



**HAL**  
open science

## Hiérarchie d'ethos et locuteurs typifiés

Dominique Maingueneau

► **To cite this version:**

Dominique Maingueneau. Hiérarchie d'ethos et locuteurs typifiés. E-rea - Revue électronique d'études sur le monde anglophone, 2020, 17.2, 10.4000/erea.10001 . hal-03995786

**HAL Id: hal-03995786**

**<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03995786>**

Submitted on 18 Feb 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution| 4.0 International License

# Hiérarchie d'ethos et locuteurs typifiés

DOMINIQUE MAINGUENEAU

Sorbonne Université

## Introduction

Des problèmes spécifiques se posent en matière d'ethos quand il y a discours rapporté : l'ethos discursif<sup>1</sup> de l'énonciateur cité interagit en effet inévitablement avec celui de l'énonciateur citant. Les phénomènes les plus intéressants sont ceux où on perçoit une divergence forte entre les deux niveaux. Ce sont ceux-là qui vont retenir notre attention dans cet article. Il est évidemment hors de question de les envisager dans toute leur diversité, tant les paramètres à prendre en compte sont nombreux. Aussi vais-je restreindre mon propos au cas d'énonciateurs qu'on peut dire "typifiés", c'est-à-dire présentés par le locuteur citant comme typiques d'une catégorie sociale. Dans cet ensemble très vaste je vais me limiter à des énonciateurs cités fictifs. En outre, dans une perspective comparative, j'ai choisi de prendre deux couples d'exemples empruntés à la littérature française à deux époques distinctes : a) deux textes du milieu du XVII<sup>e</sup> qui mobilisent un dispositif de type théâtral et participent à des débats de société ; les énonciateurs cités sont les représentants de groupes qui défendent un positionnement défini dans une controverse en cours, et l'énonciation citante a pour objectif de les disqualifier, dans leur ethos et dans leur propos; b) deux textes du XIX<sup>e</sup> siècle qui mobilisent des genres non théâtraux (roman, poème) et offrent une représentation des paroles de types sociaux culturellement défavorisés (l'ouvrier, le paysan). Dans ce cas, la visée n'est pas de ridiculiser les énonciateurs cités, qui sont étrangers au monde de l'énonciateur citant et de son public, mais de les mettre au service d'une entreprise esthétique.

Qu'il y ait ou non visée disqualifiante, dans les quatre textes le locuteur citant légitime son propre ethos à travers celui de ses personnages. Le point de vue qui cite est nécessairement dominant, puisque c'est lui qui fait advenir à l'existence et régit le point de vue cité, c'est lui qui le "typifie". Par ce geste, il se place au-dessus des locuteurs cités. Auteur d'une parole singulière, il domine des locuteurs dont les propos sont présentés comme dé-singularisés. Dans nos quatre exemples, la supériorité entre les deux niveaux se marque aussi sur un plan

---

<sup>1</sup> En analyse du discours on distingue l'ethos discursif, celui qui est montré par l'énonciation, et l'ethos prédiscursif (ou préalable) attaché à l'énonciateur avant qu'il ne prenne la parole (Amossy (ed.) 1999).

axiologique : parce que le locuteur citant vise à discréditer l'énonciateur cité ou parce que ce dernier appartient à une sphère de la société considérée comme inférieure à celle à laquelle appartiennent le locuteur citant et ses destinataires.

## 1. Des personnages de comédie

### 1.1. Le « bon Père » jésuite

L'ethos doux, voire doucereux, du « bon Père » dans les *Provinciales* de Pascal constitue un exemple fameux d'ethos typifié. L'ethos de ce personnage, qui est l'interlocuteur du narrateur entre la cinquième et la dixième lettre, est en effet présenté comme caractéristique d'un groupe, la Compagnie de Jésus, qui pour des raisons politiques aurait érigé le laxisme en principe. La mise en évidence de cet ethos accentue la théâtralité du dispositif d'énonciation : l'ethos complaisant contraste avec l'ironie mondaine de son interlocuteur. En outre, il contribue à justifier le fait que le jésuite soit aussi coopératif : c'est parce qu'il est complaisant qu'il explique si volontiers à un ignorant les subtilités de la casuistique.

Cet ethos doux a aussi une valeur religieuse. Les énoncés des casuistes que cite le bon Père se chargent des valeurs négatives par le seul contraste entre leur contenu répréhensible et l'ethos discursif aimable qui les soutient. On peut en juger par ce passage qui traite de ce que l'Église juge un péché mortel, la simonie<sup>2</sup> :

Commençons, dit le Père, par les bénéficiers. Vous savez quel trafic on fait aujourd'hui des bénéfices, et que s'il fallait s'en rapporter à ce que saint Thomas et les anciens en ont écrit, il y aurait bien des simoniaques dans l'Église. C'est pourquoi il a été fort nécessaire que nos Pères aient tempéré les choses par leur prudence, comme ces paroles de Valentia, qui est l'un des quatre animaux d'Escobar, vous l'apprendront. C'est la conclusion d'un long discours, où il en donne plusieurs expédients, dont voici le meilleur à mon avis ; c'est en la page 2039 du tome III. Si l'on donne un bien temporel pour un bien spirituel, c'est-à-dire de l'argent pour un bénéfice, et qu'on donne l'argent comme le prix du bénéfice, c'est une simonie visible ; mais si on le donne comme le motif qui porte la volonté du collateur à le conférer, ce n'est point simonie, encore que celui qui le confère, considère et attende l'argent comme la fin principale. Tannerus, qui est encore de notre Société, dit la même chose dans son tome III, p. 1519, quoiqu'il avoue que saint Thomas y est contraire, en ce qu'il enseigne absolument que c'est toujours simonie de donner un bien spirituel pour un temporel, si le temporel en est la fin. Par ce moyen, nous empêchons une infinité de simonies ; car qui serait assez méchant pour refuser, en donnant de l'argent pour un bénéfice, de porter son intention à le donner comme un motif qui porte le bénéficiaire à le résigner, au lieu de le donner comme le prix du bénéfice ? Personne n'est assez abandonné de Dieu pour cela. (*Les Provinciales*, sixième lettre, Classiques Garnier, Paris, Bordas, 1992, p. 104-105)

