

**TOUTES LES FEMMES SONT
FATALES:
LA PORTÉE SIGNIFIANTE DES
STRUCTURES
MORPHOSYNTAXIQUES D'UN
INTITULE BAVARD**

ADA M. VILAR DE KERKHOFF

Hélos ahí, sin embargo, los tres temas —Walden, Weyler, Canóvanas— vergüenza y horror de la humanidad, el primero, sumido en el silencio de una digestión de culebra, cubeta de [frase ininteligible]...² con la cual los monjes lo hartaron.

ADA M. VILAR DE KERKHOFF recibió su Doctorado en Lenguas Modernas (D.M.L.) con especialización en Francés de Middlebury College (Vermont). Cursó estudios y obtuvo diplomas en Barnard College, Columbia University, l' université de Besançon, Paris III, IV y el College de France, entre otros. Su tesis doctoral: *Problèmes de discours narratif romanesque: éléments de titrologie*. Sus artículos y ponencias demuestran su interés por la semiótica literaria, la teoría y la crítica literarias y el análisis lingüístico-narratológico del discurso narrativo. La doctora Vilar de Kerkhoff ha sido Directora del Departamento de Lenguas y Literatura (1986-88) y Directora Interina de la antigua Sección de Literatura Comparada (1984-85).

...caveau de sens philippin". La frase no tiene sentido, por ello deducimos que pudiera ser: "caveau de sens philippin" (cubeta de sentido filisteo?)

le fait d'un choix qui conduit à des fins analytiques et objectives. Quand donc me résoudre-je à écrire ma Phénoménologie de l'amour physique? Il faudrait choisir un titre plus simple et sans prétentions philosophiques.

Claudie Mauriac: *TOUTES LES FEMMES SONT FATALES*, pp. 27-28.

I. Introduction

En tant qu'énoncé, tout intitulé parle et ainsi faisant, mobilise les différents mécanismes dont il dispose pour s'exprimer. Cette transmission sémantique (au sens large du terme) se réalise grâce à la mise en jeu de ce qu'Umberto Eco appelle "la dialectique entre 'forme et ouverture'" (Eco 1972-138) à tous les niveaux de l'énoncé. Ainsi,

L'étude des niveaux du message poétique < dans ce cas-ci, du titre d'un roman >, est l'étude de la logique des signifiants à travers laquelle l'oeuvre accomplit sa double fonction de stimulation et de contrôle de leur champ de liberté (Eco, *ibid*);

car les niveaux dont il est question —phonographique, morphosyntaxique, lexico-sémantique et rhétorique— correspondent au découpage de l'énoncé, titrant ou autre, en différents espaces de signification d'après la nature du support qui véhicule cette activité signifiante.

En effet, ce sont ces "dialogues intérieurs" (comme dirait Claude Mauriac) au cours desquels chaque niveau s'expri-

merait dans la langue qui lui est propre, ce chœur de voix multiples, distinctes mais orchestrées, qui tissent la toile textuelle dans laquelle le lecteur se trouverait impliqué. Or, ces niveaux sont si échêvtrés les uns dans les autres que tout découpage répondrait plus à un parti pris métalinguistique ayant comme but de faciliter le discours critique sur l'énoncé qu'à une exigence provenant des opérations textuelles elles-mêmes. Donc, si dans ce travail on isole le niveau morphosyntaxique d'un énoncé titrant exemplaire: **TOUTES LES FEMMES SONT FATALES** pour dégager sa portée signifiante, il s'agit d'un choix qui souscrit à des fins analytiques et opératoires et non pas aux configurations concrètes de l'objet étudié. Et si cet intitulé a été choisi, c'est surtout parce qu'il est particulièrement bavard à ce niveau d'expression.

II. Analyses

Le niveau morphosyntaxique d'un énoncé recouvre toutes les constructions et les structures (flexions, catégories grammaticales, grammèmes dépendants ou indépendants, questions d'ordre et de groupement, phénomènes de liaison et de segmentation) qui correspondent à la formation de mots (morphologie) et à la formation de phrases (syntaxe). Celles-ci seront considérées dans la mesure où elles assurent une fonction sémantique, cette "poésie de la grammaire" dont nous parle Roman Jakobson, et non seulement une fonction structurante. Le premier moment de cette analyse comprend donc la mise en schéma grammatical —conçue comme la "substitution de chaque élément par son équivalent grammatical" (Furet et Fontana 1968: 128)— des unités qui intègrent la titre à étudier. Chaque schéma est suivi à son tour d'un commentaire critique dans lequel le fonctionnement sémantique des signes morphosyntaxiques relevés sera examiné.

