



UNIL | Université de Lausanne

Automne 2010

Faculté des Lettres
Section de Français
Linguistique française

**La parole qualifiante : variations
discursives et construction du personnage
dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen**

Mémoire de maîtrise présenté par Elsa Neeman

Sous la direction de Joël Zufferey (MER)

Elsa Neeman
Ch. de la Nouvelle Héloïse 8
1815 Clarens
079 778 79 10
Elsa.Neeman@unil.ch

Résumé

Le discours des personnages participe pleinement de leur construction textuelle. Dans un texte moderne, les paroles d'un personnage non seulement dépendent de son appartenance géographique et de son statut social, mais, de plus, semblent varier selon la situation de communication dans laquelle elles sont énoncées. L'étude des modalités de cette variation permet une caractérisation fine du personnage, qui peut révéler tant des traits de caractère que des idéologies.

Pour illustrer ces considérations, nous avons étudié la construction du personnage de Solal dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen, en nous intéressant à la façon dont son discours varie selon qu'il se trouve en situation de dialogue (face à un interlocuteur qui l'entend) ou en situation de monologue (où sa parole reste secrète). Notre analyse a porté sur quatre phénomènes linguistiques particuliers : les adjectifs substantivés, les temps et modes verbaux, la référence à Ariane (l'amante de Solal) et les connecteurs. C'est principalement la nature ambivalente du personnage que révèle l'étude de ses paroles : Solal est double tant dans ses traits de caractère que par sa vision du monde. Par ailleurs, la particularité de l'écriture de Cohen est également mise en évidence, particularité qui se présente comme profondément moderne.

*Le langage qu'un homme parle est un monde dans lequel il vit et agit ;
il lui appartient plus profondément, plus essentiellement que la terre et les choses
qu'il nomme son pays.*

Romano Guardini

Je remercie très sincèrement M. Joël Zufferey, directeur de ce mémoire, pour sa grande disponibilité, pour ses importants conseils, remarques et critiques, pour les nombreuses pistes de réflexion suggérées, ainsi que pour ses encouragements bienveillants.

Merci à M. Jean-Daniel Gollut d'avoir accepté d'expertiser ce travail.

Je remercie également Mme Marta Caraion d'avoir proposé il y a deux ans un séminaire consacré à l'œuvre d'Albert Cohen et de m'avoir ainsi fait découvrir cet auteur.

Merci beaucoup à Sylvie Neeman, pour avoir relu ce mémoire.

Merci encore à Nadège, Brigitte, Xavier, David et Adrien, pour avoir égayé les longues heures de bibliothèque.

Merci, enfin, à ceux qui m'ont entourée pendant ces derniers mois.

Table des matières

Résumé.....	III
1 Introduction.....	1
1.1 Cadrages.....	1
1.1.1 Problématique et hypothèse de travail	1
1.1.2 Corpus	3
1.1.3 Plan et méthode.....	4
1.2 Appuis théoriques.....	5
1.2.1 Caractérisation langagière des personnages de romans	6
1.2.1.1 La perspective de Danielle Coltier	7
1.2.1.2 La perspective de Vincent Verselle.....	7
1.2.2 Le concept de variation langagière	9
1.2.2.1 Eugenio Coseriu et les facteurs de variation linguistique	9
1.2.2.2 La variation diaphasique du discours	12
1.3 Préambule de l'analyse	12
1.3.1 Variation discursive et caractérisation dans <i>Belle du Seigneur</i> : un aperçu.....	12
1.3.2 La variation diaphasique du discours de Solal dans <i>Belle du Seigneur</i>	17
1.3.2.1 Le personnage de Solal.....	17
1.3.2.2 Les situations de communication	18
1.3.2.3 Les phénomènes linguistiques retenus	20
2 Les adjectifs substantivés dans le discours de Solal	21
2.1 Tableau récapitulatif des adjectifs substantivés relevés dans les extraits	22
2.2 Type de substantivation	23
2.3 Adjectifs ou adjectifs-substantifs ?	24
2.4 Caractérisation des adjectifs substantivés	26
2.4.1 Déterminants	26
2.4.2 Nombre et genre.....	29
2.5 Conclusion de l'analyse.....	32
3 Temps et modes verbaux dans le discours de Solal	35
3.1 Le dialogue : prédominance de l'indicatif.....	36
3.2 Le monologue dialogique : des modes virtualisants	40
3.3 Le monologue monologique : entre virtuel et actuel	44
3.4 Conclusion de l'analyse.....	48
4 La référence à Ariane dans le discours de Solal.....	50
4.1 Usage du pronom pour désigner Ariane	51
4.1.1 « Elle, c'est vous »	51
4.1.2 « Tu » ou « vous » ?.....	55
4.2 Boukhara, Samarcande, Rianea, Eniraa,... : usage du nom propre	58
4.2.1 Usage du nom propre dans le dialogue	58
4.2.2 Usage du nom propre dans le monologue monologique	61
4.3 Cette païenne, mon enfant : usage du nom commun	62
4.3.1 Expressions nominales définies	63

4.3.2	Expressions nominales démonstratives	64
4.3.3	Expressions nominales possessives	65
4.4	Conclusion de l'analyse	68
5	<i>Les connecteurs dans le discours de Solal.....</i>	71
5.1	Les organisateurs textuels.....	72
5.1.1	<i>Et.....</i>	72
5.1.2	<i>Ou bien</i>	73
5.2	Les connecteurs argumentatifs.....	75
5.2.1	Les connecteurs explicatifs et justificatifs.....	75
5.2.1.1	<i>Puisque.....</i>	75
5.2.1.2	<i>Parce que</i>	76
5.2.1.3	<i>Car</i>	77
5.2.2	Les connecteurs marqueurs de la concession dans le discours de Solal.....	78
5.2.2.1	<i>Bien sûr... mais</i>	79
5.2.2.2	<i>Mais</i>	80
5.2.3	Les connecteurs marqueurs de conclusion dans le discours de Solal.....	83
5.2.3.1	Les connecteurs argumentatifs marqueurs de conclusion dans le dialogue... 83	
5.2.3.2	Les connecteurs argumentatifs marqueurs de conclusion dans le monologue86	
5.3	Conclusion de la partie.....	87
6	<i>Conclusion</i>	90
6.1	Caractérisation langagière du personnage de Solal	90
6.1.1	Des traits de caractère.....	90
6.1.2	Une vision du monde.....	94
6.1.3	Un personnage ambivalent	96
6.2	Bilan de l'analyse	97
6.3	L'écriture de Cohen : une modernité paradoxale ?.....	99
	<i>Bibliographie</i>	102
	<i>Annexes.....</i>	I
	Table des annexes.....	I

1 Introduction

1.1 Cadrages

La vaste question de la construction du personnage fictionnel traverse les époques et se trouve encore de nos jours au cœur des préoccupations de nombre d'auteurs et de critiques. Si le portrait (physique ou moral) a longtemps été, dans la tradition littéraire, l'instrument privilégié pour décrire un personnage, il a cependant eu tendance à perdre de l'importance au cours du temps au profit de descriptions moins directes, jusqu'à être ouvertement renié par certains auteurs au milieu du 20^e siècle. C'est l'une de ses « alternatives descriptives » que nous nous proposons d'aborder en choisissant comme objet d'étude le langage des personnages de roman. En inscrivant notre propos dans le domaine de la linguistique textuelle et du discours littéraire, nous observerons, sur la base d'un corpus moderne, comment les discours d'un personnage contribuent à sa caractérisation. Le concept de *variation* nous permettra de structurer notre réflexion : c'est en effet en tant qu'il varie (soit relativement à un langage que l'on peut qualifier de « standard », soit en son sein même) que le langage peut renseigner sur son énonciateur. Parmi les différents axes de variation discursive, c'est la variation diaphasique qui nous intéressera : il s'agira d'observer comment les discours d'un personnage changent en fonction de la situation de communication dans laquelle il se trouve¹. *Belle du Seigneur*, le grand roman d'Albert Cohen, sera l'objet de notre analyse. Plus précisément, c'est la construction du personnage de Solal que nous nous attacherons à décrire.

1.1.1 Problématique et hypothèse de travail

Les questions que nous nous poserons tout au long de notre réflexion, et auxquelles nous tâcherons d'apporter des réponses, seront les suivantes : la manière dont les discours des personnages varient est-elle significative et apporte-t-elle des éléments permettant une caractérisation ? Si oui, que peut révéler une

¹ La diachronie, la diatopie et la diastratie sont les autres facteurs de variation du langage. Nous empruntons ces catégories à la sociolinguistique, inspirée par le travail d'Eugenio Coseriu. Voir ci-dessous 1.2.2.

analyse des discours d'un personnage à partir de leur variation selon la situation de communication ? Plus précisément, par rapport à notre corpus, quelles informations au sujet du personnage de Solal apprend-on lors de l'étude de la variation diaphasique de son discours ? Comment le personnage se construit-il ? Enfin, cette caractérisation langagière est-elle possible également pour d'autres personnages de l'œuvre de Cohen ?

Nous soutenons d'une part que la variation langagière permet une caractérisation efficace du personnage². D'autre part, nous émettons l'hypothèse que l'analyse du langage du personnage selon la diaphasie permet de mettre en évidence des traits de caractère ou des idéologies – plutôt que des caractéristiques d'ordre géographique ou social, que révélerait une analyse du discours selon les facteurs diatopique et diastratique. Cet angle d'approche semble s'accorder tout particulièrement avec un corpus moderne : si les autres axes de variation du langage s'observent dans des ouvrages d'époques diverses, ce n'est pas le cas de la variation diaphasique. En la prenant pour objet, c'est ainsi une caractérisation plus complexe et plus fine du personnage qui devrait pouvoir être réalisée. Nous suggérons ce faisant que dans un texte moderne, la construction du personnage est particulièrement subtile, puisqu'elle va jusqu'à s'exprimer dans une variation qui a lieu au sein d'un même discours, en des situations différentes.

Notre sujet d'étude s'inscrit à la suite de deux types de recherche différents. Premièrement, nous appuyons dans une large mesure notre démarche sur la perspective adoptée par Vincent Verselle dans sa thèse de doctorat intitulée *Faire dire pour décrire. Caractérisation langagière des personnages et poétique du récit dans la littérature comique et satirique (XVII et XVIII^e siècle)*. Nous lui devons l'idée générale de caractérisation par la parole, que nous tâcherons quant à nous d'exploiter à partir d'un corpus moderne et, bien évidemment, d'une manière qui nous sera propre. Deuxièmement, il nous faut mentionner les études importantes qui portent sur l'œuvre de Cohen en général ainsi que celles qui s'attachent plus particulièrement à des questions de langage et de discours. *Le Goût de l'Absolu : l'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, un

² C'est ce qu'a montré Vincent Verselle (2009). Voir ci-dessous 1.2.1.2.

ouvrage d'Alain Schaffner (1999), est, tout d'abord, un travail de référence pour l'œuvre de Cohen. Plus proches de la perspective qui nous intéresse, nous signalerons l'article de Claire Stolz « Albert Cohen et le Nouveau roman, une histoire de phrase ? » (2005), celui d'Anne-Marie Paillet « L'Adjectif chez Cohen » (2005) et celui de Marie Dollé « L'Effraction du français » (2002). Il est intéressant de noter cependant que dans ces trois articles, c'est davantage la phrase ou l'écriture cohénienne qui est décrite, que réellement les langages des personnages dans leur singularité. Pour ce qui est des études qui portent plus précisément sur le parler des personnages dans les textes de Cohen, on mentionnera l'ouvrage de Claire Stolz *La Polyphonie dans Belle du Seigneur d'Albert Cohen. Pour une approche sémiostylistique* (1998), consacré essentiellement à la question des monologues, l'article de la même auteure intitulé « Esthétique de la phrase dans *Belle du Seigneur* : les discours » (1998), ainsi que la thèse de doctorat de Jérôme Cabot dont le titre est *Pour un statut stylistique du personnage de roman. La parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen* (2004).

Notre perspective se distinguera de celle de ces commentateurs de l'œuvre de Cohen non seulement parce qu'elle envisagera les discours des personnages comme analysables pour eux-mêmes, et selon leurs modalités d'énonciation (locuteur, situation) ; mais également parce qu'elle les étudiera tout spécialement en ce qu'ils permettent une caractérisation de leur énonciateur.

1.1.2 Corpus

Belle du Seigneur, qui paraît en 1968, mais dont la plus grande partie a été écrite à la fin des années 1930, raconte la naissance, le déclin et la mort de la passion amoureuse entre Ariane, Genevoise protestante mariée à un fonctionnaire de la Société des Nations et Solal, Juif d'origine grecque, supérieur hiérarchique de son mari. Outre un enthousiasme particulier pour ce texte, plusieurs critères justifient que nous nous y intéressions dans le cadre de ce travail. Le fait que ce roman soit un exemple d'une pratique d'écriture moderne est bien sûr un élément essentiel pour notre analyse, notre volonté initiale étant de confronter les considérations

(les plus générales surtout) de Vincent Verselle à un autre corpus que celui à partir duquel est construit son propos. *Belle du Seigneur* offre de plus un terrain particulièrement propice à l'analyse du langage des personnages, et en particulier à une analyse de la diaphasie : tout d'abord, une très grande place y est accordée à la parole des personnages de manière générale ; deuxièmement, on perçoit immédiatement à la lecture une singularité propre à chacun des différents parlers ; enfin, les voix sont mises en scène selon des modes bien distincts (dialogue et monologue, principalement). Dernier élément qui justifie le choix de notre corpus : les personnages, dont la personnalité et le caractère sont développés au cours de ce long ouvrage, possèdent une réelle profondeur psychologique, non dénuée parfois d'ambivalence. Le choix d'analyser particulièrement les discours du personnage de Solal en vue de le caractériser s'est par ailleurs vite imposé : il s'agit d'un personnage essentiel de l'intrigue et sa voix est présente tout au long du texte³.

1.1.3 Plan et méthode

Notre propos se structurera de la manière suivante : nous commencerons par mettre en place quelques éléments théoriques en convoquant des auteurs et concepts incontournables dans la perspective qui est la nôtre. Puis, après une courte partie qui synthétisera les aspects de la variation du langage des personnages dont nous ne tiendrons pas compte – et qui donnera, ce faisant, quelques pistes de réflexion – débutera l'analyse à proprement parler, qui comportera quatre chapitres, dont chacun traitera d'un fait linguistique particulier. A chaque fois, il s'agira de relever les occurrences de ces phénomènes dans différents passages (deux au minimum) représentatifs de situations de communication distinctes⁴. Une fois l'élément objectivement descriptible mis au jour, nous étudierons la façon dont il se présente dans chaque passage et effectuerons une analyse de type comparatif : les mêmes mécanismes ou modalités sont-ils à l'œuvre ? Quelles sont les différences ? La variation est-elle

³ La parole d'Ariane, l'autre personnage principal du récit, a surtout une place au début du texte. A partir de la seconde partie, le discours d'Ariane laisse plutôt la place aux monologues de son amant.

⁴ Pour la définition des situations de communication et le choix des phénomènes étudiés, voir ci-dessous 1.2.3.

assez significative pour être relevée ? Enfin, il s'agira de voir en quoi les faits relevés et la variation dans leur emploi permettent de mettre en place des éléments pour une caractérisation. Par exemple, que révèle du caractère du personnage son usage des adjectifs substantivés ? Comment expliquer que dans son discours prédomine tantôt l'indicatif, tantôt des temps verbaux virtuels, en fonction de la situation ? Qu'apprend-on du jeu entre tutoiement, vouvoiement et emploi de la troisième personne dans la désignation d'Ariane par Solal ? Notre approche du texte et des discours qu'on y observe tâchera ainsi de prendre en compte différents niveaux du langage (essentiellement les niveaux morphologique, syntaxique et lexical).

Notre analyse globale se conclura sur une partie plus interprétative, dans laquelle nous nous demanderons s'il est possible de rassembler les différentes considérations issues de l'étude du discours de Solal dans une même perspective : peut-on, paradoxalement peut-être, élaborer une caractérisation stable du personnage à partir de la variation de son discours ?

1.2 Appuis théoriques

La perspective que nous adoptons dans ce travail convoque tout un matériau scientifique. De la notion de « personnage » à celle de « langage » en passant par la question du récit et celle de la construction textuelle : il serait possible d'effectuer un long travail de mise en contexte théorique et historique du sujet. Ce ne sera cependant pas notre propos dans cette introduction théorique, d'une part parce que nous préférons consacrer le temps et la place impartis à l'analyse à proprement parler, d'autre part parce que cette tâche a été largement accomplie par Vincent Verselle dans la thèse de doctorat qui a inspiré notre sujet d'étude (2009). Nous nous contenterons donc, dans les pages qui suivront, de rappeler quelques éléments théoriques essentiels, afin de poser les bases nécessaires à la réflexion qui prendra place dans notre travail.

1.2.1 Caractérisation langagière des personnages de romans

L'idée que le langage est en mesure de traduire le caractère d'un personnage apparaît dès l'Antiquité, dans les premiers ouvrages théoriques portant sur la création poétique. Sans vouloir faire une réelle analyse historique, nous ne pouvons nous empêcher de relever qu'on trouve chez Aristote déjà une conception du langage comme outil essentiel de l'imitation (processus qui détermine la mise en intrigue), comme élément constitutif du personnage et révélateur de son caractère :

Etant donné que ce sont des personnages agissant qui font l'imitation, on aurait d'abord, et ce nécessairement, comme partie de la tragédie, l'organisation du spectacle, puis la composition du chant et l'expression **puisque c'est bien par ces moyens que l'on réalise l'imitation**. (Aristote 1997 : 21, nous soulignons)

ou encore

Au sujet des caractères, il y a quatre points qu'il faut viser, l'un d'eux et le premier, c'est qu'ils soient bons. **Il y aura caractère, comme on l'a dit, si le discours ou l'action font apparaître un choix** ; et le caractère sera bon si le choix est bon. (*Ibid.* : 57, nous soulignons)

La *Poétique* d'Aristote et ses préceptes, négligée au Moyen Age, aura dès la Renaissance une influence considérable sur toute la tradition de pensée occidentale. Nous renvoyons à la thèse de doctorat précitée pour un développement de la perspective aristotélicienne, ainsi que pour un panorama historique de l'idée de caractérisation langagière des personnages.

Parmi les principales approches récentes de la question de la parole des personnages, nous pouvons mentionner celle de Sylvie Durrer (1994), qui rappelle l'importance du dialogue au sein de la construction romanesque et s'attache à décrire les différentes formes d'échanges en lesquelles il peut consister, ainsi que les caractéristiques du style oralisé, « artefact littéraire » (Durrer 194: 39), qu'on y observe. Comme le souligne Vincent Verselle, si l'objet de Durrer, comme celui d'autres auteurs qui adoptent une perspective générale comparable (Gillian Lane-Mercier (1989), ou Vivienne Mylne (1994), voir pour cela Verselle 2009 : 129-138) est bien la parole des personnages, celle-ci n'est cependant pas envisagée en tant qu'elle participe de leur construction textuelle (Verselle 2009 : 129).

1.2.1.1 La perspective de Danielle Coltier

C'est une étude de Danielle Coltier qui, en 1989, met réellement en lien la question du langage des personnages avec un processus de caractérisation (Verselle 2009 : 69-70). Selon cette auteure, le discours rapporté des personnages possède les fonctions suivantes : une fonction d'attestation (authentification des paroles du narrateur), une fonction de cohésion (atténuation des discontinuités), une fonction dramatique (les paroles comme composantes de l'intrigue) ainsi que, et c'est celle que nous retiendrons ici, une fonction d'information (les renseignements que reçoit le lecteur). Cette dernière fonction se divise en deux pans. D'une part le dit, qui correspond au contenu des propos du personnage, donne au lecteur des informations explicites, qui peuvent être directes (le lecteur est renseigné en même temps que le personnage ignorant à qui s'adressent les paroles), ou indirectes (le lecteur apprend de manière détournée des informations telles que le nom, l'âge ou des caractéristiques physiques ou psychologiques des personnages) ; d'autre part le dire, qui correspond à la façon dont les paroles sont énoncées, est également une source de renseignement :

Au même titre que les actes qui lui sont attribués, ou les descriptions qui en sont faites, la façon de parler impartie au personnage, le constitue ; il est le langage qu'il parle. Sa parole, métonymiquement, le décrit ; elle est indice, signe à interpréter. C'est la *fonction sémiotique* du [discours rapporté]. (Coltier 1989 : 106)

Concrètement, ce sont des éléments plus ou moins immédiatement interprétables tels que le lexique, le volume des paroles, les manies verbales, les récurrences thématiques et les comparaisons et métaphores (Coltier 1989 : 106-108) qui permettent de caractériser le personnage.

1.2.1.2 La perspective de Vincent Verselle

Dans sa thèse de doctorat soutenue en 2009 à l'Université de Lausanne, Vincent Verselle étudie et théorise la question de la caractérisation langagière des personnages à partir d'un corpus de textes des XVII^e et XVIII^e siècles. Affirmant que la description du personnage ne réside pas que dans ses portraits, mais également dans ses discours, Verselle effectue un examen de la notion

même de « personnage » et procède à une étude générale du fonctionnement de la caractérisation langagière (notamment à travers l'idée du langage comme signe). Puis il se propose d'effectuer une description de ce qui, dans les répliques d'un personnage, contribue à sa construction et à sa description. Pour ce faire, il recourt à la notion de rôle thématique :

L'effet de caractérisation d'un personnage par sa parole peut être appréhendé (en partie) comme *l'identification d'un certain rôle thématique* par une opération d'addition ou de superposition [...] des isotopies qui se manifestent dans ses discours rapportés, à travers les dimensions pragmatique, topique et stylistique. (Verselle 2009 : 131)

Inversement, la reconnaissance d'un rôle thématique provoquera chez le lecteur (qui s'appuie alors sur des préconstruits culturels) des attentes quant au discours du personnage qui l'incarne. Les rôles thématiques sont construits sur des oppositions que la théorie sociolinguistique des facteurs de variation linguistique permet de structurer : ainsi, par exemple, c'est à partir du facteur de variation diastratique du langage que le rôle thématique du « paysan » peut être mis au jour (notamment à travers l'opposition entre son discours et celui d'un personnage de type « noble »). Dans l'optique de Vincent Verselle, parmi les niveaux de discours convoqués pour l'identification des rôles thématiques, les dimensions pragmatiques et topiques sont prioritaires – de manière théorique du moins. (Verselle 2009 : 134).

Notre perspective s'inspire largement de cette étude pour ce qui est de son objet, à savoir la description du personnage à travers l'étude de son langage. Nous lui empruntons également le postulat selon lequel le discours fictionnel fonctionne comme indice du caractère de son énonciateur. Enfin, la question des facteurs de variation linguistique sera également exploitée, bien que de manière différente.

Cependant, notre angle d'approche se distinguera de celui de Vincent Verselle à plusieurs égards. Tout d'abord il s'ensuit de la différence de corpus que la question de la construction du personnage se posera pour nous différemment. Ceci essentiellement parce que la « visée » de notre roman – pour autant qu'il en ait une, justement – diffère de la visée des textes étudiés

par Verselle : issus de la littérature comique et satirique des XVII^e et XVIII^e siècles, ces derniers peignent, dans une perspective de critique sociale, un monde caricatural au sein duquel les personnages sont davantage des « types » que des individus (Verselle 2009 : 15). Ainsi, alors que Verselle cherche à mettre en évidence les rôles thématiques que construit le texte à travers le discours rapporté des personnages, nous nous attacherons à caractériser ces derniers en termes de « psychologie » ou description morale individuelle. Deuxièmement, la question de la variation langagière, qui sera au centre de notre propos, se pose essentiellement chez Verselle au niveau de la diastratie et présuppose donc une variation entre les discours de plusieurs personnages ou entre le discours d'un personnage et celui du narrateur. Nous étudierons quant à nous la variation diaphasique du discours d'un seul et même personnage. A ce sujet, nous contesterons l'affirmation de Verselle selon laquelle la variation diaphasique du langage ne permet de déduire que l'habileté linguistique du personnage ou son évolution sociale ou morale (Verselle 2009 : 172). Nous postulerons au contraire que l'observation de cette variation permet de révéler des traits complexes – et souvent fixes – de caractère, ainsi que des croyances et des idéologies.

1.2.2 Le concept de variation langagière

Afin de bien saisir notre objet d'étude, il nous est nécessaire d'effectuer un détour théorique par la notion de variation linguistique. Nous nous intéresserons particulièrement à la question de la variation diaphasique – qu'il s'agira d'ailleurs d'adapter au contexte de la linguistique textuelle – qui deviendra l'élément central de notre analyse.

1.2.2.1 Eugenio Coseriu et les facteurs de variation linguistique

Pour aborder le concept de variation linguistique, il nous faut nous référer en premier lieu à Eugenio Coseriu et à la théorie du langage qu'il élabore dans la seconde moitié du XX^e siècle. De manière globale, Coseriu distingue trois niveaux au sein du langage: le niveau universel de l'activité de parler, tout d'abord, qui correspond à la capacité de l'être humain de communiquer – capacité

qui, par ailleurs, définit l'homme en tant que tel –, le niveau historique des langues⁵ et le niveau individuel et particulier des discours ou des textes (Coseriu 2001 : 432). S'attachant à décrire le deuxième de ces niveaux, le linguiste souligne le fait qu'une langue historique (telle que la langue française, par exemple) est profondément hétérogène :

Une *langue historique* [...] n'est pas [...] une technique homogène du discours, mais, normalement, un assemblage complexe de traditions linguistiques en partie concordantes et en partie divergentes ; elle présente des différences dans l'espace géographique, entre les couches socio-culturelles et entre les types « situationnels » de modalité expressive (différences *diatopiques*, *diastratiques* et *diaphasiques*), en vertu de quoi elle est un ensemble de dialectes, de niveaux de langue et de styles de langue. (Coseriu 2001 : 342)

Ce sont précisément les types ou facteurs de variation de la langue évoqués par Coseriu dans la citation ci-dessus qui nous intéresseront et sur lesquels s'appuiera notre réflexion. Le facteur diatopique, tout d'abord, rend compte des différences de parler entre les régions géographiques (et ceci indépendamment des différences sociales entre individus) : « Unterschiede der geographischen Ausdehnung einer Sprache, d.h. diatopische Unterschiede, die Lokaldialekte und Regionalsprachen konstituieren » (Coseriu 1975 : 38). Ce type de variation affecte les différents niveaux de la langue, de la prononciation au lexique. L'exemple très simple de « quatre-vingt » vs « huitante » est une illustration de la variation diatopique au sein de la langue française (France vs Suisse par exemple). La variation diastratique, deuxièmement, exprime les différences linguistiques entre les couches socio-culturelles d'une communauté : « Unterschiede zwischen den sozial-kulturellen Schichten einer Sprache, d.h. diastratische Unterschiede, die sprachliche Ebenen wie Hochsprache, gehobene Umgangssprache, Volkssprache charakterisieren » (Coseriu 1975 : 38). Ainsi, la différence entre « se vanter » (langage standard) et « crâner » (langage populaire) peut être un exemple de variation diastratique du langage (voir Coseriu 1975 : 39). La variation diaphasique, enfin, correspond à une variation situationnelle ou stylistique du langage. Selon Coseriu, c'est au facteur de variation diaphasique qu'est due la distinction entre des parlars aussi divers (et généraux) que le langage courant, le

⁵ « Une langue historique, c'est une langue historiquement constituée et historiquement reconnue en tant que telle par la communauté qui la parle et aussi par des communautés parlant d'autres langues ; une langue qui, normalement, est désignée par un adjectif « propre », par exemple, langue *espagnole*, langue *catalane*, langue *française* etc. » (Coseriu 1975 : 112)

langage formel, la langue des hommes, la langue des femmes, la langue poétique, la prose, etc. Ainsi, par exemple, pour signifier la même chose, un locuteur utilisera le terme « mort » dans une situation qui permet un langage familier et le terme « décédé » pour remplir un formulaire administratif (voir Coseriu 1975 : 39).

Il est important de souligner que dans le discours, ce n'est pas la langue historique « pure » – décrite ci-dessus – qui est parlée, mais ce que Coseriu appelle « langue fonctionnelle ». Celle-ci est une réalisation de la langue historique dans un espace géographique, une couche socio-culturelle et une situation de communication particuliers. La langue fonctionnelle est ainsi toujours syntopique, synstratique et symphasique (Coseriu 1975 : 342). Le problème qui se pose cependant lorsqu'on envisage la langue sous son aspect fonctionnel est celui de la variation au sein de l'ensemble du discours d'un individu :

Mais la langue fonctionnelle a le désavantage de ne correspondre jamais à la totalité des discours d'un sujet parlant quelconque. En effet, tout sujet parlant emploie des styles de langue différents et, jusqu'à un certain point, connaît et peut réaliser des techniques diatopiquement et diastratiquement différentes de la sienne propre. (Coseriu 1975 : 243)

Le linguiste, qui aspire à dépasser le structuralisme (saussurien notamment) prône donc dans les années 1990 la primauté de l'histoire :

Seule l'histoire peut considérer (et considère) à la fois la variété et l'homogénéité de la langue. La description systématique ne peut considérer la variété sans perdre sa cohérence. La variété, pourtant, n'est pas une dimension bâtarde ou secondaire, mais bien une dimension intrinsèque de la langue, reflet de la créativité essentielle du langage. Et la langue ne fonctionne pas seulement par le moyen de ses structures internes, elle fonctionne aussi par le moyen de la variété connue des sujets parlants. (Coseriu 2001 : 435)

Dans la perspective que nous adopterons, nous opérerons un déplacement par rapport à la théorie de Coseriu : nous nous appuierons sur sa description des facteurs de variation de la langue historique décrits précédemment – essentiellement le facteur diaphasique – pour travailler en discours et tâcher de décrire, au sein d'un texte littéraire qui plus est, si ce n'est l'ensemble, du moins une partie représentative des discours d'un personnage.

