

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI

**Dénouer le «noeud»/«ne»
ou quand dire, c'est (dé)faire:
pour une étude pragmatique de quelques énoncés négatifs
dans trois pièces de Racine**

by

Leslie Megan Burnett

A Thesis

Submitted to the Faculty of Graduate Studies
in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of

Master of Arts

Department of French, Spanish and Italian
University of Manitoba
Winnipeg, Manitoba

© August, 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-27077-7

**THE UNIVERSITY OF MANITOBA
FACULTY OF GRADUATE STUDIES
COPYRIGHT PERMISSION**

**Dénouer le "noeud"/"ne", ou quand dire c'est (dé)faire:
pour une étude pragmatique de quelques énoncés négatifs
dans trois pièces de Racine**

by

Leslie Megan Burnett

**A Thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of the University of Manitoba
in partial fulfillment of the requirements of the degree of**

Master of Arts

Leslie Megan Burnett © 1997

**Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF MANITOBA
to lend or sell copies of this thesis, to the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this
thesis and to lend or sell copies of the film, and to UNIVERSITY MICROFILMS to publish an
abstract of this thesis.**

**This reproduction or copy of this thesis has been made available by authority of the copyright
owner solely for the purpose of private study and research, and may only be reproduced and
copied as permitted by copyright laws or with express written authorization from the copyright
owner.**

Remerciements

J'aimerais remercier ces individus de leur inspiration, de leur perspicacité, de leur patience, et de leur soutien. Je remercie:

Professeur Constance Cartmill, les suggestions de qui ont beaucoup enrichi et éclairci le «noeud» qui était mon mémoire.

Professeur Alan MacDonell et Professeur Liliane Rodriguez, d'avoir pris le temps de lire le mémoire et de m'offrir leur suggestions utiles et stimulantes.

Mes camarades de classe du cours 44.755 sur Racine.

Mes parents, Enid et Brian Burnett, et mon frère Paul, de leur amour, et de leur amour du langage.

Et surtout, mon mari, Bruce Sallee, à qui je dédie ce mémoire, et sans qui rien ne serait possible.

Table des Matières

Introduction	1
La genèse de l'enquête	1
Pour situer l'étude dans un contexte critique	3
Pourquoi la pragmatique et pourquoi le théâtre racinien?	5
Pourquoi la négation?	6
1. Dénouer le «noeud»: la méthode en question	9
1.1 Définition générale de la pragmatique	9
1.2 Le développement du concept de la pragmatique	10
1.2.1 Peirce et Morris: les origines	10
1.2.2 Austin et Searle: le vocabulaire pragmatique et les outils d'analyse	13
1.3 La question du performatif	17
1.3.1 Les verbes performatifs contre les constatifs	17
1.3.2 L'ouverture du champ d'enquête: tout acte de langage comme performatif	20
1.4 Le rapprochement de la pragmatique et de l'analyse théâtrale	21
1.4.1 De la théâtralité du langage au langage théâtral	21
1.4.2 Le rapprochement du discours théâtral et de la conversation: la «double énonciation»	22

1.4.3 La théorie des actes de langage comme lien entre le discours théâtral et la communauté théâtrale	23
2. Dénouer le «ne»: la négation comme l'objectif de l'analyse	26
2.1 La négation et la littérature: la négation comme «moment central» ...	26
2.2 La négation et la tragédie: la négation comme conflit	28
2.3 La négation comme action	29
2.4 La négation comme théâtre	31
2.4.1 La négation et la pragmatique: la valeur performative des énoncés négatifs	31
2.5 La méthode d'analyse	33
2.5.1 Les énoncés négatifs: les structures grammaticales à chercher	33
2.5.2 Quelques questions à poser sur les conditions d'énonciation et les effets en contexte d'utilisation: les attentes	34
2.5.3 L'élan de la négation: la négation comme mouvement ..	35
2.5.4 À la recherche des «noeuds»/«ne»	36
3. «...quand dire, c'est (dé)faire...»: l'analyse des pièces	38
3.1 <i>Britannicus</i>	38
3.1.1 Le pouvoir en transition	39
3.1.2 L'autorité	41
3.1.3 La trahison	43

3.1.4 Le dévoilement	46
3.2 <i>Bajazet</i>	48
3.2.1 La négation conditionnelle	50
3.2.2 Les métamorphoses du danger	52
3.2.3 Le dire impossible	57
3.2.4 Les lettres	58
3.3 <i>Bérénice</i>	62
3.1.1 Fin de l'attente	63
3.3.2 Dire et faire	67
3.3.3 «Non»	73
Conclusion	82
«Faire quelque chose de rien»: dire le défaire	82
«Dire le défaire» comme effet pragmatique: révision de ce en quoi consiste l'énoncé négatif performatif	83
L'énoncé négatif performatif et la réception: quelques conclusions de notre étude	85
La fin qui n'est pas une fin	88
Ouvrages cités	89
Ouvrages consultés	92

Introduction

La genèse de l'enquête

Le sujet de ce mémoire est né d'une discussion animée dans un séminaire sur Racine à l'Université du Manitoba. À la fin d'un long après-midi à la mi-novembre, nous discutons la fin de la pièce *Bérénice*, plus précisément, l'échange entre l'empereur Titus et la reine Bérénice: «Madame, un mot.»; «Non». Le débat qu'a enclenché ce dernier énoncé--si simple, mais si dévastateur--nous a souligné le pouvoir qu'a le langage du théâtre du dix-septième siècle, même au milieu d'une salle de classe froide et morne quatre cent ans plus tard. Nous nous sommes posé des questions telles que: «Si on assistait à une représentation de cette pièce, quel serait l'effet d'entendre ce mot énoncé sur scène?»; «Que représente l'énonciation de ce mot: qu'est-ce que Bérénice refuse ici exactement? Est-ce qu'elle refuse un amant, ou refuse-t-elle un ensemble de circonstances, ou contredit-elle simplement un interlocuteur?»; «C'est qui qui maîtrise le discours ici, et à quel but?»; «Quel est l'effet de cet énoncé sur l'avancement de l'action? Cette énonciation est si forte, si dramatique, ça pourrait être même la fin de la pièce!»; et ainsi de suite. Alors, la curiosité ainsi stimulée par ces questions sur l'effet de dire «Non», nous avons commencé un voyage de découverte afin de trouver un moyen d'analyser la force que pourrait exercer la négation dans le discours théâtral. Ce voyage aboutit au titre de ce mémoire, qui mérite d'être explicité afin d'éclairer le but du voyage.

La phrase «Dénouer le <noeud>» représente la façon dont nous abordons l'approche critique utilisée dans cette étude, qui est, comme nous le verrons plus tard, le domaine

vaste et enchevêtré de la pragmatique, où se trouvent noués plusieurs concepts de la linguistique et de la philosophie du langage. «Dénouer le <ne>» représente la nature des structures grammaticales négatives que nous isolerons dans les pièces. Mais ce «ne» représente aussi une sorte de «noeud», car nous tenterons de révéler que la négation habite les espaces de conflit dans chaque pièce, c'est-à-dire, ces moments centraux où la tension dramatique et les conflits de la tragédie s'intensifient; ainsi, là où nous trouvons des espaces de conflit nous trouvons des noeuds de négation. «Quand dire, c'est faire» est la traduction française du titre de l'oeuvre importante de J. L. Austin, *How To Do Things With Words*, qui est une oeuvre clé pour l'étude pragmatique. En jouant avec le titre de l'oeuvre d'Austin, nous signalons deux points: premièrement, que les préceptes de l'analyse austinienne constitueront la base de notre enquête pragmatique, et deuxièmement, que notre étude portera sur *l'action* que créent les énoncés négatifs à l'intérieur de l'oeuvre théâtrale, qui est l'action de *défaire* les noeuds de conflits dans lesquels les énoncés négatifs apparaissent, une action qui arrive à pousser en avant l'action de la pièce. Ainsi, nous visons à démontrer que les énoncés négatifs *représentent* une action, un mouvement, qui est le déroulement des conditions tragiques. L'action qu'effectuent les énoncés négatifs sert à souligner l'aspect tragique de chaque pièce, car toute l'action de la tragédie se résume à une tentative de renverser la négation. Nous voulons démontrer en fin de compte que les énoncés négatifs chez Racine comportent une *valeur performative*, et que cette valeur est double: autrement dit, les énoncés négatifs expriment le tragique, et en même temps font dérouler l'action de la tragédie.

Pour situer l'étude dans un contexte critique

Lorsque nous pensons à la tragédie, nous pensons surtout au conflit, mais aussi au refus de certaines conditions, à l'incapacité de réaliser d'autres conditions, à la dénégation de la vérité, à la répudiation de l'autorité, à l'absence, à la souffrance, à la perte. En effet, la tragédie représente, au niveau thématique au moins, tout un champ négatif qui connote l'impossibilité--l'impossibilité d'être heureux, d'aimer, de vivre. Lorsque nous pensons aux oeuvres tragiques de Racine, le grand maître du théâtre classique français, nous affirmons dans ses pièces la culmination et le raffinement de toutes ces impossibilités qui évidemment ont des connotations négatives, ou même dénotent l'acte de nier. Plusieurs critiques ont déjà souligné l'élément de conflit dans l'oeuvre racinienne, même au niveau du langage. Charles Péguy dit: «Tout est adversaire, tout est ennemi aux personnages de Racine; les hommes et les dieux, leur maîtresse, leur amant, leur propre coeur. [...] Le dialogue racinien est généralement un combat...; dans le dialogue racinien le partenaire est, généralement, constamment un adversaire» (Spitzer 310). Cette notion de «combat» chez Racine n'est nulle part plus clairement évoquée que dans la double équation célèbre de Roland Barthes, qui vise à résumer toute action racinienne comme un «rapport d'autorité», et pas seulement le conflit passionné entre amants:

Le conflit est fondamental chez Racine, on le trouve dans toutes ses tragédies. Il ne s'agit nullement d'un conflit d'amour, celui qui peut opposer deux êtres dont l'un aime et l'autre n'aime pas. Le rapport essentiel est un rapport d'autorité, l'amour ne sert qu'à le révéler. Ce rapport est si général, si formel pourrait-on dire, que je n'hésiterai pas à le représenter sous l'espèce d'une double équation:

A a tout pouvoir sur B

A aime B, qui ne l'aime pas (28-29).

Néron contre Junie, Roxane contre Bajazet, et ainsi de suite: Barthes évoque la négation de l'amour, et du pouvoir, qui est au coeur de l'oeuvre racinienne--«...*qui ne l'aime pas*». Alors, nous comprenons que l'action chez Racine dépend d'un élément de conflit qui est *néгатif*--l'élément de réfutation, de dénégation--et aussi, nous comprenons que cet élément se révèle, comme nous l'indique Péguy, au plan langagier à travers le rapport entre les discours des personnages raciniens, qui est un «rapport de forces», un «combat» (Pavis 94).

Ces observations de Péguy et de Barthes englobent quelques aspects de l'interprétation traditionnelle (du moins ce qu'on entend aujourd'hui par "traditionnelle") du théâtre de Racine; c'est-à-dire, l'interprétation du génie de sa rhétorique (la persuasion, l'argumentation formelle) et de son talent en tant que peintre des passions humaines. Et les interprétations critiques du théâtre racinien continuent à s'accumuler. La lecture barthésienne, axée sur la critique structuraliste, a ouvert l'analyse du théâtre de Racine à la considération du langage racinien comme un «espace de conflit»:

...toute tragédie est un acte de figuration dans et par le langage et un acte de représentation sur une scène où évoluent des *êtres de langage*. [...] Que le langage soit donc à la tragédie racinienne un espace de conflit--opposition des paroles et des pensées, des lèvres et du coeur, de la vérité exigée et de la contingence du mensonge, du mensonge de la parole et du silence de la vérité--ne nous étonnera plus à présent (Heyndels 86).

et aussi à la vue du langage racinien comme un système de signes structuré par l'opposition, une caractéristique qui découle de l'analyse sémiotique du discours, mais qui n'est pas étrangère au langage du dix-septième siècle:

«Dire ou ne pas dire», cacher l'amour ou le dévoiler, ce dilemme qui fonde la tragédie de Racine représente plus que l'opposition traditionnelle entre les deux attitudes à l'égard du langage qui ont pris, au XVII^e siècle, la forme de l'opposition entre le silence janséniste hostile à la communication et la parole cartésienne essentiellement communicative. Nous croyons pouvoir y déceler une tension au cœur même de la parole qui s'unit au signe afin de se mettre au service de la communication. Ce faisant, elle rend manifeste, à travers le conflit du signe et du monde, l'*opposition* en tant que principe structrateur des systèmes de signes (Gyurcsik 114).

Nous proposons de tirer du champ critique énorme portant sur Racine seulement quelques éléments dont nous nous servirons comme base de notre analyse, tels que l'idée du langage racinien comme un système d'opposition où se reflètent et où s'éclatent les rapports de force de la pièce, et aussi l'idée d'un système langagier à l'intérieur duquel on trouve des espaces de conflit, ou des sites du combat dialogique. Car, nous constatons que, même étant donné la richesse de la critique littéraire du théâtre racinien, il serait pourtant intéressant, afin de vraiment saisir l'aspect tragique des pièces de Racine--aspect qui se fonde sur la question d'impossibilité, ou bien sur l'acte de nier--d'élargir l'interprétation existante des éléments de conflit chez Racine, et d'examiner les actes de langage dans ses pièces qui comprennent des énoncés négatifs.

Pourquoi la pragmatique et pourquoi le théâtre racinien?

Les actes de langage forment les éléments de base d'une branche d'enquête linguistique appelée la pragmatique. La pragmatique linguistique comprend l'étude des relations entre les énoncés et leurs utilisateurs dans certains contextes, ou l'«efficacité du discours en situation»; autrement dit, la pragmatique est l'étude de ce que *font* les énoncés du langage en tant qu'action (Maingueneau, *Pragmatique* 1, 4). J.L. Austin exprime

l'utilité que peut avoir la pragmatique pour l'étude littéraire, lorsqu'il décrit les «actes de langage»: «dire quelque chose provoquera souvent--le plus souvent--certains effets sur les sentiments, les pensées, les actes de l'auditoire, ou de celui qui parle, ou d'autres personnes encore» (Moeschler 46). Dominique Maingueneau explique l'importance de la pragmatique pour l'étude du théâtre:

C'est à travers leurs paroles que se confrontent les personnages, les relations s'établissent et évoluent non *au moyen* du langage, mais *dans* le langage. Les moments où un personnage tente d'imposer son cadre énonciatif n'ont rien d'accessoire, ils sont l'action dramatique elle-même (Maingueneau, *Pragmatique* 61).

Ce qui est important surtout dans les pièces de Racine, où presque toute action a lieu dans le discours. Henry Phillips souligne cette primauté du dire sur le faire, qui représente le domaine du théâtre, mais en particulier, le théâtre de Racine:

Clearly, the performance of speech in Racine takes place in special conditions, the crisis conditions of tragedy. Even these conditions are, however, not external to speech. Speech can sometimes precipitate a crisis, and only speech can resolve it. [...] Speech is at the root of the tragic experience rather than just providing an account of it (37).

La pragmatique donc se prête à l'analyse du théâtre racinien.

Pourquoi la négation?

Par énoncés négatifs, nous voulons dire les exemples de ce que Jacques Moeschler appelle la «négation phrastique»: les énoncés qui comprennent «un morphème de négation qui définit la phrase comme négative (du point de vue syntaxique)», par exemple, «ne...pas», «ne...plus», «ne...jamais», «ne...point», et «non» (5). L'«énoncé», tel que défini par Émile Benveniste, est l'«objet linguistique» qui résulte de «la mise en fonctionnement

de la langue par un acte individuel d'utilisation», qui est l'«énonciation». (Maingueneau, *Éléments* 1) La valeur qu'a l'analyse de la négation à l'intérieur des énonciations théâtrales provient de la relation intime entre l'acte d'énoncer une négation, et l'effet de cette énonciation et sur les personnages à l'intérieur d'une scène et sur le public théâtral; les énoncés négatifs se composent de signes visuels et auditives (Pavis 14) qui sont évidents aux lecteurs d'un texte aussi bien qu'aux spectateurs d'une représentation; l'énonciation de «non» ou de «jamais» a un certain pouvoir dans n'importe quel contexte --visuel ou textuel, conversation ou dialogue théâtral--qui pourrait être d'autant plus souligné au théâtre par d'autres systèmes sémiotiques (la gestuelle, à titre d'exemple). Ces énoncés peuvent engendrer alors des réactions fortes--chez les lecteurs ou les spectateurs, ou chez d'autres personnages--qui déterminent comment les éléments différents du texte s'entrelacent.

Le but de cette étude de la négation, alors, sera d'analyser les effets que produisent les énoncés négatifs dans un contexte théâtral, et l'optique pragmatique que nous proposons aidera à éclairer la toile conflictuelle que tissent les énoncés négatifs dans le contexte de la représentation. Nous avons choisi pour notre étude trois pièces de Racine dans lesquelles l'action est axée sur les situations de communication, ou plus explicitement sur les conditions d'énonciation, qui sont bien difficiles ou même impossibles: *Britannicus*, *Bajazet* et *Bérénice*. Dans ces pièces, l'acte de dire «je ne peux pas» ou «il ne peut pas», ou l'acte de dire «ne plus», «ne jamais» et «non», crée un impact fort sur l'action de chaque pièce.

Nous examinerons d'abord les fils de ce noeud qui est la pragmatique; nous

passerons ensuite à l'exploration de la relation entre la négation et le discours théâtral, et enfin nous analyserons les trois pièces à la lumière des connaissances ainsi acquises.

1. Dénouer le «noeud»: la méthode en question

1.1 Définition générale de la pragmatique

Il n'existe pas une définition nette de ce en quoi consiste la «pragmatique», d'où l'utilité du terme «noeud». Dominique Maingueneau souligne cette image d'un enchevêtrement de fils différents provenant de disciplines variées lorsqu'il dit que «les courants qui se réclament de la pragmatique constituent moins une doctrine qu'un réseau de notions clés aux multiples connexions» (*Pragmatique* 183). Les «courants» de la pragmatique, ou les fils de notre noeud, proviennent des domaines de la philosophie (le caractère référentiel du langage, la considération de la façon dont le langage décrit le monde qui l'entoure), de la linguistique (la tentative de classifier des actes de langage spécifiques), de la psychologie (la considération des genèses et des effets de certains discours, et des intentions des énonciateurs, ou bien des «conditions de production» en termes pragmatiques) et de la sociologie (le fait que tout acte de langage dépend d'un contexte pour réussir, un contexte déterminé par des conventions sociales, et encadré par des institutions) pour arriver et s'entrelacer autour de quelques «notions clés». Maingueneau met en relief les caractéristiques essentielles de la pragmatique, ces «notions clés», lorsqu'il situe la pragmatique dans la critique littéraire:

Cette conception du langage vient en quelque sorte se substituer à la rhétorique traditionnelle. Elle met au premier plan la force des signes, le caractère actif du langage, sa réflexivité fondamentale (le fait qu'il réfère au monde en montrant sa propre activité énonciative), son caractère interactif [et] son rapport essentiel à un cadre permettant d'interpréter les énoncés...(*Termes* 66).

Ces notions comprennent alors l'étude des relations entre les énoncés et leurs utilisateurs en contexte, ou comme nous l'avons déjà montré, de ce que *font* les énoncés, du langage comme non seulement interactif, mais aussi actif en lui-même (Maingueneau, *Pragmatique* 1,4). Tracer les fils de ce noeud de concepts à leurs origines, c'est voir la fécondité de la pragmatique en tant que source d'une méthode d'analyse des énoncés au théâtre.

1.2 Le développement du concept pragmatique

Le développement du concept pragmatique du langage (les énoncés spécifiques ayant la capacité de créer certains effets dans certaines circonstances) doit beaucoup aux théories de quelques philosophes américains, notamment C.S. Peirce, Charles Morris, John Searle et J.L. Austin.

1.2.1 Peirce et Morris: les origines

Peirce, à la fin du dix-neuvième siècle, formulait sa théorie de la signification cognitive, dans laquelle il distinguait trois catégories de signes: l'«icône» (un signe qui ressemble à l'objet qu'il représente, comme une photographie), l'«index» (un signe qui indique l'objet qu'il représente, par exemple, la fumée comme l'«index» du feu), et le «symbole» (un signe qui ne ressemble pas du tout à l'objet qu'il représente, mais qui se relie à l'objet à travers un sens que lui accordent les conventions sociales et culturelles, par exemple, la colombe comme «symbole» de la paix) (Aston et Savona 6). À travers cette trichotomie, Peirce voulait traiter de la façon dont l'individu, face à la complexité du monde qui l'entoure, essaie d'enrichir son interprétation de ce qu'il voit, de ce qu'il

entend et de ce qu'il éprouve en substituant quelque chose à quelque chose d'autre, pour qu'il puisse communiquer--pour qu'il puisse *énoncer*--à autrui un sens plus profond.

