort colossal que le moi narrateur s'efface de ce discours pour y insérer le narrataire, l'approcher de la conscience du personnage car dans le discours direct et indirect, la distance est encore longue. La structure du discours indirect libre permet la continuité de l'énonciation qui ne tolère aucune intervention du narrataire :

« Mais Swann ne cherchait nullement à lui faire modifier cette conception du chic ; pensant que la sienne n'était pas plus vraie, était aussi sotte, dénuée d'importance, il ne trouvait aucun intérêt à en instruire sa maîtresse, si bien qu'après des mois elle ne s'intéressait aux personnes chez qui il allait que pour les cartes de pesage, de concours hippique, les billets de première qu'il pouvait avoir par elles. Elle souhaitait qu'il cultivât des relations si utiles, mais elle était par ailleurs portée à les croire peu chic, depuis qu'elle avait vu passer dans la rue la marquise de Villeparisis en robe de laine noire, avec un bonnet à brides ». CS., p.240.

D'ailleurs, dans la technique du monologue intérieur¹, dans ce discours que l'on peut qualifier d'intime, le narrataire atteint son objectif d'être placé au sein des pensées immédiatement nées dans la conscience du personnage. Ce discours est produit dans le but d'établir un contact plus direct entre le narrataire et ce petit dialogue qui se passe à

¹ Il s'avère intéressant de noter qu'Edouard Dujardin est le premier à avoir mis le doigt sur l'usage du monologue intérieur dans la littérature dans son œuvre *Les lauriers sont coupés*. Et dans la préface consacrée à cette œuvre Valéry Larbaud cite une phrase de Joyce afin de décrire cette nouvelle façon de rapporter les pensées des personnages. Il dit à ce propos : « Dans *Les lauriers sont coupés*, me dit Joyce, le lecteur se trouve installé, dès les premières lignes, dans la pensée du personnage principal, et c'est le déroulement ininterrompu de cette pensée qui, se substituant complètement à la forme usuelle du récit, nous apprend ce que fait ce personnage et ce qui lui arrive ». Voir Edouard Dujardin, *Les lauriers sont coupés*, Paris : Union générale d'éditions, coll. « Bibliothèque », 1968, p.9.

l'intérieur du personnage. Il s'agit d'un discours véridique, d'un miroir reflétant instantanément la pensée mimétique au bénéfice du narrataire implicite :

« Ce n'est pas de la colère, pourtant, se disait-il à lui-même, que j'éprouve en voyant l'envie qu'elle a d'aller picorer dans cette musique stercoraire. C'est du chagrin, non pas certes pour moi, mais pour elle ; du chagrin de voir qu'après avoir vécu plus de six mois en contact quotidien avec moi, elle n'a pas su devenir assez une autre pour éliminer spontanément Victor Massé ! Surtout pour ne pas être arrivée à comprendre qu'il y a des soirs où un être d'une essence un peu délicate doit savoir renoncer à un plaisir, quand on le lui demande. Elle devrait savoir dire "je n'irai pas", ne fût-ce que par intelligence, puisque c'est sur sa réponse qu'on classera une fois pour toutes sa qualité d'âme ». CS., p.285.

Il s'agit de la représentation de la vie intérieure de Swann proposée par l'intermédiaire du monologue intérieur émergeant durant un moment solitaire. Le narrataire parvient à atteindre directement la pensée du personnage. Ce qui distingue ce procédé d'expression, c'est sa formule introductive dans laquelle l'insistance du narrateur est bien marquée par « se disait-il à lui-même ». L'usage des verbes au présent montre la simultanéité de la production langagière par rapport aux pensées sans subir une modification qui signale l'intervention du narrateur.

C'est un indice flagrant et d'une condition suffisante de la présence du narrataire sur cette scène que le narrateur préfère rapporter sans modifications déclarées. C'est aussi un moyen de manipuler, de pousser à l'extrême le narrataire dans la vie intérieure du personnage en le mettant en contact direct avec ses pensées et son monologue intérieur. Le narrateur renvoie ce discours intime au narrataire de sorte que la perception immédiate devient la découverte du moi intérieur du personnage. Ainsi le narrataire suit pas à pas le mouvement mimétique de la conscience de Swann qui est adressé à lui-même. Les verbes au présent indiquent la simultanéité des pensées de Swann au moment de l'énonciation duquel le narrateur s'écarte pour citer le discours tel qu'il est.

Le monologue intérieur cité ou non au discours indirect libre relève des phrases non-éditées, non prononcées, seul le narrateur leur donne leur apparence énonciative pour que le narrataire puisse les lire. Par ailleurs, dans *À la recherche du temps perdu*, le narrateur cherche l'authenticité des pensées et des paroles. Il les conserve telles qu'elles sont pro-

duites dans le cerveau du locuteur pour que son narrataire touche l'authenticité de cette parole. La fidélité dans la transportation de ces énoncés instantanés est marquée par le temps présent des verbes et le je du locuteur :

« Si je lui raconte, se disait-il, que sa fiancée n'est pas sans tache, son amour-propre sera froissé, il m'en voudra. Et puis, qui me dit qu'il n'est pas amoureux d'elle ? Si je ne dis rien, ce feu de paille s'éteindra vite, je gouvernerai leurs rapports à ma guise, il ne l'aimera que dans la mesure où je le souhaiterai. Si je lui raconte la faute passée de sa promise, qui me dit que mon Charlie n'est pas encore assez amoureux pour devenir jaloux ? Alors je transformerai par ma propre faute un flirt sans conséquence et qu'on mène comme on veut, en un grand amour, chose difficile à gouverner ». *Pr.*, p.42.

Dans l'exemple suivant, malgré l'absence de signes patents qui soulignent effectivement la présence du narrataire, nous avons relevé certaines lignes au discours indirect libre suivies d'extensions où les « on », et « nous » inclusifs font appel à une présence réservée du narrataire implicite. Le narrateur relate ici, ses propos adressés au personnage de Swann. Il semble déjà être en dialogue avec son narrataire afin de lui expliquer la situation dans laquelle se trouve Swann. Cet extrait de discours du narrateur, interrompu par la pensée de Swann, contient quelques indices renvoyant au narrataire comme « oui, nullement¹ » et le plus important celui du « nous » inclusif dans lequel le narrateur rassemble son moi avec le moi narrataire. Le discours indirect libre de Swann est affecté par l'usage de l'imparfait, trait distinctif du discours indirect libre, qui caractérise un procès passé par rapport à la situation de l'énonciation du narrateur et qui génère ensuite l'emploi du plus-que-parfait. En revanche, la fin de ce discours amène un présent gnomique :

« S'il y avait quelqu'un par qui Swann s'était toujours senti compris et délicatement aimé, c'était par M. d'Orsan. Oui, mais cette vie peu honorable qu'il menait ? *Swann regrettait de n'en avoir pas tenu compte, d'avoir souvent avoué en plaisantant qu'il n'avait jamais éprouvé si vivement des sentiments de sympathie et d'estime que dans la société d'une canaille. Ce n'est pas pour rien, se disait-il maintenant, que depuis*

¹ P. A. Ifri considère cet adverbe « nullement » comme l'une des expressions qui signale la présence du narrataire dans la scène proustienne. Il estime que par l'intermédiaire de ces éléments le narrateur avertit son narrataire. Voir *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, op. cit., p.77-78.

que les hommes jugent leur prochain, c'est sur ses actes. Il n'y a que cela qui signifie quelque chose, et nullement ce que nous disons, ce que nous pensons ». CS., p.351-352.

Puis le narrateur poursuit son acte énonciatif en rapportant les pensées intérieures concernant les soupçons de Swann à l'encontre de Rémi :

« Puis Swann soupçonna Rémi qui, il est vrai, n'aurait pu qu'inspirer la lettre, mais cette piste lui parut un instant la bonne. D'abord Lorédan avait des raisons d'en vouloir à Odette. *Et puis comment ne pas supposer que nos domestiques, vivant dans une situation inférieure à la nôtre, ajoutant à notre fortune et à nos défauts des richesses et des vices imaginaires pour lesquels ils nous envient et nous méprisent, se trouveront fatalement amenés à agir autrement que des gens de notre monde ?* il soupçonna aussi mon grand-père ». *Ibid.*, p.352.

Proust a l'habitude d'associer le discours intérieur du personnage, à l'intervention du narrateur pour donner au narrataire, une image analogique plus profonde concernant la situation psychologique de Swann. À vrai dire, la continuité entre le récit et le discours cité est si bien réalisée que la distinction des frontières demeure ardue. Ce narrateur a sa manière de verbaliser la pensée de ses personnages en la reliant à sa propre pensée, à son propre discours ou à son commentaire.

Parfois, des énoncés introductifs du discours indirect libre, formulés à partir de pronoms généralisants réussissent à réunir le narrateur et son narrataire implicite dans le même contexte que celui de l'expérience humaine. Le « on » n'est donc pas un simple indéfini, mais un pronom inclusif qui entraîne le narrataire dans le même univers que celui du narrateur et qui introduit tôt ou tard un discours de la pensée :

« On dit souvent qu'en dénonçant à un ami les fautes de sa maîtresse, on ne réussit qu'à le rapprocher d'elle parce qu'il ne leur ajoute pas foi, mais combien davantage s'il leur ajoute foi ! Mais se disait Swann, comment réussir à la protéger ? il pouvait peut-être la préserver d'une certaine femme mais il y en avait des centaines d'autres, et il comprit quelle folie avait passé sur lui quand il avait, le soir où il n'avait pas trouvé Odette chez les Verdurin, commencé de désirer la possession, toujours impossible, d'un autre être ». *Ibid.*, p.358.

Ainsi, du fait que ce narrateur rapporte la parole au narrataire, il introduit le narrataire à cette parole, à ces pensées. Malgré l'absence de signes explicites de la présence du narrataire et en dehors de l'existence de quelques indices reliés à ce discours intérieur, nous considérons ce type de communication citationnelle comme une épreuve importante concernant la présence implicite du narrataire. Et quand nous rapportons le discours de quelqu'un, nous n'avons pas besoin de souligner la présence de notre auditeur. C'est l'adhérence des pensées aux mots qui compte et dont le rapporteur s'occupe.

c- Actes illocutoires : un discours destiné à un narrataire implicite

Nous avons déjà vu que tout acte de langage présuppose l'existence de deux partenaires de communication : un locuteur et un interlocuteur pour produire et exécuter l'ordre ou répondre à une interrogation, et réussir l'acte de langage. Ainsi, nous pouvons dire que dans la scène proustienne les actes illocutoires adressés par le narrateur sous-entendent la présence du narrataire implicite. Cela renvoie aussi à la fonction conative du langage qui se tourne vers le destinataire pour agir sur lui. Roman Jakobson indique que « l'orientation vers le destinataire, la fonction conative, trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif, qui du point de vue syntaxique, morphologique, et souvent même phonologique, s'écartent des autres catégories nominales et verbales »¹. Le fait de formuler un acte de langage dans la situation narrative implique un désir de communication et une volonté d'avoir un effet sur son interlocuteur ou de le manipuler. En effet, les forces illocutoires que contiennent ces actes consistent à faire bouger le narrataire. Pourtant, celui-ci s'avère être un personnage silencieux et n'a aucune réaction. L'existence d'un narrataire dans le récit s'explique aussi par le désir de persuader le lecteur, d'exercer une influence importante sur lui. J. Solomon note à ce propos : « C'est une sorte de flatterie mutuelle entre les deux instances qui vise à susciter la sympathie du lecteur réel »². Cette sorte de communication à l'intérieur de l'œuvre réalisée par les actes de langage suscite l'émotion du lecteur réel et l'introduit dans la situation narrative.

