

Article

« Un problème cornélien. La Maxime »

Dominique Maingueneau

Études littéraires, vol. 25, n°1-2, 1992, p. 11-22.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500993ar>

DOI: 10.7202/500993ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



UN PROBLÈME CORNÉLIEN

LA MAXIME

Dominique Maingueneau

■ Le lecteur quelque peu familiarisé avec les travaux de pragmatique est habitué à rencontrer la maxime sous les espèces de la « maxime conversationnelle » de Grice ou de ses diverses variantes. Dans cet article, tout en demeurant dans l'orbite de la pragmatique, nous allons faillir à la tradition pour nous tourner vers des maximes d'un type bien différent, celles du théâtre de Corneille.

Le célèbre manuel d'histoire littéraire d'André Lagarde et Laurent Michard, reprenant un stéréotype solidement établi, voit dans l'emploi de la maxime le couronnement de l'art de l'auteur du *Cid* :

Mais le style le plus typique de Corneille n'est ni lyrique ni proprement oratoire. Il a su mieux que tout autre « rehausser l'éclat des belles actions » et mettre en valeur les nobles pensées par des formules accomplies, brèves mais riches de suggestions frappantes sans grandiloquence, qui se gravent dans la mémoire. Que de *maximes* nous lui devons!

À qui venge son père il n'est rien impossible [...]
Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
La valeur n'attend pas le nombre des années (p. 126).

Malheureusement, Lagarde et Michard ne précisent pas comment, parmi les « formules accomplies », s'opère le partage entre les maximes proprement dites et les répliques réputées sublimes telles le fameux « Qu'il mourût! » du vieil Horace. Il existe pourtant dans la compétence discursive des sujets parlants une certaine intuition de ce que l'on pourrait appeler le *genre sentencieux*, dont à l'évidence relève « À vaincre sans péril on triomphe sans gloire » mais non « Qu'il mourût! » Nous devons donc commencer par éclaircir la notion de « maxime », en prenant en ligne de compte l'énonciation sentencieuse dans son ensemble. Nous serons ainsi mieux à même de comprendre pour quelle raison elle joue un rôle privilégié dans le texte cornélien. La démarche que nous adoptons ici s'inscrit dans le cadre d'une approche qui s'efforce d'appuyer l'interprétation d'un texte littéraire sur une analyse précise de points cruciaux des fonctionnements langagiers¹.

Mais auparavant nous voudrions réfléchir sur les conditions de possibilité mêmes du travail que

1 Nous avons suivi cette démarche dans nos *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, qui s'appuient essentiellement sur les concepts des théories de l'énonciation.

nous entreprenons. On considère souvent la littérature comme un corpus relativement stable sur lequel les diverses approches critiques apporteraient autant d'éclairages distincts. En réalité, ce champ d'investigation, loin d'être stable, se recompose en fonction des types de lectures qui se portent sur lui : une approche différente rend *lisibles* certains textes ou parties de textes et en repousse d'autres à la périphérie de la zone embrassée par l'œil critique. C'est bien ce qui se passe ici : c'est en raison des présupposés de la démarche pragmatique que la maxime cornélienne peut se trouver au centre de notre recherche.

En littérature, l'étude du genre sentencieux a surtout été le fait de deux types d'approches qui, pour des motifs différents, ont contribué à marginaliser des objets comme la maxime cornélienne. La première est celle des sémioticiens, des ethnologues, des spécialistes de littératures « traditionnelles » (hellénistes, médiévistes, folkloristes...) fortement marqués par les préoccupations anthropologiques : en tant que genre « formulaire » prescriptif à l'intersection de la fiction et des savoirs, des croyances, des normes d'une communauté, ce type d'énoncés est nécessairement d'un grand intérêt heuristique. La seconde approche, celle des littéraires « modernes » qui étudient les textes avant tout comme l'œuvre d'auteurs singuliers, s'intéresse beaucoup moins à la maxime qu'aux « anti-maximes ». C'est ainsi que l'on a privilégié l'étude d'œuvres telles les *Maximes* de La Rochefoucauld, qui prennent le contre-pied de l'opinion commune; c'est ainsi également que l'on a glosé ou pro-

longé le travail irrévérencieux des *Cent cinquante-deux Proverbes mis au goût du jour* de Benjamin Péret et Paul Éluard qui détournent des proverbes attestés (« Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud », par exemple, y devient « Il faut battre sa mère pendant qu'elle est chaude »)².