Cette théorie des signes jouera un rôle important plus tard dans le développement de l'analyse sémiotique du discours théâtral, car l'intérêt qu'a la théorie peircienne pour l'étude langagière des signes provient du fait que Peirce entreprenait l'exploration de la relation entre l'énonciation et le désir du locuteur d'influer sur l'interlocuteur, à travers son choix de signes (des trois catégories) et la manière dont il s'en sert. L'«icônicité» du langage selon Peirce ne fait pas alors uniquement partie de l'aspect *descriptif* du langage, mais joue un rôle *actif* dans la mesure où le locuteur cherche un discours portant des «conséquences» pour l'interlocuteur (c'est-à-dire, que l'interlocuteur finit par croire en la vision du monde que lui présente le locuteur) (Chauviré 108). Nous signalons ici le rapprochement entre l'idée d'effectuer des conséquences à travers des énoncés, et la notion rhétorique de l'art de persuader. Ce que nous offre la base théorique de Peirce, qui est une extension de la rhétorique traditionnelle, c'est la possibilité de concevoir des énoncés comme composants d'un langage imagé et persuasif, mais aussi, lorsqu'ils sont énoncés, comme des «*actes*» en eux-mêmes (Chauviré 110).

En considérant ces aspects de l'oeuvre théorique de Peirce il devient évident qu'il était stimulé par la distinction à faire entre le pouvoir représentatif du langage, le sens que comportent les énoncés, et la façon dont on les emploie, ou leur utilisation dans des contextes parlés. Cependant, dans le contexte de l'analyse du langage, le terme «pragmatique» n'apparaît pour la première fois que dans les écrits de Charles Morris, qui distinguait en 1938 trois branches d'enquête linguistique: la syntaxe, la sémantique et la

pragmatique (Recanati 12). Dans son oeuvre *Signs, Language and Behaviour* (1946), Morris définit la pragmatique ainsi: «that portion of semiotic[s] which deals with the origin, uses, and effects of signs within the behaviour in which they occur» (Elam, «*Much ado*» 261). Morris s'intéressait alors à ce que font les énoncés *dans le contexte de l'énonciation*. François Recanati nous présente la distinction que fait Morris entre le «sens sémantique» et le «sens pragmatique»:

...un énoncé non seulement représente un certain état de choses, mais de plus il exprime les pensées et les sentiments du locuteur, et il suscite ou évoque chez l'auditeur des sentiments; cette partie du sens d'un signe qui a trait aux interlocuteurs--ce que le signe «exprime» ou ce qu'il «évoque»--est son sens pragmatique, distinct de son contenu représentatif, ou sens sémantique (12).

Ce «sens pragmatique» permet l'étude des énoncés au moment où ils sont utilisés, dans le contexte où ils sont utilisés:

Lors d'une énonciation, une phrase est adressée, par un locuteur, à un auditeur, et elle se rapporte à un état de choses: la pragmatique s'intéresse à ce qui a lieu sur l'axe locuteur-auditeur, c'est-à-dire à l'*échange de paroles* comme activité intersubjective, comme pratique sociale; elle étudie ce qu'on fait avec les mots...(Recanati 12).

C'est la notion de la «pratique sociale» qu'englobe l'échange d'énoncés, la notion d'étudier les signes «within the behaviour in which they occur», qui marque le développement de la pensée de Morris par rapport aux théories peirciennes.

Trois points importants sont à retenir des travaux de Peirce et de Morris: premièrement, que les énoncés peuvent constituer des «actes» dans l'échange linguistique qui est l'interprétation des signes, deuxièmement que cette interprétation même est active

et floue lorsqu'elle se traduit en paroles, ou en actes de discours, entre des interlocuteurs qui cherchent à influencer les uns et les autres, et troisièmement, que toute interprétation dépend d'une «situation de communication» pour réussir, qui est, comme décrit Morris, cet «échange de paroles comme...pratique sociale» (Randall 19). C'est cette pratique sociale, et les caractéristiques des situations de communication, qui dominent les théories de Searle et d'Austin.

1.2.2 Austin et Searle: le vocabulaire pragmatique et les outils d'analyse

Avec les oeuvres d'Austin (*How To Do Things With Words*, des conférences données en 1955 mais publiées en 1962) et de Searle (*Speech Acts*, 1969), on voit la tentative de classer les actes dont parlait Peirce, les actes que Austin nomme les «actes de langage», d'où vient la théorie des actes de langage («speech-act theory») qui est un composant clé de la pragmatique. Les deux philosophes nous offrent tout un trésor de vocabulaire nécessaire à l'étude pragmatique, qui mérite d'être élaboré en plus grand détail, mais dont nous ne tirerons ici que les éléments essentiels.

Mainueneau définit l'acte de langage ainsi: «C'est la plus petite unité réalisant par le langage une action (ordre, requête, assertion, promesse...) destinée à modifier la situation des interlocuteurs» (*Termes* 10). Austin voit produits simultanément dans chaque acte de langage trois autres actes: l'acte «locutoire», qui est le fait de prononcer des sons «ayant une organisation syntaxique et référant à quelque chose», l'acte «illocutoire», qui est l'acte d'accomplir dans sa parole même une action qui influe sur autrui, comme promettre, ordonner, ainsi de suite, et l'acte «perlocutoire», qui est l'acte le

plus nébuleux et le plus difficile à définir, puisqu'il dépend des intentions du locuteur vis-à-vis de ce qu'il veut accomplir à travers l'acte illocutoire--par exemple l'acte de poser une question (l'illocutoire) pourrait avoir comme buts de faire à autrui des compliments ou bien d'embarrasser autrui, et les deux buts seraient des actes perlocutoires (Maingueneau 10). C. E. Aragon tente de clarifier l'«illocutoire» et le «perlocutoire»:

Par acte [de langage] on entend un comportement qui informe ou transforme la réalité plutôt que qu'il ne la décrit ou relate. [...] l'acte illocutoire est réalisé par le discours mais reste interne au discours, il existe indépendamment de ses répercussions réelles dans le monde extra-linguistique; l'acte perlocutoire est réalisé par le discours dans l'univers extra-linguistique (77-78).

À part les actes de langage eux-mêmes, Austin discute aussi les «forces» langagières. C'est ainsi qu'il identifie le pouvoir que portent certains actes de langage dans la situation de communication comme la «force illocutoire» ou la «force perlocutoire», des notions qui avaient leur genèse dans la conception peircienne des «conséquences» que cherche le locuteur chez l'interlocuteur (Chauviré 110). Cette «force» se distingue du «contenu propositionnel» de l'acte de langage qui n'est que l'information transmise par l'acte, ou autrement dit le «sens sémantique» qu'a distingué Morris (Chauviré 107). Aragon décrit le contenu propositionnel comme «l'état de choses sur lequel porte l'acte», et la «force» comme «le fait de montrer en quoi ce fait advenu doit influencer sur le cours des événements» (78). C'est ainsi que selon Austin, toute tension, tout intérêt, toute signification dans l'acte de communiquer, provient de la relation entre les actes de langage, et les situations sociales dans lesquelles ils sont énoncés, entre la transmission

de l'information et la «pratique sociale» qui est en partie l'acte d'influer sur la réception de cette information par autrui, entre le contenu d'un acte de langage et sa force. Le concept austinien d'un langage actif qui peut agir sur les conditions dans lesquelles il est énoncé--autrement dit, qui peut créer son propre cadre énonciatif--aura pour l'analyse du discours théâtral une importance capitale.

Lorsqu'il examine les «forces» portées par certains actes de langage, Austin se préoccupe de la réception de ces actes. C'est ce que Aragon souligne en discutant la composition d'un acte de langage austinien: «...au lieu de penser sommairement que l'acte est...indiqué dans l'énoncé, peut-être vaut-il mieux le considérer aussi comme construit à partir de l'énoncé par un récepteur ou interprétant...; l'acte serait alors une production conjointe du locuteur et de l'interprétant» (79). L'intérêt qu'a un échange de paroles pour le locuteur et l'interlocuteur (le linguiste A. Culioli renomme les participants d'un tel échange les «coénonciateurs», pour souligner le fait que toute participation dans tout discours dépend d'un va-et-vient actif entre deux parties) dépend de si oui ou non l'un réussit à se faire comprendre par l'autre, et si en fait l'action que le locuteur voulait réaliser s'achève (Maingueneau, *Termes* 15). C'est ainsi que Austin parle de la «félicité» des actes de langage, autrement dit, de si oui ou non un acte illocutoire est bien transmis par un coénonciateur, et bien saisi par l'autre:

Unless a certain effect is achieved, the illocutionary act will not have been happily, successfully performed...An effect must be achieved on the audience if the illocutionary act is to be carried out...Generally, the effect amounts to bringing about the understanding of the meaning and of the force of the locution. So the performance of an illocutionary act involves the securing of *uptake* (116-117).

L'acte illocutoire n'est «heureux», alors, que si les conditions de réception sont favorables à ce que Austin appelle l'«uptake», qui est la compréhension du sens de l'énoncé et aussi de la force de la locution, ou bien la compréhension de la distinction (ou du lien) entre l'acte illocutoire et l'acte perlocutoire. Les difficultés de la réception--l'incompréhension, l'incapacité de suivre les vœux du locuteur--caractériseraient alors une situation de communication où il n'y a pas d'«uptake», une situation pour ainsi dire malheureuse. Pour Austin, afin qu'il y ait d'«uptake», il faut une situation où les conventions sociales permettent la transmission et la réception «heureuses» d'un acte de langage entre coénonciateurs (Petrey 97). C'est le contexte d'emploi des actes de langage qui est ainsi la clé de la réussite des actes de langage.

Le contexte d'énonciation (qui se compose des participants, d'un cadre spécifique et d'un but communicatif) est aussi central à la pensée de Searle (Maingueneau, *Termes* 22). Ce qui nous intéresse dans la théorie de Searle sont les «conditions de satisfaction» nécessaires à la réussite de chacun de ces actes de langage. Pour Searle, il faut que le destinataire d'un message comprenne le message *et* comprenne aussi l'*intention* du locuteur quand il énonce le message, pour qu'il y ait force illocutoire: «Successful communication consists in the recognition of the speaker's meaning intentions» (Searle 9). Le concept des conditions de satisfaction rejoint l'idée austinienne d'*uptake*. Les deux concepts traitent du rôle que joue l'intention du locuteur dans l'acte de langage. Cette question de l'intention du locuteur complique toute considération de la réception des actes de langage, surtout lorsqu'il y a rupture entre l'acte énoncé et l'intention du locuteur.

Comme nous le montrerons plus tard, cette question de l'intentionnalité («intentionality») a des implications importantes pour un acte de langage énoncé dans un cadre théâtral et un contexte tragique, où de telles ruptures caractérisent le discours (Searle 6).

Nous venons de passer en revue quelques concepts et quelques termes clés de la théorie pragmatique développée par Austin et Searle; nous avons ainsi posé les bases de notre analyse pragmatique. Il faut maintenant s'adresser à l'une des questions les plus épineuses de l'enquête pragmatique—la question qui porte sur la croyance, d'une part, que *tout* acte de langage est capable d'agir dans et sur la situation de communication, et de l'autre part, que certains actes ne font que représenter ou décrire le monde. Cette question est axée sur une distinction que font plusieurs linguistes, notamment Émile Benveniste et Oswald Ducrot, mais c'est aussi une distinction que fait Searle, entre la nature «performative» de la langue et sa nature «constative».

1.3 La question du performatif

1.3.1 Les verbes performatifs contre les constatifs

Ce débat provient dans la pragmatique d'une distinction que fait Austin dans ses premières conférences. À l'intérieur des actes de langage, Austin identifie des verbes qu'il appelle des «performatifs», tels que «*promettre*», «*ordonner*», «*demander*», (6). Au début de ses conférences, Austin oppose les performatifs aux verbes «constatifs», c'est-à-dire, aux assertions telles que «*je suis*», «*il dit*»; il élargit par la suite la notion du constatif afin d'inclure les observations effectuées dans des phrases comme «Le chat est sur le paillason» (49-50). L'assertion, dans le domaine du discours logique, était la partie du langage qui référait au monde réel, et en tant que référence à la réalité, pourrait être

seulement affirmée ou déniée; elle ne pourrait pas être jugée vraie ou fausse (Recanati 171). Ce que Austin avait du mal à dénier vers la fin de sa série de conférences était le fait que dire que le chat est sur le paillason *pourrait* comprendre un acte performatif dans certaines circonstances--un acte *qui est le fait même de faire une observation afin de modifier les circonstances dans lesquelles l'observation est énoncée* (voir la onzième conférence, pp.133-147). Par exemple, si on est allergique aux chats, dire qu'il y a un chat sur le paillason pourrait suggérer à autrui qu'il y a un problème à résoudre. Ainsi, cet acte performatif serait un acte «*implicite*»; c'est l'acte de discours indirect (impliquer que le chat pose un problème) qui découle de l'acte de discours direct, qui comprend l'acte d'affirmer (Recanati 170). C'est ainsi que Recanati identifie deux niveaux de performatifs chez Austin: l'acte direct, qui comprend l'acte «*explicite*» de dire quelque chose et l'acte indirecte qui est le but implicite de l'acte d'énonciation qu'on cherche à réaliser par l'énonciation (89). Nous pourrions dire alors que l'acte de langage implicite comporte une force perlocutoire.

Les assertions peuvent ainsi comporter des forces illocutoires et perlocutoires beaucoup plus vastes que celles des verbes strictement classés comme «*performatifs*», et peuvent ainsi réussir ou non selon les conditions variées de leur énonciation, et aussi selon les intentions des énonciateurs qui cherchent à expliciter ou non l'acte à accomplir. Austin en fait finit par rejeter la distinction nette qu'il essayait de formuler entre performatifs et constatifs, lorsqu'il souligne l'importance de considérer chaque acte de langage comme étroitement lié à la situation d'énonciation:

In conclusion, we see that in order to explain what can go wrong with

statements we cannot just concentrate on the proposition involved (whatever that is) as has been done traditionally. We must consider the total situation in which the utterance is issued--the total speech-act--if we are to see the parallel between statements and performative utterances, and how each can go wrong. So the total speech act in the total speech situation is emerging from logic piecemeal as important in special cases: and thus we are assimilating the supposed constative utterance to the performative. [...]Once we realize that what we have to study is *not* the sentence but the issuing of an utterance in a speech situation, there can hardly be any longer a possibility of not seeing that stating is performing an act (52, 139).

Prendre en considération «l'acte de discours tout entier» afin de saisir si l'acte est «heureux» ou un «échec», et pourquoi, mène Austin à considérer une conception plus vaste et plus complexe du «performatif». Cette conception renouvelée provient de la relation réciproque entre la société et le langage qui est au coeur de la philosophie austinienne, la relation complexe entre l'individu qui parle, et le contexte social qui colore ses perceptions et affecte ses intentions (Petrey 110). Sandy Petrey souligne l'importance qu'a soulevée Austin de considérer les constatifs comme ayant une valeur performative: «...irrespective of its success or failure in corresponding to the facts [la référence au monde], [a constative] also performs an interaction between people» (31). L'impact des assertions de Austin sur notre étude du langage racinien deviendra plus clair lorsque nous prendrons en considération l'observation de Petrey au sujet du contraste supposé entre actes performatifs et actes constatifs:

The fact made obvious by the performative, that the illocutionary force borne by words is always also a relationship lived by people, applies less obviously but just as importantly to the constative. [...] What we say is very much part of our relationships when they're shaky [Petrey appelle ceci le «dire conflictuel», «the conflictual <say>»]. [...]we explicitly perform what we «say» as a speech act when we disagree...statements [can] perform conflict (25).

Ce dernier concept--ce que Petrey appelle le «dire conflictuel»--est important pour notre étude, puisque nous visons à étudier les actes de langage dans un contexte théâtral, où tout l'intérêt, toute l'action, dépend des interactions, et des conflits, entre des personnages, et surtout entre leurs paroles.

1.3.2 L'ouverture du champ d'enquête: tout acte de langage comme performatif

Cette réévaluation de la nature de l'acte performatif ouvre le champ d'enquête linguistique à la possibilité de considérer *tout* acte de langage comme un acte performatif. La plupart des critiques et des linguistes se méfient de cette possibilité, et critiquent Austin d'avoir laissé le système d'actes de langage si dangereusement ouvert (Elam 270).

Or, ce qui nous séduit, c'est justement cet aspect ouvert de la théorie des actes de langage. Keir Elam nous montre la richesse de cette théorie, et l'utilité qu'elle nous offre en tant que méthode d'étude du discours théâtral, lorsqu'il discute l'acte perlocutoire selon Austin, qu'il cite:

«Saying something», he observes, «will often, or even normally, produce certain consequential effects upon the feelings, thoughts, or actions of the audience...and it may be done», he adds, «with the design, intention or purpose of producing them.» [...] In some ways this intentional and consequential doing things *to* the audience, the perlocutionary act, is the most complete kind of speech act in Austin's system, the truly interpersonal and social *praxis* to which the locution and illocution lead. [...] Theatre has always been, or has always been thought to be, an essentially perlocutionary enterprise, its end and its motivation lying in persuasion or delight or purgation or instruction. What vary...are the precise perlocutionary objectives and of course the means to achieving them (270-271).

Si tout énoncé--l'acte même de dire quelque chose--exerce des effets variés sur l'auditeur au moment de l'énonciation, tout acte de langage pourrait avoir une valeur performative.

L'importance de cette valeur performative pour l'étude des énoncés au théâtre devient plus claire lorsque nous tentons de rapprocher la pragmatique de l'analyse théâtrale.

1.4 Le rapprochement de la pragmatique et de l'analyse théâtrale

Ayant souligné le caractère essentiellement performatif de tous les actes de langage, y compris les verbes performatifs aussi bien que les phrases constatives, nous pouvons considérer les implications d'une analyse pragmatique du langage théâtral.

1.4.1 De la théâtralité du langage au langage théâtral

La question de la théâtralité du langage s'est déjà trouvée au centre de plusieurs analyses critiques. Oswald Ducrot nous indique qu'il y a dans le schéma de l'interaction linguistique, dans «l'art de relation», un certain élément du «théâtral»:

Si on admet que l'acte de parole individuel se fonde sur un schéma général de l'activité linguistique--confrontation entre un locuteur et un destinataire envisagés en tant que tels--il devient possible de caractériser l'énoncé par rapport à l'énonciation: on le décrit comme spécifiant d'une certaine façon le rôle de ses locuteurs et destinataires éventuels, comme leur attribuant, au sens théâtral du terme, certains emplois (Helbo 101).

Tout énoncé dépend alors d'une relation à autrui, idée qui est au coeur du «principe dialogique» du langage formulé par les formalistes russes, notamment M. Bakhtine, qui dit que «tout discours est dirigé sur une réponse», et T. Todorov, qui déclare que «tout énoncé exige, pour qu'il se réalise, à la fois la présence d'un locuteur et d'un auditeur» (Adam 10). Ceci semble nous indiquer que le langage de tous les jours comporte l'élément théâtral de jouer pour autrui; à travers notre survol du développement des théories pragmatiques, nous avons vu que c'est autour de cet axe que tournent beaucoup des préceptes de l'analyse pragmatique. La conversation non-littéraire comprend donc des

éléments de théâtralité. Mais est-ce que l'inverse est vrai? Autrement dit: la théâtralité constitue un composant de la conversation, soit. Mais dans quelle mesure la conversation sert-elle de modèle au langage théâtral?

1.4.2 Le rapprochement du discours théâtral et de la conversation: la «double énonciation»

Catherine Kerbrat-Orecchioni semble répondre à cette question lorsqu'elle dit qu'un texte théâtral est «une séquence structurée de répliques prises en charge par différents personnages entrant en interaction, c'est-à-dire bien comme une espèce de conversation» (Ryngaert 93). Jean-Pierre Ryngaert cite Ezra Pound afin d'illustrer son point de vue sur la relation entre la conversation et le langage dramatique: «<Le mode d'expression au théâtre ne consiste pas en mots, mais en personnes qui se meuvent sur scène en employant des mots>. Si nous reprenons à notre compte cette phrase d'Ezra Pound, nous pouvons étudier le dialogue du théâtre comme un échange conversationnel entre des énonciateurs» (91). Cependant, le dialogue au théâtre, bien qu'il puisse garder les principes d'interaction qui caractérisent la conversation, ne peut pas être strictement considéré comme la conversation--pour ainsi dire--«naturelle», à cause de ce que Ryngaert identifie comme la «double énonciation» du discours théâtral: «La communication théâtrale ne joue pas exclusivement sur l'axe interne de la relation entre les individus, mais aussi--ou principalement--sur l'axe externe, entre l'Auteur et le Lecteur ou le Public, à travers une chaîne d'émetteurs. Ce que l'on appelle la *double énonciation* au théâtre rend compte de cette particularité» (94). Cette double énonciation--le fait que tout énoncé

au théâtre se destine au coénonciateur sur la scène, et, en même temps, au public--rend le discours théâtral différent du discours de tous les jours, dans le sens que l'«Autre» auquel le discours est destiné est dédoublé, et c'est la *représentation* de ce discours *pour l'Autre* qui est la clé de la conversation dramatique (Melrose 259).

