

## ***SCÉNOGRAPHIE, ETHOS ET CORPORALITÉ DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE***

**Steluța Coculescu, Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești**

*Abstract : As any type of discourse, the literary discourse can be analysed from the pragmatic-discourse perspective, having in mind the context in which it has been created and its goal. We propose to study the way in which a writer, belonging to a well-defined historical background and literary movement, namely Maupassant, manages to construct an image. The image of the self is transmitted to the public via discourse and received through utterance clues, whereas the author's ethos emerges and evolves from the scenography he creates, providing it corporeality.*

**Keywords: corporeality, utterance, ethos, image, scenography.**

Le discours littéraire, comme tout autre type de discours, se laisse analyser dans une perspective pragma-discursive, par la prise en compte de sa relation avec le contexte où il surgit. Il se caractérise par une structure architecturale dont le sens est une construction commune, à laquelle participent toutes les instances qui fondent l'acte de communication.<sup>1</sup> La littérature, envisagée comme discours littéraire, se caractérise par la dissymétrie entre les deux positions clé de l'acte de communication : celle d'énonciation et celle de réception. La réception par la lecture de l'œuvre littéraire se réalise en des temps et lieux fort éloignés de ceux de sa production. Notre questionnement, à partir du discours fantastique de Maupassant, concerne tout d'abord la présence, dans la trame discursive, des instances participantes à l'acte de communication, responsables de l'acte d'énonciation littéraire.

Quelle est la relation que ces instances instaurent dans le discours ? Dans quelle mesure cette relation reflète-elle l'intention qu'a l'auteur/énonciateur dans son projet d'influence vis-à-vis de son co-énonciateur ? Peut-on affirmer que le sens est une construction commune issue de la coopération dans le discours des instances énonciatives ? Quelle est la place du « je » de l'énonciateur dans l'ensemble de ces manifestations ?

Nous partons de l'hypothèse que dans la nouvelle « *Le Horla* », son auteur, Guy de Maupassant, met en place un projet d'influence : celui d'émouvoir son lecteur, en induisant dans son cœur, par des mécanismes discursifs efficaces, l'émotion du *fantastique*. Il exploite, par une amplification de sa figure, de son image, les preuves qui suscitent l'émotion ; cela nous amène à identifier, à travers son image, la présence de son ethos.

Le discours de Maupassant se prête à une analyse inscrite dans les courants de la pragmatique du discours, plus précisément dans les perspectives énonciative, discursive, rhétorique.

Par conséquent, les outils indispensables à notre analyse se réclament aussi bien de la théorie de l'énonciation de Benveniste, que de la théorie de la polyphonie de Ducrot, dont l'ethos ; mais aussi de la perspective rhétorique sur l'ethos ; les théories développées par

<sup>1</sup> Dans les recherches énonciatives, l'énonciation est une co-énonciation à laquelle participent les deux instances: l'énonciateur et le destinataire/énonciataire. Le principe de coopération, selon lequel le sens est une construction collective réalisée par les co-énonciateurs se manifeste aussi au niveau de l'œuvre littéraire.

Maingueneau, concernant la scène d'énonciation ou la scène du discours et des instances qui y évoluent, peuvent éclaircir les mécanismes discursifs mis en place par l'écrivain.

