

Les argumentations énonciatives*

The enunciative arguments

Marion Carel¹

École des Hautes Études en Sciences Sociales. Paris, França.

¹ Linguiste, spécialiste de sémantique, d'études argumentatives et énonciatives, Directrice d'études EHES – École des Hautes Études en Sciences Sociales.
E-mail : carel@ehess.fr

RÉSUMÉ: C'est par opposition à la notion de représentation que l'on définit généralement l'énonciation. Nos énoncés à la fois représenteraient le monde et communiqueraient l'attitude du locuteur vis-à-vis de cette représentation: ce dernier pourrait l'évaluer en termes de vrai et de faux (Frege), la déclarer désirable, menaçante (Bally), l'utiliser pour ordonner, promettre, présupposer (Austin), ou encore la donner comme la pensée d'un autre (Bally), Ducrot, on le sait, s'est opposé à ce partage et, tout particulièrement, à l'hypothèse que l'on pourrait isoler, à l'intérieur du sens d'un énoncé, une représentation du monde totalement débarrassée, nettoyée, des appréciations du locuteur (voir par exemple Ducrot (1993)). La Théorie de l'Argumentation dans la Langue puis la Théorie des Blocs Sémantiques (TBS) se sont construites pour donner un sens positif à ce rejet de Ducrot. Ainsi, selon la TBS, les contenus de nos énoncés sont assimilables à des enchaînements argumentatifs.

Mots clé: Argumentation; Énonciation; Ton; Attribution.

ABSTRACT: It is on opposition to the notion of representation that the enunciation is usually defined. Our utterances would simultaneously represent the world and would communicate the speaker's attitude to such representation: the latter could evaluate in terms of truth and falseness (Frege), declare it desirable, threatening (Bally), making use of it to demand, promise, presuppose (Austin) or even conceive it as the thought of other than you (Bally). Ducrot's theory, as it is known, has opposed to this division and specifically to the hypothesis that it would be possible to isolate, within the meaning of an utterance, a representation of the world totally apart from the speaker's intuitions (Ducrot, 1993). The Theory of Argumentation within Language, followed by the Theory of Semantic Blocks (TSB) came up in order to appraise a positive meaning to Ducrot's refusal. Thus, as it is said by TSB, the contents of our utterances might be intertwined as argumentative threads.

Keywords: Argumentation; Enunciation; Tone; Attribution.

1 La question

C'est par opposition à la notion de représentation que l'on définit généralement l'énonciation. Nos énoncés à la fois représenteraient le monde et communiqueraient l'attitude du locuteur vis-à-vis de cette représentation: ce dernier pourrait l'évaluer en termes de vrai et de faux (Frege), la déclarer désirable, menaçante (Bally), l'utiliser pour ordonner, promettre, présupposer (Austin), ou encore la donner comme la pensée d'un autre (Bally). Ducrot, on le sait, s'est opposé à ce partage et, tout particulièrement, à l'hypothèse que l'on pourrait isoler, à l'intérieur du sens d'un énoncé, une représentation du monde totalement débarrassée, nettoyée, des appréciations du locuteur (voir par exemple Ducrot (1993)). La Théorie de l'Argumentation Dans la Langue puis la Théorie des Blocs Sémantiques (TBS) se sont construites pour donner un sens positif à ce rejet de Ducrot. Ainsi, selon la TBS, les contenus de nos énoncés sont assimilables à des enchaînements argumentatifs. L'énoncé *en 1918, la France a gagné la guerre contre l'Allemagne* n'attribue pas à la France une propriété "Gagner la Guerre", évaluable en termes de vrai et de faux, mais construit un regard sur les événements, que l'on peut représenter par l'enchaînement argumentatif (1'):

- (1) *en 1918, la France a gagné la guerre contre l'Allemagne*
 (1') *la France s'est battue contre l'Allemagne et l'a donc empêchée, en 1918, de dominer l'Europe*

Parallèlement, l'énoncé (2) est paraphrasable par (2'):

- (2) *en 1940, la France a perdu la guerre contre l'Allemagne*
 (2') *la France s'est battue contre l'Allemagne et cependant elle ne l'a pas empêchée, en 1940, de dominer l'Europe*

N'importe lequel de nos termes contient comme un petit récit explicatif, un assemblage argumentatif, qui ne correspond à aucune réalité dans le monde et constitue seulement le point de vue du locuteur. Certes il est possible de se mettre d'accord sur l'énoncé (1) – et c'est pourquoi on le trouve dans tous les livres d'Histoire français. Il n'en reste pas moins que le groupe verbal *gagner la guerre* n'est pas confrontable au monde, ni donc évaluable en termes de Vrai et de Faux. Il relie causalement des combats et l'évitement d'une menace; or une telle causalité n'est pas observable dans le monde. On pourrait par exemple arguer qu'en 1918, ce sont la misère et la pénurie qui ont mis fin à la guerre: il serait alors impossible d'affirmer que la France a "gagné la guerre". De la même manière, la contrariété supposée par l'expression *perdre la guerre* (cf le *cependant* de (2')) n'est en rien observable dans le monde. Le locuteur de (2) aurait pu choisir de présenter la situation de 1940 par l'énoncé *l'Allemagne a gagné la guerre contre la France*: au lieu de contrariante, la même situation serait alors apparue comme le résultat attendu d'un déroulement causal. Nos énoncés expriment des points de vue, fondamentalement argumentatifs, dans lesquels il est impossible d'isoler un noyau purement descriptif. Il n'existe pas, à l'intérieur du sens de nos énoncés, une ligne de partage entre, d'une part, la représentation du monde, et, d'autre part, l'énonciation du locuteur.

Est-ce à dire que rien ne distingue plus les divers éléments constitutifs du sens de nos énoncés? Un pas, pour cela, resterait à faire car, même si, avec la TBS, on admet que représentation et appréciation sont inséparablement liés à l'intérieur du contenu argumentatif, on reconnaîtra que le locuteur peut utiliser ce contenu argumentatif de diverses manières, le présupposer ou l'asserter, le donner comme sien ou comme constituant le point de vue d'un autre. Comment décrire cette utilisation que le locuteur fait du contenu argumentatif? Relève-t-elle toujours de la TBS ou relève-t-elle d'une autre théorie? Le sens de nos énoncés est-il homogène ou une ligne de partage

doit-elle être maintenue entre le contenu argumentatif, d'une part, et son utilisation par le locuteur, d'autre part?

C'est la deuxième solution que Ducrot (Carel et Ducrot, 2009), Lescano (2009) et moi-même (Carel, 2011) avons choisie lorsque nous avons construit la Théorie Argumentative de la Polyphonie (TAP). Le terme "argumentative", qui apparaît dans le nom de la théorie, précisait seulement la nature des contenus utilisés par le locuteur et l'utilisation, faite par le locuteur, de ces contenus était analysée par d'autres outils, non argumentatifs, que nous regroupions en deux familles, selon qu'ils concernaient l'attitude discursive du locuteur ou son implication dans l'apparition du contenu. Plus précisément, le locuteur pouvait choisir entre trois attitudes, mettre en avant, mettre en arrière ou exclure le contenu¹. Quant aux modes d'apparition, ils avaient pour rôle de redéfinir et d'élargir l'opposition que Benveniste fait entre énonciation discursive et énonciation historique. On en distinguait au moins trois. Le mode du conçu, dans lequel le locuteur s'implique et déclare concevoir le contenu à l'occasion même de son apparition ; le mode du trouvé, dans lequel au contraire le locuteur se désengage et déclare avoir trouvé, ramassé, le contenu déjà constitué; et le mode du reçu, dans lequel à nouveau le locuteur se désengage mais au profit d'une subjectivité autre que la sienne.

Progressivement cependant, nombre de phénomènes dont on aurait pu attendre qu'ils soient traités par la TAP – je pense à la présupposition – ont été traités par la TBS. Les notions mêmes de mise en avant, de mise en arrière et d'exclusion ont perdu leur caractère psychologique pour devenir les simples fonctions textuelles des contenus, comme si ces derniers étaient disposés en couches à l'intérieur d'un même complexe discursif et avaient,

¹ Selon la TAP, le locuteur de *le mur qui entourait jardin était long* choisit pour attitudes de mettre en avant le contenu [le mur était long] et de mettre en arrière le contenu [un mur entourait le jardin], tandis que le locuteur de *le mur n'était pas long* choisit d'exclure le contenu [le mur était long] et de mettre en avant le contenu opposé non-[le mur était long].

selon leur profondeur, différents rôles dans le texte (Frenay et Carel, à paraître). Les attitudes du locuteur sont devenues des manières d'assembler les contenus et l'énonciation ne réside finalement plus que dans le mode d'apparition des contenus.

