



Le figement dans la parole du personnage de roman

Jérôme Cabot

► To cite this version:

Jérôme Cabot. Le figement dans la parole du personnage de roman. Les cahiers de praxématique, 2006, Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation, 46, pp.103-120. hal-02055160

HAL Id: hal-02055160

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02055160>

Submitted on 3 Mar 2019

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

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

Le figement dans la parole du personnage de roman

An approach of the “freezing process” through a study of conversations in novels

Jérôme Cabot



Édition électronique

URL : <http://praxematique.revues.org/627>

ISSN : 2111-5044

Éditeur

Presses universitaires de la Méditerranée

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2006

Pagination : 103-120

ISSN : 0765-4944

Référence électronique

Jérôme Cabot, « Le figement dans la parole du personnage de roman », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 46 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://praxematique.revues.org/627>

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Tous droits réservés

Jérôme Cabot
Centre Universitaire Albi-Champollion
Université de Toulouse-Le Mirail
jikabo@yahoo.fr

Le figement dans la parole du personnage de roman

Le figement n'a pas bonne presse dans les études littéraires ; le cliché, par exemple, est souvent lu comme une faiblesse poétique, une facilité d'écriture, la trace involontaire de l'époque, du genre ou du mouvement littéraires auxquels appartient l'œuvre, à rebours de la vocation de celle-ci à l'unicité. Or, si cette tradition critique est concevable pour la poésie, souvent perçue comme le parangon et la fine fleur de l'écriture littéraire, et pour son corollaire notionnel, la littérarité, elle l'est moins dès lors qu'on l'étend au genre romanesque, dont la nature — polyphonique — est moins d'affirmer un verbe nouveau, une alternative individuelle au parler commun et prosaïque, que d'offrir une caisse de résonance problématique des discours sociaux (voir Bakhtine 1987, Dufour 2004). À la réitération subie du cliché par le « mauvais poème », s'oppose la mise en scène, au second degré, des multiples types de figements par le roman, expression esthétique d'une conscience critique du langage.

Je prendrai pour exemple la tétralogie d'Albert Cohen : *Solal*, *Mangeclous*, *Les Valeureux* et *Belle du Seigneur*¹. On y observe, en effet, un continuum orchestrant toutes les formes de figements, d'ordre à la fois formel, notionnel et idéologique : proverbes, lieux communs, clichés, stéréotypes, idéologèmes, tautologies, etc. Mon propos ne sera pas d'analyser les spécificités de chacune de ces formes, mais d'étudier leurs convergences d'effets du point de vue esthétique — celui de la réception, de la lecture. Je tenterai de

1. Désormais, respectivement S, M, V et BS. Les références renvoient à l'édition Pléiade.

démontrer la productivité, pour une herméneutique du texte romanesque, de l'attribution à un personnage de formules figées, toutes repérables et dépréciées par-delà leur hétérogénéité. Leur analyse donne un fondement stylistique aux questions d'histoire littéraire, de genre, de sociologie de la littérature et d'esthétique de la réception que soulèvent les romans de Cohen ¹.

Le figement linguistique formel s'y donne d'emblée comme un stylème emblématique. Son caractère extratextuel, préconstruit, antérieur au texte, est aisément identifiable par la compétence encyclopédique (entre autres, idéologique) du lecteur, qui opère ainsi, à partir de leur rapport à la langue, à la norme, au groupe et à l'autorité, une construction des personnages locuteurs entachée par le figement. Il en découle toujours une part de disqualification :

La meilleure façon de disqualifier un personnage, c'est de le disqualifier dans son rapport au langage [...] en montrant qu'il ne « possède » pas la parole qu'il parle, qu'il n'en est ni le maître ni l'origine, qu'il n'en est donc pas le « sujet » d'énonciation (ses idées sont « reçues » [...]). (Hamon 1984 : 144)

Les effets de ce réalisme linguistique conjuguent donc l'axiologie, le comique, le kitsch, et la satire idéologique : « tout réalisme de style qui repose sur l'équation stéréotypie verbale = ankylose mentale ou morale aboutit à la satire » (Riffaterre 1971 : 176). Le figement formel est la cristallisation stylistique et l'indice connotatif du figement doxique. Mais en outre, le monde clos du roman cohénien ajoute, aux occurrences figées attestées en langue et reconnues comme telles, l'expérience du figement comme processus au fil de la diachronie romanesque même — échos et lexicalisation des mots qui font autorité, ou qui font date. La disqualification satirique passe de la dimension sociologique et idéologique, celle du groupe et de la *langue*, à celle du couple et du *discours* tel que le roman le construit : c'est le figement à l'*œuvre*. Ces deux phénomènes, externe et interne au roman, situent l'origine de ces paroles en amont de l'individualité des personnages, et ainsi les désobjectivent et les désémantisent.

