

Poétiques du défigement chez Giono et Beckett

Sophie Milcent-Lawson



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/2870>

DOI : 10.4000/pratiques.2870

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2013

Pagination : 127-146

Référence électronique

Sophie Milcent-Lawson, « Poétiques du défigement chez Giono et Beckett », *Pratiques* [En ligne], 159-160 | 2013, mis en ligne le 30 juin 2016, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/2870> ; DOI : 10.4000/pratiques.2870

Poétiques du défigement chez Giono et Beckett

Sophie Milcent-Lawson

Université de Lorraine, CREM
(Équipe Praxitexte)

La fréquence des faits stylistiques liés au défigement chez deux romanciers du XX^e siècle aux esthétiques très différentes — Giono et Beckett —, met en lumière le rôle éminent de la conscience linguistique dans les processus d'invention littéraire et fictionnelle. De nature épilinguistique, la réflexion critique à la source des *dé-figements* place au cœur de la création littéraire le positionnement de l'auteur face à la langue. La mise en œuvre (qui est aussi une mise à l'épreuve) de ces formules stockées dans notre mémoire lexicale et discursive révèle en effet la nature profonde du travail de l'écriture et cristallise des enjeux de poétique romanesque.

Une grammaire des défigements gioniens répertoriant la variété des mécanismes génératifs permettra d'abord d'interroger à rebours les modalités et les frontières du figement. Mais le principal temps de cette étude sera consacré à montrer comment la pratique littéraire du défigement s'intègre au projet esthétique des auteurs considérés. Dans ces poétiques du défigement, si les procédés sont les mêmes, les enjeux poético-narratifs divergent : hommage au génie de la langue et réappropriation de son inventivité figurale chez Giono ; scepticisme radical du locuteur vis-à-vis de la langue chez Beckett.

L'analyse montrera que dans leurs emplois en discours, les phénomènes liés à la locutionnalité et au figement, loin d'équivaloir à une désémantisation ou à une perte d'expressivité, se révèlent au contraire un matériau de choix pour des manipulations stylistiques fécondes et riches d'effets sémantiques, et constituent un observatoire privilégié pour appréhender l'esthétique verbale de l'auteur.

1. Modalités des défigements dans le corpus gionien

Les images ont la part belle dans l'écriture de Giono et sa recherche d'une expressivité figurale fait flèche de tout bois. Les figures vives y voisinent avec une abondance de figures lexicalisées, de catachrèses, de locutions figées et de proverbes. Toutes participent d'une même esthétique privilégiant le langage figuré. Giono n'a pas recours aux expressions figées uniquement en vertu de leur fonction de marqueur

d'oralité. Le romancier recherche avant tout la force de ces images considérées à tort comme éteintes parce que lexicalisées. Ce matériau langagier retient son attention en raison des trésors d'expressivité qu'il renferme. Car avant même de subir quelque défigement que ce soit, ces « palimpsestes verbaux » (Galisson, 1995 : 43) font surgir deux sens : un sens locutionnel, synthétique et figuré ; et un sens compositionnel qui, relégué à l'arrière-plan connotatif, demeure cependant sous-jacent et dont l'obscurité même constitue l'un des attraits⁽¹⁾. C'est le procédé du dé-figement qui permet d'exploiter ce dédoublement du sens, en réactivant les effets compositionnels et figuraux. Grâce au défigement, le sens analytique et figural redevient prégnant. En ce qu'elle inverse la hiérarchie entre sens connoté (sens compositionnel et figural) et sens dénoté codé (le sens figuré synthétique, idiomatique), cette « remontée » du sens figural autorise d'assimiler le processus du défigement à un trope⁽²⁾. Ainsi promu au rang d'authentique procédé d'invention, le défigement produit des réalisations savoureuses et spirituelles mais il questionne aussi la langue en donnant à entendre son dialogisme interne.

Un tour d'horizon typologique donnera la pleine mesure de la diversité des modalités de défigement des expressions figées et des figures lexicalisées dans l'œuvre de Giono, ainsi que de la richesse de leurs effets.

1.1. Défigement par modification morphologique

1.1.1. Modification de phonème et variation paronymique

Le défigement peut procéder par insertion, adjonction, suppression, ou substitution d'un ou plusieurs phonèmes dans l'un des constituants de l'unité figée. L'économie des moyens employés pour transformer le mot est inversement proportionnelle aux effets obtenus sur la séquence. Par delà la trouvaille ponctuelle, la variation de l'analogie et le renouvellement esthétique induits reconfigurent l'énoncé, comme en atteste l'échantillon d'exemples suivant :

- [1] « droit comme un *if* »⁽³⁾ (*Jean le bleu*, II, 155)
- [2] « Les moutons ne mangent pas de ce *thym*-là »⁽⁴⁾
- [3] « coq en *plâtre* » (*L'Iris de Suse*, VI, 411)
- [4] « elle a des quantités de cordes à son *art* »⁽⁵⁾
- [5] « à son *cœur* défendant » (*Le Hussard sur le toit*, IV, 515)

-
- (1) Pierre Guiraud affirme que « la bizarrerie voire le non-sens sont une source de succès et de survie de nombreuses locutions : on l'aime d'autant plus qu'elle est cocasse et absurde. » (P. Guiraud, *Les locutions françaises*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1973, p. 8).
 - (2) Cf. « Une chose est en tout cas certaine : c'est qu'on ne peut parler de trope que dans la mesure où l'on constate l'apparition simultanée et concurrente de deux contenus distincts pour un même signifiant, et où l'on parvient à les hiérarchiser » (Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 106) et « Le trope n'est identifié comme tel qu'à partir du moment où s'opère, sous la pression de certains facteurs co(n)textuels, ce renversement de la hiérarchie usuelle des niveaux sémantiques : sens littéral dégradé en contenu connoté, sens dérivé promu en contenu dénoté. » (*Ibid.*, p. 96)
 - (3) Sauf indication contraire, les références aux œuvres de Giono sont données dans l'édition Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », *Œuvres romanesques complètes*, édition dirigée par Robert Ricatte, 6 volumes, 1971-1983, par simple mention du titre, du volume en chiffres romains suivie du numéro de page en chiffres arabes. Sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.
 - (4) *Les Trois Arbres de Palzem*, « Rien n'est facile », Paris, Gallimard, 1984, p. 112.
 - (5) « Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé », dans *De Homère à Machiavel, Cahiers Giono* 4, 1986, Gallimard, p. 135.

[6] « ce n'est pas la *mort* à boire » (*Le Hussard sur le toit*, IV, 524)

Dans les citations (1) et (2), la substitution d'un unique phonème acclimate les locutions au contexte méridional et leur confère une plaisante couleur locale. Le jeu des connotations varie de l'humour en (3) à la remarque spirituelle en (4), en passant par une adaptation au contexte chargée de sens en (5) et (6). Le défigement morphologique ne se borne donc pas au déguisement ludique isolé du « sous-énoncé lexicalisé » (Galisson, 1995 : 43). C'est un procédé de création verbale qui use de l'expressivité des patrons formulaires comme modèle⁽⁶⁾.

1.1.2. Modification syntagmatique

Désolidarisation des composantes par intercalation

L'intercalation d'un constituant rompt la prévisibilité caractéristique des formes figées. À l'intérieur du cadre morphosyntaxique préservé, l'intrusion de l'élément inattendu provoque simultanément la surprise et la prise de conscience du figement de bon nombre d'expressions usuelles. L'intercalation la plus fréquente est celle d'un adjectif qualificatif ou d'un adverbe :

[7] « de *petits* repris de *petite* justice » (*Ennemonde*, VI, 315)

[8] « il avait laissé de *grosses* plumes » (*Les Âmes fortes*, V, 407)

[9] « on bat un *sacré* briquet et on fait sauter de *fameuses* étincelles » (*Ennemonde*, VI, 268)

[10] « il monta sur d'*assez* grands chevaux » (*Le Bonheur fou*, IV, 829)

[11] « un bonnet *fameusement* gros » (*Le Bonheur fou*, IV, 1017)

[12] « noyer *beaucoup* de poisson » (*Récits de la demi-brigade*, V, 39)

[13] « nous avons mis *tellement* de gants » (*Récits de la demi-brigade*, V, 113)

Lorsque l'élément inséré est un adverbe en *-ment*, le défigement se fait commentaire énonciatif :

[14] « bombes *très exactement* atomiques » (*Noé*, III, 846)

[15] « un paysan, *et manifestement* d'opérette mais l'opérette n'est pas un délit » (*Récits de la demi-brigade*, V, 4)

Cette pratique, relevant à la fois du jeu et du retour réflexif sur le langage, manifeste la liberté du locuteur qui réintroduit une variabilité formelle dans ces structures préconstruites figées par l'usage.