Néanmoins, puisque le discours au théâtre se fonde sur «le rituel social» qui est toute interaction linguistique, c'est-à-dire, l'interaction à travers laquelle «la conversation établit ses échanges en fonction du cadre social dont les individus ont déjà une connaissance appropriée», ce discours peut engendrer les questions suivantes: est-ce que les règles élémentaires de la conversation sont respectées (Ryngaert 92)? Les personnages s'écoutent-ils, se répondent-ils, se coupent-ils la parole? Dans quel but abordent-ils un sujet, ou changent-ils de sujet (Ryngaert 98)? .Celles-ci sont toutes des questions révélatrices en ce qui concerne la stratégie de l'auteur, et l'effet du discours théâtral sur le public.

1.4.3 La théorie des actes de langage comme lien entre le discours théâtral et la communauté théâtrale

En tant que moyen d'analyser le discours, l'étude pragmatique des actes de langage se présente comme une façon de réparer le schisme apparent entre l'analyse de la conversation non-théâtrale et celle de la conversation théâtrale, comme nous le signale Keir Elam: «speech-act theory itself is founded on a dramatic model of language-use...the speaker--speech-act--listener dialectic outlined by Austin is, not only in its component elements but in the *purity* of the symbolic action it proposes...close to the interactional intensity of dramatic dialogue» (263). La théorie des actes de langage comprend en elle-

même le drame que comporte la tentative d'influer sur autrui, ou bien sur la situation dans laquelle on se trouve, à travers ses paroles. Si nous reprenons le précepte pragmatique d'analyser les énoncés *dans le contexte de leur utilisation*, c'est-à-dire, pour notre étude, dans le contexte d'une conversation *représentée*, nous voyons de plus comment l'étude pragmatique peut réussir à relier l'analyse de la conversation dite «naturelle» et celle de la conversation jouée.

Sandy Petrey, lorsqu'il situe la théorie des actes de langage dans le courant d'enquête linguistique, soulève un point intéressant: «Speech-act theory addresses...language's productive force, which depends entirely on where and when it's used. Other linguistic schools address the structure of language in itself; speech-act theory examines the power of language in communities» (3). Anne Ubersfeld traite du concept du public théâtral comme une «communauté» dans son *L'École du spectateur* (1981): elle évoque l'ensemble des spectateurs individuels qui se réunissent pour une expérience commune qui est réglée par des conventions, mais une expérience qui leur permettra d'éprouver des «plaisirs» différents (voir le huitième chapitre, «Le plaisir du spectateur», pp.329-344). Le théâtre est une espèce de communauté, dans laquelle et le public (soit le spectateur soit le lecteur) et les personnages sur la scène ont des attentes prédéterminées. L'une de ces attentes exige que le langage au théâtre fasse appel au public de participer dans l'interprétation active du jeu théâtral. (Elam, «*Much ado*» 267) Alors la communauté théâtrale nous donne le contexte social d'énonciation, le cadre énonciatif, de notre étude pragmatique. C'est à travers les énoncés--à travers leurs forces, à travers leurs réussites ou leurs échecs, à travers leurs effets sur les situations dans

lesquelles ils sont énoncés--que le pouvoir du langage dramatique peut se réaliser afin d'effectuer le plaisir théâtral. Étudier les énoncés et leurs effets en contexte, c'est voir en action ce pouvoir.

2. Dénouer le «ne»: la négation comme l'objectif de l'analyse

2.1 La négation et la littérature: la négation comme «moment central»

Pourquoi étudier la négation dans une pièce de théâtre?

Nous avons déjà souligné que le théâtre se prête à l'analyse pragmatique, et que l'analyse des actes de langage peut animer une analyse du langage dramatique. De la théorie des actes de langage, il est possible de tirer la conclusion qu'il y a dans le discours dramatique, comme dans le discours «naturel», des oscillations entre l'intention du locuteur et la réception de l'interlocuteur, entre l'acte performatif raté et celui qui réussit. Ce va-et-vient pourrait être considéré comme une espèce de conflit à l'intérieur du langage dramatique, une lutte mouvementée entre des actes de langage toujours à la recherche de la réussite. Keir Elam nous montre que le discours dramatique, en tant qu'interaction performative, comprend en lui-même des éléments de conflit et d'opposition:

Dramatic discourse is a network of complementary and conflicting illocutions and perlocutions: in a word, linguistic *interaction*, not so much descriptive as performative. Whatever its stylistic, poetic and general aesthetic function, the dialogue is in the first place a mode of *praxis* which sets in opposition the different personal, social and ethical forces of the dramatic world (*Semiotics* 159).

Étant donné cet aspect conflictuel de l'interaction dramatique, nous constatons que l'énoncé négatif est l'un des indicateurs les plus puissants des oppositions à l'intérieur de toute interaction linguistique, mais surtout celle du théâtre tragique, où ils peuvent signaler les changements les plus accablants dans les conditions dramatiques. Dans la tragédie, il découle des forces illocutoires des énoncés négatifs des forces perlocutoires

dévastatrices; l'interaction de ces forces servent à avancer l'action de la pièce.

Comme introduction à notre étude de la négation chez Racine, et avant d'explicitier la nature des énoncés négatifs à analyser, il est nécessaire d'élucider le rôle que joue la négation dans le contexte de la littérature premièrement, et deuxièmement, dans le contexte de la tragédie. Puis, il nous faudra une considération du conflit qui est au coeur du théâtre racinien, et de la façon dont ce conflit se traduit en conflit langagier, et ainsi en action dramatique.

Un concept qui est clé à notre étude est celui de mouvement--l'aspect d'«aller-retour» qui caractérise l'échange linguistique, et aussi le dialogue théâtral. L'acte de nier comprend en lui-même un élément de mouvement, aux niveaux linguistique et sémantique. La négation indique--à l'intérieur d'une conversation, à l'intérieur d'une seule phrase--un mouvement vers un état nouveau. Maire Jaanus Kurrik identifie ce mouvement comme l'acte de «devenir», un concept qu'elle trouve chez le philosophe Hegel: «...negation is itself a principle of division and difference...Hegel defined negation as a synchronic splitting, and negativity as its diachronic consequence. [...] For Hegel, negation and negativity are at the core of any system (being) or any process (becoming)» (ix). Il y a donc dans l'acte de nier un mouvement, un «processus», qui divise ce qui est au passé de ce qui est à venir, une action qui est en elle-même une division, une séparation: «Negation, taken as the antonym of the symbolic, is diabolic, a <tearing apart>, a sundering, separating, dividing, alienating, dissociating. It is linked to the dispersed, the dismembered, the disparate, to the idea of the many, to *becoming*» (1) (nous soulignons). Dans le contexte de la littérature, il est ainsi possible de considérer la

négation comme l'expression de la rupture entre deux ensembles de conditions, et alors comme le moteur du changement; elle est l'indicateur d'une progression vers des conditions nouvelles, et simultanément, du conflit qu'engendre cette progression: «Negation is a pivotal moment, a moment suggesting the possibility of a return, a return to what may have been excluded, lost, dominated, or suppressed in the mediation, or a return to what was as yet undifferentiated, nonelaborated, whole or unified before the act of negation» (ix).

2.2 La négation et la tragédie: la négation comme conflit

Pour notre étude, il sera intéressant et utile de relier cette idée de la négation comme un «moment central» aux conceptions du conflit et de la tragédie. Dans ce contexte, c'est le conflit qui définit le tragique:

...le conflit joue un rôle moteur, créatif et constructif dans l'activité humaine [...] du point de vue de l'individu, l'on confère à ce terme le sens extensif d'une opposition inévitable entre besoins et obstacles, demandes et refus, désirs et interdictions [...] dans la naissance de la tragédie (pour évoquer Nietzsche), *le conflit se reconnaît*...il consiste en une espèce de forme à la fois «formée» et «formante» (Heyndels 59-60).

Si le conflit dirige la tragédie, et la négation comprend un élément de conflit, quel est le lien entre la tragédie et la négation? Comme Kurrik nous l'a montré, la négation exprime le mouvement entre des conditions conflictuelles en train d'évoluer, et représente le point de mire entre ces états. Alors, au niveau linguistique, la négation à l'intérieur d'une oeuvre tragique pourrait refléter le conflit au niveau thématique qui motive le drame. Kurrik nous offre une définition de la tragédie comme une espèce de négation: «Tragedy is the affective experience of separation and the simultaneous experience of the presence

of all the modalities of negation—nonexistence, rejection, denial—because to define itself the subject has to negate» (256). Que l'amant soit refusé, que l'on ordonne que le héros perde sa vie, que le sujet soit «nié»—ces actes de négation (si nous pourrions créer ce terme comme une extension de la définition de la tragédie que Kurrik nous a donnée) qui tissent la toile thématique dans la pièce tragique, proviennent des actes de langage importants dans chacune des pièces à étudier. La négation, dans la tragédie, passe ainsi du symbolique (la mort qui symbolise la négation de la vie, l'exil comme la négation d'une présence trop pénible) au niveau *pragmatique*, qui est la mise en acte de la négation, à travers l'énonciation. L'acte de nier, qui est le conflit au coeur de la tragédie, est ainsi *verbalisé et énoncé*. L'un de nos buts sera de démontrer le lien entre l'acte de langage qui comprend des énoncés négatifs, et l'acte de nier qui domine l'action tragique à l'intérieur de chaque pièce.

2.3 La négation comme action

Étant donné la conception de la négation en tant que conflit, et la considération du rôle clé que joue la négation (sémantique, symbolique, linguistique) dans la tragédie, nous visons à avancer la proposition que la négation linguistique dans le contexte théâtral de la tragédie sert à créer l'action dramatique; par conséquent il sera nécessaire de lier les énoncés négatifs et le développement, ou bien le déroulement, de l'action dramatique à l'intérieur des pièces de Racine. Afin de clarifier cette notion de la négation comme action, nous aurons recours à Freud, à Georg Lukács, et puis à Barthes.

Kurrik traite de quelques concepts freudiens dans sa discussion de la négation et de la littérature, notamment celui du «déplaisir» («unpleasure»), qui est pour Freud

l'impulsion instinctive qu'a tout être vivant de retourner à la mort (237). Ce principe domine l'existence et les activités des êtres tragiques, selon Kurrik: «if there is an evolution of differentiation of consciousness in tragedy, these changes find their point of departure in heightened unpleasure and in the reversal of the no. For unpleasure impels change, whereas achieved pleasure ceases to be impelling» (240). Ainsi, le déplaisir--qui provient dans la tragédie de l'imposition de l'acte de négation--déclenche l'action, qui est la lutte contre l'acte de nier.

Ce que Kurrik appelle «the reversal of the no» est l'un des aspects les plus importants du conflit tragique. L'imposition des limites--les conditions où on trouve l'exclusion ou la limitation des possibilités, comme par exemple à travers la négation des désirs, des libertés, des choix--représente l'élément clé de la tragédie selon Lukács, ici cité par Kurrik:

The tragic is a becoming-real of [the idea's] concrete essence. Tragedy answers the most critical question of Platonism: the question of whether individual things can also have essences firmly and surely. Tragedy's answer turns the question around: only that which is established as individual by having been driven to its limits is equal to its idea, is truly existent (255).

L'imposition des limites--et la tentative de changer ces limites, d'échapper aux limites, de les vaincre--définit l'idée tragique. La lutte de l'individu qui est poussé aux limites crée la tragédie. Selon Lukács, alors, l'individu tragique n'existe qu'au moment où il est poussé à ces limites; comme aboutissement de ce concept, il est possible de suggérer que l'individu tragique ne peut *agir* qu'au moment où il se trouve face aux limites imposées.

Nous constatons que, dans la tragédie de Racine, ce sont les énoncés négatifs qui indiquent l'imposition de ces limites aussi bien que l'effort d'effectuer un changement dans les conditions imposées. Lorsque l'individu arrive à ces limites, si importantes au conflit tragique, c'est en ce moment que les énoncés négatifs mettent en jeu l'action qui suit--ce sont, en effet, les «moments centraux» dont parle Kurrik. Les énoncés négatifs indiquent alors les changements dans l'action dramatique qui trouvent leur point de mire, aux moments centraux, dans le déplaisir augmenté (pour paraphraser Kurrik).

2.4 La négation comme théâtre

Quel est l'intérêt plus spécifique de cette discussion de la négation et de la tragédie pour le théâtre racinien? Plusieurs critiques ont déjà remarqué l'aspect conflictuel du langage de Racine: son langage est un «espace de conflit» où on «trouve dans les mots prononcés, le contraire de ce que l'on souhaitait», où on trouve l'«opposition des paroles et des pensées, des lèvres et du cœur», où on souffre de «l'impossibilité de s'exprimer», de l'«incertitude» de ce qu'on dit et de ce que dit l'autre, de l'«inquiétude» et de la «déraison» (Heyndels 86-91). Revenons à la question de la négation comme la représentation du tragique et du conflit. Il est important de remarquer, à la lumière de notre optique pragmatique, la valeur *performative* que détient le conflit langagier chez Racine.

2.4.1 La négation et la pragmatique: la valeur performative des énoncés négatifs

Une observation de Roland Barthes nous aide à illustrer cette valeur performative:

Si par exemple on prosaïse le discours racinien, sans aucun égard pour le drapé du ton, ce qu'on trouve c'est une agitation formée de mouvements, d'exclamations, de provocations, d'enchérissements, d'indignations, bref la

génétique même du langage, non sa maturité. Le *logos* racinien ne se détache jamais de lui-même, il est expression, non transitivité...le *logos* racinien naît sans cesse et ne s'accomplit jamais [...]. Il ne s'agit nullement de verbalisme, le théâtre de Racine n'est pas un théâtre bavard...c'est un théâtre où agir et parler se poursuivent et ne se rejoignent que pour se fuir aussitôt. [...] Voici peut-être la clef de la tragédie racinienne: parler c'est faire, le Logos prend les fonctions de la Praxis et se substitue à elle: toute la déception du monde se recueille et se rédime dans la parole, le faire se vide, le langage se remplit (59-60).

Dans un espace de langage tragique où «parler c'est faire», où le discours comprend une «agitation» qui ne «s'accomplit jamais», où «toute la déception du monde se recueille...dans la parole», la négation doit comporter une certaine force. Lorsque Heyndels discute le pouvoir paradoxal du «tragique», elle illumine la raison pour laquelle nous considérons l'étude de la force performative de la négation chez Racine si importante à la compréhension de l'impact tragique de son théâtre:

...le tragique...ne peut s'effectuer que dans la division passionnée. Et la cohérence tragique d'une tragédie expose ce qui est intérieur aussi dans les différences les plus positives. Foncièrement paradoxale, la tragédie est le négatif *positivé*, formalisé, transformé en un univers de langage crédible, d'un positif inexprimable autrement. Cette négativité [se calme à travers] une positivité...dont seule la tragédie permet de ressentir cette présence qui est son absence même (76).

La négation dans le théâtre de Racine crée l'action dramatique--ce sont les énoncés négatifs qui expriment la «division passionnée» du tragique, et qui annoncent les «différences» si centrales à la «cohérence» de la tragédie. C'est la négation qui aide à transformer la tragédie «en un univers de langage crédible»; c'est la négation qui donne forme à «cette présence qui est son absence». La négation comme action, la négation qui

se transforme en force positive, en force *performative*. Voici le pouvoir du théâtre racinien.

2.5 La méthode d'analyse

2.5.1 Les énoncés négatifs: les structures grammaticales à chercher

Afin d'analyser la négation en tant que force performative à l'intérieur des pièces de Racine, dans l'espace de notre étude, il sera nécessaire de restreindre le champ d'enquête. Ainsi, nous ne tenterons de soulever du texte racinien que ces énoncés négatifs qui apparaissent à l'intérieur des phrases performatives, c'est-à-dire, des phrases comprenant des verbes performatifs (les ordres, les promesses, les vœux, les interrogatifs) ou des phrases constatives qui accomplissent une fonction performative (un exemple de cette catégorie que nous étudierons est la phrase «Je ne puis rien», qui comme nous verrons n'est pas uniquement la représentation d'un état d'impuissance). Par «énoncés négatifs», nous voulons dire, comme nous avons déjà indiqué, le suivant: «ne...pas»; «ne...point»; «ne...plus»; «ne...jamais»; «non». Autour de chaque énoncé, nous étudierons les conditions qui sont en conflit (par exemple: en ce qui concerne «ne...plus», ce sont des conditions temporelles qui sont en jeu, il y a une question de durée et aussi d'endurance; en ce qui concerne «ne...pas», il y a une question de capacité, ainsi de suite), l'effet de l'énonciation des énoncés négatifs sur le coénonciateur (que nous identifierons sur le plan dédoublé de l'énonciation théâtrale--c'est-à-dire, ce coénonciateur pourrait être un autre personnage sur la scène, un personnage absent de la scène, le public, ainsi de suite), et les changements qu'effectuent les énoncés vis-à-vis de l'avancement de l'action. Nous examinerons alors les forces illocutoires et puis les forces perlocutoires des énoncés

négatifs choisis.

2.5.2 Quelques questions à poser sur les conditions d'énonciation et les effets en contexte d'utilisation: les attentes

À travers notre analyse de ces forces, nous chercherons à répondre aux questions suivantes, afin de définir le pouvoir performatif qu'exercent les énoncés négatifs: par exemple, est-ce que le statut de pouvoir entre les personnages (ce que Barthes appelle le «rapport de forces») change à la suite des énoncés négatifs? Autrement dit, est-ce que l'autorité qu'a un personnage sur autrui s'impose à travers des énoncés négatifs? Dans quelle mesure est-ce que les coénonciateurs emploient les énoncés négatifs pour renforcer leur prise sur quelqu'un, ou pour élargir leur champ d'influence? De plus, est-ce que les énoncés négatifs mettent en évidence un changement dans l'état émotionnel des personnages, ou bien du public? Si les émotions sont mises en jeu, y a-t-il un changement des *attentes* des coénonciateurs--des attentes de l'amant d'être aimé, des attentes d'*entendre* son amour énoncé, de *voir* l'amant, des attentes des personnages de rester misérables ou de trouver la paix? Si les attentes changent, quelles sont les implications pour le déroulement de l'action? À part l'imposition de l'autorité et la mise en jeu des attentes, y a-t-il des éléments concrets ou abstraits qui se soustraient de la scène à cause de la négation performative, par exemple, la voix ou la vie d'un personnage, ou la liberté, ou l'amour? Enfin, nous tenterons de distinguer quelques effets d'énoncés négatifs performatifs: par exemple, les effets des énoncés reliés au concept d'autorité, à l'imposition de la volonté, tels que ceux qui sont produits par l'acte de dénier, de refuser, de mentir, de contredire, et aussi les effets des énoncés qui expriment la tension qui

monte à l'intérieur d'une pièce lorsque les attentes commencent à se défaire, tels que l'incrédulité, le manque, le désespoir, la frustration. Nous examinerons aussi les conditions de réussite de chacun de ces actes de langage comprenant une part de négation. Dans quelle mesure, et de quelle façon, est-ce que les conditions de satisfaction échouent, ou sont-elles abusées (Aston et Savona 66-67)? Avec l'information ainsi recueillie, nous chercherons à identifier les «noeuds» de souffrance et de tension à l'intérieur de chaque pièce, les carrefours où s'entrecroisent et où percutent les désirs, les peurs, les volontés et les attentes des coénonciateurs, à travers l'analyse des «moments centraux» où la négation exerce la force performative (illocutoire et perlocutoire) la plus grande.

2.5.3 L'élan de la négation: la négation comme mouvement

C'est ainsi que nous espérons démontrer l'élan des énoncés négatifs dans le théâtre de Racine, ce mouvement fluide de la négation dans le langage racinien qui n'est pas seulement l'oscillation entre deux pôles binaires, entre deux forces opposées (Barthes 40), mais un conflit ouvert entre plusieurs «noeuds» en train de se défaire:

À la différence de l'opposition, dans le conflit *tout est nécessaire*: les contradictions doivent y être structurelles, puisqu'elles sont liées à une frustration constitutive [...]. À la différence de l'opposition, le conflit contient (on oserait risquer: enferme) *son infinie ouverture*, dans la mesure où, tout en étant une forme stable (voire même stabilisante), il ne peut intrinsèquement se résoudre: ni par négociation, ni par médiation, ni par adjudication, ni par arbitrage, ni par coercition. [...] le conflit est *consubstantiellement* chargé d'une affectivité aveugle...la *ratio* ordonnée d'un désordre de l'esprit...c'est toujours l'affect qui s'impose. Tout en vient. Tout y renvoie. Le conflit sans cesse se creuse dans cet aller-retour (Heyndels 66).