1. Mais aussi de Balzac, Flaubert, Proust, Sarraute...

I. Disqualification sociolinguistique : le tiraillement petit bourgeois (l'individu)

Les clichés, ou du moins leur succès comme leur critique, sont historiquement associés au bouleversement de la diffusion de l'écrit au XIX^e siècle — à l'époque bourgeoise — qui banalise les discours, vulgarise les tropes, lexicalise l'ornement (Perrin-Naffakh 1985 : 430) ; et ce que la poésie va fuir désormais, le roman « philologique » s'en saisit (Dufour 2004). Le cliché est indissociable de la production de masse, de la question du nombre, et de la place qu'y occupe le locuteur (Amossy & Herschberg Pierrot 1997 : 12-13). C'est pourquoi il est emblématique du rapport petit bourgeois à la langue. Chez Cohen, il opère d'autant mieux une disqualification sociologique des personnages petits bourgeois, la famille Deume, que leurs locutions figées et clichés populaires entrent en dissonance avec leur obsession de la distinction, particulièrement avec l'ambition et le volontarisme social qu'ils sont censés nommer. C'est par ce doublet redondant de locutions figées qu'Antoinette Deume vante l'opportunisme de son fils Adrien : il « *n'a fait ni une ni deux, il a pris le taureau par les cornes* » (BS 234). Le lexique de ce dernier montre une pauvreté visible dans la litanie de sa soif de reconnaissance, tels ces syntagmes dont les guillemets, dans une phrase de récit, soulignent le figement : « *pour voir du monde, pour "rester dans la circulation" et "garder des contacts"* » (M 685). Adrien célèbre son appétit de *mobilité* sociale, contradictoirement, en ces termes figés : « *alors moi coup de Trafalgar, je ne fais ni une ni deux [...] j'ai saisi l'occasion par les cheveux* » (BS 397-398). Le lecteur, reconnaissant les « clichés de référence » (Perrin-Naffakh 1985 : 419-562) tels que le *coup de Trafalgar*, les impute donc à une stratégie d'Adrien, comme une intention de « cliché ornemental », la recherche d'« une figure figée dont la fonction, exclusive ou primordiale, est de fournir à l'énoncé un supplément de valeur esthétique » (Perrin-Naffakh 1985 : 282). Or, elle se dénonce comme prétendue et factice quand les tropes se sclérosent en clichés. *Stricto sensu*, le cliché est « une figure banalisée par la répétition de ses emplois, mais qui reste remarquable en tant qu'expression savante, élégante ou recherchée »

(Perrin-Naffakh 1985 : 211)¹. C'est pourquoi il manifeste en même temps l'écart et la norme, la recherche et la banalité, la prétention à la distinction et son échec : la stéréotypie, et la tentative de s'en détacher, de faire bonne *figure*.

Cette invasion de paroles sociales codées et contradictoires signale celle d'Adrien comme influençable, perméable, inconséquente. C'est l'un des indices de son insécurité discursive : Adrien s'efforce de dire *ce qui se dit*. Sa parole tend vers les lieux communs qui lui permettront de retrouver son interlocuteur sur un terrain valorisant. Son discours intérieur dénonce ses allusions culturelles comme un savoir de fraîche date et de seconde main, figé dans sa forme :

Pas oublier de lui demander s'il est allé voir l'exposition Picasso, ça me permettra de placer mon petit topo. (Il ricana. Pas bête, son idée d'avoir appris par cœur ces trois phrases épatantes de cet article sur Picasso. Effet bœuf, ces phrases.) (BS 296)

L'organisation même de son discours garde la forme convenue du guide touristique ou de l'article d'encyclopédie : « *sur Vermeer je peux te dire que j'ai brillé, biographie, caractère de l'homme, œuvres principales, avec remarques techniques et indications de musées* » (BS 394). Par cette pédanterie, il reçoit le discrédit frappant tout personnage qui cite trop (Hamon 1984 : 144) : « *une citation latine pour montrer que je ne suis pas le premier venu. Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* » (BS 93). Or, en fait de citation latine, Adrien ne sait se remémorer que l'archétype des lieux communs : leur sommaire mnémotechnique dans la rhétorique antique.

