

Yves Gourgaud

LECTURE PRAXÉMATIQUE D'UN SONNET DE DU BELLAY

- 1 Las! Où est maintenant ce mépris de Fortune?
- 2 Où est ce coeur vainqueur de toute adversité,
- 3 Cet honnête désir de l'immortalité,
- 4 Et cette honnête flamme au peuple non commune?

- 5 Où sont ces doux plaisirs qu'au soir, sous la nuit brune,
- 6 Les Muses me donnaient, alors qu'en liberté
- 7 Dessus le vert tapis d'un rivage écarté
- 8 Je les menais danser aux rayons de la lune?

- 9 Maintenant la fortune est maîtresse de moi,
- 10 Et mon coeur, qui soulait être maître de soi,
- 11 Est serf de mille maux et regrets qui m'ennuient.

- 12 De la postérité je n'ai plus le souci,
- 13 Cette divine ardeur, je ne l'ai plus aussi,
- 14 Et les Muses de moi, comme étrangères, s'enfuient.

Nous voudrions tenter ici une lecture "linguistique" du célèbre sonnet de Du Bellay: nous entendons par là que l'auteur de ces lignes a une formation de linguiste, et qu'il va appliquer ou développer quelques procédés d'analyse textuelle qui ont été formulés par un autre linguiste¹.

Parmi les sept opérations applicables à tout texte, littéraire ou non, nous retiendrons essentiellement les suivantes:

¹ R. Lafont (et F. Gardès-Madray), *Introduction à l'analyse textuelle*, Paris, Larousse, 1976, pp. 110-112.

1. "Le texte pose un producteur, un Je (qui) domine toute la production du sens".

2. "On considère le texte comme un produit dont chaque praxème est un outil de production".

L'auteur appelle praxème "l'unité pratique de production du sens"². C'est le plus souvent un lexème.

Nous considérerons donc le texte comme un lieu de production du sens, le sens étant en quelque sorte programmé à travers des réseaux de praxèmes. Analyser un texte revient essentiellement à dégager ses programmes de sens, organisés par ce qu'on peut appeler les champs lexico-notionnels. On étudiera avec une attention toute particulière le programme de sens organisé autour du Je dans sa dialectique avec le non-Je, c'est à dire l'Autre ou, pour parler en termes psychoanalytiques, le ça.

Rappelons au préalable les découvertes - à vrai dire assez évidentes - d'une analyse textuelle "classique" comme celle de G. Michaud³, qui portent sur les rapports entre la structure symétrique (des quatrains et des tercets) et une signification centrée sur le thème du regret:

Nous touchons ainsi au sens profond du sonnet. Il nous offre un phénomène d'écho, ou plus exactement de reflet. Nous sommes placés comme devant un miroir double qui nous présenterait deux images de la vie du poète, l'une droite, l'autre renversée.

1. LA STRUCTURE DU SONNET

Pour être évidente, elle n'en est pas moins remarquable, car elle établit un parallèle à la fois morphosyntaxique et lexical entre quatrains et tercets.

1.1. La structure phrastique

Elle est interrogative en vers 1, 2 à 4, 5 à 8, et positive - affirmative ou négative - en vers 9, 10 à 11, 12, 13 et 14.

² R. Lafont, *Le travail et la langue*, Paris, Flammarion, 1978, p. 29.

³ G. Michaud, *L'oeuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, pp. 55-58.

Mais on remarquera que l'interrogation en vers 4 correspond en fait à une triple interrogation:

vers 2: où est ce coeur?,

vers 3: (où est) cet honnête désir?,

vers 4: (où est) cette honnête flamme?,

ce qui justifie en vers 2 le singulier "où est" - et non le pluriel "où sont". Le poème s'établit donc sur un strict équilibre de cinq questions qui reçoivent chacune une réponse suivant la structure:

Question	Réponse
vers 1	vers 9
" 2	" 10-11
" 3	" 12
" 4	" 13
" 5-8	" 14

1.2. La structure lexicale

Dans un texte court - c'est le cas ici - nous avons souvent expérimenté le rendement d'un relevé des fréquences lexicales. On trouve dans le sonnet six mots qui sont tous répétés une fois:

Lexème	Vers où il apparaît
<i>maintenant</i>	1, 9
<i>fortune</i>	1, 9
<i>coeur</i>	2, 10
<i>honnête</i>	3, 4
<i>muses</i>	6, 14
<i>maître (sse)</i>	9, 10

Il s'agit de deux types de répétitions:

- la répétition immédiate - pour *honnête* et *maître (sse)* - qui se produit sur deux vers consécutifs;

- la répétition différée - en écho - pour les quatre autres lexèmes, qui se répètent très exactement huit vers plus bas. Cette répétition en écho permet d'encadrer tout le sonnet, puisqu'au premier vers du poème répond le premier vers des tercets, tandis que le dernier vers fait écho au sixième. Cette forte unité lexicale du sonnet implique nécessairement une grande unité des thèmes sonores.