---

<sup>2</sup> Pour les catholiques, il y a simonie quand on achète ou vend des biens spirituels, en particulier un sacrement ou une charge ecclésiastique.

L'ethos discursif complaisant tout à la fois conforte et s'appuie sur le stéréotype du jésuite laxiste, soucieux de ménager les puissants de ce monde, aux dépens de l'orthodoxie.

Au-delà, cet ethos participe du conflit serré entre jansénisme et humanisme dévot<sup>3</sup> (Maingueneau 1983). La « douceur »<sup>4</sup> n'est pas en effet sans raison le maître-mot de l'humanisme dévot, qui dans le champ religieux de l'époque est l'adversaire déclaré du jansénisme dont se réclame Pascal. La dénonciation d'une religion qui serait « douce » émerge d'ailleurs plus loin dans le dialogue avec le bon Père, quand ce dernier fait l'éloge du livre *La dévotion aisée*, écrit par un des auteurs majeurs de l'humanisme dévot, le jésuite Pierre Le Moyne :

La vertu ne s'est encore montrée à personne ; on n'en a point fait de portrait qui lui ressemble. Il n'y a rien d'étrange qu'il y ait eu si peu de presse à grimper sur son rocher. On en a fait une fâcheuse qui n'aime que la solitude ; on lui a associé la douleur et le travail ; et enfin on l'a faite ennemie des divertissements et des jeux qui sont la fleur de la joie et l'assaisonnement de la vie. C'est ce qu'il [= Le Moyne] dit, page 92.

Mais, mon Père, je sais bien au moins qu'il y a de grands saints dont la vie a été extrêmement austère. Cela est vrai, dit-il ; mais aussi *il s'est toujours vu des saints polis et des dévots civilisés*, selon ce Père, page 191 ; et vous verrez, page 86, que la différence de leurs mœurs vient de celle de leurs humeurs. Ecoutez-le. *Je ne nie pas qu'il ne se voie des dévots qui sont pâles et mélancoliques de leur complexion, qui aiment le silence et la retraite, et qui n'ont que du flegme dans les veines et de la terre sur le visage. Mais il s'en voit assez d'autres qui sont d'une complexion plus heureuse, et qui ont abondance de cette humeur douce et chaude, et de ce sang bénin et rectifié qui fait la joie.* (9<sup>o</sup> Provinciale, Classiques Garnier, Bordas, 1992, p. 158)

En réalité, Le Moyne paraphrase ici un passage célèbre de François de Sales, l'auteur majeur du courant humaniste dévot. Ce dernier y dresse un portrait du bon chrétien, dont l'ethos « doux, heureux et amiable » s'oppose à un ethos « fâcheux, triste et chagrin » :

Le monde, ma chère Philothée, diffame tant qu'il peut la sainte dévotion, dépeignant les personnes dévotes avec un visage fâcheux, triste et chagrin, et publiant que la dévotion donne des humeurs mélancoliques et insupportables. Mais, comme Josué et Caleb protestaient que non seulement la terre promise était bonne et belle, ains aussi que la possession en serait douce et agréable, de même le Saint Esprit, par la bouche de tous les saints, et Notre Seigneur par la sienne même nous assure que la vie dévote est une vie douce, heureuse et amiable. (François de Sales, *Introduction à la vie dévote*, chapitre II, Paris, Poussielgue, 1909, p. 5)

On le voit, derrière l'ethos doux, on est renvoyé à un conflit qui traverse alors le champ religieux. L'énonciateur citant légitime par là son propre ethos de chrétien véritable en disqualifiant celui des humanistes dévots.

---

C'est le nom qui est donné au courant dominant de la dévotion catholique entre 1580 et 1660 (Bremond, 1916).

<sup>4</sup> Sur cette question, voir Maingueneau (1982, 1983).

L'ethos du bon Père est en fait pris dans une double relation. D'abord avec celui de son interlocuteur, le narrateur mondain et ironique, qui adopte l'ethos de ses destinataires mondains ; de toute façon, il ne saurait se présenter ouvertement comme janséniste s'il entend rendre vraisemblables ces entretiens avec le jésuite. En second lieu avec l'ethos de l'auteur, qui ne peut pas se réduire au personnage représenté mais doit être construit par le lecteur à la fois comme un narrateur mondain et comme un catholique orthodoxe, ce que prétend être tout janséniste. Il y a là une instabilité qui va se résoudre à partir de la 11<sup>e</sup> lettre : l'énonciateur renonce alors à se présenter comme un homme du monde indifférent aux querelles religieuses et s'adresse directement à ses adversaires, avec un ethos qui tend vers la sainte colère et le prophétisme.