Les figements condensent stylistiquement ce tiraillement sociolinguistique entre la résurgence populaire et l'identification bourgeoise. Adrien Deume exprime en outre cette dernière de façon particulièrement dense par le stéréotype laudatif ; le figement notionnel en est souligné par les adverbes qui accompagnent les singuliers définis d'extensité universelle, et en présentent la prédication comme économique et suffisante : « *Enfin, c'est le grand seigneur, quoi, très chic, très élégant, de la branche* » (BS 69). *Enfin* ouvre le processus

1. Voir aussi Riffaterre (1971 : 163) : « La stéréotypie à elle seule ne fait pas le cliché : il faut encore que la séquence verbale figée présente un fait de style [...] ».

stéréotypique, qui se donne ainsi comme désignation définitive et sans appel, mot de la *fin*. Cette clôture qu'il annonce est souvent parachevée par la particule énonciative *quoi* qui vient, quant à elle, ponctuer l'identification au stéréotype : « *dîner superfin tu sais, la grande cuisine quoi* » (BS 331). Cette particule joue ici le rôle d'un régulateur de stéréotypie, elle en garantit le fonctionnement interdiscursif (voir Chanet 2001) ; elle fige l'expression tâtonnante dans la lexie idoine et consacrée. Le stéréotype laudatif appuie son efficacité sur des appels explicites à la coopération, sollicitant la *compréhension* de l'allocutaire : « *enfin l'homme du grand monde tu comprends* » (BS 596).

2. Disqualification idéologique : la parole cohésive (le groupe)

L'énonciateur des lexies figées n'est pas leur locuteur. En les prononçant, ce dernier montre par là qu'il *en est*. Pour les personnages comme, à un autre niveau, pour le lecteur, il est ainsi évident que les interlocuteurs sont du même monde : ils échangent des paroles partagées par tous, les reconnaissent et se reconnaissent, confirment leur respect mutuel et leur légitimité à parler, à être du groupe. Le figement emblématise la fonction *cohésive* de la parole, hypertrophie de la *communion phatique* qu'ont dégagée, à la suite de Malinowski, Jakobson et Benveniste (1994 : 86-88). Le figement disqualifie d'ailleurs ces personnages non seulement en tant que constante stylistique de leurs discours rapportés, mais aussi, conjointement, comme isotopie métaphorique caractérisant continûment leur groupe cohésif : les « *agglomérés* » (BS 777), « *les coagulés* » (BS 856), soucieux de « *s'agréger* » (BS 355) ; « *Tous ces gens [...] tout à la joie de cailler et se grumeler dans le collectif* » (BS 731).

Le figement cohésif produit tout d'abord des truismes, dont l'évidence est dans le contexte. Leur récurrence d'un personnage à l'autre est très marquée, du fait de leur pauvreté informationnelle ; et elle redouble leur récurrence dans la vie sociale du lecteur. C'est leur banalité, précisément, en ayant droit de *cité* dans le discours rapporté, qui secondairement, est informative : la connotation de ces énoncés est bien plus riche que ce qu'ils dénotent. Les clichés météorologiques concernant les données objectives du temps du

jour, de la saison, du climat, sont l'archétype de ces énoncés figés qui ne disent rien, n'engagent à rien, ne s'exposent à aucune dissension. Ils constituent, par excellence, des *réserves assurées* aptes à la fonction de *remplissage* (Goffman 1987 : 24). Ainsi, dans les conversations des tricoteuses¹, leur échange importe plus que leur attribution à telle interlocutrice, la conversation tendant, de toute façon, à une homogénéisation des positions : « *ce n'est pas tant le froid c'est le fond de l'air qui est cru [...] en tout cas on est mieux dedans que dehors [...] le temps est devenu fou ma parole Il n'y a plus de saisons* » (BS 766-767)

2.1. L'idéolecte

Or, la fonction de solidarité et de confirmation du groupe n'est pas seulement d'ordre conversationnel, mais aussi idéologique. Ces énoncés figés *arrangent* les locuteurs par leur disponibilité et leur prédisposition à la conversation, mais par ailleurs ils *rangent*, ils mettent le monde en ordre. Le recours à un terrain d'entente minimal présupposé réduit la marge de flottement, les risques d'anomie ou d'incompréhension. Le terrain le plus sûr, le mieux balisé, est donc celui de la doxa. L'appartenance des personnages à un même groupe est ainsi définie par une connivence sociolinguistique et idéologique aisément reconnaissable par le lecteur, par sa culture idéologique et littéraire : il s'agit de ce que l'on peut nommer, depuis le XIX^e siècle, la parole bourgeoise, ou les idées reçues. C'est le « prêt-à-porter de l'esprit » (Amossy 1991 : 9). Ce prêt-à-penser est construit par le lecteur à partir d'un prêt-à-parler. Les figements qui encodent cet idéolecte signalent sa force de maintenance, de prescription et de proscription. C'est ce caractère préconstruit qui rend dérisoire l'attribution d'un idéologème cliché, tombé dans le domaine public des topoï fascistes, à un énonciateur singulier censé en être l'auteur et l'autorité : « *la peinture dégénérée comme dit mon fils* » (BS 768).