1.2.2.2 La variation diaphasique du discours

Coseriu précise qu'il est à l'origine de l'expression « différence diaphasique » (Coseriu 2001 : 240). Nous noterons cependant que la définition qu'il en donne, comme nous l'avons vu, est davantage l'exposé succinct de différents « styles » – pour le moins hétéroclites – de langages qu'une description des paramètres pouvant induire une variation diaphasique au sein du langage d'un même individu. C'est pourquoi nous nous référons également pour cette notion au travail de Françoise Gadet qui, dans une perspective sociolinguistique, approfondit la question des facteurs de variation linguistique. Sa brève description des éléments situationnels qui influent sur le discours d'un locuteur retiendra particulièrement notre attention et nous permettra d'avoir une définition opératoire du concept de variation diaphasique. Selon elle, le discours – indépendamment de la condition sociale du locuteur – est, lors d'une interaction, influencé par les deux paramètres que sont le type d'activité en cours et les protagonistes de la situation de communication :

Dans toutes les langues à ce qu'il semble, les productions s'avèrent [...] sensibles au type d'activité qui se déroule (enjeux de l'échange, situation matérielle, sujet traité, médium), et aux protagonistes (interlocuteur, présence ou non d'un public, relations entre les locuteurs, degré de formalité). Toutes les langues connaissent ainsi des usages linguistiques diversifiés, reflétés dans l'usage d'un locuteur unique. (Gadet 2007 : 137)

Nous transposerons ces considérations d'ordre sociolinguistique au domaine de la linguistique textuelle : les deux paramètres cités ci-dessus nous permettront de délimiter et caractériser les différentes situations de communication au sein desquelles peuvent prendre place les discours d'un personnage – discours qu'il s'agira ensuite d'étudier et de comparer.

1.3 Préambule de l'analyse

1.3.1 Variation discursive et caractérisation dans *Belle du Seigneur* : un aperçu

Le choix d'axer notre analyse sur la variation diaphasique du discours est rendu possible – et se justifie – par la complexité et l'épaisseur des personnages de l'œuvre de Cohen. Cependant, le langage des personnages varie également selon

les facteurs diachronique⁶, diatopique et diastratique. Nous proposons donc, en guise de préambule à l'analyse, quelques exemples de ces autres modalités de la variation discursive dans *Belle du Seigneur*. Quelques pistes de réflexion que nous ne pourrions développer dans ce travail apparaîtront ce faisant – notamment parce que l'occasion nous sera donnée de traiter très brièvement de personnages qui ne figureront pas dans notre analyse centrale. On notera que si l'étude de la variation diaphasique s'effectue essentiellement en s'intéressant aux paroles d'un seul et même personnage, il en va autrement lors de l'étude des autres axes de variation du discours. En effet, on ne peut rendre compte des variations d'ordre diachronique, diatopique et diastratique qu'en comparant le langage des personnages entre eux, ou en les confrontant à une norme. Comme le suggère Vincent Verselle, dans le cadre de l'analyse textuelle, le langage du narrateur constitue une norme pertinente à l'aune de laquelle étudier les discours des personnages (Verselle 2009 : 65).

Tout d'abord, on observe dans *Belle du Seigneur* une variation des discours selon le facteur diachronique : des langages caractéristiques de périodes historiques distinctes sont mis en présence. De manière générale, ce type de variation discursive apparaît très peu dans les textes littéraires, dans la mesure où il est rare que des personnages d'époques différentes s'y rencontrent. N'oublions pas que la théorie des facteurs de variation linguistique est empruntée à la sociolinguistique et que l'appliquer à des textes littéraires constitue un déplacement qui nécessite des aménagements. Or dans *Belle du Seigneur*, le diachronique se manifeste, et ceci à travers le langage d'un groupe particulier de personnages : les Valeureux. Cousins et amis de Solal tout droit arrivés de l'île grecque de Céphalonie, ils se caractérisent, entre autres, par un langage teinté de survivances d'un français plus ancien. Car comme l'explique Saltiel, l'oncle de Solal :

Mais sachez que nous cinq, les Solal Cadets, dits les Valeureux de France, sachez que nous avons été faits citoyens français parfaits par l'effet du charmant décret de l'Assemblée nationale du vingt-sept septembre 1791 et que nous sommes demeurés

⁶ Coseriu n'analyse pas l'axe diachronique de la variation du langage. Nous empruntons donc le concept à Gadet.

fièrement citoyens français, immatriculés au consulat de Céphalonie, parlant avec émotion le doux parler du noble pays mais agrémenté de mots anciens du Comtat Venaissin de nous seuls connus, et durant les veillées d’hiver lisant en pleurs Ronsard et Racine. (Cohen 1968 : 151)⁷

Archaïsmes, emploi du passé simple dans la langue orale, périphrases, inversion de l’ordre des mots : les éléments qui rappellent une langue d’une autre époque (voire de plusieurs autres époques) abondent dans le discours des Valeureux. Observons à titre d’exemple un extrait caractéristique du discours de Mangeclous :

Altesse, songez que lorsque je retournerai à Céphalonie et qu’on m’interrogera sur ce que j’ai accompli à Genève, de confusion je tomberai raide mort ! Car enfin que pourrai-je dire en tout véracité ? Rien, Altesse ! Rien ! [...] Lorsque, me morfondant dans une oisiveté forcée, je m’en fus avant-hier à Berne, petite capitale remplie d’énormes femmes vêtues de noir et dévorant de gros gâteaux, n’essuyai-je point un refus humiliant de cet employé stupide du gouvernement [...]. (p. 287)

L’écart de type diachronique entre son langage et celui du narrateur ou d’autres personnages non Valeureux donne à Mangeclous une dimension comique et burlesque. Le personnage apparaît également fortement en décalage par rapport à la société occidentale du 20^e siècle. Ajoutée à la distance géographique, la distance instaurée par la diachronie renforce la position du personnage de Mangeclous comme « autre oriental » de Solal et permet d’insister, par contraste, sur l’intégration du personnage principal – également Juif originaire de Céphalonie – à la Suisse du milieu du 20^e siècle.

La variation du langage due aux différences géographiques est également repérable dans *Belle du Seigneur*. Nous prendrons l’exemple des discours d’Antoinette Deume, en regard de ceux du narrateur, de Solal, ou d’Ariane, pour illustrer la variation diatopique au sein même de la langue française : le langage de la tante d’Adrien est influencé par ses origines belge et suisse (« de nationalité belge elle devient suisse par son mariage », p. 31). Outre la façon caractéristique d’énoncer les nombres (« Tu le rapporteras à l’épicier [...] Et qu’il te rende l’argent, deux septante-cinq », p. 317), les belgicisms et helvétismes se perçoivent dans la prononciation, transcrite phonétiquement. Par exemple, dans

⁷ Pour toutes les prochaines références à cette édition de *Belle du Seigneur*, nous n’indiquerons, entre parenthèses, que le numéro des pages concernées.

« toutes les personnes appartenant à un certain miyeu le savent » (p. 187) et « des souyiers presque pas portés » (p. 266), la prononciation est caractéristique du parler belge (Lebouc 1998 : 142-143). Les particularités du langage d'Antoinette Deume sont également soulignées par Ariane :

Et puis le langage de la Deume est affreux. Pour dire gaspiller, elle dit vilipender. Pour dire joli, elle dit jeuli, pour dire milieu, elle dit miyeu, pour dire souliers, elle dit souyiers, et pour dire s'il te plaît, elle dit s'il te polaît. Et tous les endéans qu'elle fourre partout. (p. 30)

Signifier à l'écrit l'accent d'Antoinette Deume est une façon pour l'auteur de la tourner en ridicule, d'autant plus que ses prononciations peu élégantes – dire *miyeu* à la place de *milieu* par exemple relève également, en France, du parler populaire (Cléante 2000 : 20) – sont assorties d'une solide volonté d'adopter le langage châtié de la haute bourgeoisie.

Enfin, la variation diastratique (variation discursive entre les parlers des différentes couches sociales) est également à l'œuvre dans notre ouvrage. Il s'agit du type de variation du langage le plus immédiatement remarquable, ainsi que le plus souvent commenté par les critiques. Ce phénomène est certainement directement lié à l'importante dimension de critique sociale présente dans *Belle du Seigneur*. Pour illustrer la diastratie, intéressons-nous au personnage de Mariette, la femme de ménage d'Ariane. Apparaissant essentiellement sous la forme de monologues, ses discours relèvent d'un parler populaire qui ici, au-delà des effets d'oralité voulus par l'auteur, se caractérise principalement par ses entorses à la langue⁸. Le langage de Mariette contraste ainsi fortement avec le langage standard (du point de vue diastratique) du narrateur, d'Ariane ou de Solal. La maîtrise non-complète de la langue qui caractérise le langage de Mariette se note à différents niveaux. La prononciation, tout d'abord, est souvent modifiée ou simplifiée : *estra* (pour « extra », p. 550), *miyardaires*, *souyiers* (p. 552)⁹, *c'est logique que ça soye arrivé* (p. 640), *tout ça pour qu'il chasse pas qu'elle fait ses besoins* (p. 901),

⁸ Gardons en effet à l'esprit que le français populaire n'est pas forcément synonyme de français incorrect.

⁹ Comme le remarque Jérôme Cabot, Mariette et Antoinette Deume possèdent des traits de prononciation en commun (elles disent toutes deux *souyier* notamment). Bien qu'il puisse s'agir plutôt d'un belgicisme chez Mme Deume, le lecteur tend ainsi à assimiler les deux femmes en leur reconnaissant une origine sociale commune. (Cabot 2004 : 229)

visibe (pour « visible », p. 906). Les mots en eux-mêmes sont souvent tronqués, ou prononcés de manière incorrecte : *pleumonie* (p. 550), *lévier* (p. 548), *popotame* (p. 549), *térégramme* (p. 581) ; les expressions, de mêmes, sont déformées : *de Saribe en Chila* (p. 548), *bouc commissaire* (p. 557), *anguille sous cloche* (p. 576). Des néologismes fautifs apparaissent également : *remplaçeuse* (p. 548), *acteuse* (p. 549), *fausse jetonne* (p. 583), *sonnetteries* (p. 903). Au niveau grammatical et syntaxique, plusieurs erreurs sont aussi à relever : *d'après comme que les docteurs avaient dit* (p. 547), *si vous m'auriez vue* (p. 550), *ça fait que c'est moi que j'ai dû tout me manger dans la tristesse* (p. 557-558), *je suis été obligée* (p. 641). Au niveau thématique, enfin, la description sans pudeur de maladies et de troubles physiques relève également de ce que l'on attribue au parler populaire, par exemple : « paraît que le caillot c'est des petits champignons la cause, les docteurs ont dit que faudrait y enlever la matrice et les trompes, et puis elle a aussi l'utérus rétréci [...] » (p. 551). On notera tout de même que si le langage de Mariette est dans une large mesure caractéristique du langage oral populaire, on y décèle cependant des traits qui dépassent celui-ci et tendent à rapprocher le parler de la femme de ménage de celui du narrateur ou de Solal. Il en va ainsi, par exemple, de l'usage abondant de participes présents : « Il a fallu mon courage et ma grande décision, nettoyant les vitres tout de partout à la peau de chameau, enfin tout, remettant tout en propreté, m'arrêtant pas une seconde pour souffler » (p. 548)¹⁰. Quoiqu'il en soit, en règle générale, Mariette apparaît par son langage en décalage par rapport aux autres personnages (créant par là un effet de comique). Elle ne manque cependant pas de bon sens et son discours permet d'accéder à un autre point de vue – réaliste et critique – sur la relation des amants.

On notera pour finir, toujours au sujet de la variation diastratique, qu'elle est également mise à profit par l'auteur pour discréditer le personnage qui cherche à élever son rang social par un langage volontairement châtié mais souvent maladroit. L'exemple emblématique est celui d'Antoinette Deume :

Mais chère Corinne, pour compenser, m'a gentiment invitée cet après-midi dans leur superbe propriété de Coppet [...] Il y aura thé de dames [...] Oh, je me réjouis

¹⁰ Pour une description très complète des caractéristiques du langage de Mariette, voir Cabot 1994 : 224-246.

tellement de revoir chère Corinne ! Elle est si développée spirituellement, si intérieure, ayant ses pauvres qu'elle gâte, leur donnant des souyiers presque pas portés malgré qu'ils ne soient pas assez reconnaissants, enfin c'est une âme, je jouis toujours beaucoup avec elle, nous avons des conversations profondes, avec contacts intérieurs dans son superbe salon de Coppet, douze mètres sur sept. (p. 267)

Ce tour d'horizon des modalités de la variation discursive à l'œuvre dans *Belle du Seigneur* est bien sûr trop succinct. Il permet cependant de prendre conscience des multiples angles d'analyse qui se présentent à celui qui veut s'intéresser aux discours des personnages de l'œuvre de Cohen. Il a en outre l'avantage de cerner « en creux » la question de la variation diaphasique du discours, à laquelle nous pouvons nous consacrer à présent.

1.3.2 La variation diaphasique du discours de Solal dans *Belle du Seigneur*

Quelques dernières précisions avant de débiter l'analyse : qui est Solal et quelle place ses discours occupent-ils au sein du récit ? Il nous faudra également expliquer quelles situations de communication nous serons amené à étudier, ainsi que justifier et exposer notre choix des faits linguistiques auxquels nous nous intéresserons.

1.3.2.1 Le personnage de Solal

Solal, dans *Belle du Seigneur*, incarne le personnage du Juif oriental qui réussit dans la société occidentale grâce à son charisme et son intelligence. Au cœur de l'intrigue – qui réside essentiellement dans son histoire d'amour avec Ariane – Solal est cependant également capable de s'en distancier et de la commenter. En ce sens, il semble parfois se rapprocher du narrateur omniscient qui mène le récit. Ses discours, que nous nous attacherons à décrire et analyser, se répartissent dans le texte de la façon suivante : au cours des premières pages, le lecteur est en focalisation interne sur Solal. On le voit arriver déguisé en vieux Juif dans la chambre d'Ariane et écouter, caché, le monologue de celle-ci. Prend place alors un premier discours important, au cours duquel Solal déclare son amour à la jeune femme (déclaration qui sera très mal reçue). Le deuxième discours marquant apparaît trois cent pages plus loin : le personnage se donne pour défi de séduire Ariane et y parvient, de manière détournée, en lui expliquant comment séduire une femme. Puis, pendant la période de l'amour heureux, peu de place est laissée

à la parole de Solal. Elle revient cependant lorsque l'ennui commence à s'installer entre les amants, sous la forme de plusieurs tirades et quelques dialogues, ainsi que par la restitution de ses pensées. Enfin, lors du réel déclin de la relation, la parole de Solal s'exprime pleinement au cours d'un long monologue.

1.3.2.2 Les situations de communication

Les discours de Solal peuvent être répartis en différentes « situations de communication », qu'il s'agira de comparer pour mettre au jour la variation diaphasique. Ce sont ces catégories qui détermineront les résultats que nous obtiendrons. Ce que nous nommons « situation de communication » ou « situation de discours » correspond au mode d'énonciation du discours. Les situations retenues sont ainsi le dialogue et le monologue, ce dernier étant partagé lui-même en deux ou trois sous-parties, comme nous le verrons¹¹. Nous choisissons ces catégories au détriment d'autres paramètres qui auraient pu être retenus (tels que le moment de l'énonciation, le lieu de l'échange ou encore le thème du propos, par exemple), mais qui auraient permis une analyse moins complète selon nous. Nous tâcherons cependant de tenir compte de ces paramètres lors de l'étude des différents passages.

Le dialogue, première situation d'énonciation, possède une forme particulière dans *Belle du Seigneur*. En effet, il est rare que le dialogue y soit le lieu d'un réel échange entre les protagonistes. Souvent, Solal occupe la plus grande partie de l'interaction¹². Nous parlerons cependant bien de dialogue pour désigner ce type de discours, tout simplement parce qu'il n'y a, à peu de choses près, pas d'autre type de dialogue dans l'ouvrage. Ensuite, parce que ce qui nous intéresse dans ces « faux échanges » est essentiellement le fait que Solal s'y adresse ouvertement à Ariane et que celle-ci entende ce qu'il lui dit.

¹¹ Nous nous concentrerons essentiellement sur les paroles rapportées au discours direct. Les paroles rapportées au discours indirect libre (ou éventuellement au discours indirect) peuvent également renseigner sur le caractère de celui qui les prononce, mais dans une moins large mesure, puisque le degré de fidélité au discours représenté y est moindre.

¹² Nous pensons notamment aux discours des chapitres 3, 35 et 88.

La deuxième grande situation de discours que nous relevons est le monologue. La plupart des extraits que nous allons étudier seront tirés de monologues dans leur forme la plus « canonique », celle que Dorrit Cohn nomme « monologue autonome » (Cohn 1981 : 245). Cette dénomination permet bien de rendre compte du fait que ce type de discours est libéré de toute médiation narrative : pas de verbes introducteurs ni de guillemets, aucune intervention du narrateur. Nous sommes conscients du fait que le monologue intérieur, censé représenter la « voix intérieure » des protagonistes, a quelque chose d'artificiel. En effet, il nous faut garder à l'esprit que dans la réalité, ce qu'on peut appeler « vie (ou voix) intérieure » n'est pas forcément ni verbalisé, ni verbalisable. Davantage même, elle est par excellence ce qui ne se communique pas, ce qui s'exprime pour soi-même. La façon dont l'auteur représente l'intériorité des personnages relève donc d'un parti pris, ainsi que le fait même de donner accès au lecteur à cette intériorité – ce qui nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de notre analyse. Nous partons du principe (et tâcherons de montrer) que la variation du langage entre le dialogue et le monologue, qui apparaîtra dans les faits linguistiques que nous relèverons et analyserons, va au-delà d'une volonté de l'auteur de distinguer le langage parlé du langage pensé et permet réellement une caractérisation du personnage qui énonce le discours.

Nous distinguerons, dans le discours de Solal, deux types de monologue. Celui que nous appellerons « monologue dialogique », tout d'abord, est un discours silencieux qui a la particularité d'être adressé à quelqu'un, qu'il s'agisse d'un interlocuteur fictif ou existant réellement, et, dans ce dernier cas, que l'interlocuteur soit présent ou non. Ce que nous appellerons « monologue monologique » correspond, à l'inverse, à un discours intérieur sans destinataire. Afin de rendre notre analyse la plus cohérente et précise possible, les extraits dont nous traiterons auront dans la mesure du possible le personnage d'Ariane comme allocutaire, pour ce qui concerne le dialogue et le monologue dialogique, ou comme objet thématique par le discours, pour ce qui est du monologue monologique. Nous choisirons des extraits différents pour chaque analyse, d'une part parce que tous ne se prêtent pas à l'étude des mêmes phénomènes, et d'autre

part parce que nous pourrions aborder par leur intermédiaire plusieurs moments et aspects de l'histoire, ce qui devrait permettre une interprétation globale plus complète.

1.3.2.3 Les phénomènes linguistiques retenus

Les caractéristiques langagières qui pourraient être des objets d'étude dans la perspective qui nous intéresse sont très nombreuses. Nous avons ainsi dû opérer des choix. Tout d'abord, il s'est agi assez naturellement de nous intéresser aux particularités du discours qui apparaissent comme les plus évidentes et, peut-être, les plus facilement repérables, ceci afin de fonder et expliquer les impressions ou intuitions générales que l'on peut ressentir à la lecture. Deuxièmement, nous avons tâché, dans la mesure du possible, de retenir des phénomènes qui se situent à des niveaux linguistiques différents. Nous avons donc retenu quatre particularités langagières, dont il s'agira d'étudier de manière comparative les occurrences au sein de chaque situation de communication dans le but, répétons-le, de proposer une caractérisation morale, psychologique du personnage de Solal. Les adjectifs substantivés, les temps et modes verbaux, la référence à Ariane et les connecteurs du discours de Solal seront ainsi la matière des quatre parties de notre analyse.

2 Les adjectifs substantivés dans le discours de Solal

Les commentateurs de l'œuvre de Cohen ont beaucoup cherché à mettre au jour les caractéristiques stylistiques de son écriture. La forte présence d'adjectifs substantivés dans ses textes en général – et dans *Belle du Seigneur* en particulier – a été soulignée à maintes reprises. Une étude spécialement dédiée à l'emploi cohénien de l'adjectif consacre d'ailleurs plusieurs paragraphes à cette question (Paillet 2005 : 435-439). Nous adopterons quant à nous une perspective beaucoup moins large en nous intéressant tout particulièrement, dans cette première partie de notre analyse, à l'usage de l'adjectif substantivé dans le discours du personnage de Solal. Plus précisément encore, il s'agira de mettre en évidence les faits de variation observables dans l'usage de l'adjectif substantivé selon la situation de communication (principalement en situation de dialogue ou de monologue). Les différences remarquables devraient nous permettre, d'une part, d'apporter des éléments permettant de caractériser le personnage et, d'autre part, de confirmer notre hypothèse plus générale selon laquelle les personnages chez Cohen ont une épaisseur telle que leur discours, loin d'être uniforme, varie de manière subtile selon la situation de communication dans laquelle ils se trouvent.

Pour ce faire, nous porterons notre attention sur deux échantillons de discours (l'un de l'ordre du dialogue, l'autre du monologue) de tailles équivalentes, dans lesquels nous analyserons ce phénomène de type morphosyntaxique dans plusieurs de ses dimensions¹³. Il s'agira en premier lieu de déterminer le mécanisme de la substantivation opérée. Puis, dans un deuxième temps, nous nous intéresserons de plus près au type d'adjectifs substantivés, afin d'observer le degré de liberté pris dans la substantivation. Il s'agira enfin de décrire les caractéristiques des expressions relevées (déterminant, genre, nombre...). L'étude

¹³ Nous avons choisi comme extrait de dialogue un passage dans lequel Solal s'adresse à Ariane. Il s'agit plus particulièrement de sa « leçon de séduction » au Ritz. L'extrait de monologue, quant à lui, provient du long monologue de Solal, de retour chez lui après un séjour à Paris, silencieux pendant qu'Ariane coud. Dans ce second extrait, Ariane est présente également mais n'entendra pas les propos de Solal, étant donné qu'il ne les formule pas à voix haute. L'entier de chaque extrait analysé se trouve en annexe, p. II-IV.

de ces différents paramètres nous permettra de comparer la situation de dialogue avec la situation de monologue.

2.1 Tableau récapitulatif des adjectifs substantivés relevés dans les extraits

<u>Dialogue</u> (<i>Belle du Seigneur</i> , p. 410 - 413)	<u>Monologue</u> (<i>Belle du Seigneur</i> , p. 1004 - 1007)
<p><u>p. 410</u> Les angéliques effrontées Un cher fort et silencieux Un costaud, un viril Un ferme en ses propos, un tenace et implacable sans cœur, un capable de nuire Un capable de meurtre</p> <p><u>p. 411</u> Ces rusées L'insolent</p> <p><u>p. 412</u> Un fort Le volontaire et le dangereux</p> <p><u>p. 413</u> Un fort, un affirmatif Les vertueuses Le malheureux</p>	<p><u>p. 1004</u> [le los] des dominateurs des intrépides et des brutaux</p> <p><u>p. 1005</u> Le naturel</p> <p><u>p. 1006</u> [ces deux filles de Jérusalem] la juive et la chrétienne Ma grande piteuse ô ma folle aimée Solitaire errant Nous infimes mobiles Les immobiles morts</p> <p><u>p. 1007</u> La Fiancée la Couronnée Mes anciens Les fidèles Mes anciens morts Mes anciens morts Sublimes bègues et immenses naïfs embrasés ressasseurs de menaces et de promesses jaloux d'Israël Mes anciens morts Ce tordu et ce tortu ce merveilleux bossu surgi</p>

On le voit d'emblée, la substantivation de l'adjectif apparaît abondamment dans le discours de Solal – dans un usage plus ou moins courant, comme nous le verrons. Prenons appui sur deux caractérisations théoriques de l'adjectif substantivé afin de proposer une première hypothèse d'interprétation de ce phénomène :

[...] un adjectif substantivé ne renvoie plus à la seule propriété qu'il dénote, mais à une classe d'entités définies par un ensemble de traits comprenant cette propriété : *un jeune, un rapide, une blonde*, etc. ne désignent pas tout ce qui est *jeune, rapide, blond*, etc., mais des catégories de personnes et d'objets dont le sens originel de ces adjectifs est loin d'épuiser la définition. (Riegel & al. 1998 : 356).

Du point de vue sémantique, on constate que, dans chacun des cas, *un seul trait dominant* d'un objet, ou d'une classe, a été sélectionné pour le désigner. Ainsi, l'adjectif désigne un *type* de personnes (*les avars, les blondes, les brunes, les timides, les français, les anglais, les communistes*), d'animés (*les amphibiens, les carnivores*), ou d'objets (*les dirigeables, les présidentielles*). Pour les [+humains] et les [+animés], ce trait est de préférence permanent [...] ou sinon, très voyant [...]. (Goes 1999 : 143).

Soulignons pour commencer un élément commun à ces deux définitions : l'adjectif substantivé renvoie à une classe ou une catégorie d'entités – pour ce qui nous concerne, il s'agira essentiellement de personnes – présentant une caractéristique commune jugée saillante. La définition de Jan Goes ajoute un paramètre important en mentionnant la notion de « type ». En effet, si la catégorie désigne un « ensemble ou groupe de personnes ou de choses qui ont un certain nombre de caractères communs » ([www.cnrtl.fr/definition/ article « catégorie »](http://www.cnrtl.fr/definition/article_cat%C3%A9gorie)), le type, quant à lui, met l'accent sur les qualités elles-mêmes : « ensemble des caractères distinctifs (choisis d'après des critères divers) de certains groupes d'objets, d'individus, permettant leur classification » (*ibid.*, article « type »). Parler de type revient donc à réduire un groupe à l'une ou plusieurs de ses caractéristiques, à rattacher les membres de ce groupe à un « modèle », voire un archétype. Nous reviendrons sur ces distinctions par la suite. Sur la base de ces définitions, notre tableau récapitulatif nous indique que dans les deux situations de communication, Solal tend fortement à catégoriser les humains et à les classer selon des « types ». Il le ferait en outre légèrement plus en situation de monologue, si l'on se fie au nombre d'adjectifs substantivés dans chaque colonne. Cette affirmation sera à préciser ou corriger lors de notre analyse.

2.2 Type de substantivation

De quel type la substantivation opérée par Solal est-elle ? En nous appuyant sur la classification effectuée par Michèle Noailly, on distinguera de manière générale trois modèles de substantivation. Le premier consiste en un groupe déterminant-

adjectif dont le substantif antécédent reste nécessaire à l'interprétation et est récupérable par « calcul anaphorique » (Noailly 1999 : 133). En deuxième lieu, M. Noailly désigne les situations nommées « elliptiques ». Contrairement à ce que l'on pourrait penser si l'on s'attache au concept d'« ellipse », l'interprétation des adjectifs substantivés de ce type n'est pas contextuellement dépendante, et le détour par le substantif support loin d'être nécessaire. Ce deuxième type de substantivation vise à « créer, au moyen de l'adjectif et de la propriété qu'il dénote, une catégorie référentielle plus ou moins stable » (*ibid.* : 134). Dans cette partie, M. Noailly donne une place particulière à la catégorisation de types d'êtres humains qui « correspond sans doute à la nécessité qu'éprouvent les locuteurs à ranger leurs semblables dans des catégories, selon des traits dominants d'apparence ou de caractère » (*ibid.* : 136). Enfin, nous ne ferons que mentionner la troisième catégorie d'adjectifs substantivés, car elle ne trouve pas d'exemple dans les passages relevés : il s'agit d'expressions qui renvoient à un concept, comme « le beau » ou « le vrai ».

Nous remarquons avec Anne-Marie Paillet (2005 : 436) que c'est le deuxième modèle d'adjectifs substantivés qui apparaît le plus souvent chez Cohen de manière générale. Dans les passages relevés dans le discours de Solal, la quasi-totalité des occurrences appartiennent également à cette deuxième catégorie. L'exception concerne l'expression « ces deux filles de Jérusalem la juive et la chrétienne », qui appartient à la première catégorie déterminée par M. Noailly. Il n'apparaît pas de différence notable à ce stade entre le dialogue et le monologue pour ce qui est du type de substantivation.

2.3 Adjectifs ou adjectifs-substantifs ?

Un viril, ces rusées, le dangereux, ma folle aimée, sublimes bégues : les adjectifs substantivés qui abondent dans le discours de Solal ne sont pas tous du même ordre. Tout d'abord, toujours selon Michèle Noailly (1999 : 14-15), il convient de distinguer parmi ces termes qui apparaissent précédés d'un déterminant, ceux qui sont des adjectifs uniquement de ceux qui s'emploient à la fois comme adjectif et comme substantif. Dans la situation de dialogue, on relève 10 termes qui sont des

adjectifs seulement et qui ne sont pas enregistrés en langue comme substantifs¹⁴, et 5 termes qui fonctionnent à la fois comme adjectifs et comme substantifs¹⁵. Pour ce qui est de la situation de monologue, 7 des mots relevés sont des adjectifs uniquement¹⁶ et 15 d'entre eux sont adjectifs et substantifs¹⁷.