Dans un premier temps, nous partons du constat que l'auteur/énonciateur anticipe l'interprétation par le lecteur/énonciataire des paroles de son discours. Selon le postulat d'intentionnalité<sup>2</sup>, un locuteur qui effectue l'action de prendre la parole a toujours l'intention d'exercer une certaine influence sur son interlocuteur. Pour y arriver, il utilise tous les moyens d'influence, dont la mise en scène de l'image de soi. Cette image n'est pas toujours explicite, le locuteur évite de peindre son portrait ou d'exposer ses qualités. La représentation de sa personne est transmise implicitement, à travers son style, ses croyances et les compétences linguistiques et encyclopédiques qu'il étale à travers son dire. La réalisation du projet d'influence<sup>3</sup> du locuteur au moment de la prise de parole dépend en grande partie de l'image qu'il rend de soi-même, à travers sa production langagière, issue de son activité discursive. C'est au lecteur/allocutaire que revient le travail interprétatif qui l'amène à décrypter cette image du locuteur. On peut évoquer la réciprocité des images construites à travers le discours par les interlocuteurs. C'est un travail de coopération, principe qui se trouve à la base de toute interaction<sup>4</sup> : A construit une image de soi dans l'interaction avec B; B se fait une représentation de A, et construit en même temps une image de soi qu'il renvoie à A pendant l'interaction; A imagine l'image que B saisit de A; B imagine l'image que A saisit de B.

L'accord des interlocuteurs sur les images de soi qu'ils veulent transmettre facilite la réalisation des objectifs de l'échange, car une image de soi positive peut faciliter le succès du projet de parole du locuteur. Dans la linguistique de l'énonciation d'Émile Benveniste, la construction d'une image de soi se réalise en même temps que l'acte de produire un énoncé. Car un énoncé c'est la langue mobilisée par le locuteur qui la fait fonctionner par un acte d'utilisation. D'après É. Benveniste, l'énonciation suppose un « cadre figuratif »: « comme forme de discours (l'énonciation) pose deux « figures » également nécessaires, l'une source, l'autre but de l'énonciation » (1974 : 82). La relation discursive entre les partenaires de la communication suppose un locuteur et un allocutaire; si pour devenir locuteur il suffit de décider de prendre la parole, et de la prendre effectivement, la position d'allocutaire n'est pas prise, mais attribuée. C'est le « je » qui pose le « tu » quand il choisit de lui adresser la parole.

Dans la *théorie polyphonique*<sup>5</sup> de l'énonciation d'Oswald Ducrot (1984), inscrite dans la pragmatique sémantique, l'image de soi est reliée à la notion d'ethos<sup>6</sup>. Pour lui, l'énonciation c'est l'apparition d'un énoncé qui fournit des renseignements sur « (les)

<sup>2</sup> *Postulat d'intentionnalité*: « Tout sujet parlant qui communique avec le projet plus ou moins conscient de signifier le monde à l'adresse d'un destinataire et d'être compris par celui-ci a l'intention de provoquer une réaction de Y en faisant reconnaître à Y que «X a l'intention de provoquer cette réaction; Y reconnaît l'intention de X et a de ce fait une raison de réagir comme X avait l'intention qu'il le fasse » (Lewis 1975: 4, in Bange, Pierre 1992: 130).

<sup>3</sup> *Principe d'influence*: « Tout sujet parlant communique pour modifier l'état des connaissances, des croyances ou des affects de son interlocuteur; ou pour le faire agir d'une certaine façon » (Charaudeau, P. 1997: 36).

<sup>4</sup> L'acte d'énonciation littéraire est considéré interactif, dans la mesure où à la source d'émission il y a un énonciateur dans la personne de l'auteur/écrivain et à la réception un public, à l'intention de qui cette œuvre est créée.

<sup>5</sup> La théorie de la polyphonie de Ducrot conteste la thèse de l'unicité du sujet parlant ; selon lui, l'activité énonciative est constitutivement hétérogène, car plusieurs « voix » s'expriment dans un discours.

<sup>6</sup> Aristote expose sa trilogie du logos de l'ethos et du pathos. Pour lui, l'ethos est l'image de soi construite dans le discours. Pour les Romains, l'ethos est une donnée préexistante qui s'appuie sur l'autorité individuelle et institutionnelle de l'orateur.

auteur(s) éventuel(s) de l'énonciation » (Ducrot, 1984: 193). Le linguiste français fait la distinction entre les instances externes au discours, les êtres empiriques qui se situent en dehors du langage et les instances internes au discours, qui sont des fictions discursives.

