

sphinx, pareils à ceux de la tenture. D'ailleurs, le reste du mobilier était appareillé, une armoire à portes pleines et à haute psyché monumentale, une chaise longue aux pieds raidis, des sièges aux dossiers droits, en forme de lyre. Mais un couvre-pied fait d'une ancienne jupe de soie Louis XV, égayait le lit majestueux, tenait le milieu du panneau, en face des fenêtres ; tout un amas de coussins rendait moelleuse la dure chaise longue ; et il y avait deux étagères et une table garnies également de vieilles soies brochées de fleurs, découvertes au fond d'un placard.

(E. Zola, *Le Docteur Pascal*, 1893, chapitre II)

- Dans les «Salons» de Diderot on trouve des descriptions de tableaux où dominent les formes du présent de l'indicatif. Pensez-vous qu'il s'agisse là d'une «neutralisation» de la mise en relief comparable à celle de certains romans de notre époque ? Justifiez votre réponse par une analyse précise du texte suivant :

Il [= le mauvais fils] a fait la campagne. Il revient ; et dans quel moment ? Au moment où son père vient d'expirer. Tout a bien changé dans la maison. C'était la demeure de l'indignance. C'est celle de la douleur et de la misère. Le lit est mauvais et sans matelas. Le vieillard mort est étendu sur ce lit. Une lumière qui tombe d'une fenêtre n'éclaire que son visage, le reste est dans l'ombre. On voit à ses pieds, sur une escabelle de paille, le cierge béni qui brûle et le bénitier. La fille aînée, assise dans le vieux confessionnal de cuir, a le corps renversé en arrière, dans l'attitude du désespoir, une main portée à sa tempe, et l'autre élevée et tenant encore le crucifix qu'elle a fait baiser à son père. Un de ses petits enfants, effrayés, s'est caché le visage dans son sein. L'autre, les bras en l'air et les doigts écartés, semble concevoir les premières idées de la mort. La cadette, placée entre la fenêtre et le lit, ne saurait se persuader qu'elle n'a plus de père : elle est penchée vers lui ; elle semble chercher ses derniers regards ; elle soulève un de ses bras, et sa bouche entr'ouverte crie : «Mon père, mon père ! est-ce que vous ne m'entendez plus ?»

(*Salon de 1765*, «Le mauvais fils puni» de Greuze)

4. Polyphonie

La problématique polyphonique touche à la question de l'identité du sujet énonciateur. Ce contre quoi s'éleve une telle démarche, c'est l'idée selon laquelle un énoncé n'aurait qu'une seule source, indifféremment nommée «locuteur», «sujet parlant», «énonciateur»..., source unique en qui coïncideraient trois statuts :

- celui de producteur physique de l'énoncé (l'individu qui parle ou écrit) ;

- celui de «je», c'est-à-dire la personne qui en se posant comme énonciateur mobilise à son profit le système de la langue, se place à l'origine des repérages référentiels ;

- celui de responsable des «actes illocutoires» ; chaque énonciation accomplit en effet un acte qui modifie les relations entre les interlocuteurs (assertion, promesse, ordre, etc.¹) et on parle à ce propos d'actes «illocutoires», d'actes «de langage» ou encore d'actes «de discours».

Le plus souvent, ces trois statuts sont assumés en même temps par celui qui profère un énoncé. Si je dis par exemple à un voisin «Je pars en vacances» je suis à la fois le producteur, l'individu désigné par «je» et le responsable de mon assertion. Mais il faut pouvoir dissocier ces rôles pour rendre compte d'un certain nombre de phénomènes linguistiques. Ce qui est vrai de l'emploi usuel de la langue l'est également et *a fortiori* du discours littéraire, qui suppose un type de communication irréductible aux échanges linguistiques ordinaires.

1. Sur cette question voir *les Énoncés performatifs*, par F. Récanati, Paris, Ed. de Minuit, 1981.

La notion de «polyphonie», empruntée aux travaux de M. Bakhtine¹, a été développée de manière systématique par O. Ducrot pour traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre différentes «voix»².

Sujet parlant et locuteur

Avec Ducrot on commencera par distinguer le **sujet parlant** du **locuteur** d'un énoncé. Le premier joue le rôle de producteur de l'énoncé, de l'individu (ou des individus) dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé ; le second correspond à l'instance qui prend la *responsabilité* de l'acte de langage.