Cette distinction permet principalement de juger de l'originalité du discours de Solal. Il est en effet moins surprenant de voir substantivé un terme qui est à la fois adjectif et substantif qu'un terme qui est adjectif seulement. Plus le personnage utilise comme substantifs des mots qui ne sont pas définis comme tels en langue, plus il s'éloigne d'un langage que l'on peut qualifier de standard, au sein duquel ce procédé est employé avec parcimonie. Il est intéressant de noter qu'en situation de dialogue, les termes substantivés par Solal sont davantage des adjectifs que des termes qui sont également des substantifs. A l'inverse, dans le monologue, ce sont les mots de cette deuxième catégorie qui sont substantivés de manière privilégiée. Ainsi que nous l'avons vu, l'adjectif substantivé crée une catégorie, typifie. Le fait de rendre substantifs en majorité des adjectifs qui ne préexistent pas comme substantifs revient à créer une catégorie nouvelle – catégorie d'êtres humains ici – qui n'est pas « officiellement » répertoriée. Cela revient à ériger une caractéristique spécifique au rang de « classe », dans laquelle viendraient se ranger des individus. Les dérogations à l'usage de l'adjectif substantivé renforcent de plus l'aspect subversif de la création de nouvelles catégories : à plusieurs reprises, Solal préserve, dans l'expression substantivée, le complément de l'adjectif, qui normalement disparaît lors de la substantivation (*un ferme en ses propos, un capable de nuire, un capable de meurtre*, voir Paillet 2005 : 437). Une dimension critique, une prise de distance apparaît nettement dans le geste de Solal dans la mesure où l'autre est caricaturé par

¹⁴ *Cher, viril, ferme, tenace, implacable, capable (2x), rusées, insolent, dangereux, vertueuses*. Nous faisons entrer dans cette catégorie les participes passés qui fonctionnent comme adjectifs, l'important ici étant qu'ils ne s'emploient pas comme substantifs. Pour établir cette distinction entre adjectifs et termes qui fonctionnent à la fois comme adjectifs et substantifs, nous sommes référés aux définitions de ces mots sur le site internet www.cnrtl.fr/definitions/

¹⁵ *Effrontées, costaud, fort (2x), volontaire, affirmatif* (ce dernier n'existe comme substantif que dans le contexte ecclésiastique spécifique du 19^e siècle).

¹⁶ *Intrépides, piteuse, aimée* (en se référant au contexte, on part du principe que dans l'expression « ma folle aimée », c'est le terme « aimée » qui est l'adjectif substantivé, bien que, grammaticalement, il puisse s'agir également de « folle »), *fiancée, couronnée, jaloux, tortu*.

¹⁷ *Dominateurs, brutaux, naturel, juive, chrétienne, solitaire, mobiles, morts (4x), anciens, fidèles, bègues, naïfs, ressasseurs, tordu, bossu*.

l'«essentialisation» de l'un de ses traits spécifiques : ce dernier ne fonctionne plus comme qualificatif mais fait partie intégrante de la personne, en allant jusqu'à la désigner. Dans un contexte d'interaction sociale – contrairement à la situation de monologue – Solal privilégie largement la substantivation de termes qui sont des adjectifs au sens strict (plutôt que des termes qui sont répertoriés en langue comme adjectifs et substantifs). Ce faisant, il démontre une volonté de rendre manifeste et public son regard critique. Dans le dialogue est ainsi mis en avant de manière significative un trait important de sa personnalité : son goût du non-conformisme. C'est en rangeant les autres dans des catégories nouvelles, inventées, qu'il peut montrer à son interlocuteur qu'il s'en démarque. Cette piste de lecture est à confirmer à l'aide d'autres paramètres, que nous allons étudier à présent.

2.4 Caractérisation des adjectifs substantivés

2.4.1 Déterminants

Le déterminant est la marque de la substantivation de l'adjectif. De quel type ceux qui apparaissent dans le discours de Solal sont-ils ? On compte dans l'extrait de dialogue 11 déterminants indéfinis et 7 déterminants définis dont un démonstratif. Dans le monologue, on ne trouve aucun indéfini mais 19 définis, dont 3 démonstratifs et 6 possessifs, et 6 expressions sans déterminants, car fonctionnant par apposition (par exemple *ô mes prophètes sublimes bègues*). On observe une grande différence entre le dialogue et le monologue dans l'usage du déterminant. Dans la situation de dialogue, les indéfinis apparaissent en plus grand nombre que les définis ; dans la situation de monologue, à l'inverse, on ne trouve aucun indéfini mais un grand nombre de définis, de diverses sortes. Ainsi, dans notre extrait de dialogue, on trouve fréquemment la forme « un + adjectif » – forme totalement absente de notre extrait de monologue. Souvenons-nous de quelques éléments théoriques : dans son emploi, le déterminant indéfini « extrait de la classe dénotée par le nom et son expansion un élément particulier qui est uniquement identifié par cette appartenance et qui n'a fait l'objet d'aucun repérage référentiel préalable » (Riegel & al. 1998 : 159). Cependant, et cela nous

intéresse particulièrement, il faut distinguer deux cas de figure : dans le premier, l'indéfini renvoie à un élément particulier non identifié par l'interlocuteur mais potentiellement identifiable (au moyen d'informations supplémentaires) ; dans le second, le référent n'a qu'une existence virtuelle (*idem*). L'indéfini singulier peut alors être employé dans un sens générique, auquel cas « l'élément quelconque auquel renvoie le GN introduit par *un* est alors considéré comme un exemplaire représentatif « typique » de toute sa classe » (*ibid.* : 160). C'est, semble-t-il, l'effet de l'usage de l'indéfini singulier dans le discours de Solal en situation de dialogue :

Elles avouent, les angéliques effrontées, qu'il leur faut **un cher** fort et silencieux, avec chewing-gum et menton volontaire, **un costaud**, **un viril**, un coq prétentieux ayant toujours raison, **un ferme** en ses propos, **un tenace** et **implacable** sans cœur, **un capable de nuire**, en fin de compte **un capable de meurtre** ! (p. 410)

Dans cette phrase, les expressions de type « déterminant indéfini + adjectif » tendent à mettre au jour un type d'homme d'autant plus précis que les adjectifs substantivés s'accumulent. De manière virtuelle, Solal va ici jusqu'à construire un archétype qui lui permet de critiquer les penchants féminins : le « modèle » d'homme défini ici est plus que caricatural.

Ce procédé n'apparaît pas dans le monologue, les indéfinis en étant absents¹⁸. Cependant, la généralisation – phénomène qui n'est pas étranger à la construction de « type » que nous venons d'évoquer – y est pourtant largement présente, par le grand nombre de déterminants définis. L'utilisation du déterminant défini suppose que l'objet qui le suit est saisi au sein d'une classe, et ceci de manière univoque : il n'y a pas pour le récepteur d'autre référent possible que celui que désigne le groupe nominal employé par le locuteur (Riegel & al. 1998 : 154). Si nous nous intéressons, parmi les déterminants définis, tout particulièrement aux articles « le », « la » et « les », on retiendra surtout une propriété, définie par Danielle Leeman : « [l'article défini] est susceptible d'indiquer l'extensité maximale (le GN a alors une interprétation générique [...]) aussi bien que l'extensité minimale (le GN a alors une interprétation spécifique [...]), en passant par diverses extensités intermédiaires » (Bouix-Leeman 2004 : 66). Il est intéressant de noter

¹⁸ Nous restons ici dans le cadre de l'extrait relevé, mais de manière générale, les indéfinis sont très peu présents dans les monologues de Solal.

que dans le monologue de Solal, les deux cas de figures apparaissent : ou bien le déterminant défini désigne un référent bien particulier (dans *la fiancée la couronnée*, par exemple) ou bien il désigne une catégorie générique (dans *[le los] des dominateurs des intrépides et des brutaux*, par exemple).

On retiendra de l'analyse des déterminants – lorsqu'on les oppose selon les catégories définis/indéfinis, sans tenir compte encore de leur nombre ou de leur genre – le fait que si le monologue, par l'usage qu'il fait des expressions comprenant un indéfini et par le grand nombre de celles-ci, tend à construire des types d'humains, des « modèles » virtuels, le dialogue en revanche, par sa majorité de définis, met en évidence tout à la fois une catégorisation d'humains par généralisation, et un procédé d'individualisation supposant un référent unique. Ce deuxième élément retiendra particulièrement notre attention, car il est significatif qu'en situation d'interaction sociale, Solal ne fasse presque pas référence à des individus particuliers : lors du dialogue, c'est une vision du monde bien singulière, une vision critique de la société dans laquelle les humains sont rangés de manière subjective et rudimentaire dans des classes, que Solal cherche à imposer à son interlocutrice.

Parmi les déterminants définis, il est important de distinguer les articles (le, la, les) des déterminants démonstratifs et des déterminants possessifs. Ces derniers retiendront particulièrement notre attention. On ne trouve aucun déterminant possessif dans l'extrait de dialogue mais 6 dans l'extrait de monologue : *ma grande piteuse, ma folle aimée, mes anciens, mes anciens morts* (3x). Si la dimension de généralisation qui accompagne la substantivation de l'adjectif ne disparaît pas forcément lorsque celui-ci est précédé d'un déterminant possessif (dans *mes anciens morts*, par exemple), la distance critique diminue néanmoins beaucoup : le déterminant possessif de première personne introduit un lien entre le locuteur et l'adjectif substantivé, il amène une teinte émotionnelle dans le discours. Ainsi, on trouve chez Solal, de manière générale, trois usages principaux du déterminant possessif devant un adjectif substantivé. Tout d'abord, l'expression peut référer aux ancêtres de Solal ou, plus largement, aux hommes de son peuple. On trouve dans notre extrait une occurrence de *mes anciens* et trois occurrences de *mes anciens morts*. Dans une utilisation similaire, quelques pages

avant apparaissent les expressions *mes vaillants* et *mes chers minables* (p. 999). Deuxièmement, le phénomène apparaît pour faire référence à Ariane (les pensées de Solal – puisqu’il est uniquement en situation de monologue silencieux – sont alors principalement rapportées au discours indirect libre) : *sa croyante* (p. 869), *son adorable naïve* (p. 930), *sa proche, sa sympathique, sa naïve* (p. 932), *sa folle et sa géniale* (p. 936), *sa petite* (p. 1077), ou encore *sa pure, sa sainte* (p. 1078). Dans notre extrait, ce type d’expressions n’apparaît pas. Enfin, l’adjectif substantivé précédé d’un déterminant possessif peut faire référence à la religion ou la Bible. On trouve cet usage dans notre extrait (*ma grande piteuse, ma folle aimée*, qui font référence à la vérité religieuse). La raison pour laquelle les possessifs sont très présents dans le monologue et absents du dialogue paraît assez évidente : dans le dialogue, loin de vouloir montrer un quelconque attachement émotionnel à ce qui l’entoure, Solal adopte une attitude distanciée au possible afin de forger sa vision critique de la société – vision qu’il tâche alors d’imposer à Ariane.

2.4.2 Nombre et genre

Nous avons été amenés à distinguer le déterminant indéfini – qui peut précéder un référent unique pas encore connu de l’interlocuteur ou un référent qui n’a qu’une existence virtuelle (auquel cas l’expression renvoie davantage à un « type » qu’à un objet singulier) – du déterminant défini qui, lui, peut renvoyer ou bien à un référent unique bien particulier, ou posséder une portée très générale et désigner une classe dans toute son extension. Parmi ces déterminants définis à sens général, la distinction du pluriel et du singulier tend à préciser si l’expression fait référence à un type (*le volontaire*) ou à une somme d’individus réunis en classe (*les brutaux*)¹⁹ :

Contrairement au singulier qui renvoie à l’objet typique désigné par le reste du GN [...], le pluriel générique de l’article défini invite à rechercher l’ensemble maximal des objets désignables par une telle expression. Cette opération de généralisation (la référence se constitue de façon hétérogène) débouche sur une généralité moins complète qu’avec le singulier. Il est en effet plus facile d’exclure un élément d’une

¹⁹ Lorsque le déterminant défini sert à faire référence à un type, il se rapproche dans son usage du déterminant singulier indéfini.

classe construite inductivement [...] que de soustraire un individu particulier au type dont il est l'occurrence. (Riegel & al. 1998 : 155)

Cette distinction subtile entre type et classe extensionnelle nous permet d'affiner ce que l'on a défini comme la posture critique de Solal. Si l'on laisse de côté pour le moment les déterminants singuliers qui visent un référent particulier et unique et les déterminants pluriels qui visent un groupe précis d'individus (ceci pour nous focaliser sur les expressions à visée généralisante), on constate que l'on trouve dans le dialogue 3 expressions avec un déterminant défini pluriel²⁰ et 15 avec un déterminant singulier (défini ou indéfini, puisque tous deux tendent à définir un type)²¹. Dans le monologue, on trouve 3 expressions qui désignent réellement une catégorie d'individus²² et une seule qui désigne un type²³. Parmi les deux manières dont Solal se fait juge du comportement de ses semblables – ce qu'il fait de manière générale beaucoup plus en situation de dialogue qu'en situation de monologue, comme nous le voyons – la première, celle qui construit un type, est donc nettement plus présente dans le dialogue, alors que dans le monologue, le jugement – aussi peu présent soit-il – se fait davantage par classification. Ainsi, si la critique sociale n'est pas absente du monologue, elle se présente différemment, elle est plus concrète et peut-être moins radicale : il s'agit davantage de réunir des individus qui possèdent la même qualité, alors « essentialisée », que de créer un humain « virtuel » qui incarnerait un qualificatif de manière caricaturale, comme cela apparaît de manière abondante dans le dialogue.

Après ces remarques qui portent sur la dimension critique du discours de Solal, on notera cependant que dans son discours, de manière générale, le pluriel

²⁰ *Les angéliques effrontées, ces rusées et les vertueuses*. Le déterminant démonstratif de l'expression « ces rusées » ne nécessite pas une analyse particulière selon nous, car il est employé dans sa valeur anaphorique : « ces rusées » reprend « elles », que Solal utilise tout au long de son discours, et qui désigne les femmes en général.

²¹ *Un cher, un costaud, un viril, un ferme en ses propos, un tenace et implacable sans cœur, un capable, un capable, l'insolent, un fort, le volontaire, le dangereux, un fort, un affirmatif et le malheureux*.

²² *[les] dominateurs, [les] intrépides et [les] brutaux*. Les expressions « les immobiles morts » et « les fidèles » ont un statut un peu ambigu. Font-elles référence à une catégorie générale d'individus ? En fonction du contexte, on considérera plutôt qu'elles réfèrent à un groupe précis (aussi large soit-il). Le fait que les termes substantivés entrent dans les deux catégories du nom et de l'adjectif (et qu'ainsi on n'ait pas affaire à une catégorie créée au moment du discours par l'entremise de la substantivation) appuie cette interprétation.

²³ *Le naturel*.

ou le singulier peuvent désigner tant un référent aimé, estimé, qu'un référent déprécié. Si l'on ajoute la dimension du genre à notre analyse, des différences importantes apparaissent entre le dialogue et le monologue. En effet, alors qu'on trouve dans le dialogue 15 masculins tous singuliers, et 3 féminins tous pluriels, on trouve dans le monologue 19 masculins dont 5 singuliers et 14 pluriels et 6 féminins tous singuliers. Notons que les expressions au masculin sont au singulier dans le dialogue et majoritairement au pluriel dans le monologue. Au niveau sémantique, on remarque que les termes renvoient toujours à des référents dépréciés par Solal dans le dialogue (*un costaud, un capable de meurtre*), alors que dans le monologue, il peut s'agir d'un référent estimé ou d'un référent dénigré (*mes anciens morts vs les brutaux*). Les féminins, quant à eux, se répartissent de manière très claire : ils apparaissent au pluriel dans le dialogue et au singulier dans le monologue – un singulier individualisant – d'une part ; ils réfèrent à un élément déprécié dans le dialogue (*les angéliques effrontées*) et à un élément apprécié dans le monologue (*ma folle aimée*), d'autre part. La question du genre des adjectifs substantivés confirme une piste d'interprétation déjà évoquée selon laquelle, en situation de dialogue, Solal s'en tient à une position distancée, par laquelle il se met à l'écart de la société pour en formuler la critique sans rien livrer de ses affinités particulières. Les expressions, masculines ou féminines, qu'on y trouve, renvoient à une généralité que le personnage condamne de manière radicale et en faisant preuve d'autorité : il faut qu'Ariane adopte son point de vue, il faut qu'elle adhère à l'univers mental qu'il crée. C'est seulement en situation de monologue qu'apparaissent des expressions singularisantes, par lesquelles Solal exprime son attachement à la religion juive et à son peuple d'une part (*ma grande piteuse, mes anciens morts, sublimes bègues et immenses naïfs*), et à son amante de l'autre²⁴.

²⁴ Si elles n'apparaissent pas dans notre extrait, les expressions au singulier féminin faisant référence à Ariane abondent dans d'autres passages où le personnage monologue.

2.5 Conclusion de l'analyse

Les adjectifs substantivés qui apparaissent dans le discours de Solal illustrent bien la propriété principale que les linguistes mettent en évidence : l'adjectif substantivé tend principalement à définir une catégorie ou un type. D'ailleurs, le personnage principal du grand roman de Cohen n'analyse-t-il pas lui-même en ce sens les adjectifs substantivés employés par les femmes qu'il séduit ?

Fort, fort, elles n'ont que ce mot à la bouche. Comme elles ont pu m'en casser les oreilles ! Toi, tu es fort, me disaient-elles, et j'avais honte. Une d'elles, plus excitée et plus femelle, me disait même Toi tu es **un fort**. Ce qui faisait plus fort encore et me rangeait dans la catégorie divine des grands gorilles. (p. 412)

Dans cette thématization des effets de la substantivation de l'adjectif est soulignée l'accentuation – que nous sommes allés jusqu'à appeler « essentialisation » – de la qualité définie par l'adjectif de base, ainsi que le fait que soient créées alors des catégories dans lesquelles sont « rangés » les humains. C'est en effet l'usage principal de ce type d'expressions. Toutefois, nous avons eu également l'occasion de constater que certains adjectifs substantivés ne faisaient référence ni à un type, ni à une classe : toujours en « essentialisant » une qualité, ils désignent un référent unique et bien précis que le personnage affectionne et respecte. Nous sommes ainsi amenés à corriger notre hypothèse de départ : ce n'est pas parce qu'il y a davantage d'adjectifs substantivés dans le monologue que Solal y exerce une critique sociale plus grande, en « catégorisant » davantage. C'est là qu'intervient l'originalité de l'écriture de Cohen : par l'usage particulier qui en est fait, l'adjectif substantivé ne réfère pas forcément à une catégorie ou à un type.

Sans revenir sur toutes les remarques que nous avons faites au sujet des déterminants, du genre ou du nombre des adjectifs substantivés, on rappellera la principale différence entre la situation de dialogue et la situation de monologue : dans la première, on trouve ou bien une référence à des types (avec une majorité d'expressions à déterminant indéfini au masculin singulier), ou bien une référence à des catégories générales (on observe 3 occurrences d'adjectifs féminins avec article défini). Dans tous les cas, une critique sociale est exprimée, et le personnage cherche à soumettre son interlocutrice à son point de vue. Dans la

situation de monologue, en revanche, outre la présence de quelques catégories, ce sont surtout des expressions à référent unique (ou pluriel mais bien défini) que l'on trouve : le personnage généralise moins, catégorise moins. Ajouté au grand nombre de possessifs, cet élément tend à conférer au propos une dimension émotionnelle totalement absente du dialogue.

Les attitudes différentes de Solal – l'une se définissant par l'acte d'autorité, l'autre par l'effusion émotionnelle – en fonction de la situation de communication pourraient être le fruit d'une inconstance de caractère, la présence ou l'absence de l'autre influençant de manière significative le discours du personnage et, donc, la posture morale qu'il adopte. Cependant, faut-il simplement envisager Solal comme un personnage à l'humeur versatile ? Selon nous, une même posture morale peut donner lieu à ces deux attitudes très différentes. Il est certain qu'il peut paraître paradoxal que dans l'extrait de dialogue sélectionné la dimension de l'émotionnel n'apparaisse pas, car Solal y cherche tout de même à séduire Ariane, à gagner son amour. Mais on assiste ici davantage à une leçon de séduction – même si Ariane tombe finalement sous le charme – qu'à une séduction au sens propre de la part de Solal. Il séduit Ariane par son intelligence : il cherche avant tout sa connivence – on le voit clairement lorsqu'il fait comme si Ariane était un homme et s'adresse à elle en l'appelant « Nathan » (p. 428-438). Nous avons même été jusqu'à dire que Solal cherche par ses paroles à soumettre Ariane à son point de vue. Son discours est de fait un tour de force par lequel il lui impose son jugement : elle ne peut qu'accepter les catégories humaines pour le moins réductrices qu'il crée. Cette attitude très paradoxale du personnage – dénoncer par la force l'empire de la force – ne pouvait laisser place à l'élan émotionnel (que l'on peut considérer comme sincère) qui apparaît dans le monologue : lorsque, au tout début du récit, il déclare son amour à Ariane dans son déguisement de vieux juif édenté, Solal remarque qu'il ne peut séduire la jeune femme autrement que par « les moyens qui leur plaisent à toutes, les sales, sales moyens » (p. 53). On peut donc imaginer qu'il fait volontairement disparaître l'émotionnel de son discours, supposant que son idéal de relation homme-femme (une relation de tendresse et d'amitié, à l'opposé de l'amour-passion) n'est pas réalisable avec

Ariane. Le caractère double de Solal proviendrait ainsi de sa capacité d'adaptation à la situation. Sa versatilité apparente révélerait en réalité la profondeur du personnage et, par conséquent, la modernité du travail de Cohen : on est bien loin des peintures uniformes des personnages des textes du 17^e siècle.

3 Temps et modes verbaux dans le discours de Solal

« La beauté, signe et gage de santé, est force » ; « Ô chérie, comme je pourrais te rendre heureuse si tu étais malade pendant des années [...] » ; « Se tuer pour en finir ? Mais quoi, la laisser seule ? ». Il est possible d'analyser ces trois énoncés de Solal (p. 404, 928, 807) sous l'angle du degré de réalité que le personnage accorde à l'acte mentionné. Dans le premier, le verbe être au présent de l'indicatif exprime ce que le personnage considère comme une réalité universelle. La deuxième formule, par l'emploi du conditionnel, évoque une situation que le personnage désire voir actualisée mais qui reste de l'ordre de la virtualité. Enfin, la troisième expression, par ses infinitifs, fait référence à une action qui possède un degré de réalité inférieur encore : elle est évoquée dans sa pure potentialité, le procès étant privé d'agent. On suppose d'emblée que les temps verbaux peuvent constituer des indices pour une caractérisation du personnage qui les emploie : un locuteur qui use abondamment de présents de vérité générale possède un caractère et une vision du monde différents de celui qui ne parle qu'au conditionnel.

Parler de « degré de réalité » attribué par le locuteur au procès mentionné signifie que l'on envisage les formes verbales en termes de mode. C'est sur cette notion centrale que nous nous focaliserons dans ce deuxième chapitre de notre analyse du discours de Solal. Chaque temps verbal s'inscrit dans l'un des modes que sont l'infinitif, le participe, l'impératif, le subjonctif, le conditionnel et l'indicatif – les deux premiers étant les modes les plus « virtualisants » et le dernier le mode le plus « actualisant ». Il convient de distinguer le mode et la modalité d'énoncé, dont nous ne traiterons pas directement. Cette dernière (qui peut être de type ontique, déontique, épistémique...) dévoile l'attitude du locuteur envers le contenu de son énoncé. Le mode verbal est une composante morphologique de la modalité, laquelle se définit également à l'aide de marques syntaxiques et lexicales (Le Querler 1996 : 61-67).

Quels modes verbaux Solal privilégie-t-il ? Observe-t-on une différence d'usage selon la situation de communication ? Son emploi des temps et modes verbaux nous fournit-il des indices pour une caractérisation de sa personnalité ?

Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, nous avons choisi d'étudier trois situations de communication, qu'il s'agira de comparer tout au long de notre propos : le dialogue (avec pour extrait les pages 403-405 de *Belle du Seigneur*), le monologue dialogique (extrait p. 928-929) et le monologue monologique (extrait p. 1012-1015)²⁵. Nous nous intéresserons principalement aux extraits mentionnés, mais nous prendrons également appui sur d'autres passages pouvant illustrer notre propos. Toutes les formes verbales de ces extraits – qu'elles soient indépendantes ou qu'elles figurent dans des subordonnées – seront prises en compte, pour autant qu'elles soient assumées par le personnage de Solal. Nous ne retiendrons les infinitifs que lorsqu'ils constituent le centre prédicatif d'une proposition indépendante. C'est principalement le degré d'actualisation exprimé par ces formes verbales qui nous intéressera, et qui devrait nous permettre d'affiner notre caractérisation du personnage de Solal.

3.1 Le dialogue : prédominance de l'indicatif

(p. 403 « Tout ce qu'ils aiment... » - p. 405 « ... et jusqu'au linge sale de son mari »)

L'extrait sélectionné ici provient de la leçon de séduction que Solal impose à Ariane, au Ritz. La plupart des formes verbales qui apparaissent dans ce passage sont à l'indicatif. Ainsi que nous l'avons évoqué, l'indicatif est « le mode de l'actualisation du procès » (Riegel & al. 1998 : 297) par excellence car il est à la fois temporel et personnel : il situe le procès dans le passé, le présent ou l'avenir et se conjugue à toutes les personnes. Le présent de l'indicatif est le temps que Solal emploie le plus dans cet extrait de dialogue (plus d'une quarantaine d'occurrences en deux pages). Dans son emploi le plus ordinaire, le propre du présent est sa coïncidence avec la situation d'énonciation :

Un énoncé au présent, sans indications contraires, est étroitement repéré par rapport au moment de la parole. Il indique un événement ou un état de choses contemporains de l'acte d'énonciation, et ce procès est présenté comme vrai par le locuteur au moment de l'énonciation. (*Ibid.* : 299)

²⁵ Voir annexe p. IV-VI.

Cependant, ce n'est pas là le seul usage du présent – usage qui n'apparaît d'ailleurs presque pas dans cet extrait. Si Solal y emploie également le « présent d'habitude » (*ibid.* : 300) à plusieurs reprises²⁶, c'est cependant le présent dans sa fonction la plus large, un présent à valeur omnitemporelle, qui est privilégié. Il s'agit ici du présent permanent (*idem*), que l'on rencontre dans les définitions, les vérités générales ou les proverbes. Le locuteur qui l'utilise considère son énoncé comme valable de manière générale, il lui confère une validité illimitée. C'est de cet ordre que sont un grand nombre des verbes au présent qui figurent dans ce premier extrait. Observons les quelques premières phrases du passage, qui exemplifient cet emploi de la manière la plus forte :

Tout ce qu'ils aiment et admirent est force. L'importance sociale est force. Le courage est force. L'argent est force. Le caractère est force. Le renom est force. La beauté, signe et gagne de santé, est force. La jeunesse est force. (p. 403-404)

Chacune de ces phrases exprime une vérité générale. Dans la plupart d'entre elles, le sujet est un concept abstrait (« l'importance sociale », « le courage », « l'argent », « le caractère », « le renom », « la beauté », « la jeunesse ») précédé d'un déterminant défini singulier et représenté sans restriction temporelle. Il est ainsi question, de manière très globale, de l'idée du courage, de la beauté, de la jeunesse, etc. La première expression vise également la généralisation par l'usage du déterminant « tout ». De plus, l'utilisation récurrente du verbe être signale que le propos tenu par Solal est de l'ordre d'une caractérisation ontologique essentielle : le personnage prétend connaître les qualités intrinsèques des concepts dont il parle. Ces différents éléments indiquent que le locuteur confère à ses énoncés d'une part, une valeur de vérité incontestable et, d'autre part, une validité étendue à l'extrême, une dimension universelle. On trouve dans ce même passage d'autres expressions qui expriment des vérités générales, bien que de manière moins radicale :

Les primitifs assomment leurs vieillards. Les jeunes filles de bonne famille, en mal de mariage, précisent dans leurs annonces qu'elles ont des espérances directes et prochaines [...] Ce qu'ils appellent péché originel n'est que la confuse honteuse conscience que nous avons de notre nature babouine et de ses affreux affects. [...]

²⁶ Par exemple, dans « Et moi, mon horreur des vieilles qui viennent toujours s'asseoir près de moi dans les trains. Dès qu'une de ces sorcières barbues entre dans mon compartiment, ça ne rate jamais, c'est moi qu'elle choisit [...] » (p. 404).

Celui qui sourit signifie à l'hominien d'en face qu'il est pacifique, qu'il ne le mordra pas avec ses dents [...]. (p. 404)

Ici les sujets sont moins généraux et moins abstraits mais font tout de même référence à des classes d'individus et non à des individus particuliers. La dimension généralisante est ainsi présente dans ces énoncés également.

On remarque par conséquent que Solal utilise le présent de vérité générale de deux manières différentes. Tout d'abord, il s'agit de donner des définitions très abstraites (et donc invérifiables – d'autant plus qu'il ne cherche pas à les démontrer) en vue d'appuyer sa théorie selon laquelle les rapports humains sont régis par la force ; en second lieu, il crée des groupes d'humains ou des types (« les primitifs », « les jeunes filles de bonne famille », « celui qui sourit ») et les caractérise de manière absolue. Aucune hésitation n'est émise quant à la validité de la proposition avancée. Comment interpréter cet usage du présent dans la situation de dialogue – et plus précisément dans ce passage où Solal séduit Ariane au Ritz ? Ainsi que nous avons déjà eu l'occasion de le constater, cet épisode relève davantage du tour de force que de la séduction. Solal cherche à rallier Ariane à son point de vue, il veut la conquérir par son intelligence, en lui démontrant que les relations humaines sont dirigées par la brutalité et que c'est celle-ci qui séduit les femmes. Paradoxalement, sa manière de dénoncer l'empire de la force relève elle-même de la violence : il cherche à imposer son système de pensée et ses valeurs. On le voit lorsqu'on étudie les temps verbaux de son discours : le présent gnomique, qui exprime une vérité générale de manière radicale, sans nuances, ne laisse pas le choix à l'interlocutrice. Nous retrouvons à l'issue de cette analyse la dimension autoritaire du caractère de Solal, déjà évoquée lors de l'étude des adjectifs substantivés qui figurent dans son discours. En évoquant un grand nombre de vérités qu'il présente comme irréfutables et universellement valables, son propos, qui se veut de l'ordre de la critique sociale, est en réalité également passablement tyrannique.