C'est à une description argumentative du mode du conçu que je vais ici m'employer, signant de cette manière la fin de tout partage entre les différents éléments du sens. Après un bref rappel de la TBS, j'étudierai dans ce but un poème de Marc de Larréguy de Civrieux. Soldat de deuxième classe, Marc de Larréguy de Civrieux est mort à 21 ans devant Verdun le 18 novembre 1916. Ses poèmes, écrits pendant la guerre, ont été recueillis par son père et publiés en 1920, dans une maison d'édition anarchiste, avec une préface de Romain Rolland ("Pour un martyr"), un avertissement de Marc de Larréguy, et une postface du père lui-même ("Mea culpa"). Le recueil a pour titre *La Muse de Sang*, et le poème auquel je m'intéresserai, "Nuit de Relève". Je reproduis la page:

NUIT DE RELEVE

La grand'route s'allonge entre de noirs sapins
Là-bas, vers l'horizon aux perfides ténèbres.
Seules, quelques fusées, comme un serpent d'or, zèbrent
D'un signal lumineux les sinistres lointains.

La route fuit – comme un rouleau sans fin...
On sent un long frisson ramper dans les vertèbres
Devant le morne aspect de ces sapins funèbres
Que n'étaient pas encor les rayons du matin...

Oh! cette route, aux obsédantes perspectives!
Combien de fois, par mes allers et mes retours,
Ai-je déjà compté la succession des jours!...

Que de piètres repos et de marches hâtives,
Dans la nuit noire... avec l'espérance, furtive,
D'une aurore de Paix qui recule toujours!

Février 1916 (Au front)

Mon hypothèse est que le mode du conçu, sous-jacent à ce poème, prend différentes formes dont l'unité est qu'elles sont représentables par des enchaînements argumentatifs comportant un *je dis*. Parmi ces formes, j'analyserai d'abord le "ton du dire imposé" employé au vers 5 et dans la strophe 3, puis le "ton du reportage" choisi dans la strophe 1 et aux vers 6, 7 et 8. Dans une dernière partie, je ferai le bilan de ce traitement argumentatif du mode du conçu et reviendrai sur le ton de témoignage de la dernière strophe, que je distinguerai du sentiment que ce poème témoigne de ce qu'a vécu son auteur. Je rejoindrai ce faisant les efforts que Ducrot et moi avons fait dans (Carel et Ducrot, 2014) et donnerai un sens nouveau à l'emploi de "argumentative" dans "Théorie Argumentative de la Polyphonie". Il ne s'agit plus, pour moi, d'une théorie de l'énonciation décrivant l'utilisation qu'un locuteur peut faire de contenus argumentatifs, mais d'une théorie décrivant argumentativement les phénomènes réputés énonciatifs.

2 La Théorie des Blocs Sémantiques

Mais commençons par quelques remarques sur la Théorie des Blocs Sémantiques. Ce sera l'occasion de faire le point sur l'opposition entre enchaînements explicites et enchaînements implicites: nous aurons besoin de cette opposition au cours de notre étude énonciative du poème de Larréguy.

2.1 Enchaînements argumentatifs, aspects argumentatifs et carrés de transposition

La Théorie des Blocs Sémantiques, je l'ai dit, suppose que le contenu de nos énoncés est paraphrasable par des enchaînements argumentatifs, c'est-à-dire par des discours reliant deux propositions par une conjonction du type de *donc* ou une conjonction du type de *pourtant*. Elle se donne pour

but de prévoir ces paraphrases à partir de la signification des mots et de leur assemblage. Reprenons notre paraphrase de (1) par (1') et comparons-la à la paraphrase de (3) par (3'):

- (1) *en 1918, la France a gagné la guerre contre l'Allemagne*
- (1') *la France s'est battue contre l'Allemagne et l'a donc empêchée, en 1918, de dominer l'Europe*
- (3) *Nous gagnerons la guerre contre les multinationales*
- (3') *Nous nous battons et donc nous empêcherons les multinationales d'imposer leurs règles économiques*

Même si (1') est relatif à *la France et l'Allemagne* alors que (3') est relatif à *nous et les multinationales*, même si (1') est au passé tandis que (3') est au futur, même si (1') concerne la domination de l'Europe alors que (3') concerne les règles économiques, on reconnaît dans (1') et (3') une même structure, un même schéma, que la TBS qualifie d' "aspect normatif" et note se battre DC empêcher – le DC rappelle que les enchaînements (1') et (3') comportent une conjonction du type de *donc*. Ce schéma commun provient de l'emploi dans (1) et dans (3) du même groupe verbal *gagner la guerre*. La TBS fait l'hypothèse que se battre DC empêcher est inscrit dans la signification de *gagner la guerre* et prévoit ainsi la structure des paraphrases de (1) et de (3). Quant aux détails de ces paraphrases, quant à ce qui distingue les concrétisations du schéma se battre DC empêcher par (1') et par (3'), cela tient aux autres mots de (1) et de (3) (*la France, l'Allemagne, nous, les multinationales*). La même explication peut être donnée à la paraphrase de (2) par (2'). Elle est prévue par l'hypothèse que le schéma se battre PT NEG empêcher de (2') – le PT rappelle que l'enchaînement (2') comporte une conjonction du type de *pourtant*, la TBS parle d' "aspect transgressif" – est inscrit dans la signification de *perdre la guerre*:

- (2) *en 1940, la France a perdu la guerre contre l'Allemagne*
 (2') *la France s'est battue contre l'Allemagne et cependant elle ne l'a pas empêchée, en 1940, de dominer l'Europe*

La concrétisation du schéma se battre PT NEG empêcher en (2') tient aux autres mots de (2) (*la France, ...*).

Par ailleurs, la TBS regroupe les aspects argumentatifs en familles. Je m'intéresserai ici à ce que la TBS appelle des "carrés de transposition". Il s'agit de familles de quatre aspects, deux normatifs et deux transgressifs, du type:

Carré de transposition²

X PT NEG Y	NEG X PT Y
X DC Y	NEG X DC NEG Y

En colonnes, les aspects sont dits "converses"; en diagonales, les aspects sont dits "transposés". Complétons, à titre d'exemple, le carré de transposition de l'aspect se battre DC empêcher signifié par *gagner la guerre*:

se battre PT NEG empêcher <i>défaite; perdre la guerre</i>	NEG se battre PT empêcher <i>dissuader</i>
se battre DC empêcher <i>victoire; gagner la guerre</i>	NEG se battre DC NEG empêcher <i>ne pas dissuader</i>

² On notera que la présentation de cette famille d'aspects n'est plus celle que je donnais dans (Carel, 2011). L'ordre des aspects transgressifs a changé.

On remarque qu'en colonne les termes sont opposés et qu'en diagonale ils sont en relation graduelle: il est possible de dire *nous gagnerons la guerre et peut-être même les dissuaderons-nous de se battre*, l'inverse est impossible **nous les dissuaderons de se battre et peut-être même gagnerons-nous la guerre*. On retrouve encore ce lien graduel au cœur de préceptes comme celui de Sun Tzu "l'art de la guerre, c'est soumettre l'ennemi sans combat".

On peut construire de la même manière les carrés de transposition suivants:

menacé PT NEG se battre <i>pacifiste</i>	NEG menacé PT se battre <i>va-t'en-guerre</i>
menacé DC se battre <i>être prêt à la guerre</i>	NEG menacé DC NEG se battre <i>pacifique</i>

danger PT NEG modifier <i>imprudent</i>	NEG danger PT modifier <i>timoré</i>
danger DC modifier <i>prudent</i>	NEG danger DC NEG modifier <i>pas timoré</i>

utile PT NEG dépense <i>avare</i>	NEG utile PT dépense <i>dépensier</i>
utile DC dépense <i>pas avare</i>	NEG utile DC NEG dépense <i>économe</i>

On retrouve les relations d'opposition et les relations graduelles, par exemple:

Il est prêt à la guerre, il est même va-t'en-guerre

Versus **il est va-t'en-guerre, il est même prêt à la guerre*

Il est pacifique, et même pacifiste

Versus **il est pacifiste et même pacifique*

C'est un résultat général: des termes signifiant des aspects converses sont opposés; des termes signifiant des aspects transposés sont en relation graduelle.