Les phénomènes de reprise, si fréquents dans le dialogue, illustrent clairement cette possibilité de dissociation entre «sujet parlant» et «locuteur»³. Ainsi, dans ce fragment de conversation :

DORANTE : Vous êtes sensible à son amour, je l'ai vu par l'extrême envie que vous aviez tantôt que je m'en allasse ; ainsi vous ne sauriez m'aimer.

SILVIA : *Je suis sensible à son amour ! qui est-ce qui vous l'a dit ? Je ne saurais vous aimer ! qu'en savez-vous ? Vous décidez bien vite.*

(Mairieux, *le Jeu de l'amour et du hasard*, III, 8.
C'est nous qui soulignons)

Dans les deux énoncés soulignés, Silvia reprend au «je» les propos de Dorante mais sans les prendre à son compte, les poser

1. Voir *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, par T. Todorov, Paris, Le Seuil, 1981.

2. En France les phénomènes relevant de la polyphonie ont été problématisés par deux théories, celle d'O. Ducrot et celle d'A. Culioli. Pour ne pas compliquer notre présentation en décrivant des théories qui ne se recourent pas complètement nous nous contenterons de développer la position de Ducrot, plus aisément accessible et qui fait souvent appel à des considérations d'ordre littéraire. C'est donc un choix purement pédagogique. (Pour avoir une vue des idées d'A. Culioli sur cette matière on peut consulter l'article de J. Simonin «De la nécessité de distinguer énonciateur et locuteur dans une théorie énonciative», *DR LAV* n° 30, 1984). La conceptualisation de Ducrot a évolué sur ce sujet ; dans ce chapitre nous suivons la plus récente, celle de *Le dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984.

3. Par convention nous mettrons entre guillemets «sujet parlant», «locuteur» et «énonciateur» quand ces termes sont les concepts polyphoniques et n'ont donc pas la valeur qu'ils possèdent habituellement en linguistique.

comme valides : elle en est bien le «sujet parlant», mais pas le «locuteur».

Il y a fort longtemps que les théoriciens de la littérature appliquent cette distinction, ou plutôt son équivalent, à leur domaine. Honoré de Balzac ou Victor Hugo sont bien les «sujets parlants» de leurs œuvres, les individus empiriques qui les ont produites, mais ce n'est pas à eux que ces textes attribuent la responsabilité de leur énonciation : c'est à une certaine figure du «narrateur» ou du «poète». La notion traditionnelle d'«auteur» est d'ailleurs significativement équivoque sur ce point : «l'auteur» est tantôt la personne qui a tenu la plume, écrit l'œuvre, tantôt le personnage de l'auteur dans cette œuvre (par exemple la personne qui interpelle le lecteur dans *Jacques le fataliste*), qu'il reste caché ou qu'il se manifeste. Pour sortir de cette ambiguïté, nous réserverons le terme **auteur** à l'instance que le texte pose comme le garant de son énonciation et nous parlerons d'**écrivain** pour l'équivalent du «sujet parlant» : ainsi, le «je» qui ouvre la *Recherche du temps perdu* ne renvoie pas à l'*écrivain* Marcel Proust mais à son *auteur* (en l'occurrence son *narrateur*, puisqu'il s'agit d'un roman), celui qui prend en charge le récit.

Cet auteur n'est en effet que le corrélat de l'énonciation textuelle et n'a pas d'existence indépendante de son rôle énonciatif. Un écrivain peut fort bien produire un roman de cape et d'épée dans lequel le narrateur apparaît comme un homme du XVIII^e siècle ; nul ne songera à l'identifier à l'écrivain. Certes, il est possible de définir des relations intéressantes entre l'écrivain et les narrateurs de ses récits (en faisant appel à la psychologie, à la sociologie, en particulier), mais cela demeure extérieur au fonctionnement de la communication littéraire. Le seul fait que bien souvent les écrivains publient sous un **pseudonyme** est révélateur de la coupure que le discours littéraire établit entre l'instance productrice et l'instance qui assume l'énonciation. Signer d'un pseudonyme, c'est construire à côté du «je» biographique l'identité d'un sujet qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire. Le recours au pseudonyme implique la possibilité d'isoler dans l'ensemble illimité des propriétés qui définissent l'écrivain une propriété singulière, celle d'écrire de la littérature, et d'en faire le support d'un nom propre.