Ce désintéret pour la valeur littéraire du genre sentencieux n'est qu'une conséquence de l'esthétique romantique, relayée sur bien des points par celle du structuralisme. Le romantisme, en se fondant sur le principe de l'autonomie d'une œuvre organique qui exprimerait les forces obscures d'une subjectivité, peut difficilement valoriser le genre sentencieux. Lorsque Rousseau s'attaque à la tragédie classique, c'est précisément la maxime qu'il prend pour cible :

Communément tout se passe en beaux dialogues bien agencés, bien ronflants, où l'on voit d'abord que le premier soin de chaque interlocuteur est toujours celui de briller. *Presque tout s'énonce en maximes générales*. Quelques agités qu'ils puissent être, ils songent toujours plus au public qu'à eux-mêmes; une sentence leur coûte moins qu'un sentiment : les pièces de Racine et de Molière exceptées, le *je* est presque aussi scrupuleusement banni de la scène française que des écrits de Port-Royal (*la Nouvelle Héloïse*, partie II, lettre XVII; c'est nous qui soulignons).

Certes, le point de vue n'est pas ici celui d'un romantique, mais il met le doigt sur l'élément fondamental : la subjectivité. Les romantiques vont tenir le même discours mais en déplaçant la problématique du personnage de théâtre vers l'auteur : il faut exprimer sa singularité absolue sans se soucier du public, bâtir une œuvre qui soit

² Nous avons étudié ce phénomène de subversion du proverbe dans un article écrit en collaboration avec Almath Grésillon : « Polyphonie, proverbe et détournement ».

authentique et autonome. Puisque la maxime circule entre la littérature et l'usage ordinaire de la langue et qu'elle introduit sous une forme figée l'universalité de l'opinion, elle ne peut que jouer les repoussoirs.

Le structuralisme littéraire, en insistant sur le constant renouvellement des formes banalisées par des formes inédites, en faisant du non-sens la condition du sens, a prolongé cette défiance. L'énonciation sentencieuse, qui suppose et confirme un ordre du monde stabilisé, s'inscrit difficilement dans une esthétique « conventionnaliste » où la littérature prétend se libérer des structures langagières communes pour instituer l'arbitraire de ses propres mondes. En revanche, lorsque les courants pragmatiques placent au centre de leurs intérêts la notion de convention, c'est plutôt pour l'inscrire dans l'orbite sociale et juridique. Qu'il s'agisse d'un horizon d'expectatives du lecteur face aux divers genres littéraires, des multiples pactes énonciatifs que suppose une communication littéraire conçue comme une institution, qu'il s'agisse de la primauté de la dimension interactive et en quelque sorte théâtrale du discours, on y est constamment ramené aux conventions que l'œuvre suppose et tisse entre les membres d'une communauté.

Dans cette perspective, le passage des maximes conversationnelles aux maximes cornéliennes paraît assez naturel. En postulant l'existence d'une déontologie spécifique régissant l'interaction verbale, on n'est plus amené à voir dans la maxime un repoussoir du littéraire. La notion de code, déplacée du système de signaux vers l'univers juridique, libère un espace d'échanges entre normes de comportement verbales et non verbales, entre la morale du discours et le discours de la morale. Le

« lieu commun » de la maxime n'est pas seulement la marge de la communication littéraire, il en est aussi la condition. Il se produit un croisement qui les noue l'une à l'autre : le dialogue est régi par des maximes, il existe une moralité de l'énonciation; en retour, les dialogues de Corneille intègrent des maximes morales elles-mêmes soumises à une morale énonciative. Au code énonciatif répond l'énonciation du code dans et par la maxime.

De manière plus générale, la problématique des actes de langage fait passer au premier plan certains concepts ethnologiques, ceux-là mêmes qu'il faut convoquer pour appréhender la logique statutaire qui régit les comportements des personnages aristocratiques du théâtre cornélien. Leurs échanges verbaux ritualisés appellent une approche du langage qui prenne acte de la ritualisation de tout échange. L'affinité entre pragmatique et théâtre cornélien va donc très avant : c'est non seulement le dialogue théâtral en tant que tel qui devient plus accessible mais c'est l'usage même de la parole que suppose la société aristocratique qui semble vouer ce type de théâtre à l'analyse pragmatique.

Nous devons à présent nous interroger sur la nature de cette « maxime » dont Corneille serait un virtuose. Si l'on cherche de l'aide auprès des dictionnaires, la quête s'avère vite décevante. En parcourant les grands dictionnaires de langue du XVII^e siècle à nos jours, on voit circuler les définitions les plus floues et les plus contradictoires entre les éléments d'un ensemble qui comprend le plus souvent : *sentence, maxime, adage, apophtegme, dicton, proverbe, aphorisme, devise, pensée*. Les lexicographes sont ici pris dans une situation inextricable puisqu'ils sont censés décrire un usage

souvent chaotique tout en prétendant offrir au locuteur des définitions rigoureuses. Or ces deux tâches ne sont compatibles que si l'on postule que le lexique a une logique classificatoire univoque. Ce qui n'est évidemment pas le cas.

On range habituellement dans un même ensemble les termes que nous venons d'évoquer parce qu'il s'agit d'assertions

1. énonçant un sens complet;
2. brèves, fortement structurées, donc aisément mémorisables et réutilisables.