Le paradigme de figement idéolectal le plus développé est celui de l'antisémitisme. Quand le terme *youpin* apparaît en position d'épithète, le substantif qu'il détermine est éminemment prévisible, à

1. La conversation des tricoteuses (BS 766-773) se présente comme un bloc typographique de sept pages rapportant sans aucun démarcateur les dialogues (dialogues à deux locuteurs) entremêlés de dix bourgeoises réactionnaires.

l'image de « *la malice youpine* » (M 654). Le stéréotype antisémite s'exprime, lexicalisé en un seul signifiant, par l'idéologème de l'épithète composée qui présuppose à perfection le complot juif et l'abâtardissement de l'Occident : « *la maffia judéo-maçonnique* » (BS 50). Dans les comparaisons clichées, voire proverbiales, le comparant, hyperbolique, exprime une valeur superlative car il est supposé posséder à un degré éminent la qualité qu'il partage avec le comparé (Perrin-Naffakh 1985 : 193-196) : « *Faux comme Judas et avarés comme Rotschi* [sic] ! » (S 322). Le caractère préconstruit de l'idéologème est souvent souligné par un adverbe de phrase, *évidemment*, qui introduit et naturalise le stéréotype, par nature *évident* : « *Un youpin né en Grèce et naturalisé français, c'est du propre ! Évidemment, la confrérie du sécateur !* » (BS 56).

La forme la plus rigide et la plus violente du figement, à la fois formel et idéologique, est représentée par le slogan antisémite, mis en évidence tel quel (comme un proverbe) par un adverbe de phrase et l'absence de verbe : « *Vraiment, plutôt Hitler que Blum. Au moins le chancelier est un homme d'ordre et d'énergie, un vrai chef* » (BS 739). La vigueur et la mobilité d'usage du stéréotype apparaissent dans la juxtaposition sans contrainte cotextuelle du condensé idéolectal qu'est le leitmotiv « *C'est la faute aux Juifs* » ; chez les trico-teuses, son démonstratif anaphorique reprend, de fait, la proposition immédiatement précédente, dont la variabilité dénonce à la fois la commodité de la phrase figée et l'arbitraire de son application. Le discours du petit vieux qui aborde Solal est exemplaire, par la brièveté de leur rencontre, de la fonction cohésive et de la maniabilité conversationnelle du slogan :

Un petit vieux vient s'asseoir sur le banc, dit bonjour. [...] Beau temps aujourd'hui, dit le vieux [...]. Et vous, ça serait quoi, votre profession ? Violoniste, dit Solal. C'est un don de nature, on l'a ou on l'a pas, dit le vieux. [...] Remarquez que le Français est individualiste [...] Tout ça, c'est la faute aux Juifs, conclut le vieux [...] qui récite ingénument les méfaits des Juifs. (BS 854-855)

La communion phatique s'établit grâce à la réserve assurée que constituent les considérations météorologiques, s'entretient à coups de stéréotypes, puis se conclut sur l'exclusion de l'Autre, principe explicatif commode et repoussoir fédérateur : le slogan antisémite

remplit une fonction *sigétique*, qui désigne le revers interruptif du phatique¹ (Berthet 1979 : 130). Les formules figées mettent en douceur un terme au contact, elles constituent une excellente pré-clôture, un épilogue naturel (André-Larochebouvry 1984 : 107).

2.2. Perfections sémantiques

Le proverbe, assez proche du slogan, constitue le figement le plus manifeste de la parole cohésive doxologique. Extrait du dictionnaire social et rapporté dans le roman, il se signale immédiatement au lecteur comme un corps étranger, une scorie de la doxa importée dans la parole du personnage, toujours déjà répétée. Il se distingue d'un usage de la langue réputé *a priori*, lors de chaque discours rapporté, individuel, compositionnel, syntagmatique. C'est une phrase *On-sentencieuse*, déployant un discours clos (il peut faire l'objet à lui seul d'une énonciation autosuffisante) et autonome (sa place dans le discours est libre) (Anscombe 2000 : 12).

C'est ainsi qu'il apparaît dans son emploi par Antoinette Deume : « *Le pauvre petit allait se sentir dépaysé à Bruxelles. Pierre qui roule n'amasse pas mousse* » (M 634). En discours indirect libre, ce proverbe ne subit aucune transposition, mais est rapporté tel quel ; son présent gnomique est, dans ce contexte à l'imparfait, fortement saillant. Il se dénonce d'autant mieux au lecteur comme vérité inaltérable : le locuteur place son énonciation au-delà de la diversité et de la relativité des opinions. L'argument d'autorité est éventuellement appuyé par une auto-ostension exhibant sa « force probante », dont la forme type est « *comme dit le proverbe* » (Anscombe 1994 : 106). Sa force prescriptive est affaire d'emploi et non de signification, du fait de la présupposition qu'il réalise et de l'autorité qu'il convoque. Le proverbe « n'est pas à proprement parler asserté, mais bien plutôt présenté, mis en place. Et ce côté non asserté est accentué par le fait que le locuteur d'un proverbe n'en est pas l'auteur : il n'est en fait que l'utilisateur d'une dénomination présente dans la langue » (Anscombe 1994 : 103). Celle-ci présuppose la vérité de la situation générique dénotée par le proverbe, et dispense donc de l'asserter. C'est également ce que fait ressortir la save de proverbes dans l'entrelacs conversationnel des tricoteuses

1. *Sigétique* vient du grec *σιγῆν*, *se taire*.