Suppression de constituants

La locution figée peut n'être reprise que partiellement, comme en (16) où la locution verbale se trouve amputée de son verbe support. Le point extrême de la désolidarisation des composants de l'énoncé locutionnel est atteint lorsque une refonte syntaxique et discursive l'intègre à la narration ou au discours du personnage sans aucune solution de continuité. Le défigement procède alors sur le mode de l'allusion, la locution n'étant plus représentée que par quelques-unes de ses composantes lexicales :

[16] « ... préposée aux *petits plats dans les grands* » (*Dragoon*, VI, 643)

(6) Cf. l'analyse des clichés par Michael Riffaterre : « [...] la structure stéréotypée est un véritable archétype expressif : le renouvellement ne ravive pas une expressivité disparue, mais se sert de l'expressivité existante comme d'un tremplin. » (Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971, p. 169, note 18)

- [17] « Il y avait bien les machins-chouettes habituels, *croix et bannières*, si on peut dire » (*L'Iris de Suse*, VI, 375)
- [18] « mais quelle *puce* ? Et à quelle *oreille* exactement ? » (« Le Bal », *Les Récits de la demi-brigade*, V, 37)

Cette modalité soustractive étant peu employée, c'est la tendance inverse (l'ajout) qui prédomine.

Adjonction de constituants

L'adjonction d'une composante à une séquence figée conduit à une reconfiguration sémantico-syntaxique. L'ajout fait notamment en sorte que la séquence locutionnelle, quand on la croyait achevée, rebondit :

- [19] « Mon fils m'a dit : "Ne va pas courir les routes en ce moment : ton cœur ne tient qu'à un fil." Mon cœur ne tient peut-être *qu'à un fil, mais de fer*. Monsieur ! Le courage n'est pas l'apanage des soldats » (*Le Bonheur fou*, IV, 787)
- [20] « La veille, le roi avait adressé une proclamation aux Lombards. Il leur avait dit : "Armez-vous !" ? Il leur avait parlé de sacrifice extrême et d'humiliation. *Armez-vous, oui, de patience*, dit le paysan. » (*Le Bonheur fou*, IV, 1091)
- [21] « Le mois qui suivit son mariage, elle signa mélancoliquement une soixantaine de *pétitions, toutes de principe*, d'ailleurs. » (*Cœurs, passions, caractères*, VI, 540)

Le défigement fait bifurquer la signification selon un mouvement qui va dans le sens d'une resémantisation et du réveil d'une figure éteinte (*ne tenir qu'à un fil/fil de fer*), ou d'une subduction du terme initialement employé de manière autonome, et que l'insertion fait entrer dans la composition d'un syntagme polylexical (*pétition/de principe, s'armer/de patience*). Le surgissement inattendu du sens locutionnel est ici constitutif de l'effet de syllepse.

Une deuxième série d'ajouts prend la forme d'une retouche correctrice :

- [22] « Ce paysan, *pas du tout du Danube* lui non plus, mais lombard » (*Le Bonheur fou*, IV, 1090)
- [23] « ...le dessous des cartes, *fussent-elles de géographie* » (*L'Iris de Suse*, VI, 481)

Le rebond syllepse équivaut à une prédication supplémentaire, qui modifie le dire en cours d'énonciation et l'enrichit d'un second sens. Dernier cas de figure : une glose méta-énonciative vient activer la syllepse, en soulignant l'adéquation du sens analytique de la locution au contexte situationnel :

- [24] « Hors de la ville, Tringlot s'orienta ; il fallait surtout ne pas perdre le nord (*c'était le cas de le dire*). » (*L'Iris de Suse*, VI, 364)
- [25] « Je bayais aux corneilles (*c'est le cas de le dire* : de *vraies* corneilles tournaient en vol épais, trouant l'azur) » (*Dragoon*, VI, 689)

Accumulation et télescopage : l'interaction entre lexies complexes

Les phénomènes de contamination et de télescopage entre plusieurs locutions reposent eux aussi sur une addition complexifiante :

- [26] « Je lui en racontai *de toutes les couleurs* et surtout *des vertes et des pas mûres*. » (*Les Âmes fortes*, V, 429)
- [27] « ... il avait continué à *faire feu des quatre sabots*, et *cavalier seul*... » (*Dragoon*, VI, 697)
- [28] « Toi tu aurais *mis la puce à l'oreille* et *réveillé le chat qui dort*. » (*Les Âmes fortes*, V, 363)

- [29] « D'habitude, [...] il faut *tourner cent sept ans autour du pot*. »
(*Les Grands Chemins*, V, 597)
- [30] « Toi, *bouche cousue*, sinon *tu sais ce qui te pend au nez*. »
(*Les Âmes fortes*, V, 393)

Que la concaténation de locutions les renforce mutuellement par mise en pertinence réciproque ou fasse au contraire surgir une « cacophonie sémantique » par incompatibilité logique (Authier-Revuz, 1995 : 29), leur accumulation au sein d'un même énoncé n'a pas seulement des effets comiques. Elle engendre une connotation autonymique (même en l'absence de tout méta-commentaire) en attirant l'attention sur les contraintes combinatoires qui résultent de la persistance à l'arrière-plan du sens compositionnel. Comme le souligne Alain Rabatel à propos des stéréotypes, l'accumulation produit en soi un effet de « superlativisation à la base de la distanciation ironique » (Rabatel, 2003 : 278), phénomène également mis en évidence par Laurent Perrin, qui écrit : « Si le locuteur fait image à travers une hyperbole ou une métaphore, ce n'est pas en présentant son propos comme mentionné, mais le présentant comme employé tout en lui attribuant — par le moyen d'une exagération ouverte, manifeste — le statut de mention. » (Perrin, 1996 : 66). Devenu lieu d'une polyphonie, le texte fait transparaître, au travers de l'usage immodéré des locutions par ses personnages, la voix ironique de l'auteur.

1.2. Insertion discursive et défigement

1.2.1. Ancrage dans la situation d'énonciation

Définies comme combinaisons de mots étroitement soudés et marquées par un haut degré de cohésion, les locutions figées sont aussi des unités dont l'association est à ce point consacrée par l'usage que la séquence n'admet pratiquement plus de variation. Dès lors, au même titre que les proverbes, elles fonctionnent comme des citations, coupées de tout ancrage énonciatif. C'est pourquoi tout réancrage dans la situation d'énonciation induit un défigement, réactualisant un matériau linguistique dont l'usage semblait de prime abord devoir se borner à une pratique quasi citative (Perrin : 2003, 2011 et 2013).

Variations temporelles, aspectuelles et modales

Fréquents chez Giono sont les défigements par abandon du présent gnomique et réactivation de la concordance des temps (31 à 33), passage à la forme négative (34, 35, 39), introduction d'un semi-auxiliaire de modalité (36) ou d'une modalisation adverbiale (36), ou encore par passage à un mode impersonnel (37 et 38), et souvent par cumul de ces divers procédés (39) :

- [31] « Voilà l'anguille qui *était* sous roche »⁽⁷⁾
- [32] « Un point et ce *sera* tout » (*Les Grands Chemins*, V, 182)
- [33] « elle cherchait purement et simplement un moyen de leur prouver que deux et deux *faisaient* quatre » (*Le Moulin de Pologne*, V, 652)
- [34] « le jeu ne *valait* plus la chandelle » (*Le Bonheur fou*, IV, 768)
- [35] « Les carottes *ne* sont *pas* tellement cuites » (*Le Bonheur fou*, IV, 759)
- [36] « Les carottes sont *en train* de cuire pour quelqu'un » (*Le Bonheur fou*, IV, 1029)
- [37] « la puce *étant* mise à l'oreille » (*Ennemonde*, VI, 279)

(7) « Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé », *op. cit.*, p. 138.

[38] « la couleuvre avalée et mal digérée » (*Le Bonheur fou*, IV, 939)

[39] « le bât ne blessait plus » (*Le Bonheur fou*, IV, 784)

Actualisation

Le rétablissement de l'ancrage énonciatif par le jeu des actualisateurs nominaux engendre également des défigements :

[40] « montrer *nos* pattes blanches » (*Voyage en Italie*, VIII, 541)

[41] « roulé dans *leur* farine » (« Le Bal », *Les Récits de la demi-brigade*, V, 36)

[42] « ton nord et ton sud » (*Les Âmes fortes*, V, 408)

Le recours fréquent aux formes figées n'empêche pas l'auteur de s'affranchir des rigidités de l'usage. Lorsqu'il les intègre à son discours, Giono soumet les locutions aux variations formelles exigées par leur insertion discursive, en cohérence avec leur prise en charge énonciative. Les émanciper ainsi de leur fixation formelle, c'est faire usage de sa liberté de locuteur. Elles restent cependant aussi reconnaissables qu'isolables et conservent leur sémantisme locutionnel, malgré la réactualisation du signifié compositionnel et figural. Le défigement, en portant l'attention sur la forme même de l'expression et sur la figure qui souvent la fonde, produit en outre une modalisation autonymique. Cette réappropriation discursive n'occulte donc pas leur fonctionnement spécifique, marqué par une délocutivité : l'emploi défigé reste un réemploi, une pratique semi-citative qui fait écho aux énonciations antérieures de la locution ici remodelée (voir Perrin : 2013).