On conviendra d'appeler *formule* une énonciation qui aurait ces propriétés. Mais l'on voit immédiatement qu'elles sont insuffisantes pour caractériser le genre que nous avons dit « sentencieux », puisqu'elles s'appliquent également à des citations telles « Ma mort était ma gloire et le destin m'en prive ». Deux choses empêchent cette dernière formule de devenir ce que nous appelons une *sentence* :

— son interprétation non générique, qui la distingue par exemple de « L'homme est un roseau pensant » ou de « La raison du plus fort est toujours la meilleure »;

— l'absence d'un phénomène de « polyphonie » en vertu duquel celui qui la profère ne se donne pas comme son garant mais renvoie sa validation à une autre source assertive, l'universelle sagesse des nations.

On conviendra d'appeler *sentence* une « formule » qui appelle une interprétation générique et ce type d'assertion polyphonique.

Les caractéristiques formelles de la sentence ont été bien étudiées³. On évoquera en particulier l'usage du présent générique (voire l'absence de

forme verbale), les embrayeurs personnels à valeur générique ou les groupes nominaux référant à une classe. Sur le plan du signifiant, la sentence possède également des propriétés qui font largement appel à la fonction poétique jakobsonienne : sa brièveté va de pair avec des jeux de symétries syllabiques ou accentuelles, eux-mêmes corrélatifs de symétries sémantiques. Ces caractéristiques convergent pour faire de ce type d'énoncé un fragment clos sur soi, facilement mémorisable et qui renvoie l'image d'un monde stabilisé. Sa syntaxe et son lexique volontiers archaïsants montrent implicitement qu'il ne s'agit pas de la parole d'un individu mais d'un dit qui se donne pour immémorial.

Le phénomène le plus crucial, c'est bien évidemment le décalage entre l'« asserteur » et l'« énonciateur », entre celui qui garantit la vérité de l'énonciation et celui qui la profère. Alain Berrendonner (p. 207-211) voit dans ce garant un « agent vérificateur », le *on* de l'opinion commune, et parle d'une « mention-écho » à deux énonciations distinctes, où « la même proposition est successivement assumée par deux instances de parole : ON, puis JE » (p. 208). Avec Oswald Ducrot nous préférons parler de « polyphonie » : la sentence est en quelque sorte émise à deux voix, l'énonciateur assumant une énonciation qu'il présente comme garantie par *on*.

Si l'on envisage l'ensemble de la structure énonciative de la sentence, on pourrait avec l'école d'Antoine Culioli parler d'*auto-repérage*. En effet, sur le plan de l'embrayage la sentence semble se suffire à elle-même. Elle ne prend ses repères dans aucune situation d'énonciation particulière : les

3 Voir en particulier Algirdas Julien Greimas, « les Proverbes et les dictons » dans *Du sens*, p. 308-314.

groupes nominaux ont une détermination générique, le temps des verbes n'est pas embrayé sur le présent de l'acte d'énonciation et l'asserteur n'est que le « parcours » de tous les asserteurs possibles. Ainsi, pour « Qui sème le vent récolte le tempête », non seulement le sujet *qui* s'interprète comme le parcours de tous les *x* qui sont susceptibles de « semer le vent », mais encore l'asserteur parcourt l'ensemble des asserteurs virtuels; c'est une autre manière de dire que dans ce type d'énonciation l'asserteur coïncide en droit avec l'ensemble des locuteurs d'une langue, qui eux-mêmes renvoient à une autre universalité, celle de toutes les nations. On notera d'ailleurs que c'est le sens du « maxima » dont dérive « maxime » : parcours de la classe la plus étendue.

Bien que les locuteurs aient l'impression, d'ailleurs justifiée, que les sentences se répartissent en divers genres, jusqu'à présent nous n'avons pas fait intervenir les distinctions entre « maxime », « proverbe », « adage »... En fait, de telles distinctions sont trop superficielles. Elles ne sauraient se substituer à l'étude des opérations énonciatives, qui agissent à un niveau plus profond. Ainsi établissons-nous une opposition fondamentale entre *l'énonciation-proverbe* et *l'énonciation-maxime*⁴. Alors que « maxime » et « proverbe » réfèrent à des énoncés susceptibles d'être rangés de manière plus ou moins stable dans des listes, « énonciation-proverbe » et « énonciation-maxime » sont des manières différentes pour l'énonciateur de se rapporter à son allocutaire et à son propre énoncé. Dans cette perspective, un énoncé que l'usage con-

sidère comme un dicton canonique, « Tel père, tel fils » par exemple, peut faire l'objet d'une énonciation-proverbe aussi bien que d'une énonciation-maxime. Si Rodrigue jetait à la tête du Comte « Tel père, tel fils » pour le défier et vanter les vertus de sa propre famille, on aurait affaire à une énonciation-maxime; en revanche, si le roi, apprenant la mort du Comte, disait à ses conseillers en parlant de Rodrigue « Tel père, tel fils », il s'agirait d'une énonciation-proverbe. Conformément à l'orientation pragmatique, nous ne séparons donc pas l'énoncé de l'énonciation, restituant l'acte dans lequel celui-ci prend sens.