¹ Jakobson, Romain, *Essais de linguistique générale, 1, Les fondations du langage*, Trad. par Nicola Ruwet, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1971, p.216.

² Solomon, Julie, *op. cit.*, p.148.

Ensuite, ces indicateurs illocutoires opèrent dans le texte comme des indices sur la présence du narrataire implicite. Les impératifs, les interrogatifs voire les assertifs pourraient localiser le statut potentiel du narrataire implicite qui n'a de traits distinctifs qu'à travers des éléments grammatico- sémantiques. Ces actes directifs, par exemple, contribuent à saisir la présence de ce narrataire implicite. Il s'agit presque d'un clin d'œil qui invite ce narrataire à remarquer un fait. À vrai dire, nous sommes ici face à un emploi quelque peu exceptionnel de ces actes de langage de la part du narrateur. Ils sont moins marqués, plutôt discrets car le destinataire est implicite. De plus, nous relevons d'après le contexte de ces illocutoires flottants (car il n'est pas clairement précisé à qui sont adressés ces illocutoires que la présence du narrataire implicite pourrait être impliquée dans ces actes. C'est le cas dans cet usage singulier du verbe « lire » cerné entre parenthèses¹ :

« Ah ! Quelle soirée ! ajouta Mme Verdurin, qui dévoila ainsi la vraie raison de sa rage. Avoir fait jouer ces chefs-d'œuvre devant ces cruches ! je ne parle pas de la reine de Naples, elle est intelligente, c'est une femme agréable (Lisez : elle a été très aimable avec moi). Mais les autres ! ». *Pr.*, p.270.

Les conditions de succès de ces actes de langage prononcés par le narrateur sont satisfaisantes car, de son côté, il se montre sincère dans son message, capable de prononcer l'ordre ou la demande. En outre, ces actes ne sont pas de vrais impératifs. Ce sont des demandes ou des invitations visant soit à lui expliquer quelque chose de plus :

« Or, pour commencer, une fois engagé dans la porte tournante dont je n'avais pas l'habitude, je crus que je ne pourrais pas arriver à en sortir. (*Disons en passant, pour les amateurs d'un vocabulaire plus précis, que cette porte tambour, malgré ses apparences pacifiques, s'appelle porte revolver, de l'anglais revolving door*) »². *CG.*, p. 389.

Soit à l'impliquer dans un nouveau récit ou une nouvelle digression :

¹ P. A. Ifri confirme ce « vous » narrataire en précisant que : « Vous » qui, dans un tel contexte, ne peut désigner que le narrataire, comme dans le « vous » implicite de l'impératif « lisez ». *op.cit.*, p.73.

² Cet exemple est cité ci-dessus p.265.

« Pour donner une idée anticipée des événements d'Italie, *montrons* comment M. de Norpois se servit de ce journal en 1870, inutilement trouvera-t-on, puisque la guerre eut lieu, tout de même ; très efficacement pensait M. de Norpois, dont l'axiome était qu'il faut avant tout préparer l'opinion ». *AD.*, p.217.

Ou à opérer un nouveau et dernier départ vers une autre échelle du récit :

« *Disons* pour finir qui était le marquis de Norpois ». *JF.*, p. 6.

Pourtant, il est très rare que le narrateur contacte directement son narrataire. La plupart de ces actes figurent souvent sous un « nous » généralisant. Des actes de langage inspirent un dialogue sous-terrain est en train de se produire. C'est ainsi qu'émerge l'énoncé du narrateur pour affirmer un acte ou avertir d'un autre :

« Malheureusement dès le lendemain, *disons-le pour anticiper*, M. de Charlus se trouva dans la rue face à face avec Morel ; celui-ci pour exciter sa jalousie le prit par le bras, lui raconta des histoires plus ou moins vraies et [...] ». *TR.*, p.87.

Émile Benveniste explique à propos de ces impératifs que : « l'impératif n'est pas dénotatif et ne vise pas à communiquer un contenu, mais se caractérise comme pragmatique et vise à agir sur l'auditeur, à lui intimer un comportement. L'impératif n'est pas un temps verbal ; il ne comporte ni marque temporelle ni référence personnelle. C'est le sémantème nu employé comme forme jussive avec une intonation spécifique »¹. En effet, la force illocutoire de cet acte de langage détermine la valeur pragmatique de l'énoncé. Cela signifie que l'énonciation d'une telle forme langagière cherche à modifier le comportement du narrataire. À travers ces manipulations pragmatico-linguistiques le narrataire prend sa place dans le récit.

En revanche, les actes interrogatifs, c'est-à-dire les questions posées par le narrateur, ont des caractéristiques préparatoires : un locuteur, un interlocuteur, puis un contenu propositionnel. Toutefois, ils ne produisent pas de vrais actes car ils donnent plutôt lieu à des

¹ Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966, p.274.

questions rhétoriques dans lesquelles le narrateur vise à souligner une pensée importante ou une affaire qui le préoccupe :

« Comment aurait-on peur d'un canon dont on est persuadé qu'il ne vous frappera pas ce jour-là ? ». *TR.*, p.109.

Il est possible que le narrataire puisse être inclus dans ces « on » généralisants et confirmé par ce « vous » qui signale la présence d'un allocutaire.

D'ailleurs, ces pseudo-questions sont susceptibles de dissimuler un dialogue discontinu que le narrateur insère au milieu d'une situation narrative. La question posée, par exemple, dans cet extrait, a pour rôle d'attirer l'attention ou d'insister sur un caractère et ne manque pas de présenter une intention ironique bien dissimulée :

« C'est que l'âge avait laissé à Mme Swann (devenue Mme de Forcheville) le goût qu'elle avait toujours eu d'être entretenue, mais par la désertion des admirateurs lui en avait retiré les moyens. Elle souhaitait chaque jour un nouveau collier, une nouvelle robe brochée de brillants, une plus luxueuse automobile, mais elle avait peu de fortune, Forcheville ayant presque tout mangé, et — quel ascendant israélite gouvernait en cela Gilberte ? — elle avait une fille adorable, mais affreusement avare, comptant l'argent à son mari, naturellement bien plus à sa mère ». *AD.*, p.263.

Il s'agit quelquefois de lancer un appel implicite, au moyen de questions rhétoriques, pour partager avec le narrataire, sa confusion à l'égard du désir secret des homosexuels ou de ce qui conduit Saint-Loup vers l'amour de Charlie Morel, en souhaitant peut-être trouver une réponse enrichissant son manque de renseignement :

« La ressemblance entre Charlie et Rachel — invisible pour moi — avait-elle été la planche qui avait permis à Robert de passer des goûts de son père à ceux de son oncle, afin d'accomplir l'évolution physiologique qui même chez ce dernier s'était produite assez tard ? ». *AD.*, p.266.

En effet, ces questions posées, disons rhétoriques, miment et renforcent la pensée et donnent une vivacité à la narration. Elles attirent l'attention du narrataire qui risque de se perdre dans les longs passages narratifs.

Ce narrateur formule ces actes du langage indirect dans l'intention d'inviter implicitement son narrataire à le rejoindre dans son récit d'un incident, en particulier lorsqu'il opère un changement brusque dans sa démarche. C'est sa façon d'informer le narrataire de sa déviation. Il se débarrasse donc des verbes directs, des performatifs et les remplace par cette formule prépositionnelle « pour en revenir » dont il est fait grandement usage dans ce roman :

« Pour en revenir aux jeunes passantes, jamais Albertine n'eût regardé une dame âgée ou un vieillard avec tant de fixité ou au contraire de réserve et comme si elle ne voyait pas ». *Pr.*, p.81.

Par ailleurs, une autre formule prépositionnelle « pour en finir », agissant implicitement sur le narrataire pour l'informer de l'avancement de l'incident raconté ainsi que pour conserver son attention :

« Du reste, *pour en finir* avec les duchesses qui fréquentaient maintenant chez Mme Verdurin, elles venaient y chercher, sans qu'elles s'en doutassent, exactement la même chose que les dreyfusards autrefois, c'est-à-dire un plaisir mondain composé de telle manière [...] ». *TR.*, p.36.

Au lieu de dire « laissons-nous » finir ou « laissez-moi » finir cette histoire par exemple, il choisit d'adoucir son énoncé en la mettant dans cette formule d'acte de langage sous-entendu. Le narrateur évite ainsi, de s'adresser directement à son narrataire. Il recourt à des termes dans lesquels les pronoms de deuxième personne disparaissent, surtout dans les séquences de retour en arrière. Pour cette raison peut-être, il emploie abondamment le verbe « falloir » que nous considérons comme un acte indirect ou allusif. En effet J.-C. Anscombe évoque brièvement ce cas du verbe « falloir » et son rapport aux actes de langage lorsqu'il déclare que ce verbe (associé à un verbe à la 2^e ou 3^e personne) ne renverrait

qu'allusivement aux actes de requêtes¹. L'usage des tournures formulées à partir du verbe « falloir » renvoie allusivement à une requête sous-entendue visant à inviter le narrataire à le rejoindre dans son retour en arrière. Ces tournures marquent implicitement à leur tour la présence de ce destinataire fidèle et implicite :

« Mais il faut revenir en arrière ». *Ibid.*, p.113.

Il est possible que le narrataire lui assure son accord mais de façon implicite en lui disant peut-être : « d'accord, allons-y ». Dans ce second exemple, le destinataire est inclus dans le 3^e « nous » appartenant à l'énoncé du verbe « falloir » :

« Mais nous avons trop anticipé, car tout ceci ne se passa qu'après la soirée Verdurin, que nous avons interrompue et qu'il faut reprendre où nous en étions ». *Pr.*, p.299.

L'emploi d'un tel procédé en tant qu'acte de langage direct indirect, dont les conditions de félicité stipulent la présence de ces deux pôles de communication que sont le narrateur et le narrataire. Ils entament ainsi, un acte de langage réussi, prouvant l'existence d'un narrataire implicite.

d- Les pronoms personnels : un reflet du narrataire implicite

L'emploi des pronoms personnels dans *À la recherche du temps perdu* reflète une complicité entre le narrateur et le narrataire. Ce dernier partage tout avec le premier : l'émotion, le sentiment et l'expérience du narrateur implicite. L'emploi et le contexte de ce « on » ou de ce « nous » impliquent ces deux êtres fictifs. Parfois, ces pronoms désignent seulement le narrataire. Avec cet usage de ces pronoms, le narrateur engage implicitement son narrataire à analyser, à déchiffrer, à faire partie de ses réflexions. À vrai dire, c'est l'existence de ce narrataire qui encourage le narrateur à rédiger ces explications, ces commentaires, ces actes impératifs ou interrogatifs.