Insertion discursive et défigement morphosyntaxique

De nombreuses locutions figées fonctionnent comme des groupements libres que le locuteur intègre à son discours en leur faisant subir toutes les modifications morphosyntaxiques nécessaires à leur fusion dans la linéarité de ses paroles :

[43] « J'ai tort d'insister, mais quoi faire de ses pieds dans un cas pareil ? Il vaut mieux les mettre dans le plat » (*Les Grands Chemins*, V, 530)

[44] « C'est un assassinat, se dit Angelo, mais on sait tout depuis longtemps sur les omelettes et les œufs qu'il faut casser » (*Le Bonheur fou*, IV, 790)

La reconnaissance des composantes lexicales de la locution figée ou du proverbe, ainsi qu'un degré d'hétérogénéité sémantico-référentielle générateur d'une certaine incongruité, constituent les interprétants qui permettent d'identifier l'énoncé-source et de le distinguer de faits de paroles individuels. Giono ne retient et n'emprunte que l'analogie, pour son pouvoir imageant et expressif, sans renoncer à sa liberté de locuteur à l'égard du figement formel. La dimension humoristique s'en trouve accentuée par la connivence établie avec le lecteur, qui repère sous les paroles des personnages ou du narrateur le sous-énoncé (Galisson) qu'est la forme figée⁽⁸⁾. L'effet de mention est d'autant plus fort que le marquage formel est estompé : impossible à la formule-source de passer inaperçue malgré ses travestissements, ce qui génère un soulignement paradoxal. Le statut de mention est rendu saillant par la prise en charge énonciative qui devrait le gommer. On perçoit la complexité des mécanismes en jeu, ainsi que la subtilité des effets potentiels de ces manipulations.

(8) « Le plaisir de la connivence est au cœur du mécanisme de l'allusion : mise à l'épreuve d'une culture partagée, l'allusion réussie affirme et "fête" une communauté » (J. Authier-Revuz, « Aux risques de l'allusion », dans M. Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, PUPS, 2000, p. 221).

Conversion

Les conversions, qui opèrent un changement de catégorie grammaticale d'une des composantes lexicales de la locution, facilitent l'insertion discursive tout en cryptant l'énoncé-source. Ainsi de la nominalisation du verbe par substitution de l'agent à l'action en (45) ou de la transposition nominale d'un adjectif et de la négation en (46) :

[45] « Ce sont *des tourneurs de couteau dans les plaies* » (*Provence*, Folio, p. 212)

[46] « il ne risquait pas de se laisser impressionner par l'*absence de catholicisme des événements* » (*Ennemonde*, VI, 263)

En même temps que le défigement remodèle l'expression figée (*ce n'est pas très catholique*), celle-ci se maintient à l'arrière-plan à titre d'interprétant. Ce type d'emploi est intéressant dans la mesure où il exemplifie un recours à ces formes qui se refuse à un usage citatif, tout en tirant parti de leur stockage dans notre mémoire. L'emploi prend la forme plus lointaine de l'allusion à un dire d'emprunt, non explicite. L'hétérogénéité énonciative et le feuilleté interdiscursif sont à la fois estompés (pas d'italiques, par de guillemets, pas de glose, un segment remodelé) et soulignés par ce type de pratique qui relève, là encore, de la modalisation autonymique. Toutefois, on constate dans ces exemples de Giono qu'il ne s'agit pas d'une colonisation du discours assiégé par des interdiscours, d'une dépossession d'un dire qui s'échapperait à lui-même dans l'invasion involontaire de fragments d'extériorité discursive, mais bien au contraire d'une intégration choisie, reconfigurée, au sein d'un discours qui assume sa nature foncièrement dialogique, et en joue. Pas d'états d'âme sur les mots à soi et les mots d'autrui chez cet auteur, dont l'écriture assimile tout matériau que lui offrent la langue et les discours.

1.2.2. Variation lexicale et adaptation au contexte

Le défigement procède par substitutions paradigmatiques de nature variée : hypo/hyperonymique en (47), paronymique en (48), métaphorique en (49). La substitution est motivée par une adaptation au contexte, en l'occurrence, au contexte historique en (50), à l'univers rural en (51), provençal en (52) et militaire en (53) :

[47] « je ne sais plus quel très vieux *rouvre* généalogique » (« Le Bal », *Les Récits de la demi-brigade*, V, 38)

[48] « ce n'est pas la *mort* à boire » (*Le Hussard sur le toit*, IV, 515)

[49] « ... il est temps de prendre *mon itinéraire* par les cornes » (*Les Grands Chemins*, V, 559)

[50] « tu es *le président de la république* des débrouillards » (*Un de Baumugnes*, I, 299)

[51] « turlututu *sabots pointus* » (*Noé*, III, 847)

[52] « pour gagner faut pas bayer aux *santons* » (*Colline*, I, 155)

[53] « comme dit votre coupeur de *fusil* en quatre » (*Le Bonheur fou*, IV, 942)

Dès lors, l'énoncé, qui continue de fonctionner sur le plan locutionnel, retrouve une motivation sur le plan compositionnel par son adéquation lexicale et thématique au contexte dans lequel il trouve place.

1.2.3. Relittéralisation

Il n'est pas toujours nécessaire de faire subir une quelconque adaptation lexicale lorsque c'est le contexte qui fournit une pertinence nouvelle au signifié compositionnel. Dans le *Bonheur fou*, le désordre qui règne dans la ville de Milan prive un général esseulé de musique militaire :

- [59] « Le général Passalacqua attendait vainement sa musique devant Santa Maria delle Grazie. *De guerre lasse*, il se décida à entrer dans la ville *sans tambours ni trompettes*, avec ses trois officiers d'ordonnance. » (*Le Bonheur fou*, IV, 891)

Sous la pression du contexte, les deux locutions se trouvent remotivées, offrant au lecteur la possibilité d'une double lecture ironique. Il s'agit d'un cas typique de polysémie sylleptique puisque rien n'impose de privilégier une lecture (locutionnelle ou compositionnelle) plutôt qu'une autre. L'hyperpertinence contextuelle est agent de modalisation autonymique (Authier-Revuz, 1995), dans la mesure où elle rend manifeste l'emploi des mots à la fois en usage et en mention. Giono apprécie ces tours. Marchant dans la tempête de neige, le narrateur des *Grands Chemins* constate par exemple avec malice : [60] « J'ai la piste du facteur exactement sous les pieds ; je ne la quitte pas d'une semelle. »⁽⁹⁾ En pleine épidémie de choléra, Angelo proclame : [61] « la contagion me craint comme la peste »⁽¹⁰⁾ ! L'énoncé est le siège d'une *boucle réflexive* (Authier-Revuz, 1995) qui induit une connivence entre les deux pôles de la co-énonciation. Du reste, chez Giono, la connotation autonymique est le plus souvent au service de l'humour, de la dérision amusée en (62), au paradoxe ironique en (63), jusqu'à l'ironie cynique en (64) :

- [62] « On avait toutefois allumé des chandeliers d'apparat, notamment ceux qui *donnaient du lustre* à la haute glace en pied » (*Le Bonheur fou*, IV, 1105)
 [63] « *De guerre lasse*, il mit le sabre au fourreau » (*Le Bonheur fou*, IV, 1093)
 [64] « Le sabre, par sa forme, incite aux ronds de bras. *Il faut couper court*. [...] À la fin, je coupais plus court que lui. » (*Le Bonheur fou*, IV, 756)

1.2.4. Défigement par filage

Le filage constitue un procédé particulièrement efficace pour le réveil des figures qui fondent certaines unités polylexicales (en 65 et 66), des figures lexicalisées en (67) ainsi que des catachrèses en (68) et suivants :

- [65] « *mots en l'air* mais qui *retombaient* très bien » (« Le bal », *Les Récits de la demi-brigade*, V, 34)
 [66] « Guiseppe est son *bras droit*.
 — Il faut toujours que Guiseppe fasse partie de l'*anatomie* de quelqu'un. » (*Le Bonheur fou*, IV, 922)
 [67] « il faut vous *tirer de ce guêpier* et j'ai un truc pour vous faire passer sous le nez des *guêpes*. » (*Le Bonheur fou*, IV, 761)
 [68] « je ne sais plus quel très vieux *rouvre* généalogique » (« Le bal », *Les Récits de la demi-brigade*, V, 38)
 [69] « Les solitaires vivent leur solitude à l'*ombre d'un arbre* généalogique soigneusement entretenu. » (*Ennemonde*, VI, 338)
 [70] « “Tu es le *bûcheron* de notre *arbre* généalogique.” » (« Promenade de la mort », *L'Eau vive*, III, 361)
 [71] « Il est, lui, de *souche* ardéchoise et darbiste. En remontant dans son *arbre* généalogique, on ne trouve que des *branches* rongées de toutes les *chenilles* philosophiques de l'univers, *tronc* ébranlé par les vents cosmiques, *rameaux* brisés par les orages, mais *poussant* obstinément au vert. » (« Pierre B. », *Cœurs, Passions, Caractères* II, VI, 538)

La catachrèse *arbre généalogique* donne lieu en langue à des métaphores dérivées

(9) *Les Grands Chemins*, V, 560.