Toujours parmi les temps de l'indicatif, on trouve à la fin de notre extrait un passage au futur, dans lequel Solal annonce ce qui arrive lorsqu'une femme est séduite au moyen des « manèges » qu'il a préalablement décrits :

Rentrée chez elle, elle comparera son mari au fournisseur de pouahsie, et elle le méprisera. Tout lui sera motif de dédain, et jusqu'au linge sale de son mari. (p. 405)

Ici, Solal emploie le futur pour indiquer une relation de postériorité. Nous nous intéresserons plus particulièrement au fait que ces formes sont à la troisième personne. En effet, lorsqu'un locuteur emploie le futur à la première personne, il se projette dans l'avenir et peut s'engager à réaliser le procès évoqué ; mais lorsqu'il emploie le futur à la troisième personne, il se prononce sur un état de fait qui n'est pas de son ressort. Son propos est alors de l'ordre de l'annonce ou de la prédiction. Autre élément à relever : le sujet « elle » ne fait pas référence à un individu particulier, mais à la femme de manière générale, puisque Solal décrit une entreprise de séduction « type ». Ces quelques éléments nous conduisent à des observations qui vont dans la même direction que les remarques faites précédemment au sujet du présent de vérité générale. En effet, on trouve dans les deux cas la même prétention de Solal à la connaissance de ses semblables. Cependant, autant que son arrogance, l'usage du futur met en évidence ici l'œil critique de Solal : en affirmant connaître les pensées et les agissements d'une femme séduite, il montre la répétition, la monotonie et, par conséquent, la prévisibilité du comportement de celle-ci. La séduction est envisagée comme une sorte de jeu social, comme un jeu de rôle au sein duquel chacun assume une place et un comportement précis et stéréotypé. Et c'est cette vision critique que Solal, par l'usage généralisant de formes de l'indicatif, cherche à imposer à Ariane ici.

Si l'indicatif prédomine largement dans cet extrait de dialogue, on relève néanmoins quelques infinitifs, dont trois qui nous intéresseront particulièrement :

Premier manège, **avertir** la bonne femme qu'on va la séduire. Déjà fait. C'est un bon moyen pour l'empêcher de partir. Elle reste par défi, pour assister à la déconfiture du présomptueux. Deuxième manège, **démolir** le mari. Déjà fait. Troisième manège, la farce de poésie. **Faire** le grand seigneur insolent, le romantique hors du social [...]. (p. 405)

Nous l'avons déjà évoqué, l'infinitif est le mode par lequel le procès est présenté comme non actualisé, dans sa potentialité : « [avec l'infinitif] on est [...] dans le domaine du virtuel : le procès n'est affecté ni à une personne particulière, ni à une époque précise, il reste un concept abstrait » (Leeman 1994 : 82). Les infinitifs que nous avons soulignés dans ce court extrait possèdent une valeur instructionnelle, ils signalent les points d'un programme à suivre

systématiquement. On trouve ce même usage essentiellement dans les livres de cuisine, les modes d'emploi ou les notices d'utilisation. Ici, Solal se sert de l'infinitif pour énoncer les premiers des onze « manèges » destinés à conquérir une femme. Le verbe non-actualisé signifie bien la dimension atemporelle et impersonnelle des instructions : celles-ci sont valables tout le temps et pour tout un chacun. Par ce geste, c'est précisément le mode d'emploi de la séduction que Solal présente à Ariane. Il s'agit pour lui de désacraliser la passion : s'il suffit d'effectuer une liste d'actions finalement assez élémentaires (être cruel, faire preuve de mépris, faire des compliments, etc.) pour que la personne convoitée tombe en « grand imbécile amour » (p. 53), c'est que la passion est loin de cet idéal spirituel forgé par la tradition – notamment la tradition romanesque qui commence avec Tristan et Iseult et qui trouve son apogée avec *Anna Karénine*, dont l'histoire est caricaturée et fortement critiquée à de nombreuses reprises *Belle du Seigneur* ainsi que, de manière générale, dans l'œuvre de Cohen. On terminera en notant que ces infinitifs peuvent, d'une certaine manière, être rapprochés des temps de l'indicatif étudiés. En effet, la visée à la fois généralisante et critique y est autant manifeste que dans les présents ou les futurs : de même que Solal énonçait des vérités générales avec le présent et prévoyait un comportement stéréotypé en employant le futur, il décrit et impose le schéma caractéristique et typique d'une séduction « efficace » – c'est-à-dire, selon lui, une séduction par la violence – au moyen de l'infinitif. De plus, l'aspect autoritaire du caractère de Solal transparait à travers l'usage de chacun de ces trois temps : il s'agit dans les trois cas d'affirmer une vérité – ou un procédé, pour le cas de l'infinitif – présenté(e) comme incontestable, correspondant à une réalité avérée. Le dialogue se trouve ainsi (à nouveau ?) placé sous le signe de l'assujettissement de l'interlocutrice au point de vue de Solal.

3.2 Le monologue dialogique : des modes virtualisants

(p. 928 « Ô chérie... » - p. 928 « exceptionnels et sublimes » et p. 928 « ah, mon amour » - p. 929 « lèse-passion »)

Qu'en est-il de l'attitude de Solal en situation de monologue dialogique lorsque, bien que toujours destinées à Ariane, ses paroles ne sont pas entendues par celle-ci ? Contrairement à l'exemple de dialogue que nous venons d'étudier, le passage de monologue que nous avons sélectionné est un extrait dans lequel l'indicatif n'apparaît pas comme le temps dominant. Parmi les formes verbales qui y figurent, le verbe au conditionnel retiendra pour commencer notre attention : « Ô chérie, comme je **pourrais** te rendre heureuse si tu étais malade pendant des années et que tu sois ma petite fille que je soigne dans son lit, que je sers, que je lave, que je peigne. » (p. 928)

La forme au conditionnel présent fait partie ici d'une circonstancielle conjonctive conditionnelle en « si ». Pris dans sa valeur modale :

Le conditionnel s'oppose au futur [dans sa manière d'envisager l'avenir]. Alors que celui-ci réduit le plus possible la part d'incertitude inhérente à l'avenir, le conditionnel, au contraire, la renforce : il présente le procès avec une surcharge d'hypothèse. (Riegel & al. 1998 : 356)

Selon la tradition grammaticale, le conditionnel donne au procès ou bien une valeur potentielle, ou bien une valeur irréaliste. Ici, il s'agit d'une valeur potentielle, puisque Solal « [...] considère au moment de l'énonciation le procès comme possible, bien que les conditions de sa réalisation ne soient pas encore remplies » (*ibid.* : 318). Dans l'absolu, la situation est ainsi susceptible de se réaliser – elle se réalisera d'ailleurs lorsque Ariane attrapera une pneumonie (voir p. 1094). Lorsque Solal utilise le conditionnel en s'adressant à Ariane en pensées, il construit un univers imaginaire dans lequel leur relation ne serait pas vouée à échouer à cause de l'ennui. C'est une façon pour le personnage de s'évader de la réalité, tout en formulant un souhait pour l'avenir. Le conditionnel à valeur optative est ainsi précisément le temps verbal que Solal n'utilise pas lorsqu'il s'adresse directement à Ariane au sujet de leur relation, puisqu'il s'efforce de lui cacher sa lassitude : « Pourvu que je sois toujours seul à être malheureux », se dit-il à lui-même (p. 833). Il emploie en revanche le conditionnel lorsqu'il cherche à la provoquer en lui demandant si son amour pour lui est lié à son physique : « Si moi soudain plus beau du tout, si moi devenu affreux, si moi soudain homme-tronc à la suite d'une opération indispensable, quels **seraient** vos sentiments à mon égard ? » (p. 870). Il est intéressant de noter que dans les deux cas, le

conditionnel, qui crée un univers imaginaire, est une façon de raviver la relation : ou bien, dans les pensées de Solal, il exprime un souhait qui, s'il se réalisait, redonnerait un sens à l'histoire des deux amants ; ou bien, dans le discours direct, il réfère à un univers irréel et vise, finalement, à provoquer Ariane et ainsi « distraire » le couple en inventant un conflit. Mais revenons à notre extrait. Le conditionnel que nous avons étudié est suivi d'un imparfait (construction standard de la subordonnée conditionnelle) et d'un subjonctif : « et que tu **sois** ma petite fille que je soigne, [...] » (p. 928). Ici l'emploi du subjonctif se justifie grammaticalement par la double hypothèse : « On [...] emploie également [le subjonctif] dans une subordonnée coordonnée par *que* à une proposition introduite par *si* » (Riegel & al. 1998 : 326). Le subjonctif se situe dans le prolongement de l'imparfait, et exprime avec lui les conditions devant être réunies (et, forcément, ne l'étant pas) pour que le procès au conditionnel se réalise. Le conditionnel, l'imparfait et le subjonctif ont ainsi la même valeur virtuelle dans ce passage et permettent à Solal de formuler un désir que la réalité ne rend pas possible.

Un autre mode verbal qui apparaît dans cet extrait de monologue est le participe. On trouve en effet deux participes passés : « Hélas, condamnés à être exceptionnels et sublimes » (p. 928) et « Mais non, défendu, lèse-passion » (p. 929). De manière générale, la valeur modale du participe est la même que celle de l'infinitif : le participe présente un procès abstrait et de l'ordre du virtuel (Leeman 1994 : 82). Il semble toutefois que nous ayons affaire ici davantage à des formules qui présentent une ellipse, plutôt qu'à des phrases dont la seule forme verbale est un participe. On peut en effet restituer l'expression d'un procès actualisé en ajoutant un sujet et un auxiliaire à ces phrases : *Hélas, [nous sommes] condamnés à être exceptionnels et sublimes ; Mais non, [c'est] défendu, lèse-passion*. Plus que la virtualité induite par le participe, c'est, selon nous, davantage cette élision qu'il faut retenir ici. Le style, quasi télégraphique, tend à montrer la monotonie de la vie quotidienne du couple. La phrase est courte parce que, justement, il y a peu à en dire, cette vie quotidienne se résume en peu de mots.

Le dernier mode verbal qui nous intéressera dans cet extrait est l'infinitif qui apparaît dans la phrase « Ah, mon amour, pouvoir te dire des petits noms idiots, chouquette, ou chouquinette, ou pantalonnette si tu es en pyjama » (p. 929). Ici

l'infinitif a pleinement sa valeur modale virtuelle, il fait référence à un procès non actualisé et exprime le souhait de la réalisation de ce procès. On peut parler pour cette forme d'« infinitif exclamatif » (Riegel & al. 1998 : 335). Proche du conditionnel au niveau du sens, le verbe à l'infinitif pourrait être remplacé par une phrase du type : « Si seulement je pouvais... » ou « Comme j'aimerais pouvoir... ». Comme le conditionnel, le mode infinitif crée une dichotomie entre le monde réel et le monde imaginaire :

Le style infinitivisé est très présent dans *Belle du Seigneur*, ce qui n'est que logique puisque sur le plan idéologique, il s'agit de confronter l'ivresse onirique et les aspirations des personnages en quête d'absolu à l'inévitable dégrisement que le réel se charge de leur opposer. (Goergen 1997 : 311)

Cette remarque, qui s'applique également à d'autres usages de l'infinitif que nous aurons l'occasion d'évoquer, exprime bien la distinction entre temps actuels et temps virtuels sur laquelle nous nous sommes appuyé dans notre analyse.

Dans le dialogue, Solal se place en marge de la société pour formuler de manière très affirmative (en employant essentiellement le présent et le futur) une critique générale sur les rapports humains – critique qu'il impose à Ariane en montrant ainsi son caractère tyrannique. Dans le monologue dialogique, en revanche, ce sont surtout des modes virtualisants qui sont employés. Les formes au conditionnel, au subjonctif et à l'infinitif que nous avons étudiées sont de l'ordre du souhait. Par leur intermédiaire, Solal construit un univers qu'il rêve de voir se réaliser. Le personnage va loin dans cette fuite imaginaire puisqu'il intègre son interlocutrice dans son discours (« comme je pourrais **te** rendre heureuse si **tu** étais malade », « Ah, mon amour, pouvoir **te** dire [...] »). Ce monologue dialogique ressemble à un plaidoyer silencieux : Solal dit en pensées à Ariane ce qu'il ne peut lui dire en face de peur de la rendre malheureuse et de peur qu'elle se rende compte que leur amour est voué à l'échec. Sa posture est ici toute différente de celle qu'il adoptait dans la situation de dialogue étudiée précédemment.

3.3 Le monologue monologique : entre virtuel et actuel

(p. 1012 « elle est silencieuse en ce moment... » - p. 1014 « ...bref la barbe »)

Poursuivons notre analyse des modes verbaux dans le discours de Solal au moyen d'un extrait issu du long monologue qu'il énonce silencieusement pendant qu'Ariane coud à ses côtés. Dans les deux extraits que nous venons d'analyser apparaissent deux emplois différents de l'infinitif : l'infinitif procédural dans l'extrait de dialogue et l'infinitif exclamatif à valeur virtuelle dans l'extrait de monologue dialogique. Dans l'extrait de monologue monologique qui nous intéresse à présent, ce sont des infinitifs à valeur auto-injonctive ou autojussive qui figurent : « ne jamais **oublier** qu'elle mourra donc la **chérir** sans arrêt » (p. 1013). Un tel usage apparaît déjà plusieurs chapitres auparavant, dans les pensées de Solal (à nouveau en présence d'Ariane) rapportées au discours direct libre : « Eh bien, **parler** » « Allons, vite, lui **parler**, ne plus **rester** devant cette fenêtre » (p. 807). Dans son usage, cette forme de l'infinitif est proche de l'impératif (elle possède le même statut que la forme « allons ») : le personnage se somme lui-même de réaliser telle ou telle action – action encore virtuelle au moment de l'énonciation. La valeur de précepte général qu'induisait l'infinitif procédural dans l'énonciation des manèges (« Premier manège, avertir la bonne femme qu'on va la séduire », p. 405) est supprimée ici : l'injonction n'a pour destinataire que le locuteur.

Dans son analyse du monologue cohénien, Gilles Philippe retrace l'histoire générale du monologue et attribue dans ce cadre l'origine de l'usage de l'infinitif à valeur auto-injonctive à Valéry Larbaud qui, lorsqu'il reprend le travail sur la forme de Dujardin et Joyce, note : « L'infinitif à valeur auto-injonctive devait s'imposer, avec la phrase nominale, comme un des traits les plus systématiques de la représentation du discours intérieur en France » (Philippe 2005 : 213). En effet, on comprend que la dimension non actualisante de ces infinitifs, qui induisent un style de notation brute, permet d'exprimer un langage non analytique, qui se veut proche du langage intérieur, avec tout ce qu'il pourrait comporter de « spontané »

et d'« authentique »²⁷. Cependant, ce n'est pas parce que l'infinitif autojussif fait partie des composantes stylistiques du monologue intérieur qu'il ne peut être saisi dans la perspective d'une caractérisation du personnage de Solal : il reste significatif que dans le monologue le personnage se pousse lui-même à l'action. Loin de la codification et de la dénonciation des rapports humains qu'il réalisait dans le dialogue, il vise uniquement ici à s'exhorter lui-même à agir. Comme le souligne Claire Stolz, « [l'infinitif autojussif dans l'œuvre cohénienne] marque la volonté des personnages de maîtriser leur avenir et leur destin » (Stolz 2003 : 426). Dans une perspective un peu similaire, on relèvera un emploi encore différent de l'infinitif qui apparaît dans un autre monologue de Solal : « Commander un second thé ? » (p. 807) ; « Se tuer pour en finir ? Mais quoi, la laisser seule ? » (p. 807). Dans ces phrases interrogatives, la valeur virtualisante de l'infinitif renforce l'aspect délibératif de l'énoncé : le personnage se demande quoi faire pour sortir de l'ennui dans lequel Ariane et lui sont plongés. Ces formes verbales induisent un effet proche de celui du conditionnel étudié auparavant, au moyen duquel Solal signifiait ses souhaits (dont la réalisation restait de l'ordre du virtuel) d'un changement dans sa relation avec Ariane : elles expriment une volonté de fuir la réalité ou, du moins, de la changer. Ainsi par l'usage de l'infinitif dans le monologue, Solal ne se positionne plus, comme dans le dialogue, à l'extérieur de la société pour la critiquer, mais s'envisage en tant qu'acteur de sa vie personnelle.

Après ces remarques sur le mode infinitif, intéressons-nous au mode de l'indicatif, qui apparaît majoritairement dans cet extrait, afin d'examiner si les formes qu'on y relève peuvent être rapprochées des formes à l'indicatif mises en évidence dans le dialogue. On compte au total une vingtaine de formes au présent. Si elles désignent toutes un procès considéré comme actuel (par opposition à virtuel) au moment de la situation d'énonciation, l'étendue de la validité de ce

²⁷ Il convient bien évidemment d'être prudent lors de la caractérisation de ce qu'on appelle « expression du langage intérieur », ainsi que nous l'avons déjà suggéré. En réalité, on peut fortement douter du fait que notre vie intérieure et nos pensées soient formulées et prennent la forme de phrases construites. L'attribution des qualités de spontanéité, d'oralité, d'authenticité, ... au langage intérieur qui s'exprime dans le monologue est le fruit d'une longue recherche littéraire. Voir par exemple Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil (Poétique), 1981.

procès varie selon les cas. Premièrement, on relève deux formes au présent qui désignent un procès exactement contemporain de la situation d'énonciation et valable uniquement à ce moment-là : « elle **est** silencieuse en ce moment [...] elle me **croit** absorbé par ma lecture » (p. 1012). On observe deuxièmement, et cet usage nous intéressera davantage, quelques formes qui expriment des procès dont la validité s'étend au-delà du moment de l'énonciation : « elle **est** très polie », « elle **fait** ce qu'elle **peut** la pauvre », « elle **masse** moins bien qu'Isolde », « c'est comme ça qu'elle les **aime** affirmatifs énergiques », « elle **m'agace** elle **m'attendrit** », etc. (p. 1012-1013). Ces présents d'énonciation apportent, d'une part, des indications au sujet du caractère ou de l'attitude d'Ariane et, d'autre part, révèlent les sentiments de Solal à son égard (sentiments pour le moins ambigus si l'on considère l'emploi successif des deux formes verbales aux sémantismes antithétiques « elle m'agace elle m'attendrit »). Enfin, le dernier emploi du présent qui figure dans cet extrait est le présent d'habitude : « ce sérieux quand elle **apporte** le talc », « quand elle me **lit** elle **détaille** le texte de manière vivante [...] elle **prend** son sacré ton viril » (p. 1013). Ici, c'est l'aspect itératif du procès qui est mis en évidence : Solal fait référence à une situation qui se répète fréquemment et souligne ainsi la monotonie de la vie quotidienne. Loin d'avoir une valeur de vérité générale, comme dans l'extrait de dialogue que nous avons analysé, par exemple, les présents de cet extrait de monologue ont une validité restreinte – ils ont principalement Ariane pour sujet – et recouvrent des contenus sémantiques évaluatifs. Tout se passe comme si les formes au présent se succédaient de manière à faire adhérer le lecteur au regard que Solal porte sur sa relation avec la jeune femme : les présents étendus visent à caractériser Ariane selon le point de vue de Solal et les présents d'habitude visent à donner au lecteur la possibilité d'imaginer une « journée-type » du couple.

Le futur est le deuxième temps de l'indicatif qui apparaît dans ce passage du long monologue de Solal. On y compte plus d'une quinzaine d'occurrences : *elle aura, il faudra, il y aura, elle dira, elle aura, elle me proposera, [elle] me la proposera, elle se félicitera, elle me proposera, elle mourra, elle me proposera, elle me dira, elle me fera, je lui dirai, elle exigera, je lui donnerai* (p. 1012-1013).

La plupart de ces formes verbales ont pour sujet « elle » et annoncent un comportement d'Ariane à venir. On l'a vu, le futur associé à la troisième personne possède une valeur prédictive : le locuteur prétend pouvoir anticiper une action dont la réalisation ne dépend pas de lui. Nous avons déjà rencontré cet usage du futur lors de notre analyse du dialogue. Seulement, les expressions « elle + verbe au futur » visaient alors à décrire, prédire et critiquer de manière très générale le comportement caractéristique de la femme séduite en tant que type. Ici, le sujet « elle » a un référent spécifique, il désigne seulement Ariane. Si Solal sait ce que celle-ci s'apprête à lui dire ou lui proposer, c'est parce qu'elle dit ou propose toujours la même chose : les verbes au futur mettent en évidence l'aspect répétitif – et donc la monotonie – de la vie de couple. Le regard critique de Solal porte ainsi cette fois non pas sur la société, mais sur sa vie privée quotidienne. On retrouve dans cette attitude du personnage principal sa propension à la généralisation : il se plaît à mettre en évidence des constantes du comportement de ses semblables. Cependant, plus qu'une réelle critique, c'est plutôt un constat désabusé que Solal semble établir ici²⁸. Le futur dans ce passage s'associe bien au présent que nous venons d'étudier : le premier établit des prévisions grâce aux observations qu'exprime le second. Il est intéressant de noter au passage que Solal utilise parfois le futur dans le monologue pour évoquer des situations imaginaires. C'est le cas par exemple lorsqu'il envisage de se faire passer pour fou auprès d'Ariane afin de pouvoir se montrer « faible » et sortir ainsi de la relation d'amour-passion : « [...] oui avec ma couronne parfois je loucherai je ferai des grimaces pour faire vrai pour la convaincre que je suis fou » (p. 1019), « et puis chérie tu pourras être enrhumée autant que tu voudras tu pourras borborygmer à cœur joie » (p. 1020). Comment expliquer l'usage de l'indicatif pour évoquer une situation qui, loin d'être actuelle, est même plutôt difficilement réalisable ? Il semble ici que ce soit la force d'imagination de Solal qui permette cet emploi : le personnage aime échapper à la réalité et se raconter des histoires (on se souvient

²⁸ La forme future de l'expression « ne jamais oublier qu'elle mourra donc la chérir sans arrêt » (p. 1013) ne conduit pas à la même analyse que les autres formes. En effet, il ne s'agit évidemment pas d'une prédiction fondée sur l'habitude, mais bien plutôt d'une certitude permanente et inébranlable dont Solal aime se souvenir et qui le conduit à s'enjoindre lui-même de faire preuve d'indulgence à l'égard d'Ariane. Cependant, la valeur procédurale de l'infinitif apparaît ici également.

notamment de l'histoire de son propre enterrement qu'il raconte à Ariane (p. 423) ou de l'histoire des Rosenfeld, qu'il se raconte à lui-même (p. 991-997)). Le fait de parler à l'indicatif d'un monde irréel témoignerait ainsi de la capacité du personnage à sortir de la réalité pour créer de nouveaux univers mentaux.

3.4 Conclusion de l'analyse

Comment interpréter la variation des modes verbaux dans le discours de Solal ? Tout d'abord, on remarque que les mêmes modes sont présents dans le dialogue et dans le monologue monologique. Dans les deux situations, on trouve en effet du présent, du futur et de l'infinitif. Le fait que le discours soit entendu par Ariane ou pas n'influencerait-il donc pas le propos de Solal ? En réalité, la différence principale réside dans le sujet des verbes. Dans le dialogue, le sujet des verbes conjugués est ou bien un concept abstrait (la beauté, la jeunesse, etc.), ou bien un type représentatif d'un groupe, et ainsi non pas considéré dans sa singularité (« celui qui sourit », « la bonne femme »). Dans le monologue monologique, en revanche, le sujet des verbes conjugués est principalement Ariane (« elle est silencieuse », « elle me proposera », « elle m'agace », etc.), un individu particulier. Si Solal adopte une attitude critique dans les deux situations, ses remarques ont une portée très générale, voire universelle en situation de dialogue – son point de vue y est ainsi passablement réducteur –, alors qu'en situation de monologue monologique, les constats se fondent sur une observation quotidienne. Nous pouvons supposer que la situation que Solal vit avec Ariane (et dont il parle dans le monologue monologique) fait écho à la théorie générale qu'il lui expose lorsqu'il la séduit, voire l'exemplifie. Mais si Solal peut critiquer les femmes en général dans le dialogue, il ne peut faire référence à haute voix à l'attitude stéréotypée d'Ariane sans la blesser – c'est pourquoi ces réflexions prennent place dans un monologue.

La situation de monologue dialogique se distingue de manière très manifeste des deux autres situations : c'est ici que le conditionnel intervient et que l'infinitif prend une valeur optative. De très concret dans le dialogue et le monologue monologique, le discours devient hypothétique, de très critique il devient

idéaliste. C'est lorsque Solal s'adresse à Ariane mais que celle-ci n'entend pas que le personnage s'attendrit, se donne la liberté d'imaginer et de souhaiter un changement dans leur relation.

On retrouve donc la duplicité du caractère de Solal, déjà mise en évidence dans l'étude des adjectifs substantivés : son attitude générale se caractérise par une double opposition. Opposition d'abord entre la dimension autoritaire de son discours en situation de dialogue et la dimension émotionnelle de ses propos en situation de monologue (principalement dans le monologue dialogique, comme nous l'avons vu) ; opposition ensuite entre un propos constitué essentiellement de généralisations et de remarques à portée collective dans le dialogue et un propos centré sur l'individualité d'Ariane et qui envisage la relation sous l'angle de sa singularité dans le monologue. On pourrait émettre l'hypothèse selon laquelle l'attitude du personnage traduit la mise en pratique des préceptes de séduction qu'il enseigne à Ariane : il joue avec elle « la farce de l'homme fort » (p. 408) lorsqu'il s'adresse à elle, et ne peut se permettre de formuler ses souhaits et déceptions que lorsqu'elle ne l'entend pas. Ce serait donc, selon Solal, à cause du refus initial d'Ariane de l'aimer indépendamment de son assurance, de son physique et de sa situation sociale, ainsi qu'il l'aurait souhaité, que le personnage adopterait deux conduites différentes selon qu'Ariane l'entend ou pas. Solal fait lui-même référence à cette attitude double en évoquant une liberté d'expression qui ne peut avoir lieu que dans le monologue silencieux qu'il s'apprête à formuler : « je vais tout te dire sans danger de perte de prestige puisque tu ne m'entends pas » (p. 972).

L'analyse des modes verbaux dans le discours de Solal met ainsi au jour la complexité de caractère d'un personnage obnubilé par une idéologie – qu'il essaie d'imposer à son interlocutrice, mais finalement victime de celle-ci puisqu'il finit par jouer le rôle social que précisément il critique.

4 La référence à Ariane dans le discours de Solal

Souvent désignée par *elle*, parfois par un nom commun, plus rarement par son prénom, Ariane est le motif principal d'une grande partie des discours de Solal. Qu'il tente de la séduire en s'adressant directement à elle, qu'il l'interpelle silencieusement dans un monologue ou qu'il la convoque simplement dans ses pensées, le personnage use d'expressions variées pour la désigner. Ce seront principalement les syntagmes nominaux en usage référentiel qui feront l'objet du propos qui va suivre. Nous serons cependant également ponctuellement amené à tenir compte d'expressions qui ne sont pas à proprement parler référentielles (expressions en position d'attribut ou appositions) mais qui participent de la dimension descriptive du personnage d'Ariane – et dont le choix renseigne donc sur le point de vue de Solal.

La façon dont les expressions relatives à Ariane varient (ou ne varient pas) selon les différentes situations de communication – selon que le discours lui est adressé ou pas, selon qu'elle l'entend ou pas – nous informe au sujet du regard que Solal porte sur elle et sur leur relation et, par là même, nous permet de poursuivre notre entreprise de caractérisation du personnage : par exemple, que révèle du caractère de Solal le fait qu'Ariane soit qualifiée de « Boukhara divine » (p. 48) dans un extrait de dialogue et désignée par « mon enfant Ariane » (p. 971) dans un extrait de monologue ? Pourquoi arrive-t-il à Solal de parler de son amante à la troisième personne lorsqu'il s'adresse à elle ? Comment expliquer le passage du tutoiement au vouvoiement au sein d'une même réplique ?

La grande variété des expressions relatives à Ariane au sein de chaque discours de Solal nous amène à envisager une analyse en fonction du type de désignation plutôt qu'une analyse en fonction de la situation de communication. Nous étudierons ainsi successivement les pronoms, les noms propres et les noms communs qui désignent ou qualifient la jeune femme, en gardant cependant toujours à l'esprit que les expressions référentielles qui figurent dans un même passage forment une chaîne qu'il s'agira également d'observer.

Nous nous appuyerons tout au long de notre propos sur plusieurs extraits de texte précis, qui exemplifient les différentes situations de communication. Le

dialogue sera représenté par un extrait de la tentative de Solal de séduire Ariane alors qu'il est déguisé en vieux Juif édenté²⁹, et par un passage dans lequel, au cours de leur relation, il l'accuse d'être attirée par la force et la violence³⁰. Le monologue dialogique sera exemplifié par deux courts passages dans lesquels Solal s'adresse silencieusement à Ariane pour évoquer leur relation³¹. Enfin, un extrait dans lequel Solal s'attendrit en pensées devant son amante illustrera le monologue monologique³².

4.1 Usage du pronom pour désigner Ariane

Elle, tu ou *vous* (forme de politesse) : la majeure partie des expressions référentielles relatives à Ariane dans le discours de Solal – tant dans le dialogue que dans le monologue – sont des pronoms. Dans l'utilisation de ceux-ci, deux phénomènes attireront particulièrement notre attention : l'alternance entre la 2^e et la 3^e personne d'une part ; l'alternance entre le tutoiement et le vouvoiement d'autre part.