Nous sommes revenus au concept de mouvement. C'est l'«aller-retour» d'«une frustration constitutive», d'«un désordre de l'esprit», qu'expriment les énoncés négatifs qui est au coeur

de notre étude; en voici l'action—le *pragma*—de la négation chez Racine (Maingueneau, *Pragmatique 4*).

2.5.4 À la recherche des «noeuds»/«ne»

Comme nous l'avons déjà expliqué, nous chercherons dans chacune des pièces les énoncés négatifs qui indiquent les «noeuds» essentiels à l'action dramatique, et ainsi au tragique, du théâtre racinien. Par «noeud», nous voulons dire l'ensemble des obligations qui réunissent les personnages à l'intérieur de la scène (les obligations familiales, les obligations qui découlent d'une position d'autorité, les obligations entre des amants qui sont censés exprimer et montrer, voire énoncer leur amour), mais aussi, l'obligation qu'ont les paroles d'effectuer sur autrui des modifications, et l'obligation qu'impliquent ces paroles de faire réaliser chez le public leur «plaisir théâtral», à travers la réussite ou bien la frustration de la communication entre les personnages. Le «noeud» représente ainsi une sorte d'*espace de conflit*, ou bien un *site de combat*, où se trouvent liés les personnages et le public, dont découle le drame de la tragédie: les relations entre ces obligations, et les attentes qui proviennent de ces obligations, se voient enchevêtrées à cause des énonciations qui cherchent à *nier* ces mêmes obligations et attentes. Voici le grand paradoxe de ces sites de combat: à l'intérieur de l'espace de ces noeuds, tous les coénonciateurs sont liés, à travers les conditions explicitées ci-dessus. Cependant, c'est la négation qui sert comme indice de ces noeuds, car c'est la négation qui désigne le changement des conditions ou l'entrave aux désirs à l'intérieur du noeud. Les personnages sont liés, mais c'est le langage, et plus explicitement la négation, qui cherche à *défaire* les liens qui sont en place, ou bien à créer des liens nouveaux. Nous voyons ainsi dans

les noeuds un processus de destruction et de reconstruction qui donne la clé de l'action de chaque pièce à étudier. Passons alors à l'analyse des pièces afin d'éclairer ce déroulement des «noeuds»/«ne».

3. «...quand dire, c'est (dé)faire...»: l'analyse des pièces

3.1 *Britannicus*

La tragédie de *Britannicus* provient de l'incapacité de l'empereur Néron de gagner l'amour de Junie, et ainsi d'arrêter l'amour qui naît entre Junie et le frère de Néron, Britannicus. Jaloux et défait, Néron rend l'amour entre son frère et Junie impossible en enlevant Junie, et finalement en empoisonnant Britannicus, mais pas avant que nous voyions mise en relief l'opposition entre l'empereur bon qui est Néron au début de la pièce, et le monstre insensible qui apparaît à la fin. Tout au long de la pièce, Racine nous montre la question du pouvoir qui est axée sur l'acte de parler, un aspect de la pièce qu'ont déjà souligné plusieurs critiques. Nous constatons que le pouvoir des conséquences que portent les paroles lors de leur énonciation motive l'action, et crée la tension dramatique de la pièce. Un exemple de cette relation conflictuelle entre les forces des paroles serait la sixième scène de l'acte deux, où Junie doit cacher son amour pour Britannicus sous peine de mort, c'est-à-dire, qu'elle ne peut pas *l'énoncer*, à cause d'une *interdiction* de Néron. Dans cette scène, comme nous le verrons, et en fait dans toute la pièce, les énoncés négatifs encadrent la diminution du pouvoir--celui de Néron de se faire aimer par Junie, celui de Junie d'avertir son amant du danger qui le menace--et les énoncés négatifs tentent même d'effectuer cette diminution du pouvoir: les actes de langage comprenant des négations représentent des tentatives délibérées de rompre la prise qu'a quelqu'un sur autrui, ou bien de resserrer l'étreinte.

Dans notre étude de cette pièce, nous tenterons de faire ressortir quatre noeuds de

conflit: le noeud qui porte sur le pouvoir en transition, le noeud de l'autorité, le noeud axé sur la trahison, et le noeud du dévoilement. À l'intérieur du premier noeud, nous identifierons le conflit entre le pouvoir du passé (celui de la mère de Néron, Agrippine) et le pouvoir de l'avenir (la cruauté qui naît en Néron). Le deuxième noeud se définit à travers les énoncés négatifs qui cherchent à imposer l'autorité de l'énonciateur, ou bien à manipuler autrui à travers la négation. Le troisième noeud est le plus grand, le plus compliqué et le plus important: c'est ici que nous voyons embrouillés les conflits binaires (pour emprunter un terme à Barthes) tels que le jeu du déguisement et de la révélation, l'opposition silence/parole, et le jeu intentions/attentes (Barthes 40). Le but langagier qui caractérise ce noeud est de ne pas se trahir. La mise en abîme fait partie de ce noeud. Finalement, nous traiterons du noeud qui se sert de la négation pour dévoiler l'amour vrai.

3.1.1 Le pouvoir en transition

Les toutes premières scènes de *Britannicus* englobent la représentation d'une double négation: d'une part, le pouvoir d'Agrippine qui se diminue dans l'ombre de l'ambition croissante de son fils, Néron, et d'autre part, l'image de Néron comme l'empereur bon qui commence à ternir. Et voilà notre premier noeud à étudier. Agrippine veut contredire l'image qu'a sa domestique Albine d'un Néron juste et bon:

ALBINE. Depuis trois ans entiers, qu'a-t-il dit, qu'a-t-il fait

Qui ne promette à Rome un empereur parfait?

AGRIPPINE. Non, non, mon intérêt ne me rend point injuste

[...]

Il ne finisse ainsi qu'Auguste a commencé.

Il se déguise en vain.

.....

Non, non, le temps n'est plus que Néron, jeune encore

Me renvoyait les vœux d'une cour qui l'adore

.....
César ne me voit plus, Albine [...] (25-6, 31, 34-5, 91-2, 118)

Il est intéressant qu'Albine emploie des énoncés négatifs dans sa défense de Néron--le pouvoir de l'empereur est ainsi peint non pas en termes positifs de ce qu'il a fait, mais en termes beaucoup plus ambigus--sa bonté consiste précisément en ce qu'il *n'a pas fait*. Mais c'est surtout Agrippine qui nous donne l'impression d'une image en transition. C'est Agrippine qui cherche à persuader Albine que Néron est un fils «ingrat», par la répétition des «Non», qui annoncent les contradictions de ce que propose Albine (22). Agrippine cherche à *réfuter* et à *rectifier* le point de vue de sa domestique, et par extension, le point de vue d'autrui, y compris le public. Elle veut proposer, même imposer à autrui, une nouvelle interprétation de l'homme qu'est l'empereur. À travers les énoncés négatifs qui dominent toute discussion sur Néron dans cet échange, les deux coénonciateurs présentent un état de circonstances qui est en fluctuation. L'assertion d'Agrippine «Non, non, le temps *n'est plus* que Néron» (nous soulignons) représente la négation du passé, et l'annonce d'un présent lourd de menaces. Ce n'est pas une simple description de l'état de choses--Agrippine veut donner voix au changement du pouvoir qui l'a effacée des affaires de la cour et de la vue de son propre fils, «César *ne me voit plus*»; prononcer le changement des conditions, c'est peut-être tenter de renverser le changement. Dans la scène suivante, le gouverneur de Néron, Burrhus, continue à nier le pouvoir d'Agrippine, en disant: «Non. Ce n'est plus à vous qu'il faut que j'en réponde:/ Ce n'est plus votre fils, c'est le maître du monde» (179-80). «*Ce n'est plus à vous*» et «*Ce n'est plus votre fils*»: deux autres indications que les conditions du passé sont rejetées en faveur des conditions

nouvelles. Les assertions d'Agrippine et de Burrhus donc augmentent la tension en précisant le bouleversement du pouvoir. La négation dans les assertions étudiées sert d'avertissement au danger qui va suivre, c'est-à-dire, la transformation de Néron et l'augmentation de son pouvoir; elle est un indice important et pour les personnages principaux et pour le public--d'un acte monstrueux à venir.

3.1.2 L'autorité

Lorsqu'on voit Néron pour la première fois, on entend tout d'abord un énoncé négatif: «N'en doutez point, Burrhus: malgré ses injustices,/ C'est ma mère, et je veux ignorer ses caprices» (359-60). La dernière phrase ouvre notre analyse du deuxième noeud de conflit: Néron cherche pour sa part à clarifier la situation telle qu'il la voit, et à souligner son autorité sur sa mère. Néron est conscient des soupçons de sa mère, mais il cherche par la suite à établir la sphère de son influence, et à imposer son autorité, en bannissant le ministre, Pallas, qu'il croit responsable des craintes de sa mère:

Pour la dernière fois, qu'il s'éloigne, qu'il parte:
Je le veux, je l'ordonne; et que la fin du jour
Ne le retrouve plus dans Rome ou dans ma cour. (367-70)

Ici, l'énoncé négatif qu'emploie Néron fait partie d'un acte de langage qui a une force illocutoire: Néron «ordonne», un acte performatif qui impose son autorité, mais ce qu'il ordonne, le bannissement de Pallas, a une connotation négative, en fait il *est* un acte négatif, ou de négation. Car l'acte illocutoire d'ordonner l'absence de Pallas comporte la force *perlocutoire* d'effectuer la négation de la présence de Pallas (c'est ainsi une sorte de mise à mort) et aussi de diminuer le pouvoir de la mère de Néron. Donc, un lien est établi tout d'abord dans les paroles de l'empereur entre l'acte d'énoncer son autorité, et

l'acte de négation.

Avant de passer à l'étude du troisième noeud de trahison, il faut quelques commentaires de plus sur le langage de l'autorité qui s'effectue dans cette pièce à travers les énoncés négatifs. Les premières paroles qu'énonce Junie dans la pièce comprennent des éléments de la négation syntaxique qui révèlent la difficulté qu'a Junie à déguiser ses émotions; ainsi la négation présage la mise en abîme des scènes suivantes. Lorsqu'elle annonce à l'empereur que ce n'est pas lui qu'elle veut voir, mais plutôt sa femme, («Seigneur, je ne vous puis déguiser mon erreur;/ J'allais voir Octavie, et non pas l'empereur» (529-30)), c'est le désir de Junie de se soustraire de la vue et de la présence de Néron qui est énoncé. Néron garde en tête la réticence de la jeune femme lorsqu'il la force à cacher son amour devant Britannicus et à lui prononcer son prétendu amour pour Néron, pendant que l'empereur se cache sur scène et observe les deux amants. L'énoncé de Néron avant qu'il se cache est menaçant: «Vous n'aurez point pour moi de langages secrets» (682). C'est le langage de la domination, du contrôle. Nous voyons ici l'acte de défendre à autrui un langage propre à soi, de diviser ce langage, ce pouvoir d'énoncer, de l'être. Barthes nous indique l'effet de ce discours d'autorité: «...les hommes tragiques ne communiquent que par le langage d'aggression: ils *font* leur langage, ils parlent leur division, c'est la réalité et la limite de leur statut» (60). Comme nous le verrons, cet acte constitue en fait un échec, car Néron n'est pas capable de réduire au silence le langage d'amour entre Junie et Britannicus, ce langage est seulement différé.

Dans les deux assertions de Junie et de Néron, nous voyons deux volontés en conflit: l'une qui veut tout révéler, mais qui ne le peut pas, et l'autre qui veut dissimuler la vérité

qu'il n'aime pas, et en créer une autre qu'il veut pour lui-même.

3.1.3 La trahison

Pour résumer, les premiers noeuds de conflit portent sur les désirs de défendre le pouvoir à l'intérieur de conditions instables. Les réfutations, les rectifications et l'imposition de l'autorité représentent des tentatives de maintenir l'équilibre dans l'agitation. Lorsque nous arrivons à la scène six de l'acte deux, Racine nous a rendu compte de l'importance et de la portée qu'a l'acte d'énoncer; maintenant il nous révèle l'effet qu'a l'acte de ne rien dire:

BRITANNICUS. Vous ne me dites rien!

JUNIE. [...] jamais l'empereur n'est absent de ces lieux.

BRITANNICUS. La foi dans tous les coeurs n'est pas encore
éteinte.

[...] Ne suis-je plus dans votre souvenir? (706, 714, 720, 741)

Britannicus, qui s'attend à entendre des mots doux de son amante, s'étonne de l'hésitation que montre Junie à lui répondre (Phillips 45). Le «ne...dites rien» indique cette lacune. Cette exclamation sert à mettre en relief le silence de Junie. Il y a ainsi une tension énorme qui domine l'échange qui suit; Henry Phillips nous explique la nature de cette tension:

...even when the demands of presence are met...speech does not necessarily ensue, at least not the speech that was expected. Thus, the failure to speak, because of the specific expectations set up by Racine, is as much an event as speaking. Far from reducing theatricality, the breakdown of language enhances it, exposing an absence and further advertising the stage as a place of presence (40).

L'incrédulité et l'intensité d'émotion de Britannicus, révélées à travers ses énoncés négatifs, poussent Junie à parler, et la mènent à essayer d'avertir son amant; la négation dans cette phrase cherche à indiquer une présence: «jamais l'empereur n'est absent...».

La réponse de Britannicus réfute l'opinion craintive qu'a Junie de Néron, affirme qu'il a toujours confiance en l'empereur, et ignore complètement l'avertissement de Junie (720). Le performatif que Junie a voulu opérer à travers la définition négative qu'elle donne à Britannicus de la présence de Néron finit donc par échouer. Toujours incrédule, Britannicus pose la question à laquelle il espère obtenir une réponse positive (741); mais son manque de certitude révèle son soupçon que les conditions de leur échange ne sont pas normales, même s'il a mal compris la raison du comportement étrange de son amante. Malgré l'exclamation, l'assertion, et l'interrogation, Britannicus n'obtient pas de Junie l'explication de son silence. Toute communication entre les amants est frustrée, toutes les *attentes* sont frustrées.

Racine nous montre, à travers le jeu des énoncés négatifs, le va-et-vient entre l'incompréhension de Britannicus, et les avertissements cachés de Junie. La présence de Néron sur scène est définie par Junie en termes négatifs («jamais...n'est absent» 714), ce qui annonce le pouvoir menaçant de Néron, et Britannicus présage le changement du caractère de Néron («ne...pas encore» 720)--mais en fin de compte rien n'est révélé. Les conséquences de parler, et l'acte de nier la parole, sont au coeur du drame de cette scène, où l'acte de *ne pas trahir* domine l'action. C'est l'acte d'éviter la trahison--d'un secret, de son propre désir, de la présence d'autrui--qui exerce, comme Phillips nous l'explique, un certain effet sur le langage à l'intérieur de la scène, et ainsi sur le public:

The demands of presence, within the Racinian dramatic form, weigh heavily on the characters, who demonstrate a keen awareness of speaking under extreme pressure. The tension of utterance is especially great, given the consequences of what they say or what they fail to say. [...] The momentum of language controlling the individual's voice leads to the greatest risk of all for Racinian characters: that of self-betrayal, a risk

they face constantly in the course of tragic action. It is also a risk which underlines, in the most acute manner, the tension of utterance. Self-betrayal is, of course, a function of suppression of feeling or concealment of a secret. [...] The risk of self-betrayal constitutes[...]an essentially theatrical element, depending as it does on the physical utterance, on the public exposure of words[...]. Self-betrayal has an effect of immediacy because it produces a tension all the greater for the spectator often knowing the characters' secrets (40, 42-43).

Le noeud d'attentes et d'intentions à l'intérieur de l'échange entre Junie et Britannicus se défait à travers le conflit entre la certitude et l'incertitude, entre la confiance et le doute, entre la recherche de la confirmation et l'absence de cette confirmation. C'est le désir de Junie de ne pas se trahir et d'empêcher Britannicus de se trahir, un désir imposé par l'interdiction de Néron, qui entrave la communication. Nous avons recours à Barthes pour souligner notre conception de ce noeud de trahison: «Voilà peut-être le dernier état du paradoxe tragique: que tout système de signification y soit double, objet d'une confiance infinie et d'une suspicion infinie. On touche ici au cœur de la désorganisation: le langage» (58). Et ce sont les énoncés négatifs qui emmêlent le langage et qui augmentent la méprise, qui font monter la vitesse du langage de Britannicus lorsqu'il cherche une réponse auprès de son amante, et finalement, qui font croître la tension à l'intérieur de la scène. C'est un niveau de tension qui ne baisse pas après la rencontre des deux amants: Junie, tourmentée, coupe la parole de l'empereur avec des énoncés négatifs violents:

NÉRON. Madame...

JUNIE.

Non, seigneur, je ne puis rien entendre.

Vous êtes obéi. Laissez couler du moins

Des larmes dont ses yeux ne seront pas témoins.

(744-46)

Junie ne peut ni voir ni entendre son empereur. Néron est complètement rejeté.

3.1.4 Le dévoilement

Lorsque les deux amants se rencontrent après la scène de la mise en abîme, la tension continue à découler des énoncés négatifs. Ainsi nous arrivons au dernier noeud de la pièce à étudier, celui du dévoilement de l'amour vrai. Junie cherche à travers ses paroles à rectifier la méprise qu'a créée l'empereur, lorsqu'elle déclare à Britannicus: «Votre image sans cesse est présente à mon âme:/ Rien ne l'en peut bannir» (963-964). C'est une espèce de vœu qu'énonce Junie; elle veut réfuter la cruauté qu'elle a montrée auparavant, en insistant sur son dévouement envers Britannicus. Britannicus réagit à cette promesse d'amour constant, en soulignant les douleurs que les paroles de Junie lui ont causées; il insiste sur l'injustice de ce qui s'est passé à travers un acte de langage, l'acte d'avouer, qui a comme force illocutoire la puissance de révéler une vérité profonde: «Non, je l'avoue encor, mon coeur désespéré/ Contre ce seul malheur n'était point préparé» (978-979). Quand Junie arrive enfin à s'expliquer, et à révéler ses sentiments vrais, Britannicus continue à exprimer son incrédulité et sa peine, lorsqu'il accuse Junie d'avoir gardé le silence afin de le torturer: «L'amour est-il muet, ou n'a-t-il qu'un langage?» (996). Cette question, qui a la force d'une accusation, fait éclater en Junie tous ses désirs cachés, toutes ses douleurs, toutes ses frustrations. Elle révèle à Britannicus la profondeur de son angoisse, que l'empereur sait la vérité: «Enfin, j'aurais voulu n'avoir jamais aimé./ Hélas; pour son bonheur, seigneur et pour le nôtre,/ Il n'est que trop instruit de mon coeur et du vôtre!» (1015-1016).

Ce noeud tourne autour des tentatives des deux amants de clarifier leurs intentions

et d'expliciter les conditions de la situation dans laquelle ils se trouvent: Junie veut énoncer son amour, et avertir Britannicus, et Britannicus veut souligner la cruauté de Junie. La montée de la frustration—celle de Junie aussi bien que celle du public—provient du nombre de tentatives d'expliquer la situation qui sont ratées à cause des protestations de Britannicus. Au début de l'échange les deux énonciateurs sont de vrais adversaires; une fois que la déclaration d'amour de Junie réussit à pénétrer la colère de Britannicus, nous voyons la réussite des deux amants en tant que *coénonciateurs*. En effet, ce que nous voyons ici c'est le dévoilement de l'amour vrai entre les deux amants, lorsqu'ils arrivent à se faire comprendre. L'acte d'énoncer aboutit en fin de compte à l'acte d'engager:

Speech in itself constitutes an event either in its production or in its postponement [...] Speech is at all times...a commitment which is encapsulated in a single moment of time, or in a series of moments where the cumulative enunciation of words gives the tragic situation its unrelenting momentum (Phillips 49).

Phillips soulève un autre point intéressant: la frustration dans ce dernier échange provient aussi de cette question du temps limité, «a single moment in time». Le moment central ici est axé sur l'acte d'énoncer l'amour vrai avant que Néron n'apparaisse sur la scène: «The momentum of language can also prevent necessary and urgent explanations. Britannicus constantly interrupts Junie's attempts to clarify the matter of their previous encounter in what we know are the few moments before Néron arrives to halt their conversation...» (42). La pression de révéler à toute vitesse les couches du complot de Néron s'impose et s'augmente à travers les énoncés négatifs qui donnent à l'échange un certain élan, un certain mouvement. Nous avons l'impression d'un langage urgent, d'une

série de blocages que la négation sert tour à tour à renforcer ou à faire exploser. En fin de compte, ce qui est défait à l'intérieur de ce noeud ce sont les contraintes de Néron; dans l'aveu de l'amour vrai qu'énonce Junie, nous voyons le déroulement du pouvoir de l'empereur--un développement dans l'action dramatique qui demande de Néron une contremesure...la mort de son frère.