Certains textes jouent de manière virtuose de ces décalages. C'est en particulier le cas de *Jacques le fataliste* de Diderot, célèbre pour les fréquentes interventions du narrateur, qui dialogue avec son lecteur (plus exactement son *narrataire*, puisqu'il s'agit de

narration) par-dessus la tête des personnages. Pas plus que ce narrateur n'est Diderot le lecteur n'est un individu ou un ensemble d'individus extérieurs au texte : l'un et l'autre sont des figures construites par le récit à ses fins propres. Le lecteur, apostrophé ou non par le narrateur, n'est qu'une place dans un dispositif, une position de lecture à laquelle le texte associe diverses caractéristiques. On distinguera donc soigneusement ce lecteur du public (= les personnes qui lisent effectivement le texte), de la même manière qu'on a distingué l'auteur de l'écrivain. Il arrive souvent que ce lecteur soit en quelque sorte masqué par un narrataire présent en tant que personnage dans l'histoire : ainsi, comme on l'a déjà vu, dans *Un prêtre marié* l'histoire est-elle contée par Rollon au narrateur, devenu personnage et qui joue le rôle de délégué du lecteur. Dans cette perspective, la *Modification* de Michel Butor apparaît comme un cas limite : son héros, identifié comme «vous», coïncide avec son lecteur ; on pourrait même dire qu'il coïncide aussi avec son narrateur, puisque c'est le héros qui à la fin du périple devient l'auteur du livre.

Quand on parle du destinataire et du destinataire de la communication littéraire il ne faut toutefois jamais oublier que cette dernière est fort différente de l'échange linguistique ordinaire : le destinataire n'est pas présent, il n'est que virtuel même si le texte lui assigne un faisceau de propriétés.

Le personnage comme «locuteur»

L'auteur n'est pas le seul à pouvoir dire «je» dans un texte. Les narrations présentent continuellement des personnages qui énoncent au discours direct, se posent en responsables de leur énonciation, en «locuteurs» :

Jacques s'échappe des mains de son maître, entre dans la chambre de ces coupe-jarrets, un pistolet armé dans chaque main.
«Vite, qu'on se couche, leur dit-il, le premier qui remue je lui brûle la cervelle.»

(*Jacques le fataliste*)

Le personnage passe du statut de non-personne à celui de «locuteur», le discours direct ayant la vertu d'introduire dans l'énonciation de l'auteur les énonciations d'autres sujets. Mais il ne faut pas oublier que ces propos, à un niveau plus élevé, sont en fait placés sous la responsabilité de l'auteur qui les rapporte, au même titre que tous les autres éléments de son histoire. Ce

phénomène d'enchâssement est d'ailleurs récursif : le personnage «locuteur» peut à son tour rapporter les propos d'un personnage de son propre récit, et ainsi de suite. La littérature picaresque offre de nombreux exemples d'emboîtements narratifs de ce genre.

La position de l'auteur dramatique par rapport aux énonciations de ses personnages est très différente. On ne peut pas dire qu'il s'agisse de «discours direct» puisque l'auteur est absent et laisse les personnages dialoguer de manière autonome. Certes, c'est bien l'auteur qui est responsable de tous leurs propos, comme dans un roman, mais les sujets qui prennent la parole ne sont pas des non-personnes dont les énonciations seraient contingentes (beaucoup de personnages de romans ne sont jamais des «locuteurs») : ils n'existent que dans leurs énonciations. Tout ce dispositif repose sur une polyphonie ultime, celle par laquelle on distingue le «sujet parlant» (l'acteur qui joue le rôle) et le «locuteur» (le rôle) : c'est la Champmeslé qui parle mais c'est Atalide qui prend en charge les propos.

Le théâtre constitue donc un mode d'énonciation littéraire très singulier, qui ne se laisse pas ramener, malgré l'illusion qu'il tend à imposer, à l'usage ordinaire de la langue. Il suppose en effet l'enchâssement d'un ensemble de situations d'énonciation à l'intérieur d'une première, globale. On distinguera :

(1) La relation qui s'institue entre l'auteur et le spectateur (ou, éventuellement, le lecteur). Dans cette situation d'énonciation l'énoncé n'est autre que la pièce elle-même, l'ensemble des répliques des personnages.

(2) Les différentes situations d'énonciation présentées sur la scène, les interactions entre les personnages.