4.1.1 « Elle, c'est vous »

De manière générale, on considère que les pronoms de dialogue (1^{ère} et 2^e personne) sont déictiques : leur référent se trouve au sein même de la situation d'énonciation. Les pronoms de 3^e personne, quant à eux, sont en principe anaphoriques : dans ce cas, « [leur] interprétation référentielle dépend d'une autre expression qui figure dans le texte » (Riegel & al. 1998 : 610). Considérons, à partir de là, la façon dont Solal, déguisé en vieux Juif édenté, s'adresse à Ariane pour la première fois :

En ce soir du Ritz, soir de destin, **elle** m'est apparue, noble parmi les ignobles apparue, redoutable de beauté, **elle** et moi et nul autre en la cohue des réussisseurs et

²⁹ P. 48 « En ce soir du Ritz [...] Elle, c'est vous » et p. 50 « Hantise d'elle [...] tous les noms de mon amour ». Gardons à l'esprit le fait que, comme nous avons eu l'occasion de le préciser, le dialogue entre Ariane et Solal est rarement un vrai échange. La plupart du temps, Solal prend la parole, la garde, et laisse très peu de place à l'expression de son interlocutrice.

³⁰ p. 866 « Pauvre Deume... » - p. 868 « ...Silence ! ».

³¹ p. 803 « ...et je ne serai plus là pour veiller sur elle [...] mon pauvre amour » et p. 1011 « ...mais pourquoi faut-il [...] l'épouse bien légitime de ce lord anglais ».

³² p. 971 « Nous avons dîné... » - p. 972 « ...si prête à du bonheur ». Voir annexe p. VII-IX.

des avides d'importances, mes pareils d'autrefois, **nous deux** seuls exilés, **elle** seule comme moi, et comme moi triste et méprisante et ne parlant à personne, **seule amie d'elle-même**, et au premier battement de ses paupières je l'ai connue. (p. 48)

Il est intéressant de noter ici que, contrairement à l'usage, l'expression pronominale *elle* n'est pas anaphorique dans ce passage : il s'agit d'une première désignation, qui n'a pas d'antécédent, et dont ni Ariane ni le lecteur ne savent exactement à qui elle réfère. Or, en principe, comme le souligne Michel Charolles (et ceci même lorsque le pronom n'est pas anaphorique) :

Le locuteur qui recourt à un pronom de troisième personne pour référer à un particulier ou un ensemble de particuliers s'appuie fondamentalement sur le fait que celles et ceux à qui il s'adresse n'auront aucun mal, dans le contexte où cette forme est employée, à trouver une et une seule entité ou un et un seul ensemble d'entités qui se trouvent au centre de leurs préoccupations au moment de l'échange. Il fait l'hypothèse que cette entité ou cet ensemble d'entités sont tellement proéminents dans l'esprit de ses interlocuteurs qu'il n'a pas besoin de la ou les signaler à l'aide d'un descripteur nominal véhiculant une information plus sélective que le genre et le nombre. (Charolles 2002 : 216)

Il apparaît ainsi que c'est volontairement que Solal empêche l'identification immédiate du pronom *elle* : il est évident qu'Ariane, surprise dans sa chambre au moment où elle allait se coucher, ne peut savoir à qui ce vieil homme qu'elle ne connaît pas fait référence. Comment interpréter ce brouillage référentiel qu'effectue Solal ? Il semble qu'en introduisant un flou référentiel, Solal ruse : si la jeune femme croit qu'il lui parle d'une tierce personne, elle l'écouterait davantage que si elle comprend que ce personnage aux antipodes du séducteur est en train de lui déclarer son amour. Car c'est bien d'Ariane dont Solal parle à la 3^e personne : *elle* fait bien référence à la jeune femme. L'incertitude se résout quelques lignes plus loin dans l'expression singulière « elle, c'est vous » (p. 48). L'effet d'attente produit est d'autant plus fort que la présence féminine se dévoile très progressivement : avant même d'être désignée par *elle*, Ariane apparaît dans l'accord de deux participes passés : « pour la première fois **vue** et aussitôt **aimée** » (p. 47). Il pourrait s'agir ici d'une forme de cataphore narrative : « l'expression dont l'interprétation est dépendante se situe avant celle qui la régit » (Maingueneau 2002 : 94). Cependant, la situation est atypique ici car les deux expressions pronominales *elle* et *vous* entrent en contradiction : une même personne ne peut en principe pas être aux yeux d'une autre et au même moment à la fois *elle* et *vous*. La stratégie de Solal consiste à dédoubler son point de vue, sa

perspective énonciative, et ainsi, comme nous l'avons relevé, laisser entendre à Ariane qu'il parle d'une autre femme. Nous pourrions imaginer qu'une fois que le personnage a identifié *elle* comme désignant Ariane, il poursuive son discours à la 2^e personne. En réalité, Solal continue à parler d'Ariane essentiellement à la 3^e personne avec cependant quelques incursions de la 2^e personne. Celles-ci peuvent se manifester sous la forme du pronom *tu*, comme dans l'extrait de dialogue que nous avons sélectionné. Dans ce cas, *tu* fait référence à la femme aimée, de la même manière que *elle*, par exemple : « Hantise d'elle, jour après jour, depuis le soir de destin. Ô elle, tous les charmes, ô l'élanée et merveilleuse de visage [...] ô elle que j'aime [...] ô ma géniale et ma sœur, à moi seul destinée et pour moi conçue, et bénie soit **ta** mère, ô **ta** beauté me confond [...]. » (p. 50). Il est intéressant de noter que la 2^e personne apparaît également dans la forme « vous » : « **Dites**-moi fou, mais **croyez**-moi » (p. 48) ou encore « Une autre splendeur d'elle, **écoutez** » (p. 49). C'est assez manifeste dans la seconde expression : Ariane se voit dédoublée, elle est à la fois la confidente de Solal, sa complice (avec l'adresse à forme de politesse), et à la fois la femme convoitée (avec l'utilisation de la forme *tu* et de la 3^e personne). Solal cherche à instaurer une relation de connivence avec la jeune femme, il se confie à elle dans le but qu'elle adopte son point de vue et accepte ainsi mieux la déclaration d'amour qu'il est en train de lui faire (ce qui ne sera d'ailleurs pas le cas).

Quelques centaines de pages plus loin, lorsqu'Ariane vient de succomber à son charme, et qu'ils sont en train de danser au Ritz, Solal s'adresse à elle à la 2^e personne, il utilise le pronom *tu*, le plus familier et le plus intrusif des pronoms. Les paroles qu'il prononce à ce moment-là sont presque exactement celles qu'il a prononcées lors de son premier contact avec Ariane, alors qu'il était déguisé en vieux Juif. Seuls les pronoms changent :

A la réception brésilienne, [...] pour la première fois vue et aussitôt aimée, noble parmi les ignobles apparue, **toi** et moi et nul autre en la cohue des réussisseurs et des avides d'importances, **nous deux** seuls exilés, **toi** seule comme moi et comme moi triste et de mépris ne parlant à personne, **seule amie de toi-même**, et au premier battement de tes paupières, je **t'**ai connue [...]. (p. 444)

Le discours qui ne pouvait être entendu lorsqu'il venait du vieil homme repoussant, et qui était alors mis à distance avec l'emploi de la 3^e personne, peut à ce moment être directement adressé à Ariane et accepté par elle.

La désignation pronominale d'Ariane dans le discours de Solal paraît globalement suivre le cours de leur relation : on passe de *elle* et *vous* à *tu* en même temps que les deux personnages se rapprochent. Comment expliquer alors que dans le second passage de dialogue que nous avons sélectionné, Solal s'adresse à nouveau à Ariane en employant la 3^e personne ? :

Pauvre Deume, si bon, si doux, qu'**elle** a abandonné pour moi, pour moi faisant le fort au Ritz, le désinvolte gorille, et humiliant le gentil Deume ! C'est la honte au cœur que je l'humiliais au téléphone, mais il le fallait puisqu'**elle** exigeait d'être achetée au sale prix ! [...] je lui avais offert un vieux, un doux et un timide, et **elle** n'en avait pas voulu, et **elle** lui avait lancé un verre ou je ne sais quoi à la figure ! Silence ! (p. 866)

Dans cet extrait qui prend place au moment où la monotonie et l'ennui s'installent dans le couple, Solal, méprisant, dépersonnalise Ariane et la rapproche de la « femme-type » qu'il aime critiquer : le *elle* employé ici ressemble à celui qui figure dans la leçon de séduction, lorsque Solal parle à Ariane de la façon de conquérir une femme en général : « Et par-dessus le marché, pour lui plaire il faut que je domine et humilie son mari, malgré la honte et la pitié que j'en éprouve » (p. 409) ; « Force-toi à l'habileté, à la méchanceté. Elle t'aimera, et mille fois plus que si tu étais un bon petit Deume. Si tu veux connaître leur grand amour, paie le sale prix, remue le fumier des merveilles » (p. 428). Dans cette seconde citation, Solal emploie la 2^e personne pour s'adresser à Ariane, en faisant comme si elle était un homme et en l'appelant « Nathan ». Nous noterons qu'Ariane ressemble bien davantage au *elle* généralisant qu'emploie Solal qu'au *tu* qui la désigne pourtant directement en tant qu'interlocutrice. Revenons à notre deuxième extrait. Solal y prend soin de faire comprendre à son amante qu'elle est l'objet de son propos : « Mais non, je la revois, oui, vous, oui, toi, je la revois si troublée et respectueuse devant la cage du tigre [...] » (p. 867). L'alternance entre la 3^e à la 2^e personne accentue la dimension dépréciative de l'attitude du personnage : après avoir identifié Ariane comme étant le *elle* de son propos, Solal reprend l'usage de la 3^e personne. En refusant de s'adresser directement à elle, il l'assimile explicitement à la femme quelconque dont il critique l'attitude. Le pronom déictique *celle-ci*, plus loin dans le passage, rend également évidente l'identification d'Ariane au *elle* dont il est question dans le discours de Solal.

Pour notre analyse de la désignation d'Ariane par des pronoms de 2^e et de 3^e personne, nous ne nous sommes appuyés que sur des situations de dialogue. Nous ne nous arrêterons pas ici sur la situation de monologue, car c'est précisément la distinction entre l'emploi du *tu* (ou *vous*) et l'emploi du *elle* qui nous a conduits à distinguer monologue dialogique et monologue monologique. C'est ainsi l'analyse d'autres aspects du discours de Solal qui doivent révéler les différences qu'amènent ces deux façons de référer à Ariane dans le monologue.

On retiendra donc pour le moment que l'usage de la 3^e personne pour désigner Ariane lorsqu'il s'adresse directement à elle est une particularité du discours de Solal. Tactique de séduction ou signe de mépris, le *elle* apparaît – bien que différemment – tant aux prémices de la relation que lorsque celle-ci est installée depuis longtemps.

4.1.2 « Tu » ou « vous » ?

Toujours au sujet des pronoms désignant Ariane dans le discours de Solal, outre l'alternance entre l'emploi de la 2^e et la 3^e personne, on constate une alternance entre le tutoiement et le vouvoiement. Nous l'avons noté, Solal emploie la 3^e personne lorsqu'il s'adresse à Ariane pour la première fois, sous son déguisement. Puis, dès l'expression « elle, c'est vous », on observe une oscillation entre *elle* et *vous* pour désigner Ariane (avec quelques apparitions de *tu*, cependant). Le *vous* de politesse paraît approprié dans cette situation de première rencontre : « Comme forme de politesse, *vous* étoffe la personnalité de l'interlocuteur tout en substituant au rapport direct avec *tu* (qui suppose intimité et solidarité) une relation socialement plus distante avec l'interlocuteur » (Riegel & al. 1998 : 197). Cependant, c'est avec le *tu* que finit la déclaration : Ariane qui écoute et la jeune femme désignée par *elle* dans le discours de Solal ne font plus qu'une :

Devant **toi**, me voici, [...] me voici, un vieillard, mais de **toi** attendant le miracle. Me voici, faible et pauvre, blanc de barbe, et deux dents seulement, mais nul ne **t'**aimera et ne **te** connaîtra comme je **t'**aime et **te** connais, ne **t'**honorerait d'un tel amour. (p. 51)

L'intrusion de Solal dans la vie privée d'Ariane, représentée tant par l'entrée par effraction dans la chambre que par la déclaration d'amour, est renforcée par le

tutoiement final. L'agression est à son comble lorsque, devant la réaction négative d'Ariane, le tutoiement s'associe à l'insulte : « Tourne-toi, idiot ! [...] femelle, écoute ! Femelle, je te traiterai en femelle, et c'est bassement que je te séduirai, comme tu le mérites et comme tu le veux » (p. 53). Néanmoins, lors du second épisode de séduction, au Ritz, Solal retrouve l'usage des conventions sociales et emploie à nouveau le *vous* de politesse : « Puisque nous sommes seuls, je vais vous séduire ». On relèvera tout de même quelques incursions de la forme *tu*, qui nous intéresseront particulièrement dans la mesure où elles côtoient la forme de politesse, parfois au sein d'une même réplique. La première occurrence de tutoiement apparaît au tout début de cette seconde rencontre entre Ariane et Solal : « Allons, **dites** ce que **vous** avez envie de dire. Allons, vite, pendant qu'il est temps. Car à une heure du matin **tu** lèveras vers moi des yeux extasiés. Allons, **dites** » (p. 386). Ainsi que le constate Jérôme Cabot (Cabot 2004 : 713), employé pour évoquer une situation future, le tutoiement anticipe le rapprochement entre Solal et Ariane. C'est un acte d'autorité que réalise Solal ici : il impose sa vision des choses, considère comme acquise la réalisation de son désir. Le pronom *tu* apparaît également quelques pages plus loin, lorsque Solal thématise son acte de « déconstruction » de la séduction (qui s'avère être tout de même une forme de séduction) :

Oui, je sais, pitoyable séduction. Absurdes, mes développements sur la convenance physique et le pouvoir de tuer, et ce n'est pas fini, alors qu'il serait tellement plus malin de **te** parler de Bach et de Dieu et de **te** demander chastement si **vous** voulez me donner **votre** amitié. (p. 396)

L'alternance entre la forme familière et la forme de politesse tend principalement cette fois à dénoncer un discours artificiel et figé, ainsi que le souligne Jérôme Cabot :

Abrupt, instable et anémique, [le vouvoiement] scinde alors la destinataire en un Vous conventionnel, au sein du DI stéréotypé, séducteur et hypocrite qui conviendrait, et un Tu de situation opérant cette séduction en acte, par un nouveau coup de force du discours enchâssant. (Cabot 2004 : 713)

On trouve un autre exemple de « vouvoiement » quelques dizaines de pages plus loin, lorsque, toujours en face d'Ariane, Solal parle au téléphone avec une femme qu'il fréquente :

Bonsoir, Elizabeth. Danser avec **vous** ? Pourquoi pas, Elizabeth ? Attendez-moi au Donon. Non, je ne suis pas seul. La jeune femme dont je **vous** ai parlé, celle que **vous** avez connue à Oxford. Mais non, **vous** savez bien qu'il n'y a que **toi**. A tout à l'heure. (p. 437)

Ici ce ne sont pas les convenances du discours séducteur qui sont mises en évidence et stigmatisées mais plutôt, avec l'apparition du tutoiement, les obligations et contraintes du discours intime amoureux. En tous les cas, l'alternance entre *tu* et *vous* révèle une dimension critique dans le discours de Solal.

Dès lors que la relation est bien installée, Solal tutoie régulièrement Ariane³³. Notre deuxième extrait constitue un exemple particulier : nous avons eu l'occasion de le constater, c'est principalement l'expression *elle* qui désigne Ariane. Revenons sur la phrase « Mais non, je **la** revois, oui, **vous**, oui, **toi** [...] » (p. 867), sur laquelle nous nous sommes déjà arrêté. Il s'agit à nouveau d'un exemple d'alternance entre la 2^e personne sous sa forme familière et la forme de politesse (le tout complexifié par la présence de la 3^e personne). Le processus d'identification d'Ariane se fait ainsi en plusieurs temps : du *elle* qui tend à l'anonymisation, on passe au *vous* distancié mais identifiant clairement Ariane, pour finir avec l'adresse directe en *tu*, par laquelle le reproche est le plus net et explicite. Le passage se poursuit cependant avec de nombreuses occurrences du pronom *vous* pour désigner Ariane (voir dès p. 868). C'est ici une attitude provocatrice qui motive l'emploi de la forme de politesse : le vouvoiement, manifestant faussement le respect, traduit une prise de distance sociale et affective qui permet à Solal d'interroger Ariane sur les vraies raisons de son amour pour lui, en évoquant une situation hypothétique : « M'aimeriez-**vous** toujours si moi devenu homme-tronc ? » (p. 869).

L'emploi que fait Solal des pronoms de 2^e personne va à l'encontre des convenances et des règles de bienséance : il use de la forme familière *tu* dès sa première rencontre avec Ariane, n'hésite pas à employer la forme de politesse en

³³ Il est intéressant de noter qu'Ariane préfère le vouvoiement pour s'adresser à son amant, qu'elle s'exprime dans une lettre chapitre 62), qu'elle l'interpelle dans un monologue (p. 775-776) ou qu'elle lui parle directement (p. 797). En revanche, elle le tutoie pendant toute la dernière partie de l'histoire, à partir du moment où il commence à la harceler au sujet des véritables raisons de son amour pour lui et à propos de son ancien amant, Serge Dietsch (dès p. 870).

plein milieu de leur relation, et fait se côtoyer ces deux formes au sein d'une même phrase.

De manière plus générale, le discours de Solal se caractérise par son utilisation atypique des pronoms dans la désignation d'Ariane. Employés en dehors de leur usage conventionnel, les pronoms se révèlent être instrument de critique (avec la 3^e personne et le vouvoiement), outil d'intrusion dans la sphère privée (avec *tu*) ou encore moyen de provocation (avec la forme de politesse).

4.2 Boukhara, Samarcande, Rianea, Eniraa,... : usage du nom propre

Dans le discours de Solal, Ariane est très rarement désignée par un nom propre. Les exemples que l'on trouve dans les extraits que nous avons sélectionnés sont, de plus, pour le moins atypiques.

4.2.1 Usage du nom propre dans le dialogue

Dans notre premier extrait de dialogue, Solal utilise plusieurs noms propres pour parler d'Ariane (sans toutefois que celle-ci sache encore que c'est d'elle-même qu'il s'agit). Commençons par étudier les deux premiers, qui ont un fonctionnement grammatical similaire :

C'était elle, l'inattendue et l'attendue, aussitôt élue en ce soir de destin, élue au premier battement de ses longs cils recourbés. Elle, **Boukhara** divine, heureuse **Samarcande**, broderie aux dessins délicats. Elle, c'est vous (p. 48)

Que nous apprend sur le caractère et l'attitude de Solal son choix d'attribuer à Ariane ces deux noms de villes³⁴ ? Le problème que posent ces deux termes est assez évident : on remarque immédiatement que s'il s'agit bien de noms propres que Solal rattache à Ariane, aucun d'eux ne correspond cependant au véritable nom de la jeune femme, ni l'un ni l'autre ne la désignent à proprement parler. En revanche, ils tendent à la qualifier. Car bien que la plupart des linguistes s'accorde

³⁴ Boukhara et Samarcande sont deux villes d'Ouzbékistan, en Asie centrale, particulièrement connues pour leurs monuments.

à dire que le nom propre a une référence mais pas de sens³⁵, il semblerait que dans notre extrait, au contraire, attribués à Ariane, les noms *Boukhara* et *Samarcande* prennent une signification : les caractéristiques de l'objet qu'ils désignent à l'origine – caractéristiques que le locuteur juge notoires et, surtout, connues de son interlocutrice – se trouvent attribuées à Ariane. La présence des noms propres *Boukhara* et *Samarcande* dans l'encyclopédie – qui rend possible une connaissance collective de ce qu'ils désignent – implique que l'on n'imagine pas que Solal fasse référence à des personnes qui se nommeraient Boukhara et Samarcande, mais que l'on suppose que ce sont bien les propriétés principales de ces villes qui sont attribuées à Ariane de manière métaphorique. La notion de « contenu » du nom propre que développe Marie-Noëlle Gary-Prieur nous permet de fonder cette intuition³⁶ :

J'entendrai par *contenu* des propriétés qui caractérisent le nom propre en tant qu'il est lié à son référent initial : cette relation [...] a pour conséquence que certaines propriétés du référent initial peuvent intervenir dans l'interprétation du nom propre. (Gary-Prieur 1994 : 39)

Le fait que ces noms propres fassent partie du code onomastique établi permet l'analogie avec Ariane. Notons que ces noms n'ont pas été choisis au hasard. Ils véhiculent une isotopie de l'exotisme, plus précisément de l'Orient, que l'expression *broderie aux dessins délicats*, qui suit – expression toujours relative à Ariane – renforce. L'association établie par Solal entre Ariane et Boukhara et Samarcande participe de la technique de séduction : il est loin d'être évident qu'Ariane ressemble à ces deux villes orientales mais, par un tour de force dont est tout particulièrement capable le discours séducteur, Solal construit un univers – sous le signe de la flatterie – dans lequel une femme peut être associée à une belle ville. Les adjectifs *divine* et *heureuse*, qui contribuent à la sémantisation des deux noms propres vont également dans le sens d'un discours flatteur. C'est ainsi

³⁵ «[...] Les Np dénotent, ils réfèrent à un particulier, mais ils ne connotent pas, ils n'évoquent (sauf cas accidentel) aucune des caractéristiques des êtres auxquels ils sont attachés » (Charolles 2002 : 54). Ou de manière plus subtile, si les noms propres ont une signification, elle se limite à l'indication de la relation unique qui les lie à leur référent (*ibid.* : 58, d'après Kleiber 1996).

³⁶ Gary-Prieur distingue « sens » du nom propre et « contenu » de celui-ci. Par la notion de sens, l'auteure entend « une propriété qui caractérise le nom propre en tant qu'unité de la langue, et qui est à [son] avis très bien représentée par le prédicat de dénomination [dont parle Kleiber] » (Gary-Prieur 1994 : 39).

à nouveau un usage transgressif de la désignation qui caractérise le discours de Solal.

Deux pages plus loin, l'emploi d'anagrammes du prénom « Ariane » est également de l'ordre du transgressif :

Ô elle dont j'écris le nom avec mon doigt sur de l'air ou, dans mes solitudes, sur une feuille, et alors je retourne le nom mais j'en garde les lettres et je les mêle, et j'en fais des noms tahitiens, nom de tous ses charmes, **Rianea, Eniraa, Raneia, Aneira, Neiraa, Niaera, Ireana, Enaira**, tous les noms de mon amour. (p. 50)

En effet, après l'emploi de la 3^e personne, l'expression mystérieuse « elle, c'est vous » et la « désignation comparative » par *Boukhara* et *Samarcande*, l'usage conventionnel selon lequel la référence doit être la plus claire possible – en passant notamment, lorsqu'on parle d'êtres humains, par la livraison rapide du nom propre – est à nouveau contourné ici. Même si on est proche de la dénomination, Solal évite cependant toujours celle-ci. Ces anagrammes posent quelques difficultés : s'agit-il vraiment (et uniquement) d'expressions référentielles relatives à Ariane ? Ne s'agit-il pas plutôt ici d'un jeu sur le signe ? Il semblerait que nous soyons proches ici d'un cas de modalisation autonymique, définie par Jacqueline Authier-Revuz comme :

Forme de dédoublement opacifiant du dire [qui] présente, structurellement, le cumul d'une référence à la chose et d'une référence au mot par lequel est nommée la chose. L'ordinaire effacement – illusoire – du signe, transparent, « consommé » dans l'accomplissement de sa fonction de médiation est, localement, suspendu : le mot, moyen du dire, résiste, s'interpose comme corps sur le trajet du dire, et s'y impose comme objet. La MA est une figure de « l'arrêt-sur-mot » (Authier-Revuz 2003 : 88)

Cependant, il n'est pas évident que les anagrammes aient une dimension référentielle : Solal fait davantage référence au mot qui désigne Ariane qu'à Ariane elle-même : « et alors je retourne le nom mais j'en garde les lettres et je les mêle » (p. 50). Sans aller jusqu'à affirmer que ces anagrammes désignent Ariane, on ne peut toutefois que constater qu'ils permettent à Solal d'associer – même d'une façon détournée – sa future amante à de nouveaux noms propres tout juste créés, chargés au passage d'une dimension exotique (« et j'en fais des noms tahitiens »). L'isotopie orientale que nous avons évoquée précédemment se prolonge ainsi tout en s'élargissant.

La non-livraison du prénom d'Ariane dans le discours de Solal en situation de dialogue participe de la technique de séduction : d'une part, comme nous l'avons évoqué, la jeune femme risque moins de rejeter le vieil homme ingrat si elle ne se sent pas explicitement visée par ses paroles ; d'autre part, en parlant d'elle au moyen de noms propres qui convoquent un imaginaire oriental ou exotique, Solal flatte celle qu'il convoite en sous-entendant qu'elle lui évoque une beauté étrangère et, donc, singulière.

4.2.2 Usage du nom propre dans le monologue monologique

En situation de monologue, Solal n'utilise presque jamais de nom propre pour désigner Ariane. Nous nous intéresserons cependant à une occurrence qui figure dans un monologue monologique, duquel est tiré notre 4^e et dernier extrait :

Si sympathique l'autre soir quand je suis entré chez elle pour lui dire bonne nuit elle était en train de lire j'ai dit allons il faut dormir maintenant elle a fermé tout de suite son livre elle a dit un oui qui m'a percé le cœur un oui d'ange un sage petit oui d'enfance bouleversant si docile j'ai fondu d'amour fondu de cette pitié qui est amour, **mon enfant Ariane** qui pleure si fort quand je me fâche [...]. (p. 971-972)

Le prénom d'Ariane n'est pas livré seul dans ce passage, il est précédé d'un possessif et d'un nom commun. Référons-nous à Marie-Noëlle Gary-Prieur pour ce qui concerne les rôles respectifs du possessif et du nom propre :

Le nom propre désigne son référent initial, et le possessif introduit une personne. La combinaison des deux conduit donc à établir une relation entre deux individus : le référent *xi* et la personne dont le possessif est la marque. [...] *Poss Np* marque une relation de parenté, ou plus généralement de proximité affective. (Gary-Prieur 1994 : 218)

Pour ce qui est de la signification à attribuer au nom commun qui apparaît entre le possessif et le nom propre, nous nous permettrons d'élargir à plusieurs titres la remarque de Gary-Prieur qui suit : « On observe qu'avec *Poss₂* et *Poss₃*, un adjectif intercalé entre le déterminant et le nom propre peut marquer le jugement de la personne correspondant au possessif, et non à celui du locuteur » (*ibid.* : 223). Pour notre exemple, dans lequel la personne qui correspond au possessif est également le locuteur, et dans lequel ce n'est pas un adjectif qui précède le nom propre mais un nom commun, la remarque vaut également : c'est bien la marque d'un jugement qui est exprimée. La dénomination d'Ariane précédée du nom à valeur qualificative « enfant » nous renseigne sur l'univers de

croyance de Solal. Comme nous avons déjà eu l'occasion de le souligner, ce n'est que dans le monologue que Solal peut se permettre d'exprimer avec sincérité son point de vue, après l'échec auprès d'Ariane de sa tentative de séduction selon ses idéaux. Par l'expression *mon enfant Ariane*, Solal exprime sa conception d'un amour-tendresse proche de la pitié (« j'ai fondu d'amour fondu de cette pitié qui est amour »), conception qu'il ne peut laisser paraître dans le dialogue.

Nous retiendrons des désignations d'Ariane par un nom propre les éléments suivants : en situation de dialogue – plus précisément lorsque Solal tente de conquérir Ariane déguisé en vieux Juif édenté – l'absence de livraison du nom propre exact est au service de la séduction, de la flatterie. La situation de monologue, quant à elle, est caractérisée par l'absence de stratégie, et donc par l'apparition du prénom d'Ariane, précédé qui plus est d'un qualificatif exprimant l'opinion cachée de Solal au sujet de l'amour. En tous les cas, le personnage fait une utilisation atypique et habile de ces désignateurs qu'on appelle « rigides » : il parvient à faire en sorte qu'ils expriment un point de vue, en l'occurrence celui qu'il veut imposer à Ariane (lors de la séduction) ou le sien propre au sujet des relations homme-femme.

4.3 Cette païenne, mon enfant : usage du nom commun

Nous terminerons notre analyse par l'étude des noms communs qui désignent Ariane. Ce type de formules, on le devine aisément, est celui qui offre le plus de liberté à la personne qui les emploie. Comme nous l'avons déjà évoqué, nous élargirons ici à nouveau notre perspective en tenant compte des expressions qui, sans désigner exactement Ariane, lui sont liées et la qualifient cependant en présentant des enjeux sémantiques non négligeables.

Comme le souligne Kerstin Jonasson, « c'est le syntagme nominal en entier qui, par son sens descriptif, dénominatif et/ou instructionnel, met en lumière le référent visé, les sémantismes et du déterminant et du nom tête contribuant à créer une certaine perspective » (Jonasson 2001 : 129). Nous nous intéresserons

essentiellement aux déterminants qui précèdent les noms communs et commenterons ponctuellement ces derniers au fil de notre analyse.

On ne trouve pas de syntagme nominal indéfini dans nos extraits. Cela n'est guère étonnant puisque le déterminant indéfini est supposé introduire un référent nouveau – non connu de l'interlocuteur – et que dans les passages qui nous intéressent, ou bien Solal parle à Ariane d'elle-même, ou bien il fait référence à son amante dans un monologue (et ainsi ne doit pas tenir compte des connaissances supposées d'un quelconque interlocuteur pour la désigner). Même quand Solal, face à Ariane, parle de la jeune femme à la 3^e personne, il utilise le déterminant défini ou le pronom *elle*. Ainsi, ce sont des noms communs précédés d'articles, de démonstratifs, et de possessifs (ou encore sans déterminant) que l'on trouve dans nos extraits.