2.2 Enchaînements explicites et enchaînements implicites

Je dois encore introduire une notion, car nous en aurons besoin pour établir, dans la partie 4, que les deux quatrains de "Nuit de Relève" sont communiqués sur un ton de reportage. Il s'agit de la distinction entre enchaînements *explicitement* évoqués et enchaînements *implicitement* évoqués – pour être plus brève, je parlerai également d'enchaînements explicites et d'enchaînements implicites. Les enchaînements explicitement évoqués sont ceux dont il a été question jusqu'ici: ils sont évoqués grâce à la signification des mots de l'énoncé et grâce à leur assemblage. Les enchaînements implicitement évoqués sont par contre le résultat d'une interprétation, qui prend en compte la signification des mots employés, mais va au-delà d'elle, en s'appuyant sur le réseau argumentatif que la langue établit à l'intérieur du lexique.

Commençons par un exemple, celui du dernier énoncé de l'extrait suivant – il s'agit du premier paragraphe de la nouvelle *Claude Gueux* de Hugo:

Il y a sept ou huit ans, un homme nommé Claude Gueux, pauvre ouvrier, vivait à Paris. Il avait avec lui une fille qui était sa maîtresse, et un enfant de cette fille. Je dis les choses comme elles sont, laissant le lecteur ramasser les moralités à mesure que les faits les sèment sur leur chemin. L'ouvrier était capable, habile, intelligent, fort maltraité par l'éducation, fort bien traité par la nature, ne sachant pas lire et sachant penser. Un hiver, l'ouvrage manqua. Pas de feu ni de pain dans le galetas. L'homme, la fille et l'enfant eurent froid et faim. L'homme vola. Je ne sais ce qu'il vola, je ne sais où il vola. Ce que je sais, c'est que de ce vol il résulta trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme.

Nous le noterons (4):

(4) *Ce que je sais, c'est que de ce vol il résulta trois jours de pain et de feu pour la femme et pour l'enfant, et cinq ans de prison pour l'homme.*

Organisé par le contraste de *trois jours* et *cinq ans*, (4) évoque d'abord l'enchaînement argumentatif (4'):

(4') *le vol était tel que la femme et l'enfant eurent du pain et du feu pendant trois jours cependant l'homme fut mis en prison pour cinq ans*
compris comme concrétisant NEG faute PT punition

Les trois jours de pain et de feu apparaissent comme une courte durée et qualifient, du même coup, le vol de petit. Claude Gueux a certes volé, mais peu. Sa faute est argumentativement niée et (4') concrétise le schéma NEG faute PT punition, dans lequel NEG signale la présence d'une négation argumentative (*ne...pas*, mais aussi *peu, très peu, petit...*) – on pourra, sur ce point, voir (Kida, 2016). L'enchaînement (4') est évoqué du fait des mots employés et de leur assemblage: il est "explicitement" évoqué par (4).

Mais là ne s'arrête pas le sens de (4). Car on peut comprendre (4) comme laissant également entendre l'enchaînement argumentatif (5') – on se souvient que *Claude Gueux* comporte deux parties, un récit, dont je viens de donner le premier paragraphe, et un pamphlet contre la peine de mort:

(5') *la société a été injuste avec Claude Gueux donc nous devons la réformer*
compris comme concrétisant défaut DC à corriger

Le récit prépare le pamphlet. Mais, cette fois, l'enchaînement argumentatif (5') n'est pas directement préfiguré dans la signification des

mots de (4). D'où provient-il? Au cœur du phénomène se trouvent les liens qui se tissent entre les mots et les structurent en système. On notera en effet que l'aspect NEG faute PT punition concrétisé par l'enchaînement (4') appartient également à la signification de *injuste*:

faute PT NEG punition <i>indulgent, laxiste</i>	NEG faute PT punition <i>trop sévère, injuste</i>
faute DC punition <i>sévère</i>	NEG faute DC NEG punition <i>pas injuste</i>

De cette manière, l'énoncé (4), en évoquant (4'), formule une partie du sens de (5):

(5) *la société a été injuste avec Claude Gueux*

Or, (5) évoque (5'). Il appartient à la signification de *injuste* qu'il s'agit d'un défaut à corriger. Autrement dit, en évoquant (4'), (4) formule une partie du sens de (5), et par là sous-entend une autre partie du sens de (5). (4) évoque explicitement (4') et fait allusion au contenu (5') de (5). Je dirai que (5') est "implicitement évoqué" par (4). (Nota bene. Le caractère explicite ou explicite ne fait pas partie de la nature d'un enchaînement. (5') est explicitement évoqué par (5) et implicitement évoqué par (4)).

De manière plus générale, partant d'un énoncé (E), je dirai qu'un enchaînement (e) est explicitement évoqué par (E) lorsqu'il provient de la signification des mots employés dans (E), ou de leur assemblage: en ce sens, l'enchaînement (4') est explicitement évoqué par (4). Les enchaînements explicitement évoqués (e) sont de première main.

A l'inverse, les enchaînements implicitement évoqués (f) par l'énoncé (E) viennent en second, après les enchaînements explicitement évoqués. Ils relèvent d'un choix interprétatif dont la procédure repose sur un énoncé

intermédiaire. Pour décrire les étapes de cette procédure, je dirai qu'un enchaînement argumentatif (e) est "interprétable" par un énoncé (F) si l'énoncé (F) évoquerait (e) explicitement. En ce sens (4') est interprétable par (5) puisque l'aspect NEG faute PT punition concrétisé par (4') appartient à la signification de *injuste*.

Nous pouvons maintenant revenir à la définition des enchaînements implicites (f). De l'énoncé (E) à l'enchaînement implicitement évoqué (f), se trouvent les intermédiaires de (e) et de (F): d'une part (E) évoque explicitement (e); puis (e) est interprété par le nouvel énoncé (F); et enfin (F) évoque explicitement l'enchaînement (f). Il en va ainsi de (4) à l'enchaînement implicitement évoqué (5'). (4) évoque explicitement (4'), qui est interprété par (5), qui évoque explicitement (5'). De manière indigeste on résumera cela dans la définition: (f) est implicitement évoqué par l'énoncé (E) si (E) évoque explicitement un enchaînement (e) interprétable par un énoncé (F) évoquant explicitement (f).

L'enchaînement implicitement évoqué (f) fait partie du sens de (E). Il est en cela très différent des effets perlocutoires qui découlent d'une utilisation non langagière d'un énoncé. Au contraire, comme les implicatures conversationnelles de Grice ou les sous-entendus de Ducrot, l'enchaînement implicitement évoqué est engendré par un processus langagier. Il se distingue de ces derniers par la procédure qui l'engendre: les sous-entendus dérivent de lois du discours alors que l'enchaînement implicitement évoqué est engendré par un procédé sémantique reposant sur la structure sémantique générale de la langue.

L'enchaînement implicitement évoqué fait partie du sens, que son rôle dans la compréhension de l'énoncé soit accessoire ou central. (5') apparaît ainsi comme un supplément, certes essentiel à la structure générale de *Claude Gueux* – puisqu'il en prépare la deuxième partie –, mais accessoire à l'intérieur du sens de l'énoncé (4) qui, s'il n'évoquait pas (5'), serait tout

de même sémantiquement complet et immédiatement relié au paragraphe dans lequel il apparaît. D'autres énoncés cependant, nous le verrons dans la partie 4, évoquent implicitement des enchaînements occupant une partie tout à fait centrale à l'intérieur de leur sens. Un enchaînement implicite n'est pas condamné à être anecdotique.

Nous pouvons maintenant revenir à la description de l'énonciation.