La sélection entre les deux types d'énonciation sentencieuse que nous venons d'évoquer se fait sur la base de la modalisation et de ce qu'on appellera le *sujet impliqué*. Les sentences, cela va de soi, ne sont pas proférées gratuitement. La conséquence immédiate d'un quelconque principe de pertinence veut qu'elles s'« appliquent » à quelqu'un : quand Rodrigue déclare « À qui venge son père il n'est rien impossible », il applique son énoncé à lui-même, vengeur de son père. Le *qui* de cette sentence ouvre bien sur un parcours de valeurs, mais la situation doit permettre aux interlocuteurs de sélectionner les valeurs pertinentes, de déterminer à qui s'« applique » l'énoncé. Nous nommons « sujet impliqué » le(s) individu(s) au(x)-quel(s) s'applique la sentence dans une situation donnée. Dans notre exemple, le « qui » marque clairement le point d'inscription de ce sujet impliqué, mais ce peut être beaucoup moins net : dans « l'amour est enfant de Bohème », c'est le nom

4 Il eût été plus élégant de parler d'« énonciation proverbiale », mais comme il était difficile de parler d'« énonciation maximale », nous avons préféré privilégier la symétrie des dénominations.

déverbal « amour », dont la structure sémantique suppose un agent et un objet d'amour, qui oriente la recherche du sujet impliqué. Sa détermination devient plus difficile avec des sentences comme « Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse » ou « Une hirondelle ne fait pas le printemps », où le sujet impliqué ne possède pas de support syntaxico-sémantique.

On peut envisager trois cas : le sujet impliqué peut être l'énonciateur, un allocutaire, une tierce personne. À la manière de Culioli, on notera ainsi ces trois possibilités :

$$\begin{aligned} S_i &= S_o \\ S_i &\neq S_o \\ S_i &\omega S_o \end{aligned}$$

S_i désigne le sujet impliqué et S_o l'énonciateur. Quant aux relations, elles correspondent aux trois valeurs fondamentales de « repérage » de Culioli⁵ : la relation = est l'« identification » de deux éléments, la relation \neq indique une « différenciation » entre des éléments placés sur un même plan (en termes de personnes linguistiques elle correspond au *tu*); quant au repérage noté ω , il est dit « rupture », marquant la non-identification et la non-différenciation d'un élément placé sur un autre plan que les *co-énonciateurs* (les interlocuteurs).

Ces repérages concernent la dimension *référentielle* du sujet impliqué : ils indiquent qui est impliqué. Or il faut également faire intervenir la

dimension *modale*, la relation de l'énonciateur à son propre énoncé. On caractérisera ces modalités diverses avec les trois mêmes types de repérages : =, \neq , ω . Lorsque, d'un point de vue modal, $S_o = S_i$, on a affaire à une prise en charge de la sentence par son énonciateur. Lorsque $S_i \neq S_o$, on trouve les modalités de type injonctif, au sens large. Enfin, quand $S_i \omega S_o$, il s'agit d'une rupture modale, d'une mise à distance interprétable en termes de constat, de commentaire, plus généralement d'assertion. Ces trois types se divisent naturellement en deux : d'une part, les repérages = et \neq , qui concernent les co-énonciateurs, les protagonistes de l'acte même d'énonciation en tant que tels; d'autre part, la « rupture », qui ne met pas directement en cause les interlocuteurs.

Néanmoins, on n'oubliera pas que ces divers cas de figures se détachent sur un fond assertif commun, celui de la *sentence*, où l'énonciateur, S_o , est en rupture modale avec l'« asserteur⁶ », qui coïncide avec *on* : certes, l'énonciateur adhère à son énoncé, mais la vérité de ce dernier est posée comme garantie par un *on* qui n'est aucun des co-énonciateurs. Ce qui toutefois rend nécessaire l'intervention d'un second niveau de modalisation, c'est l'attitude qu'adopte l'énonciateur à l'égard de l'assertion attribuée à *on*. On retrouve ici la duplicité fondamentale de toute sentence : d'un même mouvement l'énonciateur produit une assertion dont il n'est pas le garant et qu'il assume indirectement, non en tant qu'énonciateur mais en tant

5 Pour ces relations de repérage voir Culioli, 1973 ou 1978. La définition d'un « sujet impliqué » et l'utilisation de certains concepts de Culioli pour construire l'énonciation sentencieuse n'engage que nous. On trouvera une application très claire des perspectives de Culioli aux problèmes d'actes de langage dans le livre de Carmen Dobrovie-Sorin, ch. II, III, IV : sa lecture nous a été utile.

6 Nous suivons ici Dobrovie-Sorin qui interprète, d'un point de vue modal, l'assertion comme une « rupture » avec le sujet énonciateur (p. 63).

que membre de la communauté que suppose le *on*; en revanche, c'est en tant qu'énonciateur qu'il définit son rapport modal à cette sentence.