4.3.1 Expressions nominales définies

Dans notre premier extrait de dialogue, après quelques occurrences de *elle*, ce sont les expressions définies *l'inattendue et l'attendue* et *l'élancée et merveilleuse de visage* qui permettent d'évoquer Ariane – sans qu'elle sache que Solal parle d'elle, rappelons-le. Selon Michel Charolles, « le locuteur qui recourt à un SN défini présume que celles et ceux à qui [il s'adresse] vont être à même de récupérer sans difficultés les raisons faisant qu'on leur parle d'une entité comme unique de son espèce » (Charolles 2002 : 103). En entendant les expressions susmentionnées, Ariane peut-elle savoir de qui parle Solal et pourquoi il emploie un déterminant défini ? Si elle peut le deviner, rien dans les expressions elles-mêmes ou dans le contexte ne permet un lien direct avec le référent désigné. Ainsi, curieusement, Solal sous-entend qu'Ariane est en mesure de comprendre pourquoi il use du déterminant défini, alors qu'en réalité elle ne l'est pas. Il attise ce faisant la curiosité de la jeune femme et retient son attention. De plus, de la même manière que le faisaient l'usage de la 3^e personne pour désigner son interlocutrice et celui de noms propres énigmatiques, l'emploi d'expressions définies mais mystérieuses pour Ariane retarde l'identification de celle-ci avec l'objet du discours, ainsi que nous l'avons déjà suggéré. Dans le second extrait de

dialogue, Solal parle d'Ariane en employant le syntagme nominal défini *la silencieuse devant moi*. Par cette expression paradoxale, il lui laisse entendre qu'il évoque une tierce personne (*la silencieuse*) tout en signifiant, par le déictique « devant moi », qu'il parle bien d'elle. Cette nouvelle façon détournée de parler d'Ariane, de la même façon que les pronoms *elle* qui la désignent dans ce passage et dont nous avons déjà parlé, est à entendre ici, selon nous, comme une marque de mépris : le personnage ne daigne pas s'adresser directement à son amante, à qui, à ce moment-là, il est en train de faire des reproches.

Dans le monologue dialogique, on ne trouve pas d'expression nominale définie. Cela n'est pas étonnant dans la mesure où, comme nous l'avons vu, désigner Ariane par la 3^e personne en s'adressant à elle est stratégique pour Solal. Or dans un type de monologue où un locuteur s'adresse à un interlocuteur sans qu'il ne l'entende, cette dimension stratégique n'a pas lieu d'être. Enfin, dans notre extrait de monologue monologique, on relève deux expressions nominales définies relatives à Ariane : *la pauvrete qui recoud un tas d'ourlets que j'ai défaits en douce pour lui donner une occupation* et *la pauvre*. L'emploi de l'article *la* ne retiendra pas particulièrement notre attention, car il apparaît en adéquation avec la situation de communication. En revanche, on notera la complexité de la première de ces deux expressions, qui tient ici un rôle essentiellement informatif : la subordonnée relative permet de renseigner le lecteur sur la relation entre les amants en laissant cependant la parole au personnage et sans que celui-ci doive effectuer une description explicite qui apparaîtrait comme artificielle dans le contexte du monologue.

4.3.2 Expressions nominales démonstratives

Nous ne ferons qu'évoquer l'expression nominale démonstrative qui apparaît dans notre troisième extrait car, en position d'attribut, il ne s'agit pas à proprement parler d'une expression référentielle (bien que l'expression « c'est toi qui es » en fasse presque un équivalent) : « [...] et je ne serai plus là pour veiller sur elle, sur toi, mon amour, mon cher amour, et comme toi, dans mon bain, sans y penser, je dis tout à coup mon trésor, et c'est toi qui es **ce trésor**, mon amour, mon pauvre amour. » (p. 803). Le démonstratif ne nous intéresse pas particulièrement ici car il

n'est pas déictique, il ne renvoie pas à la situation de communication mais est anaphorique : il reprend (sans la modifier) l'expression « mon trésor ».

En revanche, une autre expression démonstrative qui apparaît quelques dizaines de pages plus loin, peu avant notre deuxième extrait, nous semble plus significative : « Et tu m'as dit aussi que les bottes m'allaient bien ! Excitées toutes par les bottes ! [...] Adorateurs de la nature et de sa sale loi que vous êtes tous, vous autres ! Mieux encore, pour **cette païenne**, les bottes évoquent la puissance sociale ! » (p. 866). Ici le démonstratif pour désigner Ariane qui se trouve face à lui et à qui il s'adresse est une marque de dévalorisation : au lieu de continuer à lui parler à la 2^e personne, il utilise cette expression qui lui permet, par sa valeur déictique, de la désigner sans ambiguïté tout en évitant de s'adresser à elle. Le démonstratif permet également à Solal d'attribuer à son amante un nom commun dépréciatif.

4.3.3 Expressions nominales possessives

« Tout possessif a comme fonction première, grammaticale, la fonction de signaler l'existence d'une relation entre le [possesseur] et le [possédé] » (Heinz 2003 : 150). Paradoxalement, Solal emploie déjà des syntagmes nominaux possessifs pour désigner Ariane lorsque, ayant pénétré par effraction dans la chambre de la jeune femme, il lui parle pour la première fois : « [...] ô **ma géniale** et **ma sœur**, à moi seul destinée et pour moi conçue [...] ô nuit, ô **amour de moi en moi sans cesse enclose et sans cesse de moi sortie et contemplée et de nouveau pliée et en mon cœur enfermée et gardée** » (p. 50). Comme le fait le tutoiement, dont nous avons parlé précédemment, le possessif introduit entre Solal et Ariane une relation qui n'existe pas encore et viole ainsi les règles de convenance. Cependant, l'intrusion se fait subtilement et indirectement puisque le possessif prend place dans un passage où Solal emploie globalement la 3^e personne pour parler d'Ariane.

Nos deux extraits de monologue dialogique sont, parmi les extraits sélectionnés, ceux dans lesquels apparaît le plus grand nombre de possessifs : « [...] et je ne serai plus là pour veiller sur elle, sur toi, **mon amour, mon cher**

amour, et comme toi, dans mon bain, sans y penser, je dis tout à coup **mon trésor**, et c'est toi qui es ce trésor, **mon amour, mon pauvre amour**. » (p. 803) et « [...] mais pourquoi faut-il tout le temps me mettre sur toi pour te rendre heureuse, quel dommage **mon amour ma couseuse tranquille** tu penses tes aiguillées [...] » (p. 1011). Ces expressions ont clairement une valeur de démonstration d'affection (essentiellement par leur sens lexical). Il est intéressant de constater que chez Solal le possessif est quelquefois associé à un terme dépréciatif, comme dans l'expression *mon pauvre amour* relevée ci-dessus. Cet emploi particulier correspond bien à la conception de l'amour de Solal – une conception qui n'exclut pas le sentiment de pitié. L'expression « ma ridicule » (p. 806) suggère la même interprétation. Enfin, les deux possessifs qui apparaissent dans notre extrait de monologue illustrent un autre aspect de la façon dont Solal envisage l'amour, ainsi que nous l'avons déjà mentionné : la dimension maternelle ou paternelle de celui-ci : « j'ai fondu d'amour fondu de cette pitié qui est amour, **mon enfant Ariane** qui pleure si fort quand je me fâche [...] cette pitié qui me vient pour **mon enfant** si vite revenue à l'espoir si prête à du bonheur » (p. 972). Le possessif de 1^{ère} personne, toujours affectueux chez Solal, lui permet ainsi d'exprimer à travers noms propres et adjectifs la nature de ses sentiments et la façon dont il envisage la relation.

Il n'est pas étonnant que n'apparaissent pas d'expressions nominales possessives dans notre deuxième extrait, au sein duquel Solal fait des reproches à Ariane et lui témoigne du mépris : la dimension affective propre au possessif de 1^{ère} personne n'a pas lieu d'être. Dans ce passage, l'attitude de Solal a un but bien précis :

Dieu, à quoi s'occupait-il ? Il y avait de par le monde des mouvements de libération, des espoirs, des luttes pour plus de bonheur parmi les hommes. Et lui, à quoi s'occupait-il ? A créer un lamentable climat passionnel, à désennuyer une malheureuse avec du tourment. (p. 871)

Dans un passage un peu similaire d'un point de vue pragmatique, on remarque très clairement que Solal cherche intentionnellement à cacher son émotivité – qu'exprime le déterminant possessif – dans le but de préserver sa relation avec Ariane : « Non, j'aime mieux sortir seul, répondit-il. Mon trésor, lui

dit-il en lui-même, et il caressa le bois de la porte derrière laquelle elle vivait de nouveau » (p. 811).

Il n'est ainsi pas étonnant que l'affectivité se manifeste le plus nettement dans le monologue dialogique, qui se caractérise à la fois par l'adresse directe à Ariane et par l'absence de stratégie de la part de Solal.

Nous ne nous attarderons pas sur la signification de l'absence de déterminant dans les expressions nominales relatives à Ariane, dans la mesure où ce phénomène est principalement permis par l'apposition (et n'implique donc, de plus, pas de référence) :

Ô son sourire d'arriérée lorsque, dissimulé derrière les rideaux de sa chambre, je la regardais et la connaissais en ses folies, **alpiniste de l'Himalaya en béret écossais à plume de coq, reine des bêtes d'un carton sorties**, comme moi de ses ridicules jouissant [...]. (p. 50)

Intéressantes en ce qu'elles contribuent à la caractérisation d'Ariane par Solal, ce type d'expressions apparaît essentiellement dans notre premier extrait, lorsque Solal, grimé, tente de séduire Ariane. L'apposition permet au personnage de varier la description de la jeune femme et d'ainsi accumuler des traits à caractère élogieux. On notera que la longueur des phrases à laquelle conduisent ces appositions fait écho à la longueur des formules. Ces caractéristiques, ajoutées au caractère hyperbolique de la plupart des expressions, conviennent bien à la démarche du discours amoureux.

Nous retiendrons principalement deux éléments de cette étude des expressions nominales désignant Ariane : d'une part la présence paradoxale d'expressions nominales définies dans les situations de dialogue, que nous expliquons par la stratégie de séduction dans le premier extrait et par la manifestation de mépris dans le deuxième extrait ; d'autre part la prédominance d'expressions nominales possessives en situation de monologue dialogique, qui manifestent un engagement affectif que Solal a tendance à dissimuler volontairement en situation de dialogue. Ces deux particularités du discours du personnage se rejoignent en un même trait de caractère : sa capacité, face à un interlocuteur, de maîtriser ses émotions et son langage en vue de parvenir à ses

fins (qu'il s'agisse de séduire ou de critiquer pour faire réagir) – maîtrise que l'épisode de la leçon de séduction illustre tout particulièrement.

4.4 Conclusion de l'analyse

Comme nous avons pu le constater, les expressions référentielles relatives à Ariane dans le discours de Solal sont très diverses. La variation des désignations en fonction des situations de communication est assez manifeste et nous renseigne sur le caractère du personnage et sur sa vision du monde.

Dans notre premier extrait, qui est aussi le premier contact entre les futurs amants et la première tentative de séduction de la part de Solal, la référence trouble à Ariane – qui se trouve pourtant en face de lui et à qui il s'adresse – est stratégique. La récurrence du pronom flou *elle* pour désigner la jeune femme, le jeu entre la 2^e et la 3^e personne ainsi qu'entre le tutoiement et le vouvoiement, les expressions nominales mystérieuses ou encore l'absence de livraison du nom propre exact : tout concourt à faire d'Ariane à la fois la femme dont Solal parle et décrit les charmes et à la fois sa complice, à qui il se confie et qu'il cherche à rallier à son point de vue. L'habile maniement des désignations est ainsi au service de la déclaration d'amour – qui n'aura toutefois pas le succès escompté.

Dans notre second extrait de dialogue, qui prend place lorsque la relation entre Ariane et Solal a connu son apogée et décline déjà, la désignation devient outil de critique et de provocation. En ne s'adressant pas directement à Ariane mais en lui faisant cependant bien comprendre qu'il parle d'elle, Solal critique son attitude : le *elle* qu'il emploie est à rapprocher du *elle* méprisant qui désigne, dans la leçon de séduction (chap. 35), la femme en général. De plus, quand Solal s'adresse directement à Ariane dans ce passage, c'est en employant la forme de politesse qui, témoignant d'une prise de distance par rapport à un tutoiement global, est également un outil d'accusation. Cependant, comme nous l'avons vu, c'est principalement pour « désennuyer » Ariane que Solal cherche à la provoquer. Le jeu sur les désignations est ainsi à nouveau au service de la relation – du moins aux yeux de Solal.

Dans les monologues, en revanche, les désignations d'Ariane ne sont ni stratégiques ni provocatrices : c'est ainsi que le lecteur est renseigné sur les sentiments de Solal à l'égard de son amante, ainsi que sur sa vision de l'amour. Dans le monologue dialogique, la surabondance d'expressions nominales possessives pour désigner Ariane est en soi une démonstration d'affection. Le sémantisme de ces expressions révèle une conception d'un amour-tendresse qui laisse une place à la pitié (*mon amour, mon pauvre amour, ma ridicule*). Dans le monologue monologique, c'est la proximité de cette conception de l'amour avec un lien parent-enfant qui est mise en évidence par les expressions référentielles relatives à Ariane (*mon enfant Ariane, mon enfant*). Les nombreux possessifs qui apparaissent dans ces deux types de monologue tendent cependant également à révéler une conception pour le moins égocentrique de la relation : même si les expressions possessives sont courantes dans le langage amoureux, elles ne révèlent pas moins un désir d'appropriation de l'autre. De plus, les expressions relatives à Ariane sont souvent infantilisantes ou rabaissantes (*mon enfant Ariane, mon pauvre amour, ma ridicule*). Lorsqu'il se trouve seul avec lui-même, Solal se façonne donc une vision particulière de la relation, au sein de laquelle une forme de hiérarchie est nettement instaurée.

C'est ainsi, à nouveau, un usage transgressif de la langue au service des idéologies qui est mis en évidence par l'étude des désignations d'Ariane dans le discours de Solal. On retrouve la dimension double du personnage observée lors de l'analyse des adjectifs substantivés et des modes verbaux qu'il emploie dans ses discours : les paroles intérieures sont très différentes des paroles exprimées en situation de dialogue – ces dernières étant souvent soigneusement choisies en vue d'un but bien précis (séduction, provocation, critique, volonté de soumettre l'autre à un point de vue). Cette dualité inhérente au caractère du personnage de Solal est bien illustrée par le passage suivant, où Solal répond à la comtesse Isolde, avec qui il entretient une relation :

Je vous masse bien ? – Oui, chérie, très bien. (Ajouter que c'était exquis ? Non, le très bien suffisait. Garder exquis pour plus tard.) – Voulez-vous que je vous les mobilise ? – Oui, chérie, ce sera exquis ». [...] « L'autre pied maintenant, n'est-ce pas ? – Oui, ma chérie, dit-il, heureux du possessif qui faisait variante, et même il en remet : Oui, aimée », ajouta-t-il. Elle lui sourit, reconnaissante du dernier mot, plus satisfaisant que « chérie ». Pauvre qui se contentait de la moindre miette, la happait

de toute son âme, s'en réconfortait. Oh, pouvoir lui dire les mots de tendresse qui montaient à ses lèvres ! Mais non, silencieusement massant, elle attendait des mots d'amour. (p. 513-514)

La grande maîtrise du personnage sur son langage et les calculs qu'il effectue en vue de satisfaire son interlocutrice apparaissent nettement dans cet extrait, ainsi qu'une extrême conscience du pouvoir que confèrent les mots à celui qui sait les choisir et les manipuler.

5 Les connecteurs dans le discours de Solal

Sensuelle, donc condamnée à l'infidélité ! annonça-t-il. Par conséquent, il s'en passera de belles lorsque je serai mort ! Eh oui, moi disparu, il y aura le désespoir, bien sûr, et tu songeras au suicide, et tu retourneras à Genève en grande douleur. Et alors là, quoi ? Là, ma chère, tu reverras sûrement Christian Cuza [...]. (p. 875)

Donc, par conséquent, bien sûr, et, et alors : ces connecteurs d'ordre et de portée divers apparaissent dans le discours de Solal en l'espace de quelques lignes seulement. Éléments de liaison entre des unités plus ou moins étendues du discours – des mots au texte entier en passant par la proposition – les connecteurs peuvent se répartir globalement en deux classes : les organisateurs textuels (organisateur spatiaux, temporels et énumératifs) et les connecteurs argumentatifs (marqueurs d'argument, de conclusion, marqueurs contre-argumentatifs) (Adam 2005 : 117-125). Dans le propos qui va suivre, nous nous intéresserons aux différents types de connecteurs qui figurent dans le discours de Solal, ainsi que, en suivant notre démarche globale, à la façon dont leur usage varie selon la situation de discours au sein de laquelle ils sont énoncés. À partir de l'observation de cette variation, il s'agira à nouveau de montrer comment une certaine vision du monde ou certains traits de caractère peuvent être mis au jour et décrits.

Nous évoquerons la question des organisateurs temporels et énumératifs mais nous concentrerons surtout notre analyse sur les connecteurs argumentatifs. Nous laisserons de côté les organisateurs spatiaux, parce qu'il est moins évident qu'ils puissent être révélateurs du caractère du locuteur qui les emploie. Un extrait de dialogue (p. 875-876) et un extrait de monologue (p. 1011-1013) serviront de base à notre analyse³⁷. Nous ne distinguerons pas ici le monologue dialogique du monologue monologique, dans la mesure où nous n'observons pas de différence significative entre ces deux situations de communication pour ce qui est de l'usage des connecteurs. L'extrait de monologue choisi est, en alternance, de l'ordre du monologue dialogique et de l'ordre du monologue monologique.

³⁷ Voir annexe p. IX-XI.

5.1 Les organisateurs textuels

Les organisateurs textuels sont nombreux dans le discours de Solal, et ils apparaissent tant dans le dialogue que dans le monologue. Nous tâcherons de montrer, à partir de l'étude de deux d'entre eux, que l'usage qu'en fait le personnage donne des indices sur son état d'esprit ou son caractère.

5.1.1 Et

Un grand nombre des occurrences de l'organisateur *et* dans nos deux passages possède une valeur additive (bien qu'ils ne concernent pas tous les mêmes éléments de la phrase) ; par exemple, on trouve dans le dialogue : « nonchalant **et** rêveur, **et** prince roumain », « Oui, tu le reverras puisque je t'en ai parlé avec sympathie **et** qu'il m'aimait sincèrement » (p. 875-876) ; dans le monologue, on trouve « tes gestes utiles ont une douceur résignée pensive **et** je t'adore », « les chaussons épais **et** les souliers ferrés » ou encore « je m'ennuie avec toi **et** je ne te désire tellement pas » (p. 1011-1013). Outre cette fonction courante, on relèvera, cette fois dans le dialogue uniquement, un autre type de *et*. Ces occurrences, qui pour la plupart apparaissent en début de phrase, ont une portée plus étendue – portée propositionnelle – et prennent dans leur contexte d'énonciation une valeur de succession temporelle, renforcée par la présence annexe d'éléments comme *alors*, *voilà* et *tout à coup*. La valeur temporelle (indication du passage à un nouveau moment) est la valeur la plus ancienne du *et* en position initiale de phrase (Antoine 1983 : 914) – valeur à laquelle s'ajoute une dimension affective (question, réponse, impératif ou souhait) qui engage le locuteur (*ibid.* : 931). Ces occurrences particulières de *et* permettent à Solal d'exprimer ce qui selon lui adviendrait s'il mourait :

Eh oui, moi disparu, il y aura le désespoir, bien sûr, **et** tu songeras au suicide, **et** tu retourneras à Genève en grande douleur. **Et** alors là, quoi ? Là, ma chère, tu reverras sûrement Christian Cuza [...] **Et** tu en supporteras la présence [...] **Et** voilà, il te prendra la taille pour mieux sentir et te faire sentir que tu peux compter sur lui. **Et** toi, en avant les sanglots ! **Et** tout à coup, parce que le bon Cuza a rapproché sa joue pour te consoler, tout à coup les baisers triple turbine à toute vapeur. (p. 875-876)

Comment expliquer la non-variation de l'organisateur textuel – car Solal aurait tout aussi bien pu remplacer certains de ces *et* par *ensuite*, *puis*, ou *alors* ? Comme l'affirme Gérald Antoine, avec ce type de *et*,

« La donnée sémantique cède indiscutablement le pas à une valeur formelle, d'ordre avant tout rythmique [...] malgré le plaisir procuré par l'usage de ce type, celui-ci n'est jamais entré dans la norme du français moderne : [il] demeure, pour notre conscience linguistique, un *Et* « non-conformiste ». Pourquoi donc ? – Parce que la phrase française réclame à sa tête – et cet impératif remonte, semble-t-il, jusqu'à ses origines – un élément plus étoffé de forme et plus riche de fonction, à partir duquel elle se sente mieux à l'aise pour prendre essor. (Antoine 1983 : 944)

Ainsi, le style peu harmonieux résultant de l'absence de variation de l'organisateur produit ici un effet d'accumulation – accumulation d'actes répréhensibles aux yeux de Solal. En résulte une amplification de la « trahison » supposée d'Ariane, que Solal considère d'ailleurs comme inévitable, puisqu'il emploie le futur pour l'évoquer. C'est également la prévisibilité du comportement de la femme sans scrupules que Solal stigmatise ici et impute à Ariane : celle-ci est au final comme toutes les autres. La volonté de provoquer est, comme souvent, le but du discours : Solal cherche ce faisant à désennuyer Ariane, à la distraire afin qu'elle ne se rende pas compte que leur relation d'amour-passion – finalement trop monotone – est vouée à l'échec :

L'embrasser, oui, sur les joues, en la serrant fort, il en avait soudain envie, tellement envie. Oui, mais après les embrassades, il y aurait toujours la musique en bas et eux deux avec leurs dominos. La tendresse n'était pas une occupation absorbante, les embrassades n'étaient pas de taille à lutter contre les applaudissements qui venaient d'éclater, le tango terminé et redemandé par les heureux. Donc il fallait continuer. (p. 874-875)

L'organisateur *et* contribue à la formulation d'une accusation forte qui aura l'effet (escompté) de déstabiliser Ariane : « Laisse-moi tranquille ! cria-t-elle » (p. 877).

5.1.2 *Ou bien*

Si la répétition du connecteur *et* a attiré notre attention dans le dialogue, dans le monologue en revanche, c'est essentiellement la locution *ou bien* qui nous intéressera. Alors que l'on pourrait s'attendre à une structure binaire de type « ou bien... ou bien », qui formule une alternative dont les deux termes s'excluent

mutuellement, ce sont trois occurrences de l'expression qu'on observe ici dans une même longue phrase :

Quand elle aura fini de recoudre cette robe de chambre amochée exprès elle me proposera peut-être une partie de dominos **ou bien** elle se félicitera une fois de plus de ce tourne-disque qui marche à l'électricité [...] **ou bien** elle me proposera quelque nouveau disque de Bach [...] **ou bien** elle me proposera de me lire un roman. (p. 1012-1013)

Comme pour l'emploi du *et* dans le monologue, Solal évite ici aussi de varier son vocabulaire : on pourrait imaginer un *ou* seul ou un *ou encore* à la place de l'un des *ou bien*. La répétition confère, comme nous l'avons vu également au sujet de l'organisateur *et*, une certaine lourdeur à l'énoncé et produit un effet d'accentuation. En ajoutant une troisième alternative aux deux que l'on observerait de manière plus standard, faisant prévaloir ainsi une logique de l'excès, Solal semble vouloir présenter une liste d'autant plus complète des activités à la disposition du couple – liste qui paraît ainsi, paradoxalement, particulièrement courte. L'emploi du futur met de plus en évidence l'aspect répétitif des distractions, ainsi que nous avons eu l'occasion de le constater lors de notre étude des temps et modes verbaux : Solal peut prédire avec certitude ce qu'Ariane va lui proposer de faire puisque les propositions de la jeune femme ne varient pas. Si le personnage pouvait, dans le dialogue, insister sur les futures actions répréhensibles de son amante pour la faire réagir, il ne peut laisser entendre à haute voix que leur vie quotidienne est ennuyeuse et uniforme. La répétition à l'identique de l'expression *ou bien* révèle ici une lucidité que l'attitude provocatrice dissimule en situation de dialogue.

On retiendra de ces quelques remarques au sujet des organisateurs textuels que c'est leur usage non-standard (qui passe par la répétition ainsi que, pour le connecteur *et*, par une extension de son sens le plus habituel) qui permet d'inférer sur l'état d'esprit de Solal (provocation, recherche de dépassement d'un ordre normal ou désabusement).

5.2 Les connecteurs argumentatifs

Abordons à présent la question des connecteurs argumentatifs à proprement parler. Nous en étudierons trois catégories : les connecteurs explicatifs et justificatifs, les connecteurs marqueurs de la concession et, pour finir, les connecteurs marqueurs de conclusion.

5.2.1 Les connecteurs explicatifs et justificatifs

Les connecteurs de type explicatif et justificatif sont les premiers connecteurs argumentatifs que nous analyserons. Il s'agira d'observer de quelle manière ils apparaissent dans le discours de Solal : l'un d'eux est-il privilégié ? Dans quelle situation de communication ces connecteurs apparaissent-ils le plus ? Dans quel contexte sont-ils utilisés ?

5.2.1.1 Puisque

Dans nos extraits, le connecteur justificatif *puisque* apparaît deux fois (la deuxième fois en subissant une ellipse), au sein du dialogue : « Là, ma chère, tu reverras sûrement Christian Cuza [...] Oui, tu le reverras **puisque** je t'en ai parlé avec sympathie et **qu'**il m'aimait sincèrement » (p. 875). Comment interpréter le choix de Solal d'employer ce connecteur en particulier et non *parce que* ou *car* qui, dans certains contextes, ont un fonctionnement comparable ? Si *puisque*, *parce que* et *car* permettent tous trois d'introduire un argument ou une donnée en soutien à une conclusion, *puisque* se distingue des deux autres en ce qu'il affirme cet argument comme allant de soi : il permet de construire un constat que l'interlocuteur doit admettre comme vrai (Riegel & al. 1998 : 620).

Dans notre extrait, l'emploi de *puisque* paraît s'accorder avec la situation : Solal est ici en train de construire un univers plus qu'hypothétique (étant donné qu'il se prononce sur ce qui se passera après sa mort, ainsi que sur le comportement de tierces personnes) qui lui permettra au final d'accuser Ariane de trahison. *Puisque* permet de poser les prémisses de l'accusation : des éléments qu'Ariane ne peut pas nier – le fait que Solal lui ait parlé de Christian Cuza avec sympathie et que ce

dernier apprécie Solal – lui sont imposés comme la cause incontestable de sa future rencontre avec l’homme en question, rencontre qui apparaît alors comme allant de soi. Le propos de Solal n’apparaît pas comme très audacieux ici : a priori, Ariane peut rencontrer un homme sans trahir son amant. Cependant, c’est cette rencontre, rendue inéluctable par l’emploi de *puisque* qui, de fil en aiguille, ainsi que nous le verrons, doit, dans la « prévision » de Solal, amener la jeune femme à le tromper. Une propriété de *puisque* nous intéressera particulièrement : en employant ce connecteur, l’énonciateur ne partage pas forcément l’assertion qu’il impose comme vraie à son interlocuteur, et qui justifie son énonciation (*idem*). Autrement dit, si Solal présente comme indubitable le lien de cause à effet entre la relation qu’il entretient avec Christian Cuza et la future rencontre entre celui-ci et Ariane, le personnage ne se porte pas garant de cette relation de conséquence. Il impute ainsi à la jeune femme la responsabilité de ses actes tout en lui signifiant qu’elle ne peut agir autrement.

5.2.1.2 *Parce que*

Parce que apparaît à trois reprises dans le dialogue. Les deux premières occurrences prennent place dans la phrase qui suit la proposition construite autour de *puisque* que nous venons d’étudier : « [toujours à propos de Christian Cuza] Et tu en supporteras la présence **parce qu’**avec lui tu pourras parler de moi, **parce que** Cuza seul pourra te comprendre, comprendre le trésor que tu as perdu » (p. 875-876). Contrairement à ce qui avait lieu avec *puisque*, le locuteur qui emploie *parce que* assume personnellement les paroles qu’il prononce. *Parce que* introduit un argument présenté comme la cause du procès énoncé et son emploi révèle un point de vue analytique sur une situation qui apparaît comme dominée. L’emploi de *puisque* aurait certainement paru trop audacieux et autoritaire ici : s’il était facile d’imposer à Ariane l’idée qu’une rencontre avec Christian Cuza serait inévitable après la mort de Solal, il paraît davantage risqué pour ce dernier de présenter comme nécessaire un rapprochement entre eux. L’histoire qu’il construit perdrait de sa crédibilité.

Il n’est d’ailleurs plus nécessaire pour Solal d’imposer sa vision des choses : la suggérer suffit. En effet, après avoir contraint Ariane à admettre qu’elle reverrait

Christian Cuza après la mort de son amant, suggérer qu'elle s'entendra avec lui du fait d'un deuil commun n'est qu'un pas de plus, facilement franchissable. La progression se poursuit et on lit sur le même mode, quelques lignes plus loin, le récit du « délit » effectif : « Et tout à coup, **parce que** le bon Cuza a rapproché sa joue pour te consoler, tout à coup les baisers triple turbine à toute vapeur » (p. 876). On notera ici que l'acte d'Ariane paraît d'autant plus répréhensible que Solal lui donne une cause plutôt banale (le fait que Cuza rapproche sa joue).

Dans le monologue apparaît également une occurrence de *parce que* : « eh oui tu es venue à moi **parce que** je t'ai forcée je ne suis pas ton genre ma chérie c'est par l'intelligence que je t'ai eue d'ailleurs tu étais à la merci du premier qui te sortirait de ton Deume » (p. 1012). Ici, l'emploi de *parce que*, qui a pour fonction de livrer les causes de l'amour d'Ariane pour Solal, dénote principalement la prétention du personnage à connaître la vérité sur la relation amoureuse – vérité que son amante ne connaît pas selon lui –, ainsi que sur les sentiments profonds qu'elle-même ignore ressentir. Au service de la stratégie dans le dialogue, *parce que* illustre dans le monologue la distance critique que prend généralement Solal quant à sa relation avec Ariane.