3 Le ton du dire imposé

Tout le poème de Larréguy mobilise, je l'ai dit, le mode du conçu. Le locuteur est engagé dans son énonciation, non en ce sens qu'il donnerait son propre avis, discutable, mais en ce sens que tout ce qu'il dit se présente comme conçu au moment même du dire. On notera cependant une différence de ton au cours du texte, d'autant plus sensible que les trois premières strophes commencent de la même manière par un groupe nominal comportant le nom *route* mais parlent très différemment de cette route. Dans les deux premières, sont décrits l'apparence de la route (elle *s'allonge entre de noirs sapins*, strophe 1), puis les sentiments qu'elle produit (*un long frisson*, strophe 2). Le locuteur a un ton que je qualifierai de "reportage": il voit et dit parce qu'il voit. Dans la troisième strophe par contre, il est question des réactions du locuteur lui-même qui se montre, plutôt qu'il ne se décrit, obsédé par les perspectives. Le locuteur prétend que ses mots lui sont arrachés par les faits. Je dirai que le ton est celui du "dire imposé". Plus précisément, la strophe 2 n'est pas tout à fait homogène car elle débute par un énoncé plus exclamatif que descriptif, qui annonce déjà l'émotion du locuteur dans la strophe 3 – je le reprends sous (6):

(6) *la route fuit – comme un rouleau sans fin ...*

J'analyserai, dans cette partie 3, à la fois l'énonciation de (6) et celle de la troisième strophe et c'est dans la partie 4 que j'analyserai la première strophe du poème de Larréguy et les vers 6, 7 et 8. Ces études prennent la suite de travaux effectués avec l'historienne Dinah Ribard à propos du témoignage (Carel et Ribard, 2016).

Commençons par (6). J'admettrai à la suite de Cornulier (1995) qu'il n'existe pas de segment de discours qui constitue un vers en soi: il n'y a de vers que "mis en équivalence" avec d'autres vers. Dans le cas de la poésie mesurée française, à l'intérieur de laquelle s'inscrit le sonnet de Larréguy, un vers est un segment de discours dont le nombre de syllabes est mis en équivalence avec le nombre de syllabes d'autres vers: soit qu'ils aient tous le même nombre de syllabes, soit que ce nombre de syllabes varie, mais de manière régulière, au cours du poème, par exemple à la fin de chaque strophe. Dans le poème de Larréguy, l'équivalence entre vers est une stricte identité de mesure: tous les vers sont des alexandrins. Tous, sauf précisément (6) dont la première moitié, avant le tiret, ne comporte pas six syllabes, mais seulement quatre (ou éventuellement cinq si l'on prononce *la-rou-te-fu-it* – mais à quoi bon). Le segment de discours contrevient à ce que l'on pourrait appeler la "maxime de rythme" de la poésie mesurée française, selon laquelle le poème doit constituer un réseau d'équivalences syllabiques: la mesure de (6) n'est pas équivalente à celle des autres vers du poème.

Est-ce là volontaire? Ce que j'ai appelé la maxime de rythme est-elle ouvertement bafouée? Le poète a-t-il choisi de briser le rythme? La réponse affirmative s'imposerait immédiatement si le texte était signé de Rimbaud. Mais Larréguy pensait-il avoir achevé son poème? Était-il même capable de se préoccuper de mesure alors qu'il était au front? Ce texte a-t-il d'ailleurs été retrouvé intact? A-t-il été bien retranscrit par le père qui a organisé l'édition, par les éditeurs eux-mêmes? Je ferai l'hypothèse que le poème

est bien achevé et maîtrisé, c'est-à-dire qu'il appartient à la Littérature. La maxime de rythme est, dans (6), ouvertement bafouée et, ce faisant, l'instruction est donnée de déterminer la cause de la mauvaise mesure du vers, de son contre-temps. On admettra que le locuteur est ému. Non qu'il se décrive comme ému: il ne communique pas [j'ai la propriété d'être ému]. Il se montre ému, ou plus exactement encore, son dire est ému. Le contre-temps, la fausse mesure de (6), est un bouleversement de son dire, un bouleversement de celui qui parle, qui est en train de voir la route, qui est en train de concevoir le contenu [la route fuit]. Son dire est bouleversé, les mots de (6) lui sont arrachés par la fuite de la route, sa fuite vers le front, le fait qu'inéluctablement elle le ramènera au front. (6) évoque:

(6') *la route fuit donc je dis "la route fuit"*
compris comme concrétisant x DC dire x

Son sens contient le reflet (6') de son énonciation. x DC dire x appartient à la signification du verbe *s'exclamer* et (6) communique *je m'exclame*:

x PT NEG dire x <i>ne pas s'exclamer</i>	NEG x PT dire x <i>Réagir trop vite, s'emporter</i>
x DC dire x <i>s'exclamer, réagir</i>	NEG x DC NEG dire x <i>Ne pas s'emporter</i>

(Je rappelle que NEG renvoie à la négation argumentative, de sorte que à *la moindre remarque, il râle* relève de NEG x PT dire x. On retrouve à l'intérieur de ce carré de transposition les liens d'opposition et les liens graduels: *Pierre a tout de suite réagi aux remarques de Marie. Il s'est même un peu emporté.*) Le dire du locuteur de (6) est une réaction aux faits; il n'est pas choisi par le locuteur mais provoqué par les faits. Le ton est celui du dire imposé et ce ton est indiqué par le rythme du poème.

(6) redevient-il un vers pour autant? Si l'on suit la démarche de Cornulier, il faut répondre que non. (6) n'est pas un vers puisque sa mesure n'entre pas dans le réseau d'équivalences du poème. L'effet de sens que sa mauvaise mesure entraîne ne lui ajoute pas de syllabe. On peut cependant être un peu plus précis. M'inspirant de l'étude que Cornulier fait du poème *Qu'est-ce pour nous, mon cœur, que les nappes de sang* de Rimbaud, poème qui comporte également une ligne plus courte, je soutiendrai que (6) constitue un "non-vers". Car il ne s'agit pas d'un énoncé quelconque. Si son mètre le rejette hors du poème, il ne se situe pas non plus à côté du poème, comme un graffiti écrit sur la même feuille. Il s'oppose aux autres vers. Il s'oppose aux autres vers et reflète cette opposition, évoquant (6') mais aussi (6'') – dont le schéma appartient également à la signification de *s'exclamer*:

(6'') *bien que ce soit inapproprié, je dis « la route fuit »*
compris comme concrétisant inapproprié PT dit

inapproprié PT dit <i>s'exclamer</i>	approprié PT NEG dit <i>se taire</i>
inapproprié DC NEG dit <i>ne pas s'exclamer</i>	approprié DC dit <i>converser</i>

Le segment *la route fuit* s'énonce en référence au poème. Sa mise en relation avec un poème régulier qualifie son énonciation. (6) est un non-vers et l'on comprend qu'il est énoncé exclamativement, alors même que sa forme syntaxique est celle d'une assertion.

Qu'en est-il maintenant dans la strophe 3? A nouveau le ton est celui du dire imposé et les énoncés (7) et (8):

(7) *Oh! cette route, aux obsédantes perspectives!*

(8) *Combien de fois, par mes allers et mes retours, ai-je déjà compté la succession des jours!...*

évoquent respectivement (7') et (8'):

(7') *cette route a d'obsédantes perspectives donc je dis "oh! cette route, aux obsédantes perspectives"*

compris comme concrétisant x DC dire x

(8') *j'ai déjà compté de nombreuses fois la successions des jours donc je dis "Combien de fois, par mes allers et mes retours, ai-je déjà compté la succession des jours!"*

compris comme concrétisant x DC dire x

Mais il ne s'agit plus de non-vers et rien ne concrétise inappropriété PT dit. Le procédé énonciatif est un peu différent.

La forme grammaticale exclamative participe d'abord à l'évocation d'argumentations énonciatives concrétisant x DC dire x. Cette forme grammaticale ne suffit cependant pas à imposer (7') et (8') car une forme grammaticale exclamative n'introduit pas toujours un locuteur qui s'exclame. Un récit à l'imparfait et au passé simple peut comporter des phrases grammaticalement exclamatives et ce faisant seulement intensifier la description:

(9) *Il neigeait. On était vaincu par sa conquête./ Pour la première fois l'aigle baissait la tête./ Sombres jours ! l'empereur revenait lentement, /Laissant derrière lui brûler Moscou fumant.*

"L'expiation", Victor Hugo

Sauf à postuler que toute exclamation est l'exclamation de quelqu'un, il n'y a pas lieu d'entendre dans (9) l'argumentation énonciative (9') dont le locuteur compatirait à la souffrance de la retraite de Russie:

(9') *l'empereur revenait lentement laissant derrière lui brûler Moscou fumant donc **je dis** "sombres jours"*

compris comme concrétisant x DC dire x

La phrase exclamative *sombres jours* a pour seule fonction de dépeindre le retour de la campagne napoléonienne et d'intensifier le caractère sombre de ces jours. On entendra, non pas (9'), mais seulement (9''):

(9'') *l'empereur revenait lentement laissant derrière lui brûler Moscou fumant donc **est dit** "sombres jours"*

compris comme concrétisant x DC est dit x

Les jours étaient tels qu'on est contraint à dire d'eux qu'ils étaient sombres; l'énonciation reste historique, sans que soit présent le dire d'un locuteur. Le mode est celui du trouvé.