On parlera d'« énonciation-proverbe » quand il existe une rupture modale, et d'« énonciation-maxime » pour les repérages modaux = et ≠. Nous disposons à présent d'une sorte de combinatoire où le repérage s'opère soit d'un point de vue référentiel, soit d'un point de vue modal.

1 Énonciations-maximes

$S_o = S_i$ (modalité)

(a) $S_o = S_i$ (référence)

(b) $S_o \neq S_i$

(c) $S_o \omega S_i$

$S_o \neq S_i$ (modalité)

(d) $S_o = S_i$ (référence)

(e) $S_o \neq S_i$

(f) $S_o \omega S_i$

2 Énonciations-proverbes

$S_o \omega S_i$ (modalité)

(g) $S_o = S_i$ (référence)

(h) $S_o \neq S_i$

(i) $S_o \omega S_i$

Le fameux « À qui venge son père il n'est rien impossible » de Rodrigue illustre bien le cas (a) : il y a prise en charge de l'énonciation par un sujet impliqué qui coïncide avec l'énonciateur. Le cas (b) semble a priori étrange mais on peut l'illustrer; ainsi, lorsque le Comte dit à Rodrigue qui le défie en duel : « et le fils dégénère/ Qui survit un moment à l'honneur de son père », il prend en charge une maxime dont le sujet impliqué est l'allocutaire (*le Cid*, II 2). C'est dire qu'il accepte pleinement le code de son adversaire. On pourrait illustrer (c) avec cette maxime de Don Sanche qui

concerne le Comte absent : « Une âme accoutumée aux grandes actions/ Ne se peut abaisser à des submissions » (*le Cid*, II 6). En parlant ainsi, Don Sanche parle en quelque sorte au nom du Comte, mais ne revendique pas pour lui-même de « grandes actions ».

Pour (d), il faut imaginer la situation, au demeurant banale, où l'énonciateur, s'adressant à lui-même, s'incite à un certain comportement. Avec (e), la maxime entend agir sur l'interlocuteur; par exemple lorsque Don Arias, pour rappeler à l'ordre le Comte qui affirme que le roi est son obligé, lui rétorque : « Jamais à son sujet un roi n'est redevable » (*le Cid*, II 1). Pour (f), on pourrait imaginer par exemple que Don Arias énonce sa maxime pour dénoncer l'attitude du Comte sans que ce dernier soit en position d'allocutaire.

On sort à présent du cadre des énonciations prescriptives pour soi ou pour autrui et on aborde les énonciations-proverbes : l'énonciateur y dit l'ordre du monde sans tenter d'agir sur lui à travers son énonciation. La ligne (g) concerne par exemple l'Infante qui déclare : « Si l'amour vit d'espoir, il périt avec lui » (*le Cid*, I 2). Elle parle de son propre amour pour Rodrigue mais, loin de prendre en charge le contenu de son énoncé, elle l'invoque comme une loi de la nature sur laquelle elle s'appuie à contrecœur. Le cas (h) serait celui où l'énonciateur utilise une sentence dont le sujet impliqué est l'allocutaire pour commenter son comportement; par exemple si le Comte, devant la fougue de Rodrigue, disait à ce dernier sur le mode du constat : « Tel père, tel fils ». Le dernier type d'énonciation-proverbe (i) porte sur un sujet impliqué absent : il serait bien illustré par la sentence de Don Sanche citée en (c) si on interprétait son propos non comme celui d'un homme qui

ferait cause commune avec le Comte mais comme celui de quelqu'un qui se contenterait d'expliquer son attitude. Bien des moralités de fables correspondent à ce cas; le narrateur y produit des énonciations-proverbes qui traduisent l'ordre implacable des choses : « La raison du plus fort est toujours la meilleure »...

Mais on ne saurait arrêter à ce niveau le travail interprétatif : au-delà de la valeur modale de l'énonciation sentencieuse, il doit se prolonger au niveau *perlocutoire*, par une prise en considération de ce que l'on fait au moyen de cette énonciation. Pour construire une interprétation satisfaisante d'une énonciation sentencieuse, l'allocutaire (direct ou indirect) émet des hypothèses sur sa valeur perlocutoire, qui dépend de chaque contexte énonciatif. La sentence peut selon les cas servir à défier, intimider, se justifier, etc. Quand le Comte déclare : « et le fils dégénère/ Qui survit un moment à l'honneur de son père », il signifie à Rodrigue, entre autres choses, qu'il accepte le duel. De même, quand l'Infante dit à sa confidente : « L'amour est un tyran qui n'épargne personne » (*le Cid*, I 2), cette énonciation-proverbe semble destinée à justifier l'aveu qu'elle va faire : elle aime un homme au-dessous de sa condition.