(10) *Le Hussard sur le toit*, IV, 501.

qui sont elles-mêmes lexicalisées comme *branches, souche, fruits*. Giono en fait usage et les revitalise au besoin par substitution hyponymique en (68). Le filage de la métaphore réveille le pouvoir imageant neutralisé par l'usure dans la catachrèse en (69). La réactivation de la figure est l'occasion de traits d'humour, comme les reproches adressés au curé par sa famille en (70). Mais Giono ne se prête pas seulement au petit jeu qui consiste à décliner un paradigme préexistant en langue ; il narrativise l'analogie en la transformant en micro-allégorie en (71). La langue contient, au cœur même de son lexique, des potentialités narratives qui sollicitent l'imaginaire créateur de l'écrivain. Les figements jouent donc un rôle dans la production du texte et même dans une certaine mesure dans l'inspiration narrative.

La productivité des modalités de défigements doit peut-être conduire à remettre en question le caractère définitoire de la rigidité formelle absolue de ces formes. Paradoxalement, les possibilités de variations s'avèrent très nombreuses, sans pour autant aboutir à des syntagmes libres puisque la formule-source demeure parfaitement reconnaissable. La prolifération de variantes possibles (comme c'est aussi le cas pour les proverbes) donne donc plutôt à penser qu'il s'agit en réalité de moules sémanco-syntagmatiques, de modèles expressifs qui n'attendent qu'un locuteur de talent pour redevenir productifs (*cf.* Anscombe : 2011).

Par delà les réussites ponctuelles, le recours massif aux figures lexicalisées et aux locutions figées dans la prose de Giono obéit à des enjeux poético-narratifs qu'il convient maintenant de mettre en lumière, afin de montrer, par l'étude contrastive des mêmes procédés chez Beckett, que ce matériau linguistique et les réalisations stylistiques qu'il permet, peuvent être mis au service de poétiques fort différentes.

2. Poétique du défigement chez Giono

La fréquence des jeux de défigements chez Giono invite à y lire non pas une pratique marginale et motivée par le seul plaisir de faire un bon mot⁽¹¹⁾, mais à y déceler une vive attention à la langue et à ses pouvoirs de ferment narratif et fictionnel. Comme le suggère Robert Ricatte, « suggestives ou frivoles, ces opérations sur le langage commun sont à réintroduire dans l'ensemble d'une stratégie narrative, au lieu d'en vouloir apprécier la réussite ou l'échec au coup par coup » (Ricatte, 1984 : 393).

On retiendra deux principales orientations poétiques à ces défigements : d'une part une participation à une « rhétorique visionnée », qui transfigure les images éteintes en impulsion métaphorique support d'une vision ; d'autre part une ironisation résultant d'un feuilletage énonciatif subtil, qui rend hommage au génie de la langue en révélant l'expressivité et la profondeur paradoxales de ces expressions figées.

2.1. Filage et rhétorique visionnée

2.1.1. Réveil des figures : l'animisation généralisée

Chez Giono, l'intuition analogique n'est que le point de départ des métaphores : sa pratique métaphorique relève d'une rhétorique visionnée, qui s'affranchit de la motivation par ressemblance au profit d'une vision nourrie aux sources d'un imaginaire de la langue. Aussi bien peut-on affirmer avec Henri Meschonnic que « [l]e propre des

(11) Même si l'humour a une grande part dans ces détournements ludiques et que « Giono adore faire le malin » (Ricatte, 1984 : 398).

œuvres fortes est la transfiguration des figures. Elles doivent être transformées en vision, ou elles demeurent la rhétorique, la figure des autres »⁽¹²⁾. Cette pente esthétique s'applique aussi au renouvellement des expressions figées figurales et commande l'usage tout personnel qu'il réserve aux figures *figées*⁽¹³⁾.

L'examen de quelques exemples suffit à montrer comment des étymologies figurales réactivées — qu'elles soient réelles (en 72, 75 *sqq.*) ou imaginaires (en 73) — deviennent, dans son œuvre, le support d'une vision qui va bien au-delà d'une simple reviviscence de l'image :

- [72] « Une *volée* d'escalier, toute blanche, *s'élança* dans l'ombre de l'étage supérieur » (*L'Iris de Suse*, VI, 471)
- [73] « La fumée *brassait* les ombres et les lumières *avec d'énormes bras velus*. » (*Le Chant du monde*, II, 264)
- [74] « Mais dès la porte nord de la ville la sauvagerie *ronge* les terres *avec ses grandes dents généreuses*. » (*L'Eau vive*, III, 104)
- [75] « Un vieil aqueduc romain l'enjambe ; ses deux *jarrets* maigres et poudreux émergent des oliviers. » (*Colline*, I, 146)
- [76] « On plonge vers Aix pendant que se déploie un vaste horizon romain où des aqueducs *marchent* pesamment, pas à pas, en *enjambant* des cyprières, des pinèdes, de l'architecture et des carreaux de mines. » (*Noé*, III, 706)
- [77] « C'était un très banal aqueduc, quoique du temps des Romains toutefois, comme il se doit pour un aqueduc bien né. Il *enjambait* les pins, les yeuses, les bosquets, les jardins potagers, les fermes, les aires, la voie ferrée. [...] Les quelques *jambes* qui lui manquaient ne le gênaient pas. » (« La Pierre », VIII, 734)

Dans la première citation, c'est le filage de la catachrèse par un verbe de mouvement conjugué au passé simple — temps du récit qui convertit l'élément descriptif en événement et contribue à faire de l'escalier un animé —, qui remotive l'étymologie du nom *volée* et défige le syntagme *volée d'escalier*⁽¹⁴⁾. Dans le second exemple, le défigement s'opère par la présence du syntagme prépositionnel circonstanciel qui réintroduit le substantif *bras* et réactive ainsi l'étymologie supposée du verbe *brasser*, affaibli au sens de *mélanger*. De façon économique et efficace, la métaphore assume l'identification jusqu'au bout et s'émancipe de la réalité extra-linguistique en prenant appui sur la seule cohérence verbale. Si la fumée brasse, c'est qu'elle a des bras. De même, dans l'exemple (74), l'analogie continuée génère par coup de force poétique une vision animisante et mythologisante : la lecture littérale de *ronger* induit la présence de dents. Autre image chère à Giono, celle de l'aqueduc : l'emploi métaphorique lexicalisé du verbe *enjamber* au sens de « franchir » génère une série de métaphorisans secondaires (*jambe*, *jarret*, *marcher*) qui métamorphosent la construction antique en animal.

On voit ainsi comment le travail de l'écrivain consiste à repotentialiser un schème figural présent en langue mais dont la puissance figurale s'était trouvée amoindrie

(12) Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 21.

(13) Goodman utilise une autre image, celle du gel, avec l'expression « *frozen metaphors* ». Nelson Goodman, *Langages de l'art*, [1968], Nîmes, trad. J. Morizot, Editions Jacqueline Chambon, 1990.

(14) Le Petit Robert indique : Volée : sens I : « fait de voler/groupe d'oiseaux qui volent » ; sens II : 1° « Mouvement rapide ou violent (de ce qui est lancé, jeté ou balancé : projectiles, cloches) ». Volée de flèches. V. décharge, salve ; [...] à la volée, à toute volée : « en faisant un mouvement ample, avec force. » [...] 5° : technique : « Partie d'un escalier qui s'élève d'un palier à l'autre. »

par la lexicalisation. L'analogie fondatrice demeurerait, mais Giono restaure — le plus souvent au moyen du filage — toute la force de l'image. Dans l'œuvre du romancier, la métaphore donne existence à des êtres nés de ces analogies sous-jacentes dans le langage. Dès lors, le défigement apparaît comme un procédé de création et d'invention qui participe pleinement d'une écriture fondée sur une animation généralisée. Il est l'une des modalités privilégiées pour exploiter littérairement la « puissance logogénétique de la langue commune » et les « fictions virtuelles du langage »⁽¹⁵⁾.