La voie est ainsi ouverte à la transformation de l'empereur en tyran. Après qu'on a appris l'empoisonnement de Britannicus, Agrippine annonce le monstre qui naît: «C'en est fait, le cruel n'a plus rien qui l'arrête» (1699). Elle énonce ainsi le progrès inévitable du mal, et le changement final dans les positions de pouvoir: «*n'a plus rien qui l'arrête*». Nous arrivons à comprendre que toute la pièce est une négation du pouvoir--celui de Néron sur Junie, celui d'Agrippine sur son fils, celui de Britannicus sur sa vie--et que c'est cette négation du pouvoir qui *est* l'avancement inévitable de la tragédie. À travers toute la pièce, à l'intérieur des noeuds de conflit, nous percevons une montée de tension, qui tourne autour du doute à l'égard du caractère vrai de Néron, autour de la tentative de Néron d'imposer sa volonté, autour de la tentative de Junie de ne trahir ni elle-même ni son amour vrai, et d'avertir son amant. Nous voyons aussi un accroissement du langage négatif qui éclate dans le refus de Junie (746) et dans son cri de coeur désespéré (1016), mais qui n'arrive pas à bloquer la progression du pouvoir de l'empereur. Avec la négation de la vie de Britannicus, le pouvoir de Néron peut finalement se réaliser. *Britannicus* est une pièce qui traite de la négation du pouvoir, mais aussi, de la création du pouvoir négatif.

3.2 *Bajazet*

La deuxième pièce à étudier, *Bajazet*, est une pièce de condamnation; dans cette tragédie de sérail, toute l'action porte sur un acte de langage, l'acte d'ordonner un choix impossible: le choix entre le mariage que veut imposer Roxane à Bajazet, et la mort de Bajazet. Nous pouvons tracer, autour de ce choix, les fils de quatre noeuds. Le premier noeud définit le choix lui-même; nous l'appellerons le noeud de la négation conditionnelle, car, à travers les énoncés négatifs, il crée les conditions du choix impossible, et explicite les conséquences de ne pas faire le «bon» choix, c'est-à-dire, de ne pas choisir le mariage, de ne pas choisir l'acte d'énoncer les vœux. La vie de Bajazet est ainsi menacée par les conséquences possibles de *ne pas dire* ou *de dire non*; la vie de Bajazet dépend alors des *conditions négatives*: *s'il ne fait pas p, alors q*, ou bien, *s'il ne dit pas p, alors q*. Comme partie de ce premier noeud, nous examinerons le discours d'Atalide, qui se trouve hors du duel de volontés entre Roxane et Bajazet, mais qui en exprimant sa propre incapacité d'agir sur le conflit Roxane-Bajazet, exprime la *négation potentielle* (la négation de l'amour vrai, la négation de la liberté, la négation de la vie) qui gouverne tout discours dans la pièce. Elle fait l'exposition des positions de pouvoir à l'intérieur de la pièce, et renforce la négation de la capacité d'influer sur les conditions négatives qui domine chaque échange dans la tragédie. Lorsqu'Atalide dit son incapacité («je ne puis rien»), elle dit la tragédie. Le deuxième noeud porte sur le changement d'une menace en danger immédiat. Ce noeud se concentre sur le contraste entre les menaces de Roxane d'une vie misérable, et la menace d'une mise à mort. Ainsi, nous mettrons en relief la transformation du danger hypothétique à la vie de Bajazet, en danger immédiat,

une rupture dans les conditions tragiques qui s'effectue à travers les énoncés négatifs. Le troisième noeud entraîne plus explicitement l'incapacité de dire, le manque de confiance en le discours que démontrent les énonciateurs lorsque le temps de faire le choix paraît imminent. Le dernier noeud comprend l'étude des «lettres performatives» à l'intérieur de la pièce: c'est-à-dire, l'étude de l'effet qu'exerce la représentation des «performatifs écrits» sur les personnages et sur le public lorsque deux lettres sont lues sur scène (nous empruntons ces termes à Richard Goodkin). L'analyse de ces noeuds révélera le lien étroit dans cette pièce entre les noeuds de négation linguistique et les conditions négatives qui définissent la tragédie, un lien qui reflète le déroulement de l'action de la pièce.

3.2.1 La négation conditionnelle

Roxane, la sultane amoureuse du frère du sultan, Bajazet (et qui a donc du pouvoir sur lui, si nous pensons à la formule de Barthes), se sert de la négation pour formuler les conditions du choix que Bajazet doit faire:

Malgré tout mon amour, si dans cette journée
 Il ne m'attache à lui par un juste hyménée;
 [...]
 Quand je fais tout pour lui, s'il ne fait tout pour moi
 [...]
 J'abandonne l'ingrat et le laisse rentrer
 Dans l'état malheureux d'où je l'ai su tirer.
 (317-24)

Roxane ici annonce ses intentions d'imposer à Bajazet un contrat de mariage; elle encadre ainsi les conditions de la tragédie, qui sera la négation du choix et de la liberté de Bajazet de se marier avec la femme qu'il aime--Atalide. Roxane emploie ce que nous appelons (arbitrairement, il faut bien le dire) la *négation conditionnelle* pour spécifier ses conditions, et la réception de cette déclaration des intentions a lieu sur trois plans--Roxane

explicite ses vœux à sa confidente Atalide, à qui elle parle, à l'absent Bajazet (de qui Atalide est amoureuse), et aussi, par extension, au public. Afin d'expliquer l'emploi de la négation à l'intérieur des énoncés conditionnels, nous avons recours à une définition d'Oswald Ducrot.

Ducrot nous offre une «définition illocutoire de[s énoncés avec] *si*»: «Il suffit de dire que l'acte de supposition accompli lorsque le locuteur dit *si p*, est alors destiné à justifier, non pas la vérité de l'affirmation *q*, mais sa conformité à certaines lois ou intentions de discours» (176). Roxane *suppose* qu'avant la fin de la journée Bajazet va l'épouser, qu'il va se conformer aux intentions du discours de Roxane et accomplir l'acte de langage qui est l'acte de *prononcer ses vœux...mais seulement si Bajazet fait tout pour elle, et dit tout pour elle*. Cependant, lorsque Roxane dit «s'il ne fait tout pour moi» (320), elle indique un emploi de suppositions *négatives*, telles que *si ne pas p, alors q*, ou bien *s'il ne fait pas p* («si dans cette journée/ Il ne m'attache à lui par une juste hyménée» 317-318) *alors q*. Nous voyons énoncé ici à l'intérieur de ce noeud de conditions le conflit entre Roxane, qui cherche à imposer les règles du jeu, et Bajazet, qui évidemment ne s'intéresse pas au jeu. Et si Bajazet ne veut pas souffrir les conséquences de ne pas jouer le jeu («J'abandonne l'ingrat» 323), sa négativité envers Roxane doit changer avant la fin du jour (pour qu'il puisse éviter *q*).

Ce noeud de conditions initial se complique lorsque Roxane se sert d'Atalide, fille de la cour de sang royal, comme intermédiaire entre elle-même et Bajazet. Quand l'amour vrai naît entre Atalide et Bajazet, c'est Atalide qui emploie la question en forme négative pour exprimer le dilemme central:

Bajazet doit périr, dit-elle, ou l'épouser.
 S'il se rend, que deviens-je en ce malheur extrême?
 Et, s'il ne se rend pas, que devient-il lui-même?

.....
 Ma rivale, accablant mon amant de bienfaits,
 Opposait un empire à mes faibles attraits;
 [...]
 Et moi, je ne puis rien.
 (340-42, 379-80, 383)

Atalide emploie aussi des énoncés conditionnels afin de souligner la difficulté de la position de Bajazet, qui doit rendre positif (c'est-à-dire, épouser Roxane) un négatif (ne pas aimer Roxane). Toute l'action de la pièce en fait dépend de la résolution de cette question négative: «s'il ne se rend pas...?». Atalide présente aussi la base du conflit entre Roxane et Bajazet. L'acte d'énoncer «je ne puis rien» a deux effets: d'une part, elle fait l'exposition des positions de pouvoir--Roxane puissante, Atalide paralysée--à l'intérieur du noeud de conflit qui est le triangle d'amour, quand elle prononce la négation de sa propre capacité d'agir sur le duel de volontés; de l'autre part, elle exprime la grande ironie du conflit entre Roxane et Bajazet, qui provient du fait que Roxane, qui a tout le pouvoir, ne peut pas se faire aimer par Bajazet, et Atalide, sans pouvoir, réussit à gagner l'amour de Bajazet. Devant le choix que veut imposer Roxane, Atalide *se voit* impuissante. Dire son incapacité fait augmenter la tension dramatique de la pièce, mais en même temps met en relief le fait ironique et bien tragique que c'est elle qui a le pouvoir de se faire aimer; son énoncé intensifie le tragique de la pièce. Dire son incapacité, c'est dire la tragédie. Elle se croit extérieure au conflit, mais en fait elle joue le rôle central; son langage négatif représente la tragédie.

3.2.2 Les métamorphoses du danger

L'énoncé «je ne puis rien» est un moment central dans la pièce car il termine la présentation et l'explicitation des conditions de la négation *potentielle*. Dans l'acte deux, les énoncés négatifs forment de plus en plus partie des confrontations entre les personnages. Lorsque Roxane présente à Bajazet l'option de l'épouser, et lorsqu'elle ne reçoit pas la réaction souhaitée, Roxane emploie un langage menaçant devant Bajazet, en lui offrant l'autre option, qui est la mort:

Mais avez-vous prévu, si vous ne m'épousez,
 Les périls plus certains où vous vous exposez?

 Et, sans ce même amour qu'offensent vos refus,
 Songez-vous, en un mot, que vous ne seriez plus?
 (503-4, 511-12)

Nous sommes arrivés à un autre moment central de la pièce, qui est en fait le deuxième noeud à étudier: la rupture entre les menaces de Roxane d'un danger éventuel, et l'éclat d'un danger immédiat. Roxane cherche à clarifier la position potentiellement fatale dans laquelle Bajazet se trouvera s'il ne l'épouse pas; sa première question «contient un rappel menaçant du pouvoir dont dispose Roxane», une menace qui «dénonce les arguments de Bajazet comme des prétextes, et constate...son mépris» (Aragon 85). C. E. Aragon nous révèle que l'énoncé conditionnel «Mais...si vous ne m'épousez» «introduit ce pouvoir, plus fort pour le mariage que le mépris de Bajazet pour son contraire, opposant ainsi deux situations de force, celle qui donne à Bajazet son indifférence, celle qui donne à Roxane son pouvoir illimité» (85). La deuxième question énonce aussi le pouvoir de Roxane et indique explicitement l'intensification du danger, en montrant que la menace est devenue

un danger réel: «Songez-vous...que vous ne seriez plus?» Aragon constate que cette énonciation comprend deux actes de langage: l'acte direct ou illocutoire, qui est l'acte de poser à Bajazet la question à savoir s'il songe que sa vie dépend de Roxane, et l'acte indirect ou perlocutoire, qui est la menace de mort (88). Aragon révèle que l'acte indirect se montre à travers la chute de l'acte de langage interrogatif, qui ne réussit pas puisqu'il ne satisfait ni aux règles d'énonciation que formule Searle pour les questions--«Pour que L pose une question à A, il faut que L ne connaisse pas la réponse»--ni au principe général de discours que le linguiste H. P. Grice appelle le «Principe de Coopération»--«Que votre contribution conversationnelle soit telle qu'elle est requise, à l'étape où elle advient, par le but ou la direction acceptée de l'échange discursif dans lequel vous êtes engagé» (89). L'analyse suivante d'Aragon éclaire la force qu'exerce cet énoncé de Roxane, une force que nous pourrions prendre en considération lorsque nous examinons les énoncés de Roxane à venir:

la conversation porte ici sur la décision que doit prendre Bajazet et les arguments pour et contre le mariage. Songer au pouvoir de Roxane est évidemment argumenter en faveur du mariage, et la contribution de Roxane à la conversation est tout à fait pertinente à condition de n'être pas une question, mais un ordre ou une menace; cet énoncé est destiné à provoquer non pas une réponse descriptive...mais un certain comportement, l'acceptation du mariage (89).

L'énoncé négatif à l'intérieur de cette question ne sert qu'à mettre en relief la qualité menaçante dont parle Aragon: «vous *ne* seriez *plus*» indique un changement de conditions, la négation du passé, la négation des conditions présentes du jeu, la négation de la vie. «Vous ne seriez plus» égale la mort de Bajazet.

Bajazet persiste à rejeter Roxane, ce qui mène à un échange au milieu duquel éclatent des énoncés négatifs parmi les plus importants de la pièce:

BAJAZET. Je ne m'en défends point; ma bouche le confesse,
Et mon respect saura le confirmer sans cesse:
Je vous doit tout mon sang; ma vie est votre bien.
Mais enfin voulez-vous...

ROXANE. Non, je ne veux plus rien.
Ne m'importune plus de tes raisons forcées:
Je vois combien tes vœux sont loin de mes pensées.
Je ne te presse plus, ingrat, d'y consentir:
Rentre dans le néant dont je t'ai fait sortir.
(517-24)

Le «Non» de Roxane a une force perlocutoire puissante. Bajazet vient d'essayer d'apaiser la sultane en énonçant sa dette à Roxane, mais Roxane est quand même capable d'y décoder le refus, puisque la reconnaissance de la dette ne se traduit pas en argument en faveur du mariage (Aragon 86):

Malgré les apparences (puisqu'elle a l'air de répondre à l'acte direct[...]de questions), Roxane a parfaitement décodé le refus: elle met fin prématurément à cet énoncé lorsqu'elle perçoit l'orientation pragmatique défavorable, par un acte perlocutoire d'interruption qui est un refus du refus, une négation du droit à la parole de Bajazet (droit à la parole qui représente métonymiquement le droit d'exister, comme la condamnation qui ne tarde pas) (Aragon 92).

Cet énoncé effectue la rupture dans l'action dramatique; à partir de cet acte de langage de Roxane, la menace se voit transformée en danger immédiat. Si nous prenons le «rien» au sens littéral, le danger d'une mise à mort devient d'autant plus clair:

«Je ne veux plus rien» signifie «je ne veux plus de relation avec toi». Mais Bajazet ne survivant que par la volonté de Roxane, un tel énoncé signifie finalement «Je ne veux plus ta vie», «je veux ta mort». L'ironie réside ici dans la contradiction argumentative des contenus: si «rien» désigne le mariage, comme la fait croire le contexte précédent, Roxane accomplit un

acte de renoncement qui devrait combler Bajazet. Mais le contexte suivant donne à «rien» un sens sinistre qui l'écrase (Aragon 94).

Dans le cadre énonciatif ainsi explicité, la négation de ce que veut Roxane signale la négation de la vie de Bajazet.

Cependant, malgré la force qu'exerce le «Non» de Roxane--un énoncé qui semble mettre fin à toute possibilité pour Bajazet de sauver sa vie--il y a dans le discours de Roxane qui suit une oscillation, marquée par les énoncés négatifs, qui dévoile le tourment de la sultane, un désarroi émotionnel qui découle de l'acte de menacer l'homme qu'elle aime:

Je ne puis séparer tes intérêts des miens.

.....
Et ta mort suffira pour me justifier
N'en doute point, j'y cours, et, dès ce moment même...
Bajazet, écoutez, je sens que je vous aime:

.....
Ne désespérez point une amante en furie.
(532, 536-38, 541)

Elle annonce le lien qu'elle éprouve entre elle-même et Bajazet, elle annonce son intention de rompre avec finalité ce lien, et puis finalement elle supplie Bajazet de prendre en considération le désespoir et la furie que crée en elle son amour pour lui. L'ambiguïté du dernier énoncé intrigue Aragon, qui analyse la nature pragmatique de cette phrase négative:

Roxane, en situation de faiblesse et de dépendance (538) fait appel à la pitié et accomplit une supplication: il est cruel de désespérer «une amante». Menace et supplication, sans être directement contraires ont des implications contraires. Menacer implique la détention d'un pouvoir, supplication au contraire implique un non-pouvoir. [...] la situation de Roxane verbalisée dans le contexte est telle que Roxane détenant un pouvoir absolu sur Bajazet ne peut le supplier sans en même temps le

menacer, et inversement, étant donné sa dépendance amoureuse vis-à-vis Bajazet, elle ne peut pas le menacer sans en même temps le supplier (99-100).

Ce qui nous offre une bonne image d'un noeud de désirs, d'intentions et d'attentes qui se voient embrouillés *dans* le langage: l'oscillation entre la menace et la supplication, entre la négation d'une vie, et la négation d'un refus, le mouvement entre l'acte de forcer l'énonciation d'un amour désiré et l'échec de cette tentative, l'oscillation entre une situation de pouvoir et celle de «non-pouvoir».

3.2.3 Le dire impossible

À la fin de la même scène (2.1), la négation soulève l'impossibilité de Bajazet d'énoncer ce qu'il y a dans son coeur (c'est-à-dire, son amour pour Atalide, qu'il cache pour la protéger), et aussi, l'incapacité de Roxane de maîtriser ou le coeur de Bajazet ou sa voix:

BAJAZET. O ciel! que ne puis-je parler!
 ROXANE. Quoi donc! que dites vous? et que viens-je d'entendre?
 Vous avez des secrets que je ne puis apprendre?
 Quoi! de vos sentiments je ne puis m'éclaircir? (560-63)

Nous voyons énoncée ici l'incapacité de *dire*; nous sommes arrivés ainsi au troisième noeud. Les énoncés négatifs ici signifient non seulement la distance entre Bajazet et Roxane, mais la *créent*: l'un qui cache l'amour, l'autre qui le cherche, l'un qui aime, l'autre qui veut être aimée. L'un pour qui il est impossible de parler de son amour («que ne puis-je parler!»), l'autre pour qui il est impossible de l'entendre («Vous avez des secrets que je ne puis apprendre?»). La communication *voulue* entre les deux est rendue impossible, Bajazet qui ne veut rien dire et Roxane qui veut qu'il dise tout. C'est cette

non-communication qui est effectuée à travers la négation, à l'intérieur d'une exclamation qui comprend l'acte d'arrêter le dire, et à l'intérieur des questions qui cherchent à enclencher le dire, et qui cherchent à expliquer l'exclamation. L'acte de cacher une réponse, de garder un silence--et de presque trahir ce silence--domine cet échange, et nous devons remonter à Phillips pour en tenir la signification:

Racine's characters can certainly be represented as supremely articulate beings. But underlying their articulacy there can be found a certain insecurity and vulnerability, particularly as the characters do not have control of their own voices [or the voices of others]. Their language assumes a momentum of its own, especially following the interruption of a silence long held (42).

C'est encore l'acte de trahir, ou plutôt de ne pas trahir, qui motive le langage, ce qui fait ressortir de l'échange un certain manque de confiance en le pouvoir du langage: «The risk of self-betrayal is a constant preoccupation in [Racine's] characters' speeches. Most important of all, it demonstrates the characters' lack of faith in their own language or the language of others» (Phillips 43). À l'intérieur de cet échange ce sont les énoncés négatifs qui expriment et qui encadrent ce manque de confiance en les énoncés d'autrui: pour Roxane, elle doute que Bajazet puisse prononcer qu'il l'épousera; pour Bajazet, il doute qu'il puisse apaiser Roxane à travers ses paroles sans révéler son amour pour Atalide. L'échec du langage présage l'échec de Bajazet de garder son secret, et sa vie.

3.2.4 Les lettres

Nous arrivons ainsi au noeud final de la pièce, les fils duquel s'enroulent autour de deux lettres qui sont lues sur scène dans l'acte quatre. Cette représentation des lettres mène Richard Goodkin à les catégoriser comme des exemples du «performatif écrit» qui

diffère du «performatif oral», surtout parce que les lettres «deviennent <performatives> au sens théâtral» quand «elles finissent par être lues sur scène» (26). Les *réactions* de Roxane et d'Atalide aux deux lettres sont ainsi jouées sur scène: la lettre de Bajazet proclame son amour pour Atalide, et la lettre du sultan absent, Amurat, ordonne la mort de Bajazet. La négation joue un rôle important dans les deux lettres. Dans sa lettre, Bajazet informe Atalide de sa décision d'accepter d'épouser Roxane—à condition qu'il ne doive jamais *énoncer*—ni à Roxane, ni à son amante—son amour pour la sultane, qui devrait être un amour faux. La négation encadre la requête de Bajazet (à la fin de la lettre que lit Atalide):

*N'exigez rien de plus: ni la mort, ni vous-même
Ne me ferez jamais prononcer que je l'aime,
Puisque jamais je n'aimerai que vous.*
(1143-45)

Énoncer l'amour pour Roxane, ce serait mentir, c'est ainsi que Bajazet interdit à Atalide de lui faire prononcer cet amour. Le tout dernier vers de la lettre comprend le rythme de prononcer les vœux; le vœu qu'exprime Bajazet de ne jamais prononcer son amour prétendu pour Roxane reflète la certitude de son amour vrai pour Atalide. Goodkin souligne l'importance de cette lettre:

...la lettre de Bajazet est un rejet du performatif oral de la cérémonie de mariage, mais cette lettre est elle-même un performatif écrit: une tentative d'établir une position nette par l'écriture. [...] il ne s'agit pas d'une simple affirmation portant sur l'avenir, mais plutôt d'une formalisation de son refus de Roxane et de son engagement envers Atalide (31).