Dans la nouvelle *Le Horla*, les instances externes, êtres empiriques, sont d'une part Maupassant, l'écrivain et d'autre part, ses lecteurs ; les instances internes, fictions discursives, sont le « je » du narrateur et « lui », le fantôme qui hante le narrateur et qui, par la suite, s'avère être son autre « je » (dorénavant « lui-je ») ; de cette manière, le narrateur ajoute une autre dimension à son image, puisé dans le fantastique. Chaque instance énonciative convoque son partenaire dans une position corrélatrice : locuteur /vs/ allocutaire ; énonciateur /vs/ énonciataire. L'ethos se manifeste dans la relation à l'autre, qu'on se propose de persuader par son discours : d'une part entre les instances externes, d'autre part entre les instances internes au discours. Le destinataire ultime du discours de Maupassant étant le lecteur, les interactions manifestées à l'intérieur du discours, entre « je » et « lui-je » ont pour objectif d'influencer celui-ci, par l'ethos qu'il étale. L'ethos transmis par le discours mobilise chez l'auditoire des sentiments contradictoires, impossible à gérer sans l'appel au fantastique.

Chez Anscombe et Ducrot (1983), cet appel à un élément de la rhétorique, à l'ethos, explique l'intérêt pour le discours en actes qui vise l'efficacité, à l'intérieur d'une recherche sur le sens: la pragma-sémantique considère que l'argumentation, redéfinie comme la logique des enchaînements d'énoncés, est inscrite dans la langue. L'image du locuteur dans le discours ne consiste pas dans ce qu'il dit de lui-même, mais de l'apparence que lui confèrent les modalités de sa parole.

*« Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, chaleureuse ou sévère, le choix des mots, des arguments.... Dans une terminologie, je dirai que l'ethos est rattaché à L, le locuteur en tant que tel: c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.»*  
(Ducrot, 1984: 201)

Si l'ethos est crucialement lié à l'acte d'énonciation, on ne peut cependant ignorer que le public se construit aussi des représentations de l'ethos de l'énonciateur avant même qu'il ne parle. On pourrait donc évoquer la distinction entre *ethos discursif* et *ethos prédiscursif* (ou préalable). Dans le cas de Maupassant, l'ethos prédiscursif est d'une importance majeure, surtout dans ce type de discours à la première personne, comme dans *Le Horla*. Présentant le sujet de la nouvelle comme le récit d'une expérience personnelle, qu'il a vécue passionnellement, l'écrivain, être empirique, s'identifie au narrateur, personnage central du récit. Il répond de cette façon aux attentes des lecteurs de son époque, fascinés par le miraculeux, par la hantise d'un monde fantastique, par l'exploration des coins cachés de la psychologie humaine, par la sensibilité malade, à laquelle on échappe par la violence. Cette violence de l'acte final est justifiée par la violence des états d'âme et de la souffrance, qui d'ailleurs préparent et annoncent ce dénouement tragique. Cette théorie qui met l'accent sur la parole comme action destinée à influencer l'autre, rejoint la théorie de l'augmentation.

Dominique Maingueneau reprend la notion de *cadre figuratif* (avancée par Benveniste) et celle d'*ethos* (proposée par Ducrot), tout en élargissant leurs significations. Dans ses

travaux de pragmatique et d'analyse du discours, Maingueneau réserve une place déterminante à l'énonciation et à l'énonciateur. L'énonciateur doit se conférer et conférer, corrélativement, à son destinataire, un certain statut pour légitimer son dire. Ce qu'il prétend être, il ne le dit pas, il le donne à voir et à entendre ; il le montre à travers sa manière de s'exprimer. Maingueneau précise qu'il y a une différence entre l'ethos conçu à partir des discours oraux des orateurs, pour rendre compte de l'efficacité de leur parole et l'ethos des textes écrits. Pour les textes écrits l'ethos est cette caractéristique de tout discours qui doit « gérer son rapport à une *vocalité* fondamentale ». Le texte est toujours rapporté à une origine énonciative, « une voix qui atteste ce qui est dit. » (1991 : 139).