Il nous faut maintenant en venir aux « maximes » (au sens usuel) cornéliennes. Notre démarche nous a fait négliger un fait capital qui apparemment ruine ce que nous venons d'élaborer : ces « maximes », dira-t-on, ne sont pas des sentences puisque, loin d'être l'écho d'une assertion de *on*, la répétition d'un énoncé universellement connu (« À père avare, fils prodigue »), elles inventent des énoncés inédits. Même si son contenu n'a rien d'original, « À qui venge son père

il n'est rien impossible » constitue bel et bien une formule nouvelle.

À l'évidence, il y a là une difficulté sérieuse. En fait, il convient de ne pas mélanger les niveaux. Ce que nous avons analysé, c'est un certain dispositif énonciatif, totalement indifférent à la distinction entre sentences attestées et sentences inédites. Quand un personnage émet une maxime nouvelle, sa nouveauté n'est nullement marquée linguistiquement; bien au contraire, et c'est là le ressort essentiel de son geste, il donne sa maxime inédite comme l'écho, la énième reprise d'une sentence établie. Le caractère nouveau ou acquis d'une sentence se détermine en fonction du savoir des spectateurs, de leur connaissance de la réserve de sentences établies, et non du fonctionnement linguistique. En réalité, la mémoire du public n'est que faiblement sollicitée dans la mesure où une loi discursive implicite enjoint à l'auteur de tragédies de ne produire que des sentences originales. Pacte tacite qui décharge le public ou le lecteur du poids d'un doute permanent : cette « maxime » est-elle ou non de Corneille? faut-il ou non l'admirer?

Il nous reste à comprendre l'effet produit par ces sentences que nous dirons *inaugurales*, qui semblent se présenter comme attestées alors qu'elles sont « inventées » par le personnage sur scène. Elles reposent sur la combinaison apparemment paradoxale de deux propriétés :

1. elles doivent être perçues comme inédites;
2. elles doivent être perçues comme immémoriales.

Ces deux conditions indissociables sont le nœud de l'effet recherché : le personnage produit du

mémorable, c'est-à-dire un énoncé digne d'être consacré, ancien en droit, nouveau en fait. C'est justement parce qu'il est digne d'être ancien, qu'il devrait être ancien, qu'il accède d'emblée au statut « monumental », au statut de ce qui est voué à rester. Il inaugure en aval une série illimitée de reprises par sa façon de se présenter comme l'écho d'une série illimitée de reprises en amont. La sentence inaugurale vise donc à produire dans la réalité ce qui n'est au fond qu'une prétention énonciative : se présentant comme une sentence déjà assertée par un *on* immémorial et universel, elle prescrit *ipso facto* sa reprise illimitée et peut ainsi entrer effectivement dans une liste de sentences attestées.

La « maxime » de type cornélien présente donc une structure temporelle tout à fait singulière, celle d'une sorte de « citation originelle », pour reprendre une expression de Theodor Adorno (p. 29). Est ici en cause la question de la répétition. Gilles Deleuze fait remarquer que la fête répète par définition ce qui ne peut être répété, qu'elle « porte la première fois à la énième puissance » (p. 8) ou, selon les termes de Péguy, que ce n'est pas la fête de la Fédération qui répète la prise de la Bastille mais que c'est la prise de la Bastille qui répète à l'avance toutes les Fédérations. Or cette structure temporelle se trouve en quelque sorte réalisée dans la structure énonciative de la sentence inaugurale, qui se double elle-même au moment même où elle s'énonce : première énonciation, elle est aussi, par sa duplicité constitutive, la répétition indéfinie d'une assertion portée à sa énième puissance. Elle retient en quelque sorte en elle-même sa propre répétition ultérieure, elle se commémore en s'inaugurant.

Nous sommes maintenant mieux à même de comprendre l'articulation privilégiée entre l'énonciation sentencieuse et le théâtre cornélien, dont on s'accorde à dire que c'est un théâtre centré sur la figure du héros. Si, en effet, la rumeur critique noue inlassablement sentences et tragédie cornélienne, ce n'est pas tant parce que cette dernière contiendrait beaucoup de maximes mais parce qu'il existe dans cette œuvre une relation cruciale entre héroïsme et sentence.

Mais ici nous faisons subrepticement intervenir un paramètre nouveau, l'héroïsme. Lorsque les critiques portent au crédit de Corneille l'aptitude à produire de belles maximes, ils ne visent pas toutes sortes de sentences, mais de manière privilégiée celles qui correspondent au cas (a), à la prise en charge par l'énonciateur d'une sentence dont il est le sujet impliqué : « À vaincre sans péril on triomphe sans gloire », type d'énonciation sentencieuse fondé sur une double réflexivité, référentielle et modale. Ici le héros apparaît comme celui qui, dans l'actualité de son énonciation, manifeste son *autonomie*, celui qui par son dire se prescrit ce que, dans le même mouvement, il prescrit à *tous*. On voit tout ce qui sépare ce type d'énonciation-maxime d'une sentence inaugurale comme « La raison du plus fort est toujours la meilleure », énonciation-proverbe qui, au lieu de constituer héroïquement la loi à travers le dire d'un sujet qui se vise lui-même, décrit de l'extérieur l'ordre du monde par la bouche d'un énonciateur en rupture référentielle et modale.