De cette observation de Goodkin—que la lettre comprend «un rejet» et la «formalisation de...refus» de Bajazet—nous pouvons tirer la notion de la négation performative dont l'effet

perlocutoire dépasse les limites du cadre épistolaire. Par le changement du contexte, et ainsi *du destinataire*, la négation passe à un autre effet perlocutoire, celui qui dépasse *l'intention* du locuteur lorsque Roxane lit la lettre que Bajazet a écrite à Atalide.

Racine reprend plus tard les mêmes phrases négatives quand Roxane lit la lettre, découverte quand Atalide s'évanouit: «*Puisque jamais je n'aimerai que vous./ Ah! de la trahison me voilà donc instruite!*» (1268-69) La répétition des énoncés négatifs de Bajazet--la représentation des énoncés--mène à la révélation de la vérité; la négation mène à la nouvelle connaissance pour Roxane, à la confirmation de ses soupçons, et à la clarification de ce qu'elle doit faire: «*Ma tranquille fureur n'a plus qu'à se venger*» (1276). L'acte de discours que comprend la lettre est donc doublement reçu--et par Atalide et par Roxane. C'est une double réception non pas envisagée par Bajazet, mais qui sert à augmenter la tension à l'intérieur de la pièce, et aussi à créer l'action. Car ces énoncés possèdent la force perlocutoire de faire progresser l'action dramatique.

C'est ainsi que le conflit central de la pièce, qui entraîne la tension entre l'acte de garder un amour vrai, caché et silencieux, et l'acte de faire prononcer un amour désiré, commence finalement à se défaire lorsque Roxane reçoit une lettre d'Amurat, le sultan absent qu'elle trahirait en épousant Bajazet. Cette lettre, que lit Roxane à Atalide, est aussi remplie d'énoncés négatifs, notamment la dernière phrase:

*Je ne veux point douter de votre obéissance
Et crois que maintenant Bajazet ne vit plus.*
.....
*Vous, si vous avez soin de votre propre vie,
Ne vous montrez à moi que sa tête à la main.*
(1187-88, 1191-92)

La négation ici ne veut pas communiquer la requête pénible d'un amant souffrant, mais l'ordre et la menace d'un tyran «cruel». Les deux lettres ont ainsi des forces perlocutoires différentes: Bajazet veut souligner l'amour certain qu'il éprouve pour Atalide, tandis qu'Amurat n'est pas du tout certain de l'amour de Roxane, et donc en cherche la preuve physique sanglante. Dans la dernière phrase, Amurat *ordonne* Roxane, un acte de langage qui demande explicitement une action (Austin 155). Roxane veut obéir aux ordres du sultan, non seulement parce qu'elle veut punir Bajazet, mais aussi parce qu'elle craint de perdre sa propre vie: «Je voudrais le sauver, je ne le puis haïr; Mais...» (1199-1200). Atalide ne peut pas comprendre la décision de Roxane, et s'évanouit. L'effet qu'ont ces énoncés sur ces deux personnages est important: Atalide est physiquement paralysée, et Roxane est d'autant plus poussée vers l'action. En fait, c'est dans les scènes suivantes qu'elle lit dans la lettre de Bajazet ses soupçons réalisés, et qu'elle comprend qu'elle n'a qu'à obéir à l'ordre du sultan pour se venger de Bajazet. Goodkin nous montre l'enchaînement d'événements:

...c'est le refus du mariage, que Bajazet met par écrit--refus que la sultane elle-même lit par erreur--qui mène plus ou moins directement à l'exécution de la lettre performative d'Amurat par Roxane, c'est-à-dire à la mise à mort de Bajazet: c'est tout de suite après avoir lu la lettre de Bajazet à Atalide que Roxane détermine la façon de le mettre à mort (31).

Voici la négation performative en action.

Dans l'acte quatre, alors, la tension monte à travers le contraste entre les deux lettres (surtout entre leurs énoncés négatifs), sans oublier le contraste entre les effets produits par la première lettre, et aussi entre les réactions de Roxane et d'Atalide à l'énonciation de leur contenu. À la fin de l'acte, l'action dramatique aboutit à cette

condamnation de Roxane: «Bajazet est un traître, et n'a que trop vécu» (1344).

La négation dans *Bajazet* est alors employée afin d'encadrer le choix qu'offre Roxane à Bajazet, mais aussi, pour souligner le doute, le refus, la condamnation et l'accusation. La négation encadre l'amour (la lettre de Bajazet), et aussi, l'exercice de l'autorité (la lettre d'Amurat, la mise à mort qu'effectue Roxane). Surtout, la négation entoure la question de l'énonciation de l'amour: la difficulté de la faire (Bajazet), et l'impossibilité de l'entendre (Roxane). De cette question découle la tension dramatique. L'énonciation de l'amour crée un espace que remplissent les noeuds de négation linguistique, un espace de conflits, à l'intérieur duquel le choix que doit faire Bajazet devient de plus en plus dangereux, étant donné les soupçons de Roxane, et l'ordre d'Amurat.

3.3 *Bérénice*

Nous arrivons maintenant à la pièce dans laquelle l'énonciation de l'amour joue un rôle d'autant plus important. Plusieurs critiques ont déjà remarqué que *Bérénice* est la tragédie de Racine qui contient le moins de violence (et le moins d'«action», d'ailleurs) et dans laquelle Racine accorde une importance particulière au *dire* (nous signalons les oeuvres de Barthes, de Heyndels, et celle de Peter France, *Racine's Rhetoric*). Même dans sa préface de la pièce, Racine lui-même souligne l'idée qu'une tragédie ne doit pas comprendre du sang et des morts pour être grande, mais doit seulement évoquer une certaine «tristesse majestueuse» (Racine 165). Le tragique dans cette pièce provient non de la mort aux mains d'un tyran cruel, ou d'un frère jaloux, mais de la «tristesse» que ressentent trois individus, qui se trouvent piégés dans un triangle d'amour impossible.

Plus que dans *Bajazet*, l'action de *Bérénice* est axée sur l'acte d'énoncer l'amour.

Il est possible d'identifier à l'intérieur de cette pièce trois noeuds de négation principaux: le premier comprend une espèce de négation temporelle, dans lequel nous trouvons des énoncés négatifs qui cherchent à nier l'acte d'*attendre* et l'acte de *durer*, ou bien, de *faire durer*, et ainsi, qui arrivent à pousser en avant l'action. Le deuxième noeud porte sur la difficulté d'énoncer; c'est donc la parole définitive et l'action définitive qui sont niées, si nous prenons toujours en considération l'observation de Barthes du lien étroit entre parler et faire chez Racine. Cette difficulté de dire crée la tension et la frustration entre les personnages qui finalement arrivent à pousser la pièce vers son point culminant. Troisièmement, nous tenterons de tracer les fils du noeud composé des «Non» qui se fauillent à travers le texte; l'acte de dire «Non», plus dans cette pièce que dans les deux autres pièces étudiées, porte une force illocutoire et perlocutoire frappante. L'étude pragmatique de l'énonciation des «Non» nous révélera le lien entre ces énoncés et les moments centraux de la pièce. Comme partie de l'analyse de ce dernier noeud, nous examinerons en détail trois échanges qui englobent des éléments des trois noeuds.

3.1.1 Fin de l'attente

La première phrase de la pièce à comprendre des énoncés négatifs sort de la bouche d'Antiochus, ami de Bérénice, et de Titus, qui vient de devenir empereur de Rome après la mort de son père. Antiochus est amoureux de Bérénice depuis cinq ans, mais il a gardé le silence, jusqu'au moment où il connaîtrait le sort de son ami, Titus. Antiochus sait que Bérénice aime Titus, et que Titus, comme souverain, devrait se marier, donc il prend la décision de quitter Rome, pour que les deux puissent être ensemble. À son

confident, Arsace, il dit:

[...] je ne viens que vous dire
 [...]

Après cinq ans d'amour et d'espoir superflus,
 Je pars, fidèle encore quand je n'espère plus.
 (40, 45-6)

Avec la dernière phrase, Antiochus nous indique que son présent est centré sur l'acte d'attendre les possibilités de l'avenir, avenir où il espère se faire aimer par Bérénice. Énoncer son intention de partir c'est énoncer son refus de ce présent, où son amour et bien sa vie se trouvent toujours différés. L'amour espéré menace sa fidélité--à son ami Titus, à l'état de Rome--donc mettre fin à l'acte d'espérer représente pour lui un rejet du passé, de l'acte d'attendre ces derniers cinq ans, et représente en même temps un recommencement de sa vie.

L'énonciation d'Antiochus de son intention de partir continue à jouer le rôle d'un moment central entre sa vie suspendue et sa vie à venir lorsqu'il révèle à Bérénice son intention de quitter Rome. Il dévoile son coeur: «Je pars plus amoureux que je ne fus jamais. [...] Que vous dirai-je enfin? je fuis des yeux distraits,/ Qui, me voyant toujours, ne me voyaient jamais./ Adieu» (258, 277-79). Antiochus souligne ici qu'il est *trop* présent aux yeux de la reine: elle n'arrive pas, et n'arrivera jamais, à le remarquer en tant qu'amant. En révélant son invisibilité à Bérénice, il effectue une coupure entre l'Antiochus présent mais invisible, et l'Antiochus futur, qui sera absent mais plus vivant.

À la suite de cette annonce d'Antiochus, Bérénice éprouve «une douleur secrète», mais ses pensées tourment tout de suite à Titus. En fait, ses premiers énoncés négatifs après les révélations d'Antiochus présagent la crise centrale de la pièce: «Le temps n'est

plus, Phénice, où je pouvais trembler./ Titus m'aime; il peut tout; il n'a plus qu'à parler» (297-98). La dernière phrase, «il n'a plus qu'à parler», comprend deux éléments de négation différents, mais également importants, et nous ne traiterons ici que du premier élément qui porte sur le temps, (nous considérons l'autre élément plus tard). À l'intérieur de cette construction négative, nous voyons annoncée la possibilité d'un changement des conditions présentes. «Le temps n'est plus» indique que Bérénice se trouve sur le point de voir se réaliser un événement significatif, ou peut-être qu'il vaut mieux dire qu'elle est sur le point d'*entendre* se réaliser un événement important, qui est l'énonciation de Titus de son intention de l'épouser. Elle est même à *l'attente* de cet événement. Elle, aussi bien qu'Antiochus, *attend*: pour elle la période de temps est huit jours. Bérénice cherche à nier cette période d'attente: il est impossible d'attendre davantage, Titus doit parler: huit jours sont déjà passés, qu'est-ce qu'il y a d'autre à faire? Bérénice, à travers la négation de l'acte d'attendre, énonce ses attentes d'un changement positif (la création d'un contrat de mariage), et ainsi fait hausser les attentes du public.

Pour Titus, l'acte d'attendre définit son existence même plus que chez son ami et son amante. Cependant, tandis qu'Antiochus et Bérénice cherchent à changer, à mettre fin à leurs périodes d'attente, Titus cherche à prolonger la sienne. L'acte d'attendre pour Titus se caractérise par le désir de *faire durer*, qui, en étant l'extension du présent, est une négation du passé et de l'avenir. Titus aime Bérénice, il veut l'épouser, mais Bérénice, comme reine de Palestine, ne serait jamais acceptée par le peuple romain. Devant les lois d'état, il doit se séparer de Bérénice--«Pour jamais je vais m'en séparer» (446)--et alors, il doit lui dire qu'il faut qu'ils se séparent. Lorsque Titus fait face enfin à Bérénice, il

tente de clarifier à Bérénice ses sentiments à son égard, et à travers l'acte de langage de jurer, Titus souligne la qualité stable de son amour, un amour qui est fixé dans le présent, et ainsi ne vise pas au futur, un amour qui se définit à travers l'acte de durer: «N'en doutez point, madame [...] L'absence ni le temps, je vous le jure encore./ Ne vous peuvent ravir ce coeur qui vous adore» (585, 587-88). C'est un amour qui ne cherche pas à se modifier, qui est fondé sur le présent. Note Goodkin, de cette remarque et des autres échanges entre l'empereur et la reine: «l'expression amoureuse ne reste en vigueur qu'au présent. [...] Leurs paroles d'amour ne sont pas une promesse de fidélité future, mais plutôt un constat d'amour présent: je vous aime aujourd'hui, affirment-ils, mais cela ne dit rien sur la semaine prochaine» (26). Cette promesse donc ne réussit pas à confirmer que le couple partagera un avenir heureux en tant que mariés, l'avenir que cherche Bérénice. Dans cette promesse nous trouvons un exemple de ce que Laurence Mall appelle «la parole de renvoi» (41). Titus cherche toujours à renvoyer à plus tard ses relations avec Bérénice, et surtout ses paroles à Bérénice, afin d'éviter la promesse de leur avenir ensemble, qui lui engagera à prononcer ses vœux. Titus ainsi nie l'avancement des relations entre Bérénice et lui-même, et garde leurs relations au présent, dans un espace temporel de durée, qui est même une sorte de hors-temps, voire une négation du temps.

Paradoxalement, tandis qu'ils indiquent le désir de faire durer qui domine le discours de Titus, les énoncés négatifs peuvent aussi servir à y marquer l'oscillation entre le choix d'épouser Bérénice, et le choix de l'abandonner afin de gouverner, une oscillation qui s'arrête finalement avec l'acte de choisir: «Pour elle et pour Titus il n'est plus

d'hyménée» (715-16). Le devoir qui lui est si cher, qui fait parler à Titus, dès ses premiers jours, la voix de Rome--«N'as-tu pas en naissant entendu cette voix?» (1018)--le pousse enfin à prendre une décision: «Ne tardons plus: faisons ce que l'honneur exige;/ Rompons le seul lien...» (1039) C'est la négation qui indique ici la tension entre les deux forces qui dominent son émoi intérieur--l'amour (la durée, le présent) et le devoir (l'action, le changement, l'avenir). Avec son «Ne tardons plus», l'acte de faire durer est ainsi rompu.

En abandonnant Bérénice pour se consacrer à l'Empire, Titus renverse la négation du temps; il met fin au prolongement du présent, et il réinstaure le temps de l'Histoire. Mall constate qu'ainsi, il met fin aussi à l'amour, et à sa vie affective: «Si Bérénice est bien la présence, la parole, le réel, ce qui est *là*, alors Titus la renvoyant s'exile non seulement de son amour mais aussi du présent, de la vie» (51). Ce qui nous semble indiquer ces mots de Titus à Bérénice: «Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre/ [...] Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner» (1100, 1102).

3.3.2 Dire et faire

Laurence Mall en fait observe que toute l'action de la pièce dépend de l'acte de renvoyer, d'éviter et le passé et l'avenir; de plus, selon Mall, ce renvoi est centré sur un acte de discours: l'acte de Titus de dire sa séparation de Bérénice, et d'ordonner le départ de la reine (51-52). Mais la question du pouvoir du discours--la capacité de dire ou de ne pas dire--domine non seulement le discours de Titus, mais celui de Bérénice aussi.

Passons au deuxième noeud à étudier, celui qui porte sur les relations entre dire et faire.

Il faut tout d'abord revenir à la phrase de Bérénice «il n'a plus qu'à parler» (298). Si Titus renvoie la parole, et s'il représente ainsi l'absence de la parole, Bérénice représente la présence de la parole, puisqu'elle la cherche constamment. Comme dit Mall: «sa présence est parole» (47). Au début de la pièce, au moins, elle se définit à travers la parole: pour qu'elle puisse continuer à aimer et à exister, il faut que Titus parle. C'est pourquoi elle s'attend à la promesse de mariage de Titus--l'empereur l'aime, il va de soi qu'il veut qu'elle continue à exister, à être présente, donc «il n'a plus qu'à parler». C'est une assertion qui met en relief l'inactivité et le silence qui gouvernent les circonstances du présent de Bérénice, et la pression silencieuse qui entoure l'attente d'énonciation.

La pression monte à travers les questions continuelles que pose la reine de plus en plus distraite à l'empereur:

Votre deuil est fini, rien n'arrête vos pas,
 Vous êtes seul enfin, et ne me cherchez pas!
 [...]
 Votre amour ne peut-il paraître qu'au sénat?
 [...]
 Ce coeur, après huit jours, n'a-t-il rien à me dire?
 (565-66, 570, 580)

À travers l'exclamation et les deux questions, Bérénice expose et formule le *non-faire* et le *rien-dire* qui définissent l'existence de l'empereur. Titus ne la cherche pas, n'aime que le sénat, et ne lui dit rien. Mall nous révèle que les questions de Bérénice ici portent une certaine force:

Bérénice est plus que tout autre personnage assujettie à la parole de l'autre, en l'occurrence au mot de Titus. Toute la pièce est, de son point de vue, une quête, une conquête de la formule de renvoi qui la concerne. Mais avant que d'en être victime, elle s'en fait activement instigatrice. Bérénice est en effet celle qui fait parler, et/ou fuir deux hommes qui ne lui parlent

que de départ. La force de ses interrogations, la véhémence de ses demandes transforment son image de femme abandonnée en femme impérieuse et dominatrice (44).

Nous pourrions considérer cette force «instigatrice» comme ayant une dimension pragmatique, si nous remarquons l'échange qui suit:

BÉRÉNICE. Ainsi donc mes bontés vous fatiguent peut-être?

TITUS. Non, madame: jamais, puisqu'il faut vous parler,

Mon coeur de plus de feux ne se sentit brûler...

Mais...

BÉRÉNICE. Achevez.

TITUS. Hélas!

BÉRÉNICE. Parlez.

TITUS. Rome...l'empire...

BÉRÉNICE. Hé bien?

TITUS. Sortons, Paulin: je ne lui puis rien dire.

(620-24)

La pression qui entoure les questions que pose Bérénice, la force qu'elle exerce à travers son langage négatif lorsqu'elle résume tout ce que l'empereur n'a pas fait, représente l'absence de Titus de la situation de communication, et crée en effet une situation dans laquelle elle se trouve abandonnée par la parole de Titus. Mall nous explique: «L'ironie profonde de la situation de Bérénice est que cette parole qu'elle appelle si anxieusement est une parole d'adieu éternel: le prix de cette exigence de parole est la révélation de son abandon. Singulièrement, elle est abandonnée par la parole de Titus avant de l'être par lui-même» (45).

L'autre aspect de cet échange à noter c'est que le langage de Bérénice «suffit pour mettre à l'épreuve l'autorité des paroles de Titus» (Goodkin 28). Devant l'ordre de Bérénice d'énoncer ses intentions (l'impératif «Parlez»), Titus ne peut rien dire, et par

conséquent, Bérénice ne peut rien entendre. Le langage de Titus ici est le langage de l'impuissance, de l'incapacité de *dire*, et ainsi de *faire*. Les conditions de réussite de l'ordre de parler ne sont pas satisfaites: Bérénice surtout n'obtient pas le résultat communicatif auquel elle s'attendait. Titus veut expliquer son devoir, mais Bérénice n'entend que l'absence de son offre de mariage, et ainsi ne veut entendre rien d'autre. L'absence de cet énoncé, et la négation de parole qu'énonce Titus, choquent tous les destinataires de ce performatif raté: ni Bérénice, ni le public n'entend la réaction qu'ils voulaient entendre. Poussé aux limites, le langage de Titus se vide d'autorité et échoue. En effet c'est tout ce que cet énoncé peut faire--augmenter la tension et la frustration qui découlent d'un acte de discours qui ne communique que la non-communication.

L'incapacité d'énoncer la séparation, et ainsi d'effectuer la séparation, met en question le pouvoir de la parole de Titus. Devant l'ordre de Bérénice de communiquer, Titus doute de ce qu'il puisse dire--et de ce qu'il puisse *faire*: «Pourrai-je dire enfin: <Je ne veux plus vous voir>? [...] Ne le puis-je sauver [l'état] que par ce sacrifice?» (998, 1004) Ce doute nous rappelle l'observation de Phillips que le discours des personnages raciniens est marqué par un manque de confiance en leur propre langage (43). La tension dramatique que crée ce manque de confiance provient, selon Phillips, du fait que Racine inculque à ses personnages (au moins à leur discours) une conscience pénétrante des *conséquences* de l'acte physique d'énoncer:

Racine provides his characters with an acute consciousness of the physical nature of utterance and, as a consequence, of the irrevocable nature of words once they are enunciated, once they are voiced. The various meanings of «prononcer»...therefore assume particular importance. [...] In these circumstances, «déclarer», «annoncer», even the seemingly prosaic

«dire», emphasize the problems of physical utterance...as with Titus' words;
 «Pourrai-je dire enfin: <Je ne veux plus vous voir?>» (41).