## 1.2. Les Précieuses ridicules

À la même époque<sup>5</sup>, la comédie *Les Précieuses ridicules* de Molière entend montrer l'ethos d'un groupe social supposé, les « précieuses », à travers deux personnages, Cathos et Magdelon. Leur ethos est partagé par deux hommes, Mascarille et Jodelet, qui sont en fait des valets déguisés. Ils s'opposent à un trio masculin, formé de Gorgibus et des prétendants des deux jeunes filles – La Grange et Du Croisy – tous trois affichant un ethos qui se veut de « bon sens ». La pièce est ainsi construite sur l'opposition entre deux groupes antagonistes, ce qui permet de montrer les deux faces de tout ethos collectif : d'une part, la relation conflictuelle avec un extérieur – l'anti-ethos auquel on s'oppose pour définir son identité – et, d'autre part, le sentiment de communion que suscite le partage d'un même ethos. Ces deux faces sont bien illustrées dans cet extrait, où l'une des deux précieuses exalte son propre ethos, suscitant l'incompréhension de son destinataire, qui se réclame de la doxa en matière de mariage :

GORGIBUS.- Quel diable de jargon entends-je ici ? Voici bien du haut style.

CATHOS.- En effet, mon oncle, ma cousine donne dans le vrai de la chose. Le moyen de bien recevoir des gens qui sont tout à fait incongrus en galanterie ? Je m'en vais gager qu'ils n'ont jamais vu la Carte de Tendre, et que billets-doux, petits-soins, billets-galants et jolis-vers, sont des terres inconnues pour eux. Ne voyez-vous pas que toute leur personne marque cela, et qu'ils n'ont point cet air qui donne d'abord bonne opinion des gens ? Venir en visite amoureuse avec une jambe toute unie ; un chapeau désarmé de plumes ; une tête irrégulière en cheveux et un habit qui souffre une indigence de rubans ! Mon Dieu quels amants sont-ce là ! Quelle frugalité d'ajustement, et quelle sécheresse de conversation ! On n'y dure point, on n'y tient pas. J'ai remarqué encore que leurs rabats ne sont pas de la bonne faiseuse, et qu'il s'en faut plus d'un grand demi-pied, que leurs hauts-de-chausses, ne soient assez larges.

GORGIBUS.- Je pense qu'elles sont folles toutes deux, et je ne puis rien comprendre à ce baragouin. (*Les Précieuses ridicules*, scène IV, Paris, Claude Barbin, 1660, p. 18-19)

---

<sup>5</sup> Les lettres 5 à 10 des *Provinciales* datent de 1656, *Les Précieuses ridicules* de 1659.

L'ethos précieux idéal – discursif et non-discursif – est ici mis en contraste avec l'anti-ethos qu'incarnent les hommes « incongrus en galanterie », dont l'impropriété se marque à la fois par leur habillement et par leur inaptitude à pratiquer certains genres de discours (« billets-doux », « petits-soins »...). Ce contraste est marqué dans l'énonciation même par l'ethos discursif de Cathos, implicitement présenté comme typique d'une précieuse.

Gorgibus, en catégorisant les propos de la jeune fille comme « baragouin » ou « jargon » critique cet ethos précieux au nom d'un « naturel » de la langue. Ce faisant, il s'inscrit dans une tradition comique où les dramaturges disqualifient un certain nombre de parlures jugées déviantes par rapport à une norme implicitement partagée par le public et l'auteur. À ce titre, les précieuses vont rejoindre les sociolectes d'autres locuteurs ridicules : en particulier les enseignants, les médecins et les hommes de loi.

Le problème est que les spectateurs ne sont pas confrontés à une altérité sociolinguistique ordinaire. *Les Précieuses ridicules* semblent imposer le point de vue d'un « on » doxique qui dénonce le « jargon » d'un groupe replié sur lui-même. Mais, si l'on admet que l'énonciation littéraire réfléchit les conditions qui la rendent possible (Maingueneau 2004), à un second niveau, l'énonciation de Molière dramaturge entretient une relation moins univoque avec celle des personnages ridiculisés. Le « jargon » des précieuses – en dépit de ce que semble montrer l'intrigue – n'est pas un sociolecte comme un autre, mais une manière d'utiliser la langue qui implique crucialement la différence sexuelle. Dans le monde des précieuses – comme dans une moindre mesure chez Emma Bovary – les récits qu'on lit (en particulier dans les romans) se mêlent intimement à la mise en scène de soi. Le romanesque brouille les deux niveaux et touche à l'identité même : ce ne sont pas Cathos et Magdelon qui parlent, mais « Polixène » et « Aminte », personnages tout à la fois littéraires et « réels », dont l'impossible identité est relative à un lieu, le salon où elles reçoivent, lieu qui subvertit l'opposition même entre l'espace domestique et son extérieur :

MAGDELON : « A-t-on jamais parlé dans le beau style de Cathos ni de Magdelon ? et ne m'avouerez-vous pas que ce serait assez d'un de ces noms pour décrier le plus beau roman du monde ? »

CATHOS : Il est vrai, mon oncle, qu'une oreille un peu délicate pâtit furieusement à entendre prononcer ces mots-là et le nom de Polixène, que ma cousine a choisi, et celui d'Aminte, que je me suis donné, ont une grâce dont il faut que vous demeuriez d'accord. (scène IV)

Le théâtre de Molière libère ainsi des forces qui excèdent la doxa que soutient explicitement le texte de la pièce. Certes, la comédie donne ostensiblement raison à l'ethos de Gorgibus, La Grange et Du Croisy aux dépens de celui des précieuses, mais l'énonciation du dramaturge Molière tire une bonne part de ses pouvoirs de pactiser avec ce féminin des salons et des romans qui excède l'espace domestique traditionnel.