(BS 771). Leur décontextualisation manifeste, au détriment d'une éventuelle signification, un usage purement illocutoire et pragmatique. Le proverbe va dans le sens de la pente conversationnelle ; il est par définition antérieur à toute parole, et ainsi, en se montrant, il la garantit et la justifie. C'est l'archétype de la *parole autoritaire* dont parle Bakhtine (1987 : 161-164), la parole des pères, hiératique, trouvée par avance, à la perfection sémantique.

On retrouve ce jeu entre figement et perfection sémantique dans la tautologie prédicative, forme emblématique de la parole cohésive, de la construction idéologique du personnage qui l'énonce et de sa satirisation. Hamon (1984 : 145-146) en commente la réception par le lecteur en ces termes :

Un cas extrême de dévalorisation, liée au côté non original et désorienté de la parole, est sans doute représenté par cet exemplaire de parole aliénée-aliénante qu'est la tautologie, sorte d'hyperbole du cliché. Stéréotypique dans son fond et dans sa forme, la redondance tautologique, par son côté circulaire, symétrique, répétitif, non-informatif, « bouclé », contribue à dépersonnaliser le personnage [...] Symbole langagier réactionnaire, renvoyant à un monde figé, non-évolutif, à un univers du statu quo ou du retour au même, la tautologie fixe le personnage dans un « sur place » aliénant [...] ; elle est, comme le cliché, symbole négatif d'une fixité, d'une solidification, d'une pétrification, d'une stéréo-typie du personnage souvent culturelle et sociale, intellectuelle et de classe.

La signification de ce figement, d'ordre syntaxique cette fois¹, réside dans le maintien du lexique et de ses présuppositions sémantiques : « l'emploi des énoncés que l'on sait être tautologiques est destiné à freiner la fuite des systèmes. Ils sont une réaffirmation de l'ordre du monde et de la langue contre les menaces de changement » (Rey-Debove 1978a : 328). Ils portent notamment sur l'éducation (BS 280), un Juif (BS 767), un colonel (BS 768), une divorcée (ibid.) ou un cardinal (BS 771). Sous ses dehors d'inventaire à la Prévert, cette liste circonscrit les certitudes d'un idéolecte. Ce sont des mots au sens définitivement figé et partagé, se prêtant plus au

1. Il ne s'agit pas ici de figement au sens strict – linguistique – du terme, bien évidemment. Mais à la réception, la prédication tautologique produit des effets connotativement similaires ; la syntaxe y est un opérateur de figement.

psittacisme qu'à la définition. La tautologie ne vaut que parce qu'il y a dénomination, dont, à l'instar de Hippolyte Deume, elle *ne sort pas* : « *la France c'est quand même la France, le premier pays du monde, ze [sic] ne sors pas de là* » (M 630). Son énonciation devance toute nuance et récusé toute objection : « *que veux-tu* » (BS 280), « *on aura beau dire* » (BS 767), « *il n'y a pas à tortiller* » (BS 768). Ces renchérissements signalent et fabriquent l'adhésion du même au même, que résume l'adverbe « *toujours* » (BS 767-770, 861).

Cette réassurance n'est, pour autant, pas simple affaire de répétition obsessionnelle ou incantatoire ; par son cotexte, elle dit beaucoup, sans en avoir l'air : « ce type d'énoncé apporte une information non au niveau du dénoté, mais à celui du connoté [...] » (Frédéric 1981 : 320). Sa prédication exhibe le figement notionnel, « par l'emploi, à gauche du verbe, d'un terme pris dans son sens minimal, affectivement neutre et/ou littéral, et mis en équivalence, à droite du verbe, avec le même terme dans un sens spécialisé, stéréotypé, affectif ou métaphorique » (Schapira 1999 : 121). Ce redoublement connotatif fabrique donc de la différenciation, mais celle-ci tend à opérer le figement de l'usage labile dans un code idéologiquement préconstruit :

« Ce qu'on appelle /X/, quel qu'il soit, n'est rien d'autre que X tel qu'on a dit qu'il était ». [...] Le discours, qui change les codes idéologique et linguistique (ce qu'on dit d'un sou, d'une femme) se trouve ramené aux codes (ce que signifie *sou*, *femme*). (Rey-Debove 1978a : 329)

Ainsi, lorsque Hippolyte Deume appuie sa tautologie francophile par une désignation laudative, il explicite la signification que Rastier dégage de *la France c'est la France*, à savoir que « le pays réel coïncide avec le pays idéal » (1989 : 144). Ainsi, face à la critique du mythe napoléonien, la tautologie est la riposte idéale :

Napoléon, c'est Napoléon ! [...] rappelle-toi que Napoléon c'était le grand patriote, tout pour le prestige de la France, qu'elle soit respectée, les grandes victoires ! [...] Napoléon, ça sera toujours Napoléon ! (BS 860-861)

Ce grognard attardé passe outre les faits pour réaffirmer la conformité de l'Empereur à son idéalisation. Ce que dit la tautologie, c'est

que l'homme réel Napoléon c'est, pour toujours, son image d'Épinal, que l'admirateur *rappelle* à son interlocuteur, et qu'il glose par une série d'attributs doxiques sans prédication. En bref : le grand homme = sa légende.