1.3. La structure morphologique

Le lexème - écho permet d'affirmer et de sauvegarder l'unité du poème, en entrelaçant quatrains et tercets; de même, l'opposition thématique entre présent et passé, marquée morphologiquement par l'emploi du présent et de l'imparfait de l'indicatif, se marque soit immédiatement (vv. 10-11: "mon coeur [...] soulait" / "est serf"), soit en écho (vv. 6-14: "les Muses me donnaient" / "s'enfuient").

Finalement, la structure symétrique des quatrains et tercets, plus qu'un "miroir double" séparant le passé du présent, offre plutôt une image complémentaire: du passé revécu au présent - et donc sans doute idéalisé - dans les quatrains; du présent réinterprété par le passé dans les tercets. Outre l'emploi de la répétition immédiate ou différée, l'utilisation de l'outil temporel "ne [...] plus" met en évidence cette profonde unité du poème.

2. PRÉSENCE DU JE

La "première personne" est actualisée par les pronoms personnels ainsi que par les possessifs; sa présence est ici évidente puisque du vers 6 à la fin du sonnet, on voit apparaître systématiquement un de ces actualisateurs - à l'exception apparente du vers 7:

Vers	Actualisateur
6	<i>me</i>
8	<i>je</i>
9	<i>moi</i>
10	<i>mon</i>
11	<i>m'</i>
12	<i>je</i>
13	<i>je</i>
14	<i>moi</i>

La structure en écho du sonnet permet en outre de repérer facilement le Je derrière le démonstratif des cinq premiers vers: le parallèle des vers 2 et 10 ("ce coeur" / "mon coeur") est suffisamment éclairant à ce sujet. C'est donc au total treize actualisateurs qui débusquent le Je dans treize vers

différents, le vers 7 semblant faire exception à cette inscription systématique du Je dans le texte. Il faut cependant remarquer dans ce vers que le lexème *écarté* implique forcément un référent, non seulement dans l'espace (on est "écarté" par rapport à une autre réalité) mais aussi dans le processus de production du sens: c'est le Je qui décide qu'un lieu est "écarté" ou non, et qui ici organise l'espace extérieur objectif selon sa propre conscience, c'est à dire suivant des contraintes culturelles subjectives. Cette dernière remarque vaut pour l'ensemble du poème, qui est organisé par le réseau omniprésent des représentations du Je: c'est la subjectivité de l'auteur qui crée son propre espace - en fonction, répétons-le, de contraintes culturelles que nous aurons à étudier -, à tel point que l'espace extérieur objectif se trouve réduit à quelques praxèmes des vers 5, 7 et 8. Et encore faut-il remarquer que cet espace extérieur sert de simple décor conventionnel à un tableau centré sur le Je, qui traverse et occupe le deuxième quatrain de la même façon que le reste du sonnet.

Cette présence massive et organisée du Je - que nous aurons à analyser dans ses rapports avec l'Autre - permet d'ores et déjà de postuler un égocentrisme fondamental et une solitude existentielle qui sont sans doute le lot de tous les créateurs.

3. LE JE ET SON POUVOIR

Un programme de sens très remarquable est constitué par l'ensemble des praxèmes:

Mépris (v. 1), *vainqueur* (v. 2), *adversité* (v. 2), *maître (sse)* (vv. 9, 10) et *serf* (v. 11), chacun d'eux pouvant être défini en terme de domination, c'est à dire de pouvoir: le *vainqueur*, le *maître* est celui qui domine l'autre; le *serf* est cet autre dominé; *l'adversité* est ce qui s'oppose, ce qu'on doit dominer; enfin le *mépris* est le sentiment du dominateur à l'égard du dominé. Ce programme de sens organise tout le poème comme une fable qui s'inverse, telle celle du "monde à l'envers" des écrivains du Moyen-Age: la fable du maître tombé en esclavage. La perte de pouvoir s'accompagne d'une dépossession, dans la mesure où les rapports du Je au monde - à l'autre - sont pensés uniquement en termes de domination, donc

de possession. Ce mouvement inversé de possession - dépossession est marqué par les programmes de l'avoir et de l'être; selon Lafont⁴, il existe un point du système linguistique où la signification de l'être rejoint celle de l'avoir; c'est celui qui sépare totalement le Je de l'Autre, comme dans l'expression "ce livre est à moi", équivalent sémantique de "j'ai ce livre". Or dans ce sonnet il est remarquable de constater que les programmes de l'être dans les quatrains peuvent se réécrire en programmes d'avoir, les vers 1 à 5 étant à interpréter comme: "j'avais un mépris, un coeur, un désir, etc.". Le mouvement s'inverse dans les tercets, comme le soulignent les "je n'ai plus" ainsi que les programmes de l'être, qui peuvent aussi se réécrire en avoir, mais en avoir négatif cette fois-ci: "je n'ai plus,, j'ai perdu, etc."

Cette identité de l'être et de l'avoir - je suis par ce que j'ai; je suis parce que j'ai -, ce désir de possession, traduisent l'affirmation orgueilleuse d'un Je solitaire et dominateur: le tableau du deuxième quatrain en est l'exemple le plus significatif, où l'on voit les Muses (l'Autre) donner au Je, dans un rapport de soumission que ce Je impose ("je les menais"). Nous rejoignons ici ce que nous disions plus haut à propos du programme de sens du pouvoir: il y a en fait assimilation de l'être à l'avoir, et de l'avoir au pouvoir selon le schéma: j'ai, donc je suis; j'ai, donc je domine. Position égocentrique - nous l'avons dit plus haut - et aristocratique: le Je hautain et solitaire s'oppose à l'Autre, qu'il ressent comme tout à fait différent et inférieur - qu'il s'agisse de la "Fortune" qu'il méprise ou encore plus significativement du "peuple" qui ne peut accéder aux mêmes états que lui. Le praxème "écarté" du vers 7 traduit lui aussi la distance que le Je instaure et qui crée à la fois sa puissance et sa solitude.

On trouve là une position idéologique que Baudelaire développera dans l'*Albatros*: le poète, être d'exception, se situe bien au-dessus des autres et aspire à l'immortalité. On comprend mieux le refus de l'espace objectif extérieur (cf. plus haut): le poète ne saurait se mélanger au "peuple", à l'Autre réel, car il ne veut (ne peut?) vivre qu'en compagnie d'êtres

⁴ R. Lafont (et F. Gardès-Madray), *op. cit.*, p. 104.

comme lui exceptionnels, les Muses - et encore à condition de les dominer. Tout ceci explique le caractère très conventionnel du tableau du deuxième quatrain: pas plus que les Muses, les éléments naturels n'ont d'existence réelle dans une scène qui n'est destinée qu'à exalter le moi dominateur.

4. LE JE ET SA LIBERTÉ

On voit clairement que le poème ne réussit pas à faire sortir le concept de Liberté du dilemme Dominant - Dominé qui écrase tout le message. La liberté du Je ne peut s'affirmer que dans l'asservissement de l'Autre; lorsque l'Autre se libère, le Je est dépossédé et se sent à son tour dominé. La liberté ne saurait se partager, et dans le tableau du deuxième quatrain, l'expression "en liberté" est à rapporter au Je du vers 8, et à lui seul.

Si l'on peut constater que la présence au monde s'exprime par une modalité de l'être - je suis = j'existe - on doit aussi constater ici que l'être s'affirme uniquement dans l'avoir, dans un rapport de possession - domination avec l'autre: on retrouve là toute la thématique sadienne, fondamentalement pessimiste. La solitude orgueilleuse du poète n'est donc plus qu'illusion: dans la mesure où il n'est que ce qu'il a, il devient en fait l'esclave de l'autre puisqu'il dépend entièrement, existentiellement, de l'existence de l'autre. Ce tragique de l'être qui n'est que ce qu'il a donnera à Molière un de ses meilleurs thèmes: qu'on se souvienne d'Harpagon et de son cri: "on m'a assassiné!" Dans ces conditions, la liberté ne peut qu'être rêvée et non vécue: on retrouve là un autre élément d'explication de l'irréel de l'évocation du deuxième quatrain. Cette liberté toute formelle, conditionnée par la servitude de l'Autre, prend logiquement fin lorsque l'Autre conquiert à son tour sa liberté: la beauté du dernier vers vient de ce qu'il synthétise parfaitement la "morale" de cette fable; la fuite des Muses, qui symbolise leur liberté reconquise, marque en même temps la déchéance, la chute du Je dépossédé.