Sentence et héros sont ainsi pris dans une même structure d'*exemplarité*. Par essence, une sentence s'impose universellement, elle est cette énonciation singulière dont l'auto-repérage énonciatif

manifeste l'autonomie à l'égard de tous les contextes particuliers et de tous les sujets imaginables. De la même manière le héros est cet individu dont les gestes verbaux ou non verbaux se retournent en universalité : le héros n'accomplit pas des actes, il accomplit ces actes qu'accomplit l'Homme par excellence, que dans cette situation tout homme, s'il est pleinement homme, doit accomplir. En proférant une sentence inaugurale, le héros réalise donc discursivement l'exemplarité héroïque : il profère sa parole sur deux registres à la fois, celui du *je* et celui du *on*, il fait entendre l'universalité du *on* dans la singularité du *je*.

Cette sentence héroïque semble portée par une ambition sculpturale. De la bonne sentence, on dit qu'elle doit être « lapidaire » : ce qui doit s'entendre de ses arêtes tranchantes mais aussi de sa dureté, de la consistance extrême que lui confère sa facture. Auto-repérée, intangible dans son signifiant comme dans son signifié, mémorable, elle se détache de son environnement textuel pour mener une vie autonome, soustraite à la décomposition, à l'oubli. Elle peut se graver dans la pierre, se couler dans le bronze, passer d'un texte à l'autre, toujours originelle, participant de l'intemporalité et de l'universalité de la Loi.

Mais la mémorisation et la réutilisation de la sentence héroïque cornélienne ne doivent pas faire oublier qu'elle s'inscrit dans une pièce de théâtre, se profère sur une scène. La sentence ouvre sur sa reprise, mais dans son surgissement énonciatif elle est avant tout productrice d'un certain *effet* pour son double public (les allocutaires immédiats et les spectateurs). Dans ce type de théâtre, le héros n'est pas seulement un personnage qui accomplit des actes exceptionnels, c'est aussi quelqu'un qui parle en héros. Cela ne signifie pas, bien sûr, qu'il *dit*

qu'il est un héros mais qu'il le *montre* par son énonciation. On retrouve là une des distinctions fondamentales de la pragmatique entre, d'une part, la « description », la « représentation » et, d'autre part, l'« implication » (au sens anglais). Le caractère héroïque de l'énonciation n'est pas expressément communiqué mais il est associé à l'acte de langage par son accomplissement même.

On retrouve plus précisément la notion aristotélicienne d'*éthos* telle qu'elle a été reformulée dans un cadre pragmatique par Ducrot (p. 200). Dans sa *Rhétorique*, Aristote entend par *éthè* le caractère que se confèrent implicitement les orateurs à travers leur manière de dire (1356a). Il distingue ainsi la *phrónésis* (être pondéré), l'*arété* (avoir son franc parler), l'*eúnoia* (offrir une image séduisante de soi). Ce ne sont évidemment que des rôles, des images sociales. L'orateur ne dit pas « Je suis un homme pondéré », mais il le montre par sa manière de s'exprimer. Or, à l'évidence, la parole du héros cornélien a aussi son *éthos*, dans lequel un certain usage de la « maxime » joue un rôle non négligeable, associé à une gestuelle articulatoire et corporelle spécifique qui marque une adhésion entière du sujet. Cette pleine adhésion, qu'elle soit enthousiaste ou grave, se justifie idéologiquement en termes de nature (la « générosité » est le fait des races nobles) et son efficacité vient précisément de la miraculeuse coïncidence entre la loi et le mouvement spontané d'une nature.

La parole héroïque n'est donc pas seulement une parole qui s'énonce sur une scène mais une parole qui par sa profération même montre en quelque sorte du doigt son caractère héroïque. Exemple, elle s'offre comme suprêmement pertinente, marquant la fusion idéale entre deux codes, le code discursif et le code éthique : pertinente à l'extrême

dans son énonciation, conforme à l'extrême aux normes morales.

Cette exemplarité de la parole est obliquement thématisée dans *le Cid*, lors de la querelle qui va amener le soufflet fatal. La discussion entre les deux pères porte sur la manière dont il convient d'élever le fils du roi :

LE COMTE. — Instruisez-le d'exemple, et rendez-le
parfait,

Expliquant à ses yeux vos leçons par l'effet.

DON DIÈGUE. — Pour s'instruire d'exemple, en
dépît de l'envie,

Il lira seulement l'histoire de ma vie,

Là, dans un long tissu de belles actions,

Il verra comme il faut dompter les nations,

Attaquer une place, ordonner une armée,

Et sur de grands exploits bâtir sa renommée.