A. Les grandes structures:

SIGNE (1): la phrase complète

Même si "le théâtre anglais et le théâtre espagnol au XVI^e et au XVII^e siècles avaient développé une première norme de

son usage" (Groupe μ 1970:99-100) dans des titres tels que **la Vie est un songe (La vida es sueño)**, **les Murs ont des oreilles (Las paredes oyen)**, **Comme il vous plaira (As you like it)**, l'intitulé-phrase complète fait son entrée plus ou moins normative, plus ou moins généralisée dans les lettres françaises —comme titre de roman aussi bien que titre de film— au XX^e siècle, et surtout après la Deuxième Guerre. On dit "plus ou moins généralisée ou normative", car l'apparition de la phrase complète en tête de textes contemporains ne se reproduit pas avec la même fréquence dans tous les secteurs scripturaux.

Par exemple, on constate son absence parmi les modèles syntaxiques principaux que Léo Hoek relève pour la production des titres des "nouveau romans" entre 1959 et 1971 (Hoek 1972:289-306). Or, la phrase complète s'impose en troisième rang (par ordre de fréquence) dans les intitulés des romans de Jean Bruce (Molino et al. 1974: 108), et devient de plus en plus courante dans le cas des titres de films et de chansons (Groupe μ , ibid). Ainsi observe-t-on en ce qui concerne l'actualisation de la phrase complète dans des intitulés contemporains de langue française que cette forme syntaxique est rattachée à des genres dits "populaires", notamment aux "romans policiers", aux "romans de la Série noire" et autres héritiers du "roman noir américain", où, en effet, les intitulés-phrase complète abondent.

Le signe-moule syntaxique (1): *phrase complète* peut servir, donc, de point d'ancrage ou plutôt de point de démarrage à plusieurs lectures. On peut lire cette construction comme:

a) signe d'un emprunt:

à un genre: a¹ - le théâtre

a² - le "romain noir américain"

a³ - le film

a⁴ - la chanson

à une nationalité-espace: l'étranger

a⁵ - anglais(e)

a⁶ - espagnol(e)

a⁷ - américain(e)

b) signe d'une appartenance-temporalité:

b¹ - à une tradition (théâtrale):

celle de Calderón de la Barca et de Shakespeare à travers Musset et Hugo. <inscription de type diachronique>

b² - à la contemporanéité:

par le truchement de sa mise en relation avec le "roman noir américain" des années trente-cinquante, le film et la chanson. <inscription de type synchronique>

c) signe d'une appartenance-esthétique-valorisatrice (recouvrant simultanément sa forme artistique et la valorisation de cette forme):

c¹ - à un genre "populaire" <à relier à: a¹, a², a³, a⁴ et b²>

c² - à un genre plus "savant" ou "littéraire".

<à partir de a¹ et b¹>

Ainsi le même signe-support oriente-t-il vers des chemins de lecture convergents qui font série (voir a¹, a⁵, a⁶, b¹, c²) aussi bien que vers des directions en opposition:

Serie A: a¹, a², a⁶, b¹, c² <théâtralité, nationalité étrangère, tradition, genre "littéraire">

Serie B:

variante (1): a², a⁷, b², c¹ <romanesque, nationalité américaine, contemporanéité, genre "populaire">

variante (2): a³, b², c¹ <cinématographique, contemporanéité, genre "populaire">

variante (3): a⁴, b², c¹ <musicalité, contemporanéité, genre "populaire">

où malgré de divergences au niveau du particulier, les deux partagent les grandes catégories de base, à savoir:

a. l'emprunt à un genre et/ou à un espace étranger (celui-ci ne s'applique pas aux variants (2) et (3) sauf à travers un décrochage associatif qui menerait du cinématographique et du musical à l'étranger).

b. l'appartenance-temporalité

c. l'appartenance-esthétique-valorisatrice.