Cela implique un double travail de la part du destinataire de (1), qui doit interpréter les propos des personnages à deux niveaux différents. Il devra, par exemple, interpréter ce que dit Sganarelle dans *Dom Juan* comme des propos rapportés au valet de Dom Juan s'exprimant dans telle ou telle scène. Mais il devra aussi déchiffrer les énonciations de Sganarelle en tant qu'elles s'inscrivent dans le réseau des relations entre les personnages de la pièce, c'est-à-dire par rapport au sens résultant de la pièce considérée globalement.

Les situations théâtrales ne se laissent pas toujours ramener à ce schéma simple. Il existe bien des cas où la distinction entre théâtre et discours rapporté perd de son évidence. Ainsi, lorsqu'on a affaire à une sorte de «théâtre intérieur», à un «sujet parlant» qui joue le rôle de plusieurs «locuteurs», les met en quelque sorte en

scène dans sa propre énonciation. On songe ici à la célèbre scène des *Fourberies de Scapin* où Géronte, placé dans un sac sous prétexte de le soustraire à d'imaginaires ennemis, est roué de coups :

SCAPIN (lui remettant encore la tête dans le sac) : Prenez garde, voici une demi-douzaine de soldats tous ensemble. (*Contrefaisant la voix de plusieurs personnes*) : «Allons, tâchons de trouver ce Géronte, cherchons partout. N'épargnons point nos pas. Courrons toute la ville. N'oublions aucun lieu. Visitions tout. Furetons de tous côtés. Par où irons-nous ? Tournons par là. Non, par ici. A gauche. A droite. Nenni. Si fait» (A *Géronte avec sa voix ordinaire*) : Cachez-vous bien. «Ah ! camarade, voici son valet. Allons, coquin, il faut que tu nous enseignes où est ton maître» (...)

(Acte III, scène II)

Scapin place ici sa voix sur le même plan que celles qu'il invente et contrefait. Ce procédé extrême nous rappelle à sa façon la vérité du discours rapporté au style direct, qui constitue davantage la mise en scène de l'énonciation d'un autre «locuteur» que la reproduction fidèle de paroles effectivement proférées (*infra* chapitre 5).

«Locuteur-L» et «locuteur-λ»

Ducrot analyse plus avant ce concept de «locuteur» en y distinguant deux instances : le «locuteur en tant que tel» (noté locuteur-L) et le «locuteur en tant qu'être du monde» (noté locuteur-λ). Le premier désigne le locuteur considéré du seul point de vue de son activité énonciative, en tant qu'être de discours. Le locuteur-λ, en revanche, désigne le locuteur en tant que ce dernier possède par ailleurs d'autres propriétés, constitue un être du monde.

Cette distinction peut sembler byzantine ; en fait, elle permet de rendre compte de phénomènes aussi importants que l'interjection ou l'ethos.

S'interroger sur la spécificité énonciative de l'interjection, c'est se demander quelle différence on peut établir entre «ouf !», par exemple, et un énoncé de contenu identique comme «Je suis soulagé». Pour Ducrot, en disant «Je suis soulagé» on implique le locuteur-λ, l'être du monde désigné par le locuteur, on lui attribue une certaine propriété, indépendante de l'énonciation. En

revanche, dire «ouf !», c'est préférer une énonciation soulagée, présenter son énonciation comme un effet immédiat du sentiment de soulagement ; dans ce cas, c'est le locuteur-L qui est concerné : en tant que tel le locuteur d'«ouf !» ne peut qu'être soulagé (on peut dire «Je suis soulagé» sans avoir l'air soulagé). On le voit, l'interjection suppose une théâtralisation de son propre corps d'énonciateur.

La notion d'ethos provient de la rhétorique antique. Pour Aristote «on persuade par le caractère [en grec *ethos*], quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi ; car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toutes les questions en général» (*Rhétorique* 1356 a). «Les orateurs inspirent confiance pour trois raisons ; les seules en dehors des démonstrations qui déterminent notre croyance : la prudence, la vertu, la bienveillance» (1378 a). Il s'agit donc pour l'orateur de donner une certaine image de lui-même, de jouer à l'homme prudent, vertueux, bienveillant, pour persuader son auditoire. Cet ethos n'appartient pas à l'individu considéré indépendamment de son discours : ce n'est qu'un personnage adapté à la cause que défend l'orateur. Ce dernier ne dit pas explicitement «Je suis honnête, courageux, etc.» mais il adopte en parlant le ton, les manières que l'opinion attribue à un homme honnête, courageux, etc. L'ethos est donc attaché au locuteur-L, à l'être de discours, et non au locuteur-λ.