A travers la dialectique du Je et de l'Autre, de l'être et de l'avoir, c'est une parabole sur la liberté que nous offre ce sonnet. Prisonnier de son système de valeurs, le poète, or-

gueilleux et solitaire, vit sa liberté comme une prise de possession tyrannique, et la liberté de l'autre comme un drame qui remet en cause sa propre existence. Cette aliénation existentielle, cette impossibilité à dégager l'être de l'avoir se cristallise dans le titre même du recueil: les regrets, ou "Chagrin d'avoir perdu quelque chose".

5. LE JE ET SON DÉSIR

Il est un autre programme de sens présent dans le texte: celui du désir amoureux. Voici la liste des praxèmes qui tissent ce réseau signifiant:

Vers	Praxèmes
2	<i>coeur (vainqueur)</i>
3	<i>désir</i>
4	<i>flamme</i>
5	<i>plaisirs (doux)</i>
9	<i>maîtresse</i>
13	<i>ardeur (divine)</i>

On remarquera que ce programme recoupe celui du pouvoir sur le praxème *maîtresse* qui désigne à la fois "celle qui se donne à un homme" - et qui est donc dominée - et "celle qui domine". On retrouve la même polysémie sur le praxème COEUR, qui désigne à la fois le siège de la force d'âme ("Rodrigue, as-tu du coeur?") et celui du désir, ainsi que sur le praxème *vainqueur* qui l'accompagne: "celui qui a vaincu un ennemi" mais aussi "celui qui a conquis le coeur d'une femme". Les autres praxèmes du programme sont également susceptibles d'une double lecture, l'amour pouvant être interprété comme passion du coeur mais aussi comme passion du corps - et on doit rappeler ici à quel point la langue produit ces ambiguïtés, qui croise les programmes de sens du pouvoir avec ceux de l'amour - surtout physique - dans des praxèmes comme *posséder* (un bien / une femme) *impuissance* (sexuelle ou non), *jouir* (d'un bien / d'une femme), etc.

Il est donc possible d'opérer du texte une lecture sexualisée: ce qui serait en représentation serait alors la conquête amoureuse, le désir qui s'assouvit ou non. Remarquons

ici la progression logique des quatre premiers praxèmes: dans le cœur (on peut aussi lire: le corps) naît le *désir* qui provoque la *flamme* (l'acte amoureux) dont résulte le *plaisir*. Ce programme de sens est renforcé par le fait que l'Autre est représenté par des féminins: *fortune* (v. 1), *adversité* (v. 2), *immortalité* (v. 3) et surtout les *Muses* (vv. 6-14). Il faut remarquer ici que Fortune et Muses, comme allégories, renvoient à l'image de femmes, et que le tableau du deuxième quatrain ressemble fort à un tableau galant dans lequel les éléments "nuit", "lune", "vert tapis" et "rivage écarté" évoquent assez bien une scène libertine; les termes conventionnels "doux plaisirs" ou "divine ardeur" sont par ailleurs fréquents sous la plume des libertins - l'oeuvre de Sade en fournit une abondante démonstration. Même le verbe "danser" n'est pas exempt d'une connotation sexualisante, puisque l'expression "danser sur la corde" signifie "exécuter quelque chose de très scabreux".

L'"immortalité" du vers 3 serait alors accomplie dans et par l'acte sexuel, l'idée de génération étant par ailleurs contenue dans le praxème - écho "postérité" (v. 12). Que l'homme puisse atteindre au "divin" par l'acte sexuel peut sembler une idée blasphématoire; c'est pourtant ce qu'affirme le philosophe chrétien Jean Guilton dans une récente entrevue:

Les émotions sexuelles violentes préfigurent l'état de l'âme ressuscitée. A l'intérieur d'une émotion extraordinaire du corps, on s'échappe du corps. Le coït me semble une pré-expérience de la résurrection⁵.