SIGNE (2): la locution:

(phrase complète + modalité affirmative + présent de l'indicatif + impersonnalité = la locution)

L'information logée dans le **Signe (1): phrase complète** grossit de traits complémentaires selon son usage à l'intersection du syntaxique et du rhétorique. On voit, par exemple, que du côté des titres de films, la **phrase complète**, surtout lorsqu'elle est accompagnée de signes de l'affirmation, de l'impersonnalité et du présent de l'indicatif, montre une tendance marquée vers le proverbial (**Groupe μ**, *ibid*); ar, en effet, elle y figure la plupart du temps en tant que porteuse de la Forme simple appelée **Locution** par André Jolles (1930, trad. française de 1972).

Dans la mesure où "d'une manière générale la locution un état de fait sous l'espèce de l'énoncé" (Jolles 1972: 130), elle connote la verbalisation, la mise en mot d'un acte d'ordre empirique. Elle exprime une connaissance du monde empirique dans une certaine perspective qui est celle de la "mise en ordre du monde moral censée régir une société" (Greimas 1970: 314); car "nous l'utilisons littéralement toutes les fois que nous 'classons' une expérience, que nous 'l'archivons' sans l'abolir en elle-même" (Jolles, *ibid*: 134). En tant que telle, la **locution** peut être lue comme:

a. réglementation <elle met en ordre>

b. autorité <elle donne le mot d'ordre>

c. savoir <elle instruit>

d. jugement <elle constate>

Qu'elle provienne d'une source anonyme (individuelle ou collective) ou d'une origine facilement repérable (texte d'auteur, situation connue), elle n'est **locution** que lorsqu'elle devient propriété collective, lorsqu'elle est déposée dans le capital culturel et commence à circuler à l'intérieur du patrimoine idéologique que la collectivité partage. En plus, "lorsque d'autres que nous énoncent un proverbe, nous sentons également qu'ils nous épargnent la peine d'avoir à élaborer le vécu et les perceptions" (Jolles, *ibid*). Son domaine est donc, d'une part le partage: l'appropriation collective qui devient source rassurante de confiance, de complicité de camaraderie <**inclusion**>, de

l'autre, la dépendance: en nous assimilant à des rapports déjà créés avec le monde, elle décourage la création de nouveaux rapports avec la réalité.

Toutefois, c'est comme "jaillissement fulgurant d'une vérité ressentie de longue date et qui trouve d'elle-même son expression la plus haute" (Jolles citant W. Grimm, *ibid*: 127) qu'elle attire la reconnaissance collective que représente son emploi généralisé. C'est également en tant que **mot juste**, porteur de "vérités éternelles" (Greimas, *ibid*: 313) que la **locution** s'impose comme pouvoir. Ses armes sont le présent de l'indicatif, "temps anhistorique par excellence" (Greimas, *ibid*) et la modalité affirmative — par le moyen desquels elle mue toute évidence **de fait** en évidence **de droit**, en y introduisant la nécessité et l'autorité.

Or, même si elle traverse le temps dans sa portée, le regard que la **locution** jette sur le monde et sur l'expérience est un regard rétrospectif, récapitulatif:

dans la forme où la locution l'appréhende, l'expérience est une conclusion. Sa tendance est la rétrospection, son caractère, la résignation. C'est également vrai de ses actualisations. Le proverbe n'est pas non plus un début mais une conclusion, c'est le paraphe et le sceau visible apposés à une idée et qui lui imposent le caractère de l'expérience. (Jolles, *ibid*: 127)

Et cette attitude d'acceptation réactionnaire pousse André Jolles à ajouter: "La locution n'est pas didactique. Cela ne veut pas dire qu'on ne puisse pas apprendre de l'expérience, mais bien que l'expérience, dans l'univers dont nous parlons, n'est pas conçue comme une chose dont on doit tirer la leçon." (*ibid*)

Jolles ne se trompe pas quand il dit que la leçon comme base d'une conduite future n'a pas de place dans l'univers de la **locution**; car, en effet, la **locution** nous propose une évaluation **a posteriori** des faits, tournée comme elle l'est vers le déjà dit, le déjà vu, le déjà vécu. Or, cela n'empêche qu'elle puisse faire preuve d'une tendance ou d'un caractère didactique — ceux-ci étant compris non pas comme des prescriptions prospectives de conduite, mais plutôt comme l'enseignement — information d'une vision du monde, comme la transmission d'un savoir commun.

En perpétuant à travers sa reproduction trans-historique la relation au monde qu'elle nomme et ainsi faisant, qu'elle fige <fixe>, elle devient, en tant que **locution**, et, par définition, une **forme fixe**. La **locution** est, non seulement didactique dans sa visée, mais encore, dogmatique, voulant par le truchement de son emploi généralisé, imposer la vision du monde qu'elle postule comme vérité. Derrière les liens fraternels qu'elle sert à tendre parmi les membres d'une communauté, peut également se faire entendre la voix qui risque de les enchaîner à une vision univoque et absolue de la réalité. Cette façon d'associer "empiriquement et par conclusion un événement passé à des événements <jugés> de même espèce" (Jolles, *ibid*) et de les enfermer dans l'espace aphorique (détaché et détachable de son contexte initial) d'une expression toute fati, et, par conséquence, de diluer la spécificité de faits multiples et complexes, côtoie les limites de la synonymie dont Jean Richadou signale les dangers (Ricardou 1975) en ce qu'elle comporte de simpliste et de réductrice.

Selon l'optique où l'on se place, la **locution** (et les structures syntaxiques qui lui servent de support) peut rassurer ou inquiéter, lier ou séparer — et ceci à partir de l'idéologie qui en assimilant l'expérience à l'âge, accomplit une suspension temporelle qui abolirait le Futur au profit du Passé et identifie la voix de l'âge comme émetteur de droit de la locution, à l'exclusion de la jeunesse.

SIGNE (3) l'affirmation (axiomatique)

(Tout + A + verbe ETRE + présent de l'indicatif + B = l'affirmation)

La même moule syntaxique qu'on a examiné en tant que **Signe (2)** sert de support non seulement à la **locution**, mais également, et en particulier sous la forme que revêt cet intitulé, à des propositions d'ordre logique — qu'elles se réalisent concrètement dans le domaine de la philosophie, des mathématiques ou de l'art; car l'**affirmation** fait partie d'une rhétorique de l'argumentation partout où celle-ci s'actualiserait. Cette construction correspond à la structure canonique de la prémisses appelée majeure du syllogisme dont l'exemple le plus connu est le célèbre "Tous les hommes sont mortels"

d'Aristote. En tant que telle, la prémisse majeure (ou axiome de base) n'a pas besoin d'être démontrée, car, par définition, elle pèse du poids d'une évidence, d'une vérité première irréfutable.

En plus, elle est point de départ et base solide des systèmes de déduction qu'elle lance — sans que, pour autant, sa validité ou sa vérité ne soient jamais mises à l'épreuve. Comme **la locution**, elle est postulée comme vérité qui fait autorité, mais, contrairement à **la locution**, **l'affirmation (axiomatique)** ne représente pas un aboutissement, mais un débui, un commencement, les fondements de constructions à faire qui la projettent vers le Futur. Son a-temporalité est au service de l'avenir.

Or, extrapolée de ses contextes plus "formels" (mathématiques, philosophiques) et employée plutôt dans des terrains d'argumentation moins rigoureux (la conversation, le discours narratif, le discours publicitaire), la structure syntaxique de **l'affirmation** favorise l'échange entre: a) **un locuteur** qui, en l'utilisant pour envelopper ses propos, impose comme vérité de son discours "une vérité qui lui est extérieure et qui est acquise" (**Groupe μ** , ibid: 100) et repose son geste verbal sur un transfert de valeurs (autorité des vérités premières, force, etc.) qui fera de son discours la base et le baromètre de tout échange ultérieur, et b) **un interlocuteur** qui, en se voyant récepteur de cette force illocutionnaire et par là même, en position de subordination, peut la ressentir comme usurpation et agression. Comme **la locution**, **l'affirmation (axiomatique)** en tête d'un roman parle le langage de l'autorité et de la force, et plus nettement encore celui de l'inclusion-exclusion.

SIGNE (4): l'hypothèse

(Tout + A + verbe ETRE + B + modalité affirmative = l'hypothèse)

Encore une fois, la même structure syntaxique peut mener dans une autre direction: le catégorique faisant place au provisoire, l'irréfutable au démontrable, le sûr au probable, la certitude à la supposition, le post-expérimental de la **locution** au pré-expérimental. Or, rien dans la forme syntaxique qu'elle

revêt ici n'identifie **l'hypothèse** en tant que telle; car dans la mesure où elle se recouvre des marques de **l'affirmation** et fait semblant de certitude, son propre est le masque, la simulation et l'ambigu. "Autrement dit, au regard de la visée, qui connaît des choses en qualité et non en quantité, le probable se présente comme une identité du certain" (Guillaume 1970: 33).

SIGNE (5): l'ensemble de signes syntaxiques (2) - (4)

L'ensemble de signes syntaxiques (2) - (4), ces connotateurs du **discours** (énonciation), pose, au niveau de **l'histoire**, des indices énigmatiques, à savoir: l'armature syntaxique de cet énoncé titrant, propose-t-elle:

a) un énoncé-résumé (ou: énoncé-conclusion)

SIGNE (2): la locution - promesse de l'histoire d'un apprentissage (bildungsroman); d'une narration en "flash-back" porteuse d'un regard rétrospectif favorisant l'expression d'une voix moralisatrice et/ou confessionnelle...;

b) une vérité première-tremplin déductif

SIGNE (3): l'affirmation (axiomatique) - annonce d'une narration didactique projetée vers le futur et encourageant le présent de l'indicatif comme moyen d'expression;

c) une proposition à prouver

SIGNE (4): l'hypothèse - affiche d'un certain degré d'indétermination narrative orientée vers le polémique et le paradoxal?

Exprime-t-elle un point de départ ou un **fin mot** dans les deux sens du mot **fin**? (**histoire**) inspire-t-elle de la confiance ou est-elle plutôt ressentie comme agression illocutionnaire? (**discours**) — autant de questions laissées en suspens, autant de significations (à l'intersection de l'idéologique et du rhétorique) mises en circulation aux carrefours de **l'histoire** et du **discours** sans que leurs orientations ne soient véritablement explicitées.

B. Les grammèmes:

Un regard portant sur la zone plus restreinte, plus sectorielle des unités constitutives du niveau morphosyntaxique — celle des *grammèmes*— révèle le même penchant vers l'encodage polysémique et ambigu.

SIGNE (6): le pluriel

Le **pluriel** est signalé par Charles Grivel (1973: 160) et par Léo Hoek (1972: 293) comme un des opérateurs que l'énoncé titrant peut mobiliser pour faire sa percée signifiante. D'après les observations de Hoek, il s'agit d'un opérateur qui, par le seul fait de ne pas jouir de la même faveur à toutes les époques, devient connotateur de roman traditionnel où "le pluriel apparaît avec plus de régularité" (ibid) face au nouveau roman où "le singulier s'impose" (ibid). En effet pour Hoek, "Encore, les pluriels du NR ne sont-ils que des singuliers cachés" (ibid) et il cite l'exemple des **Fruits d'or** et des **Gommes** à l'appui. Cette position est contredite par les titres des romans traditionnels étudiés par Charles Grivel où, selon celui-ci, "se manifeste, du reste, une nette préférence pour les marques du singulier" (1973: 160).

En confrontant les deux opinions, on constate d'une part, la prédilection de la titulature romanesque pour le singulier; d'autre part, trop de divergences et peu d'évidence pour que le **pluriel** puisse être perçu comme indice de roman traditionnel. Ceci dit, on peut proposer la pertinence du travail sémantique du **pluriel** à l'intérieur des intitulés et affirmer qu'elle n se joue pas au niveau d'une typologie du genre romanesque, mais plutôt du côté du travail d'ambiguïté-singularisation qu'elles propos titrants peuvent réaliser.

À partir d'une association enregistrée par le code linguistique et reprise par le code de la titulature, le **pluriel** en tant que quantificateur renvoie vers le divers, le multiple et le collectif. En tant que mise ensemble et groupement, le **pluriel** indexe l'opposition inclusion-exclusion et devient signe, non seulement de multiplicité mais également de mise en relief contrastive. Selon cette perspective, le **pluriel** en position titrante permettrait qu'on y voie: d'une part, le Dénombrable à

travers le travail du divers et du multiple; d'autre part, l'Unité à travers le collectif et le synonymique. C'est ainsi que dans la mesure où le **pluriel** se présente comme le point de rencontre du Même et de l'Autre, il peut agir en indice d'opposition (Grivel 1973: 160).

Ce rôle constitutif de l'alterité, vaguement admis par tous, et, pour cela même, oublié, Platon a cru bon de la mettre en évidence, en le formulant d'une façon colontairement paradoxale. Dans un texte du Sophiste où il passe en revue les 'catégories fondamentales' de la réalité —le Mouvement, le Repos, le Même, l'Être et l'Autre— il montre que l'Autre a un statut particulier, car il ne se situe pas à côté des précédentes, mais en elles. 'De l'essence d l'Autre, nous dirons qu'elle circule à travers toutes...'

(Ducrot 1978: 110)

Contrairement à ce qu'affirme Léo Hoek, on peut voir que les **pluriels** des titres des nouveaux romans ne sont pas les seuls à cacher des singuliers, mais que tout pluriel en situation titrante porterait en soi l'empreinte du singulier et du **pluriel**, qui permet à celui-ci de loger simultanément les marques de la quantité (par association) et de la qualité (par opposition), et, ainsi faisant, d'effectuer une double mise en valeur des unités qui portent cet opérateur, dans ce cas-ci: le Femmes.

SIGNE (7): l'indéfini de quantité

(Tout(es) + article défini = l'indéfini de quantité)

De la même façon qu'il prescrit de lire les **pluriels** des intitulés des nouveaux romans comme des singuliers "cachés", Léo Hoek voit derrière la masque de tout défini en situation de titre de nouveau roman un indéfini, car, c'est l'indéfini (de quantité ou autre) qui serait, selon lui, le propre du nouveau roman (ibid: 293). Encore une fois, cette attribution d'opérateurs spécifiques aux intitulés des nouveaux romans est trop hardie parce que peu vérifiée dans la pratique.

Il s'agit plutôt d'opérateurs qui réaliseraient en titulature (du nouveau roman aussi bien que du roman traditionnel) un travail analogue à celui du **pluriel**; c'est à dire, celui d'assurer ou de permettre la co-occurrence du Même et de l'Autre dans

una même unité. L'**indéfini de quantité** accomplit cette double tâche, d'une part, en parlant le langage de l'ouverture, de la généralisation et de l'illimité; de l'autre, en accueillant un défini-adjurant ("les") qui par sa seule présence institue une référence précise, confère un valeur générique au terme qui le suite et suffit pour faire fontière et arrêter l'élan de l'indéfini. Une fois de plus, un **grammème** contribue à ambiguïser et à dé-multiplier l'histoire que l'énoncé titrant raconte.

SIGNE (8): le présent de l'indicatif
(sont = le présent de l'indicatif)

Temps de l'instant-actualité et de la durée-permanence, point de rencontre du passé et du futur, et, en tant que tel, temps-pivot par excellence, temps anhistorique parce que transhistorique, le **présent de l'indicatif** fait écho aux dualités des **SIGNES (6) et (7)** et prolonge l'ambiguïté. C'est précisément cette pluri-valence sémantique qui lui permet d'accueillir la locution, l'affirmation (axiomatique) et l'hypothèse parmi les formes les plus variées.

Or, comme les études d'Emile Benveniste (surtout 1966), de Harald Weinrich (1973) et de Jean Dubois (1969) l'indiquent, le **présent de l'indicatif** n'est pas qu'une catégorie grammaticale de 'temporalité'; il est surtout un indice de ce qu'on pourrait qualifier de la logique et des niveaux du discours ou encore, du "procès de l'énoncé par référence au procès de l'énonciation" (Jakobson 1970: 183). Selon cette perspective orientée vers l'énoncé titrant en tant que *discours*, le **présent de l'indicatif** servirait à exprimer:

- a) une attitude de locution (H. Weinrich): celle du 'commentaire' qui recouvre la 'position' du locuteur par rapport à ce qu'il dit;
- b) une distance (Jean Dubois) entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé: prédominamment celle du degré zéro;
- c) une perspective de locution (H. Weinrich) qui concerne plus la structuration de l'histoire que l'expression du discours: celle du degré zéro (ou: non-marqué) qui

signalerait la simultanéité (co-occurrence) du "Temps du texte et du Temps de l'action" (Dubois 1969: 103-4).

Aux valeurs instables du présent-marque temporelle répondrait la stabilité 'relative' (son orientation vers le degré zéro) du présent-indice illocutionnaire.

En ce qui concerne une autre dimension des sites a-temporels de la titulature, l'inscription à l'intérieur de cet espace des signes de la temporalité peut y être perçue soit comme intrusion du texte, soit comme interférence de la parole du lecteur. Autrement dit, la présence d'un indice de temporalité dans l'émission du scripteur sert à brouiller des distances, à gommer des différences: celles qui séparent les deux entrées du texte (le titre et la phrase-incipit), celles qui distinguent le travail du scripteur du travail du lecteur à l'intérieur même de l'intitulé. Le **présent de l'indicatif** (comme toute autre forme verbale "temporalisante") en situation "titulaire" devient un des moyens grammaticaux dont le scripteur dispose pour déguiser sa voix et dissimuler ou ambiguïser sa position discursive. Paramètre narratif qui permet d'ancrer l'histoire, le présent de l'indicatif sur la scène de l'intitulé agit surtout comme connotateur du discours.

SIGNE (9): le féminin

(grammème "e" + lexème de genre "féminin" + grammème "e" = le féminin)

Les notations de genre sont si arbitrairement inscrites dans le code de la langue que leur apparition, même répétée (tel que l'exigent, par, exemple, les règles de l'accord grammatical) à l'intérieur d'un seul énoncé passerait inaperçue et sans conséquences d'ordre sémantique —sauf, peut-être, celle de la connotation: "connaissance des règles de la langue française"— ce qui dans certains contextes (une situation de communication avec, ou entre, locuteurs et interlocuteurs étrangers) pourrait être important. Tout de même, ces marques, généralement dépourvues de sens, et, en plus, peu disposées à le véhiculer en vertu de leur arbitrarité, peuvent, sur les lieux de la titulature (comme sur tout espace de travail poético-langagier), se rallier aux unités du niveau lexico-

sémantique par le truchement d'une opération de contamination par co-occurrence (continguité textuelle) allant du lexico-sémantique au morphosyntaxique. Ainsi peut-on postuler sans pécher de "Cratylisme" aigu que le niveau lexico-sémantique d'un énoncé fortement marqué des sèmes de la "féminité" reçoit l'appui inattendu de l'indicateur de genre: **féminin** du niveau morphosyntaxique.

III. Conclusion

C'est ainsi qu'à travers le morphosyntaxique une première volée d'expressivité s'instaure sur le sol limité mais fertile de cet intitulé exemplaire. Il ne resterait qu'à écouter d'autres voix à d'autres niveaux et sur d'autres registres (voix du phonographique, voix du lexico-sémantique, voix du rhétorique) — kaléidoscope sonore qui attendrait un nouveau regard-écoute pour l'activer.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

- Benveniste, Emile, 1966. *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard).
- Dubois, Jean, 1969. "Énoncé et énonciation," *Langages*, 13.
- Ducrot, Oswald, 1978. "Structuralisme, énonciation et sémantique," *Poétique*, 33.
- Eco, Umberto, 1972. *La Structure absente* (Paris: Mercure de France).
- Furet, F. et A. Fontana, 1968. "Histoire et Linguistique, les Titres d'ouvrages au XVIII^e siècle," *Langages*, 11.
- Greimas, A.J., 1970. *Du sens* (Paris: Seuil).
- Grivel, Charles, 1973. *Production de l'intérêt romanesque*. Vol. II (La Haye: Mouton).
- Groupe μ , 1970. "Titres de films," *Communications*, 16.
- Hoek, Léo, 1972. "Description d'un archonte: Préliminaires à une théorie du titre à partir du nouveau roman," in *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*. Vol I (Paris: Editions de Minuit).
- Jakobson, Roman, 1970. *Essais de linguistique générale* (Paris: Seuil).
- Jolles, André, 1972. *Formes simples* (Paris: Seuil).

- Mauriac, Claude, 1957. *Toutes les Femmes sont fatales* (Paris: Albin Michel).
- Molino, J. et al., 1974. "Sur les titres des romans de Jean Bruce," *Langages*, 35.
- Weinrich, Harald, 1973. *Tempus* (Paris: Seuil).

LA POÉSIE VECUE (Réflexions très personnelles sur la création poétique)

ROBERT VILLANUA