On peut en effet percevoir des zones de recouvrement entre le dramaturge et les précieuses.

– Cathos se rebaptise Aminte, mais Poquelin s'est rebaptisé Molière : l'une récuse « les noms donnés par les parrains et marraines » (Gorgibus), l'autre récuse celui de son père. L'auteur des *Précieuses*, pour être tel, a dû lui aussi excéder l'univers patrimonial, celui du Père et de l'arbre généalogique.

– À la fois acteur et dramaturge, Molière doit assumer le fard, le déguisement, la mise en spectacle d'un corps parlant. Sa parole est vouée à agir physiquement sur les spectateurs, elle doit séduire, mettre en transe comme le fait sur scène la lecture de l'impromptu de Mascarille qui n'est pas sans raison centré sur un « oh, oh », interjection dont l'énonciation implique une théâtralisation du corps.

– Comme tout dramaturge, les précieuses esthétisent l'échange verbal, en transmutent la valeur.

– La parole théâtrale se déploie dans un espace qui, à l'instar du salon, est indécidable, à la fois dans et hors de la société : comme le salon précieux, dans la maison et ouvert sur le monde.

Mais pactiser avec le féminin n'est pas se confondre avec lui. Molière, lui, fait *profession* de théâtre, il écrit pour une troupe qu'il dirige. Il ne saurait y avoir chez lui indécidabilité entre la parole « spontanée » et la parole mise en scène, entre la communication directe et le rituel, entre le réel et la fiction. Ses comédiens, tels les valets de la comédie, Mascarille et Jodelet, laissent leurs costumes de théâtre au vestiaire. En un sens, le dramaturge ne sort pas de l'espace masculin, même s'il le fait de manière plus subtile. Pour ramener les femmes à la raison, l'homme ordinaire, Gorgibus, sépare le « bon » féminin, celui de la maison, du ménage, et le « mauvais » féminin des salons, rejeté dans les ténèbres extérieures de la « folie » et du « jargon » ; le dramaturge, lui, capte dans le « mauvais » féminin ce qui lui permet de faire œuvre<sup>6</sup>. Telle qu'elle est montrée dans la pièce, la parole précieuse ne produit pas à proprement parler de littérature, elle est indissociable d'un rituel social, d'activités galantes qui intègrent les jeux littéraires dans une conversation mise en spectacle. L'auteur des *Précieuses ridicules* entend lui aussi produire une parole de séduction, mais qui se détache du présent de l'interaction vive, d'une communication *hic et nunc* de corps à corps, en l'occurrence une pièce de théâtre.

Quand on s'intéresse à la relation entre l'ethos des locuteurs représentés et celui de l'archiénonciateur, c'est-à-dire l'énonciateur qui surplombe les personnages sur scène (Issacharoff 1985), la pièce de Molière apparaît révélatrice d'un phénomène fréquent : la duplicité de la position de l'énonciateur dominant. L'auteur de *Précieuses ridicules* se pose ouvertement en garant d'une norme linguistique et sociale qui contrôle la langue et le féminin. Mais, à un autre niveau, sa relation à l'ethos de ses personnages apparaît beaucoup plus problématique.

Même si l'énonciateur citant efface les marques de sa présence, c'est toujours à son profit qu'énonce le locuteur typifié. Mais Pascal et Molière ne sont pas dans la même situation. Dans les *Provinciales*, l'ethos de l'auteur est stabilisé par la relation polémique : le bon Père incarne l'anti-ethos associé à un positionnement collectif préalable, janséniste en l'occurrence. Pour les *Précieuses ridicules*, il en va différemment : le retour de l'ethos représenté vers l'archiénonciateur fait apparaître une instabilité essentielle quant à la *position* de l'auteur, précisément une impossibilité à *se poser*, à décider si les précieuses relèvent du Même ou de l'Autre. Le janséniste Pascal aussi bien que le dramaturge Molière énoncent parce que quelque chose menace une identité ; mais Pascal participe à un travail collectif à l'intérieur d'une controverse qui le domine, alors que Molière choisit lui-même sa cible et met en jeu sa démarche créatrice. Comme il le fera dans *l'École des femmes*, *les Femmes savantes* ou *Le*

---

<sup>6</sup> Nous avons développé cette question dans Maingueneau (1999).

*Misanthrope*, il se confronte non à une doctrine adverse, mais à un féminin à la théâtralité énigmatique.

Les deux exemples que je viens d'évoquer reposent sur un dispositif théâtral qui lui-même participe de débats de société. Cela favorise clairement la valorisation de l'ethos citant aux dépens de l'ethos cité. Je vais à présent considérer deux exemples où ce sont les enjeux littéraires qui priment ; l'écart entre ethos citant et cité permet surtout de légitimer le positionnement de l'auteur dans le champ littéraire. En outre, alors que chez Pascal et Molière les locuteurs citants et les locuteurs cités relevaient du même monde, celui de l'élite parisienne. Les personnages que nous allons considérer à présent sont étrangers au monde des auteurs – et des lecteurs, ils appartiennent à des milieux culturellement défavorisés. Le contraste entre les deux ethos passe donc aussi par l'inégalité dans la maîtrise de la langue : ceux que l'on montre ne pourraient pas occuper la place de l'énonciateur citant.