Rien n'empêche le locuteur-L de se mettre en valeur en dévalorisant le locuteur-λ : c'est ce qu'on appelle l'autocritique. Rousseau, par exemple, dans ses *Confessions* évoque avec la plus grande sincérité ses fautes, celles du locuteur-λ. Ce faisant, il offre l'image d'un locuteur-L sincère, véridique, qui tient la promesse qu'il a faite de «montrer à ses semblables un homme dans toute la vérité de la nature».

La prise en compte de l'ethos est d'une grande conséquence pour l'étude des textes littéraires. Loin d'être réservée aux orateurs, elle est constamment impliquée dans l'écrit même : les textes sont inséparables d'une «voix», d'un «ton» particuliers. Depuis qu'il existe des commentaires sur la littérature on s'est attaché à caractériser cette dimension, fût-ce de manière allusive. Ce sont, rappelons-le, autant de propriétés attribuables à la figure de l'auteur, nullement à la personne de l'écrivain. Le même écrivain peut adopter d'un texte à un autre, ou à l'intérieur du même texte, des ethos très différents. L'ethos de l'homme du monde ironique qui est associé à l'énonciation des premières *Lettres provinciales*

de Pascal est ainsi vite remplacé dans les lettres suivantes par un ethos véhément et quasiment prophétique.

On aurait néanmoins tort, comme le fait la tradition, d'affecter l'ethos au seul sujet énonciateur. En vertu du caractère premier du couple interlocutif il implique également le co-énonciateur, ici le lecteur. Le texte construit un certain ethos de ce lecteur, il lui affecte divers traits, en fonction de son énonciation. La place de lecteur n'est pas une case sans spécification aucune : le texte suppose telles ou telles caractéristiques chez celui qui le lit. Là où un texte se donnera comme s'adressant à un lecteur masculin, citadin, qui aurait son franc parler..., tel autre supposera un lecteur féminin, d'un milieu aristocratique, aimant les métaphores précieuses... Cela ne signifie évidemment pas que ce soit le public effectivement touché par le texte.

En fait, les œuvres littéraires adoptent le plus souvent l'ethos attaché aux genres dans lesquels elles s'investissent. C'est précisément la fonction d'un genre que de définir *a priori* un système de contraintes sur la production et la réception des œuvres : quand on lit *Cinna* on lit aussi une tragédie classique. Les ethos du poète romantique et de son lecteur ne sont pas les mêmes que ceux de l'auteur et du lecteur de madrigaux baroques, ni l'ethos d'un romancier naturaliste le même que celui d'un romancier picaresque.

C'est à ces ethos «génériques» que renvoie obliquement P. Hamon quand il oppose l'«image» du «conteur» et celle du «descripteur». Pour lui le conteur «est un personnage plutôt masculin, plutôt truculent, bon-vivant, désintéressé, sociable, aimable et bavard, (...), personnage d'oncle ou de grand-père bienveillant». En revanche, le descripteur «est plutôt du côté des savants austères peu diserts, des scientifiques en chambre, des livres en tant qu'ils s'opposent à la vie, du savoir stocké en tant qu'il s'oppose à l'imagination vive»¹.

L'«énonciateur»

La distinction entre «locuteur» et «énonciateur» opère sur un plan différent. Comme le «locuteur», l'«énonciateur» constitue la

1. P. Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 41.

source d'une énonciation, mais on ne peut lui attribuer aucune parole, au sens strict. L'«énonciateur» intervient dans un énoncé à titre d'instance donnant un «point de vue», une «position» qui ne s'expriment pas à travers des mots précis. Le destinataire perçoit ce «point de vue», sait qu'il doit l'attribuer à un «énonciateur» distinct mais ne peut pas aller au-delà.

Les textes narratifs nous offrent une possibilité de comparaison assez éclairante quand ils s'organisent à partir d'une sorte de «centre de perspective» implicite qui n'est pas celui du narrateur. Alors que le narrateur est un «locuteur» qui raconte, assume la responsabilité d'un récit, le centre de perspective que met en place ici ou là le narrateur organise tacitement autour de lui des événements sans pour autant les raconter. Considérons ce passage des frères Goncourt dans lequel une servante, Germinie Lacerteux, se promène en banlieue avec son fiancé :

Ils arrivaient derrière Montmartre à ces espèces de grands fossés, à ces carrés en contre-bas où se croisent de petits sentiers foulés et gris. Un peu d'herbe était là, frisée, jaunie et veloutée par le soleil, qu'on apercevait tout en feu dans les entre-deux des maisons. Et Germinie aimait à y retrouver les cardouses de matelas au travail, les chevaux d'équarrissage pâturant la terre pelée, les pantalons garance des soldats, jouant aux boules, les enfants enlevant un cerf-volant noir dans le ciel clair. Au bout de cela, l'on tournait pour aller traverser le pont du chemin de fer par ce mauvais campement de chiffonniers, le quartier des Limousins du bas de Clignancourt.