D'ailleurs, le « je » qui caractérise l'œuvre proustienne représente un point essentiel sur la conception de l'inclusion du narrataire dans les pronoms personnels désignant le nar-

¹ Voir son article : « Voulez-vous dériver avec moi ? », *art.cit.*, p.106.

rateur. Selon la théorie de l'énonciation de É. Benveniste, un « je » implique naturellement un « tu ». Il explique à ce propos : « Je n'emploie je qu'en m'adressant à quelqu'un qui sera dans mon allocution un tu. C'est cette condition de dialogue qui est constitutive de la personne, car elle implique en réciprocité que je deviens tu dans l'allocution de celui qui à son tour se désigne par je »¹. Par ailleurs, un « je » posé implique un « tu » présupposé, condition nécessaire pour toute communication. Chaque « je » signale donc l'existence du « tu » car si ce « tu » n'existe pas le « je » ne se prononce pas. C'est une relation de réciprocité marquée aussi dans la phrase de A. Grésillon et J.-L. Lebrave lorsqu'ils énoncent : « Tout « je » est un « tu » virtuel, et inversement : il suffit en effet que l'interlocuteur prenne la parole pour que les rôles soient inversés. Bien plus : dès que « je » parle, il est non seulement son propre auditeur, mais a aussi des intuitions sur l'attitude de « tu » qui l'écoute »². En outre, R. Barthes essaie d'appliquer ces théories d'énonciation au récit, et parvient à ce résultat :

De même qu'il y a, à l'intérieur du récit, une grande fonction d'échange (répartie entre un donateur et un bénéficiaire), de même, homologiquement, le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, je et tu sont absolument présupposés l'un par l'autre ; de la même façon, il ne peut y avoir de récit sans narrateur et sans auditeur (ou locuteur)³.

Concernant l'œuvre de Proust, nous pouvons dire qu'elle n'est pas loin de ces conceptions puisqu'il y a un narrateur (destinateur), désigné par un « je » qui présuppose l'existence d'un narrataire (destinataire) représentant d'un « tu » impliqué. P. A. Ifri confirme cette idée en expliquant que : « Ce n'est pas en effet seulement dans le « nous » et le « on » que peut se reconnaître le narrataire, mais aussi dans le « je » que, par le processus habituel de la lecture, il fait sien »⁴. Cela est peut-être dû au caractère quelque peu spécial du « je » proustien dépourvu de sa connotation individualiste. À cet égard, les auteurs de l'œuvre *Proust à la lettre*, soulignent que ce dernier « disposait, il est vrai, de suffisamment

¹ Benveniste, Emile, *op. cit.* p.260.

² Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, « Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs », in *La genèse du texte : Les modèles linguistiques*, Publié par Louis Hay, Paris : Éditions du C.N.R.S, coll. « Textes et manuscrits », 1982, p.130.

³ Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *art. cit.*, p.18.

⁴ P. A. Ifri, *op. cit.*, p.218.

d'autres procédures pour entraîner le lecteur dans les rets inextricables d'un « je » à la fois singulatif et universel »¹.

Il convient de signaler que l'ensemble du récit du narrateur proustien caractérisé par l'usage du « je », est adressé à ce narrataire implicite, à un tu impliqué. Ce narrataire existe sans doute dans le « je » narrant. Le narrataire proustien existe déjà dans le texte. Même si ses signes s'avèrent implicites, cela n'empêche pas de présupposer sa présence à travers des pronoms personnels. Ces pronoms « on » et « nous » dissimulent cette présence, et ce « je » narrateur pourrait être un écho d'un « tu » transparent. Avec ce « je » narrateur nous pouvons dire que le narrataire avec son « tu » impliqué est présent sur la scène énonciative dès le premier énoncé du narrateur :

« Longtemps, je me suis couché de bonne heure ». CS., p.3.

Il est clair dans cet énoncé d'ouverture que le choix de s'identifier par ce « je » résulte du fait qu'il est proche de son allocataire et l'implique dans son récit comme un « tu » implicite. Par ailleurs, en choisissant le « je » pour instance énonciative, il oblige son narrataire à se dissimuler dans le statut d'un « tu » impliqué dans le « je » narrant.

Cette instance du narrataire ou ce « tu », demeure implicite, fugitif, se présente souvent sous le signe d'un « on » ou d'un « nous » inclusifs intégrant le narrataire dans l'expérience du narrateur. Avec cette réciprocité du « on » et du « nous », le narrateur essaie de prendre son narrataire comme un témoin coopératif de ces vérités envisagées. J. Solomon explique à propos de cet emploi de « on » et de « nous » dans *À la recherche du temps perdu* : « L'assimilation « osmotique » du narrataire au point de vue du héros ou du narrateur est l'une des stratégies rhétoriques employées par le texte pour expliquer, pour persuader, pour communiquer une vision du monde au lecteur »². Cet emploi de « on », « nous » inclusifs vient donc accompagner une réflexion philosophique sur le temps que le narrateur souhaite partager avec ce narrataire implicite :

« Et encore, même à ce point de vue de simple quantité, dans notre vie les jours ne sont pas égaux. Pour parcourir les jours, les natures un peu nerveuses, comme était la

¹ Grésillon, Almuth, J.-L. Lebrave, Jean-Louis, Viollet, Catherine, *Proust à la lettre, op. cit.*, p.130.

² Solomon, Julie, *op.cit.*, p.185.

mienne, disposent, comme les voitures automobiles, de « vitesses » différentes. Il y a des jours montueux et malaisés qu'on met un temps infini à gravir et des jours en pente qui se laissent descendre à fond de train en chantant ». CS., p.383.

Le narrateur voulait pourtant particulariser son cas en recourant à l'usage de « la mienne », l'une des variantes de « je » et laisse « notre », « on » pour les réunir ensemble. Ce narrateur aime aussi partager avec son narrataire, ses méditations. Il l'intègre dans ses expériences, ses visions en le dissimulant à l'intermédiaire de ce « nous » ou de ce « on ». J. Solomon justifie cette démarche d'inclusion du narrataire au moyen de ces deux pronoms en disant que « les fonctions de l'inclusion reviennent donc, finalement à deux sortes de projets rhétoriques : la première consiste à affirmer un lien de solidarité et de similarité entre le narrateur et le narrataire ; la deuxième, à apprendre au narrataire le point de vue et les opinions du narrateur »¹. Cela coïncide alors avec les propos du narrateur puisqu'il l'implique souvent dans ses extériorisations rhétoriques comme ici dans ses réflexions sur l'amour :

« Quand on veut se rappeler de quelle façon on a commencé d'aimer une femme, on aime déjà ; les rêveries d'avant, on ne se disait pas : c'est le prélude d'un amour, faisons attention ; et elles avançaient par surprise, à peine remarquées de nous ». Pr., p.143.

Il s'agit d'expressions dérobées dont l'intention est de généraliser le cas par l'usage du « on » et surtout de « nous » visant à impliquer son narrataire et dénoncer de la responsabilité de révélation. C'est comme pour lui dire « toi aussi, tu as le même concept, le même sentiment et le même souci ».

Ce jeu sur les pronoms paraît irrésistible dans ses traités sur l'amour. La configuration de ces pronoms révèle l'envahissement du « nous » dans ce domaine comme si le narrataire était son identique ou son autre moi car « le « nous » n'est pas un « je » plusieurs fois répété, mais une composition des trois personnes. Ainsi, lorsque le prince disait « nous » au lieu de dire « je », c'est parce qu'il s'exprimait aussi au nom de la personne à qui il s'adressait »² :

¹ *Ibid.*, p.179.

² Butor, Michel, *op. cit.*, p.82.

« Déjà au sein même de l'amour précédent des habitudes quotidiennes existaient, et dont nous ne nous rappelions pas nous-même l'origine ; c'est une angoisse d'un premier jour qui nous avait fait souhaiter passionnément, puis adopter d'une manière fixe, comme les coutumes dont on a oublié le sens, ces retours en voiture jusqu'à la demeure même de l'aimée, ou sa résidence dans notre demeure, notre présence ou celle de quelqu'un en qui nous avons confiance dans toutes ses sorties, toutes ses habitudes, sortes de grandes voies uniformes par où passe chaque jour notre amour et qui furent fondues jadis dans le feu volcanique d'une émotion ardente. Mais ces habitudes survivent à la femme, même au souvenir de la femme. Elles deviennent la forme, sinon de tous nos amours, du moins de certains de nos amours qui alternent entre eux ». *AD.*, p.257.

À vrai dire, ce « nous » et ce « on » sont présents partout dans l'œuvre proustienne. Ils s'avèrent être véritablement nécessaires pour le narrateur, non seulement celui d'un terme universel, mais aussi des termes de partage, de réciprocité car il est si rare que le narrateur engage un dialogue avec le narrataire. Dans cet exemple, le « nous » relève d'un indice très fort sur la présence de ce narrataire implicite. Il signifie que ce personnage était avec le narrateur au moment où il a raconté cet incident :

« Et puis nous avons vu, au moment de la mort de ma grand-mère, que sa vieillesse fatiguée aimait le repos ». *Pr.*, p.173.

Il apparaît que ces deux pronoms sont fort employés comme des pronoms d'inclusion. Toutefois, le narrateur a réservé pour ce « on » inclusif, un usage très fréquent dans le domaine de l'anticipation. Sylvie Mellet souligne à propos de ce pronom :

Le pronom indéfini on est, en quelque sorte, un pronom à tout faire : dit de « troisième personne » sans doute parce qu'il impose ce rang à la forme verbale dont il est le sujet, il peut de fait souvent commuter avec quelqu'un ou les gens lorsqu'il correspond à une véritable indéfini. Mais le langage familier nous a habitué à y voir aussi

un équivalent possible de nous ; dans certains emplois ironiques ou hypocoristiques, « on » peut se substituer à un pronom de deuxième personne¹.

Cela conduit à mesurer la relation entre ces deux êtres fictifs. Il semble qu'il existe une sorte de familiarité entre eux. Le narrateur intervient alors de temps en temps en interrompant son récit pour satisfaire la curiosité de son allocutaire en lui donnant une petite explication attendue par ce narrataire jusqu'à ce qu'il en voie les résultats :

« On verra, en effet, dans le dernier volume de cet ouvrage, M. de Charlus en train de faire des choses qui eussent encore plus stupéfié les personnes de sa famille et ses amis, que n'avait pu faire pour lui la vie révélée par Léa ». *Ibid.*, p. 206.

Cette anticipation donne l'impression que le narrateur est aussi en train d'adresser une invitation à ce narrataire pour qu'il le rejoigne au moment où ce narrateur va à nouveau divulguer des secrets sur ce personnage. En effet, le pronom « on » est plus répandu dans cet usage que le « nous ». Cela renvoie à ce caractère de familiarité que porte le « on ».

Le décryptage de ces embrayeurs dans leur contexte énonciatif aide donc à détecter l'existence du narrataire implicite dont la présence demeure associée à ces signes implicites puisque le contact est toujours apparent et dépourvu de dialogue explicite. Le fait de gommer ou de nier la présence du narrataire dans le texte représente ainsi une question inacceptable car l'acte d'énonciation ne peut atteindre son objectif sans la présence d'un destinataire.

e- La ponctuation et la présence du narrataire implicite

À cette liste des éléments destinés au narrataire, insérés implicitement dans le texte narratif, nous pouvons ajouter aussi des signes typographiques comme les parenthèses. Il convient de signaler que l'apparition de ces parenthèses dans le texte sous-entend une intervention de la part du narrateur. C'est une manière pour contacter implicitement son nar-

¹ Mellet, Sylvie, « À propos de deux marqueurs de bivocalité », in *Le style indirect libre et ses contextes*, Textes réunis par Sylvie Mellet, et Marcel Vuillaume, Amestr dame ; Atlanta : Rodopie, coll. « Cahiers chronos », 2000, p.98.

rataire, lui fournir un surplus d'informations. Ces signes typographiques servent d'indices de l'existence d'un narrataire implicite dans *À la recherche du temps perdu*. Parmi eux, on relève essentiellement les parenthèses, les guillemets, et les italiques.