## **2. Des ethè « populaires »**

Dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, « le peuple » est le tiers à la fois omniprésent et invisible de la relation qui unit et oppose « l'artiste » au « bourgeois ». Il est doublement exclu : par le bourgeois, qui fait tout pour s'en distinguer, et par l'artiste, qui se pose lui-même en exclu de toute société, dont le peuple fait partie. Mais le peuple représente aussi pour l'artiste un lieu chargé de valeurs ambivalentes, à investir esthétiquement : tantôt source spontanée de vraie culture et de vérité, tantôt violence incontrôlable.

### **2.1. Un roman naturaliste**

Le projet naturaliste tel qu'il s'exprime dans le cycle romanesque des Rougon-Macquart typifie les personnages principaux, qui sont présentés comme les représentants d'un « milieu » déterminé.

Considérons ce passage de *l'Assommoir*, où l'ouvrier zingueur Coupeau est au centre de l'attention :

Il [= Coupeau] se levait tard, secouait ses puces sur les huit heures seulement ; et il crachait, traînait dans la boutique, ne se décidait pas à partir pour le chantier. La journée était encore perdue. Le matin, il se plaignait d'avoir des guibolles de coton, il s'appelait trop bête de gueuletonner comme ça, puisque ça vous démantibulait le tempérament. Aussi, on rencontrait un tas de gouapes, qui ne voulaient pas vous lâcher le coude ; on gobelottait malgré soi, on se trouvait dans toutes sortes de fourbis, on finissait par se laisser pincer, et raide ! Ah ! fichtre non ! ça ne lui arriverait plus ; il n'entendait pas laisser ses bottes chez le mastroquet, à la fleur de l'âge. Mais, après le déjeuner, il se requinquait, poussant des hum ! hum ! pour se prouver qu'il avait encore un bon creux. Il commençait à nier la noce de la veille, un peu d'allumage peut-être. On n'en faisait plus de comme lui, solide au poste, une poigne du diable, buvant tout ce qu'il voulait sans cligner un œil. (*L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1879, p. 191)



Le texte est construit de façon à ce qu'à travers les propos de Coupeau ce soit l'éthos discursif des ouvriers parisiens qui passe au premier plan. On notera ainsi, au-delà du lexique, la parataxe et les exclamations ; il s'agit de rendre sensible un ton gouailleur, la mise en scène ostentatoire d'une oralité indissociable d'une gestuelle, , ..., en clair un ethos censé populaire. C'est tout un rapport au monde, une manière de parler et de tenir son corps qui est ainsi mis en scène. Le phénomène le plus frappant est l'absence de discours direct et de discours indirect non-contaminé par le lexique caractéristique des personnages. Les formes hybrides l'emportent : le discours indirect libre, mais aussi la narration contaminée (ainsi dans la première phrase l'emploi de « secouait ses puces », « traînait », « le chantier »). Le texte évite l'oralité pure du discours direct comme la mise à distance d'un discours indirect qui, absorbant la parole des personnages populaires dans celle du narrateur, effacerait leur altérité langagière.

On retrouve ces caractéristiques dans cet autre passage, extrait du récit du repas qu'offrent Gervaise et Coupeau :

Cependant Clémence achevait son croupion, le suçait avec un gloussement des lèvres, en se tordant de rire sur sa chaise, à cause de Boche qui lui disait tout bas des indécentes. Ah ! nom de Dieu ! oui, on s'en flanqua une bosse ! Quand on y est, on y est, n'est-ce pas ? et si l'on ne se paie qu'un gueuleton par-ci, par-là, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles. Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres ! La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité. (*L'Assommoir*, Paris, Charpentier, 1879, p. 276)

Ici aussi l'ensemble de cette séquence est porté par un ethos populaire. On voit s'affaiblir la frontière entre point de vue du narrateur et point de vue du personnage populaire, bien que la narration reste tenue en main par le narrateur, à travers des énoncés qui mobilisent le couple passé simple / imparfait et la non-personne. Le passage qui commence par « Ah ! Nom de Dieu ! » ne relève pas d'une narration non-embayée, puisqu'on y trouve un juron, des exclamations, une interrogation, un « oui », un « vrai », une apostrophe (« mes enfants »), un nom de qualité en incise (« les sacrés goinfres »). On n'a pas affaire à une restitution sur le mode du discours direct puisque persiste le passé simple (*s'en flanqua*), associé à des formes d'arrière-plan en *-ait*. Le *on* par sa polyvalence permet de jouer sur les deux plans à la fois : il peut s'interpréter comme une sorte de « nous » familier qui réfère à l'ensemble des invités, à la communauté, mais il permet aussi d'inscrire une instance de narration qui serait placée à la frontière entre personnages et narrateur. C'est un compromis entre *Ils s'en flanquèrent une bosse !* (plan non-embayé du narrateur avec contamination lexicale) et *Nous nous en sommes flanqué une bosse !*. Ce type d'énonciation mixte implique une sorte d'observation participante, attribuable à une instance définissable comme n'importe lequel des convives. Alors qu'un narrateur-témoin demeure extérieur à l'action tout en partageant les valeurs et le discours des personnages, ce narrateur délégué apparaît comme un représentant du groupe de convives décrit par le roman.