La forme exclamative de (7) n'impose donc pas la présence d'un dire. Ce qui l'amène, ce qui distingue finalement (7) de (9), c'est, d'une part, la présence d'un dire dans (8), et, d'autre part, la mesure 4-4-4, et non pas 6-6, du vers au moyen duquel (7) est énoncé. (8) en effet, contrairement à (7), comporte les traces linguistiques d'un dire. Non pas tellement à cause de ses marques de première personne car ces dernières, Benveniste lui-même le reconnaît, peuvent apparaître dans des récits au passé simple à l'énonciation tout à fait historique. Mais à cause de son emploi de *déjà*, qui contraint à comprendre le passé composé comme un accompli du présent (le locuteur dit être maintenant dans l'état psychologique de quelqu'un ayant, dans le passé, compté de nombreuses fois la successions des jours) et non comme un aoriste du discours (le locuteur ne renvoie pas le décompte des jours dans un passé coupé du poème en cours) – cf l'incompatibilité de *déjà* avec le passé simple:

Il a déjà mangé, on peut le coucher
Il mangea, on put le coucher
**Il mangea déjà, on put le coucher*

(8) est au présent énonciatif; le dire de son locuteur est présent; (8) évoque (8') et, parallèlement, (7) est alors compris comme évoquant (7'), d'autant que le changement de mesure du vers qui porte (7) manifeste, à la manière du changement de longueur de (6), une émotion. Sont évoqués des argumentations énonciatives concrétisant x DC dire x. Le ton est celui du dire imposé. L'émotion de la strophe 3 est cependant plus maîtrisée qu'au début de la deuxième strophe: le nombre de syllabes n'est pas affecté et ne sont pas évoquées d'argumentations concrétisant inapproprié PT dit.

4 Un ton complexe: le ton du reportage

Je l'annonçais, la première strophe n'est pas énoncée sur le même ton que le "non-vers" 5 et que la strophe 3. Le mode est toujours celui du conçu, les contenus semblent apparaître à l'occasion même de leur conception, mais le ton est différent. Descriptive de la route, la strophe 1 introduit, par son emploi de *là-bas*, la présence de quelqu'un qui voit. Mais celui qui voit ne s'exclame pas. Il dit ce qu'il voit. Comment analyser sa présence? Comment les mots du poème nous la font comprendre et comment la décrire? Distinguant *regarder* et *voir*, je vais essayer de montrer que l'énonciation de la strophe est complexe, c'est-à-dire représentable par deux enchaînements. L'un est explicitement évoqué:

(10) *je regarde le bout de la route et donc je sais que s'y trouvent de perfides ténèbres*
 compris comme concrétisant regarder DC savoir

l'autre est implicitement évoqué:

(11) *je vois les perfides ténèbres au bout de la route donc je le dis*
 compris comme concrétisant voir DC dire

Les deux argumentations constituent ensemble ce que j'appellerai le ton du reportage. Nous verrons que c'est la présence de (11) qui fait de ce ton une forme du mode du conçu. Développons l'analyse.

C'est un regard qui est d'abord introduit. Le locuteur se déclare regarder un lieu (*là bas*), qu'il dépeint comme étant ce en direction de quoi la route se dirige, puis qu'il redéfinit, dans une reformulation, comme étant un lieu aux perfides ténèbres. De la première à la deuxième caractérisation de ce lieu, son regard s'est porté sur le lieu. C'est ce regard qui permet au locuteur de savoir que s'y trouvent de perfides ténèbres. Les vers 1 et 2 évoquent l'enchaînement (10):

(10) *je regarde le bout de la route et donc je sais que s'y trouvent de perfides ténèbres*
 compris comme concrétisant regarder DC savoir

Cet enchaînement est explicitement évoqué par les vers 1 et 2. Il relève de l'énonciation en cela qu'il reflète la perception du locuteur – sa perception, et non ce qui est perçu.

Implicitement maintenant, d'autres enchaînements sont évoqués, grâce au processus que nous avons décrit dans la partie 2 et qui repose sur la structure argumentative de la langue. Au cours de ce processus, on s'en souvient, l'enchaînement explicitement évoqué est "interprété" par un nouvel énoncé qui lui-même évoque d'autres enchaînements. Appliquons cela aux vers 1 et 2. Nous venons de les analyser par l'enchaînement (10). Or on remarquera que l'enchaînement (10) est interprétable par le nouvel énoncé (12):

(12) *je vois les perfides ténèbres au bout de la route.*

En effet, l'aspect normatif regarder DC savoir de (10) appartient à la signification linguistique de *voir*:

Carré de transposition de *voir*

<i>Ne pas voir</i> regarder PT neg savoir	<i>prévoir</i> neg regarder PT savoir
regarder DC savoir <i>voir</i>	neg regarder DC neg savoir <i>ne pas prévoir</i>

(Nota Bene. En colonne, les aspects sont signifiés par des termes opposés; et en diagonale, les aspects sont signifiés par des termes en relation graduelle: A: *J'ai été étonnée de l'annonce du mariage de Pierre et Marie*. B: *Cela se voyait* C: *On aurait même pu le prévoir*.) De même que l'enchaînement (4') était interprétable par le nouvel énoncé (5):

- (4') *le vol était tel que la femme et l'enfant eurent du pain et du feu pendant trois jours cependant l'homme fut mis en prison pour cinq ans*
compris comme concrétisant NEG faute PT punition
- (5) *la société a été injuste avec Claude Gueux*
la signification de *injuste* contient l'aspect NEG faute PT punition

de même ici l'enchaînement (10) est interprétable par le nouvel énoncé (12):

- (10) *je regarde le bout de la route et donc je sais que s'y trouvent de perfides ténèbres*
compris comme concrétisant regarder DC savoir
- (12) *je vois les perfides ténèbres au bout de la route*.
la signification de *voir* contient l'aspect regarder DC savoir

Les vers 1 et 2, en évoquant l'enchaînement (10), expriment une partie de la signification de (12). Les mots de Larréguy sont interprétables par un *je vois*.

Mais en quel sens le locuteur "voit"? Je comprendrai ce *je vois* par l'enchaînement argumentatif (11), dont l'aspect, voir DC dire, est préfiguré dans la signification de *voir*:

- (11) *je vois les perfides ténèbres au bout de la route donc je le dis*
compris comme concrétisant voir DC dire

Carré de transposition du *reportage*

<i>Ne pas rapporter</i> voir PT NEG dire	<i>extrapoler</i> neg voir PT dire
voir DC dire <i>rapport; faire un reportage; rapporter; reporter</i>	neg voir DC dire <i>ne pas extrapoler</i>

Les vers 1 et 2 évoquent implicitement (11). Ils évoquent explicitement (10), qui est interprété par (12), et de ce fait ils font allusion à (11). Le locuteur voit et dit parce qu'il voit. Cela distingue son ton de celui des récits quotidiens dans lesquels nous exprimons des contenus mais ne prétendons par parler à cause de ces contenus. Ici par contre, le locuteur dit à cause de ce qu'il voit. Il fait un rapport. Il prétend ne pas choisir le plus intéressant, ou le plus poignant. Il dit tout ce qu'il voit, parce qu'il voit. Je dirai qu'il a un ton de reportage. Ce ton n'est pas tout à fait objectif puisque, selon (11), il est le dire d'un *je*: son mode énonciatif n'est pas celui de l'énonciation historique de Benveniste dans laquelle les événements se racontent eux-mêmes. Mais il ne s'agit pas non plus d'émotion car le dire reflété par (11) découle d'un voir, et non des faits eux-mêmes. Peut-être pourrait-on y reconnaître ce que Lescano (Lescano, 2009) appelait le ton du Témoin: je ne reprendrai cependant pas ce terme de "témoin" car, nous le verrons, le témoignage est pour moi un dire militant.