D'après les exemples relevés dans cette œuvre, la localisation des parenthèses évoque la sensation d'avoir un mouvement de communication souterrain ou une conversation masquée dans le texte, mené par un seul partenaire « le narrateur », destiné à un autre, « le narrataire ». Ce signe typographique renvoie donc à une alerte concernant un contact invisible qui vient de s'établir du côté du narrateur vers un allocutaire implicite. Il s'agit d'une compétence proposée par le texte, celle d'offrir la possibilité de déchiffrer ce qui est voilé dans l'identité des communicants. Les parenthèses endossent une valeur spécifique dans cette œuvre de Proust. L. Spitzer met en lumière cette spécificité des parenthèses dans *À la recherche du temps perdu*. Il déclare à ce propos : « Elles (les parenthèses) ne sont pas de simples tampons d'ouate destinés à capitonner la phrase ; Proust met dans les parenthèses certains éléments narratifs déterminés »¹. À ce titre, le narrateur use de cette technique afin de souligner entre parenthèses, ce qu'était cette croyance pour son héros. Il essaie de cette manière, de ne pas déranger la succession des pensées de Marcel : un détour vers le passé puis une montée vers le futur illuminant certaines phrases du récit comme dans l'exemple suivant. Cela répond sans doute à la conception de L. Spitzer au sujet des parenthèses proustiennes :

« Mais je sentis à ce moment que certaines modifications dans l'aspect, l'importance, la grandeur d'un être peuvent tenir aussi à la variabilité de certains états interposés entre cet être et nous. L'un de ceux qui jouent à cet égard le rôle le plus considérable est la croyance, (ce soir-là la croyance, puis l'évanouissement de la croyance, que j'allais connaître Albertine, l'avait à quelques secondes d'intervalle, rendue presque insignifiante puis infiniment précieuse à mes yeux ; quelques années plus tard, la croyance, puis la disparition de la croyance, qu'Albertine m'était fidèle, amena des changements analogues) ». *JF.*, p.420.

Entre Parenthèses, le narrateur insère des informations concernant des incidents qui vont arriver plus tard. Il s'agit d'un moyen d'avertir son narrataire par avance :

¹ Spitzer, Léo, *op. cit.*, p.411.

« Tels les Verdurin donnaient des dîners (puis bientôt Mme Verdurin seule, car M. Verdurin mourut à quelque temps de là) et M. de Charlus allait à ses plaisirs, sans guère songer que les Allemands fussent — immobilisés il est vrai par une sanglante barrière toujours renouvelée — à une heure d'automobile de Paris ». *TR.*, p.79.

Le narrateur recourt aussi aux parenthèses pour introduire ses anticipations qui marquent une intention de ne pas laisser son narrataire dans un long moment d'attente. Ce « on » inclusif figuré dans cette intervention affirme que l'énoncé entre parenthèses est particulièrement adressé à ce narrataire :

« Par le souvenir Swann reliait ces parcelles, abolissait les intervalles, coulait comme en or une Odette de bonté et de calme pour laquelle il fit plus tard (comme on le verra dans la deuxième partie de cet ouvrage) des sacrifices que l'autre Odette n'eût pas obtenus ». *CS.*, p.309.

J. Solomon justifie le recours aux parenthèses par le désir de « rappeler au narrataire qu'il n'a pas les mêmes entrées dans le monde que le narrateur, que seul ce guide lui permet d'y pénétrer »¹. En outre, ces parenthèses révèlent aussi une intention didactique. Le narrateur intervient pour instruire son narrataire sur un phénomène reposant sur une loi psychologique qui frappe la société :

« Dans le monde (et ce phénomène social n'est d'ailleurs qu'une application d'une loi psychologique bien plus générale) les nouveautés, coupables ou non, n'excitent l'horreur que tant qu'elles ne sont pas assimilées et entourées d'éléments rassurants ». *TR.*, p.33.

Entre parenthèses, ce narrateur insère un énoncé entièrement indépendant de l'énoncé précédent, occupant quelques lignes comme s'il voulait confier quelque chose concernant uniquement lui et son narrataire :

¹ Solomon, Julie, *op. cit.*, p.147.

« Ainsi étais-je ému que la tache brune dans le ciel d'été ne fût ni un moucheron, ni un oiseau, mais un aéroplane monté par les hommes qui veillaient sur Paris. (Le souvenir des aéroplanes que j'avais vus avec Albertine dans notre dernière promenade, près de Versailles, n'entraînait pour rien dans cette émotion, car le souvenir de cette promenade m'était devenu indifférent) ». *TR.*, p.41.

D'ailleurs, un emploi fréquent des italiques dans *À la recherche du temps perdu*, désigne une intention camouflée de la mise en relief d'une idée à l'attention de son narrataire. Par conséquent, ces mots en italique agissent comme des indices sur la présence du narrataire implicite. P. A. Ifri explique à ce propos que :

L'utilisation d'italiques par le narrateur constitue indiscutablement un autre signal du narrataire puisque la seule fonction de ces caractères est d'attirer l'attention sur tel mot ou telle expression. Pour cette raison nous pouvons considérer les nombreux passages de la *Recherche* contenant des mots ou des membres de phrases en italiques, comme impliquant la présence du narrataire¹.

Ces italiques intégrés dans les commentaires du narrateur, pourraient être interprétés comme une manière de mettre en relief un mot important, adressé implicitement à son narrataire :

« Comment, c'est déjà fini ? ça n'a pas été long », dit-il en apercevant Maurice qu'il croyait en train de frapper celui qu'on avait surnommé, par allusion à un journal qui paraissait à cette époque : *L'Homme enchaîné* ». *TR.*, p.128.

Les guillemets fonctionnent de la même façon, il s'agit d'un autre effort du narrateur tourné vers son narrataire pour lui faire passer implicitement un message. Ainsi, il émet une certaine réserve sur la signification du mot cerné. Cela concerne par exemple, le salon des Verdurin qui a changé de lieu comme le narrateur essaie de le signaler à son narrataire:

« Quoique nous ayons oublié de le dire, le « salon » Verdurin, s'il continuait en esprit et en vérité, s'était transporté momentanément dans un des plus grands hôtels de

¹ Ifri, Pascal Alain, *op. cit.*, p.100.

Paris, le manque de charbon et de lumière rendant plus difficiles les réceptions des Verdurin dans l'ancien logis, fort humide, des ambassadeurs de Venise ». *TR.* p.39.

D'ailleurs, les points de suspension pourraient aussi marquer une présence du narrataire implicite. C'est comme si le narrateur lui laissait la mission de compléter ce qu'il voulait lui dire. En réalité, ces points renvoient, dans le cadre de certains usages, à ce que le narrateur a déjà expliqué :

« M. de Charlus et Morel qui allaient prendre le thé chez ... Jupien, suprême faveur pour le baron ! ». *Pr.*, p.37.

Ces trois points de suspension renvoient à l'histoire entre ces deux personnes (M. de Charlus et Jupien) que le narrateur a racontée au début du volume *Sodome et Gomorrhe*. Ils cachent une idée ou plutôt une insinuation du narrateur. La fonction de ce signe typographique est de faire agir le narrataire. Le narrateur adopte ces diverses stratégies pour inciter son narrataire à interpréter, afin qu'il puisse tout du moins participer à l'activité narrative et ne laisse pas le narrateur tout faire tout seul.

Retenir ce narrataire fugitif, dissimulé, nous oblige à certains moments à remonter à contre-courant, à relire entre les lignes afin de capter les indices qui amènent à déterminer son existence plus ou moins problématique. Ce narrateur essaie souvent de rendre implicites ses rapports avec celui-ci. À vrai dire, cette configuration pragmatico-linguistique des indices possibles de la présence du narrataire implicite nous a aidée à localiser son existence dans le texte en tant qu'allocutaire complice des narrateurs proustiens (l'homodiégétique et l'omniscient). Ce narrataire peu coopératif, signale une présence encadrée et déterminée par ce que produit le narrateur comme d'indications implicites à partir de pronoms d'inclusion, d'impératifs, d'interrogatifs timides ou de restrictions du discours entre les signes typographiques.

Ce narrataire doit être un bon chercheur qui sait suivre et relier la poursuite des événements car *À la recherche du temps perdu* renvoie à une sorte de roman non seulement fait pour être lu mais aussi relu. Ce narrateur a créé des liens et des voies imposant la présence d'un narrataire cultivé, ayant la capacité de parcourir le texte et disposant d'une bonne faculté linguistique et d'une bonne mémoire. Ce narrataire implicite, fidèle, occupe

une fonction essentielle dans le récit. Au moyen de celui-ci, le texte peut être lu et déchiffré. Il s'agit d'un personnage extradiégétique non-actif puisqu'il ne participe pas au déroulement des événements. Il s'inscrit dans le texte comme un allocataire attaché à son partenaire, le narrateur. Il ne se confond jamais avec le lecteur réel car il relève d'une création fictive.

Enfin, Proust souhaite, à travers la composition d'un tel modèle du narrataire implicite, créer une image semblable à celle du lecteur réel à la fois présent-absent : Présent par son activité de la lecture ; absent parce qu'il ne fait pas partie du monde fictif. Il vise à disposer d'un lecteur fidèle et exemplaire, bien instruit et au même niveau culturel, linguistique du narrateur afin de bien décrypter son art, son esthétique.

Résumé du chapitre

Nous avons consacré le chapitre « La notion du narrataire implicite » de cette dernière partie à la recherche de ce narrataire. Certains éléments du discours du narrateur ont servi d'inférences pour prouver l'existence de ce personnage implicite. Ces éléments visent à orienter le narrataire vers une compréhension parfaite et un décryptage idéal du message narratif. Afin de communiquer avec son narrataire, le narrateur profite de certains procédés comme la métaphore, la comparaison, le discours indirect libre, les actes de langage et les signes typographiques. Cette présence implicite est aussi signalée par l'intermédiaire de nombreuses anticipations ou par les retours en arrière que fait le narrateur. En outre, l'inclusion du narrataire implicite s'effectue grâce à l'usage que fait Proust de certains pronoms personnels, usage propre à son œuvre.

Conclusion de la 3^e partie

Il en résulte que le système narratif proustien de *À la recherche du temps perdu* est, lui aussi, soumis à la stratégie de l'implicite. À l'instar du langage du personnage, soumis à l'implicite comme norme de cette coterie mondaine, la construction du statut du narrateur et du narrataire a également été manipulée par l'implicite. Proust choisit d'injecter implicitement un narrateur omniscient pour contrer le défaut du point de vue interne. Il a repéré le manque d'informations et assuré la fluidité et la cohésion du récit. Son narrataire est aussi implicite. Il renvoie à une image de lecteur fidèle qui suit pas à pas les instructions de son narrateur. Il est inclus dans le discours de ce dernier. Des indications énonciatives et rhétoriques ont souligné sa présence. La fonction de ces personnages implicites de narrateur/narrataire est indispensable pour le récit. Elle a consolidé le processus du récit et facilité sa lecture.