2.3. Le cliché, grumeau de doxa

Le figement idéologique trouve son expression stylistique élémentaire dans le cliché. Le cliché, étant une structure signifiante anonyme et préconstruite au discours, est un fait de langue et un atome de doxa. C'est pourquoi son autorité, l'exactitude de sa dénomination est souvent ponctuée d'un commentaire méta-discursif proche de *comme dit le proverbe : comme on dit* (Rey-Debove 1978b : 269-281). C'est la référence à la langue telle qu'elle se parle, telle qu'*On* la parle (c'est ce que la tautologie implicite au niveau pragmatique) ; les locuteurs légitiment ainsi la justesse de l'expression clichée et pré-supposent la réalité de ce qu'elle dénomme : « *l'œil du maître comme on dit* » (BS 316), « *le salaire du péché comme on dit* » (BS 803).

Barthes l'a montré, la signification du cliché ne se réduit pas à un signifié dénoté par un signifiant. Signifié et signifiant deviennent un simple signifiant connotant un signifié second d'ordre culturel et métalinguistique. Et c'est à la fois le choix par le personnage de tel cliché et de l'univers de référence qu'il connote, et le fait même de la stéréotypie syntagmatique, qui sont signifiants quant à une stratégie de parole, un rapport au groupe, une appartenance. Les clichés sont des réminiscences culturellement déterminées et donc inconscientes, mais c'est précisément pour cela qu'ils permettent aux interlocuteurs de situer la parole d'un locuteur, qui quant à lui se complaît dans ces clichés inscrivant son intégration et ses sources. Ainsi, quand le discours narrativisé rapporte synthétiquement le contenu d'une conversation mondaine, il prend la forme de mots clefs autonimiques, fournissant une dénomination thématique à l'intégralité du propos, un topos cliché : la comtesse Groning « *lui parlait avec foi de collaboration internationale* » (M 585), « *la déléguée bulgare [...] citait le supplément d'âme de Bergson* » (BS 116).

Nul besoin d'en dire quoi que ce soit, sa mention suffit à le faire exister, signifier et agir dans le discours. Le sens des syntagmes figés est moins important que leur aptitude à être échangés avec un inter-

locuteur, leur cote. Cet effet du figement est perceptible dans la série des syntagmes nominaux décontextualisés, surnageant dans la cacophonie des tricoteuses : « *Une belle propriété Des sentiments élevés [...] Une belle âme une jolie fortune [...] Je dirais même une belle fortune* » (BS 769). Au milieu, les occurrences isolées de la lexie figée « *les tenants et les aboutissants* » (BS 768, 772) soulignent, plus que toute autre, la vacuité : non-pertinentes, relevant du psittacisme, leur seule fonction est de classer la parole qui en use comme prétention de maîtrise du vocabulaire censément argumentatif, administratif et intellectuel. Ce qui en ressort à la lecture, c'est qu'il est inutile d'en dire ou d'en entendre davantage ; et les syntagmes moins stéréotypés subissent l'effet homogénéisant du cotexte : ils s'inscrivent dans un système, et se figent à leur tour.

3. Disqualification romanesque : le figement à l'œuvre (le couple)

3.1. Les clichés amoureux

La parole cohésive, tissée de redites et d'automatismes, repose donc sur une série de faits de style caractérisés par le figement linguistique et idéologique. En outre, le cycle romanesque construit des figements éventuellement moins notoires, mais qui prennent corps par leur réitération. Le procédé est d'autant plus remarquable qu'il affecte cette fois Ariane et Solal. Pour ces deux amants en rupture de ban, le monde cohésif sert de repoussoir et de faire-valoir ; mais bien que, du point de vue sociologique, idéologique et diégétique, ils se situent aux antipodes de cet univers discursif, leur culte du Verbe amoureux conduit à un figement comparable à celui de la parole cohésive, et pour cela éminemment désenchanté.