On peut synthétiser ces observations en mettant un astérisque devant les procédés massivement utilisés par Zola et qui ont pour effet de faire passer l'ethos populaire au premier plan :

***Relation entre énonciations citante et citée***

*Pôle du narrateur distancié*

Degré 1 : Discours narrativisé (parole racontée comme un événement)

Degré 2 : Discours indirect

Degré 3 : \*Discours indirect contaminé ou hybride

Degré 4 : \*Discours indirect libre

Degré 5 : Discours direct du personnage

*Pôle du personnage*

Cette mise en évidence de l'ethos « ouvrier » permet de légitimer le dispositif d'énonciation. Un narrateur naturaliste se donne comme le médiateur entre un « milieu » et des lecteurs modèles qui ne le connaissent pas. Quand les personnages de ce milieu se distinguent fortement du narrateur et des lecteurs par un usage marqué de la langue, le narrateur doit respecter deux contrats, dont la compatibilité n'est pas aisément assurée : représenter un certain secteur de la réalité *et* faire une œuvre d'art, montrer qu'il est un écrivain légitime. Pour éviter de basculer dans le documentaire brut ou, au contraire, dans une esthétisation distanciée, le plus efficace est de recourir à des formes hybrides qui assurent la dynamique de la narration tout en montrant le rapport spécifique au corps et au langage qu'ont les personnages.

## **2.2. Le poète et le laboureur**

Nous allons à présent quitter le monde des ouvriers pour celui des paysans, en abordant un poème où un laboureur s'adresse à ses bœufs. Publié treize ans après le roman de Zola, ce texte a été écrit par un poète obscur de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Émile Du Tiers. En donnant la parole au paysan, le poète, à l'instar du romancier naturaliste, procède à une opération ambiguë : d'un côté, il s'installe dans sa conscience, adopte son point de vue sur le monde, d'un autre côté, il lui attribue un ethos qui est façonné en fonction de ses propres intérêts d'écrivain.

### DERNIERS SILLONS

*Encore deux derniers sillons,  
Allons, mes bœufs, la soupe fume !*

*Le soleil n'a plus de rayons,  
Et sur les prés descend la brume.*

*Pressons le pas... Aux horizons  
Voici l'étoile qui s'allume.*

*Bientôt nous nous reposerons,  
Moi, près de l'âtre où l'on s'enfume,*

*Et vous, devant les timbres ronds  
Que le sainfoin nouveau parfume.*

*Courage, mes gaillards, allons !  
La femme attend, la soupe fume...*

*Derniers sillons  
Sont les moins longs.<sup>7</sup>*

En termes d'ethos populaire, le contraste avec *l'Assommoir* est saisissant. Il s'agit en effet de positionnements littéraires et de genres bien différents. Comme ce texte se trouve placé au début du recueil, qu'il a le même titre que lui et qu'il est le seul en italique, le lecteur est contraint d'établir une relation entre les « derniers sillons » du laboureur et ceux du poète.

L'identification partielle du poète et du laboureur est favorisée par le topos de la sympathie profonde entre les humbles et les artistes. En outre, la doxa romantique attribue au paysan une proximité avec la Nature, surchargée de valeurs positives depuis l'avènement de la révolution industrielle. Le poème active ainsi les stéréotypes associés au monde rural : naïveté, authenticité, simplicité... Dans ce contexte, le lecteur doit comprendre que les « sillons » désignent aussi bien des sillons agricoles que des vers. Comme le rappelle l'étymologie de l'écriture « boustrophédon » (βουστροφηδόν), qui associe « bœuf » (βοῦς) et « action de tourner » (στροφή), la strophe est à la fois poésie et labour. Cette identification des deux figures est d'ailleurs explicitée plus loin dans le recueil, où un sonnet sous-titré « Le poète des champs », fond les deux isotopies, création poétique et labour :

Tracer en laboureur le sillon, et semer,  
Avec les graines d'or que la brise sépare,  
Les rythmes éclatants qu'un ciel jamais avare  
Verse au cœur généreux qui sait les animer. (p. 40)

Mais le poème n'identifie poète et laboureur que pour souligner aussi ce qui les sépare, et assoir la supériorité du premier. Le laboureur est présenté comme profondément *topique*, ancré dans un lieu, des appartenances : il a ses champs, sa maison, sa femme, sa soupe, ses bœufs, qui ont eux-mêmes une étable. Le poète, en revanche, est *paratopique* (Maingueneau 2004) : sans lieu, sans femme, sans autre maison que le traçage même du sillon poétique. À la circularité des allers et retours des bœufs, des retours quotidiens à la maison, du retour des saisons s'oppose l'irréversible cheminement du poète vers la mort. Le lecteur doit mettre en regard la vie répétitive du paysan et la carrière du poète, qui, dans le prolongement des poètes lyriques

---

<sup>7</sup> *Derniers sillons*, Niort, L. Clouzot, 1892, pp.1-2. Sur le positionnement d'Émile Du Tiers dans le champ littéraire de son époque, voir Maingueneau (2016).

romantiques, se met en scène comme écrivant ses poèmes dans l'imminence de la mort<sup>8</sup>. Le laboureur, homme *topique* par excellence, homme d'un lieu, est aussi l'homme du *tropisme* qui le ramène chez lui. Le poète, en revanche, est dans le *tropique*, le détour du trope rhétorique : ce qui est simplicité, littéralité, immédiateté dans la parole du paysan se convertit en « style » quand on se place sur le plan de l'énonciation citante.