Conclusion

Lire Proust, c'est donc lire entre les lignes puisque cet auteur a disséminé l'implicite à travers son discours. Un lecteur passionné de l'œuvre proustienne, doit avoir une bonne aptitude encyclopédique et linguistique afin de pouvoir déchiffrer et interpréter convenablement ce qui n'est pas manifesté. Les concepts de l'implicite et ses significations sont si profonds que *À la recherche du temps perdu* n'est pas uniquement une recherche de la vérité du point de vue philosophique mais aussi du point de vue linguistique et, comme nous l'avons découvert, une recherche de la vérité de l'expression, consistant à savoir extérioriser ses signifiés latents en sachant décrypter les inférences, les connotations qui conduisent à leur tour à déceler les présupposés et les sous-entendus de l'expression implicite.

Proust trouve dans les codes et dans les signes davantage de vérité que dans l'expression explicite. Proust montre que l'énoncé ne reflète pas toujours la pensée. Elle dispose d'une expression chargée de sous-entendus. Grâce aux signes, aux supports linguistiques, contextuels, prosodiques, gestuels, disons pragmatiques, cette expression de camouflage est devenue accessible puis interprétable. Ils nous laissent ainsi saisir pour quelle interdiction, pour quelle intention malveillante ou peut-être bienveillante l'implicite est exploité.

Une émancipation proustienne de la construction syntaxique livre autant d'implicite que d'inférences. La dissimulation de l'information, le goût du non-dit, inspirent une syntaxe particulière, un appel à certaines normes grammaticales et sémantiques qui correspondent à ce mode d'expression.

Proust sait profiter de tout signe pour suggérer l'implicite, tout d'abord des mots que le narrateur essaie d'interpréter au fur et à mesure. Ensuite, Proust investit les éléments para-verbaux et non verbaux ayant un rôle important dans l'encodage et le décodage de l'implicite. Il n'a manqué aucune occasion d'évoquer le geste ou même le ton, éléments qui paraissent dans certains cas plus expressifs, en particulier avec la disparition de l'expression verbale.

Le narrateur proustien apparaît extrêmement préoccupé par la lecture de la physiologie, du visage, du ton, de l'accent, de la prononciation pour trouver la vérité du mot, la sincérité du discours, et la véridicité du personnage. Il s'engage même à dépeindre les caractéristiques de ses personnages d'après leur discours. Pour cela, il se sert des connotations (énonciatives) qui renvoient le personnage à son origine, son milieu, son niveau culturel. Ces connotations ainsi que certaines inférences participent à l'interprétation de l'implicite, dans la distinction de ces actes de langage sous-entendus et révèlent leur valeur illocutoire. Proust a bénéficié de ces privilèges de l'implicite pour recréer des actes de langage propres à ces personnages qui, en émettant ces actes, désirent égarer leur interlocuteur et l'influencer pour changer sa destination, lui interdire de faire quelque chose ou au contraire l'amener à le faire sans qu'il en prenne conscience.

Nous avons aussi remarqué que l'implicite est un principe initial de certains discours spécifiques à l'œuvre de Proust, de même que le discours mensonger, ironique, le discours d'amour, etc. Il alimente et enflamme le dialogue entre les amoureux. Il est le noyau des énoncés ironiques. Il décharge les interactions des tensions et de la responsabilité d'avoir dit par des expressions atténuées, elliptiques, phrases astucieuses à double sens. L'implicite agit encore comme un accent d'insistance qui ponctue un lieu du message en lui offrant davantage d'informativité.

L'implicite s'installe de préférence dans le discours des femmes et celui des homosexuels. Les premières (Odette et Albertine) ne parviennent pas à dire la vérité car elles ont toujours quelque chose à cacher. Les autres n'osent pas parler franchement pour ne pas briser le tabou. En ce sens, ils sont plus vigilants. La modification dans la trajectoire discursive découle de la transgression des lois du discours ou des rites conversationnels agissant comme une alerte de la présence des sous-entendus ou tout simplement de l'implicite. Nous avons assisté au cours de cette étude aux grandes scènes concernant ce sujet, précédées de tentatives de séduction chiffrées et suivies plus tard, par des révélations. Dans tout ce contexte, le langage du camouflage, le langage de la cachotterie, le langage de l'implicite était presque le seul procédé accompagnant le discours de ces personnages (M. de Charlus et plus tard Robert de Saint-Loup).

Ce discours souterrain progresse vers une sociologie de l'interaction puisqu'il domine toutes les réunions des mondains proustiens, leurs rencontres, leurs soirées, etc. Il y a presque toujours une allusion, une insinuation, un sous-entendu ou un présupposé dans leur interaction verbale comme dans leur correspondance. Il est devenu l'une des caractéristiques de leur discours comme par exemple le langage diplomatique de M. de Norpois, le langage du snobisme de Legrandin, ou le langage mensonger d'Odette et d'Albertine. Proust construit une image cachée de cette société à travers l'espace interactionnel implicite. Il s'éloigne du discours sociologique traditionnel pour franchir et plonger dans l'univers discursif de la sociologie interactionnelle. Il met ainsi en route cette stratégie de discours implicite.

Pour Proust l'implicite est un langage et aussi une technique : un langage qui correspond à la façon de communiquer de cette société représentée dans son livre : un langage travaillé, chiffré, rusé, piégé, figuré, de politesse et de désir où le fond ne s'accorde jamais avec la forme, autrement dit, où le dit ne va pas avec le non-dit. Il s'apparente à une technique, lorsque Proust l'utilise dans la structuration du point de vue de son roman, au moment où il insère implicitement une instance énonciative omnisciente dont il a éprouvé le besoin. C'est un implicite planifié. Ce n'est pas un hasard ni la spontanéité qui l'amène vers cette œuvre.

L'implicite proustien repose donc sur deux axes dans *À la recherche du temps perdu*. Le premier est celui du discours de ses personnages : le mensonge, la ruse, la crainte de briser un tabou, la prétention, l'amour, l'ironie, la politesse, le silence, la carrière, le milieu. Tout cela incite à insinuer, à faire allusion, à laisser entendre, à dire le contraire, à déclarer, demander, ordonner d'une façon implicite.

Le deuxième axe est technique et concerne le narrateur et le narrataire implicites. Proust réagit contre la technique du point de vue interne incapable d'aborder certains épisodes et de fournir des informations essentielles au déroulement du récit. Il a repéré ce défaut et exploité une technique qui demeure implicite, celle du narrateur omniscient, nécessaire au récit. De même, Proust adapte son discours pour insérer ce narrateur omniscient et implicite. Avec ce mélange de points de vue narratifs, Proust élargit le champ de vision qui convient à cette œuvre immense et permet de rapporter les pensées et les expressions inaccessibles au narrateur officiel du roman, le narrateur homodiégétique. De la même façon, il

créé un narrataire lui aussi implicite, tactique peut-être dédiée à son vrai lecteur pour lui permettre d'accéder au cœur du récit.

D'ailleurs, la multiplicité de l'implicite se justifie encore comme un moyen de faire travailler son lecteur, de le désorienter au commencement afin de le surprendre ailleurs par la découverte de la vérité. En effet, les informations ne sont pas toujours données de prime abord. Elles sont codées dans un système de signes dont la révélation vient tardivement en suscitant un type de suspense pour le lecteur qui s'étonne d'être en face d'une réalité taboue à cette époque. Ce lecteur est immergé dans un univers où les personnages cherchent une communication implicite, cachée dans un flux d'informations réduit et chiffré. Cette pratique cherche à cacher certaines informations spécifiques difficiles à formuler. L'importance de ce discours se voit attachée à une ponctuation spéciale et une transgression des lois du discours. Tout cela oblige le lecteur à lire et relire, remonter et explorer, lier et relier en vue de déchiffrer ce qui est implicite.

L'usage de l'implicite laisse le lecteur face à un devoir, celui de chercher et déterminer les territoires de l'implicite. Il incite à quitter la linéarité de façon à saisir la signification cachée, le sous-texte flottant qui accorde la responsabilité au lecteur de décrypter les codes. Proust lance ainsi un défi, un défi pour tout lecteur dont la lecture doit être de longue haleine pour suivre et poursuivre ce récit dont le langage est soigneusement codé, dissimulé.

L'analyse des rites d'interaction, des tournures narratives, nous amène à dire que l'implicite n'est pas un simple procédé d'expression qu'utilise Proust. Il s'agit d'une stratégie discursive qui fait ainsi partie de la technique du récit et de la théorie du roman. Dans la plupart des scènes interactives, l'implicite n'est ni gratuit ni inconscient. Une expression chargée d'implications suscite pendant la lecture ou l'interaction une opération d'interprétation qui oblige le lecteur à rechercher de l'expression absente. Proust embrasse cette stratégie qui élargit son champ de vision avec l'incorporation d'un point de vue omniscient, implicite.

L'implicite proustien n'est donc pas un discours auxiliaire, ni secondaire. Bien au contraire, il s'agit d'un discours essentiel dans *À la recherche du temps perdu*. Malgré la digression qui caractérise le style proustien, pourtant, l'implicite a une présence considérable dans le discours des personnages ainsi que celui du narrateur. Par conséquent,

l'implicite est un discours second mais non secondaire puisque le principe du récit proustien n'est pas de tout dire. Pour cette raison, ce discours est établi sur une composition suggestive, un discours consistant à laisser entendre, faire entendre sans oser aborder frontalement les choses. L'implicite est ainsi intégré à l'esthétique proustienne dont il détermine la rhétorique, le style, la technique romanesque, la stratégie discursive.

Nous avons donc examiné le primordiale de l'implicite dans *À la recherche du temps perdu* et analysé les marqueurs et les effets auxquels Proust accorde une grande place dans ses stratégies discursives et interactives. Ainsi, Proust nous a donné une leçon précieuse concernant l'implicite, ce langage labyrinthique dans lequel l'interprète court le risque de se perdre, faute de pourquoi accéder à l'a signification ultime.

Index des notions

- accent : 70, 74, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 111.
allusion : 57, 58, 59, 60, 111, 147, 151, 152, 197, 239, 243, 271.
anticipation : 212, 243, 244, 256, 265, 269, 270, 274, 295, 296.
comparaison : 189, 191, 240, 275, 276, 277.
connotation : 18, 21, 24, 25, 26, 27, 45, 69, 71, 72, 77, 86, 87, 96, 99, 109, 111, 140, 150, 174, 176, 237, 271, 291.
contexte : 18, 21, 22, 30, 37, 39, 40, 46, 74, 86, 96, 103, 117, 138, 142, 150, 188, 193, 226, 252, 278, 286, 290.
ellipse : 91, 92, 141, 159, 192, 193, 194, 196, 200.
énonciation : 18, 21, 24, 25, 36, 39, 40, 46, 87, 113, 122, 128, 142, 160, 227, 261, 280, 283, 290.
faits prosodiques : 18, 40, 69, 70, 71, 75, 79, 90, 109, 161.
geste : 82, 96, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 107, 126, 170, 191, 255.
guillemets : 91, 94, 95, 188, 190, 280, 298.
implicite : 18, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 47, 48, 49, 64, 65, 69, 74, 88, 91, 97, 98, 99, 109, 111, 113, 123, 160, 164, 168, 174, 182, 193, 207, 211.
inférence : 18, 21, 23, 24, 29, 32, 39, 40, 52, 104, 121, 142, 149, 165, 201, 227, 250.
insinuation : 57, 60, 61, 98, 147, 299.
instance énonciative omnisciente : 213, 214, 216, 219, 227, 228, 234, 235, 252, 254.
interjection : 95, 96, 97, 98, 99, 189.
intonation : 70, 71, 72, 73, 74, 80, 82, 93, 94, 96, 103.
intentionnalité : 121, 123, 143.
ironie : 42, 113, 131, 183, 184, 186, 187, 189, 192, 195.
lois de discours : 40, 41, 41, 42, 44, 149.
maximes conversationnelles : 41, 149.
métaphore : 131, 275, 276.
nom propre : 75, 86, 87, 89, 229.
pause : 71, 77, 78, 79, 94, 197.
points de suspension : 78, 91, 92, 94, 193, 194, 298, 299.
présupposé : 18, 22, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 111, 136, 180, 290, 291.
polyphonie : 143, 183, 214.
prononciation : 80, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 111.
retour en arrière : 247, 270, 289.
rythme : 70, 76, 78, 199.
sous-entendu : 22, 24, 25, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 54, 55, 57, 60, 61, 64, 69, 72, 73, 76, 79, 95, 96, 111, 118, 126, 147, 150, 152, 170, 289.
voix : 70, 71, 72, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 96, 109.