2.1.2. Logogénèses et imaginaire romanesque : catachrèses et corps-monde

Le travail de l'imaginaire passe par une rêverie sur les mots. On sait l'importance du monde naturel dans l'univers romanesque de Giono. Or, le vocabulaire de la géographie et de la géomorphologie fait largement appel à des catachrèses : des métaphores empruntées à l'anatomie (*gorge, mamelon, flanc, col, dent*) servent à la description des reliefs montagneux et de la géographie fluviale (*bassin, bouche, bras...*). Ces dernières suscitent l'image d'un monde-corps et inspirent une vision de la terre-mère en figure féminine ou animale. Les métaphores vives apparaissent dérivées de ces étymologies figurales lexicalisées. Le flanc de la colline devient *hanche*⁽¹⁶⁾, la catachrèse du mamelon⁽¹⁷⁾ retrouve, dans sa variante synecdochique, toute sa sensualité ; la description paysage se fait blason et déclaration amoureuse :

[78] « La nuit emplit déjà la vallée ; elle effleure *la hanche de la colline*. » (*Colline*, I, 134)

[79] « Nous habitons un peu plus haut sur *la hanche de Notre-Dame-de-la-Garde* » (*Mort d'un personnage*, IV, 143)

[80] « Ce beau sein rond est une colline » (*Manosque-des-plateaux*, VII, p. 17)⁽¹⁸⁾

[81] « ... une exquise épaule blonde de coteau, vêtue de velours doré d'une éteule, d'une collerette de sainfoin verte et rose ; puis voici des hanches ceinturées d'amandiers, de saules et de peupliers d'où coule le satin vert brodé en noir au point de croix de leurs vignobles assemblés plis à plis ou à contre-fil. » (*Noé*, III, 821)

L'exemple du traitement métaphorique du paysage à partir de variations paradigmatiques assimilables à des dé-lexicalisations illustre comment, chez Giono, une composante linguistique (en l'occurrence des catachrèses) devient un élément central de la poétique du texte. Il y a en somme glissement de la création langagière à l'invention romanesque dans la mesure où, chez Giono, la métaphore (d'invention ou réinventée par déclinaison d'un paradigme) constitue plus qu'un trait de style : elle est au cœur d'une écriture, d'une poétique et d'une esthétique.

2.2. L'énonciation ironique : défigements dans *Les Âmes fortes*

Les Âmes fortes, roman entièrement dialogué qui met en scène des villageoises lors d'une veillée mortuaire, est saturé de locutions figées. Outre le comique généré par

(15) Jean-Marie Privat, « Parler d'abondance. Logogénèses de la littérature », *Romantisme*, n° 145, 2009, p. 79-95.

(16) L'expression renouvelle l'image tout en préservant totalement son sémantisme, d'autant que *flanc* vient du francique signifiant *hanche*.

(17) Petit Robert : « Protubérance arrondie ; spécialement : Sommet arrondi d'une colline, d'une montagne. »

(18) La formule ouvre le texte, qui file ensuite la métaphore : « Ainsi, du haut de cette colline ronde et féminine, on voit tout le large du pays. Elle, elle est l'aimable et la nourrice ; elle bombe sa ligne pure gonflée par l'artère des eaux ; la plaine vient téter ses sources puis s'en va, lourde d'arbres et de blé. » (VII, 23)

l'accumulation mécanique, le télescopage des diverses locutions engendre sur le plan littéral coq-à-l'âne et incompatibilités logiques :

[82] « Il y a à boire et à manger, se dit-il. Vive la sociale ! Ceux-là alors ils me la coupent. Baste ! S'ils veulent se jeter dans la gueule du loup, c'est leur affaire. Tous les goûts sont dans la nature. » (V, 319)

[83] « Ça allait rester sur l'estomac de tous les cœurs sensibles. » (V, 432)

Ces réactivations du sens littéral compositionnel sous pression de l'entourage contextuel résultent d'un jeu entre les mots, indépendamment du locuteur qui ne semble nullement s'aviser des absurdités sémantiques de ces recombinaisons. Le défigement n'a pas lieu pour le locuteur, qui use des expressions figées dans leur sens locutionnel, mais le lecteur lui est sensible à la pratique ironique de l'écrivain. En effet, la structure énonciative du roman, entièrement dialogal et dépourvu de narrateur, fait en sorte qu'à aucun moment l'auteur ne signale explicitement sa distance critique tant à l'égard des locutions que vis-à-vis des locuteurs qui les emploient. L'ironie résulte de la seule mise en scène énonciative ; le dialogisme de la locution voit ses effets redoublés par l'étagement énonciatif, qui superpose les niveaux de sens et joue de leur dissonance. Si, dans ce roman de 1950⁽¹⁹⁾, l'ironie s'exerce en partie à l'encontre des personnages (représentants d'une humanité féroce et égoïste, cupide, et s'adonnant au mal en trouvant cela « tout naturel »), on aurait tort de réduire cette pratique à une disqualification de locuteurs malhabiles, inconscients des doubles sens qui surgissent à leur insu. Le roman met au contraire constamment en scène l'attention que les locuteurs eux-mêmes portent au langage, et à leurs énoncés. À preuve, les nombreux défigements à mettre au compte des personnages eux-mêmes, qui prennent soin d'adapter les formules préconstruites à ce qu'ils souhaitent exprimer, ou de les rectifier par des gloses qui sont autant de boucles réflexives. Ainsi, chez Giono, les modalisations autonymiques, qui font retour sur le langage, n'émanent pas d'un narrateur extérieur, fustigeant des usagers de la langue dépourvus d'esprit critique et d'habileté rhétorique, mais des locuteurs eux-mêmes. Les proverbes, notamment, sont rarement cités sans être commentés ou modifiés :

[84] « Il y a un proverbe : "Bien mal acquis ne profite jamais." C'est de la blague. » (V, 410)

[85] « On dit que le hasard fait bien les choses ; je n'en sais rien ; ce que je sais, c'est qu'il en fait de drôles. » (V, 310)

[86] « Je sais qu'il ne faut jamais se fier aux apparences, mais là quand même... » (V, 292)

[87] « Je me disais bien que l'habit ne devait pas faire tout à fait le moine, mais de là à en être sûre ! » (V, 414)

Il en va de même des locutions figées, rectifiées ou commentées :

[88] « non pas à vol d'oiseau mais à chemin de taupe (c'est à dire si on piquait droit à travers la montagne » (V, 299)

[89] « Mais alors, si elle faisait le commerce de ses charmes, comme on dit, on se demandait qui pouvait acheter si peu » (V, 414)

Dans le cadre d'échanges placés sous le signe de l'hostilité, comme c'est le cas lors de cette veillée funèbre dominée par la médisance et le ragot, c'est enfin toute une stratégie discursive que de guetter dans les propos de l'autre ce qui peut être pris en mauvaise part, contesté ou détourné. Les expressions figées métaphoriques se pré-

(19) On connaît, chez Giono, l'amertume et les désillusions laissées par la guerre, et les changements esthétiques que cela a engendré dans son œuvre.

tent à ce type de joutes verbales. Prises au pied de la lettre, elles se trouvent cruellement resémantisées :

- [90] « Tu peux bien allumer une minute, quoi ? *Ce n'est pas la mort d'un homme.*
— Si, précisément, c'est la mort d'un homme. » (V, 231)
[91] « Celui qui est étendu *raide mort*, là à côté le sait » (V, 239)

Lorsque le défigement agit à l'insu du locuteur, la locution pourtant banale se charge d'une pénétration ou d'une perspicacité d'autant plus remarquable qu'elle semble involontaire. Ainsi en va-t-il de la remarque de Firmin au sujet la générosité excessive des Numance⁽²⁰⁾ : [92] « Cette façon de tout donner n'était pas catholique » (V, 316). De fait, l'esprit de sacrifice de ces deux bourgeois en mal d'enfant échappe aux critères de la morale ordinaire. Le paradoxe soulevé par le méfiant Firmin, qui redoute une manœuvre, dissimule dans son double-fond la satire de la bonne bourgeoisie encline à une charité calculée dans l'espoir d'une rétribution dans l'au-delà.