La notion d'ethos est développée en relation avec la *scène d'énonciation*. Le locuteur peut choisir, plus ou moins librement sa *scénographie*<sup>7</sup>, car chaque type de discours comporte une distribution préétablie des rôles. L'ethos est relié au *ton* qui s'appuie à son tour sur une « double figure de l'énonciateur, celle d'un *caractère* et d'une *corporalité*<sup>8</sup> » (Maingueneau 1984 : 100).

L'ethos, le caractère de l'orateur/énonciateur permet à l'œuvre de *prendre corps*, à travers le travail interprétatif du coénonciateur. C'est ce que Maingueneau désigne sous le terme d'*incorporation*, qu'il fait interpréter sur trois paliers :

- « -l'énonciation de l'œuvre confère une corporalité au garant, elle lui *donne corps* ;
  - le coénonciateur *incorpore*, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps ;
  - ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un corps, celui de la communauté imaginaire de ceux qui communient dans l'amour d'une même œuvre. »
- (Maingueneau, 1993 : 140).

Par conséquent, c'est la manière de dire qui est à la base de la construction d'une véritable image de soi. L'allocutaire doit la dégager à partir de divers indices discursifs et cette construction réciproque (co-construction) est à la base de l'établissement d'une interrelation entre les partenaires. L'ethos rend compte de l'efficacité de la parole; il peut susciter l'adhésion, et participe au procès de légitimation de la parole, de légitimité de l'action du locuteur.

### Analyse

Dans la nouvelle « *Le Horla* », considérée comme le conte le plus fantastique de Maupassant, le projet d'influence de l'écrivain est de susciter l'adhésion du lecteur à son expérience dévastatrice. Pour y arriver il doit rendre sa parole efficace, lui conférer légitimité. L'univers que Maupassant met en scène par sa parole, et qui est sa scénographie, semble irréel, voire fantastique. L'*ethos*, qui vient donner une *corporalité* au *garant*, source de l'énonciation, est constitué à partir de la manière dont l'énonciateur donne à voir et fait entendre sa voix.

<sup>7</sup> La *scénographie*, selon Maingueneau, représente la *situation d'énonciation* : c'est pour désigner non les circonstances empiriques de la production de l'énoncé mais les coordonnées qui déterminent, directement ou non, l'énonciation : les deux instances, énonciateur et co-énonciateur, ainsi que leur ancrage spatio-temporel : Je/Tu/ici/maintenant. (Maingueneau, 1993 : 121)

<sup>8</sup> *Caractère* : faisceau de traits psychologiques, stéréotypes spécifiques d'une époque, d'un lieu.

*Corporalité* : le corps du *garant* (celui qui prend en charge la responsabilité de l'énoncé) est inséparable d'une manière de s'habiller et de se mouvoir dans l'espace social (Maingueneau, 1993 : 139).

La nouvelle se présente sous la forme d'un journal, écrit pendant 38 jours, de mai à septembre. Le discours à la première personne du singulier, voix de l'auteur/ énonciateur, raconte d'une façon qui se veut objective la perception de ses expériences et de ses impressions subjectives. Le texte a une structure séquentielle hétérogène. Plusieurs types de discours/textes s'y retrouvent : le discours ; le récit enchâssé dans le discours ; la description enchâssée dans le récit ; la description des actions ; le dialogue enchâssé dans le récit ; les histoires racontées pour servir d'exemples argumentatifs.