5.2.1.3 *Car*

Pour terminer, le connecteur *car*, qui dans son emploi justifie le fait d'énoncer une conclusion, apparaît une fois dans l'extrait de monologue :

Depuis une semaine que je suis ici il n'y a eu la bête qu'une seule fois le soir de mon arrivée et tu dois commencer à t'inquiéter **car** tu veux mon amour c'est votre manie à vous autres d'en voir la preuve dans cette escalade sur vous. (p. 1011)

Car offre une interprétation intéressante dans cette phrase : il prend appui sur une idée censément commune pour expliquer le comportement particulier d'Ariane. La proposition « c'est votre manie à vous autres d'en voir la preuve dans cette escalade sur vous » permet d'expliquer l'inquiétude d'Ariane : c'est parce que les femmes en général conçoivent l'acte sexuel comme une preuve d'amour qu'Ariane, en l'absence de relations sexuelles, s'inquiète au sujet de l'amour que Solal lui porte. A nouveau, le lecteur est renvoyé à la théorie critique de Solal sur la sensualité des femmes, sur leur désir de vivre un amour-passion. Si l'emploi de *car* peut parfois révéler une position de faiblesse du locuteur en ce

qu'il justifie l'énonciation même d'une conclusion, ici, la justification, s'appuyant sur une vérité générale, est plutôt de l'ordre de la démonstration de force. Peut-être ce dernier élément s'explique-t-il par la dimension dialogique du monologue à cet endroit. Nous pouvons cependant considérer ici l'emploi du *car* comme non-stratégique de la part de Solal : nous avons à plusieurs reprises montré – et cela apparaît comme assez intuitif – que dans le monologue le personnage est sincère et que ses paroles ne sont pas énoncées en vue d'un but précis. C'est ainsi certainement une réelle conviction qui fait prononcer ces paroles à Solal. Il est intéressant de se souvenir que c'est au moyen de l'énonciation de cette théorie sur le comportement féminin qu'il a séduit Ariane, notamment en laissant entendre à la jeune femme qu'elle échappait à toutes les catégories (chap. 35). On constate ici qu'en son for intérieur le personnage assimile au contraire son amante aux femmes-types décrites. Il le fera par ailleurs ouvertement également, au cours de la relation, mais dans un but polémique.

Dans le dialogue, les connecteurs justificatifs et explicatifs servent la tentative de Solal d'amener progressivement Ariane, plus ou moins à son insu, à admettre que lorsqu'il sera mort, elle ne pourra faire autrement que de s'éprendre d'un autre homme. La légitimité de leur emploi dans cette situation de communication est discutable : Solal les utilise pour justifier ou donner une cause à des actions qui, d'une part, sont hypothétiques et, d'autre part, ne sont pas de son ressort. Il y a ainsi quelque chose de l'ordre de la manipulation dans son discours. Dans le monologue, ce type de connecteurs permet essentiellement au lecteur d'accéder de manière directe à la vision du monde de Solal ainsi qu'à son point de vue sur sa relation avec Ariane.

5.2.2 Les connecteurs marqueurs de la concession dans le discours de Solal

De manière générale, les concessifs sont les connecteurs argumentatifs qui apparaissent le plus dans le discours de Solal. Entre le dialogue et le monologue (dans nos extraits, mais également de manière générale), ce n'est pas

essentiellement au niveau de la quantité des connecteurs que l'on observe une variation, mais plutôt au niveau de leur emploi : quels connecteurs le personnage utilise-t-il et dans quel contexte ?

Nous concentrerons notre analyse sur deux types de propositions concessives qui apparaissent tant dans le dialogue que dans le monologue, mais de manières différentes.

5.2.2.1 Bien sûr... mais

Commençons par nous pencher sur les phrases de type *bien sûr... mais*, qui apparaissent à plusieurs reprises dans nos extraits. Il s'agit de propositions de l'ordre de la concession argumentative :

La concession est d'abord un procédé rhétorique qui consiste à « abandonner à son adversaire un point de discussion » [Robert, « concession »] (la vérité de *p*) : mais la vérité de la proposition concédée (*p*) ne change rien à la vérité de la proposition (*q*) que l'on veut faire admettre. (Martin 1987 : 84-85)

Dans le dialogue, c'est le décalage entre l'attitude qu'Ariane prétend avoir et son futur comportement effectif qui est mis en évidence par l'emploi de la formule *bien sûr... mais* par Solal : « Bien sûr, tu résisteras à la tentation, bien sûr tu te voudras fidèle, mais ce lit sera si étroit, et par conséquent ta cuisse délicieusement contre la cuisse athlétique » (p. 876). Ici, Solal reprend dans un premier temps ce qu'il considère comme le point de vue d'Ariane (« bien sûr... ») puis il lui articule une conclusion (« mais... ») qui va à l'encontre de celle qui devrait découler de l'argument attribué à Ariane. Soyons cependant attentifs au fait que cette conclusion n'est qu'à moitié énoncée : on devine que la phrase pourrait se poursuivre par quelque chose du type « ... et tu succomberas à la tentation ». Comme on l'a vu, au lieu de formuler cette affirmation, Solal préfère provoquer Ariane : « Alors, que se passera-t-il, mignonne ? Réponds ! ».

La phrase qui précède relève du même ordre d'idées, mais encore moins explicite, car le connecteur *mais* n'apparaît pas : « Eh oui, moi disparu, il y aura le désespoir, bien sûr, et tu songeras au suicide, et tu retourneras à Genève en grande douleur. Et alors là, quoi ? Là, ma chère, tu reverras sûrement Christian Cuza » (p. 875). Dans ces deux exemples, Solal fait mine de tenir compte du point de vue d'Ariane mais le remplace subrepticement par sa propre vision des choses. Le

reproche concerne le comportement de la jeune femme : il l'accuse d'une attitude double (se vouloir fidèle et succomber à la tentation ; être désespérée et fréquenter un autre homme).

Dans le monologue, la formule de type *bien sûr... mais* apparaît également à deux reprises, mais sa valeur pragmatique change. Solal n'y critique pas ouvertement une future attitude déloyale d'Ariane, mais exprime plutôt le fait qu'elle se leurre elle-même au sujet de ses bonnes intentions :

Bien sûr tu m'aimes et même ton conscient m'adore continue à m'adorer mais ton inconscient ne raffole plus autant de moi oui ma chérie ton inconscient aimerait tellement mieux être l'épouse bien légitime de ce lord anglais (p. 1011)

[...]

Bien sûr tu te tuerais si je te quittais mais ton tréfonds en a marre de moi et qui sait il ne m'a peut-être jamais aimé de bon cœur selon les lois de ton héritage de ta classe [...]. (p. 1012)

Dans ces formules, Solal oppose les sentiments qu'Ariane croit sincèrement éprouver à des désirs dont elle n'est pas consciente. Au niveau du lexique, les termes *conscient* vs *inconscient* et *tréfonds* expriment cette opposition. Ainsi, l'accusation forte et pour le moins déraisonnable qui prenait place dans le dialogue est remplacée dans le monologue par un constat plus réaliste au sujet de la complexité des sentiments humains.

5.2.2.2 *Mais*

Le connecteur *mais* apparaît également seul à plusieurs reprises dans nos extraits. Dans le cas des deux premières occurrences que l'on trouve au cours du dialogue, on a affaire à une concession de type rectificatif (Morel 1996 : 10)³⁸ :

[Toujours au sujet d'Ariane et Christian Cuza] Bref, la douceur de partager ta détresse, les heures d'amitié à communier dans le cher souvenir, les photos du défunt contemplées ensemble sur un canapé, l'un près de l'autre, **mais** avec dix centimètres suspects de vide entre vous deux, dix centimètres de pudeur qui ne présagent rien de bon ! (p. 876)

³⁸ Il serait possible d'envisager les emplois de *mais* qui apparaissent dans ces deux exemples comme étant de type argumentatif, selon la typologie de Jean-Michel Adam (1990). Ils introduiraient ainsi un argument fort venant contrecarrer la conclusion censée découler de la première proposition. Cependant, nous préférons les qualifier de « restrictifs », car l'idée de restriction rend bien le paradoxe du propos de Solal : est introduite une modification qui va dans le sens d'un resserrement de l'action décrite au moyen d'une focalisation sur un détail qui, au final, rend l'action plus blâmable encore aux yeux de Solal.

[...]

Et tout à coup, parce que le bon Cuza a rapproché sa joue pour te consoler, tout à coup les baisers triple turbine à toute vapeur, les mêmes que pour moi, **mais** agrémentés de larmes ! (p. 876)

Dans les deux cas, le *mais* oriente vers une conclusion quelque peu différente de celle que la première partie de la proposition pouvait suggérer. Et dans les deux exemples, la réorientation s'effectue dans le sens d'une aggravation de la situation décrite : dans le premier, « dix centimètres » de pudeur entre deux personnes ont l'air plus inquiétants aux yeux de Solal que le simple fait d'être assis côte à côte ; dans le second, les larmes apparaissent comme un « supplément » bienvenu (ainsi qu'en témoigne le terme « agrémenté ») au baiser – supplément dont lui-même ne bénéficie pas. Le connecteur permet ainsi d'amener une critique « en crescendo », qui se déploie en deux temps : une description de l'action répréhensible tout d'abord, puis une insistance sur une particularité de l'action en question, qui fait apparaître le comportement d'Ariane comme encore plus condamnable aux yeux de Solal.

Le troisième *mais* qui figure dans le dialogue est d'un autre type et possède une portée plus étendue :

Et le plus terrible, c'est que tu donneras à Cuza non seulement ton corps, ce à quoi je me résigne, mais ta tendresse aussi, ce qui est insupportable ! **Mais** ainsi sont-elles. Leur douceur, le plus précieux d'elles, elles ne la donnent qu'à un manieur et si préalablement maniées ! Pauvre cadavre de Solal, si vite oublié ! (p. 876)

Marqueur d'argument fort, le *mais* que nous soulignons permet ici de nuancer le jugement énoncé dans les phrases précédentes (du type « l'attitude d'Ariane est insupportable ») par une forme de relativisme général (« ainsi sont-elles »). Ce faisant, l'attitude d'Ariane est rattachée à ce que Solal semble considérer comme une attitude féminine universelle.

Pour ce qui concerne le monologue, nous ne nous intéresserons qu'à la dernière occurrence de *mais* qui y apparaît – les autres ayant un intérêt moindre au niveau argumentatif³⁹. « Pardon chérie je t'aime je te le dis tout seul dans ma chambre je t'aime **mais** je m'ennuie avec toi et je ne te désire tellement pas »

³⁹ En effet, dans une expression de type « Mais pourquoi faut-il toujours... » (p. 1011), *mais* a une fonction phatique et donc ne possède pas de réelle valeur argumentative. Dans l'expression « on tâchera mais pas ce soir » (p. 1011), la portée et le sens du *mais* ne sont pas assez étendus pour nous permettre d'inférer sur le caractère de Solal.

(p. 1013) : la concession est ici de type logique (Morel 1996 : 7-9). En effet, dans l'univers de croyance que Solal partage avec Ariane (et que le lecteur partage avec eux), aimer une personne conduit en général au fait de ne pas s'ennuyer avec elle et de la désirer. Or ici, ce sont des implications contraires qu'énonce Solal. Sa position diffère de celle qu'il adoptait dans le dialogue : dans ce dernier, le *mais* contribuait ou bien à construire progressivement une accusation de plus en plus forte, ou bien à passer outre l'individualité d'Ariane et la rattacher à un comportement féminin général ; ici il s'agit davantage d'exprimer une ambivalence de sentiments, voire une vision particulière de l'amour : on se souvient que tout au long du roman, Solal semble dénoncer l'amour-passion au profit d'un amour tendresse dépourvu de sensualité. La formule « je t'aime mais je m'ennuie avec toi et je ne te désire tellement pas » nous rappelle une autre formule, que Solal prononce peu avant au cours du même monologue, au sujet de Dieu cette fois : « [...] c'est notre seul acte d'adoration dans la maison de ce Dieu auquel je ne crois pas **mais** que je révère » (p. 1007). Ici également, mais de manière encore plus forte, la deuxième partie de la phrase contredit la conclusion logique qui devrait découler de la première partie : ne pas croire en Dieu implique, dans l'univers de croyance général, de ne pas éprouver de sentiments pour lui. Ici également, c'est une information sur une vision du monde qui est donnée : Solal prône une religion et une relation à Dieu bien particulières. Le côté subversif des deux concessives que nous venons d'étudier ne doit pas nous échapper : on note une volonté de Solal d'aller à l'encontre des croyances habituelles, qu'il s'agisse de la tradition de l'amour-passion ou de la tradition religieuse.

Avec les propositions concessives, il s'agit de poser une vision du monde que l'on vient contrecarrer ou rectifier dans un deuxième temps. Dans le dialogue, la concession permet d'insister sur ce que le personnage veut condamner en mettant en évidence la différence entre l'attitude qu'Ariane cherche à adopter et son futur comportement effectif ; dans le monologue, elle révèle une vision du monde sous le signe de la complexité et de la contradiction.

5.2.3 Les connecteurs marqueurs de conclusion dans le discours de Solal

Nous terminerons notre analyse par l'étude des connecteurs argumentatifs marqueurs de conclusion. Il apparaît d'emblée que ces derniers sont nettement plus nombreux dans le dialogue que dans le monologue. Mais quels sont-ils et quel type de proposition concernent-ils ?

5.2.3.1 Les connecteurs argumentatifs marqueurs de conclusion dans le dialogue

Dans la première phrase de notre extrait de dialogue apparaissent deux marqueurs de conclusion : « Sensuelle, **donc** condamnée à l'infidélité ! annonça-t-il. **Par conséquent**, il s'en passera de belles lorsque je serai mort ! » (p. 875). *Donc*, le premier d'entre eux, exprime ici un lien de cause à conséquence entre « être sensuelle » et « être condamnée à l'infidélité ». Plus précisément, c'est le lien entre la sensualité d'Ariane – Solal lui dit quelques lignes auparavant « Le problème, c'est ta sensualité » (p. 875) – et son futur comportement infidèle qui est formulé. Rappelons, et cela nous intéresse particulièrement, que le locuteur qui emploie *donc*, plutôt qu'*alors*, par exemple, considère que son énoncé est également pris en charge par son interlocuteur (ou par tout interlocuteur potentiel) :

Par le biais de la relation de concomitance qu'il exprime, *donc* sert à légitimer la validation de P2 [...] à partir du moment où P1 [...] est elle-même validée. La concomitance le met du côté de la consensualité co-énonciative, c'est-à-dire qu'il impose la prise en charge de la relation par le co-énonciateur, co-énonciateur qui peut même être élargi à un auditoire universel. (Hybertie 1996 : 8-9)

Ainsi, dans cette première phrase, Solal impose à Ariane l'univers de croyance qu'il met en place : en employant le connecteur *donc*, il considère que son interlocutrice partage son point de vue. En outre, l'emploi de *donc* implique que le locuteur considère que la relation consécutive entre les propositions est établie au niveau des notions – c'est-à-dire en-deçà du discours construit (*ibid.* : 8). Ici, la relation entre la cause supposée (la sensualité d'Ariane) et la conséquence supposée (son infidélité) est d'ordre inférentiel (et non factuel) : ce n'est pas que Solal observe l'infidélité avérée d'Ariane, mais il la suppose, puisqu'il sait ou croit savoir que de manière générale « sensualité » implique « infidélité ». La portée de la proposition dépasse ainsi le niveau individuel : si

Solal parle d'Ariane à ce moment-là, le lien de cause à effet entre sensualité et infidélité est présenté comme valable de manière générale. C'est bien là, semble-t-il, le sens du propos du personnage : il s'agit pour lui d'assimiler Ariane à la femme ordinaire dont il a décrit et critiqué l'attitude au cours de la « leçon de séduction », afin de construire une accusation qui fera réagir la jeune femme. Cette première phrase de notre extrait de dialogue est atypique en ce qu'elle se poursuit avec une autre proposition consécutive, introduite cette fois par *par conséquent*. C'est ainsi une conclusion en deux temps que l'on observe, conclusion qui ménage une progression du général au particulier. En effet, la première affirmation (« Sensuelle, donc condamnée à l'infidélité ! ») n'est pas clairement actualisée – bien qu'on sache que Solal parle d'Ariane, aucun nom propre, pronom ou déictique n'apparaît au sein de la phrase même – et la proposition possède donc une dimension généralisante, censée du moins ne concerner que les femmes, puisque ses termes sont accordés au féminin ; la seconde affirmation (« Par conséquent, il s'en passera de belles lorsque je serai mort ! »), en revanche, contextualise et individualise le propos, puisque Solal fait référence à lui-même et à l'avenir de son couple. C'est presque un tour de force que le personnage réalise dans cette première phrase : d'une affirmation douteuse présentée comme incontestable – qui se rapproche, notamment par le connecteur *donc*, de l'énoncé à valeur de vérité générale – il en vient à formuler comme une évidence le comportement particulier qu'adopterait Ariane dans l'éventualité où il mourrait prématurément. C'est ainsi qu'est engagée l'accusation qui se déroulera tout au long de ce passage. Nous ne nous attarderons pas sur l'autre occurrence de *par conséquent* qui apparaît à la fin de l'extrait. Nous mentionnerons seulement qu'elle sert également à la mise en place d'une accusation :

D'ailleurs, nul besoin d'attendre que je sois mort [...] Je n'aurais qu'à te forcer à passer toute une nuit dans un lit étroit, nue auprès d'un jeune athlète nu, et on verra bien ! [...] Bien sûr, tu résisteras à la tentation, bien sûr tu te voudras fidèle, mais ce lit sera si étroit, et **par conséquent** ta cuisse délicieusement contre la cuisse athlétique ! Alors, que se passera-t-il, mignonne ? (p. 877)

Ici, le connecteur introduit non pas la conclusion du propos – qui n'apparaît d'ailleurs pas explicitement – mais une conclusion intermédiaire. A nouveau, c'est une phrase doublement consécutive que Solal met en place. La conclusion finale

est seulement suggérée et il semble que le personnage veuille que son amante prononce elle-même la conséquence ultime de la scène qu'il a imaginée.

Le dernier marqueur de consécution qui apparaît dans cet extrait de dialogue est *alors*. De manière générale, s'il peut revêtir une valeur purement temporelle (par exemple : il est arrivé en début d'après-midi ; la ville était alors endormie), ou une valeur insistant davantage sur la consécution (par exemple : elle avait soif, alors elle but), il arrive souvent qu'il revête un sens temporel introduisant cependant quelque chose de l'ordre du rapport de cause à conséquence :

Alors construit une séquence d'événements temporellement ordonnés. Il indique que les états de choses exprimés respectivement dans P1 et P2 sont ordonnés selon un ordre de succession temporelle qui est lié à un ordre logique de déroulement des faits, faisant apparaître le premier comme la condition de réalisation du second. Il introduit entre les deux faits une relation qui ne relève pas de la simple successivité, mais les présente comme dépendants l'un de l'autre. (Hybertie 1996 : 25)

C'est le cas, semble-t-il, de toutes les occurrences de notre passage – à des degrés divers, cependant :

Eh oui, moi disparu, il y aura le désespoir, bien sûr, et tu songeras au suicide, et tu retourneras à Genève en grande douleur. Et **alors** là, quoi ? (p. 875) ;

Là, ma chère, tu reverras sûrement Christian Cuza [...] **Alors**, un soir d'été [...] tu auras une crise de sanglots (p. 875-876) ;

Alors Cuza te consolera, te dira qu'il est ton frère et que tu peux compter sur lui (p. 876) ;

Si j'y mets du mien, tu sauras me tromper même de mon vivant ! Je n'aurais qu'à te forcer à passer toute une nuit dans un lit étroit, nue auprès d'un jeune athlète, nu [...] bien sûr tu te voudras fidèle, mais ce lit sera si étroit, et par conséquent ta cuisse délicieusement contre la cuisse athlétique ! **Alors**, que se passera-t-il, mignonne ? (p. 877)

Les deux premiers *alors* ont un sens davantage temporel que consécutif : aller à Genève est certes une condition pour voir Christian Cuza, mais pas une réelle cause ; de même, revoir cette personne n'est pas la cause efficiente des pleurs d'Ariane. En revanche, le fait que Cuza console Ariane est une conséquence des sanglots de la jeune femme, de même que le dernier *alors* tend à introduire (même s'il n'est pas énoncé explicitement) le résultat de la proximité d'Ariane et du « jeune athlète ». Dans cet extrait, tout se passe comme si l'usage répété du connecteur *alors* contribuait à illustrer, à travers différentes propositions, la

généralité exprimée au tout début du passage (« Sensuelle, donc condamnée à l'infidélité »). Moins affirmatif que *donc*, qui instaure une relation de nécessité entre deux propositions (Hybertie 1996 : 30), et qui aurait rendu le discours trop affirmatif (rappelons que la situation évoquée est plus qu'hypothétique), *alors* indique essentiellement que la réalisation de la proposition qui le suit dépend de la réalisation de la proposition qui le précède. Le connecteur permet à Solal de construire une chaîne d'affirmations qui semblent découler les unes des autres, sans pour autant qu'aucune d'entre elles ne soit fondée dans la réalité. Le *alors* final introduit, sans qu'elle soit formulée, la conclusion suprême du raisonnement, à savoir la « trahison » d'Ariane.

Dans le dialogue, les marqueurs de conclusion *donc*, *par conséquent* et *alors* ont une visée similaire : rendre rationnelle et vraisemblable une situation qui en réalité est totalement imaginaire. L'habile maniement des connecteurs et de leurs propriétés respectives permet à Solal de construire un univers dans lequel Ariane incarne les défauts de la femme-type tant critiquée. Ainsi que nous l'avons mentionné à plusieurs reprises, l'accusation ainsi menée est une tentative de Solal d'amener une diversion dans la relation qui s'essouffle.

5.2.3.2 Les connecteurs argumentatifs marqueurs de conclusion dans le monologue

Qu'en est-il des marqueurs de conclusion dans le monologue ? Dans l'extrait que nous avons sélectionné, un seul d'entre eux apparaît : « elle fait ce qu'elle peut la pauvre ne jamais oublier qu'elle mourra **donc** la chérir sans arrêt » (p. 1013). Le cas diffère à plusieurs niveaux des marqueurs conclusifs qui apparaissent dans le dialogue. Tout d'abord, si on avait pu juger radicale et autoritaire la formule « Sensuelle, donc condamnée à l'infidélité ! » – qui s'appliquait aux femmes en général et à Ariane en particulier – et ce que Solal présente ensuite comme ses implications au niveau individuel (« Par conséquent, il s'en passera de belles lorsque je serai mort ! »), ici il en va autrement : le personnage paraît davantage habilité à établir des conclusions, d'une part parce que celles-ci n'impliquent que lui, et non une tierce personne ; d'autre part parce que ses affirmations ne consistent pas en une conjecture au sujet de l'avenir. Cet élément est le second point qui distingue clairement le *donc* du monologue des marqueurs conclusifs qui

apparaissent dans le dialogue : dans ce dernier, il s'agissait pour Solal, à partir de conclusions générales, de déduire le comportement futur d'Ariane ; ici, ce ne sont pas deux affirmations qui sont énoncées, mais deux auto-injonctions dont la seconde (« la chérir...») découle de la première (« ne pas oublier... »). L'acte réalisé par ces paroles apparaît ainsi comme un acte d'humilité : le personnage se place dans une position qui révèle des insuffisances qu'il se somme lui-même de combler. La dernière différence dans l'usage du marqueur de conclusion que nous aborderons se situe au niveau thématique : dans le dialogue, c'était, par les mots *sensuelle* et *infidélité* attribués à Ariane, le thème d'un amour-passion néfaste qui était convoqué. Dans le monologue en revanche, le terme *chérir*, que Solal s'enjoint de matérialiser, renvoie au contraire à un sentiment de l'ordre de l'amour-affection.

Il n'est guère surprenant que figurent davantage de connecteurs conclusifs dans le dialogue. En effet, nous connaissons bien à présent la posture qu'adopte la plupart du temps Solal dans cette situation de communication : il aime se positionner en dehors de la société pour formuler des théories très générales à propos des femmes et des relations humaines ou alors – ce qui y est souvent lié – il malmène Ariane en l'accusant de ne l'aimer que pour sa beauté ou sa situation. Le connecteur marqueur de conclusion illustre ainsi dans le dialogue l'assurance de Solal, sa vision critique du monde, ainsi que sa propension à la provocation. Il révèle également une volonté de soumettre l'autre à son point de vue : Ariane n'a pas le loisir de formuler sa propre réflexion sur le monde, puisque lui sont fournies d'emblée les conclusions et interprétations à adopter. Dans notre extrait de monologue, l'unique occurrence de *donc* permet au contraire d'exprimer un raisonnement par lequel Solal affirme l'individualité d'Ariane ainsi que le souci qu'il a de leur relation.

5.3 Conclusion de la partie

Nous avons eu l'occasion de l'évoquer à plusieurs reprises tout au long de notre analyse : l'extrait de dialogue sélectionné consiste pour Solal en la mise en place

d'une accusation qui revient finalement à considérer comme inéluctable le fait qu'Ariane se tournera vers un autre homme peu après sa mort – accusation construite dans le but de soustraire la jeune femme à la morosité du quotidien en la faisant réagir. Tout d'abord, nous l'avons vu, la répétition de l'organisateur *et* pour évoquer le futur comportement d'Ariane produit un effet d'accumulation qui permet d'accentuer la « trahison » supposée. Les connecteurs justificatifs et explicatifs, quant à eux, participent de la démarche persuasive qu'adopte Solal à ce moment-là : il s'agit pour lui de présenter comme totalement prévisible le comportement de son amante – et ainsi de fonder l'accusation qu'il formule. Les connecteurs marqueurs de concession servent le discours en ce qu'ils atténuent la violence des paroles en traduisant une attitude (faussement) empathique. On trouve ainsi des phrases qui, schématiquement, prennent la forme suivante : « certes, tu auras de bonnes intentions, mais tu finiras par succomber à la tentation ». Les conclusifs, enfin, sont un autre moyen de fonder l'accusation en ce qu'ils prétendent inférer de comportements généraux l'attitude particulière d'Ariane. Le connecteur particulier *alors*, pour sa part, aide Solal à construire une chaîne d'éléments liés par une relation de cause à conséquence – chaîne dont l'aboutissement est ce qu'il considère comme la trahison de son amante.

Dans notre extrait de monologue, c'est globalement un constat désabusé assorti d'une critique de l'attitude d'Ariane que l'on trouve. Aussi l'organisateur *ou bien* sert-il à souligner la répétition des activités de la vie du couple. Les connecteurs explicatifs et justificatifs donnent ce que Solal considère comme une cause objective au comportement d'Ariane (qu'il s'agisse des raisons qui ont poussé la jeune femme à être attirée par lui ou des causes de son attitude générale). Les connecteurs marqueurs de concession, quant à eux, expriment principalement la complexité, voire la contradiction des sentiments humains, qu'il s'agisse de ceux d'Ariane (« bien sûr tu m'aimes [...] mais ton inconscient ne raffole plus autant de moi ») ou de ceux de Solal lui-même (« je t'aime mais je ne te désire tellement pas »). Le connecteur conclusif, pour terminer, vise, dans le monologue, à guider la future attitude de Solal à partir d'un constat sur le présent (« ne pas oublier qu'elle mourra donc la chérir sans arrêt »).

On remarque que ce sont davantage les enjeux sémantiques et pragmatiques liés aux connecteurs que leur nombre (quel connecteur apparaît le plus dans quelle situation ?) qui changent selon que l'on se trouve en situation de dialogue ou en situation de monologue. Il est intéressant de constater que la différence quantitative est faible (excepté pour ce qui est des connecteurs marqueurs de conclusion, nettement plus nombreux dans le dialogue, ainsi que nous avons eu l'occasion de l'évoquer), et que la force du discours de Solal réside bien davantage dans son habileté à manipuler les constituants de la langue.

La très nette différence dans l'attitude de Solal entre le dialogue et le monologue, révélée ici par les connecteurs, permet de consolider le constat que nous avons construit tout au long de notre propos : ici encore c'est, tout d'abord, la faculté qu'a le personnage d'adapter son discours à la situation de communication qui est mise en évidence. Deuxièmement, sa puissance imaginative ainsi que sa volonté (et sa capacité) de soumettre l'autre à son point de vue ou à un univers de croyances en vue d'un but précis apparaît ici, comme dans l'étude d'autres particularités de son discours. Enfin, l'analyse des connecteurs (notamment à travers l'étude de propositions telles que « ne jamais oublier qu'elle mourra donc la chérir sans arrêt » ou « je t'aime mais je m'ennuie avec toi et je ne te désire tellement pas ») met en évidence chez le personnage une conception du monde et des relations humaines placée sous le signe de l'affection (qui s'oppose chez Solal à la vanité de l'amour-passion) et de la compassion (éprouvée face à l'idée de la mort de l'autre) –, conception qu'il s'efforce la plupart du temps de cacher à son amante.

6 Conclusion

Nous avons cherché à montrer tout au long de ce travail que la variation diaphasique du discours de Solal permettait, par l'étude de ses modalités, l'élaboration d'une caractérisation du personnage. Nous allons, en guise de conclusion, commencer par rassembler les résultats des différentes analyses. Sans entrer dans les détails de l'étude de chaque paramètre, nous tâcherons seulement d'extraire les considérations principales afin de déterminer comment un « portrait » du personnage de Solal peut se détacher de notre propos global. Il s'agira également de faire le point sur notre analyse : quelle est sa validité et quelles sont ses limites ? Enfin, nous nous interrogerons sur la particularité de l'écriture de Cohen, en émettant l'hypothèse que son traitement du personnage est le fruit d'un travail profondément moderne.