(*Germinie Lacerteux*, chapitre XII ; c'est nous qui soulignons)

Cette promenade est rapportée par un narrateur invisible mais elle est décrite à partir d'un centre de perspective implicite que l'on identifie immédiatement comme étant Germinie. L'expression «derrière Montmartre», par exemple, peut désigner des endroits très différents selon le lieu où se situe la source du regard ; ici elle prend sens à l'intérieur du trajet du personnage.

La relation entre «narrateur» et «centre de perspective» narratif nous aide à comprendre celle entre «locuteur» et «énonciateur», la possibilité pour un «locuteur» de laisser s'exprimer dans son énoncé un autre point de vue que le sien, une autre «voix». La technique du «discours indirect libre» (voir chapitre 5) y fait largement appel. C'est aussi le cas de l'ironie.

L'ironie

Il existe à l'heure actuelle plusieurs théories linguistiques concurrentes de ce phénomène¹. Elles se définissent par rapport à une approche nouvelle, celle de D. Sperber et de D. Wilson, «les ironies comme mentions», qui en 1978 a modifié notablement la conception rhétorique traditionnelle sur ce sujet.

L'ironie fait partie de ces phénomènes de «trope», qui s'appuient sur la notion de «sens littéral». Qu'il s'agisse de la *métaphore* («Paul est un requin»), de l'*hyperbole*, de la *litote* ou de l'*ironie*, dans tous les cas une énonciation doit être interprétée comme porteuse d'un autre sens que celui qu'elle délivre littéralement. Dire «Paul est un requin», ce n'est pas affirmer que Paul est un squalo ; de même quand Chimène déclare à Rodrigue «Je ne te hais point» (litote) il faut entendre qu'elle l'aime. Il en va de même pour l'ironie qui, d'après le traité des figures de C. Fontanier, «consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser»².

Sperber et Wilson ont proposé de voir dans l'ironie un phénomène de *mention*. Ils renvoient par là à une distinction conceptuelle classique en logique, celle qui oppose la «mention» d'un terme à son «usage». Très schématiquement, on dira qu'un terme pris en «mention» est *autonyme*, c'est-à-dire se désigne lui-même, tandis que pris en «usage» il permet de viser un référent : ainsi *liberté* est-il «mentionné» dans «*Liberté* est un nom féminin» et «en usage» dans «Il faut se battre pour la liberté». Cette distinction est souvent brouillée dans la langue ; dans cet échange par exemple :

MONSIEUR ORGON : C'est donc ce garçon qui vient de sortir qui t'inspire cette extrême antipathie que tu as pour son maître ?

SILVIA : Qui ? le domestique de Dorante ?

MONSIEUR ORGON : Oui, le galant Bourguignon.

1. Celle de Sperber et Wilson («Les ironies comme mentions», *Poétique*, 1978, n° 36 ; celle de C. Kerbrat-Orecchioni («L'ironie comme trope», *Poétique*, 1980, n° 41) ; celle d'A. Berrendonner (*Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Ed. de Minuit, 1981) ; celle d'O. Ducrot (*Le dire et le dit*).

2. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 145.

SILVIA : Le galant Bourguignon, dont je ne savais pas l'épithète, ne me parle pas de lui.

(Marivaux, *le Jeu de l'amour et du hasard*, II, 11 ; c'est nous qui soulignons)

Dans la dernière réplique de Silvia le groupe nominal «le galant Bourguignon» est pris à la fois en usage et en mention, cité et assumé. On pourrait dire des choses comparables des expressions mises entre guillemets ou en italique, qui sont à la fois inscrites dans le fil de l'énonciation et rejetées, pour une raison ou pour une autre :

Ces écoliers étudièrent la mise en scène de ce *puff* financier, reconurent qu'il était préparé depuis onze mois, et proclamèrent Nucingen le plus grand financier européen.