Les défigements, plus encore lorsqu'ils font l'objet d'une mise en scène énonciative (ironie surplombante de l'auteur, joutes dialogales, étagement énonciatif), tirent parti des doubles sens virtuels en langue, pour les actualiser dans le discours. Ce faisant, les défigements sont l'expression esthétique d'une conscience philologique toujours en alerte.

Phénomène stylistique majeur au sein de l'écriture métaphorique de Giono, les formes figées sont le lieu où s'exerce une créativité qui met en lumière leur potentiel expressif. On retiendra l'extraordinaire fécondité du procédé, dont témoigne la richesse du corpus. Bien loin d'un sémantisme appauvri ou figé dans un sens locutionnel qui aurait effacé le sens compositionnel, ce matériel lexical s'avère au contraire un outil privilégié pour tous les jeux de langage. L'importance des gloses qui accompagnent leur usage, et des remodelages dont ils font l'objet attestent l'attention que leur portent les locuteurs. Peut-être même est-ce justement parce qu'elles sont figées que les locutions suscitent chez ceux qui en font usage une écoute de la langue plus acérée. Parce qu'il a le sentiment d'emprunter une forme préfabriquée, le locuteur est davantage porté à prendre conscience que les mots dont il fait usage sont toujours, dans une certaine mesure, des emprunts au discours d'autrui.

3. Poétique du défigement chez Beckett

« J'ai à parler, c'est vague. J'ai à parler, n'ayant rien à dire, rien que les paroles des autres. » (*L'Innommable*, 46)

Le narrateur beckettien adopte une posture originale : énonciateur, il se pose constamment comme récepteur de ses propres paroles, attentif à tous les doubles sens et à toutes les significations parasites que peuvent générer ses énoncés. Cette « dimension d'auto-réception interne à l'énonciation » (Authier, 1995 : 21) témoigne d'une attention constante à l'épaisseur polysémique de la langue, et tout particulièrement à la sédimentation sémantique des expressions figées.

Les formules idiomatiques connaissent une fréquence élevée dans l'œuvre de Beckett⁽²¹⁾, phénomène qui n'est pas étranger à son rapport original à la langue fran-

(20) Couple de bourgeois qui a pris la femme de Firmin, Thérèse, sous sa protection, et après l'avoir prise à leur service, lui offrent un pavillon et envisagent de l'adopter.

(21) On relève par exemple dans la trilogie les expressions idiomatiques « au bas mot », « peu s'en

çaise : anglophone, il fait le choix d'écrire en français. Là où un natif reculerait devant l'emploi de ces préconstruits du discours, car le figement formel est considéré comme le signe d'une ossification conceptuelle donnant lieu à truismes, banalités, lieux communs, Beckett recherche au contraire toutes les occasions discursives de faire appel aux locutions et aux expressions idiomatiques à tel point que le critique Bruno Clément affirme que la moindre phrase beckettienne « semble avoir été élaborée de manière à en faire apparaître (et non à dissimuler, comme c'est ordinairement le cas) ce qu'elle peut avoir de convenu, de fabriqué ou d'inadéquat » (Clément, 1994 : 158). C'est que Beckett procède à un décentrement du romanesque du côté de la scène énonciative. C'est aux mots seuls qu'est désormais confié le dynamisme du récit, dans une œuvre où le langage tient le rôle principal : « Ce qui se passe, ce sont des mots. » (*L'Innommable*, p. 98).

Or, il s'agit forcément d'un « traître mot » (*Mal vu mal dit*, p. 61). Ne pouvant éviter l'inévitable (« Y a-t-il un seul mot de moi dans ce que je dis ? Non, je n'ai pas de voix, à ce chapitre je n'ai pas de voix » (*L'Innommable*, p. 101)), Beckett transforme cet empêchement constitutif à représenter le réel en forme même de l'écriture. Cette « doctrine de l'échec créateur » (Casanova, 1997 : 134) aboutit à l'invention d'une poétique qui prend pour objet et pour enjeu esthétique l'impossibilité de s'exprimer autrement que confusément, et avec les mots d'autrui. À défaut de pouvoir conjurer ce compromis forcé, l'écrivain le revendique et apporte tout son soin à « l'élaboration patiente et méthodique d'une œuvre qui minutieusement construit la confusion » (Clément, 1994 : 60). Toutes ses « savantes imprécisions » (Clément, 1994 : 55) sont en effet le résultat d'un travail méticuleux, d'une recherche patiente et méthodique de formulations qui peuvent prêter à confusion. Dès lors, la démarche de Beckett consiste à exhiber pour les dénuder les procédés lexicaux et discursifs tenus pour inévitables, au nombre desquels les locutions figées tiennent une bonne place. Les figements se révèlent une aubaine pour ce travail de déconstruction, et le défigement, un outil idéal au service de la dénudation de l'étrangeté de la langue, qui toujours dit plus, ou trop, ou trop peu, et échappe au locuteur impuissant à en contrôler les effets : « Autrement dit, quoi que je disse, ce n'était jamais assez ni assez peu » (*Molloy*, p. 54).

3.1. Substitution antonymique et inversion des valeurs

Beckett travaille à remotiver des expressions figées par substitution antonymique, prenant le contre-pied de formules consacrées par l'usage, que ce soit des locutions (*donner la vie, à cœur joie, au petit bonheur...*), des lexies complexes (*année-lumière, savoir-vivre, arrêt de mort...*) ou des lexies simples (*rejeton, superficie*), le défigement procédant alors par substitution de morphèmes (de 100 à 102) :

[93] « celle qui *m'avait donné la nuit* » (*Molloy*, 48) ⁽²²⁾

[94] « Allons, *quel sale vent vous amène ?* » (Hamm, *Fin de partie*, 71)

[95] « La folle du logis s'en donne à *cœur chagrin*. » (*Mal vu mal dit*, 21)

[96] « Quelques gouttes *au petit malheur* » (*Mal vu mal dit*, 66)

[97] « Des années ténèbres » (*Poèmes*, 19)

[98] « Pas de cris surtout, de l'urbanité, de *savoir-crever* » (*L'Innommable*, 46)

[99] « ce serait signer *son arrêt de vie* » (*L'Innommable*, 119)

faut », « à la bonne heure », « à pied d'oeuvre », « mordicus », « comme si de rien n'était », « à hue et à dia », « c'était couru », « qui plus est », « ni plus ni moins », « à tort ou à raison » etc. (*passim*)

(22) Sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.

[100] « un des *déjetons* » (*L'Innommable*, 62)

[101] « Et j'ai pu constater que toutes ces grandes superficies ou devrais-je dire *infrafi-cies*, aussi bien l'horizontale que les droites, quoi qu'elles n'aient pas l'air très droites d'ici, ont sensiblement blêmi aussi, depuis la dernière inspection [...] » (*Malone Meurt*, 81)

[102] « le *tout-impuissant* » (*L'Innommable*, 100)

Il est frappant que l'inversion de valeur n'ait pas d'incidence notable sur le sens locutionnel : *donner le jour* ou *donner la nuit* signifient « donner naissance » ; « au petit malheur » ne fait que connoter négativement l'idée de hasard, qui reste le signifié dénoté ; le « savoir-crever » relève du savoir-vivre, et le « tout-impuissant » désigne bien Dieu. Ainsi ces défigements semblent-ils procéder d'une hyperconscience linguistique, d'un retour réflexif systématique sur les présupposés inscrits au cœur du lexique, dans une recherche scrupuleuse d'adéquation entre l'à-dire et le dit.