6.1 Caractérisation langagière du personnage de Solal

6.1.1 Des traits de caractère

Les étapes de notre analyse ont permis de mettre en évidence différents traits de caractère.

L'autorité et la volonté de domination, pour commencer, sont des aspects importants du caractère de Solal. C'est en situation de dialogue qu'ils apparaissent, essentiellement lors de la leçon de séduction, lorsque Solal cherche à charmer Ariane en la forçant à adopter son point de vue. Premièrement, l'étude des adjectifs substantivés révèle ce caractère autoritaire : par leur moyen, le personnage essentialise une qualité – choisie parmi d'autres – qu'il élève au rang de catégorie ou de type. Ces catégories ou types relèvent alors en eux-mêmes du jugement de valeur. Et comme aucune réelle prédication n'est effectuée, ce jugement ne peut être contesté par Ariane et lui est donc imposé.

Deuxièmement, les temps et modes verbaux mettent également en évidence cette particularité de caractère. Par l'emploi du présent gnominique, Solal énonce des vérités générales que son interlocutrice n'a ainsi pas le loisir de contester,

mais qui cependant sont bel et bien contestables (du type : « la beauté, signe et gage de santé est force ») ; par l'emploi du futur (et non du conditionnel, par exemple), il décrit le comportement stéréotypé de la femme séduite comme étant le seul que celle-ci puisse adopter ; pour terminer, l'infinitif expose la « marche à suivre » de la séduction et là non plus, Ariane n'a pas le choix : elle ne peut s'élever contre ce « programme » qui apparaît comme valable de manière atemporelle et universelle du fait de la non actualisation des procès évoqués.

Troisièmement, enfin, l'emploi des connecteurs d'explication et de justification, ainsi que des marqueurs de conclusion permet à Solal de créer des relations de cause à effet (« Là, ma chère, tu reverras sûrement Christian Cuza [...] puisque je t'en ai parlé avec sympathie »), ou de consécution (« Sensuelle, donc condamnée à l'infidélité ! [...] Par conséquent, il s'en passera de belles lorsque je serai mort ! »), relations non évidentes, mais qui servent le point de vue qu'il veut imposer à Ariane (selon lequel, en l'occurrence, elle le trahira dès qu'il sera mort).

La tendance à la manipulation, qui apparaît bien évidemment également en situation de dialogue, est le second trait de caractère que nous évoquerons. Elle est illustrée, tout d'abord, par la désignation d'Ariane par Solal : lors de leur première rencontre, d'une part le dédoublement d'Ariane en « tu » et en « elle » permet à Solal déguisé en vieux Juif de faire d'elle à la fois la femme convoitée et à la fois sa complice, de manière à ce que la jeune femme ne rejette pas immédiatement la déclaration d'amour qu'il est en train de lui faire ; d'autre part la non livraison de son prénom permet à Solal d'éviter qu'Ariane se sente visée par la déclaration, toujours dans le but qu'elle ne la repousse pas. L'agencement des connecteurs justificatifs, plus tard dans la relation, amène insidieusement Ariane à admettre progressivement qu'elle trahira son amant lorsqu'il sera mort. Par le moyen du connecteur *alors*, à la fois temporel et consécutif, Solal construit de plus une chaîne d'affirmations (dont la base n'est pas fondée sur la réalité), qui vise également à faire admettre à Ariane sa future trahison.

La volonté de provoquer est un autre trait du caractère de Solal qui apparaît en situation de dialogue. Pour ce qui est de l'adresse à Ariane, le vouvoiement est, au moment où la relation est installée, un moyen pour lui de prendre une distance affective afin de questionner son amante sur les motivations de son amour (« M'aimeriez-vous toujours si moi devenu homme-tronc ? »). De la même façon, l'emploi de la troisième personne pour désigner Ariane alors qu'il s'adresse à elle est pour Solal un outil de provocation : il témoigne à la fois d'une prise de distance dans la relation et d'une assimilation d'Ariane à la femme type attirée par la force que Solal, par ailleurs, dénonce (« je la revois si troublée et respectueuse devant la cage du tigre »). Au niveau des connecteurs, l'absence de variation des *et* et des *alors* produit un effet d'accumulation – accumulation des futurs actes déloyaux d'Ariane – qui vise également à faire réagir la jeune femme ; de même, pour finir, les connecteurs explicatifs et conclusifs permettent de présenter comme une réalité une situation imaginaire de laquelle Ariane, accusée à tort, devra se défendre. Le but de la provocation de Solal, nous l'avons évoqué à plusieurs reprises, est de sortir Ariane de l'ennui dans lequel la plonge leur relation d'amour trop monotone.

L'esprit critique de Solal, autre trait caractérisant, se manifeste tout autant dans le dialogue que dans le monologue, bien que différemment. Dans le dialogue, la critique est avant tout sociale et elle s'exprime tout d'abord au travers des adjectifs substantivés, grâce auxquels le personnage construit des archétypes d'hommes et de femmes dont il stigmatise l'attitude admiratrice face à la force. Notons que la volonté de pouvoir des hommes est également dénoncée dans le monologue au moyen des adjectifs substantivés (*les dominateurs, les intrépides, les brutaux*). Les temps verbaux, ensuite, révèlent également cet œil critique dans le dialogue : lorsque Solal décrit au futur les actions de la femme séduite, il met en évidence la prévisibilité du comportement de celle-ci. Enfin, les connecteurs conclusifs témoignent de la propension de Solal à formuler des théories au sujet de ses semblables (du type « sensuelle, donc condamnée à l'infidélité »), théories qui dénotent également une distance critique.

Dans le monologue, c'est essentiellement envers Ariane et leur relation que Solal exerce son esprit critique. Aussi, l'emploi du présent d'habitude et du futur pour décrire le comportement de la jeune femme témoigne de l'aspect répétitif de celui-ci dans la vie de couple. De la même façon, le connecteur *ou bien* décrit, en donnant l'impression qu'il s'agit d'une liste exhaustive, ce qui apparaît comme les trois attitudes possibles d'Ariane à tel moment de la journée.

La plupart du temps, c'est en situation de monologue que Solal prend de la distance par rapport à sa relation avec Ariane et qu'il l'analyse ou la stigmatise. Quand il lui arrive de le faire au cours d'un dialogue, c'est essentiellement dans le but de la faire réagir et le propos de la critique n'est pas le même : il ne lui dit jamais ouvertement qu'il s'ennuie et que leur relation est vouée à l'échec, mais l'accuse plutôt de trahison ou de l'aimer pour de mauvaises raisons.

L'esprit critique de Solal s'assortit d'une prétention à connaître ses semblables, dont témoigne son usage des adjectifs substantivés dans le dialogue, au moyen desquels il aspire à rendre compte de telle ou telle attitude type ou trait de caractère type. L'usage du présent gnomique, du présent d'habitude ou du futur témoignent également, tant en situation de dialogue qu'en situation de monologue, de cette ambition : par leur moyen, Solal généralise une attitude en signalant sa récurrence ou la prédit.

De plus, c'est bien encore une volonté de non-conformisme que dénote cette position du personnage : s'il peut créer des types et des catégories d'êtres humains qu'il critique ensuite, c'est qu'il considère qu'il y est extérieur.

La capacité imaginative est une autre caractéristique de Solal. Elle apparaît essentiellement dans le monologue, lorsqu'il cherche à échapper à la réalité du quotidien avec Ariane. Il emploie ainsi, en ce qui concerne les temps verbaux, le conditionnel, au moyen duquel il construit un univers dans lequel la relation n'est pas source d'ennui : « comme je pourrais te rendre heureuse si tu étais malade pendant des années et que tu sois ma petite fille que je soigne dans son lit, que je sers, que je lave, que je peigne ». Solal va même plus loin, comme nous l'avons vu, puisqu'il emploie le futur pour évoquer un univers souhaité mais non réalisé : c'est sa force imaginative qui permet de l'envisager comme plausible (« oui avec

ma couronne parfois je loucherai je ferai des grimaces pour faire vrai pour la convaincre que je suis fou »). Dans le dialogue, la capacité imaginative de Solal, également exprimée au moyen du conditionnel et du futur, est au service de la provocation : « et le plus terrible, c'est que tu donneras à Cuza non seulement ton corps, ce à quoi je me résigne, mais ta tendresse aussi, ce qui est insupportable ! » ; « Si moi soudain plus beau du tout, si moi devenu affreux, si moi soudain homme-tronc à la suite d'une opération indispensable, quels seraient vos sentiments à mon égard ? ».

Enfin, le dernier trait de caractère que nous relèverons est une tendance de Solal à révéler (voire s'épancher sur) ses sentiments et émotions. Cette tendance n'apparaît que dans le monologue : c'est l'attitude que Solal cherche absolument à dissimuler à Ariane. Aussi, les adjectifs substantivés précédés d'un déterminant possessif, présents uniquement dans le monologue, témoignent d'une dimension émotionnelle au sein du propos (à l'égard de la loi religieuse, pour ce qui est de l'extrait que nous avons analysé). Au niveau des modes verbaux, l'infinitif exprime le désir de Solal de communiquer à Ariane ses réels sentiments et émotions : « Ah, mon amour, pouvoir te dire des petits noms idiots, chouquette, ou chouquinette, ou pantalonnette si tu es en pyjama ». Les désignations d'Ariane contribuent enfin, par leur sémantisme, à ce dévoilement des sentiments, par l'ajout d'un nom qualificatif au nom propre (*mon enfant Ariane*) ou par la création d'une désignation à partir d'un nom commun (*mon amour, ma couseuse tranquille, mon pauvre amour, ma ridicule, mon enfant*).

6.1.2 Une vision du monde

Outre ces traits de caractère, c'est également une vision du monde que la variation diaphasique du discours de Solal révèle. Cette dernière peut se diviser en deux pans : la vision que Solal cherche à imposer à Ariane d'une part ; celle qu'il tient à ne pas dévoiler à son amante d'autre part. La première consiste en une certaine conception de la société occidentale, que Solal considère comme régie par des rapports de force et de séduction. Sans entrer dans les détails, on rappellera

seulement que cette conception se révèle par exemple à travers la substantivation originale (du type *un viril, un ferme en ses propos*) ou encore l'utilisation de présents gnomiques (*Tout ce qu'ils aiment et admirent est force*), ces phénomènes exprimant d'une manière différente (essentialisation d'une qualité, formulation d'un constat) une idéologie semblable. Ce premier aspect de la vision du monde de Solal apparaît pour l'essentiel en situation de dialogue et participe donc dans une certaine mesure de la tactique de séduction ou d'une volonté de provocation, comme nous l'avons vu. Cependant, cela ne signifie pas que ces propos soient uniquement stratégiques de la part de Solal : une telle conception est également repérable dans le monologue (*c'est comme ça qu'elle les aime affirmatifs énergiques joyeux crétiens sportifs*), où nous considérons que le personnage est sincère.

On ne saurait ignorer la signification que prend une telle dénonciation de la force au moment où Cohen entreprend l'écriture de *Belle du Seigneur*. Les propos que l'écrivain fait dire à son personnage principal au sujet de la séduction et de la violence trouvent évidemment écho dans le contexte politique des années 1930. Nous pourrions d'ailleurs, assez paradoxalement, aller jusqu'à dire que les discours de Solal sont en eux-mêmes une manière de montrer le pouvoir du langage manipulateur et séducteur qui cherche à imposer une idéologie.

Le deuxième aspect de la vision du monde de Solal, qu'il cherche à dissimuler à son amante et qui n'apparaît donc qu'en situation de monologue, concerne l'amour et la relation amoureuse. C'est ainsi tout d'abord la monotonie de cette dernière qui est mise en évidence par les présents d'habitude et les formes au futur, qui suggèrent un quotidien sans surprise. Le conditionnel, pour sa part, est un moyen pour Solal de formuler des désirs quant à la relation – laissant entendre qu'elle ne lui convient pas telle qu'elle est – de même que les infinitifs (« ô mon amour, pouvoir te dire... »). Une vision plus globale de l'amour transparaît également des discours de Solal. Les expressions désignant Ariane témoignent par exemple d'un sentiment amoureux teinté de pitié (*mon pauvre amour, ma ridicule*), et les connecteurs soulignent une ambiguïté des sentiments (*je t'aime mais je m'ennuie avec toi et je ne te désire tellement pas*).

6.1.3 Un personnage ambivalent

Cette double idéologie, ainsi que les traits de caractère divers que nous avons évoqués, donnent lieu à deux attitudes très distinctes par lesquelles le personnage se présente comme profondément ambivalent : Solal se comporte différemment selon qu'il se trouve en situation de dialogue (au sein duquel il cherche en majeure partie à séduire, provoquer ou convaincre), ou en situation de monologue (où ses opinions et sentiments s'expriment sincèrement). Cette attitude complexe, nous avons eu l'occasion de l'évoquer, semble être le fruit d'un autre trait essentiel du caractère de Solal : sa capacité de maîtrise sur ses discours et sa capacité d'adaptation à la situation. En effet, suivons le raisonnement qui, selon le personnage, sous-tend son comportement : c'est parce qu'Ariane a rejeté la déclaration d'amour de Solal déguisé en vieux Juif, détruisant ce faisant ses idéaux (amour indépendant de la virilité, de la force ou de la sensualité), qu'il n'a plus qu'à la séduire par la violence, et qu'il devra par la suite cacher les sentiments de tendresse et de pitié qu'il éprouve à son égard. C'est en ce sens que Solal annonce sa future entreprise de séduction : « A notre prochaine rencontre, et ce sera bientôt, en deux heures je te séduirai par les sales, sales moyens » (p. 53). Cependant, la chose est moins claire qu'il n'y paraît et une étude plus approfondie de la démarche de Solal révèle qu'en réalité ce raisonnement est biaisé.

Tout d'abord, la première épreuve de séduction, censée selon Solal pouvoir rétablir l'honneur de toutes les femmes par un éventuel acquiescement d'Ariane, est en réalité vouée à l'échec. Comme le souligne Alain Schaffner (1999 : 254), soi-disant sous le signe du libre choix d'Ariane, l'épreuve est en réalité surdéterminée et ne peut mener qu'à un refus, qui en lui-même ne prouve rien : on ne peut dire si c'est l'intrusion par effraction de Solal qui fait qu'Ariane le rejette ou si c'est son aspect vieux, laid et répugnant, ou encore le fait qu'elle est mariée (ce qui en soi serait une raison valable). La séduction « animale » que promet Solal est donc justifiée de manière biaisée puisque le refus d'Ariane était

inévitable. Toujours selon Alain Schaffner, c'est volontairement que Solal s'assure l'échec de l'épreuve, afin d'avoir un prétexte pour « céder à la fascination de la belle chrétienne sans trahir ni sa mère ni son peuple » (*ibid.* : 258).

Deuxièmement, la leçon de séduction et les conclusions que Solal en tire, selon lesquelles Ariane a été séduite par sa force et sa virilité et que dès lors il est voué à lui cacher la tendresse qu'il éprouve pour elle, sont également faussées : si le discours est placé sous le signe de la force, puisqu'il dénonce cette dernière tout en faisant preuve d'autorité voire de despotisme, ce n'est cependant pas par la violence qu'Ariane est séduite. Au contraire, il semble que ce soit plutôt l'intelligence de Solal, la façon dont il fait d'Ariane sa complice en lui dévoilant les manèges de la séduction, ainsi que les histoires enfantines qu'il partage avec elle qui charment la jeune femme (voir *ibid.* : 259-263). Ainsi, de même que la « leçon de séduction » trouve un faux prétexte dans le refus initial d'Ariane, l'obstination de Solal à lui cacher ses réels sentiments et à faire preuve d'autorité envers elle n'est en réalité pas rationnellement justifiée.

L'ambivalence qui caractérise le comportement du personnage et qui se trouve cristallisée dans son langage ne peut donc être résolue par un tel raisonnement. Nous soutenons qu'elle est finalement au cœur de la personnalité de Solal : d'une part, celui-ci est obsédé par une idéologie qui lui fait à la fois dénoncer la force et prôner un amour fait de tendresse et dénué de sensualité ; d'autre part, il porte en lui des pulsions violentes – qui s'expriment notamment dans son caractère autoritaire et dans sa façon paradoxale d'imposer une vision du monde – qui ne peuvent vraisemblablement avoir pour prétexte la conduite de son amante.

6.2 Bilan de l'analyse

Ces considérations nous amènent à confirmer notre hypothèse selon laquelle, dans un corpus moderne – et particulièrement dans l'exemple de *Belle du Seigneur* – la variation langagière s'exerce à des niveaux aussi subtils que le diaphasique ; nous constatons également qu'il est possible, en observant cette variation, d'élaborer

une caractérisation particulièrement fine d'un personnage – ce que ne permet pas l'analyse diatopique ou diastratique du discours. Les questions qu'il nous reste à nous poser, et auxquelles nous ne pourrions répondre entièrement, concernent une validité plus générale de nos différentes affirmations : tout d'abord, n'avons-nous pas laissé de côté à tort le fait que l'évolution dans la relation des amants puisse également faire varier le langage, au même titre que la situation de communication ? La façon dont Solal s'exprime au sujet d'Ariane ne serait-elle pas liée au moment de la relation dans lequel prend place le discours ? Nous avons cherché à régler cette question en donnant, au cours de l'analyse, des renseignements au sujet du contexte dans lequel prend place l'énonciation (notamment l'« étape » de la relation), de manière à ce que nos commentaires en tiennent compte – voire en tirent profit. Il reste néanmoins que, lors de l'étude de la variation diaphasique, on ne peut prendre en compte tous les paramètres susceptibles de faire varier le langage et qu'une analyse de la variation du discours de Solal selon d'autres paramètres (changement d'interlocuteur ou objet du propos par exemple) serait bien évidemment possible.

La deuxième question que nous nous poserons est la suivante : la démarche effectuée pour caractériser le personnage de Solal peut-elle être appliquée à d'autres personnages de *Belle du Seigneur* ? Nous pensons que le choix d'étudier les discours de Solal est le plus évident, pour les raisons déjà évoquées selon lesquelles il s'exprime à tous les moments du récit et dans des modes variés. Cependant, il est vraisemblable qu'une analyse diaphasique des discours d'Ariane, de Mangeclous ou de Mariette soit également probante. Assez intuitivement, nous supposons que la fréquence de la prise de parole d'un personnage et, ainsi, le « matériau langagier » à disposition dépend de son importance au sein du récit et de l'intrigue : une analyse de la variation diaphasique du langage est ainsi la plus complète lorsqu'elle prend pour objet un personnage central.

La dernière question que nous nous posons, et que nous laisserons ouverte, concerne l'éventuelle étendue de nos considérations à d'autres auteurs que Cohen. Nous pensons évidemment que ce n'est pas uniquement chez Cohen qu'est possible une caractérisation des personnages par l'analyse de la variation

diaphasique de leur discours. Selon nous, le travail d'écriture qui permet une telle approche est essentiellement un travail moderne.

6.3 L'écriture de Cohen : une modernité paradoxale ?

Il n'est cependant pas évident de parler de « modernité » au sujet de l'œuvre de Cohen. Nous pensons en premier lieu à la manifeste tension entre le moment historique où *Belle du Seigneur* est publié (bien que le récit ait en réalité été conçu dans les années 1930) et le sujet dont il traite : en 1968, le récit d'un amour-passion qui narre – entre autres, bien sûr – comment l'héroïne, conquise, s'abandonne à son séducteur paraît pour le moins anachronique. Au niveau littéraire, *Belle du Seigneur* semble également, quant à son contenu tout d'abord, davantage s'inscrire dans la tradition que s'en détacher : si le roman se propose de dénoncer le motif de l'amour-passion et de le désacraliser (c'est, du moins, le propos de Solal et de Mangeclous, que l'on peut cependant attribuer à Cohen en se fiant à ses textes autobiographiques dans lesquels il critique également l'amour-passion), il n'en reste pas moins qu'il est lui-même un roman d'amour-passion, qui s'inscrit ainsi dans la tradition romanesque à la suite de Tristan et Iseult ou *Anna Karénine*. Moderne, *Belle du Seigneur* ne l'est pas non plus, par exemple, en regard d'une certaine pratique littéraire qui lui est contemporaine : au moment où le Nouveau Roman conçoit le personnage comme « en crise » et se devant d'échapper à la description (psychologique ou, même, physique) et l'intrigue comme ayant à se soustraire à la chronologie et à la logique, notre ouvrage semble surgir du passé.

Si notre roman est moderne, c'est, malgré tout, précisément par la manière dont se construisent l'intrigue et les personnages. Nous avons montré par notre analyse que *Belle du Seigneur* se distingue d'un corpus de textes des XVII^e et XVIII^e siècles par le fait que le langage des personnages varie non seulement selon les facteurs diatopique et diastratique, mais également selon le facteur diaphasique – ce qui témoigne d'une plus grande complexité des caractères. Mais ce qui distingue de manière décisive cet ouvrage de textes qui lui sont antérieurs –

et nous tenons compte ici également de ses prédécesseurs moins éloignés, tels que, par exemple, les romans réalistes du XIX^e siècle – c’est le statut même qu’il donne au langage des personnages : ce n’est pas que celui-ci peut être caractérisant en tant qu’il étaye une description ou un portrait ; la parole des personnages, chez Cohen, est *par elle-même* qualifiante : elle occupe une fonction descriptive qui par ailleurs fait globalement défaut. En effet, les interventions du narrateur qui concernent les personnages (Solal en particulier), très loin du portrait et presque toujours dénuées de jugement moral, sont des descriptions physiques succinctes (« beau et non moins noble que son ancêtre Aaron », p. 13), descriptions d’état d’esprit passager (« il s’assit, décontenancé », p. 870) ou encore descriptions d’un comportement particulier (« il alluma une cigarette, aspira une longue prise de fumée pour lutter contre le sanglot, sourit, refit le salut d’amitié », p. 420)⁴⁰.

Nous pouvons penser que cette particularité d’écriture n’est pas étrangère au rapport que l’écrivain entretient avec la création littéraire, ainsi qu’avec la langue en général : en effet, on se souviendra d’abord qu’Albert Cohen a toujours dicté les textes de ses romans. La dimension d’oralité inhérente à *Belle du Seigneur*, provoquée par la parole des personnages, pourrait être liée à l’oralité de sa « technique d’écriture ». Par ailleurs, et nous concluons sur cette remarque, il est intéressant de noter que la maîtrise de la langue qui permet de conférer un tel pouvoir au langage des personnages soit le fait d’un auteur qui n’écrit pas dans sa langue maternelle :

France, ô jeune mère et déesse Raison aux palpitantes narines [...] France, une de mes patries, et je suis ton vassal et aimant bâtard et fils étranger, car tu m’as fait ce que je suis, car tu m’as nourri du précieux lait de ta mamelle, car tu m’as formé à ton génie, ô souveraine ourdisseuse des mots, ô discernante, car tu m’as donné ta langue, haut fleuron de l’humaine couronne, ta langue qui est mienne et pays de mon âme, ta langue qui m’est aussi une patrie. (Cohen 1972 : 76)

Le rapport que Cohen entretient avec la langue française est le résultat – lui aussi paradoxal, lui aussi ambivalent – d’une adoption et d’un enracinement.

⁴⁰ Nous pourrions aller jusqu’à supposer un refus de la description objective chez Cohen. Le témoignage le plus probant en est le journal intime d’Ariane, par lequel celle-ci se présente elle-même, sans qu’un narrateur omniscient n’ait à intervenir.

Bibliographie

Ouvrage de référence

- COHEN, A. 1968 : *Belle du Seigneur*, Paris : Gallimard, coll. « folio »

Littérature secondaire

- ANTOINE, G. 1959 et 1983 : *La Coordination en français*, Paris : éd. d'Artrey
- ADAM, J.-M. 2005 : *La Linguistique textuelle : introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris : A. Colin
- ARISTOTE 1997 : *Poétique*, traduction, introduction et notes de Barbara Gernez, Paris : Les Belles Lettres
- AUTHIER-REVUZ, J. 2003 : « Le fait autonymique : langage, langue, discours – quelques repères » in *Parler des mots, le fait autonymique en discours*, textes réunis par J. Authier-Revuz, M. Doury et S. Reboul-Touré, Paris : Presses Sorbonne nouvelle, p. 67-96
- BOUIX-LEEMAN, D. 1994 : *Grammaire du verbe français : des formes au sens : modes, aspects, temps, auxiliaires*, Paris : Nathan, coll. « Nathan université »
 - *Les Déterminants du nom en français : syntaxe et sémantique*, Paris : Presses Universitaires de France
- CABOT, J. 2004 : *Pour un statut stylistique du personnage de roman. La parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*, Thèse de doctorat Nouveau régime, sous la direction de M. Michel Murat, soutenue le 10 décembre 2004 à l'Université de Paris-IV
- CHAROLLES, M. 2002 : *La Référence et les expressions référentielles en français*, Paris : Ophrys
- CLEANTE 2000 : *Tours et expressions de Belgique : prononciation, grammaire, vocabulaire*, Paris : Duculot, coll. « entre guillemets »
- COHEN, A. 1972 : *Ô vous, Frères humains*, Paris : Gallimard
- COHN, D. 1981 : *La Transparence intérieure*, Paris : Seuil, coll. « Poétique »
- COLTIER, D. 1989 : « Introduction aux paroles de personnages : fonctions et fonctionnement », in *Pratiques* (Metz), n°64, p. 69-109
- COSERIU, E. 1975 : *Probleme der Strukturellen Semantik*, conférence tenue au semestre d'hiver 1965-1966 à l'Université de Tübingen, transcription de Dieter Kastovsky, Tübingen : Tübinger Beiträge zur Linguistik

- 2001 : *L'Homme et son langage*, textes réunis par H. Dupuy-Engelhardt, J.-P. Durafour et F. Rastier, Louvain : Peeters
- DUFOUR, P. 2004 : *La Pensée romanesque du langage*, Paris : Seuil
- DURRER, S. 1994 : *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève : Droz, coll. « Histoire des idées et critique littéraire »
- DOLLE, M. 2002 : « L'Effraction du français » in *Cahiers Albert Cohen*, n°12, p. 91-98
- GADET, F. 2003 : *La Variation sociale en français*, Paris : Ophrys, coll. « L'Essentiel français »
- GARY-PRIEUR, M.-N. 1994 : *Grammaire du nom propre*, Paris : Presses universitaires de France
- GOERGEN, B. 1997 : *Dialogues et dialogisme dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du Septentrion, volume I
- GOES, J. 1999 : *L'Adjectif : entre nom et verbe*, Paris : Duculot, coll. « Champs linguistiques. Recherches »
- HEINZ, M. 2003 : *Le Possessif en français : aspects sémantiques et pragmatiques*, Bruxelles : Duculot
- HYBERTIE, C. 1996 : *La Conséquence en français*, Gap : Ophrys
- JONASSON, K. 2001 : « Syntagmes nominaux, référence et empathie » in *Le Syntagme nominal : syntaxe et sémantique*, études recueillies par D. Amiot, W. De Mulder et N. Flaux, Arras : Artois presses Université, p. 129-140
- LANE-MERCIER, G. 1989 : *La Parole romanesque*, Ottawa : Les Presses de l'Université d'Ottawa, Paris : Klincksieck
- LÉBOUC, G. 1998 : *Le Belge dans tous ses états : dictionnaire de belgicisms, grammaire et prononciation*, Paris : Bonneton
- LE QUERLER, N. 1996 : *Typologie des modalités*, Caen : Presses universitaires de Caen
- MAINGUENEAU, D. 2002 : *Dictionnaire d'analyse du discours*, sous la dir. de Patrick Charaudeau, Paris : Seuil, article « cataphore »
- MARTIN, R. 1987 : *Langage et croyance. Les « univers de croyance » dans la théorie sémantique*, Bruxelles : Pierre Mardaga
- MOREL, M.-A. 1996 : *La Concession en français*, Gap : Ophrys
- MYLNE, V. G. 1994 : *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris : Universitas
- NOAILLY, M. 1999 : *L'Adjectif en français*, Paris : Ophrys
- PAILLET, A.-M. 2005 : « L'Adjectif chez Cohen », in *Albert Cohen dans son siècle. Colloque de Cerisy*, sous la dir. d'Alain Schaffner et Philippe Zard, Paris : Le Manuscrit, p. 433-456.

- PHILIPPE, G. 2005 : « Un introuvable modèle textuel ? Approche stylistique des monologues intérieurs de *Solal* », in *Albert Cohen : Colloque du Centenaire*, sous la dir. d'Alain Schaffner, Villeneuve d'Ascq : Roman 20-50, p. 227-240
- RIEGEL, M., PELLAT, J.-C., RIOUL, R. 1998 : *Grammaire méthodique du français*, Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Linguistique nouvelle » (4^e éd. mise à jour)
- SCHAFFNER, A. 1999 : *Le Goût de l'absolu : l'enjeu sacré de la littérature dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Paris : Champion, Genève : Slatkine
- STOLZ, C. 1998 : *La Polyphonie dans Belle du Seigneur, pour une approche sémiostylistique*, Paris : Champion
- STOLZ, C. 1998 : « Esthétique de la phrase dans *Belle du Seigneur* : les discours », in *Cahiers Albert Cohen*, n°8, p. 301-336.
 - 2003 : « Albert Cohen et le Nouveau Roman, une histoire de phrase ? », in *Albert Cohen dans son siècle : actes du colloque international de Cerisy-la-Salle*, Paris : Le Manuscrit, p. 405-431
- VERSELLE, V. 2009 : *Faire dire pour décrire. Caractérisation langagière des personnages et poésie du récit dans la littérature comique et satirique (XVII^e et XVIII^e siècle)*, thèse pour l'obtention du doctorat ès Lettres, sous la direction de Jean-Michel Adam et de Jean-Daniel Gollut, Université de Lausanne
- Centre national de ressources textuelles et lexicales : www.cnrtl.fr/definition/
- Atelier Albert Cohen : atelier-albert-cohen.org