(Balzac, *la Maison Nucingen*)

Bloch m'interrogeait, comme moi je faisais autrefois en entrant dans le monde, comme il m'arrivait encore de faire, sur les gens que j'y avais connus alors et qui étaient aussi loin, aussi à part de tout, que ces gens de Combray qu'il m'était souvent arrivé de vouloir «situer» exactement.

(Proust, *le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard)

On peut parler de *connotation autonymique* pour ce phénomène de cumul entre la mention et l'usage¹.

Dire que l'ironie représente une «mention», cela revient à considérer qu'elle n'est pas, comme le pensait la Rhétorique traditionnelle, une antiphrase, une «figure» par laquelle on dirait le «contraire» du sens littéral, mais la mention du propos d'un sujet qui dirait des choses absurdes. On n'a pas affaire à une «citation» au sens strict : le «locuteur» d'une énonciation ironique met en scène, si l'on peut dire, un personnage qui soutient une position manifestement déplacée et dont il se distancie, par le ton et la mimique en particulier. Il se pose comme une sorte d'imitateur du personnage qu'il ridiculise en le faisant s'exprimer de manière incongrue (par exemple en lançant «Quel charmant accueil !» à un hôte particulièrement désagréable). Comme l'explique Ducrot, «parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour

1. Notion empruntée à J. Rey-Debove, *Le métalangage*, Éd. Le Robert, 1978.

absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation (...). D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non pas rapportée) dans l'énonciation ironique, et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage, E¹. L prend ses distances à l'égard de E, l'«énonciateur», par divers moyens : intonation, mimique, formules figées, contraste avec la situation...

Prenons un extrait de *Candide*, de Voltaire, qui évoque la bataille entre les Bulgares et les Abares :

Les canons renversèrent d'abord à peu près six mille hommes de chaque côté ; ensuite la mousqueterie ôta du meilleur des mondes environ neuf à dix mille coquins qui en infectaient la surface.

(Chapitre III)

La seconde phrase du passage est perçue comme «ironique». Si l'on adopte la problématique polyphonique on dira que le narrateur fait entendre dans sa parole le point de vue d'un «énonciateur» dont il se distancie par le caractère odieux de son propos et qui trouverait approprié de produire sérieusement un tel énoncé. L'«énonciateur» ainsi mis en scène est d'ailleurs spécifié, par le contexte et par le syntagme «le meilleur des mondes», comme un adepte de la philosophie de Leibniz (telle, du moins, que la caricature Voltaire). Très habilement, le roman ne polémiqua pas contre la théodicée leibnizienne ; il se contente de créer des situations où les énoncés attribués aux disciples de Leibniz («locuteurs» ou «énonciateurs», selon les cas) apparaissent déplacés, voire monstrueux. L'ironie joue ici un rôle essentiel, car grâce à elle les propos des optimistes se détruisent dans le mouvement même où ils s'énoncent. Ce qui ne fait qu'accroître le crédit du narrateur qui prend ses distances.

On le voit, la conception polyphonique de l'ironie conserve l'essentiel de celle qui y voit un phénomène de «mention» (à savoir l'idée que le «locuteur» ne prend pas en charge les propos ironiques) mais l'assouplit : en un sens l'énonciation ironique y suppose à la fois l'«usage» et la «mention», qui sont attribués à des instances distinctes. L'ironie apparaît comme la combinaison

1. *Le dire et le dit*, op. cit., p. 211.

idem autor - podava
paradoxale dans la même énonciation d'une prise en charge et d'un rejet.

Cela suppose qu'il existe des indices permettant de percevoir cette dissociation énonciative. Dans le cas de *Candide* le principal signal était la présence du syntagme «le meilleur des mondes» dans un contexte qui le rendait parfaitement déplacé. Dans la mesure où l'ironie constitue une stratégie de déchiffrement indirect imposée au destinataire, où elle se donne pour une énonciation ouvertement déguisée, elle ne saurait s'accommoder de signaux trop évidents qui la feraient basculer dans l'explicite. Cela explique que bien souvent on ne puisse déterminer univoquement si un texte est ironique ou non, les indices d'une distanciation n'étant pas nets.

De ce phénomène on a une illustration fameuse avec le texte de Montesquieu sur l'esclavage des noirs dans *l'Esprit des lois*. Si l'on considère en général qu'il s'agit d'un passage ironique c'est surtout en raison du désaccord que l'on perçoit entre les arguments avancés et ce que l'on sait par ailleurs des positions philosophiques de l'auteur. En conséquence, hors contexte l'ironie s'avère difficilement perceptible :

Les peuples d'Europe ayant exterminé ceux de l'Amérique, ils ont dû mettre en esclavage ceux de l'Afrique, pour s'en servir à défricher tant de terres.