Nous assistons à l'amplification du « *Je* » de l'énonciateur, car aucune autre instance ne prend la parole dans le discours. Le texte est *monologal* en surface, mais *polyphonique* en profondeur. Cette *hétérogénéité constitutive* donne au discours une dynamique qui contribue à qualifier *l'ethos du garant* comme extrêmement complexe : à la fois chef d'orchestre et metteur en scène, il domine l'ensemble des « voix » et maîtrise l'espace de la scénographie, qu'il contribue à créer.

L'ethos est un « articulateur d'une grande polyvalence » (Maingueneau, 1993 : 143) : il efface toute coupure entre le discours et le corps du garant ; l'ethos prend les dimensions du monde qu'il est censé faire surgir dans ses paroles. Le monde fantastique créé par Maupassant dans « *Le Horla* » est intrinsèque au corps de l'énonciateur, à son ethos. C'est par l'aspect véridique des détails évoqués qu'il se fait admettre comme crédible. La manière de s'exprimer, « le code langagier » (Maingueneau, 1993 : 144) ne se dissocie non plus de l'ethos qui lui correspond : il est représenté ici à travers la corporalité et le caractère du « *je* » de l'énonciateur. Pour accéder à l'ethos de l'énonciateur, il faut éliminer toute barrière et toute hiérarchie entre ce qui est dit et la manière de le dire.

L'énonciateur commence par mettre en scène un *ethos sensible*, amoureux de la nature, du calme, de la maison, fidèle aux racines et aux ancêtres, aux coutumes et aux usages du pays natal :

**8 mai.** « *J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même.* » (Maupassant, *Le Horla*)

Cette sensibilité devient par la suite malade :

**12 mai.** « *J'ai un peu de fièvre depuis quelques jours ; je me sens souffrant, ou plutôt je me sens triste.* »

**16 mai.** « *Je suis malade, décidément ! Je me portais si bien le mois dernier ! J'ai la fièvre, une fièvre atroce, ou plutôt un énervement fiévreux, qui rend mon âme aussi souffrante que mon corps ! J'ai sans cesse cette sensation affreuse d'un danger menaçant, cette appréhension d'un malheur qui vient ou de la mort qui approche, ce pressentiment qui est sans doute l'atteinte d'un mal encore inconnu, germant dans le sang et dans la chair.* » (Maupassant, *Le Horla*)

Pour lui, les frontières entre la réalité et le rêve s'effacent :

**5 juillet.** « [...] *Alors j'étais somnambule, je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il y a deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moments, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes.* » (Maupassant, *Le Horla*)

Sa sensibilité malade tourne à la folie :

**6 juillet.** « *Je deviens fou.* » (Maupassant, *le Horla*)

Sa faculté de contrôler l'irréalité de certaines hallucinations se trouve engourdie ; il se rend compte de la dualité qui se manifeste déjà dans son esprit :

**7 août.** [...] *Certes, je me croirais fou, absolument fou, si je n'étais conscient, si je ne connaissais parfaitement mon état, si je ne le sondais en l'analysant avec une complète lucidité. Je ne serais donc, en somme, qu'un halluciné raisonnant. Un trouble inconnu se serait produit dans mon cerveau, un de ces troubles qu'essaient de noter et de préciser aujourd'hui les physiologistes ; et ce trouble aurait déterminé dans mon esprit, dans l'ordre et la logique de mes idées, une crevasse profonde. Des phénomènes semblables ont lieu dans le rêve qui nous promène à travers les fantasmagories les plus invraisemblables, sans que nous en soyons surpris, parce que l'appareil vérificateur, parce que le sens du contrôle est endormi ; tandis que la faculté imaginative veille et travaille.* » (Maupassant, *Le Horla*)

Après cette souffrance, sa force physique et sa volonté se trouvent anéanties :

**13 août.** « *Je n'ai plus aucune force, aucun courage, aucune domination sur moi aucun pouvoir même de mettre en mouvement ma volonté. Je ne peux plus vouloir ; mais quelqu'un veut pour moi ; et j'obéis.* » (Maupassant, *Le Horla*)