Le figement condense stylistiquement l'usure et la prévisibilité de leur liaison, platement dévidées par Solal quand il fait le bilan d'une journée entièrement dévolue à l'amour-passion :

Réveil, bain, rasage, entrée chez elle sur convocation de Mozart, baisers, petit déjeuner en noble robe de chambre, baisers, conversation littéraire et artistique, première jonction, exclamations spécifiques, entrecoupées d'assurances d'amour, commentaires tendres, repos, deuxième bain, changement de robe de chambre, disques,

musique à la radio, lecture à haute voix par elle, disques, baisers, déjeuner au salon, café, flottille polaire, puis jonction numéro deux [...]. (BS 757)

La longue série d'asyndètes nivelle le sommaire de cette journée archétypique. Le syntagme nominal *flottille polaire* est exemplaire de cette désespérante reproduction ; il fixe l'invention verbale d'un instant, et l'érige par la mention ironique en dénomination figée d'un nouveau référent : « *il s'absorbait dans la construction d'une flottille. Après avoir planté sur la dernière peau d'orange une cigarette fumante et deux allumettes faisant les mâts, il déposa les trois esquifs sur la crème fouettée des meringues. "Bateaux polaires", expliqua-t-il [...]* » (BS 749). À l'instar du *catleya* de Swann et Odette, la dérivation fige la lexie originale dans une nouvelle acception et convertit en rituel amoureux sa désignation poétique, la métaphore ludique initiale.

Le figement ironique culmine dans deux syntagmes emblématiques. Le premier est l'image des « *yeux frits* » qui, dès les débuts de la séduction, condense le succès que Solal assure remporter auprès d'Ariane : « *tu partiras avec moi, extasiée et les yeux frits !* » (BS 42) ; « *Donc à une heure du matin, vous yeux frits, et à une heure quarante, vous et moi gare pour départ ivre mer soleil* » (BS 340-341). La citation s'achève ici sur le second de ces figements exemplaires, qu'on retrouve ensuite dans la leçon de séduction que Solal prononce devant Ariane : « *Et n'oublie pas de parler de départ ivre vers la mer, elles adorent ça. Départ ivre vers la mer, retiens bien ces cinq mots* » (BS 387). Dès leur première occurrence¹, ces mots apparaissent comme une lexie figée autonymique. Ils contractent sans enjoliver un ramassis de clichés nécessaires, présupposent par leur accumulation hâtive leur effet perlocutoire, et synthétisent sans fioritures la capitulation imminente d'Ariane... Et en effet, l'approbation d'Ariane à la parole amoureuse réactive ces fragments de la tirade de séduction. Sa réponse à l'amant avec ses propres mots relève de l'allégeance et de la capitulation béate, d'autant plus entière que leur première occurrence était déjà une mention ironique : « *J'ai les yeux frits, sourit-elle [...]* Partir, nous deux, dit-elle, [...] *Un départ ivre vers la mer, sourit-elle [...]* » (BS 397).

1. Voir aussi BS 346, 357, 367.

3.2. La déclaration figée

Ce figement apparaît déterminant au fil du destin romanesque du couple : la dégradation du dialogue présent se concentre tout particulièrement sur l'impossibilité de reproduire sans le figer le verbe premier. L'efficacité de la déclaration d'amour a spolié Solal d'un acte de langage qui, déjà couronné de félicité, ne peut et n'a pas à se refaire. La variation nécessitée par la durée ne peut porter que sur l'ornement d'un message au propos inchangé et vidé de son enjeu initial. Ce n'est plus une déclaration d'amour *stricto sensu*, l'amour ayant déjà été déclaré. C'est à l'adresse d'Isolde que Solal hasarde un premier défigement : « *il faut que je te dise que je t'aime plus, beaucoup plus qu'autrefois* » (BS 459) ; faute de représenter un plus lyrique, Solal affirme platement un plus quantitatif. Or, le *je t'aime* est un bloc formulaire, figé par essence, « la moindre altération syntaxique l'effondre » (Barthes 1977 : 175). Face à Ariane, Solal donne intérieurement aux variations possibles la forme parodique de la conjugaison, dont le déroulement figé par excellence exprime son ennui :

il conjugua silencieusement le verbe faire l'amour, au passé, au présent et, hélas, au futur. Il venait d'attaquer le subjonctif [...]. Lui dire une tendresse ? Elle n'en sauterait pas au plafond. Essayer tout de même. « Je t'aime », lui dit-il une fois de plus en ce jour [...]. (BS 757-758)

Le figement, et sa dévaluation des effets perlocutoires, sont régulièrement exprimés par la réduction de la déclaration à une énonciation inutilement informative, une redite non pertinente :

Lui dire qu'il l'aimait ne lui apprendrait rien de nouveau. D'ailleurs il le lui avait dit trois fois tout à l'heure, une fois avant le coït, une fois pendant, une fois après. Elle était au courant. [...] elle accueillait cette information bien connue avec [...] un immobile sourire de mannequin de cire [...]. Devenus protocole et politesses rituelles, les mots d'amour glissaient sur la toile cirée de l'habitude. (BS 724)