C'est une conscience que nous voyons aussi révélée dans ces autres discours de Titus: «Je vais, Paulin... O ciel! puis-je le déclarer!» (445); «Pour prix de tant de gloire et de tant de vertus,/ Je lui dirai: Partez, et ne me voyez plus» (521-22). Titus doute de sa capacité de dire puisqu'il est trop conscient des conséquences de dire; Goodkin constate que l'énoncé «Je ne veux plus vous voir» n'est pas dans ce contexte «une simple affirmation--car Titus en effet voudrait voir Bérénice--mais plutôt un énoncé performatif», seulement un exemple de ces énoncés que Goodkin appelle les «paroles performatives de séparation» (28). Le grand paradoxe qui découle de ces circonstances de discours est souligné et par Goodkin et par Mall: afin d'éviter l'énonciation de la séparation, qui est dans ce contexte égale à la séparation elle-même, il faut se tirer de la situation d'énonciation, en bref il faut sortir ou partir, fait que commente Mall: «la parole est...ce qui détermine et précipite le départ. Tout le jeu consiste alors à répéter le départ proprement dit, le <faire> [...] D'où ce conflit si spécifique à la pièce entre le *dire* et le *partir*» (53). Pour éviter la séparation physique, il faut nier la présence physique. Goodkin nous explique: «...ce qui mine le performatif, c'est la présence. ...Titus ne peut pas se résoudre à énoncer directement, devant Bérénice, les paroles performatives de séparation [et ceci] démontre la difficulté de résoudre un conflit au moyen d'un énoncé performatif qui l'engage à une ligne de conduite nécessaire mais pénible» (27). Cette absence de présence nie l'acte de dire, et certainement, l'acte de faire, ce qui prolonge la

période d'attente—dans le sens temporel et dans le sens de s'attendre à un événement—qui est l'action de la pièce.

Cependant, Titus, conscient de son incapacité de *dire*, et aussi conscient de son devoir, cherche un moyen de *faire*: pour effectuer la séparation, il faut la présence nécessaire à l'énonciation, donc il commande à Antiochus de se charger de Bérénice...et aussi de lui relayer le message de séparation. Goodkin appelle cette délégation de la parole le «geste racinien par excellence» et fait ressortir le fait que «Le seul espoir de tenir ses engagements provient, paradoxalement, du fait de *quitter la scène*» (27). Ainsi, l'acte de dire, qui était nié auparavant par la présence de Titus, et l'acte de faire, qui était nié par Titus lorsqu'il quittait la scène, se réalisent finalement à travers la présence et l'énonciation d'Antiochus, et alors à travers l'*absence* de Titus.

À l'intérieur de ce deuxième noeud alors, c'est la négation linguistique qui fait ressortir la négation du dire, et ainsi qui entrave le faire. Elle souligne aussi le jeu entre la présence et l'absence, entre le vouloir-dire et la capacité de dire ce qu'il faut dire. Le problème que pose l'acte physique d'énoncer—les conséquences qu'impliquent cet acte et la nature pénible de la présence physique qu'exige l'énonciation—est comblé par la procuration d'une voix, une voix qui énonce en fait deux actes de langage, la commande et la déclaration:

ANTIOCHUS. Titus m'a commandé...

BÉRÉNICE. Quoi?

ANTIOCHUS. De vous déclarer

Qu'à jamais l'un de l'autre il faut vous séparer. (893-94)

Même si cet échange ne contient pas d'énoncés négatifs, il est important dans la mesure où il nous révèle que les «paroles performatives de séparation» s'effectuent à travers un

énonciateur qui est autre que celui qui avait l'intention de le faire (en fait elles s'effectuent à travers l'acte de langage imposé de commander, qui crée davantage une distance entre Titus et la déclaration) et donc s'effectuent à travers une absence--l'absence de présence physique et de vouloir-dire. Goodkin constate que cet échange ne constitue pas un renforcement du pouvoir de Titus, «mais plutôt une diminution de pouvoir performatif. Ce qui est souligné ici est l'incapacité de Titus d'exécuter sa décision lui-même en prononçant les paroles exécrables d'adieu à Bérénice» (28). La force pragmatique voulue de la déclaration de séparation--la force illocutoire d'ordonner la séparation--est ainsi différée, même absente.

3.3.3 «Non»

C'est ce qui pousse Bérénice à chercher l'énonciation définitive de la bouche de l'empereur, car la force *perlocutoire* de l'énonciation d'Antiochus est axée sur l'*effet* qu'a cette déclaration sur la reine--*elle ne peut pas la croire*, et ainsi cherche auprès de Titus la rectification du non-sens qu'elle vient d'entendre. C'est ainsi que nous arrivons à l'étude du troisième noeud: l'effet des «Non» dans le discours théâtral. Après qu'Antiochus a avisé Bérénice du désir de Titus de se séparer de la reine, le langage de la reine est le langage de l'incrédulité et de la colère; son cri de coeur est rempli d'énoncés négatifs, elle se coupe même la parole:

Après tant de serments, Titus m'abandonner!
 Titus qui me jurait...*Non, je ne le puis croire*;
 Il ne me quitte point, il y va de sa gloire.
 Contre son innocence on veut me prévenir.
 Ce piège n'est tendu que pour nous désunir.
 Titus m'aime, Titus ne veut point que je meure

.....

*Non, je ne vous crois point; mais quoi qu'il en puisse être
Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître.
(906-11, 915-16) (Nous soulignons.)*

Le premier emploi du «Non» représente le refus de la commande elle-même; Bérénice constate ici sa position *contre* la commande de Titus, contre le fait déclaré de la séparation. Ainsi, cet énoncé porte la force illocutoire d'affirmer. Le deuxième «Non» enclenche le refus d'Antiochus et de Titus: il effectue une attaque très personnelle, non seulement l'affirmation d'une position, ou la contradiction d'un fait. Cet énoncé porte la force illocutoire d'une condamnation, mais aussi la force perlocutoire d'une séparation physique entre la reine et son coénonciateur. Que le deuxième énoncé englobe une attaque personnelle s'indique à travers le changement des pronoms, bien sûr (le «le» à «vous»), mais c'est le «Non» qui met en relief le changement: c'est le «Non» qui annonce la distinction entre l'affirmation et la condamnation, une condamnation qui est aussi un appel à l'action. Car c'est le «Non» qui attire l'attention d'Antiochus et du public au fait que Bérénice n'utilise pas la négation afin de seulement décrire sa misère, mais aussi pour annoncer son intention d'agir contre l'ordre, en commençant par le bannissement d'Antiochus de sa vue: «Pour jamais à mes yeux gardez-vous de paraître». Ainsi, il y a ici une double négation pragmatique: Bérénice nie la parole d'Antiochus (et par extension celle de Titus), mais aussi, sa présence physique. À travers ses «Non» répétés, elle révèle qu'elle restera toujours fidèle à son amour, et toujours prête à le défendre.

L'énonciation du «Non» démontre, peut-être mieux que tout autre énoncé négatif, cette notion de Kurrik de la négation comme un «moment central» à l'intérieur du discours

littéraire. Le «moment» énoncé ici c'est le refus de Bérénice des conditions présentes d'énonciation, et son appel à la présence, au combat verbal, son appel à une confrontation avec Titus lui-même, et non seulement sa voix procurée. Devant le silence de Titus, et la présence effacée d'Antiochus, Bérénice se montre comme l'«instigatrice» de l'action--de la parole--dont parle Laurence Mall.

L'analyse de trois échanges dans lesquels les énoncés négatifs s'envolent comme des missiles révélera de plus le lien entre l'acte de dire «Non» et le moment central d'une tragédie racinienne.

La scène du premier échange à étudier s'ouvre avec le cri de Bérénice à sa confidente, qui cherche à empêcher la reine de voir son amant: «Non, laissez-moi» (1040). Les premières paroles de Titus prennent aussi une forme négative: «N'accablez point, madame, un prince malheureux. Il ne faut point ici nous attendrir» (1045-46). C'est ainsi que la scène se donne au combat verbal; lorsque l'empereur fait face enfin à la reine, prêt à lui dire l'ordre de séparation, ce sont les refus de Bérénice qui marquent les oscillations à l'intérieur du conflit, et c'est son «Non» final qui souligne la peine qu'inflige l'échange, mais aussi le fait que l'échange introduit un moment dans la pièce qui ne peut pas être renversé:

TITUS. Je sens bien que sans vous je ne saurais plus vivre,
Que mon coeur de moi-même est prêt à s'éloigner;
Mais, il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.

BÉRÉNICE. Je n'écoute plus rien: et pour jamais, adieu...
Pour jamais! Ah! seigneur! songez-vous en vous-même
Combien ce mot cruel est affreux quand on aime?

.....
Ah, seigneur! s'il est vrai, pourquoi nous séparer?
Je ne vous parle point d'un heureux hyménée.

Rome à ne vous plus voir m'a-t-elle condamnée?

.....
TITUS. Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder?

BÉRÉNICE. Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice.

.....
TITUS. Mais madame, après tout, me croyez-vous indigne

De laisser un exemple à la postérité,

Qui, sans de grands efforts, ne puisse être imité?

BÉRÉNICE. Non, je crois tout facile à votre barbarie [...]

De tous vos sentiments mon coeur est éclairci.

Je ne vous parle plus de me laisser ici.

.....
C'en est fait, et bientôt vous ne me craignez plus.

N'attendez pas ici que j'éclate en injures,

Que j'atteste le ciel, ennemi des parjures.

Non [...]

(1100-02, 1110-12, 1126-28, 1146, 1147, 1172-74, 1175,

1177-78, 1182-85)

Nous voyons ici, par la bordée des énoncés négatifs, la verbalisation du combat. Titus persiste à tirer les salves, jusqu'à ce que Bérénice voie enfin la profondeur de sa croyance en son devoir. Bérénice ne peut rien faire, ne peut rien *dire*, qui puisse changer l'avis de Titus. Défaite, elle accepte le voeu de Titus, mais elle laisse entendre qu'elle va agir, que le refus de son amour va mener à une action: elle va quitter la vie qu'elle mène à Rome.

Titus tente de mettre fin au présent des amants, le présent dans lequel leur amour peut continuer à exister, avec son «il ne s'agit plus de vivre», comme nous l'avons déjà souligné. Cet énoncé n'est pas reçu par Bérénice; elle cherche à mettre fin à la *réception* de cette déclaration douloureuse, et aussi au temps dans lequel s'énonce ce refus de leur amour: «Je n'écoute plus rien». La reine cherche ensuite à changer les règles de l'échange lorsqu'elle essaie d'ouvrir une voie nouvelle de discussion; elle veut souligner qu'il n'est plus question d'un contrat de mariage, qu'elle veut juste savoir s'il sera possible pour les amants de se voir: «Je ne vous parle point d'un heureux hyménée./ Rome à ne vous plus

voir m'a-t-elle condamnée?» Elle annonce ainsi son refus de cet avenir pénible, dans lequel l'état prendra sa place aux yeux de Titus. Néanmoins, toutes ses tentatives de se faire entendre échouent. La réponse de l'empereur à ses questions souligne la difficulté de communiquer qui harcèle le couple. Sa réponse effectivement ne répond pas aux questions de Bérénice; en discutant les lois qu'il doit garder, Titus exclut la reine et de la situation de communication et de l'avenir, il nie sa présence en tant que coénonciateur et en tant qu'amante future: «Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder?» Finalement, Bérénice entend clairement énoncée cette exclusion voulue, et elle énonce par la suite sa conscience du fait qu'il n'y a pas de communication entre les amants--il y a des paroles, mais pas d'*uptake*: «Vous ne comptez pour rien les pleurs de Bérénice». Sa frustration et son indignation éclatent dans son refus sarcastique de l'«exemple...de grands efforts» que Titus veut «laisser...à la postérité»: «Non, je crois tout facile à votre barbarie». Et voici le tournant de l'échange. Avec ce «Non», c'est Bérénice qui est maintenant maîtresse de la situation. C'est elle qui finalement arrive à changer les conditions d'énonciation, qui arrive à affecter le progrès d'événements: «Je ne vous parle plus de me laisser ici./ [...] N'attendez pas ici que j'éclate en injures...Non.» Tout est coupé: parole, réception, temps. Avec ce «Non», tout va changer tout de suite.

À la suite de cet échange, plein de négation, Titus a réussi à se faire comprendre, mais il semble être plus paralysé: «[...]je suis perdu, je n'y pourrai survivre[...]/ Je ne sais, Paulin, ce que je dis» (1218). Il ne se connaît plus; il a effectué la rupture entre empereur et amante, mais maintenant, il sent la distance ainsi créée entre l'empereur et

lui-même, ou bien son coeur aimant. Mall propose que Titus *s'exile* à travers cet échange, en même temps qu'il ordonne l'exil de son amante: «Titus a finalement choisi l'absence au lieu de la présence. Le pouvoir apparaît alors comme singulièrement rétréci» (51). Il est ainsi complètement impuissant, et ceci parce qu'il n'a pas maîtrisé le langage. Par contre, Bérénice semble savoir ce qu'elle doit faire; pour elle, le combat verbal engendre l'action.

Nous arrivons alors au deuxième échange à noter entre Titus et Bérénice. Titus est allé chercher Bérénice dans son appartement. Elle entre sur la scène, suivie par Titus, et elle prononce «Non, je n'écoute rien» (1303), ce qui semble nier toute tentative de continuer le dialogue. L'échange important suit:

BÉRÉNICE. Pourquoi venir encore aigrir mon désespoir?
N'êtes-vous pas content? Je ne veux plus vous voir.

TITUS. Mais, de grâce, écoutez.

BÉRÉNICE. Il n'est plus temps.

TITUS.

Madame,

Un mot.

BÉRÉNICE. Non.

(1305-08)

Voici l'ultime négation de toute la pièce. Nous y voyons la résolution de Bérénice, et la supplication de Titus; Titus la supplie pour «Un mot», et Bérénice le lui donne. Cet échange englobe le contraste final et ironique entre la reine et l'empereur. C'est Bérénice qui énonce les «paroles performatives de séparation», et non pas Titus. C'est elle qui peut dire enfin «Je ne veux plus vous voir». Comme dit Mall: «Elle opère...un retournement de position. Après avoir forcé les silences d'Antiochus et de Titus, elle les y renvoie, inversant ainsi les rapports de force. [...] à deux reprises, elle feint d'abandonner Titus,

refusant de l'écouter. [...] C'est Bérénice qui refuse ici le mot lénifiant» (45). Elle maîtrise la parole et le temps. C'est Bérénice qui finalement met en marche l'enchaînement des événements dramatiques d'ici jusqu'à la fin de la pièce: «Il n'est plus temps», l'écho triste de son «Le temps n'est plus» (297), enclenche le dénouement.

L'énoncé négatif final de cet échange exerce une force perlocutoire énorme, une force bien ironique: Titus est enfin poussé à dire quelque chose («Demeurez» [1311]) et aussi à *faire* quelque chose («Oui, madame; et je dois moins encore vous dire/ Que je suis prêt pour vous d'abandonner l'empire [...]» [1399-1400]) Soudainement, Titus devient l'homme de paroles et l'homme d'action: il ordonne à Bérénice de rester («Vous ne sortirez point, je n'y puis consentir» [1358]), et il retrouve son propre pouvoir («Non, il n'est rien dont je ne sois capable» [1423]) Mais le changement arrive trop tard. Antiochus observe la transformation de Titus, et il est poussé à lui révéler son amour pour Bérénice. Il annonce qu'il va se sacrifier au nom de l'amour maintenant possible entre Titus et Bérénice, mais les paroles de Bérénice font arrêter toute discussion, et toute action (1469). Elle prend la décision de partir, de se soustraire définitivement à la cour à Rome, et à la vie des deux hommes. La pièce se termine avec l'énonciation que fait Bérénice des adieux aux deux rivaux. Il n'y a plus de «sang prêt à couler» (1474), seulement une tristesse profonde:

À Titus. Adieu, seigneur, réglez: je ne vous verrai plus.
 À Antiochus. Ne suivez point mes pas.
 (1494, 1505)

Tout aspect temporel, physique ou visuel se trouve nié dans ce troisième et dernier

échange: quand Bérénice énonce la négation de la possibilité de la voir à l'avenir (1494), elle défait le noeud d'attentes et d'espoirs de tous les membres du triangle d'amour, aussi bien que celui du public théâtral. De plus, Goodkin propose que Bérénice opère ici un performatif--une promesse--lorsqu'elle énonce «je ne vous verrai plus», la promesse d'une séparation éternelle qui «fait écho au performatif manqué de Titus, <Je ne veux plus vous voir>» (29). Goodkin souligne l'importance de cet énoncé, qui englobe et renforce la théâtralité de toute la pièce, une pièce fondée sur la négation de la présence: «<je ne vous verrai plus> pourrait tout aussi bien...mettre fin à une période d'échange théâtral sur scène. Il s'agit non seulement d'un message performatif *de* séparation, mais également d'un message qui dit que le performatif lui-même est fondé *sur* la séparation» (29).

La séparation est alors une notion clé à cette pièce. La séparation entre le présent et l'avenir, entre le dire et le faire, entre la tentative de garder ouverte la voie de la communication et l'acte de mettre fin définitivement à toute énonciation et à toute réception de l'énonciation avec un seul mot. L'énonciation de chacune de ces divisions à travers la négation renforce le sentiment de frustration qui monte avec chaque tentative de communication ratée tout à travers la pièce, et les sentiments de perte et de tristesse profonde que soulèvent des énoncés finals. La tension dramatique dans *Bérénice* provient alors de ce que Goodkin considère l'échec du performatif: «C'est ainsi que presque toute la pièce se déroule sans l'énonciation d'un seul performatif efficace, que ce soit un performatif qui réunisse les deux amoureux par un lien conventionnel ou un performatif qui les sépare une fois pour toutes» (28). Mall souligne l'effet qu'a le performatif raté sur les personnages et le public de cette pièce: «La parole de séparation implique le

rapprochement; le mot de l'absence éternelle [implique] une présence violemment affirmée. Si donc *Bérénice* est une <plainte élégiaque>, c'est fort dramatiquement: ses personnages se regardent, où plutôt s'écoutent, avec la même intensité, la même urgence que les spectateurs suivent les acteurs» (53). Nous constatons que l'intensité des «paroles performatives de la séparation» ou bien de la «parole de séparation» est augmentée par les énoncés négatifs.

Il est au moins évident que les énoncés négatifs rehaussent la rhétorique des disputes entre Titus et Bérénice. Nous pourrions même dire que la négation dans *Bérénice* forme un sous-texte; analysés dans le contexte d'utilisation, les énoncés négatifs font souvent partie des énonciations les plus importantes de la pièce, celles qui avancent l'action dramatique. Par exemple, nous pourrions souligner toutes des énonciations qui mettent en valeur la difficulté d'énoncer qui est au coeur de l'action de la pièce: il y a celles qui déterminent les limites de la voix («Pourrai-je dire enfin: <Je ne veux plus vous voir?») ou qui démontrent les changements dans les conditions («il ne s'agit plus de vivre, il faut régner»; «Je ne veux plus vous voir»), ou qui indiquent la perte du temps («Il n'est plus temps») ou l'impossibilité d'échapper aux choix («Maintiendrai-je des lois que je ne puis garder?»). En bref, ces échanges verbaux indiquent les moments centraux de la pièce. Ils se lient ainsi étroitement au déroulement de la pièce--c'est le langage comme action. Ceci semble surtout vrai lorsque nous considérons que le va-et-vient entre énoncer l'amour pour Bérénice, ou énoncer le devoir en la repoussant, est finalement calmé par le simple énoncé négatif de Bérénice: «Non». C'est la négation qui souligne ainsi la «tristesse majestueuse» de *Bérénice*.

Conclusion

«Faire quelque chose de rien»: dire le défaire

Comme notre analyse de *Bérénice*, de *Britannicus* et de *Bajazet* l'a révélé, il est possible d'identifier des noeuds de conflit dans chaque pièce qui portent sur des conditions difficiles d'énonciation; nous avons démontré en particulier qu'il est possible d'identifier à l'intérieur de ces noeuds de conflit des énoncés négatifs qui intensifient le conflit ou qui changent la nature du conflit. Racine ainsi crée l'action à travers des paroles qui expriment la difficulté--même l'impossibilité--des conditions d'énonciation (l'exclamation de Bajazet, «O ciel! que ne puis-je parler!», ou l'attente qu'exprime Bérénice, «il n'a plus qu'à parler»), et des paroles qui parfois essaient de nier les conditions dans lesquelles elles sont énoncées (nous pensons à l'interdiction de Néron à Junie, «Vous n'aurez point pour moi de langages secrets», et à l'assertion de Roxane, «Non, je ne veux plus rien»). Il y a dans chaque noeud de conflit alors un mouvement entre faire les conditions tragiques et *défaire* ces mêmes conditions.