Il a une révélation, celle du malheur qui est arrivé avec cet inconnu qui le hante :

**19 août.** [...] *Malheur à nous ! Malheur à l'homme !! Il est venu, le... le... comment se nomme-t-il... le...il me semble qu'il me crie son nom, et je ne l'entends pas... le... oui... il crie... J'écoute... je ne peux pas... répète... le... Horla... J'ai entendu... le Horla... c'est lui...le Horla... il est venu !!!* » (Maupassant, *Le Horla*)

A bout des forces, il décide de se libérer de cette hantise, en tuant le Horla :

**19 août.** « [...] *C'est lui, lui, le Horla, qui me hante, qui me fait penser ces folies ! Il est en moi, il devint mon âme ; je le tuerai !* (Maupassant, *Le Horla*)

En mettant le feu à sa maison après y avoir enfermé le fantôme, l'auteur/énonciateur espère retrouver la vie saine, normale et sereine :

**10 septembre.** « [...] *J'étais sûr qu'il n'avait pu s'échapper et je l'enfermai, tout seul, tout seul. Quelle joie ! Je le tenais !* » (Maupassant, *Le Horla*)

Mais le doute le saisit tout de suite :

**10 septembre.** « [...] *Non...non...sans aucun doute, sans aucun doute...il n'est pas mort ... Alors...alors... il va donc falloir que je me tue, moi !...* »

### Conclusions

Notre étude ne s'est pas proposé d'observer l'ensemble des éléments qui construisent l'architecture énonciative du discours de Maupassant, seulement ceux qui, à notre avis, sont responsables de la construction de l'ethos discursif de l'auteur/énonciateur. En tant que garant

de l'acte d'énonciation littéraire, selon le corpus soumis à l'analyse, la nouvelle *Le Horla*, cet ethos est porteur des traits spécifiques de la littérature française de l'époque de Maupassant. Comme les autres dimensions de l'énonciation, l'ethos inscrit l'œuvre à travers laquelle il se manifeste dans un cadre historique déterminé. Il l'enracine dans l'univers discursif du XIX-e siècle, imprégné des éléments spécifiques de l'époque rappelant le romantisme, le réalisme, le naturalisme. Maupassant s'est proposé de fasciner son public en faisant appel au monde du fantastique, d'une manière qui garantit le succès de son entreprise dans tous les temps, à travers toutes les époques, devant les lecteurs du monde entier.

### **Bibliographie**

- Anscombre, Jean-Claude, Ducrot, Oswald, 1983 : *L'Argumentation dans la langue*, Pierre Mardaga, Bruxelles.
- Amossy, Ruth (dir.), 1999 : *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, Paris.
- Bange, Pierre, 1992 : *Analyse conversationnelle et théorie de l'action*, Hatier/Didier, Paris.
- Benveniste, Émile, 1966/1974 : *Problèmes de linguistique générale* tomes 1-2, Gallimard, Paris.
- Charaudeau, Patrick, 1997 : *Le discours d'information médiatique*, Nathan Paris.
- Coculescu, Steluta, 2004 : *Images de soi dans le discours*, in « Buletinul Universității Petrol-Gaze din Ploiești », vol. LVI, Seria Filologie, Editura Universității Petrol-Gaze din Ploiești, 5 pagini, n°1/2004.
- Ducrot, Oswald, 1972 : *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Hermann, Paris.
- Ducrot, Oswald, 1984 : *Le dire et le dit*, Les Éditions de Minuit, Paris.
- Maingueneau, Dominique, 1984 : *Genèses du discours*, Mardaga, Bruxelles-Liège.
- Maingueneau, Dominique, 1991 : *L'analyse du discours*, Hachette, Paris.
- Maingueneau, Dominique, 1993 : *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Ducrot, Paris.
- Maupassant, Guy de, 1994 : *Le Horla suivi de L'héritage*, Librio, Paris.