À la différence du roman de Zola, le poème de Du Tiers n'offre pas une représentation de la parole paysanne qui aurait quelque vraisemblance d'ordre sociolinguistique. Il n'y a pas trace, par exemple, de traits de patois, ni même de stéréotypes de la parole paysanne comme dans le théâtre comique. La typification ne porte pas sur un paysan enraciné dans un terroir particulier, mais sur un archétype. Pour néanmoins marquer une divergence forte entre les énonciations du poète citant et du laboureur, l'auteur attribue à ce dernier un français élémentaire, qui contraste avec la richesse des ressources linguistiques et rhétoriques dont fait montre le poète dans le reste du recueil. De toute façon, le seul fait d'enchâsser le langage simple du paysan dans un poème soigneusement composé assure ce contraste. On relève aisément quelques caractéristiques de cet usage de la langue qui est censé élémentaire :

1) Les énoncés sont repérés par rapport au présent de l'énonciation : a) une phrase averbale existentielle<sup>9</sup> (« encore deux derniers sillons ») ; b) une phrase à présentatif (« voici l'étoile qui s'allume ») ; c) des injonctions marquées par une interjection (« allons » (2 fois), « courage ») ou un impératif (« pressons le pas »).

2) Les phrases suivent la construction [Sujet - verbe - (COD) - (circonstanciel)]. La seule relation de subordination que l'on trouve ne lie pas des propositions mais opère à l'intérieur des groupes nominaux : ce sont des relatives épithètes (« l'étoile qui s'allume », « l'âtre où l'on s'enfume », « des timbres ronds que le sainfoin parfume »).

3) Pour la détermination nominale ne sont utilisés que les possessifs (« mes bœufs » « mes gaillards »), dans des termes d'adresse, et l'article défini. Il s'agit de groupes nominaux dont le référent est directement perceptible par le laboureur : *le soleil, les prés, la brume, les horizons, l'étoile*. Il s'agit également de groupes référant à des objets qui ne sont pas directement perceptibles dans la situation d'énonciation, mais présents à la conscience du locuteur : *la soupe, l'âtre, les timbres ronds, le sainfoin, la femme, la soupe*. Tout cela renvoie à un univers stéréotypique, à un ordre des choses.

L'ensemble de ce monologue est ainsi focalisé sur le *hic et nunc* de l'énonciateur, à la fois centre des repérages déictiques et conscience focalisatrice. Tous les référents lui sont accessibles dans la situation présente ou dans l'univers totalement familier qui l'entourne. Quant à la temporalité, c'est celle du présent déictique (« la soupe fume », « la brume descend », etc.), ou d'un futur imminent associé à une modalité de certitude (« bientôt nous nous reposerons »). Le présent peut aussi s'interpréter comme itératif, retour indéfini des mêmes gestes ; ce qui s'accorde à la fois au topos qui associe la Nature à la répétition et au thème central du poème : les allers et retours du labour. Ce présent bascule même dans une sorte d'atemporalité, les procès exprimés par les verbes étant déjà inclus dans leur sujet, par une connexion stéréotypique : toute soupe fume, tout sainfoin parfume...

---

<sup>8</sup> Ce qui dans le cas d'Émile Du Tiers n'est pas qu'une pose poétique : il est atteint d'une maladie incurable qui l'a obligé à renoncer à exercer une activité professionnelle. Il mourra cinq ans plus tard.

<sup>9</sup> Je reprends ici la terminologie de Lefevre (1999 : 275).

Ce français « simple » dit par un homme « simple » ne prend sens qu'à travers l'interdiscours, qui le stabilise et le rend interprétable par les lecteurs. La notion de « patron discursif » peut ici s'avérer utile. Par ce terme, G. Philippe et moi-même désignons un « faisceau de marques langagières stéréotypées », véhiculé par une tradition littéraire, qui sert de préalable à la lecture (Maingueneau et Philippe, 2002 : 366-367). Dans ce poème d'Émile du Tiers on peut en identifier deux : a) un patron lettré qu'on peut nommer « bucolique », b) un patron qu'à la suite de Renée Balibar (1974) on peut appeler « français national », qui irrigue un nombre considérable de textes en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Pour Du Tiers, qui appartient à une famille bourgeoise et a fait des études de lettres à un niveau universitaire, comme pour son public modèle, qui a étudié les humanités au collège ou au lycée, la simplicité verbale passe par Théocrite et Virgile, les innombrables œuvres qui depuis l'Antiquité ont eu recours au « style bucolique » et à des genres littéraires tels que « l'idylle », « l'églogue », « la pastorale ». Dans le cas de « Derniers sillons » le lien se fait très naturellement : le style bucolique – du grec *boukolos*, le bouvier – est associé à celui qui s'occupe des bœufs. *L'Encyclopédie* en donne une caractérisation sommaire : « Le *style bucolique* doit être sans apprêt, sans faste, doux, simple, naïf et gracieux dans ses descriptions. »<sup>10</sup> (*Encyclopédie*, 15, 552). Cet article renvoie à un autre (« Pastorale, poésie -»), rédigé par le même auteur : « on doit éviter dans le *style pastoral* tout ce qui sentirait l'étude et l'application, tout ce qui supposerait quelque long & pénible voyage; en un mot tout ce qui pourrait donner l'idée de peine et de travail. » (12, 156). Il s'agit de conforter par là l'ethos d'un locuteur « simple », dont l'horizon est borné par le monde qui l'entoure. L'auteur propose alors un échantillon censé illustrer cette « simplicité » ; comme chez le laboureur de Du Tiers, c'est le recours à la phrase élémentaire et la parataxe qui ressort :

Timarette s'en est allée : L'ingrate méprisant mes soupirs & mes pleurs,  
Laisse mon ame désolée A la merci de mes douleurs.  
Je n'espérai jamais qu'un jour elle eût envie  
De finir de mes maux le pitoyable cours ;  
Mais je l'aimois plus que ma vie, Et je la voyois tous les jours.