Si l'on n'oublie pas que la langue croise aussi les programmes de sens de la création esthétique et de la création génétique - on parle de l'enfantement d'une oeuvre, de sa paternité, de la stérilité d'un écrivain, etc. - on pourra voir dans ce sonnet l'histoire d'une impuissance soit esthétique - si on lit le mot MUSE dans son sens littéraire de "source d'inspiration du poète" -, soit sexuelle si l'on voit dans la Muse non le symbole de la création mais l'aspect féminisé, sexualisé, qu'il revêt. Signalons d'ailleurs un sens

⁵ Mensuel "Lire", octobre 1985, no 121, p. 136.

très sexualisé du mot Muse: "commencement du rut chez le cerf"⁶.

L'image finale, revue dans ce programme de sens, nous montre, comme dans le beau film de Fellini, un Casanova pitoyable et déchu, que les femmes furent après lui avoir servi de jouet. Ce programme de sens, déjà signalé comme complémentaire du programme de sens du pouvoir, rejoint également ce que nous disions du Je et de sa liberté: à la figure pathétique d'un Harpagon dépossédé de son argent se superpose l'ombre tragique de Don Juan qui n'existe qu'à travers les femmes qu'il possède.

Nous avons, au début de notre étude, retenu deux opérations d'analyse qui nous semblaient essentielles, et qui sont décrites par R. Lafont et F. Gardès-Madray⁷ sous les points 1 et 4 de leur "grille praxématique". En chemin, nous avons été amené à utiliser des éléments des points 2 - le texte comme mise en représentation du monde -, 3 - positions de l'ÊTRE et de l'AVOIR, modalité du *faire* -, 7 - "lecture du texte dans le cadre d'une culture donnée" - et surtout 5 - "reconnaissance de toutes les illégalités" et "lecture plurielle".

L'analyse du texte selon la praxématique se révèle donc ici d'un rendement certain, et il serait souhaitable qu'une série d'analyses utilisant cette "grille praxématique" puisse voir le jour, afin de mieux définir et d'affiner une méthode d'approche matérialiste du texte littéraire.

Université de Łódź
Pologne

Yves Gourgaud

ANALIZA PRAKSEMATYCZNA PEWNEGO SONETU DU BELLAYA

Autor niniejszego artykułu podejmuje praksematyczną (językoznawczą) analizę sonetu Du Bellaya *Las! Où est maintenant...*, której zadaniem jest wykrycie programów sensu wpisanych w ten utwór i koncentrujących się na

⁶ Toutes les définitions citées dans cet article sont extraites de A. Darmesteter, A. Hatzefeld, *Dictionnaire général de la langue française*, Paris, Delagrave, 1964 (réimpression).

⁷ R. Lafont, F. Gardès-Madray, *op. cit.*

dialektycznych związkach między Ja i Nie-Ja. Symetryczna struktura sonetu opiera się na rygorystycznym paralelizmie w płaszczyznach morfosyntaktycznej i leksykalnej, dzięki czemu wiersz ten zyskuje głęboką jedność. Jego symetria pozwala na komplementarne uchwycenie przeszłości - ponownie przeżytej (wyidealizowanej) w teraźniejszości, i teraźniejszości - zreinterpretowanej w świetle przeszłości.

Wychytując obecność Ja (pod postacią zaimków osobowych i przymiotników dzierżawczych) we wszystkich wersach sonetu autor wnioskuje, że utwór ten zasadniczo charakteryzuje się przez egocentryzm i egzystencjalną samotność.

Bada następnie zachodzące na siebie programy sensów ześrodkowane na postaci Ja. Symetryczna struktura sonetu pozwala na zdefiniowanie Ja w kategoriach "dominujący" / "zdominowany", "posiadający" / "wywłaszczony". Autor sugeruje, że w utworze tym zachodzi homologia semantyczna między pojęciami "być" i "mieć", a w dalszej instancji, między "mieć" i "móc". Czterowierszom wyrażającym dominację, posiadanie, moc przeciwstawiają się tercety, które oddają brak tych stanów. Zjawisko to rozpatruje autor w trzech aspektach: władzy (mocy), wolności i pragnienia. Na podstawie analizy tych aspektów przedstawia obraz poety, który stracił kolejno swą moc w zakresie twórczości artystycznej, swą wolność, która była uzależniona od posiadania owej mocy, oraz potencję w sferze erotycznej, co manifestuje się w totalnej frustracji poety w ostatnim wersie.

Witold Konstanty Pietrzak)