Bibliographie

Ouvrage de corpus

- Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Tomes I, II, III, IV, V, VI, VII, Paris : Gallimard, coll. « Folio classique », 2008.

Études sur l'œuvre de M. Proust

1-Ouvrages

- Bal, Mieke, *Images littéraires ou comment lire visuellement Proust*, Toulouse : Presses universitaires du Mirail-Toulouse, Montréal : XYZ éd. coll. « Documents », 1997.

- Belloï, Livio, *La scène proustienne : Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris : Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1993.

- Bizub, Edward, *Proust et le moi divisé : la Recherche : creuset de la psychologie expérimentale (1874-1914)*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire », 2006.

- Brunel, Patrick, *Le rire de Proust*, Paris : Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1997.

- Brunet, Etienne, *Le vocabulaire de Proust*, T. I, Genève ; Paris : Slatkine, coll. « Travaux de linguistique quantitative », 1983.

- Chabot, Jacques, *L'autre et le moi chez Proust*, Paris : H. Champion, coll. « Littérature de notre siècle », 1999.

- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*. 4e Édition, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2010.

- Duval, Sophie, *L'ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris : H. Champion, coll. « Recherches proustiennes », 2004.

-Erman, Michel,

_ *Le bottin proustien*, Paris : La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2010.

_ *Marcel Proust*, Paris : Fayard, 1994.

- Fraisse, Luc,

_ *Lire « Du côté de chez Swann » de Proust*, Paris : Dunod, coll. « Lire », 1993.

_ *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris : SEDES, coll. « Esthétique », 1995.

- Grésillon, Almuth, Lebrave, Jean-Louiw, Viollet, Catherine, *Proust à la lettre : les intermittences de l'écriture*, Tusson : Éditions du Lérot, 1990.
- Guichard, Léon, *Introduction à la lecture de Proust*, Paris : A. G. Nizet, 1956.
- Helkkula-Lukkarnien, Mervi, *Construction de la scène d'énonciation dans À la recherche du temps perdu*, Helsinki : Société néophilologique, coll. « Mémoires de la Société néophilologique de Helsinki », 1999.
- Ifri, Pascal Alain, *Proust et son narrataire : dans À la recherche du temps perdu*, Genève: Droz ; Paris Champion, coll. « Histoires des idées et critique littéraire », 1983.
- Leriche, Françoise, Rannoux, Catherine, *Sodome et Gomorrhe de Proust*, Neuilly : Atlante, coll. « Clefs concours-lettres XXe », 2000.
- Louria, Yvette, *La convergence stylistique chez Proust*, Genève : Droz, Paris : Librairie Minard, 1957.

- Milly, Jean,
 - _ *La phrase de Proust : des phrases de Bergotte aux phrases de Vinteuil*, Paris: Larousse, coll. « L. », 1975.
 - _ *La poétique des textes*, Paris : Nathan, coll. « Fac. Littérature », 1992.
 - _ *Proust dans le texte et l'avant-texte*, Paris : Flammarion, 1985.
 - _ *Proust et le style*, 2e Édition, Genève : Slatkine Reprints, 1991.

- Muller, Marcel, *Les voix narratives dans La recherche du temps perdu*, Genève : Droz, coll. « Histoires des idées et critique littéraire », 1965.
- Picon, Gaëtan, *Lecture de Proust*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Idées », 1968.
- Piroué, Georges, *Proust et la musique du devenir*, Paris : Denoël, 1960.
- Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993.
- Raimond, Michel, *Proust romancier*, 2e Édition, Paris : SEDES, 1991.
- Roger, Alain, *Proust : les plaisirs et les noms*, Paris : Denoël, coll. « L'infini », 1984.
- Schoentjes, Pierre, *Recherche de l'ironie et ironie de la recherche*, Gent : Rijksuniversiteit te Gent, coll. « Werken uitgegeven door de Faculteit van de letteren en wijsbegeerte », 1993.
- Soelberg, Nils, *Recherche et narration : lecture narratologique de Marcel Proust : À la recherche du temps perdu*, Copenhagen : Museum Tusculanum Press, coll. « Etudes romanes », 2000.

- Solomon, Julie, *Proust : lecture du narrataire*, Fleury-sur-Orne : Minard, coll. « La thésothèque », 1994.
- Tadié, Jean-Yves (éd.), *Lectures de Proust*, Paris : A. Colin, 1971.
- Tadié, Jean-Yves,
 - _ *Proust et le roman : essais sur les formes et techniques du roman dans À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1995.
 - _ *Proust : le dossier*, Paris : P. Belfond, coll. « Agora », 1998.
- Van de Ghinste, J., *Rapports humains et communication dans À la recherche du temps perdu*, Paris : A.-G. Nizet, 1975.

2-Articles

- Cohn, Dorrit, « L'ambiguïté générique de Proust », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°109, 1997, Paris : Éditions du Seuil, p.105-121.
- Desjardins, Paul, « Un aspect de l'œuvre de Proust : dissolution de l'individu », in *La nouvelle revue Française, Hommage à Marcel Proust*, NRF, n°112, 1923, p.146-150.
- Erman, Michel,
 - _ « À propos du personnage dans le roman français contemporain », in *Études romanes de Brno*, vol. 24, 2003, p.163-170.
www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-31.../erman03.pdf. art. électronique consulté le 12/2/2012.
 - _ « Le temps de l'inactuel », in *Bulletin d'informations proustiennes*, n°38, 2008, Paris : Éditions Rue D'Ulm, p.151-159.
 - _ (dir), « Sémiologie du personnage de Charlus », in *Marcel Proust : Sodome et Gomorrhe*, Paris : Ellipses, coll. « CAPES-Agrégation. Lettres », 2000, p.57-67.
- Ferré, André, « La ponctuation de Marcel Proust » in *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n°7, 1957, p.310-329.

- Fraisse, Luc, « Le théâtre dans Sodome et Gomorrhe » in *Marcel Proust : Sodome et Gomorrhe*, sous la direction de Michel Erman, Paris : Ellipses, coll « CAPES-Agrégation. Lettres », 2000, p. 111-126.

- Le Bidois, Robert, « Le langage parlé des personnages de Proust », in *Français moderne : revue de synthèse et de vulgarisation linguistique*, juin, 1939, Paris : Éditions d'Artrey, p.197-218.

- Martin-Chauffier, Louis, « Marcel Proust et le double « je » de quatre personnes : le roman de la création d'un monde et l'histoire vraie d'une aventure spirituelle », in *Confluences : revue de la renaissance Française*, numéro spécial 21-24, juillet-août, 1946, Lyon : Confluences, p. 56-69.

- Pouillon, Jean, « Les règles du je », in *Les temps modernes*, n°134, 1956-1957, sous la direction de Jean-Paul Sartre, p.1591-1598.

Études de linguistique, de pragmatique, de sémantique et d'énonciation

1- Ouvrages

- Anscombre, Jean-Claude, Ducrot, Oswald, *L'argumentation dans la langue*, 3e Édition, Bruxelles : Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1997.
- Austin, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Trad. par Gilles Lane, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970.
- Banfield, Ann, *Phrases sans parole : théorie du récit et du style indirect libre*, Trad. par Cyril Veken Paris : Éditions du Seuil, 1995.
- Baylon, Christian, Mignot, Xavier, *Initiation à la sémantique du langage*, Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 2000.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1966.
- Berrendonner, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1981.

- Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistiques*, Paris : Fayard, 1982.
- Charaudeau, Patrick, *Grammaire du sens et de l'expression*, Paris : Hachette éducation, 1992.
- Chomsky, Noam, *Le langage et la pensée*, Trad. par Louis-Jean Calvet, Paris : Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2001.
- Danon-Boileau, Laurent, *Le sujet de l'énonciation : psychanalyse et linguistique*, Paris : Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 2007.
- Delacroix, Henri, *Le langage et la pensée*, 2e Édition, Paris : Librairie Félix Alcan, 1930.

- Ducrot, Oswald,
 - _ *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris : Hermann, coll. « Savoir », 1972.
 - _ *La preuve et le dire : langage et logique*, Tour : Mame, coll. « Repères. Linguistique », 1973.
 - _ *Le dire et le dit*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1984.

- Eco, Umberto, *La structure absente : introduction à la recherche sémiotique*, Trad. par Uccio Esposito-Torrigiani, Paris : Mercure de France, 1972.
- Greimas, Algirdas, Julien, *Du sens : essais sémiotiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- Hjelmslev, Louis, *Prolégomènes à une théorie du langage, suivi de la structure fondamentale du langage*, Trad. par Anne-Marie Leonard, Paris : Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1971.
- Jakobson, Roman, *Essais de linguistique générale, 1, Les fondations du langage*, Trad. par Nicola Ruwet, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1971.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine,
 - _ *La connotation*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1977.
 - _ *Les actes de langage dans le discours : théorie et fonctionnement*, Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 2001.

_ *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris : A. Colin, coll. « U. Linguistique », 2002.

_ *Les interactions verbales*, T. I, Paris : A. Colin, coll. «Linguistique », 1990.

_ *Les interactions verbales*, T. II, Paris : A. Colin, coll. «Linguistique », 1992.

_ *Les interactions verbales*, T. III, Paris : A. Colin, coll. «Linguistique », 1994.

_ *L'implicite*, Paris : A. Colin, coll. « Linguistique», 1986.

- Martin, Robert,

_ *Inférence, Antonymie et paraphrase : éléments pour une théorie sémantique*, Paris : Librairie C. Klincksieck, coll. « Bibliothèque française et romane ; série A, Manuels et études linguistiques », 1976.

_ *Langage et croyance : les univers de croyance dans la théorie sémantique*, Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1987.

_ *Pour une logique du sens*, 2e Édition, Paris : Puf, coll. « Linguistique nouvelle », 1992.

- Récanati, François,

_ *La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique», 1979.

_ *Les énoncés performatifs : contribution à la pragmatique*, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1981.

- Rivara, René, *Pragmatique et énonciation : études linguistiques*, Aix-en-Provence : Publications de l'université de Provence, 2004.