3.2. Défigement et épanorthose

Bruno Clément fait de l'épanorthose la figure-clé de l'écriture beckettienne. Il y voit une configuration qui engage non seulement *l'elocutio*, mimant un mouvement de « progrès, arrêt, retrait, redépart » mais « une sorte de patron mental » (Clément, 1994 : 194). De fait, bien des défigements résultent d'une retouche corrective qui vient, sous forme de glose ou de modalisation autonymique, nuancer, contester et rectifier la formulation conventionnelle :

[103] « c'est une *lueur*, on n'ose pas dire *d'intelligence* » (*L'Innommable*, 141)

[104] « c'est souvent *de bonne foi, d'excellente foi* » (*Molloy*, 66)

[105] « Un avion passe, volant bas, *avec un bruit de tonnerre*. C'est un bruit qui n'a rien du tonnerre, on dit tonnerre mais on ne le pense pas, c'est un bruit fugace et fort sans plus, ne ressemblant à nul autre. » (*Malone meurt*, 157)

[106] « Oui, c'est distrayant un œil, un œil, ça pleure *pour un oui pour un non*, les oui font pleurer, les non aussi, les peut-être surtout » (*L'Innommable*, 143)

[107] « *La question n'est pas là*, pour le moment, on ne sait pas où elle est, mais elle n'est pas là, actuellement. » (*L'Innommable*, 143)

[108] « *Et si je parlais pour ne rien dire*, mais vraiment rien ? [...] Mais il semble impossible de parler pour ne rien dire, on croit y arriver, mais on oublie toujours quelque chose. » (*L'Innommable*, 27)

La dernière citation exemplifie comment l'interrogation sur les mots trahit une réflexion plus profonde sur le langage et sur les enjeux mêmes de la parole et de l'écriture. « Les questions “Que dire ?” (celle qui explore le champ de l'*inventio*) et “Comment dire” (qui parcourt celui de la *dispositio* et de l'*elocutio*) n'en font en réalité qu'une seule en laquelle se rejoignent pour finir la métaphysique et la rhétorique. » (Clément, 1994 : 194)

3.3. Du paradoxe à l'hyper-pertinence

Beckett multiplie les situations contextuelles et discursives qui prennent la langue en défaut, la piègent, font affleurer à la conscience la précarité du sens en discours :

[109] « [...] on m'enlève une jambe et hop *me voilà de nouveau sur pied* » (*L'Innommable*, 48)

[110] « Mais Worm ne peut rien noter. Voilà en tout cas une première affirmation, je veux dire négation » (*L'Innommable*, 88)

[111] « Oui, ma progression m'obligeait à m'arrêter de plus en plus souvent, c'était le seul moyen de progresser, m'arrêter. » (*Molloy*, 129)

La ruine du langage ne résulte pas d'une faiblesse constitutive, mais du projet esthétique même de l'auteur, qui rêve une révolution formelle apte à faire entrer la littérature (comme la peinture contemporaine) dans l'ère de l'abstraction. Dans une lettre célèbre, Beckett énonce son ambition d'inventer l'art abstrait en littérature :

« Espérons que viendra le temps [...] où l'on usera de la langue avec le plus d'efficacité là où à présent on en mésuse avec le plus d'efficacité. Comme on ne peut l'éliminer d'un seul coup, nous ne devrions au moins rien négliger qui puisse contribuer à la faire sombrer dans le discrédit. À percer dedans trou après trou jusqu'à ce que ce qui se cache derrière (que ce soit quelque chose ou rien) commence à s'écouler au travers. Je ne peux imaginer de but plus élevé pour un écrivain aujourd'hui. [...] / Bien sûr, à l'heure actuelle, il faut se contenter de peu. Dans un premier temps il peut s'agir seulement de trouver, d'une façon ou d'une autre, un moyen de représenter cette attitude de moquerie à l'égard des mots au travers des mots. Dans cet écart entre les outils et l'usage qui en est fait, on rendra peut-être perceptible un murmure de cette musique finale ou de ce silence qui est au fond de Tout. [...] / Sur la voie de cette littérature du non-mot qui est si désirable pour moi, une sorte d'ironie nominaliste pourrait constituer une phase nécessaire. [...] Un assaut contre les mots au nom du beau. »⁽²³⁾

La poétique de Beckett permet donc de poser en termes de problématique littéraire la place des mots d'emprunt dans le discours du sujet, et corollairement celle du sujet dans son énonciation. La liberté du locuteur face à des énoncés préformés, et dans une certaine mesure prédictifs, ne constitue qu'un des volets d'une réflexion plus générale sur l'appropriation de la langue par le sujet parlant et la possibilité (ou l'impossibilité) de se dire. Certes, on peut affirmer que « le soliloque beckettien est une bataille du discours avec lui-même » (Grossman, 1998 : 65), et « définir l'œuvre comme la série d'aventures affectant un sujet qui tente l'expérience de se dire » (Grossman, 1998 : 84). Mais cette expérience chaotique donne à lire une version extrême de celle de tout locuteur aux prises avec les difficultés de la communication verbale. Le défigement exemplarise une attitude qui consiste à réinventer la langue, et ce faisant à participer à son invention collective.

3.4. « [R]ater encore, mais rater mieux »⁽²⁴⁾ : poétique de l'échec et rhétorique sceptique

La marque personnelle de Beckett écrivain est d'avoir trouvé comme échappatoire à l'aporie de l'expression individuelle, l'énonciation même de ce qui l'empêche. Transformant l'échec en réussite, l'exhibition des blocages en objet du discours, la dénudation en projet d'écriture, il incarne une forme inédite d'avènement du sujet dans la langue : « Chère incompréhension, c'est à toi que je devrai d'être moi, à la fin » (*L'Innommable*, 63). Et l'on peut attribuer à Beckett les propos de Krapp affirmant dans *La Dernière Bande* : « clair pour moi enfin que l'obscurité que je m'étais toujours acharné à refouler est en réalité mon meilleur » (p. 23).

Le défigement compte ainsi parmi les principaux outils d'une rhétorique sceptique, dont les procédés « chargés d'accréditer la thèse d'une infirmité du langage et de la vanité des efforts consacrés à la pallier, consisteront donc à jouer avec ce sens, à le dissimuler, à le moquer, à se masquer derrière lui, à le nier, à l'attaquer, le dissou-

(23) Lettre adressée en allemand à son ami Axel Kaun, du 9 juillet 1937. Citée par Bruno Clément, 1994, p. 238-239.

(24) *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 8.

dre, le disperser, et donc, à le dédoubler, le déplacer, le transformer, en créant d'autres, par ricochets, à l'infini » (Clément, 1994 : 171). Ainsi la parole inadéquate, parasitaire, énoncée faute de mieux, exemplairement incarnée par les formes figées, devient-elle, chez Beckett, principe formel, cœur d'une poétique narrative d'un « mal vu mal dit » :

« Cependant, j'ai été suffisamment frappé par certaines expressions pour me jurer, tout en continuant à glapir, de ne jamais les oublier et, qui plus est, de faire en sorte qu'elles en engendrent d'autres et, s'enflant en un tout irrécusable, chassent de ma misérable bouche tout autre discours, de ma bouche usée en vain de vaines fictions tout autre discours que le leur, le bon enfin, le dernier enfin. » (*L'Innommable*, 36)

Pour conclure

Les défigements constituent un poste d'observation privilégié pour prendre la mesure de l'appropriation individuelle de la langue en quoi consiste toute démarche d'écriture authentiquement littéraire. Car « il n'est de "langue vivante" qu'attelée au travail interminable de sa fondation, il n'est de "parole vive" que dans la mise à l'épreuve de la langue » (Jenny, 1990 : 105).

Les défigements confirment en la prolongeant la figuralité originelle de la langue et ainsi s'explique peut-être le plaisir qui préside à ces manipulations discursives, à production comme à réception. Mais au-delà de l'« anarchisme doux des jeux sur la langue »⁽²⁵⁾ (Lecerclé, 1996 : 64), il est peut-être une autre explication au plaisir étrange né de ces défigements. Dans son essai sur *La Parole singulière*, Laurent Jenny écrit :

« À chaque fois cette langue si familière qu'elle en était devenue transparente m'est présentée à neuf dans l'un de ses possibles, avec une acuité qui dut être celle de son "commencement". Et je comprends que bien loin d'être achevée, cette langue est un champ mouvant de virtualités expressives dont certaines sont devenues des règles d'usage, et se sont quasiment incorporées à mes modes d'appréhension du monde, et dont d'autres sont à peine esquissés, en attente des événements qui les feront se lever et prendre leur place. » (Jenny, 1990 : 27)

Et ce qu'il dit de la figure vaut aussi pour le défigement des locutions figées et la délexicalisation des figures éteintes, processus dont on a vu qu'ils s'apparentent eux-mêmes à des tropes :

« Chaque figure en effet nous ramène au moment mythique d'une fondation simultanée de la langue et de la parole, et nous le représente. Car c'est seulement si l'on en revient au point où la forme de la langue « a dû » se présenter dans l'incertitude d'un commencement absolu, qu'on peut reprendre le pacte linguistique, et y confronter l'innovation figurale. Alors seulement une forme nouvelle de discours peut prendre *force de loi, valoir comme* forme de langue virtuelle. Alors se recroisent, en un unique moment "originaire", avenir et fondation de la langue. » (Jenny, 1990 : 89)

C'est précisément cette dynamique dialogique entre un usager de la langue — qui lui préexiste — et sa réinvention, qui fait la saveur et le prix des défigements. Ils redonnent à lire, sous forme jubilatoire, la naissance de la langue.