Les deux premiers vers de Larréguy évoquent donc (10) et (11):

(10) *je regarde le bout de la route et donc je sais que s'y trouvent de perfides ténèbres*

(11) *je vois les perfides ténèbres au bout de la route donc je le dis*

– ainsi bien sûr que d'autres enchaînements, paraphrasant par exemple que la route *s'allonge*. L'enchaînement (10) et l'enchaînement (11) représentent ensemble l'énonciation du locuteur dont le ton est ainsi complexe, partagé entre de la perception d'une part, et un dire engagé qui le rapporte au mode du conçu. Le fait que (11) soit implicitement évoqué ne marginalise pas sa présence à l'intérieur du sens. Les enchaînements implicitement évoqués sont tout autant évoqués que les enchaînements explicitement évoqués. L'opposition entre implicite et explicite tient seulement au lien que les enchaînements ont avec les mots utilisés. Les enchaînements explicites découlent de la signification linguistique des mots employés; les enchaînements implicites sont le fruit d'une interprétation reposant sur le réseau argumentatif que constitue la langue. Il fait partie du sens des vers 1 et 2 de Larréguy d'être dits parce que le locuteur voit; seulement cette partie du sens n'est pas ici totalement définie par les mots. Elle repose sur une part d'interprétation – nous verrons dans la partie 5 ce qui nous conduit à cette interprétation. En ce sens, elle est "implicite".

5 Les argumentations énonciatives: l'exemple du mode du conçu

5.1 Définition du mode du conçu

Nous avons rencontré deux formes du mode du conçu, le ton du dire imposé et le ton du reportage. Dans le premier cas, l'énoncé évoque une concrétisation au présent et au *je* de x DC dire x; dans le second cas, l'énoncé

évoque une concrétisation au présent et au *je* de regarder DC savoir et de voir DC dire. A chaque fois, l'un des enchaînements évoqués comporte un *je dis*, et c'est cette présence d'un dire actuel qui caractérise le mode du conçu. Le mode du conçu n'est pas une énonciation dans laquelle le locuteur donne son avis; c'est une énonciation dans laquelle un "dire" se déroule et imprègne l'événement, le rend présent, un "dire" et non bien sûr un acte locutoire – qui, lui, se produit à l'occasion de tout énoncé et n'est pas spécifique au mode du conçu- un "dire" linguistique, prétendu par l'énoncé lui-même, un *je dis*. Tel est le mode énonciatif du poème de Larréguy, tel est encore celui des deux strophes centrales du poème "Marche" - écrit par Georges Chennevière en 1916 alors qu'il était au front:

Qu'il fait froid! Qu'il fait gris!
Rendors-toi dans le brouillard
Qui te couvre comme un drap.
Ma main se réveille au froid du fusil.

Qu'il fait froid! tout est gris,
Plaines, saules, et perdrix.
Marche, marche, homme inutile!
Je pense à deux bras qui ne remuent pas.

L'énoncé (13) évoque (13'):

(13) *Rendors-toi dans le brouillard/ qui te couvre comme un drap*

(13') *tu désires te rendormir donc je te dis de te rendormir*

compris comme concrétisant y désire faire p dc x dire a y de faire p

Le ton est celui du conseil et il relève du mode du conçu, comme le ton de l'ordre de l'énoncé (14), qui évoque (14'):

(14) *Marche, marche, homme inutile!*

(14') *tu ne désires pas marcher pourtant je te dis de marcher*

compris comme concrétisant NEG y désire faire p PT x dire a y de faire p

Le mode du conçu peut prendre ainsi diverses formes, pourvu qu'elles soient reflétables par des enchaînements argumentatifs comportant *je dis*. Le mode du conçu est de nature argumentative, comme le contenu argumentatif qu'il complète. L'énonciation fait partie du sens de l'énoncé au même titre que le contenu communiqué, et, comme le contenu communiqué, l'énonciation n'est pas analysable par des formules vraies ou fausses. De même que l'énoncé *la France a gagné la guerre* n'attribue pas la propriété "Gagner le Guerre" à la France, de même l'énoncé *la route fuit* de Larréguy n'attribue pas la propriété "Conçoit le Contenu" au locuteur. Contrairement à ce que Ducrot, Lescano et moi-même faisons d'abord, l'énonciation n'est pas à décrire avec des termes techniques extérieurs à la langue et évaluables en termes de vrai et de faux. L'énonciation, comme le contenu énoncé, est à décrire au moyen d'enchaînements argumentatifs. L'énonciation fait partie du sens de l'énoncé.

Cette proximité entre énonciation et contenu est encore renforcée, dans le cas de nos exemples, par le fait que les enchaînements reflétant l'énonciation concrétisent des aspects appartenant à la signification de verbes de dire. Le ton du dire imposé concrétise x DC dire x, qui appartient à la signification de *s'exclamer*; le ton du reportage concrétise voir DC dire, qui appartient à la signification de *rapporter*; le ton du conseil concrétise y désire faire p dc x dire a y de faire p, qui appartient à la signification de *conseiller*; le ton de l'ordre concrétise NEG y désire faire p PT x dire a y de faire p, qui appartient à la signification de *ordonner*:

Carré de transposition du conseil

<i>Ne pas conseiller</i> y désire ... PT NEG x dire à y ... p	<i>ordonner, intervenir</i> neg y desire... PT x dire à y ...
y désire faire p DC x dire à y de faire p <i>conseiller</i>	neg y désire faire p DC NEG x dire y faire p <i>laisser faire</i>

L'énonciation est ainsi doublement comparable aux contenus des énoncés: d'une part, elle est reflétée par des enchaînements argumentatifs, mais de plus ces enchaînements concrétisent des aspects déjà contenus dans le lexique. L'énonciation de *la route fuit* concrétise le même aspect x DC dire x que le contenu de *Pierre s'exclama*; l'énonciation de *rendors-toi dans le brouillard* concrétise le même aspect y désire faire p dc x dire a y de faire p que le contenu de *Pierre lui conseilla de se rendormir*. Les aspects concrétisés par l'énonciation sont les mêmes que les aspects concrétisés par les contenus.

Peut-on également construire l'aspect de l'énonciation comme on peut, en connectant les mots, contruire l'aspect du contenu? Peut-on le construire, et non le puiser dans le lexique? C'est ce que soutient Joséphine Vodoz (2017), pour qui la première strophe de "Un rêve" d'Aloysius Bertrand:

Il était nuit. Ce furent d'abord, – ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, – une abbaye aux murailles lézardées par la lune, – une forêt percée de sentiers tortueux, – et le Morimont grouillant de capes et de chapeaux.

concrétise, du fait de son incise *ainsi j'ai vu, ainsi je raconte*, l'aspect rêver DC dire. A la manière des contenus communiqués, l'énonciation peut être textuellement construite, grâce à l'entrelacement des mots.

Enfin, nous l'avons vu, les tons du mode du conçu peuvent être simples mais également complexes. Le ton du dire imposé est "simple" en ce sens qu'il est reflété par un unique enchaînement argumentatif, mais le ton du reportage est "complexe" car il est reflété par plusieurs enchaînements argumentatifs. Il en va également ainsi de ce que Dinah Ribard et moi-même avons appelé le "ton du témoignage" que l'on trouve dans la dernière strophe du poème de Marc de Larréguy que nous venons d'étudier:

Que de piètres repos et de marches hâtives,
 Dans la nuit noire... avec l'espérance, furtive,
 D'une aurore de Paix qui recule toujours!

et qui évoque à la fois (15) et (16):

(15) *je dis ces mots parce que mon attente de la Paix est tout le temps déçue*
 compris comme concrétisant x DC dire x

(16) *je dis que j'attends la Paix et donc je rétablirai la vérité*
 compris comme concrétisant dire DC rétablir la vérité

On y reconnaît en effet le dire imposé – on retrouve la forme exclamative et un dérèglement rythmique dans l'avant dernier vers dont on ne sait s'il est 4-8 ou 4-5-3 – mais également un dire combattif. Le locuteur avoue attendre la Paix, il avoue subir la guerre, il affirme qu'il n'est pas le héros qu'Henri de Régnier, par exemple, décrit dans le sonnet "Salut" qui ouvre son recueil 1914-1916:

Salut à vous, Héros, qui, d'une main hardie,
 Cuillerez le laurier triomphal et vermeil
 Pour l'offrir à l'autel sanglant de la Patrie!

Comme il l'annonçait dans l'Avertissement du recueil:

A tous ceux qui auront su sauvegarder cette qualité d'homme dans la folie universelle des intelligences, j'adresse ces visions de la Géhenne pour remplacer dans leur âme cette "imagerie d'Epinal" du plus criminel des patriotismes que le commerce honteux de nos gens de lettres répand depuis la guerre.