LE COMTE. — Les exemples vivants sont d'un autre
pouvoir;

Un prince dans un livre apprend mal son devoir.

Et qu'a fait après tout ce grand nombre d'années

Que ne puisse égaler une de mes journées? (I 3.)

D'une part, Don Diègue qui prône la dissociation du dire et du faire, un dire dont la distance est accrue par le caractère livresque du récit; d'autre part, le Comte qui revendique l'absorption parfaite du dire dans le faire dans l'actualité d'un « exemple vivant », d'une parole totalement incarnée : idéalement, il devrait suffire de montrer le geste du héros pour dire ce qu'il faut faire.

Mais la prestation du héros telle qu'elle se montre sur la scène déjoue cette alternative paternelle. Comme son père, Rodrigue, en tant que personnage de Corneille, est un héros de littérature, dont on commémore indéfiniment les prouesses en les représentant. Mais comme le Comte il récuse l'extériorité du dire et du faire : l'héroïsme est chez lui un dire. Parce qu'il y a un héroïsme « impli-

qué » dans ses paroles, et parce que ses prouesses non verbales accèdent au statut de prouesses à travers leur réflexion dans les paroles des personnages de la pièce (que l'on songe au fameux récit de la bataille contre les Maures).

En séparant le dire et le faire ou en résorbant le dire dans le faire, les deux pères restent en-deçà de la vérité pragmatique. Ce théâtre est là pour nous rappeler que d'une certaine façon dire c'est faire, mais aussi que faire n'est pleinement faire que traversé par le dire. L'énonciation théâtrale noue énigmatiquement les deux ordres. Dans sa critique du théâtre classique, Rousseau déclarait : « il y a beaucoup de discours et peu d'action sur la scène française » (p. 126). Mais cette opposition du « discours » et de l'« action » ne prend pas la mesure d'un dispositif où l'opacité de l'action énonciative s'interpose de manière irréductible entre le monde et une parole censée représentative. Il n'est de héros de théâtre que pactisant avec l'efficace du verbe.

La maxime cornélienne peut dès lors apparaître comme une synecdoque de l'œuvre cornélienne. La sentence inaugurale est ce fragment énonciatif intangible qui, en montrant son héroïsme exemplaire, creuse en soi la nécessité de sa répétition; de la même manière, l'ensemble de la pièce est cette immuable colonne d'alexandrins qui, à travers la série de ses représentations, montre dans son dire l'exemplarité héroïque du travail de l'auteur. Ici viennent s'articuler le rapport au père et l'affirmation de la position d'auteur. Pour être auteur, c'est-à-dire le fils de son œuvre et non de son père, il faut écrire *le Cid*, défier et tuer sur scène le Comte, ce père qui prétend que le dire n'est rien, le faire (en l'occurrence le fer) tout. Mais il faut

aussi tuer Don Diègue : l'excellence du poète dramatique n'est pas de faire le récit des actes héroïques mais d'offrir l'héroïsme dans l'actualité d'une énonciation. Toute la subtilité de ce geste parricide est qu'il se réalise au moment même où sur la scène le fils montre qu'il répare dans le sang l'offense faite au père. La duplicité du présent de

la maxime et de l'œuvre, originellement fissurées par la répétition infinie, contraste victorieusement avec une temporalité paternelle soumise à une irréversible dégradation : alors qu'un jour, de toute manière, le Comte eût été transi par la même impuissance que Don Diègue, le présent de la scène se renouvelle, toujours inaugural.

Références

- ADORNO, Theodor W., *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard (NRF), 1981.
- BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit (Propositions), 1982.
- CULIOLI, Antoine (1973), « Sur quelques contradictions en linguistique », dans *Communications*, Paris, Seuil, n° 20, p. 83-91.
- — — (1978), « Valeurs modales et opérations énonciatives », dans *le Français moderne*, 4, p. 300-318.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.
- DOBROVIE-SORIN, Carmen, *Actes de langage et théorie de l'énonciation*, Paris, Université de Paris VII (ERA, 642), 1985.
- DUCROT, Oswald, *le Dire et le dit*, Paris, Minuit (Propositions), 1984.
- ÉLUARD, Paul et Benjamin PÉRET, *Cent cinquante-deux Proverbes mis au goût du jour*, dans Paul Éluard, *Œuvres complètes*, I, Lucien Schaler et Marcelle Dumas éd., Paris, Gallimard (Bibliothèque de La Pléiade), 1968, p. 151-161.
- GREIMAS, Algirdas Julien, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- LAGARDE, André et Laurent MICHARD, *XVII^e siècle. Les Grands Auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1963.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- — — et Almuth GRÉSILLON, « Polyphonie, proverbe et détournement », dans *Langages*, Paris, Larousse, n° 73 (mars 1984), p. 112-125.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *la Nouvelle Héloïse*, dans *Œuvres complètes*, II, Paris, Furne, 1851.