(25) Cf. « Le jeu subvertit et conforte d'un même geste une règle de langue — il l'exploite et attire l'attention sur elle, manifestant chez le locuteur une conscience spontanée (épilinguistique, comme disent les linguistes) des règles de langue, ainsi qu'un plaisir certain à les transgresser. » (Lecerclé, 1996 : 11)

Corpus

1. Œuvres de Giono

- GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 volumes, 1971-1983.
- *Récits et Essais*, édition dirigée par Pierre Citron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1988.
- *Journal, Poèmes, Essais*, édition dirigée par Pierre Citron, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- *Les Trois Arbres de Palzem*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1984.
- *De Homère à Machiavel, Cahiers Giono n°4*, Paris, Gallimard, coll. « Les Cahiers de la NRF », 1986.
- *Provence*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.

2. Œuvres de Beckett

- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris, Éditions de Minuit, 1951 (tirage 2008).
- *Malone meurt*, Paris, Éditions de Minuit, 1951.
- *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit, 1952, (tirage 2009).
- *L'Innommable*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.
- *Fin de partie*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.
- *Nouvelles et textes pour rien*, Paris, Éditions de Minuit, 1958.
- *Watt*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.
- *Mal vu mal dit*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

Bibliographie

- ANSCOMBRE, J.-C., 2011, « Figement, idiomaticité et matrices lexicales », dans Jean-Claude Anscombre et Salah Mejri (dir.), *Le Figement linguistique : la parole entravée*, Paris, Honoré Champion, 17-40.
- ANSCOMBRE, J.-C. et MEJRI, S. dir., 2011, *Le Figement linguistique : la parole entravée*, Paris, Honoré Champion.
- AUTHIER-REVUZ, J., 1995, « Méta-énonciation et (dé)figement », dans Michel Martin-Balthars (dir.), *Cahiers du français contemporain*, n°2, « La Locution en discours », Paris, Didier-Erudition, décembre 1995, 17-39.
- 2000, « Aux risques de l'allusion », dans Michel Murat (dir.), *L'Allusion dans la littérature*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 209-235.
- 2012, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire* [1995], Limoges, Lambert-Lucas.
- AUTHIER-REVUZ, J., DOURY, M. et REBOUL-TOURÉ, S., dir., 2003, *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle.
- CABOT, J., 2006, « Le figement dans la parole du personnage de roman », *Cahiers de Praxématique*, n°46, 103-119.
- CASANOVA, P., 1997, *Beckett l'abstracteur. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie ».
- CLÉMENT, B., 1994, *L'Œuvre sans qualités. Rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- DANLOS, L., dir., 1988, *Langages*, n°90, « Les Expressions figées », juin 1988.

- GENETTE, G., 1982, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Points/Essais ».
- GALISSON, R., 1995, « Les palimpsestes verbaux : des révélateurs culturels remarquables, mais peu remarquables », dans Michel Martin-Balthars dir., *Cahiers du français contemporain*, n°2, « La Locution en discours », Paris, Didier-Erudition, décembre 1995, 41-63.
- GOODMAN, N., 1968/1990, *Langages de l'art*, trad. J Morizot, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon.
- GROSSMAN, E., 1998, *L'Esthétique de Beckett*, Paris, Sedes.
- GUIRAUD, P., 1973, *Les Locutions françaises*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- GROSS, G., 1996, *Les Expressions figées en français. Noms composés et autres locutions*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel ».
- JENNY, L., 1990, *La Parole singulière*, Belin, coll. « L'extrême contemporain ».
- KERBRAT-ORECCHIONI, C., 1986, *L'Implicite*, Paris, Armand Colin.
- LECERCLE, J.-J., 1990/1996, *La Violence du langage*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques ».
- LECLER, A., 2006, « Le défigement : un nouvel indicateur des marques du figement ? », *Cahiers de Praxématique*, n°46, 43-60.
- LECOLLE, M., 2006, « Changement dans le lexique – changement du lexique : lexicalisation, figement, catachrèse », *Cahiers de Praxématique*, n°46, « Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation », 23-41.
- LECOLLE, M. et LEROY, S. dir., 2006, *Cahiers de Praxématique*, n°46, « Changements linguistiques : figement, lexicalisation, grammaticalisation ».
- MARTINS-BALTAR, M., dir., 1995, *Cahiers du français contemporain*, n°2, « La Locution en discours », Paris, Didier-Érudition, décembre 1995.
- MEJRI, S., 2011, « Figement, collocation et combinatoire libre », dans J.-Cl. Anscombre et S. Mejri (dir.), *Le Figement linguistique : la parole entravée*, Paris, Honoré Champion, 2011, 63-77.
- MILCENT-LAWSON, S., 2005, *L'Esthétique des tropes dans la création romanesque de Jean Giono*, thèse de doctorat de Paris-Sorbonne.
- 2007, « Tropes interclassémiques et figuration du monde chez Giono », dans *Figure et figuration*, Université Paul Valéry-Montpellier III. (http://www.msh-m.fr/article.php3?id_article=687)
- 2010, « L'attraction métaphorique. Étude de corpus dans l'œuvre de Giono », dans Laurence Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, 281-294.
- 2012a, « Quantification et métaphore dans l'œuvre de Giono », dans Catherine Schnedecker et Constanze Ambrecht (dir.), *La Quantification et ses domaines*, Paris, Honoré Champion, 193-206.
- 2012b, « Étagement énonciatif et confrontation de points de vue. Métaphores polyphoniques chez Giono », dans Frédéric Calas, Catherine Fromilhague, Anne-Marie Garagnon et Laurent Susini (dir.), *Les Figures à l'épreuve du discours. Dialogisme et polyphonie*, Paris, PUPS, 139-145.
- 2013, « L'indifférence méthodique : fragments d'une poétique énonciative dans *Molloy* », dans Julien Piat et Philippe Wahl (dir.), *La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, Lyon, PUL, coll. « Textes et Langue », 43-52.
- MOUNIER, P., 2013, « Locutions stéréotypées et défigement dans *L'Innommable* », dans Julien Piat et Philippe Wahl (dir.), *La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, Lyon, PUL, coll. « Textes & Langue », 161-177.
- PERRIN, L., 1996, *L'Ironie mise en trope*, Paris, Kimé.

- 2003, « Citations, lexicalisation et interprétation des expressions idiomatiques », dans Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 281-291.
- 2006, « Énonciation, grammaticalisation et lexicalisation », *Cahiers de Praxématique*, n° 46, 81-101.
- 2011, « Figement, énonciation et lexicalisation *citative* », dans Jean-Claude Anscombe et Salah Mejri (dir.), *Le Figement linguistique : la parole entravée*, Paris, Honoré Champion, 81-94.
- 2013, « Du figement au défigement des unités lexicales », *Cahiers de lexicologie*, n° 2013-2, « Lexique et discours », P. Haillet dir..
- PRIVAT, J.-M., 2009, « Parler d'abondance. Logogenèses de la littérature », *Romantisme*, n° 145, « Ethnocritique de la littérature », 79-95.
- RABATEL, A., 1997, « Un paradoxe énonciatif : la connotation autonymique représentée dans les "phrases sans paroles" stéréotypées du récit », dans Jacqueline Authier-Revuz, Marianne Doury et Sandrine Reboul-Touré (dir.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003 271-280.
- RASTIER, F., « Défigements sémantiques en contexte », dans Michel Martins-Baltar (dir.), *La Locution entre langue et usages*, Paris, ENS éditions, 307-332.
- REY, A., 1977, *Le Lexique : images et modèles. Du dictionnaire à la lexicologie*, Paris, Armand Colin.
- 1997, « Phraséologie et pragmatique », dans Michel Martins-Baltar (dir.), *La Locution entre langue et usages*, Paris, ENS éditions, 333-347.
- REY, A. et CHANTREAU, S., 1997, *Dictionnaire des expressions et locutions* [1989], Paris, Dictionnaires Le Robert, coll. « Les Usuels ».
- RICATTE, R., 1982, « Giono et les vides du récit », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 18, automne-hiver 1982, 105-109.
- 1984, « Giono et les syntagmes figés », dans *Au bonheur des mots : mélanges en l'honneur de Gérard Antoine*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1984, 393-402.
- RIFFATERRE, M., 1971a, « Fonctions du cliché dans la prose littéraire », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 1971, 161-181.
- 1971b, « L'étude stylistique des formes littéraires conventionnelles », *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, coll. « Nouvelle Bibliothèque Scientifique », 182-202.
- SCHAPIRA, C., 1999, *Les Stéréotypes en français. Proverbes et autres formules*, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel ».
- VIGIER, D., 2013, « Le vif du dire dans *Malone meurt* », dans Julien Piat et Philippe Wahl (dir.), *La Prose de Samuel Beckett. Configuration et progression discursives*, Lyon, PUL, collection « Textes & Langue », 123-136.