Dans notre poème, ce patron bucolique se mêle, on l'a dit, avec celui du « français national ». Dans son ouvrage *Les français fictifs* (1974), Renée Balibar considère que l'école républicaine a constitué un « français national », une « langue imaginaire » édifée sur l'enseignement primaire qui se pose comme « non marquée socialement » (Balibar 1974 : 58), et c'est « sur la base de ce français scolaire primaire que reposent tous les effets littéraires simulant le naturel, la simplicité » (1974 : 103). Du Tiers, par ses options politiques républicaines<sup>11</sup>, ne pouvait qu'être réceptif aux vertus de ce français imaginaire. Ses « Derniers sillons » sont l'un des innombrables textes où l'homme du peuple (ouvrier, artisan, paysan...) s'exprime avec ce français national des locuteurs simples. Dans un manuel de l'école primaire

---

<sup>10</sup> L'article a été écrit par L. de Jaucourt.

<sup>11</sup> Il appartenait à une famille de la bourgeoisie républicaine ; il a écrit de nombreux articles dans des journaux républicains, soutenu les candidats républicains aux élections ; il était membre de la « Ligue de l'enseignement », qui défendait, contre l'Église, l'école publique.

laïque de l'époque, le *Cours régulier de langue française, Cours intermédiaire* d'E. Hanriot et E. Huleux<sup>12</sup>, on trouve par exemple cette chanson d'un poète issu du peuple, Pierre Dupont, consacré à un autre animal familier du paysan :

### **Le chien de berger**

J'aime mon chien, un bon gardien,  
Qui mange peu, travaille bien.  
Plus fin que le garde champêtre,  
Quand mes moutons je mène paître,  
Du loup je ne redoute rien,  
Avec mon chien, mon bon gardien,  
Finaud, mon chien ! (...)

Ici, c'est un berger, et non un laboureur, qui monologue, mais comme chez Du Tiers la détermination nominale se résume à un possessif de 1<sup>ère</sup> personne pour référer à l'animal familier et à des articles définis (« le garde champêtre », « le loup »), anaphores associatives qui réfèrent à des entités stéréotypiques.

Le mélange de ces deux patrons discursifs permet de donner fictivement la parole au paysan contemporain tout en assurant l'ancrage du poème dans la tradition humaniste gréco-latine. L'auteur peut ainsi satisfaire à deux contraintes à la fois, qui sont aussi deux facettes de son positionnement tant politique que littéraire : il se présente à la fois comme un écrivain légitime nourri de ces humanités qui assurent la reconnaissance de l'élite, comme un poète romantique proche des humbles et de la Nature, et comme un républicain qui reconnaît la dignité du peuple.

### **Conclusion**

Dans les deux couples d'exemples que nous avons évoqués l'ethos typifié mise en scène doit ainsi être retourné vers l'ethos singulier qui le porte. Cette typification des personnages obéit à des motifs variés, qui tiennent à la fois à l'époque, au genre de texte et au positionnement de l'auteur. Certes, il y a loin du lyrisme d'Emile Du Tiers à la polémique religieuse des *Provinciales*, de la satire de Molière aux prétentions naturalistes d'Emile Zola, mais un principe reste constant : même si l'énonciateur citant tend à effacer les marques de sa présence, c'est toujours à son profit qu'énonce le personnage. Conférer un ethos saillant à un personnage, ce n'est pas seulement le rendre plus vivant, c'est le charger de valeurs, lui attribuer, au-delà d'une voix, un corps parlant stéréotypique qui ne peut qu'entrer en interaction forte avec celui qui le porte. Une énonciation ne déploie en effet un monde qu'en légitimant l'événement même qu'elle constitue.

---

<sup>12</sup> Livre du maître, Paris, Alcide Picard et Kaan (s.d.), p. 230-231.

## Références bibliographiques

- Amossy, Ruth (éd.). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.
- Balibar, Renée. *Les français fictifs. Le rapport des styles littéraires au français national*. Paris, Hachette, 1974.
- Brémond, Henri. *Histoire littéraire du sentiment religieux en France depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours (11 vol.) tome 1 : « L'humanisme dévot : 1580-1660 »*. Paris, Bloud & Gay, 1916.
- Issacharoff, Michael. *Le spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985.
- Lefevre, Florence. *La phrase averbale en français*. Paris, L'Harmattan, 1999.
- Maingueneau, Dominique. « Réseaux d'associations et mots clés en analyse du discours ». *Cahiers de lexicologie*, n°. 1982-I, 1982, pp. 3-10.
- Maingueneau, Dominique. *Sémantique de la polémique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- Maingueneau, Dominique. *Féminin fatal*. Paris, Descartes, 1999.
- Maingueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin, 2004.
- Maingueneau, Dominique. « Retour critique sur l'ethos ». *Langage et société*, n°. 149, 2014, pp. 31-48.
- Maingueneau, Dominique. *Trouver sa place dans le champ littéraire. Paratopie et création*, Louvain-La-Neuve, Academia-L'Harmattan, 2016.
- Maingueneau, Dominique et Philippe, Gilles. (2002). « Les conditions d'exercice du discours littéraire ». *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque » : l'incipit du roman de R. Pinget "Le libera"*. Eddy Roulet et Marcel Burger (éds.). Nancy, Presses Universitaires de Nancy, pp. 352-377.