À la fin de notre analyse de *Bérénice*, nous avons souligné quatre cadres énonciatifs que font ressortir les énoncés négatifs dans la pièce: les énonciations qui traitent premièrement des limites de la voix, deuxièmement du changement dans les conditions tragiques, troisièmement de la perte du temps, et quatrièmement de l'impossibilité d'échapper aux choix, ou bien aux conditions imposées. Nous pourrions imposer ces cadres énonciatifs conflictuels aux trois pièces, puisque dans chacune des pièces, les noeuds de conflit et de négation linguistique réussissent à mettre en relief la

difficulté d'énoncer qui caractérise le discours racinien, un discours qui est gouverné par des limitations, des choix impossibles, en bref des conditions de crise, mais un discours qui en même temps *effectue* le déroulement de ces mêmes conditions. Les «noeuds» que nous avons étudiés à l'intérieur de chaque pièce dévoilent ces cadres énonciatifs conflictuels; en effet ils font ressortir cette espèce de non-communication qui est la caractéristique particulière de la communication au théâtre de Racine. Cette notion de la communication ratée semble rejoindre ce que Racine déclare dans la préface de *Bérénice*: «toute l'invention consiste à faire quelque chose de rien» (165). Les personnages raciniens, en énonçant les conditions négatives de la pièce telles que la voix étouffée, la liberté restreinte, le temps limité, et ainsi de suite, créent la communication à partir de la non-communication. Ils communiquent les conditions de la tragédie au public; ainsi, en tant qu'énonciateurs, ils font quelque chose de rien, si par «rien» nous entendons dans ce contexte la négation d'une condition. Ainsi, ils font quelque chose de l'incapacité, de l'absence, de la perte, de l'impossibilité, du silence. Ou bien, pour reformuler la citation de Racine, ils *disent* ces conditions, ils *disent* quelque chose de rien, ils énoncent le rien, et ils font quelque chose de ce *ne rien dire*. Nous pourrions réaffirmer donc que dans ces trois pièces de Racine, *dire* c'est faire, et en même temps, *défaire*.

«Dire le défaire» comme effet pragmatique: révision de ce en quoi consiste l'énoncé négatif performatif

L'idée de dire quelque chose de rien, et de faire quelque chose en disant le rien, soulève des questions épineuses en ce qui concerne notre étude pragmatique. Si dire égale faire et défaire chez Racine, si les noeuds de conflit sont faits et défaits à travers

les énoncés négatifs, quelle est l'implication de ces conditions d'énonciation enchevêtrées pour l'aspect pragmatique du discours théâtral de Racine? Autrement dit, si tout est conflit dans le cadre énonciatif, si tout est adverse dans le dialogue racinien, est-ce que la possibilité puisse même exister de réaliser la réussite des actes de langage? Est-il possible d'avoir l'effet pragmatique sans avoir les conditions de satisfaction pour chaque énonciation? Si chez Racine le locuteur est toujours embrouillé dans un «combat», comme nous l'ont indiqué Charles Péguy et Patrice Pavis (voir l'Introduction de ce mémoire), peut-il arriver à être un coénonciateur efficace et «heureux»?

En effet, ces questions servent à nous rappeler que notre étude ne traite pas des actes de langage en tant que tels, mais de la négation en tant que composante pragmatique des énoncés performatifs. La théorie des actes de langage nous a donné la base pour formuler notre conception des énoncés négatifs performatifs. Ainsi, l'analyse des échecs et des réussites des actes de langage qu'identifient Austin et Searle ne nous concerne pas explicitement; nous nous occupons plutôt de la réussite des énonciations performatives négatives. Lorsque les énoncés négatifs accomplissent leur fonction pragmatique, qui est de bouleverser les conditions d'énonciation et en même temps de révéler ce bouleversement, *ils ont réussi en tant que performatifs*. C'est la frustration des tentatives de communication, et la frustration qu'englobe et qu'engendre l'acte d'exprimer le malheur, qui donnent au langage racinien son pouvoir et son élan. Les énoncés négatifs, même s'ils ne font pas partie des actes de langage réussis ou «heureux», selon les définitions des philosophes américains, arrivent tout de même à jouer leur rôle pragmatique dans les conditions d'énonciation difficiles, ce rôle qui est d'effectuer dans le langage et à travers

le langage des changements dramatiques. Ainsi, même si nous entendons chez Racine un combat langagier, même si nous entendons l'enchevêtrement des attentes et des intentions des énonciateurs, nous entendons (et nous voyons réalisée) une progression vers le point culminant de la tragédie, à travers les changements qu'effectuent et que représentent les énoncés négatifs. Richard Goodkin nous aide à défendre notre conception des énoncés négatifs performatifs:

On serait peut-être en droit de dire que si la force illocutoire d'une énonciation ne peut être clairement établie, il ne s'agit pas d'une énonciation performative. Mais, là encore, la tragédie nous dit que même dans le cas où l'on ne saurait attribuer de valeur purement conventionnelle aux énoncés performatifs, où ils seraient assaillis d'interprétations divergentes ou d'intentions manquées, ces énoncés n'en continuent pas moins à «jouer» dans un sens théâtral, à se jouer de ceux qui les ont prononcés, à faire ce que les anglophones appelleraient *to perform* (33-34).

Lorsque les énoncés négatifs «jouent», nous avons le conflit, l'échec, la frustration, la tension, mais aussi le mouvement, le changement, le bouleversement, *l'action*.

L'énoncé négatif performatif et la réception: quelques conclusions de notre étude

Si nous avons identifié une corrélation entre la force d'un énoncé négatif et l'avancement de l'action de la pièce, c'est à cause de l'aspect ouvert de l'analyse pragmatique, l'aspect qui nous a permis d'explorer les effets des énoncés négatifs dans le contexte d'énonciation, et d'analyser la façon dont les énoncés négatifs agissent *sur* le texte et *au-delà* du texte. Il ne s'agit pas donc dans cette étude de simplement tracer un système de signes (isoler les énoncés négatifs et leurs significations) mais d'analyser la manière dont ces énoncés agissent, ou «jouent». Par l'«au-delà du texte» nous voulons dire les effets sur le public--comment les énoncés négatifs préparent le public à descendre dans l'arène du combat langagier, la façon dont les énoncés négatifs créent les pressentiments

néfastes chez les spectateurs, aussi bien que l'anticipation, la frustration, l'inquiétude et le désir de voir résolus les conflits. C'est ainsi que nous avons orienté la théorie des actes de langage vers les destinataires, vers ceux qui écoutent dans le contexte du théâtre. Dit Oswald Ducrot, ici cité par Aragon: «ce qui est important pour la compréhension d'un texte, ce sont non seulement les indications qu'il apporte au destinataire, mais tout autant les manoeuvres auxquelles il le contraint, les cheminements qu'il lui fait suivre» (103). Cette citation de Ducrot nous aide à formuler la conception des énoncés négatifs en tant qu'indicateurs des virements et des blocages le long des «cheminements» qui enrichissent l'expérience théâtrale du public.

L'action qu'accomplissent les énoncés négatifs performatifs comprend ces cheminements. Cette action, qui se caractérise par le déroulement des attentes, l'expression des vœux, l'écrasement des rêves et des libertés, l'horreur d'une mise à mort, cette action langagière sert à intensifier l'expérience théâtrale. Les noeuds de négation mettent en relief les conditions de crise de la tragédie--l'acte d'énoncer une négation peut précipiter une crise ou bien la résoudre (pour paraphraser Henry Phillips). La négation, c'est le tragique verbalisé. Nous osons dire que les noeuds d'énoncés négatifs représentent en eux-mêmes une sorte de contrat verbal, une promesse d'engager le public théâtral à travers la création de l'action et ainsi la création de l'intérêt. La négation ainsi remplit une autre fonction pragmatique, celle de souligner la «tristesse» de la tragédie, et de faire ressortir «le plaisir de la tragédie», pour le public théâtral (Racine 165).

Ceci semble rejoindre la question posée dans le séminaire de Racine: quel serait l'effet de dire «Non» dans le contexte de la représentation de *Bérénice*? Il n'y a pas de

réponse nette à cette question; nous espérons seulement avoir suggéré quelques moyens d'aborder cette question. En reliant le concept du plaisir du spectateur et du lecteur d'une tragédie aux effets pragmatiques des énoncés négatifs, nous avons tenté de nous approcher de ce que Anne Ubersfeld appelle l'«insaisissable» de l'expérience théâtrale: cette impression particulière à l'expérience théâtrale qui indique au destinataire (le lecteur et le spectateur) que le théâtre (texte et représentation) opère sur le destinataire un changement psychique qui est d'une importance capitale au plaisir du spectateur et du lecteur (Melrose 63). Susan Melrose identifie dans l'«insaisissable» d'Ubersfeld un processus émotionnel qu'elle décrit comme «the gasp, the quickening of the pulse[...]something painful in its pleasing» (62-63). L'acte de dire «Non» choque le destinataire: il l'avertit des changements dramatiques en train de se dérouler, ou bien à venir, en même temps qu'il engendre une réaction émotionnelle forte auprès du destinataire. C'est la réaction qui découle de la prise en compte que l'amour et même la vie dans le contexte de la tragédie ne seront pas possibles. L'étude pragmatique des énoncés négatifs dans la tragédie racinienne nous permet d'ouvrir une voie à l'enquête de l'«insaisissable» du théâtre de Racine. Car chaque fois que le discours est interrompu, que la présence est déniée, que les conditions imposées sont refusées--par des énoncés négatifs--c'est à ces moments-ci que le langage de Racine saisit le destinataire et le plonge dans l'action de la pièce. Et comme nous espérons l'avoir démontré, l'action tragique chez Racine se caractérise par une série de revirements infinis, des «noeuds» de conflit qui se font et se défont, des «noeuds» en effet «insaisissables», dans la mesure où il est impossible d'arrêter leur progression, mais des «noeuds» que nous pourrions

identifier et ainsi saisir, afin de comprendre leurs effets, à travers leur «ne».

La fin qui n'est pas une fin

Ainsi nous terminons notre analyse pragmatique par une fin qui n'en est pas une. Au sujet de l'étude pragmatique en tant qu'outil critique, Patrice Pavis dit: «la pragmatique ne mène pas à un décodage définitif de l'oeuvre [...] mais elle constitue la base de départ d'un nouvel examen de l'oeuvre. Elle ouvre l'oeuvre en révélant la couche profonde» (87). La couche profonde que nous avons dévoilée dans les trois pièces de Racine est l'intensification de l'expérience théâtrale tragique qu'effectuent les énoncés négatifs à l'intérieur des noeuds des conflits langagiers des pièces. Nous avons aussi souligné la complexité et la richesse du langage racinien, qui en énonçant la négation, ou bien l'acte de nier, crée l'action. Mais cette relation entre expérience théâtrale et énonciation des énoncés négatifs pourrait s'ouvrir sur un champ d'enquête plus grand. Rien ne nous arrête de poursuivre l'analyse des énoncés négatifs dans d'autres pièces de Racine, afin de tenter de relier plus étroitement l'effet pragmatique et la réception des énoncés négatifs dans le contexte de l'énonciation théâtrale--et ainsi, afin de d'ouvrir les textes de Racine à la considération de leur qualités «insaisissables». Nous pouvons dire alors que le langage tragique de Racine n'englobe pas uniquement l'expression des impossibilités, mais aussi effectue un déroulement infini qui nous invite à interpréter de plusieurs angles possibles l'effet de chaque énonciation d'impossibilité, de chaque énonciation négative. Ainsi, l'acte de dire «Non» chez Racine ne représente pas une fin, mais une ouverture.

Ouvrages cités

- Adam, Jean-Michel. «L'analyse linguistique du récit: rhétorique, poétique et pragmatique textuelle.» *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. 2 (1990): 7-24.
- Aragon, C. E. «Études de quelques actes de langage dans *Bajazet*.» *Cahiers de littérature du XVIIe siècle*. 5 (1983): 75-106.
- Aston, Elaine et George Savona. *Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance*. London, New York: Routledge, 1991.
- Austin, J. L. *How To Do Things With Words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1962.
- Barthes, Roland. *Sur Racine*. Paris: Éditions du Seuil, 1963.
- Chauviré, Christiane. «Pragmatique et pragmatisme chez C.S. Peirce.» In Deledalle, Gérard, éd., *Semiotics and Pragmatics*. Amsterdam: Benjamins, 1989, 103-115.
- Ducrot, Oswald. *Dire et ne pas dire*. Paris, Éditions Hermann, 1972.
- Elam, Keir. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London et New York: Methuen, 1980.
- . «Much ado about doing things with words (and other means): some problems in the pragmatics of theatre and drama.» *Australian Journal of French Studies* 20 (1983): 261-277.
- Goodkin, Richard. «La lettre performative. Quand dire c'est faire chez Racine.» *Études Littéraires* 25.1-2 (été-automne 1992): 23-36.

- Gyurcsik, Margareta. «L'amour racinien--un conflit sémiotique.» *Cahiers roumains d'études littéraires* 16.3 (1988): 112-19.
- Heyndels, Ingrid. *Le conflit racinien: esquisse d'un système tragique*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985.
- Kurrik, Maire Jaanus. *Literature and Negation*. New York: Columbia University Press, 1979.
- Maingueneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- . *Éléments de la linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Éditions Dunod, 1993.
- . *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Éditions Bordas, 1990.
- Mall, Laurence. «Dire le départ, ou comment faire quelque chose de rien. Étude sur *Bérénice*.» *Neophilologus* 75 (1991): 41-55.
- Melrose, Susan. *A Semiotics of the Dramatic Text*. London: Macmillan Press Ltd., 1994.
- Moeschler, Jacques. *Dire et contredire: pragmatique de la négation et acte de réfutation dans la conversation*. Berne: Éditions Peter Lang, 1982.
- Pavis, Patrice. *Problèmes de sémiologie théâtrale*. Montréal: Presses de l'Université du Québec, 1976.
- Petrey, Sandy. *Speech Acts and Literary Theory*. New York, London: Routledge, Chapman and Hall Inc., 1990.
- Phillips, Henry. «The Theatricality of Discourse in Racinean Tragedy.» *Modern Language Review* 84 (1989): 37-50.

- Pratt, Mary-Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*.
Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1977.
- Racine, Jean. *Oeuvres complètes*. 1962. Luc Estang, éd. Paris: Éditions du Seuil,
1991.
- Recanati, François. *Les énoncés performatifs*. Paris: Éditions de Minuit, 1981.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Introduction à l'analyse du théâtre*. Paris, Éditions Bordas, 1991.
- Searle, John. «Individual intentionality and social phenomena in the theory of speech
acts.» *In* Deledalle, Gérard, éd., *Semiotics and Pragmatics*. Amsterdam:
Benjamins, 1989, 3-17.
- Ubersfeld, Anne. *L'École du spectateur*. Paris: Éditions Sociales, 1981.

Ouvrages consultés

- Caraher, Brian G. *Intimate Conflict: Contradiction in Literary and Philosophical Discourse*. New York: State University of New York Press, 1992.
- Combe, Dominique. «Quand écrire c'est faire: vers une définition pragmatique de la notion du genre.» *Le français moderne* 58.3-4 (1990): 131-42.
- Eco, Umberto. *La structure absente: introduction à la recherche sémiotique*. Paris: Éditions Mercure de France, 1984.
- Foarta, Maria. «Rhétorique et/ou pragmatique.» *Cahiers roumains d'études littéraires* 4 (1984): 67-81.
- France, Peter. *Racine's Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 1965.
- Hallyn, Fernand. «Pragmatique.» In Delcroix, Maurice, éd., *Méthodes du texte: introduction aux études littéraires*. Paris: Duculot, 1987, 65-71.
- Hawcroft, Michael. *Word As Action: Racine, Rhetoric and Theatrical Language*. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- Meunier, André, et Mary-Annick Morel. «Pas et point en français classique.» *L'information grammaticale* 57 (mai 1993): 25-30.
- Posner, Roland. «L'analyse pragmatique des énoncés dialogués.» *Degrés* 33 (printemps 1983): 1-24.
- Randall, Marilyn. Introduction. *Le contexte littéraire: lecture pragmatique de Hubert*

Aquin et de Réjean Ducharme. Longueuil, Québec: Éditions Le Préambule, 1990.

Robert, Pascal. «Pragmatique et analyse littéraire: vers la définition d'un modèle sémiotique.» *In* Deledalle, Gérard, éd., *Semiotics and Pragmatics*. Amsterdam: Benjamins, 1989, 451-462.

Robinet, A. *Le langage à l'âge classique*. Paris: Klincksieck, 1978.

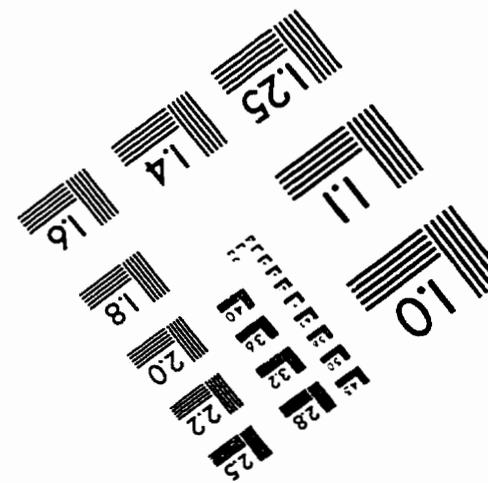
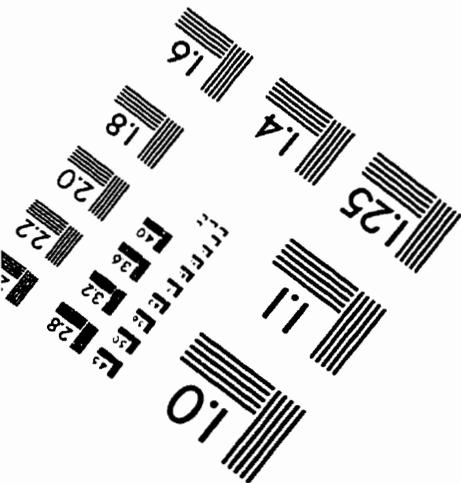
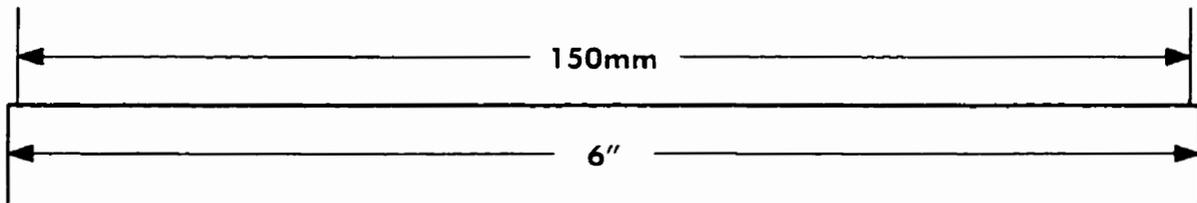
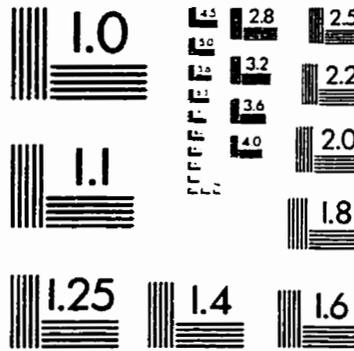
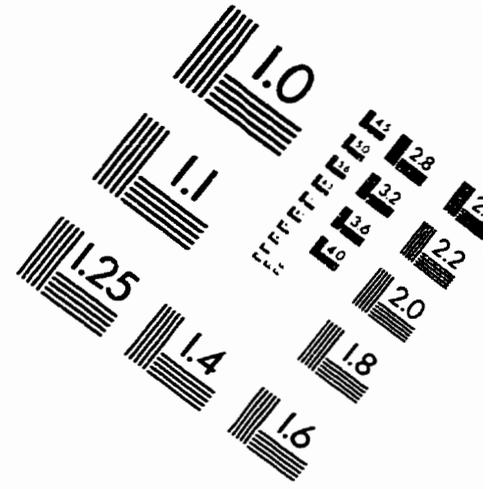
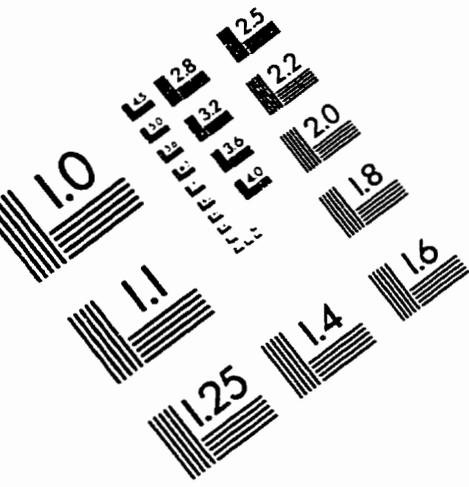
Stetter, Christian. «Some remarks concerning the theory of speech acts and the idea of "pragmatics".» *In* Deledalle, Gérard, éd., *Semiotics and Pragmatics*. Amsterdam: Benjamins, 1989, 155-165.

Spitzer, Leo. *Études de style*. Paris: Éditions Gallimard, 1970.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

---. «Notes sur la dénégation théâtrale.» *In* Durand, Régis, éd., *La relation théâtrale*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved