

## « ...il plaît, le Biolay »

Jeux sur la référence et la dénomination dans un nouvel hebdomadaire féminin

André Joly

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/198>

DOI : 10.4000/ml.198

ISSN : 2274-0511

### Éditeur

Association Modèles linguistiques

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2010

Pagination : 159-187

### Référence électronique

André Joly, « « ...il plaît, le Biolay » », *Modèles linguistiques* [En ligne], 61 | 2010, mis en ligne le 03 janvier 2013, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/198> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.198>

---

**Varia 2**  
**« ...il plaît, le Biolay »**  
**Jeux sur la référence et la dénomination**  
**dans un nouvel hebdomadaire féminin<sup>1</sup>**

---

**André Joly**

« Jeu » :  
 latin « *jocus* »  
 "badinage, plaisanterie"

**1. Who's what et who's who ?**

Dans cet essai de sémiologie linguistique et visuelle, je me propose d'examiner la manière dont sont utilisés et traités les Noms Propres et leurs avatars dans un article publié récemment par le magazine *Grazia* (semaine du 30 avril au 6 mai 2010, pp. 56-59). Sous le titre « *Qu'est-ce qu'elles lui trouvent toutes ?* », astucieusement mis en page, l'auteur, Clélia Conti, tente de répondre à la question. *Elles... toutes* : on croit avoir compris de qui il s'agit, mais, comme nous le verrons, on peut se tromper. *Lui*, c'est *Benjamin Biolay*, un chanteur compositeur qui vient d'obtenir deux Victoires de la musique et surtout — c'est le thème de l'article — c'est le « beau gosse », le « charmeur », le « séducteur », « le tombeur », « le bad boy », enfin « le dandy romantique » qui « *fait chavirer le cœur des filles* ».

A priori, l'article de *Grazia* est susceptible d'intéresser tous les curieux — d'abord les filles et les femmes qui rêvent toujours du mystérieux et mythique prince charmant (l'absence de virgule après « femmes » est voulue), et puis les hommes, jeunes ou vieux, qui voudraient ou auraient voulu être ce prince-là, mais qui n'ont aucun des traits caractérisants mentionnés ci-dessus. Eux aussi ont le droit de rêver. Parmi les curieux, il devrait y avoir les linguistes, enfin pas forcément tous. En effet, dans le

---

1. Mon étude s'inscrit, matériellement et intellectuellement, dans la suite de l'article de D. O'Kelly qu'on peut lire dans ce numéro de *Modèles linguistiques*. Son article m'a fourni l'essentiel du cadre théorique dont je me suis servi pour rendre compte de certains emplois du Nom Propre et de ses substituts relevés dans l'article de *Grazia*. J'ai également utilisé O'Kelly (2005) et ai bénéficié des nombreuses remarques de ma collègue au fur et à mesure qu'avancait la rédaction de la présente étude. Qu'elle en soit chaleureusement remerciée.

moule d'une rhétorique *people* très codée et dans laquelle il faut pouvoir entrer (voir le « Glossaire » et le petit « Guide de lecture pour les nuls » à la fin de la présente étude), l'article de C. Conti est bien enlevé et drôle, écrit dans un style ironique « *cool* branché », avec une bonne dose d'anglicismes ou de mots anglais directement importés que les lecteurs de la vieille école jugeront peut-être excessive<sup>2</sup>.

Et des photos ! En tout 7, dont une, en pleine page, du beau ténébreux tout seul, en gros, tout noir sur fond anthracite, le regard sombre, étrange, inquisiteur. Il n'y a d'un peu clair dans cette photo que l'oreille droite du musicien, une moitié de visage côté jardin et une main gauche mi-close en forme de poing, que le personnage tient à hauteur d'estomac, comme s'il battait sa coulpe, à moins que ce ne soit un geste éminemment narcissique (voir illustration ci-dessous, § 3.4). Sur les six autres photos accompagnées de légendes, on voit le chanteur à divers moments de sa vie, pour l'instant pas très longue (il est né en 1973), avec, chaque fois, une femme différente — des blondes, des brunes et des châtain(e)s. Une un peu rousse, plutôt blond vénitien. Une Hollandaise et une Québécoise. Enfin, (presque) toutes.

La plupart des lecteurs de *Modèles linguistiques*, en particulier hors de France, habitués qu'ils sont par la revue à d'austères lectures et à des divertissements sans doute peu frivoles, doivent ignorer l'existence de l'hebdomadaire *Grazia*. Une brève présentation s'impose.

Pourquoi *Grazia* ? Essentiellement pour deux raisons. La première est qu'il s'agit d'un hebdomadaire *nouveau* — le premier numéro date de septembre 2009. La seconde est qu'il vient d'être « élu meilleur nouveau magazine de l'année » : c'est même écrit sur la couverture du numéro auquel je fais référence. La nouveauté associée à l'excellence, voilà de quoi titiller la curiosité d'un linguiste-philologue doublé d'un sémiologue en quête de bons corpus ultracontemporains.

Et il n'a pas été déçu. À la lecture de plusieurs numéros de ce magazine *féminin* — on est prié de ne pas sous-tendre cet adjectif d'une modulation gratuitement péjorative et sexiste — j'ai découvert un « ton », pour ne pas dire une « tonalité », dont l'article de Clélia Conti donne une idée. Quelle que soit la matière traitée (mode, culture/people, société, beauté/santé, les 10 « news » de la semaine, etc.), le regard de *Grazia* est toujours distant, le ton facétieux, narquois, voire ironique, en un mot, et même en deux, *subtilement sophistiqué*. Autrement dit, ce magazine

---

2. Qu'ils ne s'excitent pas outre mesure. L'anglicisme à la mode passe forcément de mode, c'est l'écume sur le bouillon de culture. Sur les anglicismes, on lira avec le plus grand profit Marguerite-Marie Dubois, *Miscellanées*, dans *Rétrovisions*, Hors-série de *Modèles linguistiques*, 2008.

professionnellement très sérieux invite quiconque le souhaite à lire et à décrypter ses textes et ses images (très réussies et fort bien mises en pages), *au second degré*. Le lecteur paresseux, ou simplement prévenu par principe contre les magazines féminins, peut s'en tenir au premier degré. Il en tirera d'ailleurs grand profit.

Ce serait quand même dommage d'en rester là, car dans l'hiatus entre le premier et le second degré se glissent un certain nombre de choses qui devraient intéresser tout amateur de langage, a fortiori tout « spécialiste ». C'est à ce décryptage de textes et d'images autour de la référence au Nom Propre, et à ses diverses formes, que je convie à présent le lecteur.

## 2. « Qu'est-ce qu'elles lui trouvent toutes ? »

On trouvera ci-dessous l'intégralité du texte de l'article, *hormis l'en-tête* (titre, surtitre et chapeau), qui sera présenté et analysé plus loin (voir § 3)<sup>3</sup>. Les références à « Benjamin Biolay » et à ses avatars sont signalées en gras ; les références à d'autres personnes sont soulignées d'un trait.

Ce texte comporte 5 sections qui sont en fait autant de paragraphes. Hormis l'introduction, chaque paragraphe est précédé d'un intertitre dont la fonction est topique. Quatre grands thèmes sont ainsi dégagés : Biolay est *insolent* (§ 2), il *parle peu mais sans détours* (§ 3), c'est un *charmeur* (§ 4), mais c'est aussi un *écorché vif* (§ 5).

Voici un buzz dont **Benjamin** se serait bien passé. Et qui vient titiller son ego au pic de sa réussite professionnelle — deux victoires de la musique, des critiques dithyrambiques pour son dernier album *La Superbe*, des ventes qui décollent... On s'attendait alors à ce que **le chanteur compositeur**, qui en a vu d'autres, balaya d'un revers de main désinvolte la rumeur « ignominieuse » qui **le** disait au bras de la première dame de France. Mais non ! **Ce pur produit de la gauche hype et boudeuse** a pris la mouche et attaqué la chaîne qui avait relayé la fausse info. Le plus drôle ? Interviewé sur ce sujet brûlant, en septembre 2009 (eh oui, déjà !) par le mensuel *Technikart*, **B.B.** avait répliqué, cinglant : « *Plaît-il ? Avec la femme du Président ? Mais qu'est-ce que c'est que cette question ?* ».

### IL A L'INSOLENCIE DE GAINSBORG

On admire le revival du très suranné « *plaît-il ?* ». Mais, de fait, **il** plaît, **le Biolay**. Sa cote hormonale est même au plus haut. Une blogueuse se confesse sur la Toile : « *Sa gueule me séduit. Mystérieux, énigmatique, le genre "j'en ai rien à foutre", je fonds* ». Dominique, 35 ans, mère au foyer, laisse parler sa libido : « *Hier, j'ai rêvé de **lui**, il me fait fantasmer avec son air étrange* ». À 37 ans, **le chanteur** oscille entre deux registres, le bad boy incompris et le dandy romantique. C'est assez astucieux. À la sortie de son premier album, *Rose*

---

3. Je remercie Yseult Williams, directrice de la rédaction de *Grazia*, pour l'autorisation qu'elle a donnée à *Modèles linguistiques* de reproduire cet article *in extenso*.

*Kennedy*, en 2001, il pose en play-boy, minet Drugstore seventies se plaçant sous la double tutelle de Brian Ferry et de Jacques Dutronc, côté look. Côté book, c'est à Gainsbourg qu'il faut se référer. Pas une de ses mélodies pop sophistiquées qui ne rappelle l'élégante insolence et l'habillage sonore du mythe hexagonal.

#### IL NE CULTIVE PAS LA LANGUE DE BOIS

Ce brouilleur de pistes qui flirte avec toutes les générations entre en scène en décorant, en 2000, avec Keren Ann, la *Chambre avec vue* du senior Henri Salvador. Hélas, leur fructueuse collaboration vire à l'eau de boudin, chacun invectivant l'autre par voie de presse (« Salvador n'est pas généreux, c'est un gros connard ! » — « Biolay est irrespectueux et immature ! »). Il compose pour la Greco qui l'appelle tendrement « le petit Biolay », plaît à l'exigeante Françoise Hardy et au discret Julien Clerc. Au début du troisième millénaire, le chanteur est le « *it compositeur* ». Ce qui ne le rend pas particulièrement heureux ni loquace. De fait, on sait peu de chose de lui : qu'il a grandi à Lyon, quitté sa famille à l'adolescence, en bon poète maudit, et brillé au Conservatoire (violon à 6 ans, cuivres à 15 ans, premier prix de trombone à 18 ans). 2002 le consacre le bobo de l'année lorsqu'il épouse l'actrice Chiara Mastroianni, fille de Marcello et de Catherine. Une séquence qui lui vaut, entre autres, d'être adulé par les midinettes à force de clichés sur papier glacé et d'identification-projection au sein de la belle-famille la plus classe du moment. De leur union naît Anna et un petit bijou de chanson dédicace, *Ton héritage*, dans son album *La Superbe*.

#### C'EST NOTRE JUDE LAW À NOUS

Mais ce portrait idyllique s'effrite bientôt, l'image se trouble. **Le gendre propre** laisse place au ténébreux sulfureux. Divorce en 2005, dépressions avouées, nuits blanches, spleen spongieux, anxiolytiques sur vodkas glacées... **Le beau gosse** qui ne sourit jamais a tout d'un Brando à 40 ans : les kilos en trop, le cheveu gras mouillé, le look grunge dégradé, l'arrogance du propos. **Il** vend moins, se fait remercier par sa maison de disques et saupoudre ses textes d'un désespoir viscéral. Pluie d'épithètes à connotation négative : « *cassant, hautain, mal-aimé, prétentieux* ».

Qu'importe ! Les fans s'accrochent à ses basques. Il faut dire qu'il crève aussi l'écran. Dans *Didine* et *Stella* (des films aux prénoms de filles, décidément !) **B.B.** campe un délicieux renfrogné. Après un bon biopic, nul doute qu'il décrochera un jour ou l'autre un César. Et sa réputation de tombeur ne fléchit jamais. **Benjamin**, c'est notre Jude Law à nous : un charmeur qui se fait toujours gauler par les tabloïds quand il plante une bise sur la joue d'une jolie fille, célèbre de préférence. L'actrice Julie Gayet, qui a travaillé avec **lui**, nous l'a confirmé lors d'une récente interview : « *Il y a un truc avec Benjamin. À un moment, la presse a écrit qu'on était ensemble alors que c'était complètement faux. Dès qu'il s'approche d'une femme, tout le monde pense qu'il est avec elle !* ».

#### C'EST L'ÉTERNEL ÉCORCHÉ VIF

Séducteur malgré **lui**, **Benjamin** ? C'est l'étiquette que doivent porter ceux qui, mieux que quiconque, savent percer le mystère féminin : « *Il est un peu devin, a confessé la chanteuse Élodie Frégé*, à l'époque de sa collaboration avec **lui**. *Il m'a immédiatement cernée : je suis têtue, fragile et colérique à la fois* ». Colérique, **Benjamin** l'est aussi, comme en témoigne sa récente rixe avec Bénabar (« *Je ne comprends pas comment on peut avoir envie d'être ce gars-là* », avait-il dit à son

propos). Écorché vif, torturé, « jaloux de tout », comme le dit l'un des titres de son dernier album, il se vexe même quand on le caresse dans le sens du poil. Le quotidien *Libération* se fend d'un portrait de lui sensible et fouillé : il s'en offusque publiquement lors d'un concert à guichet fermé. Quelle que soit l'image qu'on lui renvoie, il la déteste ! Il faut sans doute chercher du côté d'une enfance lézardée, du conflit avec un père mélomane et ultra-exigeant, les raisons de cette amertume constante. À une époque où les nouvelles stars répètent en boucle « rien que du bonheur ! », cette rebelle attitude, qui ne semble pas affectée, est presque rafraîchissante. Elle trouble et stimule un public lassé des promos huilées. En plein raz de marée *Twilight*, **Biolay**, qui a le teint des vampires pop, surfe encore sur la crête de la vague dark. Désenchanté et lucide, l'artiste signalait, il y a quelque temps, cette chanson prémonitoire en forme de manifeste gainsbourgien : *Laisse aboyer les chiens*. Plus facile à chanter qu'à faire.

### 3. Autour de l'en-tête

#### 3.1. Titre, surtitre et chapeau

L'emballage, en l'occurrence un véritable « conditionnement » dans tous les sens de ce terme, c'est l'en-tête en trois blocs graphiquement distincts qui sont autant de petits textes : *surtitre* (1 ligne), *titre* (3 lignes), *chapeau* (4 lignes). Tout est en majuscules et en gras mais, d'un bloc à l'autre, les corps diffèrent et, de plus, le graphiste a joué sur l'opposition entre les types de caractères : *romain* pour le surtitre et le chapeau, qui sont les textes d'encadrement *vs. italiques* pour le titre encadré. De plus, le surtitre et le dernier mot du titre apparaissent sur fond de couleur (vert olive clair). Ce qui donne :



Texte du bandeau :

Peu de Français font chavirer le cœur des filles. Le chanteur fait partie de ce club très fermé. D'autres s'en réjouiraient ? Pas lui, qui paufine de son mieux son image d'ombrageux. Manque de bol, cela ne fait qu'accroître son charme !

On découvre tout un *jeu d'oppositions* : le surtitre et le noyau prédicatif du titre (« Qu'est-ce qu'elles lui trouvent ») sont alignés à gauche et s'opposent à « toutes ? », qui est centré ; de son côté, « toutes ? », intégré au titre par les italiques, mais couplé au surtitre par la couleur, se distingue par la taille du caractère (son rapport au surtitre est de 4,5 à 1) ;

par ses italiques, le titre intégral s'oppose au surtitre et au chapeau ; en romain, le chapeau, qui résume l'article, fonctionne avec le surtitre ; quant au noyau prédicatif du titre (donc indépendamment de « toutes ? »), son fond blanc invite à un rapprochement avec le chapeau. Le lecteur est donc inconsciemment appelé à jouer avec ces divers éléments. C'est comme une sorte de « mise en bouche », comme on dit élégamment dans certains restaurants, ou comme un échauffement, en langage sportif, avant d'accéder au corps de l'article.

### 3.2. Production et réception : de l'écriture à la lecture

*TOUTES ?* en grosses capitales et sur fond de couleur, saute aux yeux. C'est en fait par ce mot qu'on pénètre perceptivement dans l'article. Le lecteur/décrypteur est ensuite conduit, dans un mouvement rétrospectif (analeptique), au surtitre, *Benjamin Biolay*, placé sur le *même fond*. Par conséquent, le sens (la « direction »), non de la lecture, mais de la perception du surtitre et du titre, est, ou du moins a été pour moi :

« *TOUTES* ⇒ *Benjamin Biolay* ⇒ *Qu'est-ce qu'elles lui trouvent ?* »

ordre qui correspond, linguistiquement, à une double *thématisation* marquée par l'*extra-position* de « toutes » (thématisation du sujet) et de « Benjamin Biolay » (thématisation de l'objet indirect) avec, dans le noyau prédicatif de l'énoncé (< elles lui trouvent X >), la reprise, sous la forme pronominale (« *elles/lui* ») des deux constituants extraposés, soit perceptivement, en profondeur (TH = thème) :

1) ([< TH 1 : *toutes* > < TH 2 : *Benj. Biolay* >][< *elles lui trouvent quoi* >]

devenant dans la chaîne parlée, par *extra-position finale* du thème 1, qui devient désormais le thème 2 :

2) ([< TH 1 : *Benj. Biolay* >][< *elles lui trouvent quoi ?* >][< TH 2 : *toutes* >]

transformé en :

3) *Benjamin Biolay* / *Qu'est-ce qu'elles lui trouvent / toutes ?*

Je reviendrai (§ 3.4.) sur la configuration des titre et surtitre.

Le parcours perceptif, en (1), s'impose d'autant plus que le rapport de « toutes » au surtitre est, pour la taille, de 4,5 à 1. C'est beaucoup, c'est l'écart maximal dans ce texte. On est donc perceptivement conduit dans un premier temps, au moins par le biais de la couleur, à mettre directement en rapport *toutes* et *Benjamin Biolay*. La lecture « normale » de (3), vient après.

On pourra se demander en ce point si l'effet a été (con)sciemment recherché par le graphiste ou bien si la disposition finale (ordre des éléments, coupures dans le titre avec double rejet, de *lui* et de *toutes*) a été

trouvée intuitivement, la compétence technique, en un mot le « métier », servant de substrat à l'intuition, un peu à la manière du musicien qui « improvise » ? Se pose évidemment ici, de façon générale, le problème de l'*intentionnalité* de l'énonciateur. Cette même question ne cesse de se reposer.

### 3.3. Ambiguïté de « toutes »

Peu importe. Ce qui compte, en définitive, c'est la *réception* du texte, trop souvent négligée au profit de la *production* et de ce qu'on peut savoir de celle-ci<sup>4</sup>. Un texte est aussi ce qu'il devient dans l'esprit du lecteur, ce qu'y voit celui-ci et ce qu'il construit autour de sa lecture, bonne ou mauvaise. Un texte n'est jamais qu'une *proposée* que le lecteur doit *transformer*.

De ce point de vue, je relève une première *ambiguïté* possible, volontaire ou pas, de la part du rédacteur de l'en-tête. *Toutes*, si nettement détaché, comme on l'a vu, peut être « reçu »/perçu et interprété de plusieurs manières.

Par exemple dans le sens du « Je vous salue Marie » (« vous êtes bénie entre *toutes les femmes* ») pour référer, dans un mouvement d'anaphore mémorielle, à l'*ensemble* des femmes. Mais *toutes* peut aussi renvoyer au *sous-ensemble* des filles/femmes dont Biolay a fait/fait « chavirer le cœur »<sup>5</sup>. Dans ce cas s'offrent deux interprétations, à savoir : (a) désignation cataphorique, dans le texte, du sous-ensemble restreint des jeunes femmes dont les photos de la page suivante donnent un échantillon, soit (b) référence aux femmes « chavirées », à savoir les « midinettes », dont il est dit qu'elles l'adulent (3<sup>e</sup> paragraphe). Il est également possible de combiner (a) et (b). Sauf erreur, on peut, au moins provisoirement, hésiter entre ces *trois interprétations*. Les deux dernières finissent sans doute par s'imposer à la lecture de l'article.

### 3.4. La vignette de couverture

Cette impression est confirmée par la couverture du magazine. Tout en bas à droite, une vignette (8,5 cm x 5,5 cm) annonce un article sur Benjamin Biolay. En haut à gauche de la vignette, en capitales blanches sur fond rouge orangé (qui apparaît ici en rose...), on lit : PEOPLE. Les trois quarts de la vignette sont occupés par la photo du chanteur, la même qui est reproduite en pleine page dans l'article. Elle est barrée du prénom et

4 Sur la question, voir *Modèles linguistiques*, tome XXX, vol. 59, «La génétique du texte linguistique».

5. Dans cet ensemble, il n'y a pas que des « filles », puisque la blogueuse Dominique, mère au foyer qui rêve érotiquement de lui, a... 35 ans.



du nom en bas de casse, gros caractères, italiques blanches sur fond noir : *Benjamin Biolay*, légèrement en diagonale, parallèle à la ligne des épaules, qui sont inclinées de la droite vers la gauche de l'image. Le bandeau de la partie inférieure porte en capitales noires sur même fond orangé (rose ; c'est moi qui mets en italiques) :

MAIS QU'EST-CE

QU'ELLES LUI

TROUVENT TOUTES ?

L'organisation sémiotique de cette vignette peut être interprétée comme suit. *Benjamin Biolay*, en lettres blanches lumineuses qui accrochent le regard (c'est vraiment l'« accroche »), fonctionne à la fois en continuité et en harmonie avec *people* (on lit d'un seul regard *people/Benjamin Biolay*), mais en contraste avec les lettres noires du texte dans le bandeau qui, elles, sont en harmonie avec le noir du personnage sur fond anthracite. Par la couleur, le texte du bandeau renvoie directement à la photo du personnage, pas au nom en lettres blanches. Visuellement évidente, la mise en contraste des prénom et nom, éclatants de blancheur, avec la noirceur du personnage et le noir du texte, livre un message d'autant plus énigmatique qu'on ne sait trop comment interpréter un curieux « mais ».



### 3.5. Vous avez dit « Mais »?

Curieux et mystérieux en effet, ce « mais », *présent* sur la couverture du magazine, mais *absent* de l'en-tête de l'article. Pur hasard ? Si tel est le cas, le hasard fait bien les choses. Ou bien le graphiste l'a-t-il ajouté de son propre chef dans la vignette ? L'auteur de l'article l'avait-elle prévu dans le titre, puis supprimé ? En tout cas, « mais » apporte un éclairage intéressant sur la manière de lire « qu'est-ce qu'elles lui trouvent toutes ? ».

On peut d'abord se demander *qui* dit cela ? Est-ce l'énonciateur/scripteur *en son nom propre*, ou bien est-ce du *discours rapporté* — l'énonciateur se faisant alors le porte-parole de la *vox populi* ? En tout état de cause, quelle qu'en soit la source, ce *mais* est porteur d'un regard sur le contenu de l'énoncé. Et ce regard est l'expression d'un jugement après examen d'une situation. En effet, « mais », conjonction dite traditionnellement de « coordination », a pour fonction — ce pourrait bien

être en Langue son « signifié de puissance »<sup>6</sup> — de confronter ce qui va suivre à ce qui vient d'être exprimé. En Discours, selon le contexte et le co-texte, ce sera soit pour renchérir sur l'assertion précédente (« Il n'a rien pour lui, ce type, *mais* franchement rien »), soit pour opposer deux portions de phrase, en introduisant une idée contraire, une objection, une correction, une modification, etc. Dans le présent contexte, « mais » est la marque d'une discordance à propos de l'énoncé assertif qui est présupposé, à savoir (entre crochets, le non-dit présupposé) :

[« elles lui trouvent toutes quelque chose »] ⇒ *Mais [quoi ?] ⇒ qu'est-ce qu'elles lui trouvent toutes ?*

Dès lors, deux interprétations semblent possibles. Dans la première, le présupposé est que l'énonciateur (ou les personnes dont il est le porte-parole), sait *qui est Benjamin Biolay* — pour en avoir à l'occasion écouté une chanson ou deux, en avoir entendu parler par des amis enthousiastes, etc. « Mais » signale alors la réserve de l'énonciateur ou, crescendo, son étonnement, peut-être même son désaccord, voire sa réprobation, la visée d'intention étant alors : “Qu'est-ce qu'elles peuvent *donc bien* lui trouver toutes”, avec le sous-entendu : “moi, je ne vois vraiment pas quoi”.

Dans la seconde interprétation, le présupposé est orienté différemment : l'énonciateur *ne sait rien* de Biolay, sauf peut-être que c'est un chanteur qui a fait l'objet d'une rumeur à propos de sa relation supposée avec Carla Bruni, peut-être même qu'il en a vu une photo et qu'il en a pensé que c'était une tête à claques. Il est alors poussé par la curiosité : “j'aimerais bien connaître la raison de son succès et de l'engouement de toutes ces femmes, *dites-moi donc*”.

C'est bien entendu l'*intonation*, réalisée ou mentalement évoquée, qui oriente vers une des deux interprétations proposées ci-dessus. Le lecteur trouvera peut-être d'autres intonations et d'autres interprétations. Il peut même en faire un jeu de société, demander par exemple à un de ses invités de dire de diverses manières « Mais qu'est-ce qu'elles lui trouvent toutes ? », et de demander aux autres d'imaginer le contexte de situation correspondant. Exactement comme lorsque le célèbre metteur en scène Stanislavski demande à un acteur qu'il auditionne de tirer quarante messages différents de l'expression « ce soir » (en russe *segodnja večerom*) en faisant varier les nuances expressives de la configuration phonique de ces deux mots. C'est Roman Jakobson qui rapporte cette anecdote ([1960] 1963, pp. 215-216).

---

6. Sur le sens de ce terme, voir Boone & Joly (2004).

### 3.6. « Le chanteur » : quel chanteur ?

Où l'on voit qu'un énoncé, parlé ou écrit, peut donner lieu à des *effets de sens* très différents, à la limite *diamétralement opposés*. On trouve dans l'article de *Grazia* d'autres exemples de divergence dans l'interprétation d'un même énoncé. Par exemple, dans le bandeau de l'en-tête :

« Peu de Français font chavirer le cœur des filles. *Le chanteur* fait partie de ce club très fermé ».

Si l'on pratique la lecture rapide, qui raccroche immédiatement la seconde phrase à la première, on aura peut-être tendance à interpréter « le chanteur » comme renvoyant à la *classe* des chanteurs (valeur d'*universel* : cf. « *Le cheval* est la plus noble conquête que *l'Homme* ait jamais faite », selon Buffon, qui met un H majuscule révélateur à *homme*). Mais la suite du texte de *Grazia* conduit à une autre interprétation :

« D'autres s'en réjouiraient ? Pas lui [...] »

Mais cet énoncé est lui-même ambigu. En effet, « d'autres » est à son tour susceptible de *deux interprétations* :

- 1) Si, dans la phrase précédente, « le chanteur » a valeur d'*universel* et fait référence à la classe des chanteurs, « d'autres », renvoyant à ladite classe, peut signifier : "*d'autres chanteurs* que lui, Benjamin Biolay" ; mais :
- 2) s'il renvoie anaphoriquement au personnage nommé dans le surtitre, il a valeur de *singulier* (« le chanteur » = "lui, Benjamin Biolay"), et « d'autres » renvoie à « peu de Français » ; le sens de l'ensemble est alors : "dans le club très fermé dont ne font partie que peu de Français, *d'autres membres du club* que lui se réjouiraient de faire chavirer le cœur des filles".

Dans l'esprit de l'auteur de l'article, c'est probablement cette dernière interprétation qui est la bonne. Mais rien dans le système sémantico-syntaxique du français n'interdit au lecteur de choisir la première.

Les divergences et les interprétations apparemment contradictoires peuvent sembler surprenantes. Elles cessent de l'être si l'on prend en compte le co-texte et le contexte de situation, sans oublier — c'est capital — la *configuration de la forme* concernée dans le système de Langue, p. ex. l'imparfait dans « l'instant d'après le train déraillait » correspond à deux situations radicalement opposées : (a) le train a effectivement déraillé, (b) le train n'a pas déraillé.

### 3.7. Le parcours sémiotique de « Benjamin Biolay » à « toutes »

La mise en rapport du chanteur à succès et de (toutes les) femmes dans le bloc surtitre/titre est intéressante du point de vue sémiotique. Sous forme de schéma, dans l'ordre de la lecture, de haut en bas et de

gauche à droite, après avoir pris le soin d'extraire de l'énoncé le complément d'objet direct en contexte interrogatif (*qu'est-ce que... ?*) et le verbe (*trouvent*), soit la Figure 1 :

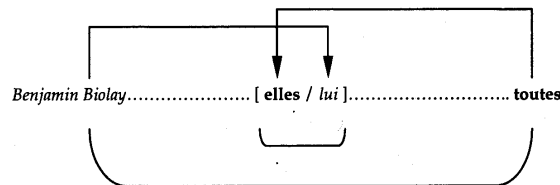


Figure 1

La séquence retenue dans cette figure ne conserve donc de l'énoncé du titre que le sujet pronominal (« elles ») et le complément d'objet indirect (« lui »). Il ne reste que la confrontation directe entre « elles » (*toutes*) et « lui » (*Benjamin Biolay*). La figure souligne les jeux de symétrie, d'asymétrie et de mise en contraste : les actants sont successivement montrés en *rapprochement* (configuration intérieure : « elles/lui ») et en *éloignement* (configuration extérieure : « Benjamin Biolay »  $\rightleftharpoons$  « toutes »).

Au centre du dispositif, on remarque l'*inversion* des actants (« elle/ lui») par rapport à la configuration extérieure, qui conduit de « Benjamin Biolay (lui) » à « (elles) toutes ». Le sens de la lecture, de « elles » à « lui », reflète, dans la syntaxe de l'énoncé, l'ordre sujet/objet indirect, où la (*pré*)dominance est du côté du sujet (« elles lui (trouvent) » = en profondeur < elles trouvent qqch à lui >). Mise à distance et prédominance sont bien mis en relief par la disposition des deux pronoms dans le titre, avec le rejet de *lui*, qui correspond à un enjambement dans l'écriture poétique :

(Qu'est-ce qu') ELLES

LUI (trouvent)

L'idée, suggérée en profondeur, que la « domination » n'est pas du côté de Benjamin Biolay, est non seulement exprimée *par la syntaxe*, mais soulignée *visuellement* par la matérialité des éléments telle qu'elle se manifeste dans la perception globale de l'en-tête. Qu'on veuille bien se reporter à la reproduction qui en est donnée au § 3.1. ci-dessus. « Benjamin Biolay », le surtitre en haut à gauche, apparaît ridiculement petit par rapport à « TOUTES ? », quatre fois et demie plus grand, déporté vers la droite par rapport au reste du titre et, de ce fait, situé en plein centre de l'image. La dominance n'est sûrement pas du côté du chanteur.

Comme je l'ai indiqué au début du § 3.2, la perception immédiate de l'en-tête conduit, via le fond de couleur, de « TOUTES ? », en position centrale et *dominante*, au surtitre « Benjamin Biolay » en position de *dominé*, qu'il faut aller chercher en remontant dans un mouvement

anaphorique décalé sur la gauche, c'est-à-dire décentré. Inversement, si dans le va-et-vient auquel nous invite la couleur entre « Benjamin Biolay » et « toutes ? », l'œil part du nom du chanteur, on est emporté dans un mouvement d'ouverture progressive qui débouche sur un énorme TOUTES ? Ce mouvement pourrait être transposé vocalement en termes de volume. Dans aucun des deux cas « Benjamin Biolay » ne fait figure d'entité dominante.

### 3.8. *Alcestepop* : « Que du malheur ! »

On sera sans doute surpris par cette interprétation fondée sur la syntaxe, sur l'image et... le son. Biolay en position de « dominé » ? Effectivement, qu'on relise attentivement l'article. Le « tombeur » de ces dames n'est pas montré comme le phalocrate auquel on pouvait s'attendre. Par rapport aux femmes, c'est en fait, comme le dit Clélia Conti, un « séducteur *malgré lui* », ce qui pourrait bien signifier qu'il est prisonnier et même *victime* de son charme et des fluctuations de ce que l'auteur appelle malicieusement « sa cote hormonale ». En réalité, Biolay est aux petits soins pour ces dames, il met tout son talent à leur service en les aidant à réaliser des albums, passe de l'une à l'autre, épouse l'une d'entre elles pour divorcer au bout de trois ans et sombrer dans la dépression. Ce n'est pas là l'image d'un battant. Ce serait plutôt un exploité, victime de son charme, une manière d'esclave consentant.

Victime, Biolay l'est tout autant de son ego, de son tempérament, de sa misanthropie exacerbée, qui est une forme de narcissisme. C'est une sorte d'Alceste des temps modernes. On le verrait très bien tenir le rôle du personnage de Molière. Il en a bien les traits de caractère : « ombrageux », « jaloux », « ni heureux, ni loquace », « ne sourit jamais », « en proie au désespoir viscéral », « éternel écorché vif », « torturé », « colérique ». Comme Alceste, il déteste l'image de lui-même qu'on lui renvoie et il se fâche (cf. sa réaction au sympathique portrait de lui que fait Libération). Comme Alceste, il n'a pas de bonnes relations avec les hommes (cf. Salvador, Bénabar). Alceste, comme Biolay, devait avoir, « le teint cireux des vampires pop » — « pop » en moins, bien sûr, pour éviter l'anachronisme. En somme, chez l'un comme chez l'autre, « Que du malheur ! Rien que du malheur ! ». C'est du moins ce que peut suggérer la lecture de cet article, renforcée par le regard ironique qu'exprime le graphisme de l'en-tête.

### 3.9. TOUTES ?

Revenons à TOUTES ? dont l'ambiguïté a déjà été signalée au § 3.3. Surfocalisé par le support de la couleur, le mot se retrouve donc isolé au centre de l'image, avec son point d'interrogation. Le jeu est pervers. L'interrogation est en réalité appelée par « qu'est-ce que...? » et porte sur

“(que)/quoi”, alors que dans la disposition choisie par le graphiste, elle porte aussi sur « toutes ». L’astuce consiste par conséquent à proposer deux lectures successives du titre :

- 3) Une lecture « normale » : *Qu’est-ce qu’elles lui trouvent toutes ?* où *toutes* fait partie intégrante de l’énoncé, qui se dit d’une seule coulée,
- 4) Une « surlecture », où *toutes* est détaché du reste de l’énoncé et affecté de son propre point d’interrogation : [*Qu’est-ce qu’elles lui trouvent*] / *TOUTES ?* Implication : “vous avez bien dit *toutes* ?”.

On observera aussi que, dans la seconde lecture, l’intonation de « toutes » isolé (*ton montant* = attitude dubitative de l’énonciateur), est l’inverse de « toutes ? » lorsque ce mot est intégré à l’énoncé du titre dans la première lecture (*ton descendant* = curiosité de l’énonciateur).

Voilà donc un nouvel exemple d’ambiguïté. En isolant « toutes ? », ce que suggère le graphiste, qui exprime peut-être (sans doute ?) l’arrière-pensée de l’auteur de l’article, c’est que si « toutes les femmes » (reste à savoir au juste lesquelles...) trouvent quelque chose au chanteur en question, en tout cas *pas nous, pas nous* à *Grazia* et *pas moi*, auteur de l’article.

Au début de la présente étude, j’ai fait allusion à une certaine « tonalité », fondamentalement ironique, dans le discours linguistique et visuel de *Grazia*. On en a ici une bonne illustration. Où l’on subodore en particulier, à propos d’un jeu autour d’un Nom Propre, un petit dialogue secret entre l’auteur de l’article et le graphiste, auteur de l’en-tête. Celui-ci s’amuse (du moins, je le suppose) à *révéler*, au sens photographique du terme, la pensée cachée de l’auteur de l’article.

#### 4. Le nom propre et ses substituts « appellatifs »

Après les jeux linguistiques et visuels de la référence autour du seul Nom Propre dans l’en-tête de l’article et la vignette de couverture, je me propose à présent d’examiner dans le corps de l’article (ci-dessus § 2) la façon dont est traité ce même Nom Propre sous ses 5 formes différentes, assorti de ses nombreux substituts appellatifs .

Par « substitut appellatif » j’entends le nom dit commun ou le syntagme nominal substitué au nom propre, ex. *le chanteur, l’artiste, ce pur produit de la gauche hype et boudeuse*. En termes de rhétorique, ce sont des *antonomases*. Quant au substitut pronominal, c’est évidemment le pronom de 3<sup>e</sup> personne sous ses formes dominantes, *il* et *lui*.

##### 4.1. Benjamin Biolay et ses avatars dans *Grazia* et *Wikipedia*

J’ai relevé globalement, dans l’intégralité de l’article de *Grazia*, y compris l’en-tête, 41 références au chanteur dans 5 structures morpho-

*syntaxiques*, à savoir NP (= nom propre) ; *le* + SN (= syntagme nominal) ; *ce* + SN, *c'est* + SN ; *pronom*. En dehors du pronom, on relève surtout 14 manières différentes (avec 17 occurrences) de référer à « Benjamin Biolay ». C'est considérable pour un texte relativement court. En voici le détail (entre parenthèses le nombre d'occurrences) :

**NP (9) : Benjamin Biolay** : *B.B.* (2), *Benjamin* (4), **un Benjamin** (très ému : 1), **le Biolay** (1), *Biolay* (1)

**LE + N ou SN (6) :** *le chanteur compositeur* (1), *le chanteur* (2), *le genre propre* (1), *Le beau gosse* (1), *L'artiste* (1)

**CE + SN (2) :** *Ce pur produit de la gauche hype et boudeuse* (1), *Ce brouilleur de pistes* (1),

**C'(est) + SN (2) :** (*notre*) *Jude Law (à nous)*, *l'éternel écorché vif*

**IL/lui** (20)

À titre de comparaison, la notice biographique de Biolay dans *Wikipedia*, texte de longueur sensiblement égale<sup>7</sup>, offre un total de 33 références au chanteur. En voici le détail :

**NP (7) :** *Benjamin Biolay* (7).

**LE + N (3) :** *l'artiste* (2), *l'auteur* (1)

**IL/lui** (23)

On constate que le nom du chanteur y apparaît toujours *sous la même forme*, alors que, dans l'article de *Grazia*, il prend 6 formes différentes ; d'autre part, que *Wikipedia* n'a que 2 substituts pour la forme complète du nom, tandis que *Grazia* en a 14.

Inversement, le nombre d'occurrences du pronom *il* dans le jeu des renvois au Nom Propre par rapport à l'ensemble des références est sensiblement plus élevé dans *Wikipedia* : 23 sur 26, soit 88% du total, contre 20 sur 30 soit 66 % dans *Grazia*.

Cette avalanche de données chiffrées a pour seul but de confirmer de manière précise l'impression que l'on retire à la première lecture des deux textes sous analyse. Le texte de *Wikipedia* est, comme peut l'être une bibliographie, strictement factuelle — plat et monocorde, fondé pour l'essentiel sur la reproduction du schéma *Nom propre* ⇒ *il*, ex :

**Benjamin Biolay** naît le 20 janvier 1973 à Villefranche-sur-Saône dans un univers musical ; son père est clarinettiste amateur et joue dans l'orchestre municipal. **Il** étudie alors au collège Flaubert à Villefranche-sur-Saône. **Il** acquiert dans sa jeunesse la pratique du violon et du tuba puis intègre le conservatoire de Lyon où **il** apprend le trombone et en sort en 1990 avec deux premiers prix, etc. etc.

7. Le texte de *Grazia* compte 994 mots, celui de *Wikipedia* 940.

Celui de *Grazia* offre au contraire une grande variété de structures référentielles.

On constate aussi que le rédacteur de *Wikipedia* n'utilise jamais séparément le prénom (« Benjamin ») ni le nom (« Biolay »), ce que fait au contraire Clélia Conti avec, en plus, *B.B.*, qui ouvre le champ de l'intertextualité. Dans *Wikipedia*, c'est toujours « Benjamin Biolay » (7 occurrences). *Grazia* n'emploie le nom au complet (prénom + nom de famille) qu'une seule fois, dans le surtitre. Ce choix est intéressant, il ne peut être dû au hasard.

Le contraste entre les deux articles est donc saisissant sous tous les rapports. Il paraît évident que ce contraste est lié à l'intentionnalité de l'auteur — parfaitement consciente ou simplement diffuse — c'est-à-dire à l'objectif visé et aux moyens choisis pour y parvenir. L'auteur de la biographie de *Wikipedia* ne s'embarrasse d'aucune finesse superflue, il vise à l'efficacité en alignant imperturbablement les faits. Pour Clélia Conti au contraire, il s'agit d'accrocher le lecteur, de ne pas laisser retomber son attention. Elle ne peut donc se contenter d'une continuité référentielle reposant sur une même structure génératrice de monotonie. De cette monotonie le lecteur peut faire lui même l'expérience en remplaçant systématiquement dans le texte de *Grazia* les références à « Benjamin Biolay » par le pronom *il/lui*. D'où la nécessité pour l'auteur d'introduire la variation en ayant recours à des procédés de dénomination destinés à maintenir, voir à relancer l'intérêt. Mais comment fonctionne la référence autour du Nom Propre ?

#### 4.2. Le système référentiel du Nom Propre, mode d'emploi

La Figure ci-dessous a pour but d'en proposer une illustration :

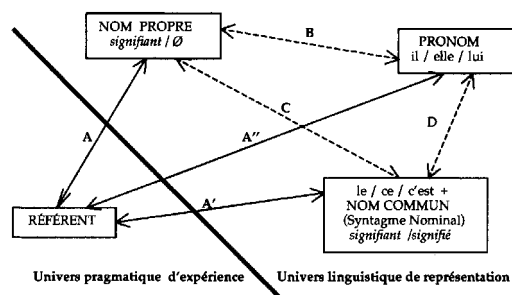


Fig. 2

Le *référént*, dans le monde phénoménal qu'est l'« Univers pragmatique d'expérience », c'est, en l'occurrence, pour utiliser la terminologie de



Hobbes (cf. O’Kelly, ici même, § 1.1.), la « chose nommée » (*thing named*), l’entité *Benjamin Biolay* dont on a une représentation photographique au § 3.4. L’« Univers linguistique de représentation » est le lieu : (a) du *Nom Propre*, dénomination première servant à identifier ladite entité (« Benjamin Biolay »), (b) des *noms communs* (*syntagmes nominaux*), qui sont des antonomases, ou dénominations secondes (« le chanteur », « le beau gosse », etc.), (c) du *pronom de 3<sup>e</sup> personne*, « il / lui ».

Le Nom Propre apparaît sur la figure comme un *signe sans signifié* (signifiant/Ø). La thèse adoptée ici est en effet que le Nom Propre est *dénué de sens* et que, par implication, sans le truchement d’un signifié, il renvoie directement au référent (le *réfèrent expérientiel* par deisis *ad oculos* : « Lui, c’est Benjamin Biolay ») ou, indirectement, à sa représentation (*réfèrent mental* : « Benjamin Biolay naît le 20 janvier 1973 »)<sup>8</sup>.

#### 4.3. Les trois parcours du référent : au Nom Propre, au nom commun, au pronom

La relation du référent au nom qui lui est affecté, son Nom Propre, est symbolisée par le *parcours A*, en trait plein sur la figure. La double orientation de la flèche signifie que, si le référent *appelle* le Nom (« C’est qui, lui ? »), le Nom — son image acoustique ou sa transcription — *appelle/rappelle* un référent (Première phrase d’un roman : « Cela ne fit rire personne quand Guy appela M. Romanet Papa », Aragon ; il est immédiatement demandé au lecteur d’imaginer, de créer les référents de Guy et de M. Romanet).

Deux autres parcours sont symbolisés en traits pleins avec double orientation. Le *parcours A’* pour la relation directe *entre un référent et un nom commun ou un syntagme nominal*. Il n’y en a pas d’exemple dans le texte de *Grazia*, mais on en trouve fréquemment dans des œuvres de fiction, notamment dans les incipit, quand l’auteur ne donne pas immédiatement, ou ne souhaite pas livrer le nom des protagonistes ; le nom commun est introduit par *un/une* ou *le/la* (« Il était une fois *un roi* et *une reine*... » ; « Vers la fin du mois d’octobre dernier, *un jeune homme* entra au moment où les maisons de jeu s’ouvraient..., Balzac ; « *La princesse était perdue* », Guy des Cars).

Le *parcours A’’* est celui de la *relation directe entre le pronom de 3<sup>e</sup> personne et le référent*. Il n’y en a pas non plus d’exemple dans le texte de *Grazia*, où dominant le Nom Propre et ses substituts. En revanche, on en trouve fréquemment, en particulier dans la fiction moderne, quand l’auteur sollicite fortement l’imagination du lecteur pour que celui-ci se crée l’image d’un référent, avant de lui donner le nom du personnage. En voici un exemple :

8. Pour l’assise théorique, je renvoie à l’article de D. O’Kelly, ici même, déjà cité.

La fraîcheur parfumée de la nuit était si douce qu'il eût volontiers prolongé sa promenade. Il ne rentra qu'à contrecoeur, en se hâtant. Minuit était amplement dépassé, et dans l'ombre froide de la rue Messe-l'Évêque, il ne rencontra personne : la ville dormait, toutes fenêtres fermées, et *Blaise* éprouvait jusqu'à l'angoisse le sentiment de sa liberté et de sa solitude. (Daniel-Rops)

#### 4.4. Le premier réseau référentiel : entre Nom Propre et pronom

Le dispositif de la Figure 2 fait état de *trois autres parcours* symbolisés par des lignes en traits discontinus. Il s'agit cette fois des *réseaux référentiels* entre les trois constituants de l'univers linguistique de représentation (Nom Propre, nom commun, pronom).

Le *parcours B* est le mécanisme référentiel de base, celui où le Nom Propre est en relation avec le pronom de 3<sup>e</sup> personne. Dans la majorité des cas, le parcours s'effectue dans le sens de la lecture : *Nom*  $\Rightarrow$  *pronom* ; mais il est en réalité analeptique dans la chaîne de compréhension où le pronom ramène au Nom Propre. Le mouvement est une *anaphore* :

Colérique, *Benjamin* l'est aussi [...] il se vexe même quand on le caresse dans le sens du poil. [...] Le quotidien Libération se fend d'un portrait de *lui* sensible et fouillé : il s'en offusque publiquement lors d'un concert à guichet fermé. Quelle que soit l'image qu'on *lui* renvoie, il la déteste !

On a vu que ce type de référence est pratiquement le seul auquel a recours le rédacteur de la biographie de *Wikipedia* (voir exemple dans la citation au § 4.1.). *Grazia* en fait au contraire un usage modéré, et dans l'ordre de la référence, recherche visiblement la variation. Pas simplement pour le plaisir de varier, mais pour mettre le propos en valeur. On trouve par exemple deux cas de *cataphore*, autrement dit de parcours proleptique : *pronom*  $\Rightarrow$  *Nom*, où le pronom *appelle* le Nom, laissé en suspens. L'« appel » est dû au fait que le pronom est un mot *formel*, vide de sens (sauf l'indication de troisième personne) en attente de *matière* (il/lui : *qui* ?) :

Mais de fait, il plaît, *le Biolay* (§ 3)

Séducteur malgré *lui*, *Benjamin* ? (§ 5)

La prolepse, qui est donc un appel de matière notionnelle, permet, au terme d'une attente, si brève soit-elle, de *thématiser* le Nom Propre, c'est-à-dire de le détacher pour le mettre en relief, et du même coup, en faire éventuellement le support de l'*intentionnalité* de l'énonciateur. On notera, dans la langue parlée, la petite *pause* précédant l'énoncé du Nom Propre. Cette pause annonce et souligne l'intentionnalité qui, en l'occurrence, est *ironique*. Dans le premier exemple ci-dessus, l'ironie est soulignée par l'emploi de l'article *le* sur lequel je reviendrai.

On observera que la mention du Nom ou du Prénom n'est pas strictement nécessaire : « *Mais de fait, il plaît* », « *Séducteur malgré lui ?* »

seraient tout à fait normaux dans le contexte. Il y avait aussi d'autres manières de dire en conservant le Nom Propre. Si l'on s'en tient au même exemple :

- (a) Mais de fait, Biolay plaît (forme « canonique » : sujet/verbe)
- (b) Mais de fait, Biolay, il plaît (extraction du pronom et postposition)

Les effets de sens sont différents : chacun pourra s'employer à les découvrir, et peut-être à les analyser. Mais l'auteur, Clélia Conti, qui avait forcément dans son subconscient linguistique les formes (a) et (b), a choisi la tournure que l'on sait et qui donne lieu à un effet de sens tout à fait différent des deux autres.

L'a-t-elle fait de manière délibérée ou spontanément ? Tout porte à croire que c'est délibéré. L'ironie est en effet suscitée ici par l'emploi que vient de faire Biolay d'une formule vieillie, très classique (« suranné », dit C. Conti) pour demander à quelqu'un de répéter ce qu'il a dit et qu'on n'a pas entendu, ou qu'on feint de ne pas avoir entendu : « Plaît-il ? » (= « Pardon ? », « Vous dites ? », « S'il vous plaît ? »). Conti joue à la fois sur le sens de « plaire » et sur la valeur de « il » en retournant la formule : *plaît-il* ⇒ *il plaît*. Dans « il plaît », le pronom, qui était un « impersonnel », devient un support personnel (= Biolay), et le verbe prend, dans ce contexte, le sens spécialisé de « plaire », à savoir « susciter le désir, l'amour ». Pour ne pas nuire au jeu sur les mots qu'elle a découvert, elle place aussi près que possible « il plaît » de « plaît-il ? », comme si c'était la réponse à une question posée sur le charme dévastateur de Biolay. C'est le comble de l'ironie avec, en point d'orgue, l'extraposition et la thématization de « le Biollay ». Conti ironise et se moque.

#### 4.5. Le second réseau référentiel : du Nom Propre au nom commun

Si le parcours C est à peine représenté dans la biographie de *Wikipedia*, il est largement utilisé dans l'article de *Grazia*. On peut se demander pourquoi. Dans un premier temps, il s'agit de renvoyer au Nom Propre en recourant à un *nom commun* ou à un *syntagme nominal* qui en exprime un *trait caractérisant* par l'intermédiaire de la copule *être*, marqueur d'identification :

Biolay **est** un chanteur / un chanteur compositeur / un brouilleur de pistes ⇒  
*Le chanteur / le chanteur compositeur / ce brouilleur de pistes, etc.*

Comme dans le parcours entre Nom Propre et pronom, il y a analepse, mais ici le renvoi anaphorique au Nom Propre s'effectue en général par le truchement de l'article défini, mais aussi du déictique, ou encore de l'article indéfini (dans ces deux cas, l'effet est différent). Soit, en suivant l'ordre d'apparition dans le texte :

- (a) Benjamin Biolay... $\Leftrightarrow$  le chanteur...
- (b) Benjamin... $\Leftrightarrow$  le chanteur compositeur
- (c) le Biolay... $\Leftrightarrow$  le chanteur
- (d) Benjamin... $\Leftrightarrow$  un charmeur
- (e) Biolay... $\Leftrightarrow$  l'artiste
- (f) (Biolay)... $\Leftrightarrow$  ce pur produit de la gauche hype et boudeuse

Examinons le cas de (d), avec l'article *un*. Il y a, là aussi, référence analeptique de « charmeur » à « Benjamin », mais elle se fait par le biais de « Jude Law », *charmeur* bien connu (des connaisseurs) :

Benjamin, *c'est* notre Jude Law à nous : *un charmeur* qui...

L'opération, signalée par les deux points (:) explicatifs consiste bien à renvoyer *charmeur* à *Benjamin*, mais en passant par la *classe des charmeurs* dont il fait partie, comme Jude Law, d'où l'article indéfini *un*. La démarche est la suivante :

*Benjamin c'est* [identification à Jude Law, qui est un membre de la classe des charmeurs = un charmeur  $\Rightarrow$ ]  $\Rightarrow$  *un charmeur* [= Benjamin]

#### 4.6. Le troisième réseau référentiel : du nom commun au pronom

C'est le parcours D. On lit au début du § 3 :

*Ce brouilleur de pistes* qui...il compose pour ...

L'analepse de *il* est en quelque sorte une référence au second degré, puisque le nom commun ou le syntagme nominal auquel renvoie le pronom, ici « ce brouilleur de pistes », renvoie *déjà* au Nom Propre donné tout au début du texte dans le titre.

On trouve trois autres exemples de ce type de référence dans le texte de C. Conti :

À 37 ans, *le chanteur* oscille entre... À la sortie de son premier album... *il* pose en playboy... (§ 2)

... *un charmeur* qui se fait toujours gauler... quand *il* plante une bise (§ 4)

Le troisième exemple fonctionne sur le même principe, mais il a pour particularité d'offrir trois syntagmes nominaux articulés l'un sur l'autre et renvoyant, indirectement pour deux d'entre eux à « Benjamin Biolay » :

*Le gendre propre* laisse place au *ténébreux sulfureux*. Divorce en 2005... *Le beau gosse* qui ne sourit jamais... *Il* vend moins... (§ 4)

Ces trois syntagmes nominaux, parfaites antonomases qui font référence à Benjamin Biolay, ne se trouvent pas là par hasard, ou alors, le hasard ferait bien les choses. Non seulement, cela n'aura échappé à personne, chacun montre le personnage sous un certain jour, par le biais d'un trait caractérisant, permanent ou momentané, mais ils s'intègrent tous parfaitement au texte, dont ils balisent le déroulement en suggérant les changements de topiques. Biolay divorce : (le) *gendre propre*  $\Rightarrow$  (le)

*ténébreux sulfureux* avec un double jeu d'antonymes où *gendre* (= femme, enfant, belle-famille, vie en société) s'oppose à *ténébreux* (= mélancolie, solitude, cf. Amadis de Gaule, le Beau Ténébreux) et *propret* (propre, mais aussi simple et gentil) s'oppose à *sulfureux* (qui sent le soufre, rappelle le diable). Biolay déprime, mais son charme augmente : (le) *ténébreux sulfureux* ⇒ (le) *beau gosse* dont la « gueule... séduit » et qui « fait fantasmer avec son air étrange ».

#### 4.7. Le Nom Propre éclaté

Quittons l'horizon des configurations *formelles* que sont les réseaux référentiels pour examiner de plus près le Nom Propre *Benjamin Biolay* dans sa *matérialité* — la matérialité du *signifiant* (l'image acoustique et sa transcription) et la matérialité du *signifié...* du côté des antonomases. On peut s'en donner la représentation qu'offre le tableau ci-dessous. Le nom au complet (prénom + nom de famille) y apparaît comme éclaté — ou « écartelé », si l'on préfère — *Benjamin* d'un côté, *Biolay* de l'autre (seul *B.B.* échappe à cet éclatement) avec, entre les deux, une série de dénominations dont l'objectif est de mettre en relief les *traits caractérisants* sous lesquels l'auteur souhaite montrer Biolay. Ces dénominations ont été scindées en deux groupes pour distinguer, d'un côté les caractéristiques *professionnelles* (chanteur, chanteur compositeur, artiste), de l'autre les caractéristiques *personnelles*, directement liées à l'être (charmeur, pur produit de..., brouilleur de pistes, gendre propret, ténébreux sulfureux, beau gosse). Elles sont actualisées par trois types de déterminants : l'article indéfini (*un* charmeur), l'article défini (*le* chanteur), le démonstratif (*ce* brouilleur de pistes). Les deux articles sont également utilisés avec *Benjamin* (« un Benjamin très ému ») et *Biolay* (« le Biolay »). Je reviendrai brièvement sur ces emplois. Soit donc, sous forme de tableau :

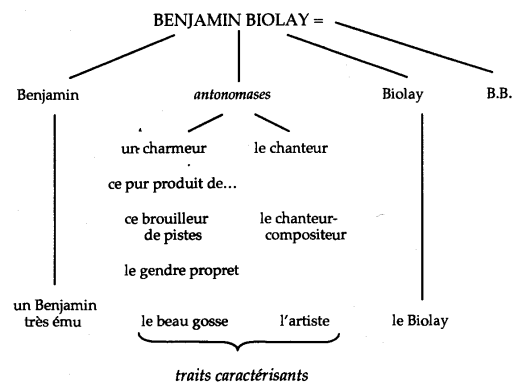


Figure 3

#### 4.8. Sens, connotation et connaissance

Pour les raisons exposées par D. O'Kelly dans le présent numéro de la revue et ailleurs (*Modèles linguistiques*, vol. 51, 2005, pp. 26-30), ainsi qu'à la suite de Stuart Mill et de Guillaume, je considère non seulement que le Nom Propre dénote une entité et une seule, mais qu'il est dépourvu de signifié.

Que signifie en effet *Benjamin Biolay* ? Rien. Ce n'est qu'une « marque », disent à la fois Mill et Guillaume, une étiquette qui conduit au référent, « la chose nommée » (Hobbes), à savoir l'entité *Benjamin Biolay*. Mill précise, dans le cadre de la distinction qu'il établit entre *dénotation* et *connotation*, que le Nom Propre est « non connotatif » : il ne fait que dénoter. Il n'est donc pas comme les autres « mots », contrairement à ce qu'explique Gardiner dans *Speech and Language* (1932) :

Un nom propre est un mot et, en tant que mot, il partage la dualité fondamentale des mots qui sont à la fois son et sens. [...] Le sens d'un mot est quelque chose de mental, quelque chose qui surgit dans la pensée chaque fois que le mot est entendu ou évoqué. Mais Goethe, la personne, ne surgit pas dans mes pensées quand j'évoque le mot *Goethe*. Le mot me dit simplement que je dois penser à quelque chose « étant Goethe » [...]. Le sens du nom *Goethe*, je l'ai acquis comme une possession mentale, exactement comme j'ai acquis le sens d'autres mots. J'ai lu sa vie, vu ses portraits et étudié ses œuvres. Grâce à tous ces témoignages, j'ai une représentation nette de Goethe (trad. *Langage et acte de langage*, p. 44).

Cet extrait permet de voir précisément sur quoi repose le malentendu au sujet du prétendu « sens » des Noms Propres. Ce qui « surgit dans la pensée » au prononcé d'un Nom Propre, la « possession mentale » que cela représente, ne constitue pas le « sens » du nom en question. Le développement sur Goethe en apporte la preuve. Ce que Gardiner a appris à sa manière sur cet écrivain allemand constitue une *connaissance* personnelle et singulière, aussi unique et singulière que la personne de Goethe elle-même. Ce n'est pas son « sens », c'est ce que « signifie » Goethe pour Gardiner, ce qu'il représente pour lui. C'est donc un savoir qu'on peut qualifier de pragmatique, de type encyclopédique, en tout cas pas linguistique au sens strict du terme.

Il semble par conséquent erroné de dire, comme le fait Gardiner, qu'on acquiert ce pseudo « sens » comme on a « acquis le sens d'autres mots ». Goethe est un « écrivain allemand », disent les dictionnaires. On a là, non la définition de Goethe, mais sa *description*. En revanche, les mêmes dictionnaires disent d'« écrivain » : « personne qui compose des ouvrages littéraires ». C'est là une *définition*, la définition du *sens* d'« écrivain ». Il est en effet capital de bien distinguer entre la définition du nom commun qui dit *ce que c'est*, et la description du Nom Propre, qui dit *qui c'est*. Qu'on

cherche n'importe quel Nom Propre dans les dictionnaires, on trouvera des informations concernant le personnage, c'est-à-dire le *réfèrent*, mais rien sur le signifié du nom. Et pour cause : il est inexistant.

En d'autres termes, le Nom Propre n'est *pas connotatif* comme l'est le nom commun — connotatif au sens millien du terme, par quoi il faut entendre doté de la propriété de désigner (outre l'entité, par dénotation), les *attributs* qui lui sont attachés et le caractérisent, ce que l'on appelle aussi son *intension* (ou compréhension) : *écrivain* = personne / qui compose / des ouvrages / littéraires.

L'erreur que commet Gardiner, et d'autres après lui, est de confondre la connotation au sens de Mill et des Modistes, avec la valeur déviante que l'on a par la suite donnée à ce mot, à savoir « Sens particulier d'un mot, d'un énoncé qui vient s'ajouter au sens ordinaire selon la situation ou le contexte » (Dictionnaire Robert). Ce « sens » surajouté au « sens ordinaire » ne fait pas partie intégrante du concept : il est *subjectif*, étroitement *particulier*, donc *non généralisable*.

Cette mise au point étant faite, je reviens aux emplois de déterminants, parmi lesquels deux avec le Nom Propre.

#### 4.9. Ce pur produit..., un Benjamin..., le Biolley...

L'auteur utilise deux fois le démonstratif dans des dénominations qui désignent Biolley : *ce pur produit de la gauche hype et boudeuse...* (§ 1) / *ce brouilleurs de pistes...* (§ 3). On observera que, dans les deux cas, aucun des deux articles ne peut être utilisé. Ce ne serait possible que moyennant quelques transformations :

- (a) *Le* pur produit de la gauche hype et boudeuse *qu'est Biolley...*
- (b) *Un* brouilleur de pistes *comme Biolley...*

Il faut se demander pourquoi l'emploi de l'article *sans aucun ajout* est inacceptable. La réponse est dans le fait que les ajouts apportés en (a) et en (b) explicitent le *présupposé* absolument nécessaire pour accepter les *nouvelles informations* : en (a), Biolley est *un pur produit*, etc. ; en (b), c'est *un brouilleur de pistes*.

On remarque que, dans le texte, tous les autres cas d'emploi de l'article défini reposent sur des *présupposés* qui ont été explicités : 1° Présupposé<sub>1</sub> : Biolley est *un chanteur* (⇒ le chanteur, le chanteur compositeur, l'artiste), 2° Présupposé<sub>2</sub> : il a une « gueule » qui « séduit », un « air étrange » (⇒ le beau gosse), 3° Présupposé<sub>3</sub> : il a été marié (⇒ le gendre propre). Dans chaque cas, l'article *le* renvoie anaphoriquement au *présupposé*, c'est-à-dire à l'attribut indissociable du personnage.

Il ne se passe rien de tel avec < pur produit de la gauche, etc. > et < brouilleur de pistes >, qui sont des informations nouvelles ne reposant

sur aucun présupposé. L'anaphore portée par l'article défini s'avère insuffisante. Force est de recourir à un anaphorique plus puissant : le démonstratif *ce*. Les deux énoncés deviennent désormais possibles. Que s'est-il passé ?

Dans « ce pur produit de la gauche hype et boudeuse », il y a bien un présupposé, du reste toujours bien ancré<sup>9</sup> — que Biollay est un bobo parisien mondain, un dandy « de gauche » —, mais c'est dans l'esprit du seul énonciateur, pas dans celui du lecteur. En raison de sa forte valeur déictique, qui est de rendre présente toute entité désignée, *ce* actualise pour le lecteur le présupposé de l'énonciateur. C'est en cela que consiste le petit « coup de force » de l'énonciateur : imposer au lecteur comme présupposé ce qui est en fait une *information nouvelle*. On remarquera que, dans chaque cas, le présupposé/information nouvelle est parfaitement bien choisi dans le contexte. Dans le premier cas, Biolay réagit comme un produit de la gauche hype et boudeuse ; dans le second cas, le contexte le montre brouillant des pistes. Autrement dit, le lecteur assiste en quelque sorte à la naissance d'un attribut nouveau du personnage. On a là l'exemple d'une écriture très efficace, fondée implicitement sur l'interactivité scripteur/lecteur.

L'emploi des deux articles (*un Benjamin...* ; *le Biolay...*) pose un autre problème, celui de l'emploi d'un déterminant avec le Nom Propre. La question a divisé les linguistes.

Certains définissent le Nom Propre comme *un nom sans déterminant*. Deux exemples tirés du texte de *Grazia* prouvent le contraire : *le Biollay*, *la Greco*. D'autres emplois, empruntés à G. Guillaume (1919, pp. 289-290) viennent battre en brèche cette définition hâtive : *la Vénus* de Praxitèle, *le petit Pierre* (vs. Petit Pierre) et, au pluriel, *les Pirou*, *les Corneille* sont rares. Je ne m'occuperai, ci-dessous, que des exemples qui nous concernent.

Pour d'autres linguistes, le Nom Propre ne se combinerait qu'avec l'article défini *le/la/les*. Comment expliquer alors l'emploi relevé dans notre texte : *un Benjamin* très ému (légende de photo) ? On peut aisément donner d'autres exemples, avec d'autres effets de sens : *Un Meyer* est venu me voir ce matin (Kleiber 1981) ; « Moi, aller chez *un Merval* ? » (Diderot) ; se croire *un Napoléon* (Guillaume 1919, p. 289) ; avec un qualificatif antéposé : c'est *un vrai Pol Pot* (relevé personnel), mais aussi en postposition comme dans l'exemple du texte.

Où l'on constate que certains linguistes vont un peu vite en besogne. Sans oublier que, pour d'autres, le Nom Propre affecté d'un déterminant deviendrait un nom commun. Qu'en est-il au juste ?

---

9. Voir interview de Biolay dans *Paris Match*, n° 3183, du 20 au 26 mai 2010.



Soit, avec *un*, dans la légende d'une photo, notre exemple en contexte :

Cœur de Pirate remet l'une de ses victoires à *un Benjamin très ému*.

La question que je me pose est double : 1°) sur quoi porte (à quoi est incident) *un... très ému* ? 2°) *Benjamin* est-il perçu comme un nom commun, à l'instar, par exemple, de « un artiste très ému » ? Ces deux interrogations sont en fait étroitement liées.

Prenons « un artiste très ému ». L'opération de pensée dont l'article *un* est porteur est un mouvement d'extraction<sup>10</sup>, c'est-à-dire de retrait de la classe < artiste >, qui est présupposée. Biolay, non expressément nommé, est désigné comme membre de ladite classe. C'est ce *nom commun* à valeur singulière qui est qualifiée par « très ému ». Et l'artiste ainsi qualifié, après avoir été extrait de la classe, n'est autre que Biolay.

Le mécanisme psychique que met en œuvre « un Benjamin très ému » est tout différent. En surface, (un) *Benjamin* a l'air de se comporter comme (un) *artiste*, et c'est la raison pour laquelle certains ont estimé que le Nom Propre est devenu nom commun. Il n'en est rien. Pour commencer, il n'y a pas de classe < Benjamin > d'où *Benjamin* serait extrait pour être singularisé. Dès le départ, *Benjamin* est donné comme Benjamin, entité singulière. Dans ces conditions, de quoi *un* est-il le signe d'extraction ? L'explication proposée ici est que la « classe » à partir de laquelle s'effectue l'extraction est *l'ensemble des réactions* qu'aurait pu avoir Benjamin à l'annonce de sa Victoire de la musique ; il aurait pu être : « (un Benjamin très) impassible, arrogant, goguenard, enthousiaste, gêné, etc. etc. » Sont évoqués tous les aspects qu'il aurait pu prendre. *Un... très ému* en actualise un parmi cet ensemble.

Il reste enfin à rendre compte de l'emploi du Nom Propre avec l'article défini. J'en redonne le contexte :

On admire le revival du très suranné « *plaît-il ?* ». Mais, de fait, il plaît, **le Biolay !**

Il a déjà été question (§ 4.4. in fine) du jeu de mots qu'implique le retournement de « *plaît-il* » et de l'effet d'ironie créé par la syntaxe. Je m'attache ici à la valeur de l'article défini, dont on trouve un autre emploi dans ce texte, *la Greco* (voir ci-dessous § 4.10). Voici comment Guillaume rend compte de ces deux emplois (1919, p. 290) :

L'autre cause est d'un ordre plus subjectif. Elle consiste en un halo impressif qui se développe autour d'un nom et suggère une idée d'appréciation, estime ou mépris 1° estime lorsqu'on dit : *la Patti*, *la Malibran*, pour rehausser la célébrité du nom ; 2° mépris, ou quelque chose de plus faible, mais

10. Sur ce terme, voir Boone & Joly 2004.

d'approchant, dans un emploi comme *la Jeanne*. Ex. : Un vent de fronde A soufflé ce matin ; je crois qu'il gronde Contre *le Mazarin* (Scarron, *Mazarinade*).

A priori, *La Greco* relèverait du premier cas ci-dessus, *le Biolay*, du second. Par « halo impressif », Guillaume entend « une frange d'impressions fugitives [qui est un effet] de la propriété même de l'image nominale » (1919, p. 183). Un halo « fugitif » semble être par définition difficilement analysable, mais l'idée qui semble se dégager de ce que dit Guillaume est que, en fonction des impressions dominantes dans le contexte, et en particulier de la visée d'intention de l'énonciateur, l'image nominale (*Greco*, *Biolay*), peut s'entourer d'un halo impressif (une « frange d'impressions ») de teinte variable qui, comme le signale Guillaume, peut aller de l'« estime » au « mépris » (ou quelque chose de plus faible). Pour ce qui est de « le Biolay », le contexte et la visée, sont, on l'a vu, ironiques. Pour « la Greco », on ne détecte aucune trace péjorative, l'emploi est du type « La Malibran, la Callas ». Il reste à essayer de voir quel est le rôle de l'article défini.

Pour Guillaume, l'article défini est l'article « extensif » ou d'extension, par quoi il entend que ce déterminant est porteur d'un mouvement allant de l'étroit (« l'homme, de taille moyenne, portait un imperméable beige ») au large (« l'homme est mortel »). C'est ce mouvement ouvrant qui serait le lieu du halo impressif. On n'entrera pas ici dans la discussion du problème théorique que pose le psychomécanisme de l'article.

Je me limite au fait de Discours : « ... il plaît, le *Biollay* ». Cette structure semble calquée — sans doute inconsciemment de la part de l'auteur — sur la tournure désormais stéréotypée : «... [il plaît], *l'animal* », qui remonte au milieu du seizième siècle. Selon le Robert, « l'animal » est employé, dans ce contexte, comme un terme d'injure pour désigner une « personne grossière, stupide, brutale » (« Il commence à me courir, l'animal »), mais, plus couramment, de manière atténuée : « Il a drôlement réussi, *l'animal* ! ». Dans cet emploi, en raison de la valeur anaphorique de l'article défini, « l'animal » désigne une personne dont il vient d'être question. Quant au nom commun connotatif, utilisé en lieu et place d'un Nom Propre, il a pour effet d'attribuer à ladite personne les traits caractérisants d'« animal ».

Clélia Coni aurait très bien pu utiliser cette tournure, et cela aurait été parfait dans le contexte. Mais elle fait mieux. En disant « *le Biolay* », sous l'effet de *le*, elle provoque une anaphore qui ramène Biolay à... Biolay. Du même coup, le Nom Propre, qui occupe la place normalement dévolue au nom commun « animal », est traité *comme si c'était* un nom commun connotatif. Ce qui est ainsi mis en relief, ce sont les traits caractérisants (les attributs) du référent que désigne le nom Biolay en position... d'animal.

Porté par l'intonation que souligne le point d'exclamation, l'effet est très fortement ironique, l'implication sous-jacente étant du type « Que voulez-vous, Biolay est Biolay ! »<sup>11</sup>.

#### 4.10. De « la première dame de France » à « la Greco »

Clélia Conti joue aussi sur toute la gamme du mode de présentation des autres noms de personnes, au nombre de 18 — ce qui est tout à fait remarquable pour un texte relativement court —, soit, dans un ordre qui sera justifié brièvement ci-après :

- 1) par une périphrase : *la première dame de France, la femme du Président, le mythe hexagonal*
- 2) par le prénom : *Marcello et Catherine, Anna*
- 3) par le prénom et le nom : *Brian Ferry, Jacques Dutronc, Keren Ann, Jude Law*
- 4) le prénom et le nom précédés d'un trait caractérisant : *le senior Henri Salvador, l'exigeante Françoise Hardy, le discret Julien Clerc, l'actrice Chiara Mastroianni, l'actrice Julie Gayet, la chanteuse Élodie Frégé*
- 5) par le seul nom de famille : *Gainsbourg, Bénabar*
- 6) par le nom de famille (ou de scène) déterminé par un des deux articles : *la Greco, un Brando à 40 ans*

L'ordre de présentation choisi tient essentiellement compte de la structure formelle du nom propre et de ses divers avatars :

En 1) sont rassemblées les dénominations périphrastiques. Les deux premières sont de type métonymique. Elles permettent de désigner le référent sans le nommer, par contiguïté pragmatico-logique : (*Carla Bruni* est à la fois *la première dame de France*, par conséquent *la femme du Président*. La dénomination (*le*) *mythe hexagonal* pour référer à Gainsbourg est de type métaphorique.

Les rubriques 2) à 4) incluse regroupent les dénominations dont le dénominateur commun est la présence du prénom. Trois cas de figures :

- (a) le *prénom* seul,
- (b) *prénom* + nom de famille,
- (c) trait caractérisant + *prénom* + nom de famille ; le trait caractérisant est, soit un adjectif qui qualifie et met en relief l'attribut saillant (ex. « exigeante »), soit un nom commun dont le rôle est de placer le référent dans une classe (ex. « actrice »). On remarquera que, dans tous les cas, le syntagme est introduit par l'article *le/la*.

11. Sur le rôle de l'article, voir l'étude de D. O'Kelly, ici même § 4.

Il serait intéressant de voir quelle visée d'intention expriment ces diverses appellations, par exemple de repérer les contextes dans lequel le prénom apparaît seul.

La rubrique 5) est réservée aux référents que l'on désigne par le seul nom de famille ou par le nom de scène (« Bénabar »). *Gainsbourg*, sans « Serge », permet d'accéder au titre de « mythe hexagonal ». Un mythe, ou ce qui en tient lieu, n'a pas de prénom. À la longue, même le nom devient encombrant, on s'en débarrasse : *le Beau Ténébreux* (Amadis de Gaule), *le Renard du Désert* (Rommel), etc. La dernière rubrique, 6), est l'ultime étape de la montée du référent vers la gloire, celle où le nom est déterminé, soit par l'article défini (la Callas, la Greco) — procédé de désignation fortifié par l'usage italien (le Tasse, le Corrège) — soit par l'article indéfini, ex. du texte : *un Brando à 40 ans*, où l'effet de sens est différent de ce qui a été analysé ci-dessus à propos de « un Benjamin très ému » (dans le cas de Brando, le fond de tableau est la vie tout entière de Brando qui est implicitement évoquée).

### 5. Jeux conclusifs

Je dois rappeler, d'entrée de jeu que, comme le signale son titre et l'exergue, la présente étude a été placée sous le signe du jeu. Dans le texte de *Grazia*, l'auteur, Clélia Conti, s'est livrée à toutes sortes de jeux : jeux de mots, avec les mots et sur les mots, jeux de noms, propres et communs, jeux de manipulation via des « jeux d'écriture », j'entends de graphisme, jeux sur les images, jeux de pistes, jeux de stratégie communicative.

À la lecture de ses prouesses, je me suis piqué au jeu et j'ai essayé de montrer qu'elle a bien joué son jeu, un jeu habile et parfois très subtil. Devant ce texte joyeux, je n'ai pas voulu avoir l'air vieux jeu. Je me suis donc livré gaiement mais hardiment à un jeu de *déconstruction* pour tenter de lire dans le jeu de l'auteur.

Ce disant, ai-je joué le jeu ? Je le pense. En tout cas, je n'ai pas caché le mien, je l'aurais même plutôt étalé. En somme, j'ai joué carte sur table, en évitant autant que possible la langue de bois. Ai-je pour autant joué le grand jeu ? Je n'en ai pas le sentiment. J'aurais pu faire beaucoup mieux.

Et puis j'ai peut-être été tout simplement hors jeu. Si tel est le cas, il est trop tard pour apporter des corrections, les jeux sont faits. Qu'importe, rien de fondamental n'était en jeu, car au bout du compte, ce n'était sans doute qu'un jeu, jeu d'esprit peut-être, mais, à coup sûr, jeu de l'imagination. Et ne faut-il pas que l'imagination soit de temps en temps au pouvoir ?

Mais il est temps de cesser ce petit jeu.

**PETIT GLOSSAIRE BRANCHÉ POUR LES NULS**

*biopic* : anglicisme ; un *biographical (pic)movie*, est un petit film biographique illustrant la vie d'une personne. *Biopic*, créé dans les années 1950, est un mot-valise (angl. portmanteau word), contraction et fusion de *bio(graphical) pic(ture)*.

*bobo* : "bohémien de luxe".

*dark* (vague) : allusion au rock de la première époque, Elvis Presley, etc.

*grunge* : musique, mouvement *grunge*. Ce terme est créé aux États-Unis au début des années 1970. Le rock *grunge* est un style de musique rock caractérisé par des sons de guitare particulièrement rauques (sans jeu de mots) et une partie vocale éraillée et traînante. Le terme sert aussi à désigner la mode qui accompagne ce style de musique : jeans sales, déformés et déchirés, etc. — L'auteur de l'article utilise ce terme dans l'expression « look grunge dégradé » (4<sup>e</sup> §). L'équivalent français serait dans ce cas « crade, crados ».

*hype* : abrégé de l'anglais hyper (issu du préfixe très productif *hyper-*, cf. *super-*) dans le sens de "extrêmement branché, à la pointe de, au plus haut degré de...". La prononciation de *hype* en français a évolué. On est passé de *hype*<sub>1</sub> [h a i p] à *hype*<sub>2</sub> [i : p]. Cette dernière a supplanté l'autre. C'est elle qu'il faut utiliser si l'on veut être dans le coup. La prononciation de *hype*<sub>1</sub> est déjà ringarde, attention ! Le passage de la prononciation de *hype*<sub>1</sub>, à l'anglaise, à celle de *hype*<sub>2</sub>, à la française, est intéressant dans la mesure où, socio-linguistiquement, il signale que le terme est adopté et entré dans l'usage d'une fraction de la communauté linguistique, la communauté « branchée ».

« *it compositeur* » : à propos de Biolay. «It X», expression utilisée dans la publicité pour vanter la valeur insurmontable d'un produit (le « top », le « top du top » ou, pour recourir à un gallicisme en anglo-irlandais, « la crème de la crème », tournure apparemment inconnue en français). Un « *it bag* », est un sac « incontournable », celui qu'il vous faut, qui est « en vogue ». Comme dans le cas présent, se dit aussi de personnes. On parlera par exemple d'un « défilé de *it girls* »;

**PETIT GUIDE « PEOPLE » (ET AUTRES) POUR LES NULS :**

*Bénabar* : ( nom du clown Barnabé en verlan), Bruno Nicolini de son vrai nom, né en 1969, chanteur compositeur français, auteur de chansons populaires. A obtenu trois Victoires de la Musique.

*Brian Ferry* : auteur-compositeur-interprète britannique né en 1945. Co-fondateur de la Roxy Music (groupe de musique rock). Un de ses derniers albums, *Dylanesque* (2007), est consacré à des reprises de compositions de Bob Dylan.

*Jude Law* : acteur et homme de théâtre britannique, réputé pour ses nombreuses conquêtes féminines.

*Didine* : film français de Vincent Dietschy (2008). Genre « comédie

dramatique ». C'est l'histoire de Didine (Alexandrine). Biolay y tient un second rôle.

*Stella* : 9 films portent ce titre depuis 1921. Celui auquel il est fait allusion ici est un film français (2008) de Sylvie Verheyde. C'est l'histoire, autobiographique, d'une petite fille qui a 11 ans en 1977. Biolay y tient le rôle du père.

*Twilight* : c'est d'abord le titre d'une saga de Stéphanie Meyer adaptée au cinéma. Et de plusieurs films : « L'heure magique » de Robert Benton (1998) ; « Fascination » de Catherine Hardwicke (2008) ; « New Moon » de Chris Weitz (2009) ; « Eclipse » de David Slade (2010).

### Bibliographie

- Boone, A. & Joly, A. ([1996] 2004<sup>2</sup>), *Dictionnaire terminologique de la systématique du langage*, Paris, L'Harmattan.
- Gardiner, A. ([1932] 1953 ; trad. 1989), *Speech and Language / Langage et acte de langage*, Presses Universitaires de Lille.
- Gardiner, A. ([1937], trad. 2005), « On Proper Names » / « Sur les noms propres », *Modèles linguistiques*, tome XXVI-1, vol. 51, pp. 47-51.
- Gardiner, A. ([1940], trad. 2005), *A Theory of Proper Names / Théorie des Noms Propres*, trad. dans *Modèles linguistiques*, tome XXVI-1, vol. 51, pp. 53-112.
- Guillaume, G. ([1919] 1975), *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, réédition avec préface de Roch Valin, Librairie A.-G. Nizet, Paris / Les Presses de l'Université Laval, Québec.
- Guillaume, G. (1945), *L'architectonique du temps dans les langues classiques*, Einar Munksgaard, Copenhague.
- Jakobson, R. (1963), *Essais de linguistique générale I*, Les Éditions de Minuit.
- Kleiber, G. (1976), *Problèmes de référence : descriptions définies et noms propres*, Université de Metz.
- Mill, J.S. ([1843], traduction de Louis Peisse [1866] 1988), *Système de logique*, Louvain, Pierre Mardaga.
- Mill, J.S. (2005), « Noms connotatifs et non-connotatifs », extraits de *Système de logique* (1843), traduits dans *Modèles linguistiques*, tome XXVI-1, vol. 51, pp. 35-51.
- O'Kelly, D. (2005), « Nom et nomination : de John Stuart Mill à Sir Alan Gardiner » dans *Modèles linguistiques*, tome XXVI-1, vol. 51, pp. 7-34.
- O'Kelly, D. (2009), « En relisant Mill (I) » dans *Modèles linguistiques*, tome XXX-2, vol. 60, pp. 171-186.
- O'Kelly, D. (2010), « En relisant Mill (II) » dans *Modèles linguistiques*, tome XXXI-1, vol. 61 (le présent volume).