Rabaissée à une simple ré-assertion, la déclaration est figée — figement que connote la *cire* par deux fois : avec ce comparant sont conjoints, en opposition avec le discours amoureux, à la fois le pro-

saïsmes de la conjugalité, et son caractère doublement *poli*, grâce à la syllepse entre la surface et la superficialité. Or, les formules de politesse sont stéréotypées, c'est-à-dire plus ou moins désémantisées ; ce sont des « clichés dégénérés », suggérant une mécanisation, une automatisa-tion, une aliénation du discours (Kerbrat-Orecchioni 1992 : 307). La déclaration d'amour devient l'expression même de la parole cohésive du couple, aussi figée, asémantique et préconstruite que la parole cohésive du corps social : « le "je t'aime" voit son pouvoir transformateur initial laisser la place à une fonction de simple "maintenance" du lien amoureux » (Kerbrat-Orecchioni 1998 : 24).

Conclusion

La durée romanesque permet de produire une expression stylistique du figement qui est à l'œuvre dans la parole amoureuse. Elle lexicalise l'inventivité première et la sclérose en cliché intime. Ce processus diachronique interne converge avec les figements attestés qui préexistent à l'écriture et envahissent de l'extérieur les discours rapportés. Du proverbe déjà là à la déclaration d'amour réitérée, le style de Cohen use du figement comme opérateur de disqualification. De ces deux scléroses stylistiques se démarque fortement un contrepoint fantasque et affranchi : les défigements débridés dont les personnages des cinq Valeureux sont les orfèvres. Il ressort de cette dialectique, inhérente au projet polyphonique et à son esthétique contrapunctique, que le figement, ainsi orchestré, problématisé et élaboré, dépasse la question de la littérarité ou de l'originalité stylistique, pour confronter le lecteur, *in vivo*, à l'expérience de ce que parler veut dire.

Bibliographie

- Amossy R. 1991, *Les Idées reçues*, Paris, Nathan.
 Amossy R. & Herschberg Pierrot A. 1997, *Séréotypes et Clichés*, Paris, Nathan.
 André-Larochebouvry D. 1984, *La Conversation quotidienne*, Paris, CREDIF.

- Anscombre J.-C. 1994, « Proverbes et formes proverbiales : valeur évidentielle et argumentative », *Langue française*, 102, p. 95-107.
- Anscombre J.-C. 2000, « Parole proverbiale et structures métriques », *Langages*, 139, p. 6-26.
- Bakhtine M. 1987, *Esthétique et Théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- Barthes R. 1977, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil.
- Benveniste E. 1994, *Problèmes de linguistique générale* (2), Paris, Gallimard.
- Berthet F. 1979, « Éléments de conversation », *Communications*, 30, p. 109-163.
- Cabot J. 2004, *Pour un statut stylistique du personnage de roman : la parole des personnages dans les romans d'Albert Cohen*, Th. N. R., Paris-IV.
- Chanet C. 2001, « 1700 occurrences de la particule *quoi* en français parlé contemporain : approche de la distribution et des fonctions en discours », *Marges linguistiques*, 2, p. 56-81.
- Cohen A. 1994, *Belle du Seigneur*, Paris, Gallimard.
- Cohen A. 1993, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard.
- Dufour P. 2004, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil.
- Frédéric M. 1981, « La tautologie dans le langage naturel », *Travaux de linguistique et de littérature*, XIX-1, p. 313-326.
- Goffman E. 1987, *Façons de parler*, Paris, Minuit.
- Hamon Ph. 1984, *Texte et idéologie*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Kerbrat-Orecchioni C. 1992, *Les Interactions verbales* (2), Paris, Armand Colin.
- Kerbrat-Orecchioni C. 1998, « La déclaration d'amour comme acte de langage », in Gelas N. & Kerbrat-Orecchioni C., *La Déclaration d'amour*, Gênes, Erga, p. 15-40.
- Paillet A.-M. 1995, « Discours amoureux et polyphonie dans *Belle du Seigneur* », *Cahiers Albert Cohen*, 5, p. 25-55.
- Perrin-Naffakh A.-M. 1985, *Le Cliché de style en français moderne*, Lille, A.N.R.T.

- Rastier F. 1989, *Sens et Textualité*, Paris, Hachette.
- Rey-Debove J. 1978a, « Le sens de la tautologie », *Le Français moderne*, XLVI-4, p. 318-332.
- Rey-Debove J. 1978b, *Le Métalangage*, Paris, Le Robert.
- Riffaterre M. 1971, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion.
- Schapira Ch. 1999, *Les Stéréotypes en français*, Gap/Paris, Ophrys.
- Stolz C. 2002, « Le cliché dans *Belle du Seigneur* d'Albert Cohen : une polyphonie orchestrale », in Bordas E. & Rannoux C., *Clichés et Clichages*, Poitiers, La Licorne, p. 251-263.