- Searle, John Rogers,

_ *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, Trad., par Hélène Pauchard, Paris : Hermann coll. « Savoir. Lettres », 2008.

_ *L'intentionnalité: essai de philosophie des états mentaux*, Trad. par Claude Pichevin, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1985.

_ *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Trad. par Joëlle Proust, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1982.

- Trognon, Alain, Ghiglione, Rodolphe, *Où va la pragmatique ? De la pragmatique à la psychologie sociale*, Grenoble : Presses universitaires de Grenoble, coll. « vies sociales », 1993.

- Vanderveken, Daniel, *Les actes de discours : essai de philosophie du langage et de l'esprit sur la signification des énonciations*, Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1988.

2- Articles

- Anscombe, Jean-Claude,

_ « Voulez-vous dériver avec moi », in *Communications*, n°32, 1980, p.61-124,

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588_8018_1980_num_32_1_1482 art. électronique consulté le 11/03/2011.

_ « Marqueurs et hypermarqueurs de dérivation illocutoire : notions et problèmes », in *Cahiers de linguistique française : revue en ligne*, n°3, 1981, p.75-119,

<http://clf.unige.ch/num.php?numero=3> art. électronique consulté le 9/05/2011.

- Buysens, Eric, « De la connotation ou communication implicite », in *Actes du X^e congrès international des linguistes*, vol. II, Bucarest 28 Août- 2 Septembre 1967, Éditions de l'Académie de la République socialiste de Roumanie, 1970, p711-714.

- Diller, Anne-Marie, « Le conditionnel, marqueur de dérivation illocutoire », in *Semantikos*, vol. 2, n°1, 1977, Paris : Semantikos, p. 1-17.

- Ducrot, Oswald,

_ « Illocutoire et performatif », in *Linguistique et sémiologie*, n°4, 1977, Lyon : Presses universitaires de Lyon, p.19-53.

_ « Les présupposés, conditions d'emploi ou éléments de contenu ? », in *Recherches sur les systèmes signifiants*, Présenté par Josette Rey-Debove, K. Fenton, The Hague ; Paris : Mouton, coll. « Approaches to semiotics », 1973, p. 243-257.

_ « Présupposés et sous-entendu : réexamen », in *Stratégies discursives : Actes du colloque du centre de Recherche linguistique et sémiologique de Lyon, 20-22 mai 1977*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, p. 33-43.

- Fauconnier, Gilles, « Questions et actes indirects », in *Langue française : L'interrogation*, n°52, 1981, Paris : Larousse, p.44-55.

- Hutcheon, Linda, « Ironie, satire, parodie, Une approche pragmatique de l'ironie », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°46, 1981, Paris : Éditions du Seuil, p.140-155.

-Mellet, Sylvie, « À propos de deux marqueurs de bivocalité », in *Le style indirect libre et ses contextes*, Textes réunis par Sylvie Mellet, et Marcel Vuillaume, Amsterdam ; Atlanta : Rodopie, coll. « Cahiers chronos », 2000, p.91-106.

- Roulet, Eddy, « Stratégie d'interaction, mode d'implication et marqueurs illocutoires », in *Cahiers de linguistique française*, n°1, 1980, <http://clf.unige.ch/num.php?numero=1> art. électronique consulté le 19/05/2011.

Études sur le discours

1- Ouvrages

- Adam, Jean-Michel,

_ *La linguistique textuelle : introduction à l'analyse textuelle des discours*, 2e Édition, Paris : A. Colin, coll. « Cours. Linguistique », 2008.

_ *Le texte narratif : traité d'analyse textuelle des récits : avec des travaux pratiques et leurs corrigés*, Paris : Nathan, coll. « Nathan université », 1985.

- Adam, Jean-Michel, Goldenstein, Jean-Pierre, *Linguistique et discours littéraire : théorie et pratique des textes*, Paris : Larousse, coll. « L », 1976.

- Adam, Jean-Michel, Grize, Jean-Blaise, Magid, Ali Bouacha, *Texte et discours : catégories pour l'analyse*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Langages », 2004.

- Bravo, Nicole Fernandez (dir.), *Lire entre les lignes : l'implicite et le non-dit*, Asnières : PIA, coll. « Publications de l'Institut d'Allemand d'Asnières », 2003.

- Charieyras, Sarah, *Le dit et le non-dit dans " l'usage de la parole" de Nathalie Sarraute*, Caen : Lettres modernes Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 2006.

- Danon-Boileau, Laurent,

_ *Du texte littéraire à l'acte de fiction : lectures linguistiques et réflexions psychanalytiques*, Gap : Ophrys, coll. « L'homme dans la langue », 1995.

_ *Produire le fictif : linguistique et écriture romanesque*, Paris : Klincksieck, 1982.

- Eco, Umberto,

_ *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Trad. par Myriem Bouzaher, 8^e Édition, Paris : Grasset & Fasquelle, coll. « Le livre de Poche. Biblio essais », 2008.

_ *Les limites de l'interprétation*, Trad. par Myriem Bouzaher, Paris : B. Grasset, 1992.

- Maingueneau, Dominique,

_ *Les termes clés de l'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Mémo : Lettres », 1996.

_ *Linguistique pour le texte littéraire*, 4e Édition, Paris : A. Colin, coll. « Lettres sup », 2007.

_ *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris : Nathan, coll. « Lettres supérieures », 2001.

- Martins-Batlar, Michel, *Analyse motivationnelle du discours*, Paris : CREDIF : Hatier : Didier, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1994.

- Moeschler, Jacques,

_ *Argumentation et conversation : éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris : Hatier : CREDIF, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1985.

_ *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris : A. Colin, coll. « Série linguistique », 1996.

- Paillet-Guth, Anne-Marie, *Ironie et paradoxe : le discours amoureux romanesque*, Paris : H. Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique », 1998.

- Pêcheux, M., *Analyse automatique du discours*, Paris : Dunod, coll. « Sciences du comportement », 1969.

- Todorov, Tzvetan, Bakhtine, Mikhaïl Mikhaïlovich, *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1981.

- Vaillant, Alain, *L'amour-fiction : discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », 2002.

2- Articles

- Cherchi, Lucien, « L'ellipse comme facteur de cohérence », in *Langue française*, n°38, 1978, Paris : Larousse, p.118-128.

- Grésillon, Almuth, Lebrave, Jean-Louis, « Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs », in *La genèse du texte : les modèles linguistiques*, Publié par Hay, Louis, Paris : Éditions du C.N.R.S, coll. « Textes et manuscrits », 1982, p.129-171.

- Jacques, Francis, « Implication, présupposition et stratégies discursives », in *L'implication dans les langues naturelles et dans les langages artificiels : colloque organisé par le groupe de linguistique de l'Université des sciences humaines de Strasbourg, 5-7 décembre 1985 : actes*, coll. « Actes et colloques », Paris : Klincksieck, 1987, p.155-168.

- Joly, André, « Intentionnalité et visée narrative dans les récits de fiction », in *Style, visée, intentionnalité*, sous la direction de Michel Erman, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « Le texte et l'édition », 1999, p.31-58.

- Kerbrat-Orecchioni, Catherine,
 - _ « L'ironie comme trope » in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°41, 1980, Paris : Éditions du Seuil, p. 108-127.
 - _ « Problèmes de l'ironie », in *L'ironie*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, coll. « Linguistique et sémiologie », 1978, p.10-46.

- Ligot, Marie-Thérèse, « Ellipse et présupposition », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°44, 1980, Paris : Éditions du Seuil, p.422-436.

- Magnien, Michel, « Entre grammaire et rhétorique, l'ellipse dans quelque traité de la Renaissance », in *Ellipses blancs silences : Actes du colloque de Cicada 6, 7, 8, Décembre, 1990*, Pau : Publications de L'université de Pau, coll. « Rhétoriques des arts », p.31-42.

- Sperber, Dan. et Wilson, Deirdre, « Les ironies comme mentions », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°36, 1978, Paris : Éditions du Seuil, p.399-412.

- Van Overbeke, Maurice, « La politesse, l'ironie et la marque », in *Politesse et idéologie, Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelles*, sous la direction d'Anne-Catherine Simon et Michel Wauthion, Louvain-la-Neuve : Publications linguistiques de

Louvain, coll. « Bibliothèque des cahiers de l'institut de linguistique de Louvain », 2000, p.107-123.

- Wulf, Judith, « Ellipse et configuration stylistique du parcours interprétatif », in *Ellipse et effacement : du schème de phrase aux règles discursives*, Actes du colloque international de linguistique 27 et 28 octobre, 2005, sous la direction de Jean-Christophe Pitavy et Michèle Pigot, Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008, p. 269-278.

Études sur le para-verbal

1-Ouvrages

- Colignon, Jean-Pierre, *La ponctuation : art et finesse*, Paris : Éditions Éole, 1988.

- Di Cristo, Albert, *De la Microprosodie à l'intonosyntaxe*, Aix-en-Provence : Université de Provence, coll. « Publ. Université de Provence », 1985.

- Doppagne, Albert, *La bonne ponctuation, clarté, précision, efficacité de vos phrases*, 3e Édition, Paris ; Bruxelles : Duculot, coll. « Entre guillemets », 1998.

- Dürrenmatt, Jacques, *Bien coupé mal cousu : de la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs » 1998.

- Léon, Pierre Roger,

_ *Essais de phonostylistique*, Montréal : Didier, coll. « Studia phonética », 1971.

_ *Phonétisme et prononciations du français, Avec des travaux d'application et leurs corrigés*, 2e Édition, Paris : Nathan, coll. «Fac. Linguistique », 1996.

_ *Précis de phonostylistique : parole et expressivité*, Paris : Nathan, coll. « Fac. Linguistique », 1993.

- Léon, P.R., Martin, Philippe, Avec la collaboration de Renée Baligand (et al.), *Prolégomènes à l'étude des structures intonatives*, Montréal : Didier, coll. « Studia phonética », 1969.

- Léon, Pierre Roger, Bhatt, Parth Markand, *Structure du français moderne : introduction à l'analyse linguistique*, Paris : A. Colin, coll. « U. Lettres », 2009.
- Lucci, Vincent, *Étude phonétique du français contemporain à travers la variation situationnelle : débit, rythme, accent, intonation, muet, liaison, phonème*, Grenoble : Université des langues et lettres, coll. « Publications de l'Université des langues et lettres de Grenoble », 1983.
- Martin, Philippe, *Intonation du français*, Paris : A. Colin, coll. « U. Lettres », 2009.
- Morel, Mary-Annick, Danon-Boileau, Laurent, *Grammaire de l'intonation : l'exemple du français oral*, Gap ; Paris : Ophrys, coll. « Bibliothèque de faits de langues », 1998.
- Rossi, Mario, *L'intonation : le système du français : description et modalisation*, Gap ; Paris : Ophrys, coll. « Collection L'essentiel français », 1999.
- Rossi, Mario, Di Cristo, Albert, Hirst, Daniel, et al, *L'intonation : de l'acoustique à la sémantique*, Paris : Klincksieck, coll. « Études linguistiques », 1981.

2-Articles

-Fónagy, Ivan,

_ « La structure sémantique des guillemets » in *Traverses* n°43, 1988, Paris : Centre national d'art et de la culture Georges Pompidou, CCI, p.90-101.