Le sucre serait trop cher si l'on ne faisait travailler la plante qui le produit par des esclaves.

(*l'Esprit des lois*, XV, 5)

Ce froid raisonnement économique semble sans faille ; on comprend que le *Dictionnaire portatif du commerce* (1762) l'ait cité avec le plus grand sérieux¹. Montesquieu lui-même paraît avoir eu conscience de cette difficulté ; le paragraphe qui suit, franchement odieux, vient dissiper l'équivoque et permet de réinterpréter correctement ceux qui le précèdent :

Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête ; et ils ont le nez si écrasé, qu'il est presque impossible de les plaindre.

Un texte comme *les Provinciales* s'appuie précisément sur le fait que l'ironie, par essence, puisse ne pas être perçue comme

1. Sur ce point voir S. Delesalle et L. Valensi, «Le mot "nègre" dans les dictionnaires d'ancien régime» (*Langue française*, n° 15, 1972, p. 103).

d'énonciation même. On sait que les lettres 4 à 10 rapportent une série d'entretiens fictifs (mais donnés pour réels) entre un narrateur homme du monde et un jésuite, adversaire des jansénistes, qui est censé résumer la doctrine des casuistes. Comme ces lettres ont pour destinataire le public mondain les paroles adressées par le narrateur au jésuite visent en fait deux destinataires, placés à des niveaux distincts : l'allocutaire immédiat, le jésuite, et les lecteurs des lettres, dont le narrateur se veut le délégué. En usant de l'ironie le locuteur peut produire des énoncés interprétables sur deux plans à la fois : le père jésuite les interprète comme sérieux, au premier degré en quelque sorte, alors que les lecteurs du pamphlet perçoivent la dissociation entre «locuteur» et «énonciateur».

On en a une claire illustration dans ce fragment où le jésuite vante les bienfaits de la casuistique :

Écoutez encore ce passage de notre Père Gaspar Hurtado, *De Sub. pecc. diff.* 9, cité par Diana, p. 5, tr. 14, R 99 ; c'est l'un des vingt-quatre Pères d'Escobar : Un bénéficiaire peut, sans aucun péché mortel, désirer la mort de celui qui a une pension sur son bénéfice ; et un fils celle de son père, et se réjouir quand elle arrive, pourvu que ce ne soit que pour le bien qui lui en revient, et non pas par une haine personnelle.

O mon Père ! lui dis-je, voilà un beau fruit de la direction d'intention !

(Septième Lettre)

Tout lecteur de cet ouvrage interprète spontanément l'exclamation finale du narrateur comme ironique. Ce que l'on sait de son intégrité morale entre en conflit avec l'admiration qu'il affecte devant une décision casuistique si peu digne d'admiration, eu égard aux principes de l'éthique chrétienne. Comme le jésuite n'a accès qu'à l'interprétation non ironique le dialogue peut se poursuivre, mais le public est pris à témoin du caractère scandaleux des propos tenus. Si le narrateur-«locuteur» ne maniait pas l'ironie il devrait assumer ses dires et donc prendre violemment à parti son interlocuteur, mettant ainsi un terme à ces entretiens fictifs. Le recours à l'ironie permet à la fois :

- de faire parler le jésuite,
- de marquer une distance à l'égard de la casuistique,
- de valoriser le narrateur (capable d'user de l'ironie),
- de dévaloriser le jésuite (trop naïf et/ou trop corrompu pour percevoir la divergence entre «énonciateur» et «locuteur».)

LECTURES CONSEILLÉES

BASIRE B.

1985 - «Ironie et métalangage», *DRLAV*, Université de Paris VII, 32, p. 129-150.

(Présentation critique des problématiques récentes de l'ironie.)

DU CROT O.

1984 - *Le dire et le dit*, Éd. de Minuit.

(Le chapitre VIII «Esquisse d'une théorie polyphonique de l'énonciation» développe la problématique polyphonique.)

KERBRAT-ORECCHIONI C. *et al.*

1978 - *L'ironie*, Collection «Linguistique et sémiologie», 2, Presses Universitaires de Lyon.

(Recueil d'articles sur les divers aspects de l'ironie considérée dans une perspective non polyphonique.)