"Avertissement", *La Muse de Sang*, Marc de Larréguy

le locuteur de "Nuit de relève" parle pour rétablir la vérité. Son ton constitue une forme complexe du mode du conçu. Il parle à cause de ce qui est et tente,

ce faisant, de remplacer "l'imagerie d'Epinal du patriotisme". On notera que les aspects de ce ton complexe sont inscrits dans la signification du verbe de dire que constitue *témoigner*. Témoigner, ce n'est pas tant décrire ce que l'on vit, ce n'est pas tant dire le vrai, que parler, à cause des faits, pour rétablir les faits (Carel et Ribard, 2016). Marc de Larréguy témoigne en cela que ses poèmes disent *je témoigne*.

5.2 L'attribution

Je voudrais, dans ce dernier développement, revenir sur ce que j'ai appelé parfois, dans certains de mes articles, la "description délocutive" du locuteur. En hommage à Benveniste, mon choix du terme "délocutif" n'était peut-être pas très heureux et je voudrais ici avancer dans la description du phénomène en introduisant une notion d'"attribution". Cela me permettra de distinguer le sentiment, nous venons de l'analyser, que le locuteur de "Nuit de relève" *témoigne* qu'il attend la paix, et le sentiment, tout à fait différent, que le texte écrit, matériel, que nous percevons, *témoigne de sa* rage.

Commençons par une définition très générale: "attribuer un énoncé *p* de contenu [*p*] à *X*" consiste à montrer l'individu du monde qu'est *X* comme ayant le type de comportement ou de sentiment que manifeste le fait de tenir le discours *p*. Il s'agit d'un phénomène linguistique – le locuteur attribue, ou non, un énoncé *p* – et il est possible de s'attribuer à soi-même³ un énoncé, comme de l'attribuer à un autre. C'est à l'auto-attribution que je m'intéresserai ici; c'est elle qui, nous le verrons, conduit à comprendre le poème "Nuit de relève" comme la trace de ce qu'a ressenti Marc de Larréguy.

³ Je reconnais que l'opposition entre "auto-attribution" et "attribution à un autre" est plus difficile qu'il n'y paraît si l'on distingue, à la suite de Ducrot, locuteur et sujet parlant. La notion d'attribution devra être encore précisée.

S'attribuer son propre énoncé revient à montrer que l'on a le type de comportement, ou de sentiment, que manifeste le fait de tenir précisément ce discours. S'attribuer *Pierre a bien souffert*, c'est montrer que l'on compatit; s'attribuer *Ben alors, qu'est-ce que tu faisais?*, c'est montrer que l'on est impatient de revoir l'autre. On distinguera cette auto-attribution du simple fait d'introduire un contenu dans une discussion. Car, celui qui dit *peux-tu me passer la valise?*, peut se contenter de placer cette forme interrogative dans la discussion: il ne se l'attribue pas et attend seulement une réponse linguistique à sa question, par exemple *je ne sais pas, elle m'a l'air bien lourde*. S'il se l'attribue, il fait plus : il montre qu'il fait ce que l'on fait dans le monde lorsqu'on tient ce type de discours. Son énoncé n'est plus simplement un être linguistique; il devient la manifestation de son comportement, vraisemblablement une demande d'aide. Plus précisément, lorsque l'énoncé est oral, celui qui se l'attribue manifeste son comportement présent; lorsque l'énoncé, par contre, est écrit, se l'attribuer revient à le donner comme l'empreinte d'un comportement, ou d'un sentiment – je reviendrai sur ce point.

Certains énoncés sont ambigus quant à leur caractère, ou non, attribué. Nous venons de le voir avec l'exemple *peux-tu me passer la valise?* Mais parfois la forme linguistique lève l'ambiguïté de l'auto-attribution. C'est le cas de *peux-tu me passer le sel?* qui constitue une demande du sel, et non une question: le locuteur se montre comme étant en train de faire ce que l'on fait lorsqu'on dit *peux-tu me passer le sel?*, à savoir demander le sel. C'est également le cas de l'emploi de *bien* dans *Pierre a bien souffert*, qui marque que le locuteur compatit. Notons cependant que l'auto-attribution, même si elle est reconnue, reste le plus souvent à décoder par l'interlocuteur, qui doit déterminer la propriété manifestée. Comprendre que le chef de son département s'attribue l'énoncé *je pense que tu devrais faire une demande de financement* ne suffit pas pour connaître le comportement manifesté – est-il

en train de jouer son rôle administratif ou conseille-t-il la demande? Même lorsque l'énoncé est très codé, l'indétermination persiste: comprendre que le propriétaire de l'hôtel dans lequel on travaille s'attribue l'énoncé *je vous remercie de ce que vous avez fait pour notre hôtel*, comprendre qu'il est en train de faire ce que l'on fait lorsqu'on tient ce type de discours, ne suffit pas pour être totalement informé de ce que l'on est en train d'être licencié. Déterminer le comportement manifesté, le sentiment montré, est, fondamentalement, un fait d'interprétation. Je rejoins sur ce point Austin lorsqu'il insiste sur l'indétermination des actes illocutoires.

Peut-on s'attribuer n'importe quel énoncé? Il ne semble pas que cela soit le cas. L'attribution paraît avoir au moins une condition: c'est que l'énonciation sous-jacente à l'énoncé attribué relève du mode du conçu. Cette condition nécessaire ne semble cependant pas être suffisante et c'est pourquoi je me propose, pour conclure cette étude énonciative du poème de Larréguy, de montrer que le locuteur de "Nuit de relève" s'attribue le poème. Son sonnet doit être compris comme manifestant le type de sentiment que l'on a lorsqu'on tient ce discours; son poème est la trace écrite de ce sentiment, son empreinte.

Je ne soutiens pas, de manière générale, que tout sonnet est attribué. Certains sonnets sont attribués, d'autres non. On pourra comparer à ce titre "Nuit de relève", qui est attribué, au "Soleil couchant" de Heredia, qui n'est pas attribué:

Les ajoncs éclatants, parure du granit,
Dorent l'âpre sommet que le couchant allume;
Au loin, brillante encor par sa barre d'écume,
La mer sans fin commence où la terre finit.

A mes pieds c'est la nuit, le silence. Le nid
Se tait, l'homme est rentré sous le chaume qui fume.
Seul, l'Angélu du soir, ébranlé dans la brume,
A la vaste rumeur de l'Océan s'unit.

Alors, comme du fond d'un abîme, des traînes,
Des landes, des ravins, montent des voix lointaines
De pâtres attardés ramenant le bétail.

L'horizon tout entier s'enveloppe dans l'ombre,
Et le soleil mourant, sur un ciel riche et sombre,
Ferme les branches d'or de son rouge éventail.

Certes, les deux sonnets se ressemblent. Nous avons vu en effet que la première strophe de Larréguy, par son emploi de *là-bas*, évoque (10):

(10) *je regarde le bout de la route et donc je sais que s'y trouvent de perfides ténèbres*
compris comme concrétisant regarder DC savoir

et, de manière analogue, la première strophe de Heredia, par son emploi de *au loin*, évoque (17):

(17) *je regarde au delà de l'âpre sommet donc je sais que la mer commence où la terre finit*
compris comme concrétisant regarder DC savoir

Mais, au lieu de voir et donc de dire, le "je" de "Soleil couchant" se contente de regarder. Tandis que "Nuit de relève" évoquait implicitement:

(11) *je vois les perfides ténèbres au bout de la route donc je le dis*

"Soleil couchant" n'évoque pas *je vois la mer commencer où la terre finit donc je le dis*. Cette différence, et l'absence qui en découle de mode du conçu dans le sonnet de Heredia, apparaît dans la différence de sens que prend le présent grammatical dans les deux poèmes. A la manière des énoncés

performatifs, le présent grammatical de "Nuit de relève" est "énonciatif". Le locuteur de *La grand'route s'allonge entre de noirs sapins/ Là-bas, vers l'horizon aux perfides ténèbres* est en train de regarder. Son énonciation est un *je dis* et son dire imprègne son regard et l'événement même dont il parle. Le poème de Larréguy apparaît sous le mode du conçu et lui est attribué. Le sonnet de Heredia par contre, malgré le *au loin*, malgré la première personne à *mes pieds*, reste désincarné et son présent grammatical, non énonciatif, est semblable à celui des vérités générales. Le sonnet de Heredia est atemporel et décrit n'importe quel soleil couchant, qui, à chaque fois, "ferme les branches d'or de son rouge éventail". Il n'y a pas de dire, seulement un regard; le mode énonciatif n'est pas celui du conçu, il n'y a pas d'attribution; le poème de Heredia n'est fait que de mots.