_ « La vive voix : dynamique et changement », in *Journal de psychologie normale et pathologique*, sous la direction d'Ignace Meyerson, Paris : Presses universitaires de France, 1976, p.273-304.

- Delattres, Pierre, « Les dix intonations de base du français », in *The French Review*, vol. 40, n°1, 1966, p.1-14, <http://mathilde.dargnat.free.fr/INTONALE/article-Delattre1966.pdf> art. électronique consulté le 15/11/2010.

-Guaitella, Isabelle, « Les systèmes de notation de la prosodie et du geste : pourquoi et comment les utiliser ? » in, *Apprendre, enseigner, acquérir : la prosodie au cœur du débat*, sous la direction de Elisabeth Guimbretière, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, coll. « Dyalang », sous la direction de Elisabeth Guimbretière, 2000, p.165-184.

- Marouzeau, Jules, « Le problème de l'intonation », in *Le baroque, la préciosité, l'encyclopédie, le problème de l'intonation*, Paris : Les belles lettres, coll. « Cahiers de l'association internationale des études françaises », 1972, p. 93-109.

- Molinari, Chiara, « Faits prosodiques dans le roman du XXe siècle : analyse et applications pédagogiques », in *Apprendre, enseigner, acquérir : la prosodie au cœur du débat*, Rouen : Publications de l'Université de Rouen, coll. « Dyalang », sous la direction de Elisabeth Guimbretière, 2000, p.185-204.

Études sur le non-verbal

1- Ouvrages

- Bange, Pierre, *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Paris : Hatier : Didier, coll. « Langues et apprentissage des langues », 1992.
- Barrier, Guy, *La communication non verbale : comprendre les gestes, perception et signification*, 5^e Édition, Issy-les-Moulineaux : ESF, coll. « Formation permanente : séminaires Mucchielli. Série développement personnel », 2009.
- Berrendonner, Alain, Kerbrat-Orecchioni, Catherine, Coulon, Jacques, et al, *Les voies du langage : communications verbales, gestuelles et animales*, Paris : Dunod, 1982.
- Biland, Claudine, *Psychologie du menteur*, Paris : Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 2009.
- Cabana, Guy, *Vos gestes vous trahissent*, Genève : Ambre, 2008.
- Feyereisen, Pierre, Lannoy, Jacques-Dominique de, *Psychologie du geste*, Bruxelles : Pierre Mardaga, coll. « Psychologie et sciences humaines », 1985.
- Gineste, Marie-Dominique, Le Ny, Jean-François, Lieury, Alain, *Psychologie cognitive du langage : de la connaissance à la compréhension*, Paris : Dunod, coll. « Psycho sup », 2002.
- Guilhot, Jean, *La dynamique de l'expression et de la communication : la voix, la parole, les mimiques et gestes auxiliaires*, Paris ; La Haye : Mouton, coll. « Publications du Centre psychiatrie sociale », 1962.
- Koyré, Alexandre, *Réflexions sur le mensonge*, Paris : Éditions Allia, 1996.

- Roure, Louis-Paul, *Mensonge et simulation : aspects psychiatriques et criminologies de la sincérité*, Paris ; Milan ; Barcelone : Masson, coll. « Médecine et psychothérapie », 1996.
- Sperber, Dan, Wilson, Deirdre, *La pertinence : communication et cognition*, Trad. par Abel Gerschenfeld, Paris : Éditions de Minuit, coll. « Propositions », 1989.
- Traverso, Véronique, *L'analyse des conversations*, Paris : A. Colin, coll. « 128. linguistique », 2007.

2-Articles

- Cosnier, Jacques, « Gestes et stratégie conversationnelle », in *Stratégies discursives : Actes du colloque du centre de Recherche linguistique et sémiologique de Lyon*, 20-22 mai 1977, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 1978, p.8-16.

Études de stylistique, de poétique et de narratologie

1- Ouvrages

- Arcand, Richard, *Les figures de style : allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore*, Montréal : Éditions de l'Homme, 2004.
- Bacry, Patrick, *Les figures de style : et autres procédés stylistiques*, Paris : Belin, coll. «Sujets », 1992.
- Bally, Charles, *Traité de stylistique française I*, 3e Édition, Genève : Librairie Georg ; Paris : C. Klincksiek, 1951.

- Barthes, Roland,
 - _ *Le discours amoureux : séminaire à l'école pratique des hautes études 1974-1976 ; suivi de fragments d'un discours amoureux : inédits*, sous la direction de Claude Coste, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Traces écrites », 2007.
 - _ *S/Z*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970.

- Bergez, Daniel, *L'explication de texte littéraire*, 3e Édition, Paris : A. Colin, coll. «Lettres sup », 2010.
- Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 2000.
- Charles, Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- Cohn, Dorrit,
 - _ *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Trad. par Alain Bony, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétiques », 1981.
 - _ *Le propre de la fiction*, Trad. par Claude Harry-Schaeffer, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- Dufour, Philippe, *La pensée romanesque du langage*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 2004.
- Durrer, Sylvie, *Le dialogue romanesque : style et structure*, Genève ; Paris : Droz, coll. «Histoire et critique littéraire », 1994.
- Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris : Ellipses, coll. « Thèmes & Études », 2006.
- Erman, Michel, (dir.), *Style, visée, intentionnalité*, Dijon : Centre de recherches Le texte et l'édition, coll. « Le texte et l'édition », 1999.
- Fladenmuller, Frédéric, *Caractérisation et les modes de la narration dans le roman moderne : théorie de narratologie caractérologique*, New York, Bern, Paris : P. Lang, coll. «Reading plus», 1994.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris : Flammarion, coll. « Science de l'homme», 1968.
- Fromilhague, Catherine, *Figures de style*, Paris, A. Colin, coll. « Lettres », 2007.
- Gardes-Tamine, Joëlle, *La stylistique*, Paris : A. Colin, coll. « Cursus », 1992.
- Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, 2e Édition, Paris : SEDES, coll. « Campus. Lettres », 1999.
- Genette, Gérard,
 - _ *Discours du récit*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2007.
 - _ *Figures II*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 1979.

- _ *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- _ *Mimologiques : Voyage en Cratylie*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique », 1976.
- Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris : Hachette-littératures, coll. « Pluriel », 2009.
- Iser, Wolfgang, *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, 2e Édition, Bruxelles : P. Mardaga, coll. « Philosophie et langage », 1997.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1975.
- Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative : le point de vue : théorie et analyse*, Paris : José Corti, 1981.
- Pavel, Thomas, *Univers de la fiction*, Trad. par l'auteur même, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988.
- Perrin, Laurent, *L'ironie mise en trope : du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris : Kimé, coll. « Argumentation, sciences du langage », 1996.
- Rabatel, Alain, *La construction textuelle du point de vue*, Lausanne ; Paris : Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1998.
- Rivara, René, *La langue du récit : introduction à la narratologie énonciative*, Paris ; Montréal : L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2000.
- Rousset, Jean,
- _ *Le lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris : José Corti, 1986.
- _ *Narcisse Romancier : essai sur la première personne dans le roman*, Paris : José Corti, 1973.
- Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris : Éditions du Seuil, « Points essais », 2001.
- Spitzer, Léo, Starobinsky, Jean, *Études de Style, précédé de : Léo Spitzer et la lecture stylistique de Starobinski, Jean*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1993, Trad. par Eliane Kaufholz-Messmer, Alain Coulon, et Michel Foucault.
- Vizinczey, Stéphen, *Vérités et mensonges en littérature*, Trad. par Philippe Babo et Marie-Claude Peugeot, Paris : Gallimard, coll. « Folio », 2006.

2- Articles

- Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n°8, 1966, Paris : Éditions du Seuil, École pratique des hautes études 6e section, p. 1-27.

- Blum, Claude, « La peinture du moi et l'écriture inachevée sur la pratique de l'addition dans les "Essais" de Montaigne », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°53, 1983, Paris : Éditions du Seuil, p. 60-71.

- Corblin, Francis, « Les désignateurs dans les romans », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°54, 1983, Paris : Éditions du Seuil, p.199-211.

- Cordesse, Gérard,
 - _ « Narration et focalisation », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°76, 1988, Paris : Éditions du Seuil, p.487-497.
 - _ « Notes sur l'énonciation narrative : une présentation systématique », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°65, 1986, Paris : Éditions du Seuil, p. 43-46.

- Coste, Didier, « Trois conceptions du lecteur et leur contribution à une théorie du texte littéraire », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°43, 1980, Paris : Éditions du Seuil, p.354-371.

- Genette, Gérard, « Le statut pragmatique de la fiction narrative », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°78, 1989, Paris : Éditions du Seuil, p. 237-249.

- Kayser, Walpurg, « Qui raconte le roman ? », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°4, 1970, Paris : Éditions Seuil, p.498-510.

- Kibedi Varga, Áron, « La rhétorique et ses limites », in *Éloquence et vérité intérieure*, sous la direction de Carole Dornier et Jürgen Siess, Paris : H. Champion, coll. « Colloques, congrès et conférences sur le 18e siècle », 2002, p. 33-40.

- Prince, Gérard, « Introduction à l'étude du narrataire », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°14, 1973, Paris : Éditions du Seuil, p.178-196.

- Regard, Frédéric, « Polyphonie des voix narratives et autorité énonciative sur la Sea Trilogy de William Golding », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°89, 1992, Paris : Éditions du Seuil, p. 47-55.

- Todorov, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », in *Communications*, n°8, 1966, Paris : Éditions du Seuil : École pratique des hautes études 6e section, p.125-151.
- Van Rossum-Guyon, François, « Point de vue ou perspective narrative : théories et concepts critiques », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°4, 1970, Paris : Éditions du Seuil, p. 476-496.

- Vitroux, Pierre, « Le jeu de la focalisation », in *Poétique : revue de théorie et d'analyse littéraire*, n°51, 1982, Paris : Éditions du Seuil, p. 359-368.

Autres ouvrages cités

- Dujardin, Edouard, *Les lauriers sont coupés*, Paris : Union générale d'éditions, coll. «Bibliothèque », 1968.
- Raimond, Michel, *La crise du roman : des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris : José Corti, 1966.

Dictionnaires

- Bouillaguet, Annick, (dir), Rogers, Brian G., (dir), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris : H. Champion, coll. « Dictionnaires & références», 2004.
- Charaudeau, Patrick, Maingueneau, Dominique, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris : Éditions du Seuil, 2002.

- Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, Guespin, Louis, et al, *Grand dictionnaire linguistique et science du langage*, Paris : Larousse, coll. « Grands dictionnaires », 2007.
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Éditions du Seuil, 1995.

- Rey-Debove, Josette, (dir), Rey, Alain (dir), *Le nouveau petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris : Le Robert, 2006.

Thèses

- Anquetil, Sophie, *Peut-on classer les actes de langage indirects ? Étude d'un paradoxe sémantique*, Thèse de doctorat sous la direction de Gisèle Valency-Slatka, Caen, 2009.

- Gabaston, Lisa, *Le langage du corps dans "À la recherche du temps perdu" de Marcel Proust*, Thèse de doctorat sous la direction d'Antoine Compagnons, Paris 4, 2008.

- Serça, Isabelle, *La parenthèse chez Proust : étude stylistique et linguistique*, Thèse de doctorat sous la direction de Gauoard et François Maingueneau, Toulouse 2, 1998.