Certains sonnets sont donc attribués, et d'autres non. Mais pourquoi comprend-on celui de Larréguy comme attribué? Cela découle, me semble-t-il, du fait que tout sonnet (je dis bien cette fois *tout sonnet*) prétend à l'unité. Tout sonnet prétend, à la manière d'un tableau, constituer un unique jugement ou, s'il est attribué, refléter une unique action. Ainsi, les tercets de "Soleil couchant" sont reliés aux quatrains par un emploi de *alors* grâce auquel les quatre strophes constituent un unique jugement. Par contre, les tercets de "Nuit de relève" changent de rythme et apparaissent sur un nouveau ton, totalement absent des quatrains. Comment comprendre le sonnet de Larréguy comme unitaire si son énonciation est instable? Mon hypothèse est que l'attribution permet une lecture unitaire du poème. Attribué, le sonnet de Larréguy apparaît comme la manifestation d'une seule action: la prise de conscience, l'aveu progressif, la mise au jour de ses déceptions. Ou plutôt, comme le sonnet est écrit, il en apparaît comme la trace, l'empreinte, laissée là, devant nos yeux, perceptible.

Ce qu'il y a de plus triste dans les poèmes de Larréguy, ce n'est pas ce qui est décrit, ce n'est pas que l'auteur y témoigne qu'il n'est pas un héros trempé

de sang, ce n'est même pas la mort du poète, annoncée dès la première page du recueil, sous un portrait dessiné:

Louis-René-Marc de Larreguy (de Civrieux)
né le 27 février 1895 à Sorrente, sur le Golfe de Naples.
Tué le 18 novembre 1916 à Froideterre, devant Verdun.

Ce qu'il y a de plus triste, c'est ce que Marc de Larréguy a déposé dans ses poèmes: son inquiétude, ses efforts pour se dominer, et sa rage d'être condamné:

Mais moi, je dois mourir sous la Face damnée
D'une Muse de Sang, cruelle et décharnée:
La Guerre, au rictus fou de l'Épouvantement!
"La Muse de Sang", dernier tercet du premier poème de
La Muse de Sang

"Nuit de relève" témoigne de cette rage.

6 Conclusion

Abélard, Arnauld, Frege, Bally, tous admettent que nos énoncés, à la différence des mots qui les composent, ne sont pas de simples signes du monde. Ils contiennent également une prise de position de leurs locuteurs, plus ou moins décrite linguistiquement, par exemple par le mode grammatical du verbe ou l'emploi explicite d'un verbe de dire ou de croyance. A leur suite, j'admets que le sens de nos énoncés ne comporte pas uniquement des enchaînements argumentatifs concrétisant les aspects contenus dans la signification de leurs mots. Le sens de *Pierre a été prudent* ne se réduit pas à une concrétisation de l'aspect danger DC modifier signifié par *prudent*. Des mots à l'énoncé, il y a "énonciation".

Ce qui distingue l'approche que je viens de présenter de la leur, c'est que l'énonciation et le contenu qu'elle complète sont tous les deux, selon moi, de nature argumentative, et non pas informative. Je prends ainsi au pied de la lettre l'hypothèse de Ducrot selon laquelle le sens d'un énoncé contient une description de son énonciation. Car si l'on admet, avec la TBS, que le sens de nos énoncés n'est pas confrontable au monde, force est de conclure de l'hypothèse de Ducrot qu'il en va de même de l'énonciation. Le sens de nos énoncés ne contient pas une description scientifique du phénomène réel que constitue l'apparition matérielle de l'énoncé. Comme le contenu argumentatif, l'énonciation est reflétable par des enchaînements argumentatifs. La polyphonie est un phénomène argumentatif. Les outils de la TBS suffisent pour la décrire.

Ainsi le mode du conçu n'est pas l'indication que le locuteur a la propriété, concrète, de concevoir le contenu. L'énoncé *je trouve que tu es trop sensible* ne décrit pas son locuteur comme ayant la propriété, vraie ou fausse, de "Concevoir le Contenu", mais évoque un enchaînement argumentatif comme (18):

(18) *tu as tort d'être trop sensible donc je te le dis*

qui s'ajoute à l'enchaînement (19), concrétisation de l'aspect signifié par *trop sensible*:

(19) *même si quelque chose n'est pas très émouvant, tu es ému*

Le mode du conçu se reconnaît par l'évocation d'enchaînements argumentatifs comportant un *je dis*, et il peut ainsi se manifester sous différents tons, selon l'argumentation énonciative choisie. Nous avons vu le ton du dire imposé, qui concrétise x DC dire x, le ton du conseil, qui

concrétise y desire faire p DC x dire à y de faire p, le ton de l'ordre, qui concrétise NEG y désire faire p PT x dire à y de faire p, ou encore dans (18) le ton du reproche, qui concrétise x est un tort DC dire le tort qu'est x. Nous avons vu également que le mode du conçu peut apparaître sous une forme complexe, comme le ton du reportage qui concrétise regarder DC savoir et voir DC dire, ou le ton du témoignage dans lequel sont concrétisés à la fois x DC dire x et dire DC retablir vérité.

Cette description argumentative du mode d'apparition des contenus distingue l'approche que je propose ici de celle d'Abélard, d'Arnauld, de Frege, de Bally, mais aussi de celle que Ducrot, Lescano et moi-même avons tentée dans le cadre de la TAP. Ce sont des argumentations que le locuteur évoque selon moi, et non des informations qu'il apporterait. Ducrot n'est pas allé assez loin en dépouillant l'énonciation linguistique de son seul sujet parlant. L'énonciation linguistique n'est en rien à propos de l'apparition matérielle de l'énoncé. Elle est pure évocation d'enchaînements argumentatifs.

Références

- Austin, J. L. (1962) 1970. *Quand dire, c'est faire*. Traduction de G. Lane. Paris: Seuil.
- Bally, Ch. 1944. *Linguistique générale et linguistique française*. Bern: Francke et Verlag.
- Benveniste, E. 1966. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- Carel, M. 2011. *L'entrelacement argumentatif. Lexique, discours et blocs sémantiques*. Paris: Honoré Champion
- Carel, M. et O. Ducrot. 2009. Mise au point sur la polyphonie. *Langue Française*, n. 164, 33-44.
- Carel, M. et O. Ducrot. 2014. Pour une analyse argumentative globale du sens. *Arena Romanistica*, n. 14, 72-88.
- Carel, M. et D. Ribard. 2016. Témoigner en poésie. *Poétique*, n. 179, 39-55.
- Cornulier, B. 1995. *Art Poétique*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.

Ducrot, O. 1984. *Le dire et le dit*. Paris: Editions de Minuit.

Ducrot, O. 1993. A quoi sert le concept de modalité? Dittmar N. et Reich A. (éds). *Modalité et Acquisition des langues*. Berlin: Walter de Gruyters. 111-129.

Frege, G. La pensée. *Ecrits logiques et philosophiques*. Traduction de Cl. Imbert. Paris: Seuil.

Frenay, A. et M. Carel (à paraître). Périodes argumentatives et complexes discursifs. *Studdii de lingvistica*.

Heredia, J.-M. (1892) 1981. *Les Trophées*. Paris: Galimard.

Kida, K. 2016. L'anaphore conceptuelle au prisme de la Théorie des Blocs Sémantiques. *Discours*, n. 19, mis en ligne le 22 décembre 2016. URL: <<http://discours.revues.org/9217>>. DOI: [10.4000/discours.9217](https://doi.org/10.4000/discours.9217)

Larréguy de Civrieux, M. 1920. *La Muse de Sang*. Paris: Société Mutuelle d'Édition.

Lescano, A. 2009. Pour une étude du ton. *Langue Française*, n. 164, 45-60.

Vodoz, J. 2017. Une énonciation "photographique". Le cas d'Aloysius Bertrand. Exposé à la journée d'étude *Linguistique et écrit*, 3, tenue le 12 juin 2017, à l'EHESS.

Recebido em 10/10/2017.

Aceito em 10/10/2017.